

Научная статья
УДК 821.111
doi: 10.17223/15617793/477/3

«Священные монстры»: к характерологии Айрис Мердок

Вероника Борисовна Зусева-Озкан¹

¹ Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия, v.zuseva.ozkan@gmail.com

Аннотация. Исследуется особый тип персонажей, константный для романов А. Мердок на всем протяжении ее творчества. Это фигуры магов, чарователей, под властью которых оказываются остальные персонажи. Выявляются особенности этого типа героев, описывается связанный с ними мотивно-сюжетный комплекс и повествовательная специфика, демонстрируются их функции. Делаются выводы об их связи с моральной философией Мердок и с важнейшими для нее темами губительных иллюзий и жизненных «случайностей».

Ключевые слова: А. Мердок, волшебник, тайное знание, Восток, благо, Платон, миф о пещере

Для цитирования: Зусева-Озкан В.Б. «Священные монстры»: к характерологии Айрис Мердок // Вестник Томского государственного университета. 2022. № 477. С. 29–36 doi: 10.17223/15617793/477/3

Original article
doi: 10.17223/15617793/477/3

“Sacred monsters”: Toward the characterology of Iris Murdoch

Veronika B. Zuseva-Ozkan¹

¹ Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation, v.zuseva.ozkan@gmail.com

Abstract. The article examines a special type of characters that is constant for Iris Murdoch’s novels throughout her career and is best described as “sacred monsters”. The peculiarities of this type of characters are revealed, the motifs and plot complex and narrative techniques associated with them are described, and their functions are demonstrated. Conclusions are made about their connection with the moral philosophy of Murdoch and with the themes of destructive illusions and life’s contingency which are the most important for this writer. In the course of the analysis of Murdoch’s early and later novels, it is shown that a hero of this type is the center of attraction – both inside the world of characters, that is, for the heroes, and outside it, for the reader, since the horizon of the reader’s expectations is bound with such a character, the main motifs are usually “tied” to him (or her), and the plot unravels with his or her direct participation. These are characters-magicians with inexplicable power over the souls of other people, for whom they are always shrouded in a veil of secrecy. Such characters are surrounded by rumors, innuendoes, riddles. They are associated with an “alien” world; a marker of this “alienness” can be a violation of a taboo. The actions and the very existence of these characters are described in terms of “witchcraft”, “magic”, “fairy tale”. Their inherent power and knowledge do not turn out to be illusory, a case of “collective self-deception”, but they leave clear signs of their reality. The intervention of such heroes in the lives of other characters can be both beneficial and disastrous in its consequences. In their images of the savior and the monster, there is an irremovable ambivalence. The “sacred monsters”, endowed with seemingly great power and knowledge, are not omniscient and not omnipotent. Ultimately, they are unable to subjugate reality, which exists according to its own incomprehensible laws. Even more often than other characters, they turn out to be incapable of being happy, and sometimes they experience a real fiasco. The main “beneficiaries” in Murdoch’s novels are not “enchanters”, whatever their power over other characters is, but heroes-writers, because, in her opinion, only art takes a person out of a small personal world into the wide real world, helps to get rid of illusions, fantasies – and in this sense it is close to the Good. Ultimately, the “sacred monsters” appear as personalizations of the central myth in Murdoch’s work, that is, Plato’s myth of the cave. The prisoners of the cave (i.e. life) are unable to look at the light itself because the sun hurts their eyes, but they contemplate the reflected light embodied in the heroes of this type. Therefore, the “sacred monsters” themselves are not the final instance of Murdoch’s novels, but the same prisoners of reality. But through relationships with them, defined primarily by love, some other characters are sometimes able to look at the sun, i.e. to know the truth and the Good.

Keywords: Iris Murdoch, enchanter, secret knowledge, East, Good, Plato, myth of cave

For citation: Zuseva-Ozkan, V.B. (2022) “Sacred monsters”: Toward the characterology of Iris Murdoch. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 477. pp. 29–36. (In Russian). doi: 10.17223/15617793/477/3

Эта статья посвящена аспекту, который к настоящему времени оказался в тени больших тем, изучав-

шихся литературоведами в связи с творчеством А. Мердок. В центре внимания находились философ-

ские основания романов Мердок (см., например, [1–10]), вопросы влияния и рецепции ею предшествующей литературной традиции [11–17], жанрологии [18–21] и собственно поэтики [22–27], однако непосредственно «геройный» уровень предстает сравнительно малоисследованным. В последние же годы и вовсе наблюдается существенное падение интереса к творчеству писательницы; даже задаются вопросы о том, выдержали ли они испытание временем [28]. В данной статье я постараюсь вернуться к основополагающей проблеме характерологии Мердок, сосредоточившись на специфическом и регулярно повторяющемся типе персонажей.

А. Мердок принадлежит к тем писателям, которые тяготеют к постоянному кругу мотивов, тем, образов, сюжетных схем, повторяющихся с некоторыми вариациями из произведения в произведение. Ее художественный мир вращается вокруг ряда констант, которые можно ранжировать от такого крупного элемента, как сюжетная схема, до самого мелкого – художественной детали. Одной из принципиальных констант Мердок является такой тип персонажа, который лучше всего описывается словосочетанием «священные монстры» и который появляется чуть ли не в каждом ее романе, становясь своего рода *центром притяжения* – и *внутри художественного мира*, т.е. для героев, и *вне его*, т.е. для читателя, поскольку с таким персонажем в высокой степени оказывается связан *горизонт читательских ожиданий*, к нему обычно «*прикрепляются*» основные мотивы, с его участием *развязываются сюжетные узлы* и от его роли в произведении так или иначе отталкиваются все попытки извлечь «смысл», «суть» романа.

Нельзя сказать, чтобы никто не обращал внимания на таких персонажей Мердок. Напротив, в литературоведении закрепилось мнение, что «наличие персонажей, выполняющих роль своеобразных злых гениев, или дирижеров, с одной стороны, и “святых”, <...> хрестоматийно для романов Мердок» [29. С. 88]. Однако, как это часто бывает, хотя явление и обозначено, оно почти не проанализировано и не объяснено. Наиболее подробно эта тема трактуется в давней работе Э.А. Ву «The Enchanter Figure in the Novels of Iris Murdoch» («Фигура волшебника в романах Айрис Мердок»), написанной в 1974 г. и, соответственно, оставляющей «за кадром» еще 20 лет активной творческой деятельности писательницы. Кроме того, хотя в этой диссертации осуществляется очень подробный пересказ романов Мердок в названном аспекте, пересказ этот почти не переходит собственно в анализ, который подразумевает ответы не только на вопрос «что?», но также «как?» и «почему?». Фактически последний поднимается только во введении и кратком заключении, где исследовательница говорит о том, что фигура волшебника, чарователя непосредственно соотносится с концепцией любви у Мердок: любовь в философском горизонте писательницы, согласно Ву, подразумевает «открытые глаза», способность видеть реальность как она есть, не погружаясь в солипсизм и фантазии, а также открытость стихийному и полному случайностям жизненному потоку. Причем, по Ву,

любовь есть центральная тема творчества Мердок, а отсюда проистекает и первостепенная важность образов «волшебников». Соответственно, «волшебники» у Мердок делятся на «хороших» и «плохих» в зависимости от того, способны ли они любить, т.е. «видеть и признавать реальность» [30. С. 178].

Попробуем выявить постоянные характеристики таких героев в романах Мердок. В этой статье меня будет интересовать не столько эволюция таких персонажей от раннего к позднему творчеству писательницы (имеющая место, но, на мой взгляд, не очень значительная), сколько константы.

Что же это за герои? Они – *маги* (иногда и в прямом, а не только переносном смысле), обладающие неизъяснимой *властью над душами других людей*, для которых они всегда окутаны своего рода «магическим покрывалом», *завесой тайны* – даже для персонажей-скептиков, которые в какой-то момент тоже подпадают под их власть, их странное обаяние. См., например, в романе «Бегство от волшебника» (1956), где подобный персонаж выписан очень выпукло и отношения с ним других персонажей тематизируются в заглавии: «Никто не знает, сколько Фоксу лет. Никто не знает, откуда он родом. Где он родился? Что за кровь течет в его жилах? Никто не знает. А как только ты начинаешь фантазировать, тебя тут же будто парализует. То же самое с его глазами. Они всегда будто чем-то прикрыты. Вы смотрите на глаза Миши, а не в глаза. Трудно сказать, что случится, если заглянуть под поверхность» [31. С. 39].

Такие герои окружены слухами (многие из которых неожиданно оказываются правдивы), недомолвками, загадками – даже для тех, кто наиболее к ним близок (родных, друзей): «Он [Питер] смотрел на Мишу и чувствовал изумление и нежность, неизменно пробуждающиеся в нем во время этих странных встреч. Миша был загадкой, которую, Питер это чувствовал, ему никогда не удастся разгадать... при том, что, наверное, никто не знал о Фоксе так много, как он. Но чем больше Миша раскрывался перед Питером, тем загадочней становился» [31. С. 241]. Действия и само существование этих персонажей описываются в терминах «колдовства», «волшебства», «сказки». Их боятся и их обожают, мечтают попасть в их орбиту.

Эти персонажи *связаны с «чужим» миром* и принадлежат как бы древней, таинственной расе¹. Например, маркером этой «чужеродности», «неотмирности» может выступать нарушение табу, преступление человеческих законов: таков разуверившийся в существовании Бога священник Карл, находящийся в инцестуальной связи со своей дочерью, в романе «Время ангелов» (1966); таковы Палмер Андерсон и Гонория Кляйн в «Отрубленной голове» (1961), единоутробные брат и сестра, совершающие инцест (причем о них говорится, как о богах). Гонория еще и еврейка, что неоднократно подчеркивается нарративом; она исследователь первобытности и, видимо, следует восточным духовным практикам. Так, неоднократно говорится о ее упражнениях с мечом самураев.

Вообще, чаще всего у Мердок маркером принадлежности героя к «чужому», таинственному миру являются его путешествия на Восток и занятия восточными духовными практиками. Но могут быть и другие варианты; так, Миша Фокс из цитированного выше романа «Бегство от волшебника» – иностранец в уютном английском мире, откуда-то из Центральной или Восточной Европы (кроме того, он отмечен таким внешним знаком «особости», как разные глаза – один карий, другой голубой). При этом Питер Сейуард, историк Древнего мира (он занимался «империями, которые возникли и пали еще до Вавилона» [31. С. 22]), вдруг видит в нем не более и не менее, как «дух Востока». Когда Миша смотрит на недоступные для расшифровки иероглифы, над которыми тщетно бьется Питер, тот думает: «...еще мгновение – и Миша прочтет то, что там написано! Он не может не знать! Миша впился взглядом в иероглифы... Сейуард видел его карий глаз, видел этот жестокий ястребиный профиль и вдруг подумал: “Да это же сам дух Востока, того, древнего, бывшего еще до греков, варварского и погребального, востока Египта, Ассирии, Вавилона...”» [31. С. 244]. Примечательно, что Миша советует Питеру «сейчас не тратить усилий. <...> Тебе не удастся их прочесть. Вскоре отыщется двуязычный памятник» [31. С. 244] – и, действительно, роман заканчивается в том числе и открытием этого, обещанного Мишей, двуязычного памятника. То есть *власть и знание, присущие такого рода героям*, не оказываются в пространстве романа иллюзорными, случаем «коллективного самообмана» или коллективной же галлюцинации, но оставляют *явные знаки своей реальности*.

Другой яркий пример – Джексон из последнего романа Мердок «Дилемма Джексона» (1995). Его «неотмирность», непринадлежность обыкновенному существованию маркирована статусом бродяги, «найденыша»; кроме того, он, по-видимому, в разных точках своей биографии побывал священником и сидел в тюрьме. Прошрое его загадочно, как и сам его облик, его суть – у него нет даже имени, только фамилия²: «А что там у него с речью? Какой-то северный акцент? Нет. Иностраный? Была какая-то *властность* в его облике» [32. С. 117]; «Полагаю, Джексон <...> ясновидящий. Он довольно странный человек...» [32. С. 280]; «Сколько ему лет – сто, тысяча?.. Эти люди являются как ангелы-хранители, они *и есть* ангелы-хранители, вот он говорит с ней на странном языке, а она тем не менее его понимает, протягивает руку и касается его руки – рука пылает» [32. С. 329]; «...В вас ведь есть нечто сверхъестественное <...> Вы – как реинкарнация божества в виде птицы с подбитым крылом. Вам может быть, насколько я понимаю, и двести...» [32. С. 251]. Его интеракции с другими героями неизменно «наводят порядок» в их жизнях – не даром другие персонажи называют его «волшебником» (а также «темным ангелом» [32. С. 94], «божеством» [32. С. 231]) и считают, что он совершает «чудеса» ради них [32. С. 284]. В нем нуждаются, он является для остальных героев центром притяжения, и в то же время Бенет, которому он был «послан» и у которого живет, испытывает по-

стоянное оттолкновение от него, недоверие, ревность, порой – нечто вроде ненависти (которые преодолевает в конце романа). В видении Бенета Джексон предстает христоподобной фигурой³. Другие персонажи сравнивают его и с шекспировским Ариэлем, и с Калибаном одновременно. Милдред он предстает в окружении индийских богов. В финале романа оказывается, что эта внешняя перспектива удивительно совпадает с перспективой внутренней, и «сила» героя, отмечаемая всеми остальными персонажами, ему действительно присуща – или была присуща, поскольку и он может совершить ошибку: «Моя сила меня покидает, – думал он. – Вернется ли она когда-нибудь, будут ли явлены мне другие *указания?*» [32. С. 350].

Таких героев другие персонажи нередко называют «богами» и «демонами» (иногда – одновременно), и им, действительно, свойственно чувство своей ответственности за происходящее в мире: «Посещало ли тебя хоть когда-нибудь чувство, – он [Миша] повернулся к Питеру, – что все в мире нуждаются в твоём покровительстве? Ужасающее чувство. Все... даже этот коробок спичек» [31. С. 243]. Отсюда – свойственная таким героям созерцательность.

Иногда они переходят к активным действиям и вмешиваются в жизнь других персонажей – ведь, как говорит Миша, создания этого мира «так беззащитны. Все что угодно может их ранить. И я не мог... этого вынести. <...> Боги убивают нас не ради развлечения, а потому что при виде нас их сердца переполняются сочувствием, непереносимым, похожим на болезнь» [31. С. 243]. Как пишет У. Джонс Наканиши о романе Мердок «Сон Бруно» (1969), «как и другие “просветленные создания” Мердок, Найджел обладает чудесными способностями, его личность загадочна, его мотивы неизвестны, и его главная роль, кажется, заключается в том, чтобы действовать как “бог из машины” <...>. Найджел чудесным образом появляется в самые критичные моменты, не позволяя людям причинять себе или другим боль или предлагая свою мудрость и утешение “израненным душам” романа. <...>» [33].

Но вмешательство таких героев может быть как благим (например, Миша спасает Розу от других «выходцев из иного мира» – поляков братьев Лисевичей, стремящихся захватить власть над ней и ее имуществом; неизменно благой оказывается помощь Джексона), так и катастрофическим по своим последствиям. Так, Джеймс, кузен Чарльза Эрроуби в романе «Море, море» (1978), использует свою тайную силу, чтобы спасти главного героя, сброшенного в море, в Миннов Котел, из-за собственных иллюзий Чарльза, и ее уже не хватает на невинную жертву, на Титуса: «Что, если один из этих демонов, с помощью которых Джеймс меня спас, воспользовался предельной устойчивостью Джеймса, чтобы схватить Титуса и разможжить его юную голову о скалы?» [34. С. 586]. Более того, как догадывается Чарльз по прошествии времени, именно Джеймс привел к нему Титуса, опять же воспользовавшись своим тайным знанием: «“Я ослабил свою власть над ним, я сдал...”». О ком говорил Джеймс в тот вечер <...>? Как случилось, что Титус

пришел ко мне именно в это время? Зачем Джеймсу понадобилось знать, как его зовут? Имя – это путь» [34. С. 585]. Разумеется, Джеймс сделал это из благих побуждений, видя, что Чарльз обуреваем опасными заблуждениями, и желая помочь ему от них избавиться; не случайно на смерть Титуса он отозвался фразой «Это не должно было случиться» [34. С. 586], словно считал себя отчасти в ней повинным. Примечательно также, что Джеймс в момент спасения Чарльза сравнивается с «некой ползучей тварью», уподобляясь морскому чудовищу – кошмару, преследующему главного героя. В его образе – спасителя и чудовища – присутствует *неустраняемая амбивалентность*. Такова же и роль Миши Фокса в отношении Нины, которую он невольно подталкивает к гибели.

Хотя эти «священные монстры» оказывают гипнотическое воздействие на окружающих, сами они *устают от своей роли всеобщего магнита*, вокруг которого разыгрываются всяческие безумства, и *ждут проявления свободы воли*. Только после совершения свободного действия герой-рассказчик «Отрубленной головы», Мартин Линч-Гиббон, становится на равных с Гонорией Кляйн и обретает шанс на ее любовь⁴. Таинственная героиня «Единорога» (1963), магнит для всех окружающих, замороженных ею и потому неспособных на всякое действие, Анна безуспешно ждет решительного поступка – и, в конце концов, сама его совершает. Миша Фокс после сценарного скандала в своем доме, где всеобщая одержимость им приводит к гибели его драгоценных рыб, говорит: «– Все сходит с ума, как обычно <...>

– Ты сводишь их с ума, – заметил Питер» [31. С. 240].

На эту тему – предопределения и свободы – размышляет Роза в финале «Бегства от волшебника»: «Нет никаких сомнений: Миша способен заглянуть ей прямо в лицо, прямо в душу. “А может, он все знает? Может, это все *им* задумано?” – на миг, всего лишь на миг промелькнуло в ее мозгу» [31. С. 325]. И: «Странно <...> Раньше я всегда чувствовала, что, приближаясь к нему или удаляясь, я все равно исполняю *его* волю. Выходит, я заблуждалась, это все была иллюзия.

– Кто знает, – ответили Кальвин. – Возможно, именно сейчас тот момент, когда вы должны так думать» [31. С. 326]. А на последней странице Питер Сейуард, которому Роза предлагает жениться на ней, обвиняет Розу в том, что «какой-то бог или демон заставил тебя сказать это, но сама-то ты этого не хочешь» [31. С. 333]. И Роза, в отчаянии, что он уже никогда ей не поверит, плачет. По-видимому, здесь трактуется идея принципиальной смысловой незавершенности жизни и невозможности извлечь из прошлого однозначный урок: то ли герои пребывают в состоянии гибельных иллюзий относительно предопределенности событий героем-полубогом, то ли Миша, действительно, оркестровал все происходящее – но в таком случае возникает вопрос, предугадал ли он вмешательство своей “правой руки”, трикстера Кальвина Блика, которого “много лет назад” символически «убил» [31. С. 324], сделав своей марионет-

кой, или же тот действовал по своей воле, охраняя свое «имущество», как говорит ему Роза, и тем самым разрушил его счастье и уже, казалось бы, состоявшийся союз с Розой.

На свободу воли Бенета неизменно полагается Джексон: именно поэтому тот многожды отвергает его, принимает к себе на службу лишь при вмешательстве дядюшки Тима (тоже персонажа «волшебного»), наконец, выгоняет его за не совершенный им проступок, но потом самостоятельно раскаивается. Джексон прощает его и возвращается к нему, придавая смысл его жизни (всё это весьма напоминает путь грешника к Христу, а Джексон, хотя и не лишен темных тонов, наиболее хриstopодобен из всех «священных» героев Мердок), но он и сам сомневается в правильности всего произошедшего: «Что касается Бенета, не совершил ли он в конце концов ошибку в отношении него? <...> Неужели я просто неправильно понял? По крайней мере я окликнул тогда Бенета на мосту. Все это *сон*, да <...> В конце пути, который был предопределен, я очутился в месте, где нет дорог» [32. С. 350].

В высшей степени примечательно, что «священные монстры», наделенные, казалось бы, великой властью и знанием, оказываются *не всезнающими и не всемогущими*. В конечном счете, они не в состоянии подчинить себе действительность, которая существует по своим непостижимым законам. Более того – часто они еще и несчастны.

Эти ограничения и различные перспективы связаны с тем, как именно изображается тот или иной герой интересующего нас типа.

Здесь надо отметить, что они представлены в романах Мердок по-разному. Как правило, это *мужчина*, но иногда может быть и *женщина* (Гонория Кляйн, Анна Крин-Смит), что осложняет мотив власти новыми обертонами, в частности, патриархатной власти мужчин над женщинами (Анна, хотя и объект поклонения окружающих, еще и жертва гнева обманутого мужа; Мартин бьет Гонорию по лицу, стремясь ее подчинить).

Это может быть *центральный* (Миша Фокс, Хилари Бэрд в романе «Дитя слова», Карл) либо *второстепенный персонаж* (Джеймс Эрроуби, Мэтью Гибсон Грей в романе «Человек случайностей», 1971).

Это может быть даже *мертвый персонаж* – таков дядюшка Тим в «Дилемме Джексона», который к моменту начала повествования уже умер, но о котором постоянно вспоминают остальные персонажи как о «центре притяжения» [32. С. 298] и который на пороге смерти обеспечил появление Джексона в их жизни.

Это может быть *единственный персонаж такого рода в романе либо один из нескольких*, чаще двух, связанных «близнечными отношениями». Например, это кузены Джеймс Эрроуби и Чарльз Эрроуби, который тоже обладает неизъяснимой властью над окружающими. Не случайно его дом в пустынном месте вдруг становится объектом паломничества чуть ли не всех персонажей романа. Он также неоднократно сравнивается с волшебником Просперо из шекспировской «Бури» (с которым сравнивается также Джу-

лиус Кинг во «Вполне достойном поражении»): «Я сижу здесь и дивлюсь на себя. Что же я, добровольно распростился с этой магией, бросил свою книгу в море, как Просперо? Простил врагам своим? Отречение от власти, окончательное претворение магии в жизнь духа? Время покажет» [34. С. 55–56]. Назову также брата и сестру Палмера Андерсона и Гонорию Кляйн; братьев Мэтью и Остина Гибсон Греев; дядюшку Тима и Джексона; Таллиса Брауна и Джулиуса Кинга.

Это может быть герой-рассказчик (Чарльз Эрроуби, Хилари Бэрд) либо герой, о котором повествуется от 3-го лица и представленный из внешней перспективы.

Это может быть герой «светлый», созидательный, помогающий другим героям, т.е., по терминологии Мердок, «добродетельный» – как Джексон – или «темный», разрушительный, губящий, как, например, Карл из «Времени ангелов».

Наконец, в таком персонаже могут быть *сильнее или слабее выражены черты «священного монстра»*. Максимальные пределы обозначены образом Миши Фокса из раннего романа «Бегство от волшебника» и Джексона из последнего романа Мердок. О минимальном можно дискутировать. Это может быть и Анна Крин-Смит, поскольку она в высшей степени лишена инициативы и сама как бы «заворожена» собственной судьбой, собственным несчастьем; и Мэтью Гибсон Грей, местами представленный как комическая фигура и в финале, несмотря на весь свой ум, шарм, богатство и любовь окружающих, оказывающийся как бы в изгнании, тогда как его место занимает его брат и враг Остин, о котором на всем протяжении романа говорится, что он неудачник. Или даже Хилари Бэрд из романа «Дитя слова» (1975), чей жизненный проект полностью разваливается и который роковым образом навлекает на себя и окружающих несчастье; при этом – не будем забывать – роман строится на том, как постепенно герой, изначально представленный полным неудачником, раскрывается в качестве магнита для окружающих и воплощенного рока (ср.: «На протяжении многих лет вы присутствуете в нашей жизни, заполняя все собой, словно джинн из сказки, – вы всегда *тут*, в глубине, позади каждой вещи. Вы – как судьба... или как некий грозный... бог... или гигантский призрак, которому не лежит в могиле и который, по-видимому, никогда там не уляжется» [35. С. 207]).

Разумеется, в зависимости от того, в какой нарративной позиции представлен герой, меняется и степень его «божественности» (или «демоничности»). Чем больше интроспекции – тем меньше таинственного флера; чем уникальнее позиция героя (т.е. речь идет об отсутствии его «двойников», «близнецов» в пространстве романа) – тем его «священность» сильнее; чем больше сюжетных, событийных доказательств его тайной силы (т.е. не только иррационального притяжения к нему других героев) – тем, опять же, он ближе к позиции божества.

И всё же – еще раз отметим это – даже в самом своем сильном варианте *такой герой не может возвыситься над силами жизни, над ее непостижимостью, ее тайными законами (или, возможно, великими*

случайностями), не может вполне ее подчинить себе или даже полностью предугадать. Не случайно *жизненный итог этих героев не слишком отличается от жизненных итогов других, «обычных» героев*; он даже чаще, чем эти персонажи, оказывается не способен к счастью, а порой переживает настоящее жизненное банкротство. Даже герои, до конца сохраняющие таинственную силу, переживают своего рода крах.

Так, в «Море, море» Джеймс добровольно отказывается от жизни, по-буддистски «потушив свое сознание силой собственной мысли» [34. С. 588]; об этом же, кстати, думает Джексон в финале «Дилеммы Джексона» («...у меня еще остаются силы, и я в любой момент могу уничтожить себя», 350). Чарльз в «Море, море» полагает, что Джеймсу «захотелось сбросить с себя груз мистики, которая не сработала, духовности, которая каким-то образом выродилась в магию» [34. С. 589]. И хотя единоведец Джеймса называет такую смерть «хорошей» и утверждает, что «мистер Эрроуби умер счастливый, достигнув всего», т.е. вырвавшись из колеса сансары, в кругозоре главного героя уход из мира не ассоциируется со счастьем; вообще, ценность отшельничества как «последней мудрости» у Мердок ставится под вопрос (см., например, параллельную ситуацию в романе 1954 г. «Под сетью», где Хьюго Белфаундер, «завороживший» главного героя, Джексона и оказавший важнейшее влияние на его судьбу, отказывается от всего, чтобы жить уединенно и просто, работая часовщиком).

Главными «бенефициарами» в романах Мердок оказываются вовсе не «волшебники», какова бы ни была их власть над другими персонажами, а *герои-писатели*, ибо, по ее мнению, лишь искусство выводит человека из маленького персонального мирка в широкий реальный мир, помогает ему избавиться от иллюзий, фантазий – и в этом смысле оно близко Благу. Как пишет Мердок 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» [36. С. 122]. Искусство же – «хорошее искусство», как сказано в эссе, или «великое искусство», как в «Море, море», – «показывает нам, как сложно быть объективным, открывая нам, насколько по-разному мир являет себя объективному взгляду. В форме, всегда доступной созерцанию, искусство дает нам правдивый образ человеческого положения. Для многих из нас это, фактически, единственный контекст, позволяющий его увидеть. Искусство выходит за рамки эгоистичных и навязчивых ограничений личности и способно усилить восприимчивость его потребителя. Это нечто вроде опосредованной добродетельности (goodness by proxy). Оно лучше всего демонстрирует нам сочетание в *человеческих* существах ясного реалистичного взгляда и сочувствия» [36. С. 124]. Таким образом, именно художник, писатель ближе к Благу, ближе к чуду, ближе к истине, нежели «священный монстр». Иногда эти два образа сливаются – как в «Море, море», в образе Чарльза

Эрроуби в конце романа, но лишь постольку, поскольку в личности побеждает человек искусства. И ненадолго – собственно, в момент творения.

При этом «священные монстры» и люди искусства сближены у Мердок в той мере, в какой и те и другие неэгоистичны, способны подняться над собой и увидеть мир, способны на благородное самопожертвование и обладают «скромностью», которая, по Мердок, есть «не самоуничижение (вроде того, что поднимать свой голос не стоит, все равно никто не услышит), а одна из наиболее трудных и важных добродетелей, состоящая в неэгоистическом уважении к реальности» [36. С. 131]. Большая власть, по Мердок, должна сочетаться и с большой скромностью, но фактически мало кто из ее «священных монстров» это испытание выдерживает и не употребляет свою силу эгоистически: «Чистое сияние добродетели – большая редкость: таково великое искусство, скромные люди, оказывающие помощь другим» [36. С. 134]. «Хороший человек скромн, он совершенно не похож на исполинского неокантианского Люцифера. <...> Скромность – редкая и старомодная добродетель, которую трудно разглядеть. Очень редко встречаются люди, преисполненные ее сияния; в них мы с удивлением обнаруживаем отсутствие беспокойных и алчных шупальцев самости» [36. С. 136–137]; это люди, способные принять, что они – ничто («Признание смерти является признанием нашего собственного ничтожества (nothingness)» [36. С. 136]). Из всех «священных монстров» Мердок, пожалуй, лишь Джексон оказывается на высоте этого описания – как и его двойник дядюшка Тим («это дар, знак глубокой истины: “Я – ничто”» [32. С. 18]). Остальные герои Мердок способны достичь этого состояния лишь как творцы «хорошего» искусства, приняв «реальную смерть, реальную случайность и реальную скоротечность».

Почему же персонажи интересующего нас типа способны оказывать на других такое сильное воздействие? Очевидно, здесь играет роль то, что Мердок называет «склонностью к мазохизму и наличием других темных особенностей души. Древняя склонность к поклонению глубока и неоднозначна» [36. С. 134]. Персонажи Мердок, как и сама писательница, как правило, не верят в Бога. В «Суверенности блага» она писала открыто: «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. <...> Равным образом, различные метафизические заменители Бога –

Разум, Наука, История – являются ложными богами. 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» [36. С. 118–119]. Но персонажи Мердок, в основном не веря в Бога, испытывают при этом чувство необходимости в метафизическом – как, видимо, и сама писательница, поскольку в ее романах неизменно действуют некие таинственные силы, силы случайности или необходимости, но влияющие на происходящие события таким образом, который трудно назвать вполне рациональным. И *проводниками* этого *таинственного* являются как раз «*священные монстры*».

Герои Мердок порой размышляют о том, существует ли мистика без религии. Так, Бенет в «Дилемме Джексона» «никогда не верил в Бога, но в определенном смысле веровал во Христа и в Платона, в платонического Христа – икону добра» [32. С. 22]. Карл во «Времени ангелов» говорит о том, что Бог исчез, но «существуют начала и силы. Ангелы – мысли Бога. Теперь он распался на множество мыслей, непостижимых для нас ни в своей природе, ни в множественности, ни в силе. <...> Отныне ничто не в силах предотвратить магнетизм многих духов» [37. С. 212–213]. Для Мердок, хотя Бога и нет, Благо, единое и совершенное, все-таки есть. В «Суверенности блага» она пишет: «Любовь является источником наших величайших ошибок, но вместе с тем даже не вполне чистая любовь дает душе энергию и страсть для поисков Блага; это сила, соединяющая нас с Благом, а через него – с миром. Само ее существование – это знак, который невозможно истолковать неправильно, знак того, что мы – духовные существа, влекомые совершенством и созданные для Блага. Это отражение тепла и света солнца» [36. С. 136].

«Священные монстры» Мердок, хотя сами и не являются этим *солнцем*, предстают как бы *призмой*, *собирающей солнечные лучи*: главное, что их объединяет, – это сила любви, испытываемой по отношению к ним другими персонажами, беспомощно к ним влекущимися. В конечном счете, они предстают словно бы *персонализациями центрального мифа в творчестве Мердок – платоновского мифа о пещере*: узники жизни-пещеры не в силах смотреть на самый свет, ибо от солнца болят глаза, но созерцают отраженный свет, воплотившийся в героях этого типа. Поэтому и сами «священные монстры» – не итоговая смысловая инстанция романов Мердок, но такие же узники реальности. Зато через них, через отношения с ними, определяющиеся в первую очередь любовью, иногда способны, в конечном счете, посмотреть на солнце, т.е. познать истину и Благо, некоторые другие герои.

Примечания

¹ По мнению Э.А. Ву, не все «маги» у Мердок таковы, а только «экзотические» (вторая категория – «обычные», ordinary).

² Отсутствием имени отмечен и герой-«волшебник» романа «Замок на песке» (1957) по фамилии Бладуард.

³ На Христа спроецирован и Таллис Браун, герой романа «Вполне достойное поражение» (1970).

⁴ Ср. со сходной ситуацией в романе «Вполне достойное поражение», где Таллис Браун толкает в бассейн Джулиуса Кинга, тем самым заслуживая его уважение и собственное освобождение из плена.

Список источников

1. Iris Murdoch, *Philosopher: A Collection of Essays* / ed. by J. Broackes. Oxford, 2012.
2. Iris Murdoch and the Search for Human Goodness / eds. by M. Antonaccio, W. Schweiker. Chicago ; London, 1996.
3. Robjant D. As a Buddhist Christian: the Misappropriation of Iris Murdoch // *The Heythrop Journal*. 2011. № 70. P. 993–1008.
4. Iris Murdoch, *Gender and Philosophy*. New York ; London, 2012.
5. Altorf M. Iris Murdoch, or What It Means To Be A Serious Philosopher // *Daimon. Revista Internacional de Filosofia*. 2013. № 60. P. 75–91.
6. Moore S.H. Murdoch's Fictional Philosophers: What They Say and What They Show // Rowe A., Horner A. *Iris Murdoch and Morality*. London, 2010. P. 101–113.
7. Ивашева В.В. Роман с философской тенденцией: Айрис Мердок. Уильям Голдинг // Ивашева В.В. Что сохраняет время: литература Великобритании 1945–1977. М., 1979. С. 161–183.
8. Ивашева В.В. От Сартра к Платону // *Вопросы литературы*. 1969. № 11. С. 134–155.
9. Мадорская Н.Я. Концепция личности в философско-психологическом романе Айрис Мердок: От первых опытов к «Ученику философа»: дис. ... канд. филос. наук. СПб., 1997.
10. Мизинина И.Н. Романы А. Мердок конца 60-х – начала 70-х гг.: Идеи философии Платона в зеркале художественной структуры: дис. ... канд. филол. наук. М., 1991.
11. Phillips D. The Challenge of the Past: Iris Murdoch and the Legacy of the Great Nineteenth-Century Novelists // *Caliban*. 1990. № 27. P. 73–81.
12. Conradi P.J. Iris Murdoch and “Shakespeare the Novelist” // *Iris Murdoch Review*. 2016. № 7. P. 29–38.
13. Conradi P.J. Iris Murdoch's ‘Negative Capability’ and the Question of Influence // *Études britanniques contemporaines*. 2020. № 59. URL: <http://journals.openedition.org/ebc/9613>
14. Pearson G. Iris Murdoch and the Romantic Novel // *New Left Review*. 1962. № 13–14. P. 137–145.
15. Байрамкулова Л.К. Поэтика Айрис Мердок в свете проблемы интертекстуальности: Мердок и Шекспир: дис. ... канд. филол. наук. Нальчик, 2005.
16. Пирудян А.А. Структура романов Айрис Мердок и комедии Шекспира // *Английская литература XX в. и наследие Шекспира*. М., 1997. С. 120–132.
17. Чебинева В.А. Развитие традиций Л. Стерна в творчестве В. Вульф и А. Мердок: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2003.
18. Homer A. ‘Refinements of Evil’: Iris Murdoch and the Gothic // *Iris Murdoch and Morality* / eds. by A. Rowe, A. Horner. London, 2010. P. 70–84.
19. Sullivan Z.T. The Contracting Universe of Iris Murdoch's Gothic Novels // *Modern Fiction Studies*. 1977–1978. № 23. P. 557–569.
20. Nakanishi W. Jones. *A Severed Head: As Freudian Drama and as Restoration Comedy* // *English Studies*. 2010. № 91:8. P. 884–892.
21. Малишевская Н.А. Жанровое своеобразие романов Айрис Мердок: к проблеме пародирования жанровых моделей в современной мета-прозе: дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д, 2001.
22. Byatt A.S. *Degrees of Freedom: The Early Novels of Iris Murdoch*. London, 1965.
23. Conradi P.J. *Iris Murdoch: the Saint and the Artist*. London, 1986.
24. Brugmans E. Poetry in the Novels of Iris Murdoch // *Philosophy and Literature*. 2013. Vol. 37, № 1. P. 88–101.
25. Урнов М.В. Айрис Мердок: литература и мистификация // *Вопросы литературы*. 1984. № 11. С. 78–105.
26. Осипенко Е.А. Принципы игровой поэтики в романах Айрис Мердок 50–80 годов: дис. ... канд. филол. наук. Балашов, 2004.
27. Никифорова А.Н. Поэтика романов Айрис Мердок 1950-х годов: дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 2007.
28. Garner D. On the Centennial of Iris Murdoch's Birth, Remembering a 20th-Century Giant // *The New York Times*. 25 June 2019. URL: <https://www.nytimes.com/2019/06/25/books/iris-murdoch-centennial.html>
29. Тимонина Т.Ю. Поэтология света и тьмы в творчестве А. Мердок (на материале романов конца 1960-х – 1970-х годов): дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2016.
30. Woo E.A. *The Enchanter Figure in the Novels of Iris Murdoch: a Thesis ... for the Degree of Master of Arts*. Vancouver, BC, 1974.
31. Мердок А. Бегство от волшебника / пер. И. Трудовой. М., 2003.
32. Мердок А. Дилемма Джексона / пер. И. Дорониной. М., 2002.
33. Nakanishi W. Jones, Shakespeare and Buddhism in *Bruno's Dream*. URL: https://www.researchgate.net/publication/291167248_27Shakespeare_and_Buddhism_in_Bruno%27s_Dream%27
34. Мердок А. Море, море / пер. М. Лорие. М., 2004.
35. Мердок А. Дитя слова / пер. Т. Кудрявцевой. М., 2001.
36. Мердок А. Суверенность блага / пер. Е. Востриковой и Ю. Кульгавчук // *Логос*. 2008. № 1 (64). С. 117–137.
37. Мердок А. Время ангелов / пер. И. Трудовой. М., 2008.

References

1. Broackes, J. (ed.) (2012) *Iris Murdoch, Philosopher: A Collection of Essays*. Oxford: Oxford University Press.
2. Antonaccio, M. & Schweiker, W. (eds) (1996) *Iris Murdoch and the Search for Human Goodness*. Chicago; London: University of Chicago Press.
3. Robjant, D. (2011) As a Buddhist Christian: the Misappropriation of Iris Murdoch. *The Heythrop Journal*. 70. pp. 993–1008.
4. Lovibond, S. (2012) *Iris Murdoch, Gender and Philosophy*. New York; London: Routledge.
5. Altorf, M. (2013) Iris Murdoch, or What It Means To Be A Serious Philosopher. *Daimon. Revista Internacional de Filosofia*. 60. pp. 75–91.
6. Moore, S.H. (2010) Murdoch's Fictional Philosophers: What They Say and What They Show. In: Rowe, A. & Horner, A. (eds) *Iris Murdoch and Morality*. London: Palgrave Macmillan. pp. 101–113.
7. Ivasheva, V.V. (1979) *Chto sokhranyaet vremya: literatura Velikobritanii 1945–1977* [What Saves Time: Literature of Great Britain 1945–1977]. Moscow: Sovetskiy pisatel'. pp. 161–183.
8. Ivasheva, V.V. (1969) Ot Sartra k Platonu [From Sartre to Plato]. *Voprosy literatury*. 11. pp. 134–155.
9. Madorskaya, N.Ya. (1997) *Kontseptsiya lichnosti v filosofsko-psikhologicheskom romane Ayris Merdok: Ot pervykh opytov k “Ucheniku filosofa”* [The concept of personality in the philosophical and psychological novel by Iris Murdoch: From the first experiments to the “The Philosopher's Pupil”]. Philosophy Cand. Diss. Saint Petersburg.
10. Mizinina, I.N. (1991) *Romany A. Merdok kontsa 60-kh – nachala 70-kh gg.: Idei filosofii Platona v zerkale khudozhestvennoy struktury* [A. Murdoch's Novels of the late 60s – early 70s: Ideas of Plato's Philosophy in the mirror of the Artistic structure]. Philology Cand. Diss. Moscow.
11. Phillips, D. (1990) The Challenge of the Past: Iris Murdoch and the Legacy of the Great Nineteenth-Century Novelists. *Caliban*. 27. pp. 73–81.
12. Conradi, P.J. (2016) Iris Murdoch and “Shakespeare the Novelist”. *Iris Murdoch Review*. 7. pp. 29–38.
13. Conradi, P.J. (2020) Iris Murdoch's ‘Negative Capability’ and the Question of Influence. *Études britanniques contemporaines*. 59. [Online] Available from: <http://journals.openedition.org/ebc/9613>.
14. Pearson, G. (1962) Iris Murdoch and the Romantic Novel. *New Left Review*. 13–14. pp. 137–145.
15. Bayramkulova, L.K. (2005) *Poetika Ayris Merdok v svete problemy intertekstual'nosti: Merdok i Shekspir* [Iris Murdoch's Poetics in the Light of the Problem of Intertextuality: Murdoch and Shakespeare]. Philology Cand. Diss. Nalchik.

16. Pirudyan, A.A. (1997) Struktura romanov Ayris Merdok i komedii Shekspira [The structure of Iris Murdoch's novels and Shakespeare's comedies]. In: Sarukhanyan, A.P. (ed.) *Angliyskaya literatura XX v. i nasledie Shekspira* [English Literature of the 20th Century and Shakespeare's Legacy]. Moscow: Nasledie. pp. 120–132.
17. Chebineva, V.A. (2003) *Razvitiye traditsiy L. Sterna v tvorchestve V. Vul'f i A. Merdok* [The development of L. Stern's traditions in the works of V. Woolf and A. Murdoch]. Philology Cand. Diss. Kazan.
18. Homer, A. (2010) 'Refinements of Evil': Iris Murdoch and the Gothic. In: Rowe, A. & Horner, A. (eds) *Iris Murdoch and Morality*. London: Palgrave Macmillan. pp. 70–84.
19. Sullivan, Z.T. (1977–1978) The Contracting Universe of Iris Murdoch's Gothic Novels. *Modern Fiction Studies*. 23. pp. 557–569.
20. Jones Nakanishi, W. (2010) A Severed Head: As Freudian Drama and as Restoration Comedy. *English Studies*. 91:8. pp. 884–892. DOI: 10.1080/0013838X.2010.488848
21. Malishevskaya, N.A. (2001) *Zhanrovoye svoebrazie romanov Ayris Merdok: k probleme parodirovaniya zhanrovyykh modeley v sovremennoy metaprobe* [Genre originality of Iris Murdoch's Novels: on the problem of parodying genre Models in Modern Meta-prose]. Philology Cand. Diss. Rostov-on-Don.
22. Byatt, A.S. (1965) *Degrees of Freedom: The Early Novels of Iris Murdoch*. London: [s.n.].
23. Conradi, P.J. (1986) *Iris Murdoch: the Saint and the Artist*. London: Macmillan.
24. Brugmans, E. (2013) Poetry in the Novels of Iris Murdoch. *Philosophy and Literature*. 1 (37). pp. 88–101. DOI:10.1353/phl.2013.0001
25. Urnov, M.V. (1984) Ayris Merdok: literatura i mistifikatsiya [Iris Murdoch: Literature and mystification]. *Voprosy literatury*. 11. pp. 78–105.
26. Osipenko, E.A. (2004) *Printsipy igrovoy poetiki v romanakh Ayris Merdok 50–80 godov* [Principles of game poetics in the novels of Iris Murdoch of the 1950s – 1980s]. Philology Cand. Diss. Balashov.
27. Nikiforova, A.N. (2007) *Poetika romanov Ayris Merdok 1950-kh godov* [Poetics of Iris Murdoch's novels of the 1950s]. Philology Cand. Diss. Ufa.
28. Garner, D. (2019) On the Centennial of Iris Murdoch's Birth, Remembering a 20th-Century Giant. *The New York Times*. 25 June. [Online] Available from: <https://www.nytimes.com/2019/06/25/books/iris-murdoch-centennial.html>.
29. Timonina, T.Yu. (2016) *Poetologiya sveta i t'my v tvorchestve A. Merdok (na materiale romanov kontsa 1960-kh – 1970-kh godov)* [Poetology of light and darkness in the works of I. Murdoch (based on the novels of the late 1960s – 1970s)]. Philology Cand. Diss. Kaliningrad.
30. Woo, E.A. (1974) *The Enchanter Figure in the Novels of Iris Murdoch*. Master of Arts Thesis. Vancouver, BC.
31. Murdoch, I. (2003) *Begstvo ot volshebniika* [The Flight from the Enchanter]. Translated from English by I. Trudolyubova. Moscow: AST.
32. Murdoch, I. (2002) *Dilemma Dzheksona* [Jackson's Dilemma]. Translated from English by I. Doronina. Moscow: AST.
33. Jones Nakanishi, W. (2005) *Shakespeare and Buddhism in Bruno's Dream*. [Online] Available from: https://www.researchgate.net/publication/291167248_%27Shakespeare_and_Buddhism_in_Bruno%27s_Dream%27.
34. Murdoch, I. (2004) *More, more* [The Sea, the Sea]. Translated from English by M. Lorie. Moscow: AST.
35. Murdoch, I. (2001) *Ditya slova* [A Word Child]. Translated from English by T. Kudryavtseva. Moscow: AST.
36. Murdoch, I. (2008) *Suverennost' blaga* [The Sovereignty of Good]. Translated from English by E. Vostrikova and Yu. Kul'gavchuk. *Logos*. 1 (64). pp. 117–137.
37. Murdoch, I. (2008) *Vremya angelov* [The Time of the Angels]. Translated from English by I. Trudolyubova. Moscow: Eksmo.

Информация об авторе:

Зусева-Озкан В.Б. – д-р филол. наук, ведущий научный сотрудник отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва, Россия). E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

V.B. Zuseva-Ozkan, Dr. Sci. (Philology), leading researcher, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation). E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 20.10.2021;
одобрена после рецензирования 20.01.2022; принята к публикации 29.04.2022.

The article was submitted 20.10.2021;
approved after reviewing 20.01.2022; accepted for publication 29.04.2022.