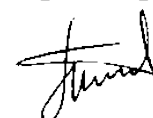


**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАЛТИЙСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. И. КАНТА»**

На правах рукописи



ТИМОНИНА Татьяна Юрьевна

**ПОЭТОЛОГИЯ СВЕТА И ТЬМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А. МЕРДОК
(на материале романов конца 1960-х – 1970-х годов)**

10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(западноевропейская и американская)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
доцент В.Х. Гильманов

Калининград

2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ФЕНОМЕН А. МЕРДОК: ХУДОЖНИК И ФИЛОСОФ.....	20
§ 1. Место творчества А. Мердок в истории западноевропейского романа.....	20
§ 2. Идеино-философская эволюция творчества А. Мердок.....	26
2.1. Экзистенциализм.....	27
2.2. Платонизм.....	33
2.3. А. Мердок и христианство, последующее творчество.....	38
§ 3. Онтология света и тьмы.....	40
3.1. Теория синавгии Платона.....	41
3.2. Неоплатоническая метафизика света.....	46
Выводы.....	51
ГЛАВА 2. ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СВЕТА И ТЬМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. МЕРДОК.....	53
§ 1. Эрос и критика автономного субъекта в романах «О приятных и праведных», «Сон Бруно», «Святая и греховная машина любви» и «Черный принц».....	53
1.1. «Черные принцы» А. Мердок.....	53
1.2. Любовь небесная и любовь земная.....	59
1.3. Ложная любовь и ложное Благо.....	74
§ 2. «Оставленность» бытия и проблема «убивающего» сознания в романах «Вполне достойное поражение», «Дитя слова», «Человек случайностей», «Генри и Катон» и «Море, море».....	82
2.1. «Пустота бытийной оставленности».....	82
2.2. «Смерть света».....	90
Выводы.....	102
ГЛАВА 3. КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ СВЕТА И ТЬМЫ В РОМАНАХ А. МЕРДОК.....	105
§ 1. Концепт как способ исследования картины мира автора.....	105

1.1. Концепт в когнитивной науке. Структура концепта.....	105
1.2. Картина мира и художественный концепт.....	108
§ 2. Актуализация концептов света и тьмы в произведениях А. Мердок.....	114
2.1. Лексические средства объективации концептов света и тьмы в романах А. Мердок	114
2.2. Концепт света.....	120
2.3. Концепт тьмы	129
2.4. Сближение концептов, проблема контрастной концептуализации....	133
2.5. Метафорика света и тьмы	145
Выводы	155
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	158
БИБЛИОГРАФИЯ.....	166
Научная литература и публицистика	166
Художественная литература	191
Словари и энциклопедии.....	191
Список литературных источников	192

ВВЕДЕНИЕ

Творчество Айрис Мердок (1919 – 1999), к которому мы обращаемся в данной диссертационной работе, – одно из наиболее значительных явлений в английской литературе XX века. Автор двадцати шести философско-психологических романов, теоретических философских статей, драматических и поэтических произведений, А. Мердок оставила заметный след в истории литературы. Критиками и исследователями А. Мердок отмечается гениальная самобытность ее творчества, неповторимость авторского стиля, идейная насыщенность и многоплановость произведений, сложная семантика и поэтика, что представляет широкое поле для исследований.

Феномен А. Мердок – признанного классика английской литературы – поистине уникален, так как она являлась не только гениальным художником, но и профессиональным философом. Как указывает биограф и друг А. Мердок, автор официальной биографии писательницы П. Конради, она почти двадцать лет преподавала философию: сначала в течение года в Кембридже, затем пятнадцать лет в Оксфорде, в колледже св. Анны и затем еще четыре года читала лекции в Королевском Колледже Искусств [Conradi 1999]. Из-под пера А. Мердок вышли серьезные философские труды: «Суверенность Блага» (1970), «Метафизика как гид к морали» (1992), «Экзистенциалисты и мистики» (1997), а также известный трактат о Сартре («Сартр: романтический рационалист»), написанный за год до выхода ее первого романа «Под сетью» (1954).

Профессиональная деятельность А. Мердок, несомненно, оказала огромное влияние на ее творчество, ее художественное мышление, в произведениях А. Мердок нашли отражение многочисленные идеи самых разных философских течений, бывших в то или иное время в кругу научных интересов писательницы. Как пишет исследовательница творчества А. Мердок В.В. Ивашева, «Мердок-писательницу нельзя отделять от Мердок-философа» [Ивашева 1989: 211].

Анализу художественного наследия А. Мердок было уделено значительное внимание, как в западном, так и в отечественном литературоведении. Главный акцент за рубежом делается на исследовании уникальной специфики отношений между художественным творчеством писательницы и ее моральной философией. О сущностной взаимосвязи этики с эстетикой, на которую особое внимание обращала сама А. Мердок в своих философских эссе и многочисленных интервью, писали Э. Роу [Rowe 2007], А. Хорнер (см. сборник: [Rowe A., Horner A. Iris Murdoch and Morality 2010]), Б. Николь [Nicol 2004; 2010], С. Хейнс [Haines 2010], С. Мур [Moore 2010], М. Люпрехт [Luprecht 2010] и другие. Изучению собственно философских трудов А. Мердок и систематическому описанию ее морально-философских идей и взглядов посвящены работы М. Антоначио [Antonaccio 2000; 2001], К. Моула (см. в сборнике: [Rowe 2007]), Дж. Маликайла [Malikaïl 2000] и других. Интерес для нашего исследования представляет диссертационная работа американского ученого Дж. Джордана [Jordan 2008], в которой отдельное внимание уделяется месту и роли понятия Блага в концепции А. Мердок, а также особенностям его метафорической специфики.

Помимо исследований морально-философских принципов творчества А. Мердок, большое количество работ западных ученых сосредоточено на подробном анализе конкретных произведений писательницы [Jordison 2009; Dooley 2009; Sayre 1972; Rabinovitz 1970; Nakanishi 2013]. Интерес к творчеству А. Мердок на Западе настолько велик, что говорить о малоизученности романного наследия автора не приходится. Кроме того, прослеживается тенденция сравнительно-сопоставительного анализа романов А. Мердок и творчества таких писателей, как Дж. Фаулз (см., напр.: [Phillips 2008]), Дж. Остин [Dooley 2009], Г. Джеймс (см.: [Rowe 2007]), и других. Проблематика богатых интертекстуальных связей в романах А. Мердок, вобравших в себя традиции классической английской литературы, также подробно освещена (см., напр.: [Nakanishi 2013; Nicol 2004] и др.).

Еще одним направлением исследований в западном литературоведении является гендерная проблематика произведений А. Мердок. В работах М. Альторф [Altorf 2013], Д. Джонсон [Johnson 1987], как отмечает Н.А. Малишевская, уделяется внимание «феномену повествователей-мужчин в романах Мердок» [Малишевская 2001: 15] и специфике «женского мировосприятия» [Там же] писательницы. В отечественном мердоковедении также стали появляться работы на эту тему, например, диссертация Д.Ф. Муртазиной [Муртазина 2012].

Особенностям эстетической системы А. Мердок уделено внимание в работах отечественных исследовательниц И. Левидовой [Левидова 1978], Н.И. Лозовской [Лозовская 1979], А. Исламовой [Исламова 1990]. Большой вклад в изучение творчества А. Мердок в общем контексте английской литературы XX века внесли Г.В. Аникин [Аникин 1975], Н.П. Михальская [Михальская 2006; Михальская, Аникин 1982], С.П. Толкачев [Толкачев 1999], М.В. Урнов [Урнов 1984], Н.Я. Дьяконова [Дьяконова 2001], С.Н. Филюшкина [Филюшкина 1988], В.А. Скороденко [Скороденко 1991], Е. Гениева [Гениева 1975], Н. Демурова [Демурова 1977] и другие. Особое место наследие А. Мердок занимает в исследованиях В.В. Ивашевой [Ивашева 1967; 1969; 1971; 1979; 1983; 1989], в которых проводится подробный ретроспективный анализ всего творческого пути писательницы, прежде всего, в контексте исторического развития английской философской прозы экзистенциалистской направленности. В статье «От Сартра к Платону» Ивашева показывает эволюцию философских взглядов А. Мердок и их отражение в произведениях писательницы [Ивашева 1969].

Принципам уникальной поэтики А. Мердок посвящены диссертации отечественных исследователей: А.Н. Никифоровой [Никифорова 2007], Л.К. Байрамкуловой [Байрамкулова 2005], Е.А. Осипенко [Осипенко 2004], Е.С. Степановой [Степанова 2007], М.А. Соловьевой [Соловьева 2004], Т.А. Хитаровой [Хитарова 2003], В.А. Чебинева [Чебинева 2003]. Работа Л.Л. Шевченко посвящена моделированию концептуальной системы А. Мердок на

основе исследования метафорики ее романов [Шевченко 2005]. Также следует отметить возрастающую в последнее время тенденцию изучения поэтических аспектов творчества А. Мердок в рамках постмодернистского художественного дискурса (см.: [Асланова 2013; Малишевская 2007]).

В контексте нашего исследования особого внимания заслуживают работы И.Н. Мизининой [Мизинина 1991] и И.А. Никольской [Никольская 1994], в которых рассматриваются традиции философии Платона «в зеркале художественной структуры» [Мизинина 1991] произведений А. Мердок. Также следует упомянуть статью Д. Филлипс «Роль света и солнца в некоторых романах Айрис Мердок и Джона Фаулза»¹ [Phillips 2008], имеющую прямое отношения к предмету нашего исследования.

В своем анализе творчества А. Мердок мы будем исходить из литературоведческой и общеполитической концепции метатекста, разрабатываемой западными представителями структурализма и философии постмодернизма. В основе данной концепции – фундаментальное положение об онтологии как метатексте западной культуры, исследуемое в работах Р. Барта и М. Фуко. Мир, согласно этой концепции, воспринимается «опосредовано совокупностью по-разному его интерпретирующих текстов культуры с разомкнутой структурой, образующих единый самодвижущийся Текст (Сверхтекст)» [Скоропанова 2005: 3], иначе – метатекст. В «Семиологии как приключении» Барт дает развернутое определение Текста, понимая его как «многомерное знаковое пространство, сотканное из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, оказывающееся полем методологических операций, интеллектуальной игры, знаковой деятельности по генерированию новых смыслов» [Там же]. В отличие от литературного произведения, Текст, по Барту, это «не эстетический продукт, а знаковая деятельность; <...> не структура, а структурообразующий процесс; <...> не пассивный объект, а

¹ Здесь и далее перевод с английского языка наш.

работа и игра» [Миловидов 2015: 94]. Таким образом, Барт пишет «не о тексте, как “связи” (системе, структуре)» [Там же], а о «дискурсе как динамическом и диалогическом процессе текстообразования» [Там же]. Соответствующие литературные тексты, по Барту, производны от метатекста как структурообразующего принципа или семиотической онтологии культурного окружения автора. Экзистенция автора, порождаемая текстурой знакового метатекста, находится в ситуации общекультурной игры и, зачастую, в противоречии с авторской рациональностью. Как указывает О.А. Кривцун, «в теоретической системе Фуко сам феномен “слова” раскрывается и анализируется как подвижный феномен культуры, отражающий в своих модификациях непреложность новых наступающих порядков в истории» [Кривцун 1998: 150].

В русском литературоведении теория метатекста получила развитие, в основном, в рамках тартусско-московской структурно-семиотической школы, главным представителем которой является Ю.М. Лотман. Лотман использует понятие метатекста для характеристики функции «текста культуры» по отношению к множеству других текстов данной культуры. Этот «текст культуры» Лотман рассматривает «в качестве некоего текста-конструкта, который представляет собой “инвариант всех текстов, принадлежащих данному культурному типу”, а сами эти тексты – абсолютно разного содержания, отличные друг от друга по структуре внутренней организации – выступают в качестве его реализации в знаковых структурах разного типа» [Гаврилина 2010: 65]. По мнению Лотмана, такой «текст культуры представляет собой наиболее абстрактную модель действительности с позиций данной культуры. Поэтому его можно определить как картину мира данной культуры» [Лотман 1992а: 392].

Подобное представление о мире как метатексте и об открытости художественного текста «в бесконечность означающего» [Скоропанова 2005: 3] прослеживается в работах других ученых. Так, например, А.Н. Веселовский, «задавшийся в своей “Исторической поэтике” целью проследить

эволюцию поэтического сознания и его форм, исходил из посылки, что есть общее в том, как каждая эпоха вообще мыслит себе слово. Общекультурное осмысление слова всегда предшествует его поэтическому применению» [Кривцун 1998: 148]. Таким образом, как пишет Кривцун, «“По ту сторону” художественного текста всегда угадывается определенный образ человека, тип мироощущения эпохи или, другими словами, присущая произведению культурная доминанта» [Там же: 142]. Метатекст, образованный из множества текстов того или иного культурно-исторического типа, воплощает «элементы и структуру образа мира и картины мира данной культуры, ее социокультурные коды» [Гаврилина 2011: 74]. У А. Мердок этот метатекст выстраивается из основных кодов западной культуры, проявляющих себя, в первую очередь, в уникальной специфике ее поэтологии света и тьмы. Последнее подтверждается знаковой ролью аспекта бытия света в философской герменевтике.

М. Хайдеггер связывает тайну бытия с тайной света, источник которого в его философской системе, однако уже оказывается заслоненным так называемой «разумной метафизикой», то есть метафизикой, основанной исключительно на автономном разуме: «...событие лишения сущего своей собственной сути, в котором *просвечивает и прощально озаряет*² человеческое существо бедственное положение истины бытия, а тем самым и начало истины <...>. То, что для метафизического образа мысли выглядит как предвестие чего-то другого, дает о себе знать просто как *последний отсвет более изначального света*» [Хайдеггер 1993б: 181].

Согласно М. Хайдеггеру, наиболее внятными «голосом» бытия, через который «просвечивает» истина, является искусство, в частности, художественное творчество, миметическая сущность которого, согласно Аристотелю, заключается в подражании прекрасной природе³. Как пишет Х.-

² Здесь и далее в цитатах выделено нами.

³ Одна из статей Мердок так и называется: «Искусство – это подражание природе» [Murdoch 1999а: 275 – 290].

Г. Гадамер, прекрасное «само несет в себе свой блеск и ясность» [Гадамер 1988: 555], «отличительная черта прекрасного по сравнению с благом – то, что оно являет себя из себя самого, делает себя непосредственно очевидным в своем бытии» [Там же: 556]. «“Вы-свечивание”, “вы-явление” есть, таким образом, не только одно из свойств того, что прекрасно, но составляет его собственную сущность. <...> Красота имеет способ бытия *света* [выделено в источнике. – Т.Т.]» [Там же: 557]. Это значит, что «красота прекрасного являет себя в этом прекрасном как свет, как блеск. Она создает в нем свое явление» [Там же]. Называя язык «домом» бытия (см.: [Хайдеггер 1993а: 192]), М. Хайдеггер, таким образом, связывает судьбу бытия с поэтическим творчеством – единственным, где бытие еще дает о себе знать в нарративных практиках.

Исходя из вышеизложенного, нам представляется возможным выделить в творческом процессе А. Мердок *два уровня нарратива*: 1. философско-аналитический (нарратив логика) и 2. эстетико-художественный (нарратив герменевта) уровни. Мы употребляем термин «нарратив», поскольку само понятие нарративности указывает на определенную структурность повествования (в отличие от дескриптивного изложения) (см.: [Шмид 2008]), а также на коммуникативный аспект литературного процесса. Данный подход к анализу творчества А. Мердок, по нашему мнению, возможен именно в силу двойственной специфики ее писательской деятельности, отражающей, с одной стороны, профессиональные интересы А. Мердок как философа и, с другой стороны, ее художественный гений. Первый уровень нарратива, таким образом, складывается из базовых философских категорий и конструктов, составляющих собственную философскую концепцию А. Мердок. В свою очередь, второй уровень нарратива, в котором А. Мердок отстраняется от философствующего нарратива логика, связан с авторской экзистенцией, порождаемой метатекстом западной культуры и отражающей судьбу бытия в искусстве. Главным феноменологическим инструментом «голоса» бытия в искусстве у А. Мердок является поэтика света. Одной из задач данного

диссертационного исследования является, таким образом, исследование специфики взаимодействия двух уровней нарратива в художественном творчестве А. Мердок.

Для более фундированного изучения поэтологии света и тьмы у А. Мердок в контексте вышеозначенной концепции двух нарративов нам представляется методологически важным провести исследование концептуальной динамики категории света и, соответственно, тьмы в ее творчестве. В качестве основного подхода к исследованию данных категорий, чему будет посвящена отдельная глава, мы используем метод концептуального анализа, в котором свет и тьма могут быть рассмотрены одновременно в качестве концептов универсальных, отражающих картину мира западной культуры, и концептов индивидуально-авторских, или художественных, изучение признаков которых в поэтической картине мира А. Мердок позволит составить более полное представление об особенностях поэтологии света и тьмы в произведениях писательницы. При исследовании средств художественной актуализации концептов света и тьмы в романах А. Мердок особая роль нами отводится метафоре как главному художественному приему в герменевтическом нарративе А. Мердок.

Свет – категория не просто эстетического порядка, но категория универсальная, фундаментальная не только для понимания творчества А. Мердок, но и для насущных вопросов гносеологии и онтологии искусства в целом. Вопрос света, по нашему мнению, не ограничивается символикой световых образов в той или иной исторической концепции света. Еще в средние века Р. Гроссетест в контексте своей метафизики света называет свет универсальной формой всякой телесности⁴, предвосхищая современное естественно-научное представление о материальной сущности света⁵. По

⁴ Р. Гроссетест пишет: «...первая телесная форма, которую некоторые называют телесностью, есть свет» [Гроссетест 2003: 73].

⁵ См., напр., высказывание одного из создателей квантовой механики В. Гейзенберга: «В естествознании Нового времени живет христианская модификация платонической “мистики света”, которая отыскивает в первообразах единую основу духа и материи и предоставляет место для

словам У. Эко, в неоплатоническом ключе «он рисует нам образ вселенной, образовавшейся из единого потока световой энергии, которая одновременно является источником красоты и бытия» [Эко 2003: 68]. Свет у Гроссетеста «прекрасен сам по себе, “потому что его природа проста и вбирает в себя все”» [Там же], «он в высшей степени един и соразмерен самому себе» [Там же]: «Все едино, – пишет философ, – по причине свершения всего из единого света» [Гроссетест 2003: 83].

Свет также является важнейшей онтолого-экзистенциальной образующей человеческого «Я», связывая сферу духовного со сферой видимого, природного. Так, по Гегелю, свет «“имеет в царстве материи то же значение, что знание, или “я”, в царстве духа”». Определяя всеобщность света как “абстрактную самость материи”, “чистую манифестацию”, “материальную идеальность”, Гегель перебрасывает своеобразный “мостик” между “материальной идеальностью” физического света, с одной стороны, и духовной себетождественностью “Я” с его бесконечным равенством самосознания – с другой. <...> Свет представляет собой параллель этому тождеству самосознания и является его верным отображением» [Перетяцкий 2011: 11].

Особую роль свет играл, пожалуй, в античной эстетике и культуре. «Антично-средневековое и, в частности, платоновское учение о свете, – пишет А.Ф. Лосев, – имеет мало общего как с нашим обывательским, так и с научным представлением об этом предмете. <...> Это какая-то специфическая область мышления и бытия. <...> Это своеобразная символическая теория и символическое мышление, которое мы находим и во многих других античных представлениях» [Лосев 2000а: 691]. Не подлежит сомнению, что философия Платона и, в частности, платоническая концепция света, занимала особое место в профессиональной и творческой деятельности А. Мердок, свидетельством чему являются сами названия некоторых философских работ

разнообразных степеней и видов понимания вплоть до познания истины спасения» [Гейзенберг 1987: 285].

писательницы, посвященных анализу платонического учения: «Суверенность Блага», «Огонь и Солнце», «Акаст: два платонических диалога». В художественном творчестве А. Мердок критики выделяют целый «платонический»⁶ этап. К нему относят, главным образом, романы конца 1960-х – начала 1970-х годов, в которых идеи философской системы Платона, переосмысливаемые автором с точки зрения экзистенциалистского подхода к проблеме человека в мире и к тайне индивидуального сознания, стали основанием философской мотивики произведений А. Мердок, нашедшей свое отражение, как в системе художественных образов, так и в композиционной структуре романов. В данной диссертационной работе будут рассмотрены следующие романы А. Мердок: «О приятных и праведных» («The Nice and the Good», 1968), «Сон Бруно» («Bruno's Dream», 1969), «Вполне достойное поражение» («A Fairly Honourable Defeat», 1970), «Человек случайностей» («An Accidental Man», 1971), «Черный принц» («The Black Prince», 1973), «Святая и греховная машина любви» («The Sacred and Profane Love Machine», 1974), «Дитя слова» («A Word Child», 1975), «Генри и Катон» («Henry and Cato», 1976), «Море, море» («The Sea, The Sea», 1978).

Ведущие идейные линии, прослеживаемые нами в творчестве А. Мердок, такие, как соотношение объективного и субъективного аспектов, проблема истинного и иллюзорного в жизни и искусстве и, в особенности, проблема невидимого излучения (умозрительного света), как показывает «большое время» (М.М. Бахтин) культуры, всегда играло и продолжает играть важнейшую роль в духовной истории человечества. Свидетельством этому являются разные философии света и герменевтики света, берущие начало еще в античности (такие, как теория синавгии Платона, световые герменевтики схоластов и ренессансных авторов и др.), которые в то же время тесно сопряжены с физикой видимого света. Последнее особенно актуально на фоне общей естественно-научной парадигмы, доминирующей в современной

⁶ См., напр.: [Ивашева 1989: 242; Мизина 1991: 2].

культуре, и поэтому должно представлять особый интерес для современных «наук о духе» (В. Дильтей).

Таким образом, данное исследование представляется **актуальным** в контексте его общей световой проблематики, имеющей отношение к новым парадигмальным поискам, как в литературоведении, так и в современной науке в целом. Кроме того, актуальным представляется исследование категории света в его неизбежной феноменологической диалектике с тьмой в творчестве А. Мердок с позиции литературоведческой концептологии – достаточно молодой отрасли гуманитарного знания, которая, однако, уже успела получить продуктивное развитие за последние десятилетия.

Научная новизна данной работы заключается в том, что в ней впервые осуществляется комплексный лингво-литературоведческий анализ романов «платонического» периода творчества А. Мердок в попытке связать в едином дискурсе значимую для А. Мердок философию света и ее литературно-художественное выражение в произведениях писательницы.

Материалом для исследования послужили 9 романских произведений А. Мердок в период с 1968 по 1978 гг., условно обозначаемый термином «платонический».

Объектом исследования является художественное творчество А. Мердок конца 1960-х – 1970-х гг., рассматриваемое нами в контексте его общей философско-герменевтической направленности, а **предметом** – поэтология света и тьмы в творчестве А. Мердок.

Цель исследования: выявить особенности поэтологии света и тьмы в романах А. Мердок указанного периода с учетом общего философско-герменевтического дискурса, обусловившего специфику художественного творчества писательницы. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи:**

– проследить идейно-философскую эволюцию романного творчества А. Мердок;

- выделить базовые философские категории, выстраивающие философско-аналитический уровень нарратива в произведениях А. Мердок;
- исследовать специфику онтологии и гносеологии света и тьмы в определенных герменевтиках света, оказавших влияние на художественный нарратив А. Мердок;
- проследить динамику развития поэтологии света и тьмы в романах на фоне диалога между двумя вышеозначенными уровнями нарратива;
- выявить основные характерные особенности поэтики света и тьмы А. Мердок на мотивно-образном, композиционном и идейно-тематическом уровнях текста;
- выявить особенности содержания концептов света и тьмы в индивидуально-авторской картине мира писательницы;
- обозначить художественную роль метафоры в произведениях А. Мердок.

Диссертационное исследование проводится на основе комплексного использования как традиционных, так и современных **методов** гуманитарного знания, а именно: контекстуальный, культурно-исторический, компаративный, герменевтический методы, а также метод концептуального анализа.

Исследование опирается на **теоретическую базу**, представленную в трудах в области поэтики и теории анализа поэтического текста (Ю.М. Лотман, А.Н. Веселовский, М.М. Бахтин, В.Е. Хализев, О.А. Кривцун), теории метатекста и внутренней структуры произведения (Р. Барт, Ю.М. Лотман), нарратологии (В. Шмид, В.И. Тюпа), герменевтики (М. Хайдеггер, Х.-Г. Гадамер, В. Дильтей), теории метафоры (Н.Д. Арутюнова, Дж. Лакофф, М. Джонсон). В области эстетики и метафизики света исследование опирается на труды Платона, Р. Гроссетеста, работы У. Эко, Х. Зедльмайра, А.Ф. Лосева.

Методологическую основу в области концептуального анализа составили положения по теории концепта в когнитивной науке (работы Е.С. Кубряковой, З.Д. Поповой, И.А. Стернина, Н.Н. Болдырева, В.И. Карасика,

М.В. Пименовой, С.Г. Воркачева, Ю.С. Степанова, В.А. Масловой и других), исследования в области литературоведческой концептологии и теории художественного концепта (С.А. Аскольдова, В.Г. Зусмана, Н.С. Болотновой, Т.И. Васильевой, И.А. Тарасовой, Г.И. Берестнева, Р.В. Алимпиевой, С.В. Таран и других), а также работы по лексической семантике (И.В. Арнольд, И.М. Кобозевой, О.Н. Селиверстовой, И.М. Шеиной, Н.А. Стадульской, А.Г. Гуревич, Г.А. Шушариной и других).

Теоретическая значимость работы обусловлена тем, что ее результаты позволяют уточнить уникальную специфику поэтики творчества А. Мердок конца 1960-х – 1970-х гг., заключающуюся в сложном взаимодействии философско-аналитического и эстетико-художественного типов авторского повествования; вносят вклад в исследование вопроса о характерных особенностях английского романа экзистенциалистской ориентации середины XX века, одним из важных представителей которого является А. Мердок. Кроме того, теоретическая значимость диссертации заключается в намеченной перспективе синкретического подхода к исследованию проблемы света и тьмы в контексте современного гуманитарного знания с позиций философской герменевтики света, метафизики света и художественной поэтологии света и тьмы.

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования его материалов в вузовских курсах по истории английского романа XX века, стилистике, а также на семинарских занятиях по филологическому анализу художественного текста. Кроме того, результаты концептуального анализа света и тьмы, отраженные в главе 3 диссертации, могут быть использованы для составления частотного словаря романов А. Мердок.

На защиту выносятся следующие **основные положения**:

1. В основе творческого процесса А. Мердок лежит диалог между двумя уровнями нарратива: философско-аналитический уровень (нарратив логика), обусловленный спецификой авторской рациональности, и эстетико-

художественный уровень (нарратив герменевта), порождаемый текстурой знакового метатекста западной культуры XX века.

2. Несмотря на влияния знаковых философских герменевтик, прослеживаемые в творчестве А. Мердок, и возможность выделения конкретных логико-философских категорий, выстраивающих философско-аналитический нарратив в произведениях А. Мердок, можно говорить о выработке автором своей собственной, уникальной идейно-философской концепции, складывающейся, прежде всего, из взаимодействия идей экзистенциализма, платонизма и неоплатонической метафизики света, а также разрабатываемой автором специфической концепции искусства.

3. Уникальность художественного нарратива А. Мердок заключается, прежде всего, в особенностях разрабатываемой ею собственной герменевтики света, выражаемой в специфике авторской поэтологии света и тьмы и художественной концептуализации западной философии света, составляющей особую, неповторимую идейно-философскую и образно-стилистическую специфику произведений писательницы.

4. Поэтология света у А. Мердок построена на принципе субстанциального тождества Света, Любви и Слова. В романах конца 1960-х – 1970-х годов это тождество основано, прежде всего, на платонической парадигме, в которой объединяющим мета-принципом является идея Блага.

5. Свет как носитель идеи Блага предстает в качестве мета-символа, задающего своеобразную структурно организованную и системно связанную символическую иерархию, которая включает два композиционно значимых хронотопа – хронотоп макромира и хронотоп микромира, тесно взаимодействующие и взаимно обуславливающие друг друга. Онтологической иерархии символизма света соответствует ее языковая объективация, идейно-семантическая форма которой отражает специфику авторской концептуализации, образуя своеобразное функционально-семантическое поле художественной когнитологии А. Мердок. Своеобразие

этого функционально-семантического поля отражает характер диалогического взаимодействия между нарратором-логиком и нарратором-герменевтом.

6. Для «платонических» романов А. Мердок характерна присущая всему романному творчеству писательницы динамика, выражающаяся в нестатичности диалога/противостояния двух уровней нарративных структур. В романах до 1970 года («О приятных и праведных» и «Сон Бруно») в той или иной степени завершенности художественного воплощения находит выражение платоническая концепция духовного анамнесиса и познания истины, составляющая философскую основу нарратива логика в произведениях А. Мердок.

7. Начиная с романа 1970 г. «Вполне достойное поражение» вплоть до знакового романа 1978 г. «Море, море» в нарративе А. Мердок преобладает эстетико-художественный, или герменевтический уровень, в котором концептуальная логика Мердок-философа уступает место особой художественной экзистенции автора, «предчувствующей» событие «смерти света» в западной культуре XX века.

Апробация работы. Основные положения исследования обсуждались на заседаниях кафедры исторического языкознания, зарубежной филологии и документоведения Балтийского федерального университета им. И. Канта, были изложены в виде докладов в Калининградской областной научной библиотеке и на международных научно-практических конференциях («Наука и образование в жизни современного общества» (Тамбов, 2013), «Современные концепции научных исследований» (Москва, 2014), «Наука, образование, общество: проблемы и перспективы развития» (Тамбов, 2014), «Теоретические и практические аспекты лингвистики, литературоведения, методики преподавания иностранных языков» (Нижний Новгород, 2015), «Перспективные направления развития современной науки» (Москва, 2015), «Общественные науки в современном мире» (Санкт-Петербург, 2016)), использовались на занятиях со студентами в рамках курсов «История зарубежной литературы XX века», «История мировой литературы» и

«Эстетика», а также отражены в 12 статьях автора, 4 из которых опубликованы в журналах, входящих в список рецензируемых изданий ВАК.

ГЛАВА 1.

ФЕНОМЕН А. МЕРДОК: ХУДОЖНИК И ФИЛОСОФ

§ 1. Место творчества А. Мердок в истории западноевропейского романа

В 1950-х годах в Великобритании дает о себе знать так называемый философский роман⁷, главными представителями которого становятся У. Голдинг, К. Уилсон и А. Мердок. В центре внимания этих авторов, прежде всего, проблема человека, индивидуальное сознание, абсолютная уникальность человеческого бытия. Особое место в формировании английского романа философской направленности середины XX века принадлежит так называемой «философии существования», или экзистенциализму – направлению мысли, возникшему в начале XX века в среде интеллигенции как особое мировоззрение, мирочувствование и постепенно пронизавшее собой после Первой мировой войны философию и литературу Западной Европы. Большинство философов-экзистенциалистов были также и писателями.

Среди главных философских и идейных предпосылок экзистенциализма можно назвать знаменитый постулат Ницше «Бог умер», на котором строится вся современная научная мысль. Кроме того, существенное влияние на развитие экзистенциализма оказала философия датского мыслителя С. Кьеркегора, который первым ввел в философию понятие *экзистенции*. Среди литературных влияний можно назвать творчество Ф.М. Достоевского, поскольку он в своих произведениях сформулировал многие исходные пункты экзистенциализма (сами философы-экзистенциалисты любили цитировать

⁷ В.В. Ивашева отмечает: «В ряде своих интервью 60-х годов Мердок называла свои романы философскими. Я бы скорее назвала их романами с философской тенденцией, что далеко не равнозначно» [Ивашева 1989: 240]; «нельзя ставить знак равенства между “Кандидом” Вольтера или “Монахиней” Дидро, “Паразитами сознания” К. Уилсона или даже “Мандрапуrom” Мерля и множеством произведений, выходящих сегодня на Западе и содержащих лишь выраженные философские мотивы» [Там же].

Достоевского в своих работах), а также творчество Ф. Кафки, который наметил основные темы трагичности бытия и экзистенциального одиночества индивида. Кроме того, можно говорить о влиянии на последующее развитие экзистенциального романа во Франции и Великобритании творчества Дж. Джойса и У. Фолкнера.

Следует отметить, что философия экзистенциализма, в целом, развивалась в двух ее направлениях: религиозный экзистенциализм, главными представителями которого являются такие философы, как Н. Бердяев, Л. Шестов в России, Г. Марсель во Франции, К. Ясперс и М. Бубер в Германии; атеистический экзистенциализм, главным представителем которого в Германии был М. Хайдеггер, а во Франции – А. Камю и Ж.-П. Сартр, объединившие в своем творчестве глубокое философское понимание основных идей экзистенциализма и их художественное осмысление в произведениях литературы. Именно французский атеистический экзистенциализм (в лице Ж.-П. Сартра, С. де Бовуар, Ж. Ануйя) оказал наибольшее влияние на английский философский роман экзистенциалистской ориентации XX века (и на творчество А. Мердок, в частности).

Несмотря на отказ самой А. Мердок характеризовать свои романы как романы философские (о чем она неоднократно говорила в различного рода интервью⁸) и, несмотря на существенное разграничение, которое А. Мердок проводит между ее творчеством романиста и ее философскими работами, основываясь, прежде всего, на представлении о «честности» и строгой «фактуальности» философских произведений, с одной стороны, и на диалогичности произведений художественного творчества, будящего воображение читателя и способствующего «игре познавательных способностей человека» [Кривцун 1998: 92], с другой стороны, многими мердоковедами, в особенности в русле западной литературоведческой школы, отмечается глубинная взаимосвязь этих двух видов авторской деятельности А.

⁸ См., напр., у С. Мура: «В многочисленных интервью Айрис Мердок заявляла, что ее деятельность как писателя и как философа – это два разных начинания» [Moore 2010: 101].

Мердок и пронизанность ее романов философскими идеями, владевшими вниманием писательницы в тот или иной период ее творчества. Так, по словам исследователя М. Люпрехта, роман «Сон Бруно» и одно из важнейших философских эссе «Суверенность Блага» были задуманы А. Мердок в один год, и во многих аспектах «Сон Бруно» является художественным выражением концепции, развиваемой в «Суверенности Блага» (см.: [Luprecht 2010: 113]).

В связи с вышесказанным, литературоведам приходится обращаться непосредственно к философским трудам А. Мердок, без изучения которых невозможен адекватный анализ ее художественных произведений. Напротив, некоторые ее романы, благодаря их идейной сложности и глубине, становятся объектом внимания профессиональных философов, занимающихся изучением философской мысли А. Мердок.

Особую трудность для исследования произведений А. Мердок представляет неоднозначность, неоднородность художественного мира писательницы, вызванная широтой ее философских интересов. Характерной особенностью творчества А. Мердок является нестатичность – как художественных образов, так и авторских взглядов в целом. Многочисленные идеи различных философских концепций, постоянно переосмысливаясь и критикуясь автором, превалируя в тот или иной период литературной биографии А. Мердок, в принципе, не изживают себя на протяжении всей ее творческой деятельности, находясь в постоянном диалоге друг с другом и с мыслью автора. Зачастую такая идейная насыщенность характеризует отдельное, конкретное произведение.

Исследователями отмечается не только идейная сложность и многослойность творчества писательницы, делающая практически невозможным вычленение какой-то одной общей концепции, строгой системы взглядов. Несистемность и несистематичность А. Мердок выражается также и в жанровой неопределенности романов, и в двойственности авторского художественного метода. Так, например, Н.П. Михальская и Г.В. Аникин

отмечают, что «жанровое своеобразие романов А. Мердок определяется сплавом черт философского и плутовского романов, комедии интриги и лирической повести» [Михальская, Аникин 1982: 180]. По мнению М.В. Урнова, А. Мердок «не пренебрегает “функцией занимательности”, она ее использует, и весьма энергично. Но в то же время ужасные явления для нее <...> – объект психологического анализа, опыт изучения человеческой природы и вместе с тем условие и материал художественного эксперимента для иллюстрации философских формул» [Урнов 1984: 82].

Следует отметить такую характерную черту творчества А. Мердок как интертекстуальность. В своих произведениях писательница постоянно обращается к опыту предшествующей литературы с помощью различных типов интертекстуальных взаимодействий. Например, в романе «Черный принц» можно встретить реминисценции из У. Шекспира, Л. Кэрролла, Ф. Достоевского, Дж. Остин, Т.С. Элиота, Ф. Ларошфуко, У. Блейка; аутентичные или измененные цитаты из Данте, Дж. Донна, У. Шекспира (см. об этом: [Демурова 1977: 438]). Сильны здесь также различные мифологические и другие аллюзии.

Говоря о художественном методе А. Мердок, следует, прежде всего, отметить интерес писательницы к традиции реалистического романа XIX века. Такие писатели, как Ч. Диккенс, Дж. Остин, Г. Джеймс, Ф. Достоевский, Л. Толстой, А. Чехов и другие вызывали восхищение у А. Мердок и стремление приблизиться к их мастерству. Ряд исследователей, как в зарубежном, так и в отечественном литературоведении склонны рассматривать творчество автора «в русле большой реалистической традиции английской литературы» [Левидова 1978: 215]. С другой стороны, такое однозначное определение метода А. Мердок как метода реалистического ставится большинством исследователей под сомнение. Так, В. Ивашева считает, что безоговорочно называть писательницу реалистом ошибочно: «...конечно же, самой Мердок характеры решаются не в духе классиков реализма! Даже если некоторые из них содержат в себе черты

психологической правды. <...> Реализм и романтизм, вымысел и правда жизни, воображение писателя и отражение им жизни “такой, какая она есть” для нее неотделимы» [Ивашева 1989: 238]. По мнению Михальской и Аникина, «...творчески плодотворное в книгах Мердок связано с романтическими и реалистическими началами, которые, безусловно, берут верх над элементами модернизма и массовой беллетристики» [Михальская, Аникин 1982: 178]. С.П. Толкачев отмечает слияние в творчестве А. Мердок «реализма (объективность, гармоничность, пропорциональность, стремление к теоретическому оформлению и закреплению эстетических канонов, противостояние модернистским “излишества”, дидактизм) и постмодернистских тенденций (мифологизация действительности, многоуровневая организация текста, прием игры, построение произведений из элементов культуры прошлого)» [Толкачев 1999б: 3]. В 1965 году вышел роман «Красное и зеленое» об ирландском восстании 1916 года – возможно, наиболее реалистичный и исторически аутентичный из произведений писательницы. А. Мердок много говорила о том, что хотела бы «больше писать реалистические романы» [Ивашева 1969: 146]. Однако, несмотря на стремление приблизиться к мастерству английских, русских и французских классиков реализма, вряд ли можно однозначно отнести творчество А. Мердок к реалистической традиции.

В некоторой литературе можно встретить употребление по отношению к художественному методу писательницы термина «магический реализм» (см., напр.: [Conradi 2001]), что, в целом, отражает одну из главных особенностей ее творчества – амбивалентность. Для магического реализма как художественного метода характерно, прежде всего, включение магических элементов в реалистическую картину мира, что действительно характерно для многих романов А. Мердок, в особенности, раннего периода ее творчества. Такие романы, как «Зеленый рыцарь», «Единорог» и др., являются наиболее яркими примерами проявления магического реализма.

Тем не менее, необходимо отметить, что реализм А. Мердок имеет отношение, прежде всего, к сфере духовной жизни человека. Это не «фотографирующий» реализм, точно копирующий внешние детали. По словам самой писательницы, для нее реализм – это «некий общий глубокий этический взгляд» [Ивашева 1983: 232], и в этом смысле он противопоставляется А. Мердок как натурализму, так и субъективной фантазии, не имеющей, по ее мысли, никакого отношения к подлинной действительности. Истинное искусство, по мнению автора, призвано правдиво и справедливо отображать внутреннюю, нравственную жизнь человека, честно исследовать таинственные процессы в человеческом сознании, и именно в этом смысл реализма А. Мердок.

В этой связи следует отдельно сказать об очень важной и характерной для всего творчества писательницы идее «демонизма». Следуя за своим литературным «учителем» У. Шекспиром, А. Мердок исследует двойственность, противоречивость, непредсказуемость человеческого сознания. Писательница постоянно отмечает, что все чувства и действия человека нельзя рассматривать как неизменное следование только добру или только злу. Человек гораздо сложнее, его сознание изменчиво и подвластно страстям. Здесь возникает тема внутренних «демонов», терзающих разум и чувство человека: «...существуют какие-то силы, которые одолевают нас изнутри, как демоны, выпущенные на свободу» [Ивашева 1969: 145]. Например, в «Черном принце» встречаем: «I tossed and panted and groaned as if I were wrestling with a palpable *demon*» (The Black Prince, 246). Демонами А. Мердок называет различные субъективные устремления индивида, нередко оказывающиеся губительными в силу неспособности человеческого разума или чувства их преодолеть.

В исследовании сложной противоречивости и многоплановости человеческого сознания как *единого целого* заключается важнейший принцип реализма и психологизма А. Мердок, которые одновременно являются «неким общим глубоким этическим взглядом» [Ивашева 1983: 232] художника на

природу человека. По мысли автора, «искусство морально» [Лозовская 1979: 42], в нем – отражение правды и осмысление ценности добродетели. «Искусство и мораль, с некоторыми оговорками, едины. Их суть состоит в одном и том же. Сутью их обоих является любовь»⁹, – пишет А. Мердок в своем эссе «О Возвышенном и Благем». Тайна истинного искусства связывается писательницей с тайной неэгоистичной любви, освещающей реальность и открывающей путь к добродетели. «Любовь, а также искусство и мораль есть открытие реальности» [Там же], – подчеркивает А. Мердок.

Главный предмет художественного исследования А. Мердок – «философия морали» и «психология морали» (см., напр.: [Ивашева 1989: 247]). Именно с поиском действенной философии морали и связаны, как нам кажется, изменчивость философских и эстетических взглядов А. Мердок и, как следствие, несистематичность ее творчества – то, что определяется В.В. Ивашевой как «кривая эволюция» [Ивашева 1969: 147]. Видя задачу искусства в освещении «природы морали» [Мердок 2008: 125], А. Мердок обращается к разным философским концепциям в поисках честного и цельного объяснения сущности человека.

§ 2. Идеино-философская эволюция творчества А. Мердок

Как в зарубежном, так и в отечественном литературоведении было предпринято достаточное количество попыток каким-то образом типологизировать творческое наследие А. Мердок. Однако задача оказалась предельно трудной, поскольку романы А. Мердок, по большому счету, не вписываются в какие-либо четкие идейные рамки, и их классификация вызывает немало споров у исследователей. В круг философских направлений, занимавших внимание А. Мердок, входят: лингвистическая философия Л. Витгенштейна, философия И. Канта, Д. Юма, С. Вейль, С. Кьеркегора, А.

⁹ Цитата приведена в переводе Н.И. Лозовской: [Лозовская 1979: 42].

Шопенгауэра и других. Особенно сильное влияние на ранние романы А. Мердок оказала философия экзистенциализма (в ее сартровском варианте), впоследствии уступившая место платонизму и морально-этическим идеям христианства.

2.1. Экзистенциализм

В 1953 году, за год до выхода ее первого романа «Под сетью», А. Мердок пишет критический очерк «Сартр – романтический рационалист», в котором называет французского философа своим учителем. В разговоре с В.В. Ивашевой А. Мердок объясняет, что Сартр «и как философ, и как политик, и как романист глубоко и осознанно современен; ему присущ стиль эпохи» [Ивашева 1989: 213]. Знакомство А. Мердок с Сартром (одним из крупнейших представителей французского атеистического экзистенциализма) состоялось в середине 1940-х годов, с чего и началось серьезное «погружение» А. Мердок в «сферу экзистенциалистских идей» (см.: [Ивашева 1969: 139]), которые впоследствии найдут самое широкое отражение в ее художественном творчестве, став на долгое время основным идейным фундаментом романов А. Мердок.

«Воздействие раннего Сартра ощутимо уже в первом <...> романе Мердок “Под сетью”, – пишет В.В. Ивашева, <...> оно находит выражение в невеселых рассуждениях Джеймса Донагью» [Там же: 140]: «События текут мимо нас, как вот эти толпы; лицо каждого видишь только минуту, самое важное важно не навсегда, а только сейчас. Работа и любовь, погоня за богатством и славой, поиски истины и сама истина – все состоит из мгновений, которые проходят и обращаются в ничто... Так мы живем – как некий дух, витающий над беспрестанной смертью времени, над утраченным смыслом, упущенным мгновением, позабытым лицом, – до тех пор, пока последний удар не положит конец всем нашим мгновениям и не погрузит этот дух обратно в пустоту, из которой он вышел» [Мердок 2012: 383 – 384]. По

словам Ивашевой, «героем модернистских произведений на Западе выступает, как правило, одинокий, отчаявшийся человек, бессильный что-либо понять, а тем более изменить в “мире абсурда”, – именно таков человек в представлении экзистенциалистов» [Ивашева 1967: 216]. Ранние произведения А. Мердок – «Под сетью», «Бегство от волшебника», «Отрубленная голова», «Замок на песке» и другие, – подобно другим романам экзистенциалистской направленности, «практически лишены сюжета. Они рассыпаются на отдельные эпизоды, подчеркивающие хаос, царящий в реальном мире» [Ивашева 1979: 172].

У истоков экзистенциализма стоит учение датского философа и мыслителя XIX века Серена Кьеркегора (см.: [Руднев 1997: 272]), который ввел в философию термин «экзистенция» (от лат. *existentia* – «существование»), понимаемый как внутреннее бытие человека в мире [Там же]. Внешнее, или предметное бытие – объективный мир, который, согласно представлению экзистенциалистов, есть хаос, абсурд, лишенный причин и следствий, недоступный познанию – представляет собой «неподлинное существование». Одно из центральных понятий экзистенциализма – «существование предшествует сущности» [Сартр 1990: 167]. Это означает, что человек, помимо своей воли «заброшенный» в мир и «обреченный» на одиночество и свободу, сам творит свою сущность, сам создает себя. Экзистенция является подлинным бытием, обретение которого «предполагает решающий “экзистенциальный выбор”, посредством которого человек переходит от созерцательно-чувственного бытия <...> к <...> самому себе» [Руднев 1997: 273]. При описании и анализе человеческой жизни философы-экзистенциалисты оперируют рядом понятий, которые соотносятся с определенными состояниями человека – такими, как страх, надежда, отчаяние, любовь, совесть и др. Данные понятия экзистенциалисты называют «модусами», или «видами» экзистенции (см. об этом: [Гриненко 2004: 534]). В центре внимания экзистенциалистов (как в философии, так и в литературе) находится состояние человека в момент экзистенциального выбора.

Согласно философии экзистенциализма, «нет иного творца человека, кроме самого человека» [Корниенко 2007: 153]. Таким образом, экзистенциализм (в его нерелигиозных вариантах), оглядываясь на постулат Ницше «Бог умер», отказывается от самого понятия Бога как единственного творца и всеобщее мировое начало. «Гибель бога, – говорит Мердок, – выпустила на свободу зло, которое и господствует ныне в мире. Человеческая личность разрушается не только при соприкосновении с жестокой действительностью, которая ее подавляет. Разрушительные силы таятся в нас самих» [Ивашева 1989: 234]. Согласно экзистенциализму, «экзистенция есть бытие, направленное к Ничто и сознающее свою оконечность, что переживается в таких экзистенциалах» [Гильманов 2007: 296], как страх, тревога, забота и др. Как поясняет В.В. Ивашева, по Сартру, «существование – “бытие для смерти”, а главный признак существования – постоянная тревога, порождаемая “тенью смерти”» [Ивашева 1967: 214].

Важнейшим понятием в философской концепции Сартра является понятие свободы. Человек, – комментирует Мердок, – «“воспринимается нами в своем одиночестве и тотальной свободе”. Воля каждого индивидуума изолирована» [Ивашева 1989: 235]. «В атеистическом экзистенциализме Сартра человек, “приговоренный быть свободным”, должен в одиночку нести на своих плечах всю тяжесть мира. Его трансцендирование данного “безгарантийно”: оно осуществляется без отсылок к трансцендентному (любого рода), “на свой страх и риск” и “без надежды на успех”. Человек у Сартра – “авантюра”, которая “имеет наибольшие шансы закончиться плохо”» [Степин 2006: 198]. В тесной связи с понятием свободы у Сартра стоит и понятие ответственности. Человек несет ответственность за свой выбор, поскольку, выбирая, прежде всего, свое отношение к ситуации и, одновременно, выбирая себя, он выбирает и все остальное, создает бытие. Сартровская идея свободы, несколько видоизмененная и художественно переосмысленная А. Мердок, прослеживается во многих произведениях писательницы.

Таким образом, влияние философии экзистенциализма и, в особенности, сартровской философии ощутимо в ранних романах А. Мердок. Абсурдность мира, хаос бытия, одиночество «заброшенной» и «покинутой» личности, «приговоренной» (Сартр) к свободе и ответственности, страх перед Ничто, экзистенциальный выбор – все эти категории сартровской философии находят отклик в творчестве А. Мердок, по-разному переосмысливаясь автором. Впоследствии А. Мердок все более и более отдаляется от основ экзистенциализма, критикуя экзистенциалистскую доктрину, и хотя влияние экзистенциализма в большей или меньшей степени ощутимо во всех романах А. Мердок, сама писательница отказывается признавать воздействие этого учения на свои творческие и философские взгляды (см., напр.: [Лозовская 1979: 41]).

Почти в одно время с экзистенциализмом А. Мердок проявила интерес к лингвистической философии, прослушав в середине 1940-х годов курс лекций Л. Витгенштейна. Отголоски этой философии слышны уже в первом ее романе «Под сетью». По словам Л. Байрамкуловой, «если в образе Джейка Донагью, от лица которого ведется повествование, угадываются черты героев сартровских романов (субъективизм, солипсизм, погруженность в свои собственные переживания, страх перед непредвиденными случайностями жизни)» [Байрамкулова 2005: 3], то в идеях его антагониста Хьюго Белфаундера «можно уловить отголоски “Логико-философского трактата” Витгенштейна» [Там же]: «молчание как единственный способ спасения от несовершенства и тривиальности языка, от “коммуникативного провала” и, главное, от фальсифицирующей реальный порядок вещей концептуализации мира» [Там же]. Как писал австрийский философ, «О чем нельзя говорить, о том должно умолкнуть» [Витгенштейн 2005: 219]. Сам образ сети, выводимый в названии романа, А. Мердок заимствует у Витгенштейна, по мнению которого сеть отражает «картину реальности, которую человек конструирует с целью описания мира. Между действительностью и ее сущностью находится

сеть, состоящая из теорий, идей, концепций, самого языка» [Павлычко 1987: 333].

Идеи лингвистической философии у А. Мердок подвергаются дальнейшему анализу в «Черном принце»: «Art isn't chat plus fantasy. Art comes out of endless restraint and *silence*» (The Black Prince, 50), – таков творческий девиз главного героя, писателя Брэдли Пирсона. Категория тишины («silence») трактуется в романе в контексте глубинной ценности, сокровенности и силы художественного слова. Творческая деятельность требует созерцательной тишины и молчания, погруженности в самого себя. Только таким путем, по мысли А. Мердок, художник может приблизиться к достижению правды в искусстве.

Постепенно А. Мердок приходит к отрицательной оценке лингвистической философии, считая, что она «не имеет практического значения для этики» [Лозовская 1979: 41]. Писательница обвиняет ее в неспособности создать полноценную концепцию личности. В трактате «Метафизика и этика» А. Мердок пишет: «...мы думаем, что этика должна изучать логическую структуру морального языка и обладать нейтральностью логики»¹⁰, однако необходимо помнить, что предметом исследования является сущность человека [Лозовская 1979: 41]. «Писательница считает достойной внимания всю духовную жизнь человека и обвиняет английскую этику в “ее исключительном внимании к поступку и выбору и пренебрежении ко внутренней жизни”», – подчеркивает Н.И. Лозовская [Там же].

В романах А. Мердок первой половины 1960-х годов – «Бегство от волшебника», «Замок на песке», «Единорог», «Итальянка» и других – экзистенциалистские мотивы дополняются техникой и образами «готического» («черного») романа. По словам С. Толкачева, герои А. Мердок в этот период ее творчества «начали напоминать схемы, признанные проиллюстрировать заданную автором философскую идею с сильным

¹⁰ Цитата в переводе Н.И. Лозовской: [Лозовская 1979: 41].

этическим наполнением. Эта традиция была заложена создателями жанра готического романа А. Рэдклифф, Г. Уолполом, М. Льюисом, которые, возводя в степень объективной действительности ирреальное и мистическое, <...> поднимали моральные проблемы, сосредотачивая <...> свое внимание на тяжелом положении жертвы, попавшей в лапы сатанинского злодея» [Толкачев 1999а: 42].

«Техника и образы “черного” романа, – объясняет А. Мердок в разговоре с В.В. Ивашевой в 1966 году, – помогают мне показать господство в мире зла и насилия. <...> Я писала бы как Достоевский, если бы могла» [Ивашева 1989: 214]. Темные (или демонические) образы, которых очень много в книгах А. Мердок начала 60-х годов, «для автора – символы темных, необъяснимых сил, якобы господствующих над человеком вечно» [Ивашева 1969: 142]. По мнению А. Мердок, самое страшное зло – не в окружающем мире, а в самом человеке. Ища утраченного бога, люди, по мысли писательницы, «наделяют других демонической силой по отношению к себе и отдаются в их власть» [Там же: 145]. Тема внутренних демонов занимает в творчестве А. Мердок важнейшее место, является одной из особенностей ее философии.

В своем поиске «полноценной концепции личности» [Лозовская 1979: 42] А. Мердок отходит от философии Сартра, которая, по ее словам, «лишена духовности» [Ивашева 1989: 218], критикуя, главным образом, его тезис о неограниченной свободе субъективного «Я», и обращается к мысли идейного вдохновителя экзистенциалистов С. Кьеркегора. Как отмечает В.В. Ивашева, персонажи романов А. Мердок 1960-х годов «часто похожи на тени (как и у Кьеркегора), а многие из них <...> имеют двойников, оппонентов и комментаторов» [Там же: 232]. Персонажи А. Мердок «раздваиваются, аллегорически воспроизводя противоречия человеческих характеров» [Там же]. Как подчеркивает В.В. Ивашева, «распад человеческого существа на части, расщепление личности и вследствие этого утрата им единого “я” <...> – проблема, живо волновавшая Мердок в пору создания “Отрубленной головы”

и «Единорога»» [Там же: 232 – 233]. Впоследствии писательница все больше переносит «отчуждение человека в его внутренний мир, содрогаясь при этом от тех глубин зла, которые ей открывались» [Там же: 233].

2.2. Платонизм

Обращение А. Мердок в конце 1960-х годов к философии Платона дало сильный толчок ее творческому развитию и позволило критикам говорить о новом этапе в творчестве писательницы. ««Платонические» романы Мердок меньше перегружены философскими символами, навеянными готикой, они ближе к обыденной жизни, хотя и содержат привычный философский подтекст», – пишет В.В. Ивашева [Ивашева 1989: 242]. У Платона А. Мердок заимствует, главным образом, его учение об Эросе и Танатосе (Любви и Смерти), отбрасывая при этом мистическое начало в философии Платона и модернизируя ее.

Влияние идей платонической и неоплатонической философии на художественно-эстетическую и философскую концепцию А. Мердок освещалось в работах отечественных и зарубежных исследователей: В.В. Ивашевой (см., напр.: [Ивашева 1969]), И.Н. Мизининой [Мизинина 1991], И.А. Никольской [Никольская 1994], М. Антоначио [Antonaccio 2000], Э. Роу [Rowe 2007], М. Какутани [Kakutani 1991] и других. Сама А. Мердок уделяет Платону особое внимание в своих философских монографиях и программных статьях, таких как «Суверенность Блага», «О Боге и Добре», «Огонь и солнце: почему Платон запретил художников», «Искусство и Эрос: диалог об искусстве», вошедших в сборник «Экзистенциалисты и мистики» (1999), а также в трактате «Метафизика как гид к морали» (2003).

Центральным понятием платоновской концепции является понятие идеи, или эйдоса (eidos – вид, образ, образец). Эйдосы представляют собой неизменные сущности, высшей из которых является абсолютный идеал, который Платон именует Благом – «причиной знания и познаваемости

истины» [Платон 2008а: 316]. Чувственно воспринимаемый мир является слабым отражением мира эйдосов: «Каждая вещь существует лишь постольку, поскольку является материальным воплощением, опредмечиванием идеи (idea – как наружность), <...> воплощение идеи есть способ бытия вещи» [Можейко 2003а: 757]. Эйдосы, по Платону, составляют истинное бытие, единственную подлинную реальность в противоположность чувственной вещи, понимаемой Платоном как нечто «вечно возникающее, но никогда не сущее» [Платон 2008д: 469], подвластное «мнению и неразумному ощущению» [Там же], как смутную тень, являющуюся отражением эйдоса в чувственном (природном) мире. Все, что кажется нам реальным, по Платону, – иллюзия, не поддающаяся познанию, лишь смутные тени истинного мира.

С миром эйдосов связана душа человека – самодвижущееся и бессмертное начало, служащее «источником движения для всего остального, что движется» [Платон 2008е: 801]. Она изначально обитает в сфере чистого бытия, созерцая чистые эйдосы: «Будучи совершенной и окрыленной, она парит в вышине и правит миром, если же она теряет крылья, то носится, пока не натолкнется на что-нибудь твердое, – тогда она вселяется туда, получив земное тело, которое благодаря ее силе кажется движущимся само собой» [Там же: 802]. Потеряв крылья, душа попадает в то, что Платон называет «могилой души», и становится узником в темнице человеческой телесности, что символически воплощено в знаменитом платоновском мифе о пещере в диалоге «Государство» [Платон 2008а: 321 – 325].

В романах А. Мердок как исследуемого нами «платонического» периода, так и в более раннем творчестве, упоминание пещеры встречается нередко, однако зачастую образ, рисуемый Платоном в его диалогах, у А. Мердок решается в экзистенциалистском ключе, передавая трагическое представление о мире и о положении человека в нем: «Actors are *cave dwellers* in a rich darkness which they love and hate» (The Sea, the Sea, 19); «Since I started writing this “book” or whatever it is I have felt as if I were walking about in a dark *cavern*» (Там же, 42); «Then he looked into her face. It was as if their eyes had

become huge and luminous so that when they gazed they were together in a great cavern» (An Unofficial Rose, 81).

Согласно Платону, несмотря на «прикованность» души в пещере, у нее все же сохранилась память о том, что когда-то она созерцала истинное бытие. В силу своей эйдетической природы душе свойственно стремление к Благу. Поэтому душа способна познать или, вернее, вновь узнать эйдос, истинную идею всякой вещи путем философского созерцания (умозрения). Как пишет А. Мердок, «мы знаем о существовании форм (эйдосов) и, поскольку до рождения наши души пребывали в месте, где им были открыты знание и дискурс, мы можем обладать ими и на земле: это учение о припоминании, или *анамнесис*. Воплощенная во плоти душа склонна забывать то, что она созерцала раньше, но благодаря необходимому побуждению и тренировке она способна вспомнить» [Murdoch 1999a: 420]. Способность к воспоминанию (анамнесису), по Платону, в душе человека пробуждает любовь, вызываемая прекрасным. Как пишет философ, «благодаря памяти возникает тоска о том, что было тогда, <...> красота сияла среди всего, что там было; когда же мы пришли сюда, мы стали воспринимать ее сияние всего отчетливее посредством самого отчетливого из чувств нашего тела – ведь зрение самое острое из них» [Платон 2008e: 806]. Созерцая прекрасное, душа, одновременно узнавая его, начинает вспоминать, откуда она, начинает вспоминать, что она созерцала в мире идей до того как спустилась на землю и воплотилась в человеческом теле: «Анамнесис, – пишет А. Мердок, – духовная память – свойственна тому, кто “вспоминает” о чистых формах добра и красоты, которые он созерцал в другой жизни “лицом к лицу” (а не “через темное стекло”» [Murdoch 2003: 31 – 32]; «Добродетель как таковая может не привлекать нас, но красота представляет духовные ценности в более доступной и привлекательной форме» [Murdoch 1999a: 448]. В конечном итоге, усиление созерцательного воспоминания ведет к тому, что душа приобретает оперение, утраченное при ее падении из мира чистых эйдосов в

мир теней, и становится способной увидеть истину, освещаемую Благом, а затем и само Благо.

Однако важно отметить двойственный характер платоновской любви, что связано также с его учением о душе-колеснице. Говоря в «Пире» о происхождении Эроса, Платон настаивает на его двойственной природе. Согласно Платону, Эрос является сыном Афродиты. В одном случае это Афродита Падшая, дочь Дионы и Зевса, в другом – Афродита Небесная (Урания). В соответствии с этим существуют два Эроса: небесный и земной (см.: [Платон 2008в: 726]). Именно с этой амбивалентностью Эроса Платон связывает антитезу Эрос – Танатос.

Платон уподобляет душу колеснице, в которую впряжена пара крылатых коней. Управляет колесницей возничий – разум. У богов и кони, и возничий благородного происхождения. Они находятся в согласии друг с другом, и поэтому души богов легко созерцают истинное бытие. Что касается человеческих душ, то им гораздо труднее заглянуть в «занебесную область», потому что их кони разного происхождения. Один конь хороший, благородный, белой масти, черноокий, «любит почет, но при этом рассудителен и совестлив; он друг истинного мнения, его не надо погонять бичом, можно направлять его одним лишь приказанием и словом» [Платон 2008е: 810]. Другой конь черной масти, со светлыми глазами, «друг наглости и похвальбы» [Там же]. Если разум не укротит черного коня, он потянет душу вниз. Черная сторона человеческой души ведет человека к гибели. Соответственно, та любовь, в которой преобладает тяга к красоте телесной, а не к духовному совершенству, обречена на Танатос. Платоническая любовь основана на идеале калокагатии, где любовь к прекрасной форме и любовь к Благому, к божественному в человеке, существуют в равной степени, находясь в гармонии и будучи уравновешены разумом. Только такая любовь, «видящая в любимом отблеск небесной красоты» [Лосев 2008: 1154], способна привести душу к созерцанию Блага. Поэтому по-настоящему взлететь может только душа философа, «посвященная в таинства», «созерцавшая тогда все, что там

было» [Платон 2008e: 807], в наибольшей степени сохранившая память о божественной красоте.

Тема любви занимает в творчестве А. Мердок центральное место. Как пишет И.Н. Мизина, «в “платонических” романах Мердок возникает понятие “праздника любви”, под которым писательница подразумевает момент расцвета истинной любви, творящей Хорошего Человека» [Мизина 1991: 9]. А. Мердок следует за Платоном в трактовке природы любви, при описании ее как побудительной причины духовного восхождения, посредством припоминания (анамнесиса), к божественным эйдосам, высшим из которых является Благо, или Добро (в терминологии Мердок) – «the Good». Так же, как и у Платона, любовь и добро у А. Мердок неразрывно связаны друг с другом, и путь к добродетели лежит, прежде всего, через преодоление собственного эгоизма. Идея платонического любовного анамнесиса наиболее ярко отразилась в романе «Черный принц», где любовь главного героя Брэдли Пирсона к молодой девушке Джулиан Баффин становится для него причиной духовного преображения и приводит его к познанию истины.

Однако у А. Мердок прослеживаются и характерные расхождения с платонической теорией, прежде всего, в вопросах искусства, художественного творчества. Создавая свою формулу идеального государства, Платон изгоняет из него художников. Знаменитое определение Аристотеля гласит, что искусство есть подражание прекрасной природе. Однако, согласно Платону, природа тоже есть подражание. Она принадлежит вещному миру, миру теней, и подражает истинным эйдосам. Поэтому художник для Платона – подражатель третьей степени, он порождает произведения, стоящие на третьем месте от сущности, от истинной идеи вещи. «Все поэты, – пишет Платон, – начиная с Гомера, воспроизводят лишь призраки добродетелей всего остального, что служит предметом их творчества, но истины не касаются» [Платон 2008a: 428]. Однако для А. Мердок искусство теснейшим образом связано с такими понятиями, как правда и добродетель. Искусство, по

мнению А. Мердок, может быть истинным, и поэтому в ее романах так важна связь темы искусства с темой любви.

Истинное искусство, по А. Мердок, «открывает нам те аспекты мира, которые наше обыденное притупленное мечтательное сознание увидеть неспособно. Оно разрывает окружающую нас пелену и придает смысл понятию реальности» [Мердок 2008: 125]. Тема искусства у А. Мердок тесно переплетена с темой любви и духовного преображения. «Если подлинное добро, – пишет В.В. Ивашева, – бывает трудно распознать в жизни, то его можно, полагала она, раскрыть в искусстве, и в частности через изображение любви» [Ивашева 1989: 242]. Поскольку искусство помогает превозмочь эгоистические тенденции в сознании человека, оно, в представлении А. Мердок, является разновидностью добра.

Подчеркнем, что А. Мердок, во многом отталкиваясь от идей Платона, художественно переосмысливает их, дополняет и преобразует, постоянно рефлексируя и ища в них основу для своей «философии морали». Так, платоническая идея восхождения из пещеры к первоэйдосам находит отражение в романах А. Мердок, однако переосмысливается автором с точки зрения экзистенциалистского подхода к проблеме человека в мире, к тайне индивидуального сознания.

2.3. А. Мердок и христианство, последующее творчество

На следующем этапе творчества А. Мердок продолжает заниматься моральными проблемами. «Главный предмет исследования Мердок как художника в 70-х и 80-х годах – “психология морали”» [Ивашева 1989: 247]. По словам В.В. Ивашевой, «отдавая дань трактовке любви у Платона и других философов древности, Мердок оставалась неизменной в своем интересе к проблемам морали и постоянно говорила о связи этики с эстетикой» [Там же: 242].

Уже в трактате о Сартре проявилось двойственное отношение писательницы к философии и литературе экзистенциализма. Теперь же, в 1976 году, в одном из своих интервью А. Мердок говорит: «Я крайне отрицательно отношусь к экзистенциализму, не думаю, что он оказал на меня какое-либо влияние как на писателя или философа» [Лозовская 1979: 41]. В начале 1970-х годов выходит статья А. Мердок «О Боге и Добре», в которой она называет экзистенциалистскую доктрину «нереалистичной» (unrealistic) и «сверхоптимистичной» (over-optimistic). Говоря о «сверхоптимизме» экзистенциализма А. Мердок имеет в виду тезис «свободы выбора», «представляющейся экзистенциалистам безграничной и чуть ли не всеопределяющей» [Левидова 1978: 210]. По словам И. Левидовой, «Мердок убеждена, что это учение дискредитировано самой жизнью и не в состоянии морально вооружить обычного человека в его повседневном существовании» [Там же]. «В основу экзистенциалистами была взята личность изолированная, отрешенная от людей, иными словами, личность придуманная и не существующая в мире. Ее свобода, ее воля, ее выбор оказались, по выражению Мердок, пустыми “абстракциями”» [Лозовская 1979: 40]. По словам А. Мердок, «экзистенциализм не является и не может в одно мгновение стать той философией, которая нам нужна» [Murdoch 1999a: 369].

Столь же решительно А. Мердок опровергает связь своей мысли и творчества с фрейдизмом. «Едва ли! – восклицает А. Мердок в разговоре с Ивашевой в 1966 году. – Всего лишь образы. А впрочем... может быть... Но кто из нас, людей XX века, может считать себя сегодня свободным от той или другой степени влияния фрейдизма...» [Ивашева 1989: 213]. Хотя связь с фрейдизмом очевидна в романах, написанных А. Мердок в 1950-х – начале 1960-х годов («Бегство от волшебника», «Отрубленная голова», «Единорог»), в ее поздних («платонических») произведениях эта связь заметно ослабевает и уступает место платоновскому толкованию любви. В романе «Черный принц» А. Мердок открыто иронизирует по поводу фрейдистской концепции, представителем которой в романе является Фрэнсис Марло.

В своих поздних романах – «Любовь земная и небесная», «Дитя слова», «Генри и Катон» и других – А. Мердок разрабатывает морально-нравственные вопросы в соответствии с традициями христианской этики, элементы которой восходят к учению Платона. «Христианство всегда путешествовало со мной, – говорит А. Мердок в беседе с В.В. Ивашевой, – хотя я и не верю в бога. В ходе лет я все больше внимания уделяла мыслям о религии, и в особенности о христианстве, и всегда была с ним эмоционально связана. Пожалуй, больше, чем когда-либо – в последние годы» [Там же: 246]. Как пишет И. Левидова, не принимая идею конфессионального Бога, А. Мердок верила, «что в окружающем обществе (утратившем идею бога) идеал добра, правды и красоты, идеал недостижимый и до конца не постигаемый, не привязанный к практической цели и выгоде, – главная опора человека в его борьбе с самим собой, с эгоистической разрушительной энергией, заложенной в его природе» [Левидова 1978: 210]. По словам И. Левидовой, А. Мердок советует «с любовью и пристальностью всматриваться в “огромное, удивительное многообразие мира”»; а для нее многообразие это проявляется прежде всего в неповторимости каждой человеческой индивидуальности. <...> Не беспредельная свобода выбора в абсурдном мире, а добровольное “подчинение реальности”, непредсказуемой, но содержащей в себе трансцендентные понятия добра и зла, – вот, по мысли Мердок, первооснова моральной философии, одинаково нужной как человеку обычной жизни, так и художнику» [Там же].

§ 3. Онтология света и тьмы

Поскольку, как было обозначено выше, бытие в искусстве и, в частности, в творчестве А. Мердок, проявляет себя через поэтику света и тьмы, то нам представляется необходимым остановиться на некоторых особенностях онтологии и метафизики света и тьмы в тех культурно-исторических философских системах, которые, как отмечается многими

исследователями, оказали наибольшее влияние на эстетику А. Мердок¹¹, а именно, на платоническую герменевтику света и на средневековую неоплатоническую метафизику света.

3.1. Теория синавгии Платона

Не подлежит сомнению, что свет играл важнейшую роль в культуре античности. Несмотря на главенство таких понятий, как красота, гармония, мера, соразмерность, категория света занимала важное место в античной эстетической мысли. «Это, – отмечает А.Ф. Лосев, – какая-то специфическая область мышления и бытия, чрезвычайно материальная, чтобы не быть мистической, и чрезвычайно фундаментальная, чтобы не быть обывательской» [Лосев 2000а: 691]. Особенно ярко теория света и тьмы представлена у Платона. Как пишет Лосев, «платонизм есть, прежде всего, философия и мистика света» [Лосев 1993б: 676]; «Если взять только одного “Тимея”, то в этом диалоге содержатся все разнообразные оттенки как онтологического, так и гносеологического и даже физиологического значения света» [Лосев 2000б: 259].

Краеугольным камнем платоновской эстетики света и шире – его философской онтологии и теории познания является уже упомянутый нами миф о пещере, приведенный Платоном в седьмой книге диалога «Государство». Как пишет В.Ф. Асмус, миф о пещере является, по большому счету, изложением учения объективного идеализма, на котором базирована философия Платона [Асмус 2008: 583].

По Платону, «люди как бы находятся в подземном жилище наподобие пещеры, где во всю ее длину тянется широкий просвет» [Платон 2008а: 321]. Находясь в глубине пещеры, люди не имеют возможности видеть солнце и действительный мир, освещаемый им, потому что они отяжелены оковами, не

¹¹ О влиянии платонизма и неоплатонизма на творчество Мердок см.: [Ивашева 1969; Мизинина 1991; Jacobs 1999] и др.

позволяющими им сдвинутся с места или хотя бы повернуть голову. Далеко в вышине горит огонь, а между огнем и узниками проходит дорога, «огражденная невысокой стеной вроде той ширмы, за которой фокусники помещают своих помощников, когда поверх ширмы показывают кукол» [Там же]. За этой стеной другие люди проносят различные предметы, статуэтки, «изображения живых существ, сделанные из камня и дерева» [Там же]. Будучи обращены спиной к этому огню, узники могут видеть только стену пещеры, расположенную перед ними, и тени проносимых вещей, отбрасываемые на стену огнем. Они не знают о существовании огня, также как неведомо им солнце, и принимают тени за действительность.

Важнейшим моментом платоновского учения об эйдосах является пронизанность эйдетического мира светом, источником которого является Благо. В образной символике пещеры Благо уподобляется Платоном божественному Солнцу, о существовании которого не ведают узники. Образы солнца и огня, горящего в пещере, отражают общее представление древних мыслителей о двойственной природе света (свет объективный и свет субъективный). У Платона солнце является носителем света естественного, первозданного, эйдетического, истинного, тогда как огонь, горящий внутри самой пещеры, означает ложный, искусственный свет. Огонь отбрасывает на стену пещеры тени, вводящие узников в заблуждение. Огонь и сам является тенью – бледной копией истинного светила.

Как разъясняет А. Мердок в «Суверенности Блага», «огонь <...> представляет самость, издревле упорствующую в своих заблуждениях душу, наполняющую нас энергией и теплом» [Мердок 2008: 135]. Если узники видят этот огонь, это значит, что теперь они «в самих себе находят источники того, что до этого было слепым эгоистичным инстинктом» [Там же]. «Признание этой силы, – пишет далее А. Мердок, – может стать шагом к побегу из пещеры; но точно так же оно может стать и конечной остановкой на нашем пути. Огонь можно ошибочно принять за солнце, а копание в самом себе – за доброту» [Там же]. Не зная о существовании солнца, узники скорее

«устроятся у огня, на который так легко глядеть и рядом с которым так уютно сидеть, даже если он горит слабо и тускло» [Там же].

Отдельного внимания в этой связи заслуживает так называемая концепция синавгии – специфическая теория света Платона, непосредственным образом связанная с символом пещеры и раскрывающая суть идеи пещерной сокрытости от солнечного света. Основные положения концепции синавгии раскрываются Платоном в диалогах «Государство», «Тимей», «Менон», «Теэтет» и др.

Синавгия (греч. синавгия – «со-светие», «со-очие») представляет собой теорию зрения как наложения трех типов света. Согласно Платону, в глазах человека заключен чистый и прозрачный огненный свет, «особенно чистый огонь» [Платон 2008д: 485], родственный дневному свету. Этот внутренний (или субъективный) свет «изливается» через глаза «гладкими и плотными частицами» [Там же: 486] и соприкасается с другим светом (объективным), исходящим от какого-либо предмета, на который в данный момент направлен наш взор. Однако этих двух светов для зрения еще недостаточно. Для того чтобы человек что-либо увидел, согласно Платону, нужно нечто третье, обязательное условие, без которого огонь, обитающий внутри нас, попросту отсекается и гаснет. Это третье есть свет, излучаемый солнцем, соприродный тому свету, который находится в нас. Сталкиваясь как подобное с подобным, эти два света – внутренний, субъективный свет и свет, идущий от солнца, – сливаются, усиливают друг друга и порождают зрительные ощущения: «И вот когда полуденный свет обволакивает это зрительное истечение и подобное устремляется к подобному, – пишет Платон, – они сливаются, образуя единое и однородное тело в прямом направлении от глаз, и притом в месте, где огонь, устремляющийся изнутри, сталкивается с внешним потоком света. А поскольку это тело благодаря своей однородности претерпевает все, что с ним ни случится, однородно, то стоит ему коснуться чего-либо или, наоборот, испытать какое-либо прикосновение, и движения эти передаются уже всему телу, доходя до души: отсюда возникает тот вид ощущения, который мы

именуем зрением» [Там же]. Если же внутренний свет наталкивается на противоположное ему, то есть сталкивается «с воздухом, не имеющим в себе огня» [Там же], он «терпит изменения и гаснет» [Там же], глаз перестает видеть.

Платоническая теория синавгии, по сути своей, символична, она имеет непосредственное отношение к его теории познания, к учению о Блага и душе. Как пишет Лосев, «свет, о котором говорит Платон, вовсе не есть обыкновенный физический свет, поскольку солнце является у него источником знания и бытия» [Лосев 2000а: 691]. Свет для Платона «драгоценен» и божественен, солнце он называет «небесным богом», а глаза – орудием «промыслительной способности души» [Платон 2008д: 485]. Платон соотносит область зримого с областью умопостигаемого и использует образ солнца для разъяснения понятия Блага: «Чем будет Благо в умопостигаемой области по отношению к уму и умопостигаемому, тем в области зримого будет Солнце по отношению к зрению и зрительно постигаемым вещам» [Платон 2008а: 315]. Как комментирует А. Мердок, «понятие Блага все еще остается темным и таинственным. Мы видим мир в свете Блага, но что такое Благо само по себе? То, что позволяет нам видеть, мы не видим в обычном смысле» [Мердок 2008: 133]. Благо не является истиной или знанием, Благо – это нечто гораздо большее, только в свете Блага познается истина. Как зрению необходимо солнце, так и душа неразрывно связана с Благом, с божественным миром эйдосов. Однако если душа заточена в пещере, она уже не может воспринимать божественный, эйдетический свет, и тьма, царящая в пещере, ослепляет душу, преграждая ей путь к истине: «Ты знаешь, когда напрягаются, чтобы разглядеть предметы, озаренные сумеречным сиянием ночи, а не те, цвет которых предстает в свете дня, зрение притупляется, и человека можно принять чуть ли не за слепого, как будто его глаза не в порядке, – пишет Платон. – <...> Считай, что так бывает и с душой» [Платон 2008а: 316].

Важно отметить, что предельный свет, по Платону, также способен ослепить человека и в этом отношении приравнивается к тьме. Например, так Платон описывает выход узника из пещеры: «А если заставить его смотреть прямо на самый свет, разве не заболят у него глаза и не вернется он бегом к тому, что он в силах видеть, считая, что это действительно достовернее тех вещей, которые ему показывают? <...> когда бы он вышел на свет, глаза его настолько были бы поражены сиянием, что он не мог бы разглядеть ни одного предмета из тех, о подлинности которых ему теперь говорят» [Там же: 322 – 323]. «Поскольку свет и освещаемые им предметы видны только тогда, когда этот свет не берется в своем абсолютном бытии, а есть только расчленение видимых предметов между собою» [Лосев 2000б: 257], – комментирует Лосев, – то когда «свет настолько силен, что ничто другое, кроме него, уже не видно, он и сам теряет свою расчлененность и свою отличимость от тьмы. Такой свет превращается в тьму» [Там же]. В подобной диалектике света – один из главных принципов платоновской эстетики. Платоническая идея ослепления солнечным (эйдетическим) светом, как мы увидим позднее, нашла отражение и в творчестве А. Мердок.

Таким образом, особенностями эстетики Платона являются: первостепенное значение света и выделение зрения как совершеннейшего из чувств; метафизическое значение образа солнца, заключающееся в близости понятий света и блага – «Благо есть тоже свет, но не чувственный, а умопостигаемый, материальный свет есть лишь аналог духовного света, который один истинен» [Там же]; «единство блага красоты и сущего (принцип калокагатии) как основа онтологической эстетики Платона» [Там же]; познание как умозрение, «превращение разума в свет» [Там же].

Важно, что подобные представления характерны не только для философии Платона, но и для всей античной мысли в целом. Так, как показывает Лосев, уже Гераклит говорил не просто о чувственном огне, но о «разумном свете» [Там же]. «Парменид признавал два начала, которые называл огнем и землей, или светом и тьмой, причем движущим началом

считал именно огонь» [Там же]. Для Платона солнце – «“виновник видимости и становления”, но и оно само “всегда становится”, является “богом”, потому что “всегда одушевлено”, является “центром” всего» [Там же].

По мнению В.В. Бычкова, главное отличие между античным и средневековым представлением о свете, заключается в том, что «свет у Платона и в античности в целом материалистичнее. В ветхозаветной традиции и (как показывают исследования древнейших культур) ранее свет является связующим звеном между земным и божественным мирами, посредником между человеком и Богом» [Бычков 1995: 19]; «отсюда, – пишет далее ученый, – и его первостепенная роль в их гносеологии и эстетике» [Там же].

3.2. Неоплатоническая метафизика света

Платоновскую метафизику света подхватила позднейшая философия. Как пишет В.В. Бычков, «синтез ближневосточных и платоновских представлений о свете у Филона Александрийского, неоплатоников, Августина положил начало средневековой метафизике и эстетике света» [Там же].

Философский энциклопедический словарь дает следующее определение понятию «метафизика света» – это «историко-философский термин, относящийся к устоявшейся в рамках позднеантичной и средневековой культуры системе теологических, философских и естественно-научных представлений о свете как объединяющем в себе все сущее первофеномене этого мира, который, будучи связанным с понятиями “порядок” и “число”, “разум” и “истина”, играет роль посредствующего звена, скрепляющего в единое онтологическое целое противоположные сферы реальности: чувственное и умопостигаемое, физическое и математическое, тварное и нетварное» [Ивин 2004: 895].

На возникновение и развитие средневековой метафизики света оказали влияние, с одной стороны, «уподобление Платоном статуса Блага в

умопостигаемой сфере положению Солнца в сфере чувственно воспринимаемого» [Шишков 2001: 546] и его учение о душе-колеснице, а с другой стороны – новозаветное «Бог есть свет» (1Ин. 1: 5). В средневековой метафизике «Бог, отождествляемый с неоплатоническим Единым, есть свет в себе (духовный или умный, но никак не материальный свет) и является источником всякого света» [Коплстон 2003: 75]. Таким образом, понятие Блага (в концепции Платона отличное от понятия Бога), или же неоплатонического Единого, сливается с представлением о христианском Боге: «Платон никогда не отождествлял свою форму Блага с Богом, – пишет А. Мердок, – <...> и это разграничение для него существенно. <...> Неоплатонические мыслители сделали это отождествление (Бога и Блага) возможным» [Murdoch 2003: 47]. Свет в неоплатонизме – это свет логоса, свет Первоединого, который Плотин уже называет «умным светом». Как пишет В.П. Буянов, «исходным понятием философской системы Плотина является Единое (Первоединое), которое “развертывает” из себя все, “излучает” все. <...> Существующий мир <...> как бы пронизан “умным светом” и является эманацией его» [Буянов 2002: 7]. Лосев, исследуя особенности греческой философии света, также пишет о «неистошмой силе умного света» [Лосев 1993а: 291], пронизывающего мир.

А. Мердок близко августиновское и, в целом, неоплатоническое представление о душе человека как о темном, мрачном резервуаре, наполненном различными привычками, принципами, ложными идеалами, желаниями и страстями. Поиски духовного света у А. Мердок сопряжены, прежде всего, в неоплатоническом ключе, с понятиями Добра (в текстах А. Мердок отождествляемого с Благом) и неэгоистичной любви. «Августин, – пишет А. Мердок, – следуя за Платоном и Плотинем и предвосхищая Фрейдера, изобразил человеческую душу как огромное пространство, наполненное тьмой» [Murdoch 2003: 465]; «Августин вывел из учения Платона и Плотина и христианизировал представление о душе как об огромном резервуаре потенциальной силы, где должен осуществляться постоянный, непрестанный

поиск истины и света. Мы подвластны переменам, вызываемым любовью и погоней за тем, что лишь отчасти доступно нашему пониманию. Эта деятельность и есть наше осознание мира» [Там же: 231]; «Одинокая измученная «воля», сознаваемая нами <...> не является посредником свободы или морали, но скорее симптомом отсутствия свободы и моральной силы. Наша воля не обособлена, но проявляет себя как мерцающее пламя на фоне наших привычек, принципов, идей, идеалов, желаний и воспоминаний. Именно из этой реальной области должна прийти помощь, которая сплотит наше выбирающее “Я” и сделает его ответственным, умным и свободным» [Там же: 465].

Однако важно отметить нерелигиозный характер герменевтики света у А. Мердок. Как пишет американский исследователь А. Джейкобс, религия А. Мердок – это «религия без богов» [Jacobs 1999: 3]. Все творчество А. Мердок и все ее философские построения исходят из экзистенциалистского постулата «смерти Бога», который у нее является абсолютным и не нуждающимся ни в каких философско-теологических рассуждениях: «You're saying let Christ work and I'm saying there is no Christ» (Henry and Cato, 111), – читаем мы в одном из романов; «A holy man. A marvellous religious symbol. But not God. Not the Redeemer. Not the kingpin of history. There is no kingpin, there is no redemption» (Там же, 109); «The person has gone. There's no one there» (Там же, 111). Не принимая идею христианского персонифицированного Бога, Бога как личности, А. Мердок, будучи метафизиком, связывает платоническое понятие Блага (или неоплатоническое понятие Первоединого) с христианским представлением о добродетели (good), а также любви к добру (love of good), которая, по А. Мердок, может стать последним источником света для помраченного сознания человека: «Мы можем лишиться Бога, но не Блага» [Murdoch 2003: 482]; «Благо представляет реальность, тогда как Бог является только мечтой» [Там же: 505]; «Мы можем обратиться к силе и субстанции, которая уже находится внутри нас и постоянно изменяется. Августин бы сказал, что мы обращаемся к Богу. Мы ждем, мы

рефлексируем, мы вызываем в воображении хорошие вещи, порождаемые нашей душой, сотканные из знаков и привязанностей. В этой связи свобода должна представляться как любовь к благу, которая приводит к согласию наши мысли и желания» [Там же: 465]. Христианство значимо для А. Мердок, прежде всего, как носитель моральных ценностей. Как пишет Н.П. Михальская, «В произведениях конца 60-х годов Мердок, опираясь на философию неоплатоников, утверждает необходимость достойного нравственного идеала. При всей противоречивости ее морально-этической концепции она не стирает различий между добром и злом и, наоборот, считает, что каждый человек должен ясно сознавать значение моральных ценностей и делать правильный выбор» [Михальская 2006: 440].

Таким образом, понятие Добра в философско-эстетической концепции А. Мердок является центральным. Однако для А. Мердок Добро может принимать образ Бога в сознании человека. Как комментирует Джейкобс, «Мердок – платонист, до степени, практически невиданной в современной философской мысли. Главной задачей философии она считает исследование <...> категории Добра (Блага). Все остальное, включая Бога, является образом абсолютного Добра и может представлять для нас ценность на пути к этому совершенству» [Jacobs 1999: 2]. При этом для А. Мердок, по-видимому, не имеет большого значения имя Бога, через образ которого человек постигает Добро: «Истинная встреча с Христом (или Буддой или кем-то еще) станет мистическим видением Добра, проявляемого через него» [Там же]. В то же время, как пишет Джейкобс, «поскольку человеку свойственно заменять реальность образом, даже поклонение Богу может отвлечь нас от истины» [Там же]. Последнее находит отражение, в частности, в романе «Генри и Катон», в духовной борьбе потерявшего веру священника: «You know, when I was there *in the dark* in that place I realized at last and quite certainly that there was no God. I had imagined that I had thought this before, but I hadn't. It's as if *I experienced the non-existence of God* as something absolutely positive» (Henry and Cato, 259); «Everything that we concoct about *God is an illusion*» (Там же, 262).

В заключение добавим несколько слов о теории света Плотина, известной также как теория эманации (лат. *emanatio* – «истечение, распространение»). По словам О.А. Кривцуна, для Плотина «была очень важна платоновская идея иерархического мира, которая легла в основу его учения о нескольких сущностях, находящихся в субординации по мере нисхождения к чувственной материи» [Кривцун 1998: 38]. Каждая из ступеней иерархической структуры бытия у Плотина «является воплощением энергии света, истекающей из единого божественного первоисточника» [Коплстон 2003: 75]. «В переизбытке своей мощи Единое порождает путем эманации <...> остальную реальность, представляющую собой последовательный ряд ступеней нисхождения единого. За единым следуют три ипостаси: бытие-ум, содержащий в себе все идеи, живущая во времени и обращенная к уму мировая душа, и порождаемый, организуемый ею видимый космос. Внизу мировой иерархии – бесформенная и бескачественная материя, провоцирующая всякую высшую ступень к порождению своего менее совершенного подобия» [Солопова 2016: 1]. Таким образом, согласно Плотину, «видимый свет есть проявление в материи света умопостигаемого» [Шишков 2001: 546].

Процесс световой эманации Первоединого у Плотина уравнивается «процессом восхождения человеческой души к божественному первоисточнику, также по ступеням воплощенной энергии света» [Коплстон 2003: 75], «возвращением творческой потенции обратно к Благу, благодаря волевому импульсу преодоления оторванности от истока» [Можейко 2003б: 1225]. Плотин называет этот процесс творческого восхождения термином «экстаз», который понимается как «сверхразумный выход за пределы дискурса» [Солопова 2016: 1]. Последнее особенно важно в контексте творчества и эстетических представлений А. Мердок, поскольку для писательницы «неоплатонический моральный подход <...> это в действительности разновидность эстетического подхода» [Murdoch 2003: 313].

Неоплатоническая концепция, по нашему мнению, находит наиболее яркое воплощение у А. Мердок в романе «Сон Бруно». В эпизоде мистического переживания Найджела Боулза неоплатоническая идея экстатического восхождения к Единому сливается с платоническим представлением о неразрывности любви и смерти, а также с опытом буддистских мистических практик. Идея противопоставления естественного и искусственного света объективируется в образах «одинокой свечи» (*single candle*) и «ослепительного света» солнца. При этом образ Найджела недвусмысленно отсылает читателя к шекспировскому Гамлету: «*Nigel in black shirt, black tights, rotates without stretched arms*» (*Bruno's Dream*, 16). Описывается рождение индивидуального сознания из первозданной сферы бытия. Возникает образ шарообразного живого космоса: «*In the beginning was Om, Omphalos, Om Phallos, black undivided round devoid of consciousness or self. <...> Darkness upon darkness moving, awareness slides from being*» (Там же). Рождение же света не оставляет сомнения в его синавгической природе: «*An eye regards an eye and there is light*» (Там же).

Выводы

Итак, проследив эволюцию романного творчества А. Мердок на идейно-тематическом уровне, мы пришли к следующим выводам.

Творческий метод писательницы имеет сложную специфику, объединяя в себе традиции классического реализма, романтизма, а также магического реализма. Важнейшим принципом реализма и психологизма автора является исследование сложной противоречивости и многоплановости человеческого сознания как единого целого.

Основными категориями творческого анализа А. Мердок являются философские дихотомии «субъективное – объективное», «ум – чувство», «сознание – бессознательное», «реальность – фантазия», а также такие понятия, как добро, мораль, любовь, искусство, эго и другие. Кроме того, на

художественный нарратив писательницы оказали большое влияние платоническая и неоплатоническая герменевтики света. Принципиальными особенностями данных герменевтик являются соотношение чувственного и умопостигаемого аспектов света, а также представление о высшем идеале – «источнике всякого света» [Коплстон 2003: 75].

В основе общей философской парадигмы произведений А. Мердок лежат, прежде всего, экзистенциализм и платонизм. Базовыми категориями, выстраивающими философско-аналитический уровень нарратива А. Мердок, являются: Благо в его соотношении с понятиями Бога, добра, любви, истины, красоты, а также экзистенциалистские категории выбора, ответственности, свободы, смерти и случая.

Несмотря на возможность выделения конкретных логико-философских категорий в философском нарративе А. Мердок, можно говорить о выработке автором собственной идейно-философской концепции, складывающейся из взаимодействия идей экзистенциализма, платонизма и неоплатонической метафизики света, а также разрабатываемой автором специфической концепции искусства.

ГЛАВА 2.

ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СВЕТА И ТЬМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. МЕРДОК

§ 1. Эрос и критика автономного субъекта в романах «О приятных и праведных», «Сон Бруно», «Святая и греховная машина любви» и «Черный принц»

1.1. «Черные принцы» А. Мердок

Как было сказано выше, платоническая концепция пещеры и любовного анамнесиса как причины духовного восхождения к Благу находит широкое отражение в творчестве А. Мердок. Более того, мотив пещеры в романах А. Мердок, выполняя важную сюжетно-композиционную функцию, с одной стороны, также нередко играет первостепенную роль в идейно-тематическом плане произведений. Существенным признаком пещеры и «пещерного» осмысления действительности является отсутствие эйдетического света. Поэтому персонажи А. Мердок зачастую предстают «черными принцами», сознание которых населяют различные темные демоны и субъективные устремления. Одним из таких персонажей является Брэдли Пирсон.

В самом заглавии романа «Черный принц» лежит сложная метафора, интерпретировать которую можно по-разному. «Черный принц» имеет отношение ко многим темам, сквозными нитями проходящим через весь роман: это и тема черного Эроса, и тема демонизма – одна из ведущих в творчестве А. Мердок. Кроме того, метафора «черный принц» имеет еще одно значение – на него указывает один из героев романа Фрэнсис Марло в своем послесловии: «...should we wish to inquire further concerning the identity of this monster we have only to consider the two initial letters of his name (Black Prince. Bradley Pearson)» (The Black Prince, 400). Интересно, как эта задача решается переводчиком: «...если нам вздумается поглубже разобраться в том, кто же

таков этот чудовищный “принц”, нам достаточно сопоставить по звучанию два слова: “Принц” и “Пирсон”» (Черный принц, 597). Таким образом, схожесть аббревиатур в переводе заменяется на близость фонетическую. Тем самым авторская идея сохраняется, но при этом возникает еще одна подсказка: имя, вынесенное в заглавие романа А. Мердок, возможно прочитывать и как анаграмму имени его главного героя. В любом случае, в этом намеке на схожесть в звучании либо в написании двух имен содержится важнейшая характеристика Брэдли – его внутренняя чернота. Брэдли Пирсон – Черный Принц, сознание которого все время пребывает во тьме (in darkness). Герой окружен «черными тенями», «черными звездами» и «абсолютами», «вспышками черных созвездий», страстно жаждет «черного накала», «черных сил воображения» и страдает из-за их отсутствия, пребывая в «безднах черного отчаяния», прижатый «черным пологом к земле». Будущее ему приоткрывается лишь в «темном зеркале», в «темном видении». Чернота неизменно присутствует и в его ощущении художественного произведения и самого процесса творчества. Все его существо пронизано ощущением трагической отсеченности от солнечного света («sunless»). Кроме того, метафорическая семантика имени Брэдли Пирсона недвусмысленно отсылает читателя к образу знаменитого принца в черном – Гамлета, «мрачные одежды» которого – лишь «наряд и мишура», «в них только то, что кажется и может быть игрою», но за ними то, что «правдивей, чем игра» [Шекспир 1983: 139].

Шекспировская тема является одной из ведущих в романе «Черный принц». Она выражает основные идеи истинного искусства, отражает знаковую связь художественного творчества с любовью, а также отсылает к доминирующей в романе экзистенциалистской мотивике. Как указывает Г.В. Аникин, тема Гамлета воплощает в романе А. Мердок «серьезные философские раздумья о мрачных сторонах бытия» [Аникин 1975: 504]. Кроме того, образ Гамлета имеет отношение и к находящей отражение и развитие в «Черном принце» платонической идее ложного видения,

связанной, прежде всего, с чернотой, с отсеченностью от света, то есть с синавгическим аспектом.

Бессмысленность жизни и «всякого опыта», который «в конечном счете ведет в ничто» [Дьяконова 2001: 162], абсурдность мира, известная доля фатализма – такое мировосприятие в равной степени характерно как для Гамлета, так и для героя А. Мердок. Подобно герою Шекспира, Брэдли трагически отчужден от современного ему больного мира, «буйного сада», где властвует лишь «дикое и злое» [Шекспир 1983: 141], и, также, как и Гамлет, не видит выхода из этой черноты. Смотря на мир глазами философа-экзистенциалиста, Брэдли находит его «сплошным нагромождением абсурдов»: «This is the planet where cancer reigns, where people regularly and automatically and almost without comment die like flies from floods and famine and disease, where people fight each other with hideous weapons to whose effects even nightmares cannot do justice, where men terrify and torture each other and spend whole lifetimes telling lies out of fear. This is where we live» (The Black Prince, 348). Будучи «человеком-в-себе» (Сартр), человеком заброшенным, покинутым, одиноким, Брэдли переживает свое бытие как бытие черной тюрьмы, из которой невозможно вырваться, и испытывает в связи с этим тревогу и страх: «That this world is a place of *horror* must affect every serious artist and thinker, *darkening* his reflection, ruining his system, sometimes actually driving him mad» (Там же).

Брэдли – философ, также как и Гамлет, а значит, по Платону, в нем в наибольшей степени сохранилась память о том, что созерцала душа до падения в вещный мир, в нем наиболее сильна тяга к благому, к духовному. Однако именно это подсознательное стремление к божественному, свойственное, конечно, и художнику, является одной из причин трагедии Брэдли – Гамлета XX века. Как художник, он чувствует тенность, иллюзорность, подражательность мира, однако – и в этом причина его творческого бессилия – пойти дальше в своем познании истины он не стремится; пока что ему вполне достаточно знания того, что мир ужасен, но

такова реальность, а ему остается одинокое страдание, поскольку, зная о целительной силе добродетели, художник не находит этой силы в себе: «A good man <...> does not take advantage of the myriad mean little chances of making himself look stylish, – говорит Брэдли. – Preferring truth to form, he is not constantly at work upon the façade of his appearance. <...> A decent, proper man (such as I am not)» (Там же, 124).

Еще одним существенным моментом, связанным с образом Гамлета, является важная для А. Мердок идея правды, свойственной истинному искусству. В этом отношении «Шекспир – идеал Мердок, неизменный образец художественного совершенства» [Пирудян 1997: 120]. Он как нельзя более правдив. Его Гамлет правдив. «Shakespeare is passionately exposing himself to the ground and author of his being, – говорит Брэдли. – <...> *Hamlet* is a wild act of audacity, a self-purging, a complete self-castigation in the presence of the god» (The Black Prince, 199); «He has performed a supreme creative feat, a work endlessly reflecting upon itself, not discursively but in its very substance» (Там же). В этих словах Брэдли отражена, возможно, самая важная для него характеристика Гамлета: его правдивость – правдивость по отношению к самому себе. При этом существенное значение имеет то, что Гамлет остается правдив даже в своем бессилии. «The natural tendency of the human soul is towards the protection of the *ego*. The Niagara-force of this tendency can be readily recognized by introspection, and its results are everywhere on public show» (Там же, 183) – Брэдли сам называет причину болезни мира: это замкнутое на самом себе «Я», не воспринимающее объективного света, опускающее руки перед абсурдностью жизни, покорно соглашающееся с тем, что «настоящее добро есть бремя слишком тяжкое и что стремление к нему может затмить обыкновенные желания, которыми жив человек» (Черный принц, 281). Брэдли, как и Гамлет, узнает причину болезни мира в себе.

Брэдли Пирсон – далеко не единственный «черный принц» А. Мердок. Так, этот же образ встречается в романе «Море, море». По сюжету романа, главный герой Чарльз Эрроуби видит сон, в котором его возлюбленная

Хартли предстает перед ним в образе черной балерины. Затем, напоминая сцену из «Лесного царя» И. Гете, из леса появляется «принц» в черных одеждах и уносит с собой уже мертвую Хартли: «Then the stage was a forest and a *prince also dressed in black* came and carried Hartley away, and *her head hung back over his shoulder as if her neck was broken*» (The Sea, the Sea, 86). Однако ясно, что привидившийся герою черный принц – еще одно воплощение (наряду с черными монстрами, поднимающимися из вод моря) его собственного темного сознания, оказывающегося губительным не только для его любимой, но и для других «гостей» магического мира, создаваемого Чарльзом. Не случайно в названии дома, в котором героя навещают призрачные видения и фантомы прошлого, есть отсылка на символику черноты: «It is called *Shruff End*. <...> But why “Shruff”? I have asked two of my (so far) very few local informants <...> and they both said, but could give no further account of the matter, that “*shruff*” means “*black*”» (Там же, 7). Не случайно «Черным львом» называется главный трактир приморской деревушки, где происходят события романа.

Монтегью Смолл из романа «Святая и греховная машина любви» также является «черным принцем», сознание которого погружено во мрак. Когда Харриет говорит ему о свете, указавшем ей к нему дорогу, Монти только смеется над ее наивностью: «You talk as if you had just emerged into the *clear light of day*. It seems to me that *the opposite is the case*» (The Sacred and Profane Love Machine, 175). Однако в своей природной мудрости Харриет знает: «You accuse me of being in the dark. <...> But you are *in the dark* too» (Там же, 178). Выбирая жизнь «внутри себя, как в камере-одиночке» (Святая и греховная машина любви, 425), Монти обрекает на такую жизнь других: «I have not had a moment’s joy with you <...> you with *your face of a gaoler and a torturer*» (The Sacred and Profane Love Machine, 192), – обвиняет его Софи. Главный герой и рассказчик «Дитя слова» Хилари Берд сам признается в своей «темной», «подземной» природе: «It was a fit place for me, I was indeed an *Undergrounder*.

(I thought of calling this story *The Memoirs of an Underground Man...*)» (A Word Child, 28).

Схожее с Брэдли Пирсоном мировосприятие и самосознание свойственно и протагонисту «О приятных и праведных» Джону Дьюкейну: «It is in me, thought Ducane <...>. The evil is in me» (The Nice and the Good, 186). Как и в случае с героем «Черного принца», солнце и солнечный свет оказывают на Дьюкейна разрушительное воздействие: «He was standing beside the window in the thick afternoon *sunlight, shrunken up with wretchedness, rendered by misery, physically appalling and strange, as if he were barnacled over with scabs and scales*» (Там же, 64). Данный пример отсылает нас к эпизоду в «Гамлете» Шекспира, отражающему отвращение Гамлета к солнечному свету: «Ибо если солнце плодит червей в дохлом теле, – божество, лобзающее падаль...» [Шекспир 1983: 175]. Таким образом, солнце и солнечный свет соотносятся в романе А. Мердок с гниением и смертью, что отражает, прежде всего, восприятие героя, который, пребывая в ловушке собственного эгоистического сознания, тьму-в-себе переносит на окружающий его, больной мир, подобный миру, описываемому Шекспиром в «Гамлете»: «Кровавый дождь, косматые светила, / Смущенья в солнце; влажная звезда, / В чьей области Нептунова держава, / Болела тьмой...» [Там же: 134 – 135]. Внутренняя тьма Дьюкейна распространяется на других персонажей, попадающих в поле действия его разрушающего сознания. Так, бывшая возлюбленная Дьюкейна Джессика предстает в его глазах демоном-разрушителем, созданным его собственной виной. В ее присутствии Дьюкейн ощущает себя «неживым манекеном» (Дитя слова, 111), бесплотной фигурой, его угнетает сама мысль о той, что «просто любила его» (Там же, 444): «...*the thought of Jessica winged its way across his mind, like a great black bird passing just above his brow*» (The Nice and the Good, 93).

Брэдли Пирсону также свойственно наделять других людей ложными характеристиками, порождаемыми его собственной субъектностью. К примеру, бывшая жена Брэдли Кристиан предстает в его глазах

губительницей, демоном, которому присущи лишь «злые намерения» и цель жизни которого – вечная охота на Брэдли: «I saw Christian as a *witch* in my life, and a *low demon*» (The Black Prince, 125). Брэдли упорно отказывается от коммуникации, от диалога с Другим. Он не желает вникать в чужие проблемы и отвлекаться от собственной цели: «I had within me at last a great book. There was a fearful urgency about it. *I needed darkness, purity, solitude*. This was not a time for wasting with the trivia of superficial planning and ad hoc rescue operations and annoying interviews» (Там же, 127).

Одной из главных характеристик пещерного хронотопа Брэдли Пирсона является то, что, в отличие от прикованных против воли узников Платона, Брэдли в своей пещере чувствует себя комфортно. Он называет свою городскую квартиру «*my darling burrow*». Брэдли с любовью обустроивает свое «уютное логово», наполняя его всевозможными вещами, создавая «чуть пыльную, тускловатую, задумчивую атмосферу внутренней сосредоточенности» (Черный принц, 85). Собравшись ехать в приморский домик «Патару», чтобы там писать свой роман, Брэдли вдруг понимает, что панически боится оставить свое уютное жилище: «*I was upset to find how really reluctant I was to leave my little flat. It was as if I was almost frightened. Spasms of prophetic homesickness pierced me as I rearranged the china and dusted it with my handkerchief, obsessive visions of burglaries and desecrations. <...> The stupid thought that they would stand here silently on guard during my absence almost brought tears into my eyes*» (The Black Prince, 62). Брэдли сам создает вокруг себя и в самом себе пространство черной пещеры. Он тот, кто задает ночь, он производит тьму. Однако осознавая это, подобно шекспировскому Гамлету, он одновременно чувствует свое бессилие что-либо изменить.

1.2. Любовь небесная и любовь земная

Согласно платонической концепции, вывести узника из пещеры и привести к свету Блага способна только истинная калокагатическая любовь.

Именно поэтому в романах А. Мердок прослеживается знаковая связь женских образов, олицетворяющих собой «небесную» (термин Платона) любовь, со светом.

Так, в романе «Дитя слова», который будет подробнее рассмотрен нами в следующем параграфе, любовь осветляет Хилари Берда, заставляя его впервые увидеть реальный мир: «Suddenly everything was quite different. It was *as if a huge black lid which had been pressed down hard upon the world had been quietly lifted up*. I could breathe, I could think, I could speak» (A Word Child, 133); «A pair of blinkers which had kept me narrowly to a single task *had been removed*. I suddenly saw much more of the world. <...> *I lived, I saw, I was*» (Там же, 83); «*I could climb out of the pit in which I had elected to live and in which I had also incarcerated Crystal. I could climb up and see the light again*» (Там же, 141).

В романе «Сон Бруно» тема ложного видения и духовного просветления раскрывается как тема земной, или чисто эротической, и небесной, истинной любви, иначе – любви к хорошему и любви к благому. Данное противопоставление двух видов любви хрестоматийно для А. Мердок, что видно из самих заголовков ее романов: «The Nice and the Good», «The Sacred and Profane Love Machine». В «Сне Бруно» любовь к благому объективирована в образах таинственных, недостижимых, мудрых женщин – Парвати, Гвен, а также Лизы, воплощающей в себе образы двух последних. Влюбленный в Лизу Денби открывает в себе ту *сияющую крупицу*, которая способна преобразить все его бытие: «In spite of his casual mode of being and his bad behaviour to Adelaide <...>, he had found something in the world, some *little grain of understanding* which that *glimpse of Lisa* had made suddenly luminous and alive» (Bruno's Dream, 175). Важнейшую роль здесь играет классический, древний, и вместе с тем, таинственный мотив любви с первого взгляда («glimpse of Lisa»). Неспроста, по сюжету романа, Денби влюбляется в Лизу всего после нескольких мимолетных встреч. Один только *взгляд* Лизы позволил герою преобразиться, увидеть свет истины, одним своим взглядом она оживила в нем «драгоценную» (Сон Бруно, 292) часть его души.

Как мы подчеркивали выше, темы любви и искусства у А. Мердок тесно взаимосвязаны. Искусство напрямую связано со способностью «правильного» зрения, поэтому истинная любовь у А. Мердок также является причиной творческого вдохновения: «В один миг разуверившись в своем прежнем представлении о Лизе, внезапно обнаружив, что ею явно увлечен Денби, Майлз чувствует, что может видеть Лизу такой, какая она есть. <...> Но, в конце концов, Лиза выбирает Денби и, благодаря этому из прежней жалкой фигуры свояченицы превращается в трагическую музу, вдохновляющую Майлза снова начать писать стихи» [Nakanishi 2013: 6], – пишет В. Наканиши о чувстве, которое Лиза вызывает у Майлза Гринслива, сына Бруно.

Лиза, наряду с таинственным Найджелом Боулзом, принадлежит к немногим персонажам А. Мердок, моральным «не по выбору, а по определению» [Скороденко 1991: 8], «святым»¹², обладающим особой духовностью и «неспособностью грешить» [Там же]. Именно поэтому остальные персонажи, лишённые этих качеств, интуитивно тянутся к ним, ища в них возможность для своего спасения. «Как и другие “просветленные создания” Мердок, Найджел обладает чудесными способностями, – пишет Наканиши, – 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. <...> Лиза и Найджел – <...> два индивида в романе, замечательные тем, что обладают особым духовным даром» [Nakanishi 2013: 9 – 10].

В романе «Святая и греховная машина любви» «святой» является жена Блейза Гавендера Харриет, в безусловной истинности и целостности своей любви способная на абсолютное прощение: «Harriet was right out in the open, *in*

¹² В.А. Скороденко отмечает присутствие в романах Мердок так называемых персонажей-«волшебников», играющих судьбами других людей, и персонажей-«святых», или «кандидатов в таковые» [Скороденко 1991: 5].

the light» (The Sacred and Profane Love Machine, 43). Вместе с тем образу Харриет в романе противопоставлен образ «темной богини» (Святая и греховная машина любви, 115) Эмили Макхью – «греховной» (Там же, 534) любви Блейза: «Sin was an awful private happiness blotting out all else; only *it was not sin, it was glory, it was his good, his very own, manifested at last.* <...> The *dark forces* had never been stronger or more clearly seen, but he was not their puppet. They rose into the bright air like a fountain and carried him skyward with them» (The Sacred and Profane Love Machine, 43). А. Мердок показывает путь, по которому проходит в своем развитии любовь Блейза к двум женщинам. Если на первом этапе его новой влюбленности в Эмили «все было чувство, и все дух, и чувство исполнялось духом, а дух чувством» (Святая и греховная машина любви, 123), а отношения с Харриет «казались сплошным лицемерием, не только сейчас – с самого начала, всегда» (Там же), то чем дальше Блейз увязает в своем вранье, чем лживее и парадоксальнее становится вся ситуация, тем сильнее он начинает осознавать, что в «темных лучах» его любви к Эмили нет тепла и света Солнца: «Emily had cheated him not only of his goodness but of his destined happy life. Sometimes he hated her for this so much that he wanted to kill her» (The Sacred and Profane Love Machine, 52). В то же время «в его отношениях с Харриет зарождалось что-то новое, значительное, занимавшее его сейчас больше всего. Пока одна тайна жизни Блейза продолжала свое неуклонное сошествие в теснины страха, вторая его тайна неожиданно *воссияла новым светом*» (Святая и греховная машина любви, 129). Однако чувствуя разрушительность и бессилие своего эгоизма, Блейз понимает, что недостоин исцеляющего света Харриет: «...his innocent love for Harriet <...> had simply gone on growing in the natural way in which married love grows. <...> To see *the vision of healing love*, but no longer to be able to profit by it: is this perhaps the worst suffering of the damned in hell?» (The Sacred and Profane Love Machine, 51).

Во всех четырех романах, указанных в заглавии данного параграфа, прослеживается мотив надежды на спасительный свет истинной любви.

Однако платоническая концепция духовного анамнесиса в полной мере реализуется у А. Мердок, пожалуй, только в одном романе – «О приятных и праведных», где не только протагонист Джон Дьюкейн, но и остальные герои после череды потрясений, внутренних переосмыслений и моральных выборов находят свой путь и, в светореальности гармонизированного ко-осмоса¹³, обретают свое Благо: «Her mode of being gave him a moral, even a metaphysical confidence in the world, in *the reality of goodness*» (The Nice and the Good, 293).

Свет в «О приятных и праведных» ассоциируется с надеждой и жизнью, что в свою очередь решается в платоническом ключе божественного анамнесиса, пробуждаемого истинной калокагатической любовью: «...at that moment something extraordinary happened, *something pierced through the sphere of darkness* <...>. It *seemed like light*. But it was not light. It was *the smell of the white daisies*» (Там же, 261). «Запах белых ромашек» (О приятных и праведных, 416), о котором вспоминает Джон Дьюкейн в губительной темноте Ганнеровой пещеры, соотносится для него с образом Мэри Клоудир, любовь к которой внезапно озаряет сознание героя и оказывается тем лучом света, который выводит его из пещерной тьмы: «Something white was floating in the air in front of him, close in front of his eyes, suspended in space. *The face of a woman swam in front of him, seeming to move and yet to be still like the racing moon*, indistinct and yet intent, *staring into his eyes*» (The Nice and the Good, 265). Позднее Дьюкейн признается Мэри: «*I saw your face there in the darkness, in a strange way*» (Там же).

Образ Мэри Клоудир в романе является несомненной аллюзией на образ девы Марии: «Будь я поэтом, я сложил бы стихи на эту тему. “Злую крапиву поставила дева в бокал...” <...> Она не злая <...> И я – не дева. <...> Дева, дева, – повторил он негромко» (О приятных и праведных, 123). Образ Мэри

¹³ Космос (греч. «ко-осмос» – «со-проникновение») означает «идеальную духовно-материальную согласованность в идеальной пространственно-временной сфере. Космос – это совершенная общебытийная калокагатия, то есть такое состояние вселенской гармонии, в которой истина внутреннего содержания облечена в прекрасную форму внешней эмпирической явленности» [Гильманов 2010: 83].

воплощает в себе материнское начало, «любящую женщину» (Там же, 145): «...she was of course, he realized, a *mother goddess*. She was the *mother of Trescombe*¹⁴. In this light he was able to see something almost *mysterious* in the plainness of her role» (The Nice and the Good, 293). В связи с этим символическую окраску приобретает тот факт, что Дьюкейн изначально бросается в Ганнерову пещеру, чтобы спасти сына Мэри Пирса. Увидев спасительный «лик» Мэри во тьме пещеры, Дьюкейн полностью переосмысливает свое отношение к бытию: «How tawdry and small it has all been. He saw himself now as a little rat, a busy little scurrying rat seeking out its own little advantages and comforts. <...> He thought, if I ever get out of here I will be no man's judge. Nothing is worth doing except to kill the little rat, not to judge, not to be superior, not to exercise power, not to seek, seek, seek. *To love and to reconcile and to forgive, only this matters*» (Там же, 267).

В романе «Черный принц» любовь к юной девушке, дочери друга, Джулиан Баффин, так внезапно появляющаяся в жизни Брэдли Пирсона, переворачивает его видение мира и себя самого. Брэдли узнает в Джулиан истину, «отблеск небесной красоты»: «This morning I had felt like a *cave-dweller emerging into the sun*. She was the truth of my life» (The Black Prince, 285). Брэдли понимает, что влюблен, а с осознанием любви к нему приходит и осознание ложности пещерной жизни, разительно меняется его видение мира. Пещера начинает освещаться истинным солнцем: «The *sun* had not yet come round to the position whence it could illuminate the brick *wall* opposite, but there was *so much sunny brightness* in the sky that the room was glowing in a subdued way. I sat down and wondered what I was going to do with my new life» (Там же, 211).

Теперь Брэдли понимает, насколько ошибочным было его стремление к одиночеству, темному уединению: «What the fruits of solitude are <...> I know now very much better and more profoundly than I did then. <...> The person that I

¹⁴ «Трескоум» – так называется семейное поместье, где происходят основные события романа.

was then seems *captive and blind*» (Там же, 191). Брэдли не только признает свою бывшую слепоту. В отъединенной субъективности, в закрытости одинокого «Я» от внешнего мира Брэдли теперь узнает несвободу. Пещера есть тюрьма души – к такому выводу приходит герой. Истинная свобода – в простой и открытой любви к Другому, а затем и ко всем людям, бескорыстной, добродетельной любви. Любовь и Добро, согласно платоническому учению, неразрывно связаны друг с другом, и путь к добродетели лежит, прежде всего, через преодоление собственного эгоизма: «Ah, even once, *to will another rather than oneself!* Why could we not make of this revelation a lever by which to lift the world? Why cannot this release from self provide a foothold in a new place which we can than colonize and enlarge until at last we will all that is not ourselves? That was *Plato's dream*. It is not impossible» (Там же, 210).

Интересна и значима первая встреча Брэдли и Джулиан в романе. Прежде всего, обратим внимание на специфику освещения: «The evening had darkened though the *pale lurid sun* was still shining» (Там же, 54). Здесь важны, в первую очередь, два солнечных эпитета: *pale* (бледный) и *lurid* (мертвенно-бледный, зловещий). При этом уже в следующем предложении: «Some of the shops had switched their lights on» (Там же). Таким образом, благодаря используемым автором средствам световой образности, сразу же вырисовывается картина пещеры – естественный свет солнца отвергается (хотя само солнце еще светит, эпитеты *pale* и *lurid* указывают на негативное отношение Брэдли к солнечному свету, на его неприятие) и заменяется на свет искусственный (огни магазинов). Далее этот образ расширяется: «There was a *shadowy light...*» (Там же) – еще более явный намек на пещеру, на присущую ей тенность; а затем Брэдли уточняет: «...not exactly twilight, but an uncertain vivid yet hazy illumination wherein *people* walked *like spirits*, bathed in light and

not revealed» (Там же). Примечательно сравнение людей с призраками – один из мотивов «Черного принца»¹⁵.

В этом призрачном освещении Брэдли замечает юношу: «I noticed <...> the figure upon the other side of the road of a young man who was behaving rather oddly. He was standing upon the kerb and *strewing flowers upon the roadway*, as if casting them into a *river*» (Там же). Однако вскоре Брэдли начинает с удивлением осознавать, что свет его обманывает, создавая зрительные иллюзии: «...*strewing flowers upon the roadway*», через мгновение – «I now saw that what he was *strewing* was not so much flowers as *white petals*», еще через мгновение – «Only now I realized <...> that the whirling white blobs were not petals at all, but *fragments of paper*» (Там же).

Таким образом, уже в приведенном примере за всем его символизмом прослеживается важная динамика – Брэдли, начинающий с абсолютно неверного восприятия, постепенно осознает ложность искусственного света и прозревает в истинную суть вещей: «I realized that *the light had deceived me* and that this was in fact no young man but a girl» (Там же: 55). Наконец, происходит узнавание: «In the next moment I further realized that it was a girl whom I knew. It was Julian Baffin» (Там же).

Монотонность и ритмичность, с которой Джулиан выбрасывает под колеса проносящихся машин белые обрывки бумаги, напоминает некий магический, или «религиозный ритуал» (Черный принц, 76). В этом действии – некоем волшебном священнодействии – видится какая-то нарочитость, неестественность и вместе с тем пророческая неизбежность, словно оно было приготовлено специально для Брэдли, рассчитано на его присутствие. Символическое значение, безусловно, имеет тот факт, что один из разбрасываемых «по течению уличной реки» (Там же) (река – символ времени) кусочков бумаги избегает уничтожения; внезапно подхваченный ветром, он падает к ногам Брэдли, открывая перед ним свою тайну: «I picked it

¹⁵ Ср., напр.: «People loomed in front of me in bulky shadowy shapes and passed me by like *ghosts...*» (The Black Prince, 114).

up. It was part of a handwritten document whereon I could decipher, amid scrawl, the word “*love*”» (The Black Prince, 56).

Важно то, что слово «любовь» появляется только после того, как Брэдли узнает Джулиан, то есть, хотя и бессознательно, пока что лишь на уровне смутных предчувствий, узнает в ней нечто важное и подлинное, вспоминает ее, видит ее. Однако существенную роль в этом акте узнавания играет то, в каком образе предстает перед Брэдли юноша за мгновение до «поворота перспективы» («switch of gestalt»): «The young man was slim, dressed in *dark narrow trousers, a sort of dark velvet or corduroy jacket and a white shirt. He had a thickish mane of slightly wavy brown hair which grew well down on to his neck*» (Там же, 54). Джулиан напоминает Гамлета. Возникающий здесь, уже в самом начале, при первой встрече героев А. Мердок образ принца Датского, конечно, далеко не случаен. Помимо отмеченных нами ранее значений гамлетовской темы, образ Гамлета выполняет в романе еще одну функцию: он задает ренессансную мотивику, имеющую отношение, прежде всего, к образу Джулиан. На это указывает и само имя девушки, содержащее в себе двойную аллюзию: во-первых, аллюзию на героиню Шекспира Джульетту и, во-вторых, – на христианскую святую Юлиану из Норича («Julian of Norwich»). В этой связи особую значимость приобретает весь «религиозный ритуал», описываемый в данном эпизоде.

Особое место в романе отводится роле мистического издателя Брэдли и его «alter ego» А.Ф. Локсия, предисловие и послесловие которого обрамляют рассказ Пирсона. Только после встречи с Локсием понимание – как своих прошлых заблуждений и ошибок, так и истинной сущности своей любви – полностью формируется в сознании Брэдли: «*Human love is the gateway to all knowledge, as Plato understood. And through the door that Julian opened my being passed into another world*» (Там же, 390). Образ Локсия, аллюзивно отсылающий читателя к фигуре античного бога искусств Аполлона, воплощает представление самой А. Мердок о роли искусства в жизни человека. Несмотря на то, что выстраиваемая А. Мердок философская

концепция в «Черном принце», в целом, терпит поражение перед пронзительной интуицией художественного видения автора, доказывая, что достижение Блага в реальной жизни – задача практически неосуществимая в силу «человеческой слабости и хрупкости» [Мердок 2008: 136], тем не менее в романе есть надежда на силу истинного искусства, при свете которого «могут быть исправлены дела человеческие» (Черный принц, 620). В этом смысле сама книга Брэдли Пирсона «Черный принц. Праздник любви», написанная им после встречи с Локсией, есть художественная манифестация выхода из пещеры: «When I thought earlier that *my ability to love her was my ability to write*, – признается Брэдли, – *my ability to exist at last as the artist I had disciplined my life to be, I was in the truth, but knew it only darkly*» (The Black Prince, 390).

Образ Локсии в романе амбивалентен, его имя отражает знаковую двойственность, заложенную в мифологеме Аполлона¹⁶. Как указывает Н. Демурова, «одно из объяснений имени “Локсий” связано с темнотой прорицаний жриц Аполлона в Дельфах» [Демурова 1977: 441]. Вполне возможно, развивает исследовательница далее свою мысль, что это та же «тема “непроницаемости слов”, которую дано превзойти лишь великим, но осмысляемая в мифологическом плане» [Там же: 442]. В этой связи важна символика Патары. Как комментирует Н. Демурова, «так, по свидетельству Тита Ливия, назывался приморский город в юго-западной Ликии с оракулом Аполлона» [Там же: 441].

Любопытной представляется точка зрения, высказанная З. Гражданской на страницах журнала «Литературное обозрение» в 1975 году. «Слово “Локсий”, – пишет Гражданская, – значит по-гречески “Кривой”. Слово “Люксий” (как часто называет себя эта таинственная личность) близко по своему звучанию к слову “Люцифер”, означающему дьявола, сатану... Одно из библейских наименований сатаны – “Князь тьмы”. По-английски – “Принц

¹⁶ Полное имя издателя Брэдли Пирсона: Ф (= Феб). А (= Аполлон). Локсий. Имя «Феб» указывает на светлую природу Аполлона (Феб с греч. – «чистый», «светлый», «блистающий», Феб олицетворяет солнце), Локсий означает «темный», «неясный», «сокрытый».

тьмы”» [Гражданская 1975: 87]. «Конечно, с введением этого образа роман приобретает мистический оттенок, – продолжает Гражданская, – из-за античного облика Платона выступает философ-мистик Кьеркегор, один из кумиров писательницы. Но еще сильнее сказывается здесь влияние готики, “черного” романа с его таинственными, фантастическими образами, с прямым вмешательством сатаны в жизнь людей» [Там же]. Таким образом, Гражданская видит в фигуре Локсия символическое воплощение Люцифера, олицетворение «всемогущего Зла», орудием которого стал Брэдли.

Подобная трактовка образа Локсия-Люксия (Loxias-Luxius), однако, представляется нам не совсем обоснованной. Нами уже отмечалось неприятие А. Мердок какой-либо фантастичности или персонификации добра и зла, прослеживаемая как в ее художественном творчестве, так и в программных философских статьях (см.: Глава 1, § 1). А. Мердок неоднократно обращала внимание на разницу между фантастическим и реалистическим искусством. С последним связано то, что А. Мердок определяет как «*imagination*» – воображение, отличное, однако, от произвольной фантазии («*fantasy*»), характеризующей «иллюзорное» искусство (см.: [Мердок 1991: 160]). Тонкий психолог и философ А. Мердок исследует глубины души человеческой, стремясь в своем творчестве приблизиться к человеку реальному. Такие фигуры, как Локсий, у А. Мердок – художественные образы («*images*»), в которых – «адекватное воплощение реальности» [Там же], видимо, прежде всего, реальности внутреннего мира человека во всей его сложной многогранности и противоречивости. Поэтому возникающая в романе аллюзия на Люцифера, по нашему мнению, имеет отношение не к персонифицированному образу Сатаны – объективно существующему «князю тьмы», вмешивающемуся в людские судьбы, а к той тьме, которая царит в душе человека. Н. Демурова отмечает труднопереводимость английского «*the black prince*», так как «“*prince*” – это не только “принц”, но и “повелитель”, “владыка”» [Демурова 1977: 442], и дает такое осмысление названию романа: голдинговский «повелитель мух». «Возможно, – отмечает исследовательница,

– это тот “повелитель мух”, то зло в самом себе, которое должен преодолеть художник в своем стремлении к конечной правде, составляющей смысл искусства» [Там же]. Имя Люцифера встречается и в других романах А. Мердок: «The sin of pride isolates people more than any other sin. Monty likes to think he’s *Lucifer*, but really in the end he isn’t even Magnus¹⁷» (*The Sacred and Profane Love Machine*, 225). Люциферов свет предельно субъективен, Люцифер есть тот, кто видит из себя, в своей гордыне отрицая свет Другого. Именно за это, согласно христианскому мифу, Светоносец¹⁸ и был трагически изгнан из божественных сфер. В этой связи имя, которым себя иногда называет издатель Брэдли, приобретает примечательную знаковость, указывая на идею непроницаемости разума для солнечного света, заложенную в мифологеме Локсия. Неслучайно поэтому именно с образом Локсия-Люксия связан в романе черный Эрос: «I know that the *black Eros* which had felled me was *consubstantial with another and more secret god*» (*The Black Prince*, 235).

В эссе «Суверенность Блага» Мердок пишет: «Утверждение “Благо – это трансцендентная реальность” означает, что добродетель – это попытка разорвать пелену эгоистичного сознания и воссоединиться с миром, каков он есть на самом деле. Но опыт говорит нам, что в силу человеческой природы эта попытка не может быть вполне успешной» [Мердок 2008: 129]. В конечном итоге, история Брэдли Пирсона заканчивается трагически: возлюбленная навсегда покидает его, а он сам попадает в тюрьму по обвинению в убийстве Арнольда Баффина, где и оканчивает свои дни. Однако настоящая вина Брэдли связана с тем, о чем мы уже говорили выше, касаясь вопроса о Гамлете и метафоры «the black prince»: с неспособностью «черного принца» преодолеть свою черноту, разрушительную энергию собственной эгоистической природы («nature»): «You are a *destroyer, a black spiteful destroyer*. You are a sort of person who goes around in a dream smashing things»

¹⁷ Магнус Боулз – вымышленный «пациент» Блейза, которому дал жизнь писатель Монтегью (Монти) Смолл.

¹⁸ «Lucifer» в переводе с лат. – «несущий свет» (*lux, lucis* – «свет» и *ferre* – «нести, носить»).

(The Black Prince, 363), – с такими гневными словами обращается к Брэдли Рэйчел Баффин.

Большую роль здесь играет коннотативность черного Эроса, связываемого у Мердок вслед за Платоном с идеей деструктивности и смерти. Поворотным моментом в сюжете романа является смерть Присциллы, сестры Брэдли, а точнее утаивание Брэдли этого факта от Джулиан. Он сам осознает неправильность этого поступка, однако уверен в его необходимости ради сохранения их с Джулиан любви: «Love cannot really tolerate death, – рассуждает Брэдли. – *Experience of death destroys sexual desire. Love must disguise death or else perish at its hands*» (Там же, 349). Брэдли убежден, что обладание Джулиан – препятствие, которое необходимо преодолеть, чтобы узреть истину, понять причину и смысл дальнейшего существования, найти ответы на главные вопросы, которые он задает бытию: «It was at any rate *the next obstacle. After that I could think, after that I would see my way. Until then I could wait and not be accused. And I had perhaps begun quietly to feel that if I could get that right I should emerge at last into the bright light of certainty; <...> it seemed to my dark purposing mind...*» (Там же, 326).

Черный Эрос – это та любовь, которая уже не способна на платонический анамнесис в силу своей черноты, в силу своей отрезанности от божественного света. Коннотативность черного Эроса, в конечном счете, означает то, что выход из пещеры невозможен. Однако (и в этом, пожалуй, одна из причин трагического финала романа) Брэдли Пирсон верит черному Эросу, не сомневается в его силе и истинности, в его способности пробудить некую темную энергию, необходимую Брэдли для его творчества и жизни. Однако хотя Брэдли и говорит о шахматной партии с неким «темным лордом» («the dark lord»), в конце концов, эту партию он ведет с самим собой.

Знаковая связь эротической любви и смерти в романах Мердок отмечается многими исследователями. Как отмечает В. Скороденко, «присутствие смерти в художественном мире, созданном Айрис Мердок, всепроникающе. <...> Для Мердок уже одно то, что смерть есть, и не просто

есть, а – неизбежность и непреложность, придает существованию качественно новое измерение, меняет само восприятие жизни» [Скороденко 1991: 6]. Эрос в произведениях писательницы «выступает своего рода связующим звеном между жизнью и смертью» [Там же], у Мердок «любовь, эрос, любовное влечение и половая жизнь непостижимым образом напрямую связаны со смертью», и «испытывают на себе «пронзительную подсветку», которую «смерть отбрасывает на все» [Там же].

С природой черного Эроса у Мердок связана тьма, царящая в сознании того или иного персонажа. Так, в романе «О приятных и праведных» «подобно большой *черной мухе* по поверхности земного шара» (О приятных и праведных, 192) надвигается на Полу Биранн образ ее бывшего возлюбленного Эрика, направляющего на нее «*обжигающий узкий луч* своей воли» (Там же, 239), несущего за собой «*кровоточащие тени*» (Там же, 240) прошлого, «затмевая, словно фигура из преисподней, сверкающее море» (Там же, 54): «She knew now that she had been very *frightened* of Eric. This was *the quality of the love* which she had so completely forgotten» (The Nice and the Good, 30). Подобно сознанию Дьюкейна, сознание Полы закрыто для тепла и света солнца, и мир воспринимается Полой «в солнечном мраке» (О приятных и праведных, 50).

Черным Эросом также «болен» сын Мэри Клоудир Пирс, молодой человек, испытывающий безответные чувства к Барбаре Грей, с образом которой в романе связан эпизод погружения Пирса в Ганнерову пещеру: «...the *idea of the cave* had swallowed up the *idea of Barbara*. A great *black dart* pointed him into this magnetic darkness» (The Nice and the Good, 250). Образ черной стрелы также встречается в романе «Черный принц»: «No wonder those at whom that *black arrow* is aimed so often turn and flee. How unendurable it can be, the love another bears us» (The Black Prince, 209). Внутренний мрак, царящий в душе и сознании Пирса, переносится вовне, на окружающих его людей: «I hate everyone. Everything's *black*» (The Nice and the Good, 131).

В романе «Святая и греховная машина любви» страстная безоглядная любовь Блейза к Эмили, в конечном итоге, оказывается убивающей: «Intense mutual *erotic love*, love which involves with the flesh all the most refined sexual being of the spirit, which reveals and perhaps even *ex nihilo* creates spirit as sex, is comparatively rare in this inconvenient world, – рассуждает Блейз. – <...> It is something to be undergone upon one's knees. And where it exists it cannot but shed a blazing light of justification upon its own scene, a *light which can leave the rest of the world dark* indeed» (The Sacred and Profane Love Machine, 170). Однако «счастливое» соединение Блейза и Эмили в конце романа скорее похоже на танец смерти вокруг жертвенного костра, в который они бросают все вещи, напоминающие о трагически погибшей Харриет: «...he and Emily worked silently, surreptitiously, feverishly, like people *trying to conceal a crime*, to erase all traces of Harriet's existence from Hood House. A perpetual *bonfire* burnt in the garden on to which the spouses, usually avoiding each other in this chore, quietly piled Harriet's more dispensable belongings, the poor rubble of Harriet's finished life» (Там же, 222).

Покорность Блейза перед выбранной им же самой судьбой уже не имеет ничего общего с тем «ослепительным светом» (Святая и греховная машина любви, 407), который когда-то, как ему казалось, принесла ему любовь к Эмили: «How *ordinary* we shall become, he thought without much regret; and he felt in himself a sort of achieved *moral mediocrity*, a resignation to being unambitious and *selfish* and failed which gave him a secret wry delight» (The Sacred and Profane Love Machine, 224). Как отмечает В. Скороденко, персонажи А. Мердок «охотно впадают в самообман, тем паче что обмануться так легко. Легко принять вожделение за неземную любовь, досужее любопытство – за искреннюю заботу, а внешнее обаяние – за подлинную доброту. Здесь и кроется источник трагикомедии. Все зависит от выбора» [Скороденко 1991: 8].

1.3. Ложная любовь и ложное Благо

В философском эссе «Суверенность Блага» А. Мердок пишет: «Благо – это центр притяжения, к которому по природе стремится любовь. Ложная любовь движется к ложному благу. Ложная любовь избирает ложную смерть» [Мердок 2008: 136]. «Ложную любовь» А. Мердок следует понимать как любовь к собственной самости, иначе – любовь эгоистическую, или себялюбивую, в своей гордыне отрицающую реальность и значимость Другого. С темой ложной любви связана тема ложного («темного») видения, задающего ложную реальность и препятствующего проникновению в истинную суть вещей. Одному из героев романа «Сон Бруно» принадлежат следующие слова: «A human being hardly ever thinks about other people. He contemplates *fantasms* which resemble them and which he has decked out for his own purposes. Miles's thoughts cannot touch you. His thoughts are about Miles» (Bruno's Dream, 172).

Кантовский принцип автономии как философский принцип самостоятельности бытия, направляемого собственным разумом и совестью¹⁹, по мнению многих мыслителей, в том числе А. Мердок, в XX веке доказал свою недееспособность в силу тотальной поврежденности способности сознания и способности воли, что пророчески отражено в искусстве – «документе и зеркале» [Зедльмайр 2008: 375] наступившего события «затмения Солнца» [Там же].

Анализируя учение Платона об истине, М. Хайдеггер приходит к выводу, что истина больше не несет объективного статуса: «Истина не есть

¹⁹ По И. Канту, «Автономия воли есть такое свойство воли, благодаря которому она сама для себя закон (независимо от каких бы то ни было свойств предметов воления). Принцип автономии сводится, таким образом, к следующему: выбирать только так, чтобы максимы, определяющие наш выбор, в то же время содержались в нашем волении как всеобщий закон. <...> упомянутый принцип автономии есть единственный принцип морали, – это вполне можно показать при помощи одного лишь расчленения понятий нравственности. В самом деле, таким образом обнаруживается, что принцип нравственности необходимо должен быть категорическим императивом, последний же предписывает не больше не меньше как эту автономию» [Кант 1963: 283].

больше как несокрытость основочерта самого бытия, но вследствие подъяремности идее она стала правильностью, а отсюда впредь отличительной чертой познания сущего. С тех пор возникло стремление к истине в смысле правильности взирания и установки взгляда» [Хайдеггер 1986: 272]. М. Хайдеггер говорит о подмене существа истины, которая прослеживается в двойственном, по мнению философа, учении Платона. Теперь человеку, чтобы познать истину, необходим «ясный постоянный взгляд на сущность» [Там же: 268].

По мысли М. Хайдеггера, впоследствии, начиная с аристотелевского высказывания «ведь нет ложного и истинного в вещах (самих), но (они) в рассудке» [Там же: 271], идея правильности взгляда как способа познания сущности находит развитие в философской мысли последующих веков вплоть до превращения истины в «род заблуждения» [Там же: 272] у Ф. Ницше, согласно которому «существо ее лежит в некотором образце мышления, всякий раз, причем неизбежно, искажающем действительное» [Там же].

Неспособность субъекта дотянуться сознанием до истины, сопряженная с повреждением «ясного взгляда», о котором пишет М. Хайдеггер, у А. Мердок связана с архетипическим мотивом эдиповой слепоты: «I am *blind and lame!*» (The Sacred and Profane Love Machine, 195) – признается «черный принц» Монти. Неслучайно поэтому солнце и солнечный свет, метафорически соотносимые с понятием Блага, порождают иллюзии и призраки, ослепляют и причиняют героям А. Мердок физическую боль: «Ducane <...> swung the front door wide open and *blinked* in the sudden *brightness* of the Twenty-five street» (The Nice and the Good, 169); «Fingering the letter he turned to face Kate, frowning and *narrowing his blue eyes* against the *sun*» (Там же, 227); «He turned away *squinting* into the *sunlight*» (Там же, 247); «My head ached and my *eyes* were *intolerant of the light*» (The Black Prince, 114).

С «давней подменой существа истины» [Хайдеггер 1986: 274], замеченной М. Хайдеггером уже у Платона, у немецкого философа связана идея разумной метафизики, заслоняющей бытийный свет. Таким образом,

сама метафизика у М. Хайдеггера мыслится как «судьба истины сущего» [Хайдеггер 1993б: 177], заключенная в «забывании Бытия» [Там же]. Последнее находит непосредственное выражение в творчестве А. Мердок: «...there had been familiar and wearying phenomena: the booming sound, *the sense of imminent light which never quite became light*» (A Fairly Honourable Defeat, 100).

Тема нарушения правильности зрения в романах А. Мердок раскрывается как тема иллюзорности всякого познания в полностью обесцененном и деморализованном мире, в котором вынужден жить человек: «Kant showed us conclusively that *we cannot know reality* – yet we go on obstinately *imagining that we can*» (Там же, 107); «The Venerable Bede observed that human life was like a sparrow that flies through a lighted hall, in one door and out the other. What can that poor sparrow know? Nothing. These attempted *truths are tissues of illusion*» (Там же); «Our hearts are too corrupt to know such a thing as *truth*, we know it only as *illusion*» (The Nice and the Good, 104). Согласно Платону, все, что окружает нас, есть не что иное, как иллюзия, порождаемая нашим субъективным восприятием, тени идей. По мысли А. Мердок, «наше Я, которым поглощена наша жизнь, – это пространство, в котором господствует иллюзия. Доброта связана с попыткой увидеть нечто за пределами Я (unself), увидеть реальный мир и ответственность ему в свете добродетельного сознания» [Мердок 2008: 129].

С проблемой иллюзорности познания истины и с экзистенциалистской идеей бессмысленности существования перед лицом смерти связан у А. Мердок мотив жизни как сна. Каждый из героев А. Мердок живет в своей собственной «стране снов, выдуманном королевстве, освещенном искусственным солнцем» (Человек случайностей, 26). По мнению исследовательницы О.Н. Самсоновой, «в “Сне Бруно” Мердок продолжает уже существующую в истории литературы традицию восприятия сна как фактуры реального мира, плоти бытия. <...> Бруно вспоминает всю жизнь, и она кажется ему сном. <...> И все его близкие, живые и давно умершие, – это

лишь части его жизни-сна. Они живут в его сознании» [Самсонова 1997: 1]: «It's all a *dream*, he thought, one goes through life in a *dream*, it's all too hard. Death refutes induction. There is no "it" for it to be all about. There is just the *dream*, its texture, its essence, and in our last things we subsist only *in the dream of another, a shade within a shade, fading, fading, fading*» (Bruno's Dream, 5).

Остальные персонажи этого романа также живут во сне, плетя свое собственное сознание, как паутину: «He could not now, without Gwen, even conceive of any possibility other than the *dream life* of the *homme moyen sensuel* which to the tips of his fingers he so absolutely was» (Там же, 90). Каждый живет в своей собственной клетке, страдая от «синдрома Вавилонской башни» [Скороденко 1991: 4] – «тотального непонимания человеком других, своего окружения, а то и самого себя» [Там же]: «...she now saw Miles frantic-eyed at Kempsford Gardens, pacing and shuddering inside the walls of the house like a *creature in a cage*. For her too the house, the garden, had become utterly changed, a *prison, a desolation*» (Bruno's Dream, 167). «Столь полная сосредоточенность на самих себе, – продолжает Скороденко, – сплошь и рядом делает персонажей Мердок слепыми, глухими и неразумными, более чем самодовольными – самодостаточными...» [Скороденко 1991: 4]. В конце романа Майлз все-таки пишет книгу стихов, однако при этом остается в пределах своей субъективности, не замечая страдания других: «Naturally it did not occur to Miles that Diana would be other than pleased. In fact, he was not concerned with Diana's feelings, being so absorbingly *interested in his own*. <...> And she was beginning to realize how little Miles really reflected about her, how little he tried in his imagination to body forth the *real being* of his wife» (Bruno's Dream, 218). В конечном итоге, главным героем романа является смерть (она же любовь), которая оказывается единственным судьей и примирителем: «The helplessness of human stuff in the grip of *death* was something which Diana felt now in her own body. She lived the reality of *death* and felt herself made nothing by it and denuded of desire. Yet *love* still existed and it was the only thing that existed» (Там же, 219).

В романе «Святая и греховная машина любви» виной разразившейся катастрофы также является «непобедимый эгоизм» (Святая и греховная машина любви, 336) Блейза Гавендера, признающего в своей собственной трусости²⁰ перед лицом морального выбора: «With swift *mechanical* efficiency his *egoism* took its countermeasures, and had begun to do so from the second when Adrian's voice on the long-distance telephone had informed him of Harriet's fate. I will not allow this horror to lodge itself deep in me, he thought. *I will not let the abomination of death make a place in my life*» (The Sacred and Profane Love Machine, 222). Монти также не удается справиться со своим «поистине всепожирающим эгоцентризмом» (Святая и греховная машина любви, 315), который становится причиной гибели как его жены Софи, так и отвергнутой им Харриет: «There are dull areas of *egoism* and failure which have no resonance and *reflect no light*. Such are my lonelinesses, which I once thought that Sophie might cure» (The Sacred and Profane Love Machine, 234).

Любопытно, что персонажи Мердок никогда не заблуждаются по поводу разрушительной силы своей эгоистической природы, осознавая тьму в себе. Вместе с тем, они вольно или невольно оказываются причиной самых трагических событий, не находя в себе силы добродетели. Пожалуй, единственное исключение у Мердок составляют дети или молодые люди, порой странные и замкнутые, живущие в каком-то своем мире, однако проявляющие удивительную интуицию и понимание в самых сложных ситуациях. Таким является восьмилетний Люка, внебрачный сын Блейза и Эмили – молчаливый наблюдатель их «вечной войны» (Святая и греховная машина любви, 121), сторонящийся всех, кроме Харриет и своих любимых

²⁰ Трусость, или робость («timidity») является одним из признаков пещерного хронотопа Брэдли Пирсона. Брэдли сам признается в своей робости в отношении жизни, не позволяющей ему выйти на свет истины и свободного творчества: «I was a bad artist because I was a *coward*» (The Black Prince, 144). Трусость, по мысли Мердок, несовместима с добродетелью: «Искусство – это творение человека, и от художника требуется не только талант, но и добродетель. Хороший художник смел, искренен, терпелив, скромен в том, что касается его искусства» [Мердок 2008: 124]; «Хорошее искусство открывает те мельчайшие и абсолютно случайные детали мира, которые мы обычно не замечаем из-за чрезмерного эгоизма и робости» [Там же]; «Смелость <...> видится как особое действие мудрости и любви» [Там же: 131].

насекомых. Таковы близнецы в «О приятных и праведных», видящие потаенный смысл в мистических летающих тарелках и узорах из камней. Или, например, юный Титус из романа «Море, море», «настороженный, ждущий от мира очередного подвоха» [Скороденко 1991: 9]. По словам В. Скороденко, «тревожное любование теми, кто *морален не по выбору, а по определению* <...> сближает Мердок с Достоевским» [Там же]. Дети в романах Мердок «читают знаки, ставшие невидимыми за условностями взрослого мира, так что взрослые в своей жизни, сотканной из лжи, не обращают на них внимания» [Там же].

Говоря о мотивике сна в романе «Сон Бруно», О.Н. Самсонова отмечает, что «семантика сна у Мердок не ограничивается традиционной метафорой “жизнь – сон”. Мердок во многом переосмысляет ее, исходя из своей излюбленной антитезы благо – зло, правда – ложь, реальность – иллюзия. Пробуждение ото сна и приближение к реальности – это человеческое стремление к Благу, к Любви. Это удел немногих. Но именно это, по мысли Мердок, возвышает человека, делает его духовным» [Самсонова 1997: 1]. Однако художественный опыт Мердок, в конечном итоге, оставляет мало надежды для подобного «пробуждения»: «*If only one could believe that death was waking up. Some people believed this. Bruno stared at his dressing gown hanging on the door. <...> Even the sunshine did not dispel that darkness now*» (Bruno's Dream, 215). В романе халат Бруно является одной из вещей-символов, представляющей его жизнь в бесконечном хаосе и ужасе окружающего его мира. В конце романа, за несколько мгновений до смерти, Бруно мысленно подытоживает весь свой жизненный опыт: «*I've been through this vale of tears and never seen anything real. The reality. That's the other thing. But now it's too late and I don't even know what it is*» (Там же).

Несмотря на возможность платонического анамнесиса, идея которого в романе связана с образом Лизы, в «Сне Бруно», в целом, сравнительно мало лексем-репрезентантов света. Свет лишь на короткое время озаряет жизнь Денби и Майлза, когда они влюбляются в Лизу, однако этот свет оказывается

довольно слабым и неубедительным: «Miles feels I'm in a nunnery or dead. His peace depends on seeing me as unattainable, as an angel. It will hurt terribly when it turns out that I am only a woman after all. <...> Then he will stop loving me» (Там же, 209), – размышляет Лиза. Сама Лиза в своем моральном выборе идет по легкому пути, предпочитая альтруистической поездке в Индию с Найджелом «гедонистическую любовную связь с Денби» [Nakanishi 2013: 10]. Впрочем Денби также не может стать светом для нее: «...what's the point of coming to me when you don't love me and you do love somebody else? <...> You don't love me. You certainly don't know me. <...> Then you'd go back to Miles. And I should kill myself. Or Miles. Or you» (Bruno's Dream, 209). Однако Лиза настаивает: «I have never been more sane, coldly sane, *self-interestedly* [выделено в источнике. – T.T.] sane. I am a woman. I want warmth and love, affection, laughter, happiness, all the things I've done without. I don't want to live upon the rack» (Там же, 210).

Выбор Лизы в пользу счастливой семейной жизни с Денби перекликается с ситуацией в романе «Генри и Катон». Сдаваясь под натиском обстоятельств, Генри отказывается от своей мечты распродать фамильное имение и уехать в Америку, позволяя «заманить себя любовью и счастьем» (Генри и Катон, 472): «And there I shall be manufacturing happiness and tied up to this bloody beautiful house for the rest of my days. <...> I've been caught by property after all and by a young wife. *As a spiritual being I'm done for*» (Henry and Cato, 252). «Иллюзия счастья» – еще один из многочисленных призраков эгоистического сознания, на которые «обрекает» себя человек, по мысли Мердок: «The *Grundlegung* [выделено в источнике. – T.T.] hints that, from the existence of the moral law, we can perhaps intuit a supreme lawgiver who will introduce happiness into the *summum bonum* [выделено в источнике. – T.T.]; but strictly speaking this must be regarded as a slip! Kant fears happiness as Plato fears art. A search for happiness here below would be for Kant heteronomous, a surrender to egoistic desires. Happy love can be an ingenious *moral cheat*» [Murdoch 2003: 446]. Как комментирует Дж. Джордан, «По Мердок, совершенство – это обособленный и ясный образец, отвергающий легкие

компромиссы, которые человеческое “Я” заключает с удовольствием, силой или счастьем. Он взывает о постепенном уничтожении утишающих псевдоблаг, которые используют люди в попытке обезопасить и защитить себя от “обнаженности и одиночества Блага, от его абсолютной никчемности (for nothingness)”» [Jordan 2008: 194]. Согласно Мердок, Благо «нелегко осмыслить, отчасти потому, что у него есть много ложных двойников, выскочек-посредников, изобретенных человеческим эгоизмом, чтобы задача достижения добродетели выглядела легче и привлекательнее: История, Бог, Люцифер, идея силы, свобода, цель, воздаяние и даже Божий суд здесь нерелевантны» [Мердок 2008: 136]. Счастливая любовь в этом ключе рассматривается Мердок как вероятное «псевдо-Благо», «моральная уловка», на которую попадает человек в поисках истины: «...Благо и Любовь отождествлять не следует, – пишет Мердок. – И не только потому, что человеческая любовь самонадеянна. <...> эти понятия <...> играют разные роли. Благо – это центр притяжения, к которому по природе стремится любовь. <...> Любовь – это напряжение между несовершенной душой и притягательным, но недостижимым для нее совершенством» [Там же]; «Есть ложные солнца, смотреть на которые проще и удобнее, чем на подлинное» [Там же: 134].

§ 2. «Оставленность» бытия и проблема «убивающего» сознания в романах «Вполне достойное поражение», «Дитя слова», «Человек случайностей», «Генри и Катон» и «Море, море»

2.1. «Пустота бытийной оставленности»²¹

В последующих романах Мердок мотив неприязни солнечного света и ослепления им становится одним из ведущих. Практически никто из героев писательницы не в состоянии смотреть на солнце, не прикрывая глаз: «*Rupert shaded his eyes. He looked uncertain, apprehensive*» (*A Fairly Honourable Defeat*, 131); «*Peter was silent, frowning at her against the sun*» (Там же, 92). Неприкрытая откровенность солнечного света, выявляющего истинную суть вещей, сопряжена с чувствами и страхами героев Мердок: «*The sun was shining horribly and she felt terrible. <...> This awakening brought her life and death as twin terrors*» (*An Accidental Man*, 200); «*Those suns were shrunken now in memory and gave little warmth. <...> all was dead now*» (Там же, 190). Среди персонажей Мердок прослеживается тотальное повреждение «ясного взгляда»²²: «*It's hard to see just now, my eyes are blurring. – One's eyes always blur*» (Там же, 256).

Эта «аллергия» на солнечный свет имеет непосредственное отношение к отмеченной нами ранее проблеме разумной метафизики, заслоняющей свет бытия, и отражает «бедственное положение истины бытия» [Хайдеггер 1993б: 181] – «событие лишения сущего своей собственной сути» [Там же].

Согласно М. Хайдеггеру, метафизика в XX веке подходит к своему завершению, что выражается в «закате истины сущего» [Там же: 177] в виде

²¹ Термин М. Хайдеггера (см.: [Хайдеггер 1993б: 188]).

²² Ср. у М. Хайдеггера: «Из существа высшей идеи [Блага – *T.T.*] для всякого осмотрительного самоопределяющегося взгляда вытекает <...> – “что каждый, кто озабочен тем, чтобы с осмотрительным предвидением вести себя <...>” должен иметь в своем зрении ее (ту идею), которая как реализация существа идеи называется добром. Кто должен и хочет действовать в мире, определенном через идею, тот прежде всего нуждается в этом взгляде на идею. А в том как раз и состоит существо *παιδείας*, чтобы освободить и укрепить человека для ясного постоянного взгляда на сущность» [Хайдеггер 1986: 269].

«исходящего от метафизики опустошения земли» [Там же: 178]: «...an old favourite Latin tag came to him out of his boyhood. Solitudinem facio, расем appello²³» (Henry and Cato, 218). По М. Хайдеггеру, мир в XX веке оказывается «не-миром вследствие оставленности сущего истиной бытия» [Хайдеггер 1993б: 188]. Свидетельством бытийной оставленности являются мировые войны со всеми их ужасами и бедственное положение человека в мире хаоса и абсурда, а также страшный диагноз XX века, провозглашенный Ницше – «Бог умер»: «There was no God and the world was damned and everyone had quietly gone mad only they were carrying on as usual. The universe was funny brittle awful momentary. Human life was the pointless wandering of insects. TROUSERAMA. That's what it was. Life was simply a trouserama» (Henry and Cato, 69).

В романе «Генри и Катон» центральное место занимает проблема веры и ее утраты, в долгих размышлениях над которой священник Катон Форбс пытается найти себя и свое место в мире: «Cato woke up one morning with the absolute conviction that he had been mistaken and that there was no God. The conviction faded; but from that moment Cato began to treat himself carefully, almost tenderly, like someone who has discovered in himself the symptoms of a serious disease, and for whom the world in consequence is totally altered» (Там же, 26). Современный человек, по М. Хайдеггеру, теряет последнюю связь с вертикалью бытия и превращается в «субъект всякого использования» [Хайдеггер 1993б: 188], но одновременно и в «объект бытийной оставленности» [Там же], «ценнейший материал» [Там же], «animal rationale» – «трудящееся живое существо» [Там же: 177], которое вынуждено «снова и снова пересекать в своих блужданиях пустыню земного опустошения» [Там же]: «*The God of darkness and emptiness and dereliction* peopled his mechanically praying mind with brittle images. <...> He could not, any more, get through, the faith that had once taken him on into that fecund darkness was no longer there. <...> Sometimes the sense of spiritual deprivation was so positive that he thought:

²³ «Solitudinem facio, расем appello» (лат.) – «Они создают пустыню и называют это миром» (Генри и Катон, 409).

perhaps Christ is actually leaving the planet and this is what I am experiencing» (Henry and Cato, 48), – к таким мыслям приходит герой Мердок.

Поэтика света в романах Мердок отражает судьбу бытия, «оставленного» истиной и богами: «London seemed a city not even wicked, but devoid of spirit, dusty, broken. God had died there since Matthew was young and Jesus Christ <...> was gone too. <...> He ran away <...> from himself, running away from the spoilt *emptiness* and *the death of his gods*» (An Accidental Man, 76). Освещающая пустоту бытийной оставленности, яркий, холодный, беспощадный свет у Мердок становится апокалиптическим светом конца мира: «The *white apocalyptic light* was splintering in Garth's eyes <...>. He thought, this is what it is really like to *look at death*. <...> This was the rhetoric of the casually absent god» (Там же, 130); «The weird *wrecked feeling of the world* persisted, as if a tornado had knocked everything over on to its side, letting in a sort of white glare» (The Sacred and Profane Love Machine, 96). В конечном итоге пустота становится абсолютной бездной, бессолнечной пустыней, куда не проникает даже слабый луч света: «There is no God. I have nothing. I am nothing. <...> There is no one here. There is an abyss» (Henry and Cato, 208).

С идеей оставленности бытия у М. Хайдеггера непосредственным образом связана идея сущности техники²⁴ как «высшей формы рационального сознания, технически истолкованного» [Хайдеггер 1993б: 185], совпадающей при этом с понятием «законченной метафизики» [Там же: 192]. Техника как законченная метафизика, означающая у М. Хайдеггера «отказ от осмысления как закрытая от самой себя организованная неспособность подняться до какого-либо отношения к тому, что достойно вопрошания» [Там же: 185], и является главным «заслоном» на пути к истинному свету бытия. Как пишет Мердок, «Очарование и сила техники <...> скрывает скорость, с которой

²⁴ Под словом «техника» у М. Хайдеггера подразумеваются «все области сущего, из которых по-разному сооружается целое сущего: определенная природа, устроенная культура, подстроенная политика, надстроенные идеалы» [Хайдеггер 1993б: 182], что близко аристотелевскому понятию «технэ».

принижается значение идеи морально ответственного духовного существа» [Murdoch 2003: 435].

В мире повседневного хаоса, рисуемом Мердок в своих романах, где все истины утрачены, а все бытийные связи нарушены, человек оказывается в клетке из механических взаимоотношений и полного автоматизма чувств, мыслей и эмоций, попадая в тиски им же созданной машины, в своем безостановочном ходе убивающей любые зародыши добродетельного сознания: «You keep talking, but I can't hear you. I'm *mechanical*. I'm just a *machine*. I look like a human being but I'm really a *robot*» (A Fairly Honourable Defeat, 135); «By sheer diligence it was possible to set up a huge *machine* on to which one could gear oneself in a second. Some such *machine* existed, Monty had, in a number of years, created it. He had only to kneel, to droop his eyelids and take some deep breaths and the sensible world ceased to be. <...> However much his *technique* might improve the *enlightening spirit was absent*» (The Sacred and Profane Love Machine, 78). Как пишет Х. Зедльмайр, человек в XX веке «провозгласил себя абсолютно автономным» [Зедльмайр 2008: 476], и, «чтобы эту иллюзорную автономию подтвердить», он «обязан отделяться от природы и живой традиции, окружая себя миром, полностью им самим же и созданным. Только в таком самостоятельно сфабрикованном окружающем мире человек ощущает себя совершенно свободным» [Там же].

С механизацией и автоматизацией бытия у Мердок связан мотив миропещеры (Платон) как благоустроенной тюрьмы, со всеми современными техническими заменителями природы и реальной жизни: «Техническое совершенство телевидения (Пещера) ведет к тому, что яркие бессвязные образы и обрывки информации мы принимаем за истину» [Murdoch 2003: 21]. Важное значение при этом имеет синевгический аспект, а именно, замена эйдетического света в хронотопе пещеры на искусственный свет огня, который в метафорической образности пещеры соотносится с тем, что Мердок называет «самость» («the self») [Мердок 2008: 135], то есть эгоистическое сознание, замкнутое на своей автономной субъективности. По словам В.

Скороденко, из-за своей самонадеянности и «сосредоточенности на самих себе» [Скороденко 1991: 4] «герои Мердок попадают в положения гротескные, то есть нелепые и горькие одновременно» [Там же].

В романе «Человек случайностей» все персонажи «поголовно больны “неизлечимым одиночеством”, страдая кто от неутоленного тщеславия, кто от неизбытых страхов и комплексов. В мире, в котором “никаких категорических императивов не существует” и “добродетель есть нечто поверхностное, условное”, они чувствуют себя одинокими, охваченными ужасом бытия путниками, застигнутыми ночью врасплох» [Мельников 2005: 1]. «Why was he always doing things that he didn't mean to or want to?» (An Accidental Man, 13) – в отчаянии обращается к самому себе главный «человек случайностей»²⁵ этого романа Остин Гибсон Грей. Остин – один из «обычных» людей Мердок, «everyman (“всякий и каждый”))» [Мельников 2005: 1] – не «демон» и не «святой», «отравленный себялюбием всечеловек, показанный в переломный, кризисный момент жизни, когда на него обрушивается бремя свободного выбора и необходимость решительного поступка» [Там же]. Остин, подобно другим героям Мердок, не причиняет зла намеренно, но по чистой случайности становится причиной нелепых, а порой и трагических событий, влияющих на судьбы других людей: «Напившись, он насмерть сбивает на машине²⁶ маленькую девочку, наносит тяжелые увечья ее шантажисту-отчиму и, практически полностью задушив любовь к жизни в своей жене, становится косвенным виновником ее смерти в собственной ванне от неосторожного использования электричества» [Sayre 1972: 2].

Вместе с тем, образ Остина в романе, по нашему мнению, довольно символичен. Остин не переносит света – ни солнечного, ни даже искусственного (электрического); куда бы он ни заходил, где бы ни оказывался, первое, о чем он просит – это задернуть шторы или выключить

²⁵ «I am an *accidental man*, – признается Остин. – <...> With me it's gone on and on» (An Accidental Man, 253).

²⁶ Примечательно, что автомобиль, на котором Остин сбивает девочку, носит символическое название «Кьеркегор».

свет: «He switched off the light. <...> He closed his eyes. He had read in a book that the eyeball reflects light. She must not see his terrible open eyes» (An Accidental Man, 69). Примечательной чертой Остина является его однорукость: «Austin signed the letter with his left hand. His right hand had been stiff since boyhood» (Там же, 11). Символика правой руки обычно связывается с «правильным (правым) образом действий» [Краткая энциклопедия символов]. Правая рука «соответствует активному началу, воле и поступкам индивида», «служит символом духовного влияния, просвещения, милосердия, искренности и логики» [Там же]. В связи с этим значение приобретает факт недееспособности именно правой руки у «человека случайностей» Мердок. Согласно «Краткой энциклопедии символов», «однорукость в античном искусстве указывает на побег от времени с помощью сна или смерти» [Там же]; левая рука «является пассивным аспектом силы и восприимчивости» [Там же] и символизирует двойственность человеческого сознания. Как подмечает один из персонажей романа в отношении Остина: «Bad luck is a sort of wickedness in some people» (An Accidental Man, 9).

В романе «Человек случайностей» люди снова оказываются демонами друг для друга, «буквально каждый неверный шаг того или иного героя, “даже самый малый проступок в конце концов заканчивается чьим-то самоубийством, убийством или того хуже”» [Мельников 2005: 1]. Как подчеркивает Н. Сэйр, «всечеловеки» Мердок «как всегда, обладают властью друг над другом <...>. Здесь нет всемогущих волшебников; напротив, в этом романе автор настаивает на стремлении индивидов (часто оказывающимся провальным) помочь друг другу или же просто оказать друг на друга благотворное влияние» [Sayre 1972: 2].

Одной из таких «демонических» фигур, или «волшебников», играющих жизнями других людей, у Мердок является образ Джулиуса Кинга из романа «Вполне достойное поражение». «Джулиус – деконструктивист, – комментирует Дж. Дули, – он неисправимый разрушитель систем ценностей других людей, он любит опровергать возвышенные теории. Он верит в то, что

является “инструментом правосудия” <...> и, на самом деле, его оценка других людей всегда оказывается верна» [Dooley 2009: 8]. Джулиус решает показать другим, насколько легко человеческие привязанности подвержены манипулированию и влиянию случая, когда на кону – их самодостаточный эгоизм: «If I chose to I could destroy your relationship with Axel very easily, – говорит он Саймону Фостеру. – <...> one has only to set the *machinery* going, and then it runs. <...> you so full of *illusions*. Human loves don't last, Simon, they are far *too egoistic*» (A Fairly Honourable Defeat, 129). Джулиус заключает пари с Морган и убеждает ее в своих планах запустить схему по разрушению отношений Акселя и Саймона. Вместе с тем, незаметно для самой Морган, он приводит в жизнь другую схему, призванную сотрясти мир самой Морган, а также пишущего книгу о добродетели Руперта. Однако в конце оказывается, что даже королю игры (англ. King = король) Джулиусу Кингу не под силу безраздельно властвовать в непредсказуемом хаосе человеческой жизни. Игра Джулиуса выходит из-под контроля и, в конечном итоге, он вынужден признать свое поражение: «Он несколько раз сравнивает людей с марионетками и приходит в восторг оттого, как легко ему удастся ими манипулировать, – комментирует Дули. – Однако ему приходится принять тот факт, что “все это несколько вышло из-под контроля” <...> – это означает, что его изначальное заявление о том, что “никто в действительности не пострадает” <...> было фундаментально ошибочным. <...> в жизни все гораздо случайнее, чем предполагает схема “битвы добра со злом”» [Dooley 2009: 9 – 10].

Джулиусу Кингу в романе идейно противопоставлен образ Таллиса Брауна – единственного «святого», кто «не думает о добродетелях, но действует согласно моральному инстинкту» [Moore 2010: 107]. Наличие персонажей, выполняющих роль своеобразных злых гениев, или дирижеров, с одной стороны, и «святых», подобных Таллису, или, например, Брендану Крэддоку, духовному наставнику Катона, с другой стороны, хрестоматийно для романов Мердок. Вместе с тем, как отмечает В. Скороденко, «по существу

роль как тех, так и других – чисто номинальная» [Скороденко 1991: 5]. Герои, подобные Джулиусу Кингу – «не ловцы человек: люди ловятся на собственных слабостях и пороках, а “волшебники” Мердок, подобно нечистой силе у М. Булгакова, лишь проявляют, катализируют этот процесс» [Там же]. Бывает и так, продолжает исследователь, что «сами рассказчики выступают в двух ролях одновременно: “волшебника” и “святого” – и ловятся точно так же, оказываются “под сетью”» [Там же], как, например, в романах «Черный принц», «Дитя слова» и «Море, море».

Сама Мердок в одном из интервью раскрывает символику главных фигур романа «Вполне достойное поражение»: «Конечно же, этот роман – теологический миф. <...> Джулиус Кинг – это, разумеется, Сатана, Таллис – фигура Христа, а отец Таллиса (Леонард) – Бог-отец, который обнаруживает, что все пошло не так. <...> А Морган <...> – это человеческая душа, за которую борются два протагониста романа» [Dooley 2009: 3]. Если так, то в романе, или «теологическом мифе», как называет его Мердок, кроется все та же обеспокоенность «пустотой бытийной оставленности»²⁷, в которой уже нет места истинной добродетели и тайне духовного умосозерцания.

Герои Мердок сами создают хронотоп пещеры вокруг себя, зачастую осознавая иллюзорность его ложного уюта. Тем не менее, они отказываются от любого вопрошания, не находя в себе сил бороться в «пустоте бытийной оставленности, внутри которой расхождение сущего для манипуляций техники – к ней принадлежит и культура – оказывается единственным способом, каким пристрастившийся к самому себе человек еще может спасти свою субъективность, взвинтив ее до сверхчеловечества» [Хайдеггер 1993б: 188]: «he lived with his patients in a world, for all its horrors, of *comfortable illusion*. The torment which he tried to spare his patients he could not escape from

²⁷ По сюжету романа, отец Таллиса Леонард страдает от смертельной болезни, и жить ему остается считанные дни, однако Таллис так и не находит в себе силы объявить отцу о страшном диагнозе: «Yes, thought Tallis, tomorrow I will tell him. Tomorrow, oh God, tomorrow, not today. <...> I must explain it all and I must look into his face while I do it» (A Fairly Honourable Defeat, 216). В то же время сам Леонард, олицетворяющий, по словам Мердок, Бога-отца, продолжает неосознанно цепляться за ненавистную ему жизнь.

himself: the pain of irrevocable decisions taken in the old-fashioned *blindfolded* responsible way» (The Sacred and Profane Love Machine, 10). «Вполне достойное поражение» – вот, что, по мысли Мердок, ожидает «и добрых, и злых, и добродетель, и порок» [Скороденко 1991: 5], – комментирует В. Скороденко, – всякого, кто пытается «упорядочить хаос путем компромисса – соглашаясь на полуправду, закрывая глаза на реальность реального мира» [Там же]: «It's a defeat but a fairly honourable one. That's the best we can hope for» (A Word Child, 64).

2.2. «Смерть света»²⁸

Духовное поражение, о котором шла речь в предыдущей части параграфа, в романах Мердок напрямую сопряжено с проблемой бессилия любви перед всепобеждающей разрушительностью человеческого эгоизма. Симптоматичность этой проблематики отражена в герменевтическом нарративе Мердок-художника через поэтику света. По сути, ни в одном из романов Мердок исследуемого периода, кроме «О приятных и праведных», попытка выхода за пределы собственной самости и приближения к совершенству Блага не оказывается вполне удачной. В таких романах, как «Дитя слова» или «Святая и греховная машина любви», неспособность персонажей к «ясному взгляду» на сущность достигает поистине трагических масштабов.

В романе «Святая и греховная машина любви» смерть Софи (якобы от рака), жены Монти, становится самым страшным призраком, отравляющим его покой и не позволяющим ему, в том числе, стать настоящим писателем: «After the dream, he had lain awake *tormented by images, faces that imposed*

²⁸ «Смерть света» – фундаментальная метафора австрийского историка искусства Х. Зедльмайра, за которой стоит диагностика духовного недуга современной цивилизации, отраженная в искусстве XX века (см.: [Зедльмайр 2008]).

themselves upon his closed eyes»²⁹ (The Sacred and Profane Love Machine, 2). Все, что удастся создать Монти – это несколько книг «на потребу» о Мило Фейне, который оказывается популярным героем дешевых приключенческих боевиков. Другим «alter ego» Монти становится еще один вымышленный персонаж Магнус Боулз – несуществующий пациент Блейза, который со временем начинает жить своей жизнью, все глубже затягивая Монти в сеть из снов и иллюзий. Ближе к концу романа читатель узнает истинную причину смерти Софи и вызванную ею всепоглощающую вину Монти: «But I killed her. <...> Just out of anger or jealousy or spite or something. <...> I killed her because she maddened me. <...> it was like an obsession <...> then – all at once – I just couldn't stand it any longer her talk – her consciousness – and I took her by the throat and squeezed – and – then I stopped and – she was dead» (The Sacred and Profane Love Machine, 194). С явной аллюзией на шекспировского Отелло, Монти у Мердок убивает единственный истинный свет, в котором заключена надежда на жизнь во Благе, невинную душу-Софию³⁰ (в романе есть многочисленные намеки на то, что все обманы и любовные связи, в которых Монти подозревает свою жену, созданы его эгоистическим воображением): «Until Sophie he had been only half alive. Sophie's little neat splendours, her bright-faced energy, her crazy joy had glorified him <...>. If only, he felt, he had not had to be so jealous, he could have got rid of Milo, he could have let Sophie, artless, thoughtless, brilliant, transform him into a human being, into an artist» (Там же, 71). Метафизическое сознание, отчужденное от бытия, о котором пишет М. Хайдеггер, у Мердок становится «убивающим».

²⁹ Ср. в «Дитя слова» высказывание Ганнера о его погибшей жене Энн: «Her *ghost* <...> not her at all, but something else, made up out of the vile stuff, the rags and tatters of my mind, and sopping up somehow, blackened and stained by, all that awful hatred and passion for revenge» (A Word Child, 185).

³⁰ Имена персонажей Мердок зачастую несут важную смысловую нагрузку. «София (греч. знание, премудрость, умение) – понятие-мифологема античной и средневековой философии, связанное с представлением о смысловой наполненности и устроенности вещей. В иудаизме и христианстве София – олицетворенная мудрость Бога» [Гильманов 2007: 294].

В романе «Дитя слова» убийцей бытия становится тот, кто, в своей «звериной»³¹ сущности отвергает реальную жизнь и живое общение с Другим, признавая лишь мертвые грамматики: «I discovered words and words were my salvation. I was *not*, except in some very broken-down sense of that ambiguous term, a *love child*. I was a *word child*» (A Word Child, 15). Хилари Берд становится непреднамеренным убийцей дважды – оба раза гибнут любимые им женщины. В начале произведения по его вине в автокатастрофе погибает Энн Джойлинг, в конце романа ситуация повторяется с леди Китти: «We were alone. Kitty had gone. She had fallen over the edge, over the side of the jetty *into the darkness below*» (Там же, 263). Леди Китти затягивает в черноту речной трясины – «холодной пещеры, состоявшей из сумрака и густой сырости» (Дитя слова, 593). Впоследствии, переосмысливая произошедшее событие, Хилари приходит к выводу, что виной всему – его убийственный эгоизм: «When I was in the cold Thames I soon forgot about Kitty. The deepest me who knew of no one else was desperate to survive» (A Word Child, 271). Эгоизм Хилари, его предельная субъективность становятся причиной и для многолетних несчастий его сестры – его доброго «зверька»³² и второго «Я»: «How profitless it had all been I could now very clearly see. Repentance, penance, redemptive suffering? Nothing of the sort. I had destroyed my chances in life and destroyed Crystal's happiness out of sheer pique, out of the *spiteful envious violence which was still in me*» (Там же, 270). Хилари, также как и Брэдли Пирсон, Монти и другие персонажи Мердок, остается возле горящего в пещере огня, не находя в себе сил выйти на свет солнца и всякий раз делая неправильный выбор: «I regretted all those wrong choices with their catastrophic results, and not just as pieces of ill luck. I saw where I had behaved badly, the selfishness, the destructiveness, the rapacity. But I could now see too how hopelessly this

³¹ В романе «Дитя слова» много аллюзий на «животную» сущность Хилари Берда: «Because of my hair I was called “Nigger” at school and for a time I did in some curious way think of myself as being black. <...> I liked (though I expected no one else to) my copious fur, my blackness, my secret being as a *black animal*» (A Word Child, 19).

³² См.: «She was like a sweet gentle patient good *animal*» (A Word Child, 11).

“penitence” was mixed in with the grosser elements which composed almost all of me» (A Word Child, 270); «guilt sprang from the punishment rather than from the crime» (Там же).

В «Человеке случайностей» странная губительная любовь «леворукого» Остина к нимфоподобной³³ Дорине превращается в любовь к смерти: «Austin had always meant *death* to her, *he was her death* and it was that in him which she loved» (An Accidental Man, 216). Остин видит в Дорине ангела, чистую душу, способную спасти его «от гибели в хаосе жизни» (Человек случайностей, 364). Однако сам Остин, в силу все того же всепожирающего эгоизма, становится лишь «яростным волком-стражем» (Там же, 123), тюремщиком в таинственном «лунном» мире Дорины, а в конечном итоге – ее палачом: «Her only way back to the world was through her husband. Only here could *magic* be *changed into spirit* in the end» (An Accidental Man, 60); «Her life was Austin's and he would take it from her in his own ripening of time» (Там же, 216).

Окончательный вывод в романе «Генри и Катон» делает священник: «Men cannot help each other, they cannot even see each other, nobody can be changed or saved even by the most extreme of loves» (Henry and Cato, 166). Катон опять-таки сам опускает «топор» на голову любимого человека (Красавчика Джо) – не «Люцифера, носителя света» (Генри и Катон, 312), «символа своего жизненного краха, сильнейшего искушения» (Там же), «эмиссара дьявола» (Там же), как ему когда-то казалось, а простого мальчишки «с наклонностями преступника» (Там же), которого Катон, однако, искренне любил: «Then the light of the candle appalled his eyes. He half fell, saw before him a kind of pulsating pink globe wherein two human bodies were struggling and writhing. He saw Colette's face covered with blood, her mouth open in a cry. Someone was

³³ Как пишет Н. Сэйр, Дорина предстает в романе феей, лесной нимфой: «...фея, зачарованная девушка, постоянно сравнивающая себя с птицей – “маленькая нестареющая лесная нимфа”» [Sayre 1972: 1]. Дорина слышит голоса, общается с духами языческих богов, прислушивается к дыханию вселенной: «It was something that happened to me when I was about eleven, a sort of mystical experience. <...> I was alone in a wood and I took my clothes off and kissed a tree. It was a sort of sustained vision. It was like being released into another world, as if I'd never ever be the same again. Yet it wasn't religion really, it was nothing to do with God or Jesus Christ» (An Accidental Man, 241).

screaming, he was screaming. <...> He brought the thick end of the metal pipe down with all his strength upon the back of Joe's head» (Henry and Cato, 213).

Что касается любовной линии Генри – Колетта, о которой мы уже упоминали выше, стоит отметить, что глубинной причиной конечной смерти Генри «как духовного создания» (Генри и Катон, 472) является не только иллюзорность счастья – ложного двойника Блага, но, прежде всего, тот факт, что никто здесь ни для кого не является истинным светом: «And she felt with a sadness that she had lost him, not because he did not want her, but because she did not any more want him. In this darkness *Henry gave no light*» (Henry and Cato, 200). Концовка романа не оставляет никакого шанса на платонический анамнесис. Все здесь слепы и беспомощны. Здесь господствуют случай, смерть и животный страх – главный экзистенциал загнанных в ловушку метафорического подвала, а в конечном итоге, собственного сознания³⁴, персонажей Мердок. Истинное искусство, как следствие, тоже остается недостижимым, и ни корпящий над искусствоведческой работой по Максу Бекману Генри, ни пишущий стишки-хокку Люций так и не приходят к истинному творчеству: «I was waiting for that great work of art which was always there hidden behind the veil, my own great work of genius. And now it's too late. All these feeble verses with which I've been covering the paper are just a substitute for the long hard struggle of *real art*, for the serious effort which I shall never make now» (Там же, 254).

В романе «Море, море» тьма, царящая в сознании главного «мага»³⁵ Чарльза Эрроуби материализуется из самого моря в виде отвратительного чудовища и, подобно «гостям» в «Солярисе» А.А. Тарковского, заставляет

³⁴ Метафорика подвала, в который Красавчик Джо по очереди загоняет своих жертв, весьма прозрачна. Несмотря на то, что он страшает пленников целой бандой громил с ножами, охраняющих все входы и выходы из подвала, на самом деле, никакой банды нет, и узников держит только собственный ужас и тьма, заставляющая «разувериться в свете» (Генри и Катон, 349).

³⁵ В романе проводится параллель между образом Чарльза Эрроуби и образом Просперо из «Бури» Шекспира. Однако, в отличие от шекспировского волшебника, герой Мердок остается в магической псевдобытийности созданного им мира: «You made me act, you made everyone act, you're like a very good dancer, you make other people dance but it's got to be with you. You don't respect people as people, you don't see them, you're not really a teacher, you're a sort of *rapacious magician*» (The Sea, the Sea, 25), – обличает его Лиза.

героя Мердок взглянуть в лицо отражению³⁶ своей сущности: «Out of a perfectly calm empty sea <...> I saw an immense creature break the surface and arch itself upward. At first it looked like a black snake, then a long thickening body with a ridgy spiny back followed the elongated neck. <...> The creature then coiled itself so that the long neck circled twice, bringing the now conspicuous head low down above the surface of the sea. *I could see the sky through the coils* [выделено в источнике. – T.T.]» (The Sea, the Sea, 11). Чарльз понимает, что его чудовище означает нечто большее, чем простой плод воображения, следствие неосторожного баловства наркотиками: «It was something morally, spiritually horrible, as if one's stinking inside had emerged and become the universe: a surging emanation of dark half-formed spiritual evil, something never ever to be escaped from. "Undetachable", I remember, was a word which somehow "came along" with the impression of it» (Там же, 12).

Одним из симптомов «синдрома Вавилонской башни» [Скороденко 1991: 4], от которого, безусловно, страдает и этот персонаж Мердок, является «самонадеянная решимость приписывать другим чувства, мысли и стремления, которых те не имеют: "Хартли меня любит и давно жалеет, что потеряла меня. Как же иначе. Мужа она не любит"» [Там же]. Однако желание «спасти» Хартли от деспотизма ее неотесанного мужа натывается на протест со стороны самой Хартли, оказывающейся в полнейшей растерянности от неожиданного появления в ее жизни давнего знакомого. Чарльз даже не задумывается о неуместности своих вторжений в ее семейную жизнь. По словам критика С. Джордисона, «Он видит себя в качестве фигуры Просперо, "отрекшегося" от "магии" сцены и успешной карьеры в Лондоне ради того, чтобы <...> учиться быть хорошим. <...> Но вместо того, чтобы "учиться быть хорошим", Чарльз демонстрирует, насколько плохим он может быть.

³⁶ Одним из важнейших предметов-символов в романе является зеркало, которое впоследствии разбивает Розина: «I went down, thoroughly frightened, I must confess, and found that the big oval *mirror* in the hall had fallen to the ground. The glass was shattered into tiny pieces» (Там же, 31). Море также является метафорическим «зеркалом» сознания Чарльза: «The sea was shining into the room like an enamelled *mirror* with its own especial clear light» (Там же, 72).

<...> Он способен убедительно настаивать на том, что действует во благо всех причастных к этой истории, тогда как он манипулирует Хартли и запугивает ее. <...> В действительности ни у кого из персонажей, кроме Чарльза, нет убедительной внутренней жизни – до такой степени, что можно приписать этот факт собственному эгоизму Чарльза и его неспособности воспринимать мир за пределами его собственного сознания» [Jordison 2009: 2]. Хартли предстает в глазах Чарльза его единственной истинной любовью, его Беатриче, «жемчужиной» (More, more, 91) его мира: «Oh, my darling, how clearly I can see you now. Surely this is perception, not imagination. *The light in the cavern is daylight*, not fire. Perhaps it is the only true light in my life, the light that reveals the truth. No wonder I feared to lose the light and to be left in the darkness forever» (The Sea, the Sea, 44). Однако, в конечном итоге, этот образ оказывается еще одной иллюзией «волшебника», не разглядевшего реальную Харриет: «How much, I see as I look back, I read into it all, reading *my own dream text and not looking at the reality...* Yes of course I was in love with my own youth... Who is one's first love?» (Там же, 315). Как подмечает кузен Чарльза Джеймс, «We are such inward secret creatures, that inwardness is the most amazing thing about us, even more amazing than our reason. But we cannot just walk into the *cavern* and look around. Most of what we think we know about our minds is *pseudo-knowledge*» (Там же, 102). Эгоистическое сознание Чарльза закрыто для эйдетического света Блага, свидетельством чему являются проецируемые его сознанием монстры.

Возвращаясь к теме «волшебников» и «святых» Мердок, остановимся подробнее на проблематике образа Таллиса Брауна из романа «Вполне достойное поражение», по словам самой Мердок, олицетворяющего фигуру Христа (см.: [Dooley 2009: 3]). Таллис действительно оказывается в этом романе единственным добродетельным человеком, «моральным не по выбору» [Скороденко 1991: 8], а по природе своего существа, в силу своей интуиции. Как пишет С. Мур, «Таллис Браун – единственный по-настоящему

добродетельный персонаж в романе, он не размышляет о своих добродетелях, но действует согласно инстинкту» [Moore 2010: 107].

Одним из главных героев данного романа является Руперт Фостер, который становится одной из марионеток Джулиуса Кинга. Руперт в романе представляет собой, скажем так, носителя добродетельного разума, или того, кто понимает, что представляет из себя человек и в чем состоит идея морального выбора. По словам С. Мура, философская концепция Руперта, подробно излагаемая им в беседах с другими персонажами, практически полностью совпадает с моральной философией самой Мердок, развиваемой ею в ее произведениях и философских эссе: «Руперт подтверждает ряд философских представлений Мердок. Он описывается как платоник. Он жаждет “истинного взгляда”, который наполнит его поступки. Он соглашается с тем, что вершина моральной иерархии – не мечта, что он и доказывает <...> своей заботой и любовью. Он даже осознает границы философии» [Там же: 108]. Главной целью Руперта является написание книги, в которой будут изложены все основные аспекты и принципы его этико-философской концепции. Однако, как это часто происходит в романах Мердок, осуществлению этой задачи мешает случай: «The room seemed to be paler, different. He stared about. It seemed to have been snowing in the room. The floor, the chairs, the desk were covered in *drifts of white*. Rupert looked more closely. It was torn paper. Paper torn up into very small pieces. He picked up one of the pieces. He saw his own writing upon it» (A Fairly Honourable Defeat, 185). «Казнь» над книгой Руперта совершает его сын Питер – один из ряда интуитивных персонажей Мердок, моральных «не по выбору» (Скороденко). Символика этого поступка связана с тем, что Руперт, несмотря на то, что он обладает «здравым смыслом» и «уверенным ощущением морального вектора» (Вполне достойное поражение, 301), попав в ситуацию морального выбора, оказывается неспособен воплотить свои нравственные принципы в жизнь. «Фальшь» Руперта отчетливо чувствует Питер: «All those values are *false* ones. <...> That's all hocus-pocus. It's a sort of conspiracy. People read a lot of old

authors without understanding them or even liking them, they learn a lot of facts without feeling anything about them or connecting them with anything that's present and real, and they call that training their minds» (A Fairly Honourable Defeat, 60). Один из важнейших принципов моральной философии самой Мердок, как подчеркивает Дули, заключается в том, что философия имеет ценность только тогда, когда она является частью реальной жизни. В отрыве от реальной жизни, от мудрости, исходящей не от ума, а от сердца³⁷ никакая философия не имеет смысла: «Мердок считает, что никакая философия не имеет смысла до тех пор, пока она не становится той философией, которую можно воплотить в жизнь, а не просто мысленно следовать ей» [Dooley 2009: 5]. В «Суверенности Блага» Мердок пишет: «Конечно, добродетель – это хорошая привычка и действие согласно долгу. Но для людей подоплекой такой привычки и таких действий является лишь особая прозорливость (mode of vision) и благая направленность сознания (good quality of consciousness). Задача состоит в том, чтобы увидеть мир так, как он есть. Философия, рассуждающая о долге вне контекста, превозносящая идею свободы и силы как особых, наивысших ценностей, пренебрегает этой задачей и умалчивает о связи добродетели с реальностью» [Мердок 2008: 128]. Настоящим обладателем этой «благой направленности сознания» является в романе не Руперт, а Таллис, действующий интуитивно, полагаясь на одни только моральные инстинкты.

Как пишет Дули, «Таллис – персонаж, который не выражает абстрактных убеждений, или, возможно, неспособен выражать их, но который живет по-настоящему праведной жизнью» [Dooley 2009: 5]. Фигура Таллиса в

³⁷ Ср. с высказываниями П. Конради и С. Мура по этому поводу: «В центре этой трагикомедии – несоответствие между мудростью, исповедуемой сознательно, и мудростью, рождаемой сердцем. Это провал, который Джулиус как художник удивительным образом может разоблачить, но только Таллис – что важно, человек, который не ставит себя в ряд интеллектуалов – способен преодолеть» (цит. по: [Dooley 2009: 9]); «Для Мердок моральная жизнь не заключается в правильном понимании моральной философии: дело не в том, чтобы просто произносить правильные философские формулы или умело формулировать философские теории. Моральная жизнь – у тех, кто обладает определенным “моральным видением”, у тех, чьи привычки и инстинкты воплощают бескорыстие и честность, с которыми они следуют за Благом ради него самого» [Moore 2010: 101 – 102].

романе поистине примечательна. Таллис – единственный (кроме, возможно, Питера), кто не попадает в сферу влияния Джулиуса, не является его марионеткой³⁸. В отличие от Руперта и Морган, верящих в целительную силу безграничной свободной любви, Таллис чувствует, что свобода не является сама по себе добродетелью, а любовь к людям – тяжелый труд, зачастую не получающий никакой награды. В отличие от мучительной, даже самоуничижительной любви, которую Таллис испытывает к Морган, «Представление Морган о любви безнадежно эгоистично и “работает” только тогда, когда она чувствует себя счастливой» [Там же: 6]. Однако, несмотря на всю весомость его добродетелей, как верно указывает Дули, для простого читателя выбор Таллиса на роль фигуры-Христа неочевиден. Образ Таллиса в романе довольно непривлекателен – он катастрофически неряшлив, робок, беспомощен, безынициативен. В конечном итоге, приходит разочарование Таллисом: «Хотя Таллис сочувственно изображен в романе, его неряшливая и тоскливая жизнь вряд ли способна вызвать восхищение и <...> в глазах многих читателей он выглядит непривлекательным образцом для подражания, – пишет Дули. – Фигура Христа как Блага не может появиться в пост-христианском мире, описываемом Мердок, ни в каком сентиментальном или романтическом свете» [Там же]. Проблема непринадлежности «святого», или «положительно прекрасного человека»³⁹ пост-христианскому миру, о которой пишет Дули, по нашему мнению, гениально отражена Ф.М. Достоевским в образе князя Льва Мышкина. По мнению Л.М. Лотман, «у Достоевского <...> доброта – высший дар человеческой души – проявляется только через личность человека “не от мира сего”, “положительно прекрасного”, но столь отличного от других, что в обществе он “на глазах всех идиот”» [Лотман 1974:

³⁸ Ср. с высказыванием С. Мура о Руперте: «Он не обладает “моральными ориентирами”, ему свойственны слабые инстинкты, и Руперт (также как все остальные, кроме Таллиса) становится еще одним “зернышком” в “мельнице” Джулиуса, призванной показать, насколько легко и быстро любовники и друзья могут предавать друг друга» [Там же: 108].

³⁹ Из письма Ф.М. Достоевского к С.А. Ивановой: «Главная мысль романа – изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь» [Достоевский 1972 – 1990: 67].

255]. Анализ текстов Мердок показывает ту же обеспокоенность автора проблемой положения добродетели в современном мире. В одном из интервью Мердок признается: «Это достаточно символично, что святой человек сегодня предстает в виде кого-то неуверенного в себе, запутанного и отчаявшегося; ему нет места в мире» [Dooley 2009: 7].

Проблема, изложенная выше, по нашему мнению, имеет отношение к вопросу о соотношении двух уровней нарратива в произведениях Мердок. Как пишет Дули, «идеи в романе пытаются установить порядок, однако хаос персонажей и событий, а также открытый характер романной формы преодолевают четкость идей» [Там же: 11]. Характерной чертой многих персонажей-носителей философских принципов у Мердок является несогласованность мысли и действия⁴⁰ в их системе ценностей. Так, «вполне достойное поражение» терпит Руперт в одноименном романе. В конце концов, все его морально-философские построения рушатся, не выдерживая проверки реальной жизнью. По сюжету романа, Руперт тонет в бассейне⁴¹, однако, как и в случае с убийством Арнольда Баффина⁴² в «Черном принце», для читателя остается неясным, является ли смерть Руперта самоубийством или несчастным случаем. По словам В. Скороденко, «философский роман как жанр предполагает известную схематичность сюжета и характеров, жесткость структур, отвлеченность от конкретных реалий быстротекущей жизни, некую заданность положений и, понятно, неукоснительную логику во всем. Классические образцы философского романа XX века – “Игра в бисер” Германа Гессе и “Дороги свободы” Ж.-П. Сартра – удовлетворяют этим ожиданиям. Так вот – ничего этого в романах Мердок нет и в помине. Они не выдерживают беспристрастной проверки логикой» [Скороденко 1991: 10]. Несмотря на то, что в литературоведении давно принято рассматривать

⁴⁰ По терминологии С. Мура, «что они говорят и что они демонстрируют» (см. статью С. Мура «Murdoch's Fictional Philosophers: What They Say and What They Show»: [Moore 2010]).

⁴¹ По мнению С. Мура, смерть Руперта в собственном бассейне является символическим воплощением его морального краха (см.: [Moore 2010: 108]).

⁴² Несмотря на то, что в «Черном принце» «официальным» убийцей Арнольда признается Брэдли Пирсон, истинные причины его смерти остаются тайной.

романы Мердок в русле ее философских идей, и несмотря на безусловное влияние определенных философских взглядов на художественное сознание автора, уникальная художественная интуиция Мердок, проявляющаяся в ее поэтике, показывает преобладание герменевтического нарратива над нарративом логика в ее произведениях. Главной проблемой, отраженной в художественном нарративе Мердок, является проблема достижимости или недостижимости Блага в жизни человека. По словам самой Мердок, «Образ, который меня привлекает, – это платонический образ, представление о том, что <...> задача человека – изменить себя, отбросить самолюбие и пройти длительный процесс “обращения”, <...> хотя в действительности никто в моих книгах к этому идеалу не приближается. Это невероятно трудно, на свете нет святых» [Dooley 2009: 4].

Обозначенные в данном параграфе идеи о поврежденности ясного видения в силу «оставленности сущего истиной бытия» [Хайдеггер 1993б: 188], а также о губительности автономного сознания, отрезанного от света бытия, отраженные в произведениях Мердок, перекликаются с диагнозом «смерти света», признаки которой Х. Зедльмайр уловил в предсмертном вздохе искусства XX века, принимающего облик «техноидного строительного искусства и техноидного художественного ремесла» [Зедльмайр 2008: 548]. Под «смертью света» ученым понимается окончательное угасание духовной вертикальной связи человека в полностью секуляризованном и автономном мире, рождающем, в то же время, «культ света» естественного и материального, компенсирующего утрату света внутреннего [Там же: 376].

Свидетельством смерти света как затмения внешнего и внутреннего (духовного) является парадигмальная проблема остывания солнца, о котором человечество было давно предупреждено: «...и, по причине умножения беззакония, во многих охладает любовь» (Мф. 24: 12 – 13). Реальное полное солнечное затмение, случившееся в 1842 году, было описано австрийским писателем Адальбертом Штифтером и, как подчеркивает Зедльмайр, «когда Штифтер одно из последствий полного затмения описывает словами “воздух

стал холодным, ощутимо холодным”, кому не придет в голову, что и вопль Ницше “стало холоднее” тоже констатирует последствие “затмения”» [Там же: 374].

Проблема остывания солнца и повреждения «ясного взгляда», отраженная в герменевтическом нарративе Мердок через поэтику света, по нашему мнению, является главной авторской интуицией по поводу болезни духовного затмения. Как говорит Брэдли Пирсон, «*There is no triumph of good, and if there were it would not be a triumph of good. There is no drying of tears or obliteration of the sufferings of the innocent and of those who have undergone crippling injustice in their lives*» (*The Black Prince*, 108). Убийство бытийного света, воплощенного у Мердок, прежде всего, в женских образах, по нашему мнению, отражает общекультурный диагноз «смерти света» в искусстве XX века. Каждый из персонажей Мердок, в конечном итоге, остается в собственной темной клетке, сплетенной из снов и иллюзий, доказывая экзистенциалистский тезис о бессмысленности всякого опыта перед лицом смерти.

Выводы

Поэтология света и тьмы является основой художественного логоса А. Мердок, в котором отражена специфика диалога между философско-аналитическим и эстетико-художественным нарративами в художественной структуре романов А. Мердок конца 1960-х – 1970-х годов.

Основными мотивами, входящими в художественную поэтологию света и тьмы у А. Мердок, являются: платонический мотив духовного анамнесиса, связанного с понятием прекрасного; мотив двойственной природы любви (любовь небесная и любовь земная); мотив автономного разума как «заслона» на пути к бытийному свету истины; мотив механизации мысли и чувства в мире «законченной метафизики». Кроме того, на формирование поэтологии света и тьмы в романах А. Мердок оказывают влияние: проблематика

«убивающего» сознания, а также общая тематология «оставленности» бытия, пронизывающая западноевропейское искусство и культуру XX века, в сочетании с эстетическим диагнозом «смерти света» в XX веке. Данные темы и мотивы присутствуют во всех романах исследуемого нами периода творчества А. Мердок, однако проявляются по-разному в разных произведениях писательницы. Последнее позволило нам условно классифицировать романы А. Мердок, что отразилось в заглавии § 2 и § 3 данной главы.

В романах до 1970 года («О приятных и праведных» и «Сон Бруно») в той или иной степени завершенности художественного воплощения находит выражение платоническая концепция возможности выхода из пещеры, благодаря любовному анамнесису.

Начиная с романа 1970 г. «Вполне достойное поражение» вплоть до знакового романа 1978 г. «Море, море» в нарративе А. Мердок преобладает эстетико-художественный, или герменевтический уровень, в котором концептуальная логика Мердок-философа уступает место особой художественной экзистенции автора. Нарратор-герменевт открывает то, что Зедльмайр именует «смертью света» в западной культуре XX века. В этих романах отражается динамика «онтологической подмены», обусловленная сменой источников светого излучения: свет Блага в его синавгической специфике сменяется светом безблагодатной, но магически сильной автономной субъектности. В христианской картине мира этот новый свет есть главное орудие люциферовой воли, не принимающей любовь и свет Блага. Нарратор-герменевт открывает новую онтологию, порождаемую этим новым светом, и новый «магический» символизм его действия, в котором то, что воспринимается как свет, на самом деле есть тьма. Это примечательным образом соответствует тому, о чем предупреждает Христос в Нагорной проповеди: «Светильник для тела есть око. Итак, если око твое будет чисто, то все тело твое будет светло; если же око твое будет худо, то все тело твое будет

темно. Итак, если свет, который в тебе, тьма, то какова же тьма?» (Мтф.6: 22 – 23).

ГЛАВА 3.

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ СВЕТА И ТЬМЫ В РОМАНАХ А. МЕРДОК

Парадоксальный характер выявленного нами диалогического взаимодействия между нарратором-логиком и нарратором-герменевтом в художественной структуре произведений Мердок, выражаемый, прежде всего, в авторской специфике поэтики света и тьмы (а именно: в прослеживаемом противоречии между «просвечиванием» (Хайдеггер) бытийного света и, одновременно, его «охлаждением» и «угасанием» в романах Мердок, что также связано с опасностью подмены принципа любовной калокагатии на «ложную любовь» (Мердок), ведущую к «убийству» божественной премудрости), вызывает необходимость обращения к концептуальной специфике категории света и к ее языковой объективации в произведениях Мердок. Данная необходимость, связанная, в том числе, с особой спецификой категории художественного концепта, обусловлена фундаментальным принципом субстанциального тождества Света, Любви и Слова в художественном логосе Мердок, выявляемого нами, исходя из платонической и, в особенности, неоплатонической основы философской парадигмы романов Мердок конца 1960-х – 1970-х годов.

§ 1. Концепт как способ исследования картины мира автора

1.1. Концепт в когнитивной науке. Структура концепта

Прежде чем обратиться к непосредственному рассмотрению специфики концептуализации категории света и, соответственно, тьмы в текстах Мердок, кратко остановимся на некоторых основных теоретико-методологических понятиях, необходимых для дальнейшего анализа.

Концепт как единица мышления является одним из фундаментальных понятий современной когнитивистики – междисциплинарной отрасли знания,

находящейся на стыке лингвистики, филологии, философии, культурологии, психологии и другие наук⁴³. Сам термин *концепт* является, пожалуй, одним из самых сложно дефинируемых терминов современной науки. Словарные определения, как правило, недостаточно полно раскрывают когнитивную суть концепта. Так, «Большой энциклопедический словарь» определяет концепт следующим образом: «Концепт (от лат. *conceptus* – мысль, понятие) – 1) смысловое значение имени (знака), т. е. содержание понятия, объем которого есть предмет (денотат) этого имени (например, смысловое значение имени Луна – естественный спутник Земли); 2) произведение концептуального искусства» (БЭС). Здесь термин «концепт» сближается с термином «значение», что представляет собой неточность⁴⁴. Намного более полное определение концепту дает «Стилистический энциклопедический словарь русского языка»: «Концепт <...> связан, прежде всего, с антропоцентрической парадигмой языкознания и когнитивно-прагматической методологией и используется наряду с такими ключевыми понятиями, как “дискурс”, “картина мира” и др., для репрезентации мировоззренческих, интеллектуальных и эмоциональных интенций личности, отраженных в ее творениях – текстах» (СЭС). По мнению Г.И. Берестнева, «концепты представляют собой результат мыслительной деятельности человека. Это содержательные абстракции, своеобразные познавательные типы, в рамках которых человек мыслит конкретные области своего опыта» [Берестнев 2007: 6]. «Чтобы закрепиться в сознании, – продолжает ученый, – концепту необходимо получить знаковое воплощение» [Там же: 7].

⁴³ Как указывает В.А. Маслова, из когнитивной психологии когнитивная наука заимствует понятие концептуальных и когнитивных моделей [Маслова 2008]. Психолингвистика заложила основы изучению языка с точки зрения его знаковой природы, учитывая при этом тот факт, что язык имеет прямое отношение к человеческому сознанию [Попова, Стернин 2007а: 5]. Культурология позволила «установить роль культуры в возникновении и функционировании концептов» [Маслова 2008: 20].

⁴⁴ Как пишут З.Д. Попова и И.А. Стернин, «концепт – единица мышления. Значение – единица семантического пространства языка» [Попова, Стернин 2007б: 8]; «значение – часть концепта как мыслительной единицы, закрепленная языковым знаком в целях коммуникации» [Там же].

Согласно В.А. Масловой, в современной когнитивистике можно выделить три основных подхода к трактовке термина *концепт*. Представителями первого подхода являются Ю.С. Степанов и В.Н. Телия, которые понимают концепт, прежде всего, как «сгусток культуры» [Маслова 2008: 43], «основную ячейку культуры в ментальном мире человека» [Там же: 42]. При таком подходе, как отмечает Маслова, сам язык отходит на второй план, являясь лишь «вспомогательным средством – формой оязыковления» концепта [Там же: 43]. Вторым подход описывает концепт как единицу когнитивной семантики. Единственным средством формирования содержания концепта при таком подходе является привлечение в когнитивную лингвистику семантики языкового знака. Эту точку зрения разделяют Н.Д. Арутюнова, Т.В. Булыгина, А.Д. Шмелев, Н.Ф. Алефиренко и другие. Наконец, согласно третьему подходу, сторонниками которого являются Д.С. Лихачев и Е.С. Кубрякова, концепт «является посредником между словами и действительностью» [Там же]; он «не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения значения слова с личным и народным опытом человека» [Там же]. Несмотря на существенные различия, у этих подходов есть и важная общая черта: они все утверждают тесную связь языка и культуры. Остановимся, однако, на определении концепта, предложенном Е.С. Кубряковой: «Концепт – оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга (*lingua mentalis*), всей картины мира, отраженной в человеческой психике. Понятие “концепт” отвечает представлению о тех смыслах, которыми оперирует человек в процессах мышления и которые отражают содержание опыта и знания, содержание результатов всей человеческой деятельности и процессов познания мира в виде неких “квантов” знания» [Кубрякова 1997: 89 – 90]. Самые важные концепты, по Кубряковой, кодируются в языке.

Концепт имеет определенную *структуру*⁴⁵, которая является необходимым условием его существования. Согласно традиции в исследовании концепта, представителями которой являются Н.Н. Болдырев, В.И. Карасик, М.В. Пименова, в структуру концепта входят так называемые понятийные и образные концептуальные признаки. Понятийная составляющая «отражает общие и существенные признаки предмета или явления, стоящие за концептом», образная – «признаки индивидуального опыта человека» [Шушарина 2007: 1]. Как пишет Г.А. Шушарина, указанные «признаки концепта могут быть выражены эксплицитно и имплицитно. В первом случае характеристики концепта отражены в дефинициях в лексикографических источниках» и, в таком случае, определяются как «понятийные концептуальные признаки» [Там же]. «Во втором случае признаки концепта в качестве образных выявляются на основе анализа сочетаемости слова-имени концепта как основного репрезентанта сущности концепта, а также на основе анализа индивидуально-авторской актуализации концептов на материале художественного произведения, в котором изучаемые концепты играют центральную роль» [Там же]. Именно этой традиции объяснения структуры концепта мы будем придерживаться в нашей работе.

1.2. Картина мира и художественный концепт

Еще одним базовым определением в когнитивной науке является понятие «картины мира». Картина мира представляет собой связанное представление о бытии, мыслимом как целостность. По большому счету, картина мира является системой концептов, которые отражают общее видение и понимание человеком действительности, то есть человеческое

⁴⁵ Согласно З.Д. Поповой и И.А. Стернину, в структуру концепта входят: чувственный образ, информационное содержание, интерпретационное поле [Попова, Стернин 2007а]. По В.А. Масловой, концепт состоит из компонентов, или концептуальных признаков, или «слоев», отличных по семантике. Структура концепта тогда включает в себя основной, или актуальный признак, дополнительный (пассивный, исторический) признак и внутреннюю форму [Маслова 2008: 53].

мировоззрение. Существует также наивная картина мира, или языковая картина мира, связанная непосредственно с языком, на котором она описывается. Языковая картина мира передает специфическую, национальную точку зрения на называемые в языке вещи. Каждый народ имеет свою собственную языковую картину мира ввиду того, что разные языки концептуализируют мир по-разному. Наконец, существует понятие индивидуально-авторской, иначе – художественной картины мира, которая «возникает в сознании читателя при восприятии им художественного произведения» [Попова, Стернин 2007а: 27]. Согласно З.Д. Поповой и И.А. Стернину, «картина мира в художественном тексте создается языковыми средствами, <...> отражает индивидуальную картину мира в сознании писателя и воплощается в отборе элементов содержания художественного произведения, в отборе языковых средств», а также «в индивидуальном использовании образных средств» [Там же].

Несмотря на наличие разнообразных подходов к определению концепта в русле когнитивной науки, в контексте нашего исследования представляется более продуктивным рассмотрение категории света в творчестве Мердок как особой лингво-ментальной и культурной категории – художественного концепта, отражающего содержание универсального, национального и индивидуального человеческого опыта. Исследование категории света как художественного концепта позволит проникнуть в авторскую картину мира, глубже изучить идиостиль Мердок, получить более широкое представление об особенностях ее художественного мышления и мировоззрения. Как пишет Н.С. Болотнова, «поэтическая картина мира, отраженная в тексте, имеет лингвистическую и экстралингвистическую сущность, выражая в языковой форме эстетическое видение мира автора. Единицей поэтической картины мира является художественный концепт» [Болотнова 2007: 74].

Согласно С.А. Аскольдову, художественный концепт есть комплекс «понятий, представлений, чувств, эмоций, волевых проявлений» [Аскольдов 1997: 274]. Подобно концепту познания, художественный концепт «всегда

что-то “означает”, что находится за его пределами», однако отличие состоит в том, что «связь элементов художественного концепта» подчинена не «требованию соответствия реальной действительности или законам логики» [Там же: 275], как у концепта познания, но «зиждется на совершенно чуждой логике и реальной прагматике художественной ассоциативности» [Там же]. «Именно ассоциативная запредельность⁴⁶, – пишет Аскольдов, – придает им художественную ценность» [Там же]. Согласно В. Зусману, благодаря определенным художественным образам, «происходит смысловой ассоциативный “выход” [концепта – *T.T.*] на геополитические, исторические, этнопсихологические моменты, лежащие вне художественного произведения» [Зусман 2003: 29]. Кроме того, художественные концепты обладают символичностью, поскольку то, «что они означают, больше данного в них содержания и находится за их пределами» [Там же].

Следует отличать понятие художественного концепта, как от познавательного концепта, так и от художественного образа. От познавательного художественный концепт отличается «своей творческой природой, сферой функционирования и индивидуально-авторским наполнением» [Васильева 2005: 52]. Кроме того, художественные концепты «индивидуальны, личностны, размыты и психологически более сложны» [Там же]. Главное отличие художественного концепта от образа состоит в их «сфере бытования – инtratекстуальной/интертекстуальной» [Тарасова 2010: 743]. «Именно включенность в ассоциативную сеть культуры делает литературный образ концептом» [Там же]. Согласно Т.И. Васильевой, художественный образ и художественный концепт – понятия разноплановые. «Художественный образ может выступать репрезентантом концепта в

⁴⁶ На ассоциативную запредельность художественного концепта обращает внимание Т.И. Васильева, которая, кроме прочих, указывает на такие его черты, как: выход за пределы произведения; способность связывать «определенный художественный текст с другими произведениями писателя, художественной литературы, культурными константами нации» [Васильева 2012: 52]; потенциальность художественного концепта, его ценностная и эмоциональная составляющие.

произведении, воплощая основные его компоненты» [Васильева 2005: 52], как правило, идейно-образный и эмоциональный.

Несмотря на то, что термин *концепт* давно «закрепился» за когнитивной лингвистикой, изучение особенностей индивидуально-авторской актуализации концепта в произведениях художественной литературы представляет определенный интерес для литературоведения. Как комментирует И.А. Тарасова, В. Зусман, «обосновывая возможность и необходимость включения понятия концепта в терминосферу современного литературоведения» [Тарасова 2010: 743], пишет о том, что «опора на концепт открывает новые возможности в представлении литературы в качестве коммуникативной художественной системы. Литературный концепт, по мысли автора, выступает своеобразным “агентом” других рядов культуры в художественном тексте» [Там же]. Кроме того, интерес представляет отличие художественного концепта от концепта национальной культуры, поскольку, как подчеркивает И.А. Тарасова, «в художественных текстах возможна актуализация признаков, не входящих в ядро национального концепта, а также неузуальная оценочная интерпретация ядерных признаков» [Там же].

При анализе специфики художественной актуализации концептов света и тьмы в произведениях Мердок мы будем придерживаться методики, предлагаемой Т.И. Васильевой. Согласно этой методике, на первом этапе анализа устанавливается ключевое слово-номинал концепта в тексте художественного произведения. Определяется словарное значение ключевого слова и его смысл в конкретном художественном контексте, исследуются особенности «индивидуально-авторского наполнения слова» [Васильева 2005: 52]. Концептуальный анализ подразумевает обращение к «историческим» (Степанов) признакам концепта, к выявлению его общекультурного наполнения. При этом особо выделяются те признаки концепта, которые наиболее востребованы писателем в конкретном произведении (см.: [Там же: 53]).

На следующем этапе концептуального анализа исследуются особенности репрезентации концепта в тексте, прежде всего, на основе лексико-семантического анализа его языковых вербализаторов с учетом всех образных и поэтологических средств актуализации концепта. Продуктивным методом при этом может быть моделирование функционально-семантического поля, интегрирующего лексическую семантику света и тьмы в исследуемых нами романах соответствующего периода.

По Э. Косериу, «семантическое поле представляет собой в структурном плане лексическую парадигму, которая возникает при сегментации лексико-семантического континуума на различные отрезки, соответствующие отдельным словам языка. Эти отрезки-слова непосредственно противопоставлены друг другу на основе простых смысловозначительных признаков» [Кутузов 2003: 2]. Под смысловозначительными признаками подразумеваются элементарные единицы, или компоненты, из которых складывается значение слова, минимальные составляющие плана содержания [Стадульская 2012: 112], которые мы, вслед за многими учеными⁴⁷, будем называть семами⁴⁸. При выявлении сем в значениях слов мы будем иногда обращаться к методу компонентного анализа, опирающемуся на «парадигматические связи в системе» [Арнольд 1991: 49] и являющемуся одним из действенных методов для раскрытия содержания концепта. Отметим, что детальное моделирование полей не является целью нашего исследования. Метод лексико-семантического поля используется нами только в качестве удобного средства организации и классификации лексического

⁴⁷ Термин «сема» употребляется в работах таких ученых, как В. Скаличка, Ю. Найда, К. Бальдингер, А. Греймас, Б. Потье, М.Д. Степанова, В.Г. Гак, А.А. Уфимцева и др. (См.: [Саматова 2009; Стадульская 2012]).

⁴⁸ Данные единицы, выявляемые в процессе анализа, по-разному дефинируются разными исследователями. Так, например, помимо семы, употребляются такие термины, как «дифференциальный элемент» (Ф. де Соссюр), «фигура содержания» (Л. Ельмслев), «семантический множитель» (Ю.Д. Апресян, А.К. Жолковский), «дифференциальный признак» (И.В. Арнольд), «ноэма» (Э. Кошмидер, Г. Мейер), «семантический маркер» и «дистингвишер» (Д. Болинджер, Дж. Кац и Дж. Фодор) и другие (см.: [Там же]).

материала с целью «проникновения в концептуальную картину мира» [Шейна 2010: 69] писательницы.

Как пишет Н.С. Болотнова, «для форм выражения художественных концептов в творчестве различных авторов» характерна «диалектическая связь узуальных и индивидуальных средств» [Болотнова 2005: 19]. К узуальным средствам репрезентации художественных концептов исследовательница относит «тропы и фигуры, традиционные стилистические приемы» [Там же], к индивидуально-авторским – «оригинальные регулятивные средства <...> и свойственные автору закономерности словесно-художественного структурирования текста: эстетически обусловленная образная трансформация лексических единиц; <...> необычная текстовая парадигматика и синтагматика и др.» [Там же]. Особая роль в актуализации художественного концепта отводится метафоре как одному из главных способов отражения действительности в поэтическом тексте.

Согласно когнитивной теории, которую развил в своих работах известный американский лингвист Дж. Лакофф, метафора «не ограничивается одной лишь сферой языка, то есть сферой слов, сами процессы мышления человека в значительной степени метафоричны. Метафоры как языковые выражения становятся возможны именно потому, что существуют метафоры в понятийной системе человека» [Лакофф, Джонсон 2004: 162]. Таким образом, согласно этой концепции, рассматривающей метафору как феномен взаимодействия языка, мышления и культуры, метафора «представляет собой не столько фигуру поэтической речи, сколько важнейший механизм освоения мира человеческим мышлением» [Паршин 2016: 1]. Данная точка зрения перекликается с высказываниями Мердок по поводу особой роли метафоры в ее моральной философии: «Развитие сознания в людях неразрывно связано с использованием метафор. Метафоры – это не второстепенные украшения и даже не полезные модели, но фундаментальные формы осознания нами нашего состояния: метафоры пространства, метафоры движения, метафоры зрения» [Murdoch 1999a: 96].

После изучения лексических и поэтических средств актуализации концепта в художественном произведении концептуальный анализ подразумевает переход к исследованию воплощения концепта на разных уровнях текста (мотивно-образном, композиционном, идейно-тематическом). Наконец, на завершающем этапе анализа могут быть охарактеризованы «связи исследуемого концепта с другими ключевыми константами художественной концептосферы автора» [Васильева 2005: 54], определено «место концепта в художественной картине мира писателя» [Там же]. При этом акцент ставится на изучении «внетекстовых связей произведения, на его включенность в коммуникативный акт, историко-культурный и социальный дискурсы» [Там же].

§ 2. Актуализация концептов света и тьмы в произведениях А. Мердок

2.1. Лексические средства объективации концептов света и тьмы в романах А. Мердок

Прежде чем приступить к рассмотрению индивидуально-авторской специфики концептуализации света и тьмы в произведениях Мердок, представляется необходимым обратиться к исследованиям, в которых проводится комплексный структурно-семантический и образно-семиотический анализ изучаемых концептов как фрагментов английской языковой картины мира, представителем которой является Мердок.

В исследовании А.Г. Гуревич, посвященном рассмотрению концепта света и тьмы в межкультурном аспекте (сопоставляются английская и русская языковые картины мира), представлены основные лексические единицы, с помощью которых данный концепт может быть репрезентирован в английском языке. При этом, осуществляя свой анализ с опорой на научную картину мира, Гуревич выделяет в качестве архисемы поля признак «видимое излучение» как конкретное явление действительности, денотат концепта света

и тьмы. Исследовательница также устанавливает, что план содержания концепта света и тьмы складывается из следующих сем предметно-понятийного значения: «естественное видимое излучение», «искусственное видимое излучение», «разная степень и характер видимого излучения», «выделение видимого излучения», «появление первого видимого излучения», «излучающий или отражающий видимое излучение», «наполненный видимым излучением», «отсутствие видимого излучения», «исчезновение видимого излучения» [Гуревич 2005: 155].

Г.А. Шушарина подходит к анализу концепта с точки зрения его понятийно-образной структуры, в связи с чем, исследуя семантику слов-репрезентантов концептов *light* и *darkness* в английском языке и суммируя доступный ей материал, выделяет, помимо прочих, следующие понятийные концептуальные признаки: в концепте *light* – «излучение, энергия», «источник освещения», «рассвет, дневное время суток», «пространство, освещенное светом или изображаемое таковым», «особое выражение глаз или лица человека, внутренняя озаренность», «знание, информация», «божественность»; в концепте *darkness* – «полное или частичное отсутствие света», «темный цвет», «мрачное эмоциональное, душевное состояние», «отсутствие знаний, информации, культуры», «тайна, секретность», «безнравственность» [Шушарина 2007: 110].

Выявленные понятийные признаки концептов Г.А. Шушарина далее подразделяет на три группы, «в зависимости от типа модуса восприятия» [Там же]. Исследователь выделяет группы перцептивных, ментальных и эмоционально-оценочных признаков. «Группу перцептивных признаков в концепте *light*, – пишет автор, – составили “излучение”, “источник освещения”, “пространство, освещенное светом”, “рассвет”, “светлый цвет”, “скорость”, “физический вес”; в концепте *darkness* – “полное или частичное отсутствие света”, “темный цвет”. Группа ментальных признаков в концепте *light* представлена признаками “знание”, “божественность”; в концепте *darkness* – признаками “отсутствие знаний”, “тайна”. Третья группа

эмоционально-оценочных признаков включает в себя в концепте *light* такие признаки, как “особое выражение глаз или лица человека, внутренняя озаренность”, “определенные черты характера человека (легкомыслие и беспечность)”; в концепте *darkness* – признаки “мрачного, печального эмоционального состояния” и “безнравственности”» [Там же].

При анализе специфики концептуализации света и тьмы в языковой картине мира Мердок мы будем опираться, прежде всего, на результаты двух данных исследований, однако с некоторыми оговорками. В отличие от А.Г. Гуревич, мы будем рассматривать свет и тьму как два отдельных, обособленных друг от друга концепта, между которыми, однако, существуют определенные связи и отношения. Кроме того, принимая в качестве архисемы поля света признак «видимое излучение», мы не ограничиваем содержание концепта только научной картиной мира. Что касается исследования Г.А. Шушариной, то здесь необходимо обратить внимание на то, что предметом анализа у данного автора являются концепты *light* и *darkness* в английской языковой картине мира, что предполагает больший объем содержания по сравнению с концептами, исследуемыми в нашей диссертации. В частности, нами не рассматриваются такие составляющие концепта *light*, как скорость, физический вес и т.п. Среди понятийных концептуальных признаков, отмеченных Г.А. Шушариной, особый интерес для нашего исследования представляют такие признаки, как «полное или частичное отсутствие света», «мрачное душевное состояние», «отсутствие знаний», «тайна», «безнравственность» – в концепте *тьмы*, а также «излучение, энергия», «внутренняя озаренность», «знание», «божественность» и другие – в концепте *света*.

Исследование концептов света и тьмы в картине мира Мердок нам представляется логичным начать с классификации совокупности языковых средств, которыми данные концепты представлены в романах конца 1960-х – 1970-х годов. Мы отдаем себе отчет в том, что семантические признаки рассматриваемых нами лексем обусловлены и конкретизированы спецификой

художественных контекстов соответствующих произведений. Однако исходя из того, что, независимо от семантических нюансов, данные лексемы скоординированы в едином функционально-семантическом поле, отражающем концептологию света и тьмы в романах рассматриваемого периода, мы считаем возможным опустить указание на соответствующие произведения в первичной классификации, предшествующей аналитическому рассмотрению. Мы также различаем понятия лексико-семантического и функционально-семантического поля, поскольку основываемся на том, что авторская актуализация узуальных признаков концептов, формирующих лексико-семантические поля категорий света и тьмы, естественным образом предполагает их функциализацию в художественных произведениях в соответствии со спецификой авторской картины мира Мердок.

Корпус лексем, формирующих функционально-семантические поля света и тьмы у Мердок, выявляется нами на основании наличия в их семантической структуре семы «видимое излучение»/«отсутствие видимого излучения». Сема «видимое излучение» рассматривается нами в качестве архисемы поля света, интегрирующей слова в его структуру. Соответственно, сема «отсутствие видимого излучения» является интегральной для поля тьмы.

Итак, *концепт света* в романах Мердок репрезентирован следующими лексическими единицами, в которых на разных уровнях импликации присутствует сема «видимое излучение»: blaze (огонь, блеск), blazing (пылающий, яркий), beam (луч), blink (вспышка света), blinker (мигающий/колеблющийся огонь), bonfire (костер), bright (яркий), brightness (яркость, блеск), brighten (озарять, освещать), brilliant (сверкающий, блестящий), brilliance (яркость, блеск, сияние), burn (гореть), candle (свеча), candlelight (свет свечи), candlelit (освещенный свечой), clear (ясный), clarity (ясность), dawn (заря, рассвет), dawning (рассветающий), day (день), daylight (дневной свет), dazzle (ослеплять ярким светом), dazzling (ослепляющий), undimmed (светлый, незатуманенный), enlighten (просвещать, озарять), enlightenment (просвещение), fire (огонь), flame (пламя), flash (вспышка),

flashy (ослепительно яркий), flicker (мерцание, колеблющийся свет), flickering (мерцающий), glare (ослепительный блеск, яркий свет), glaring (яркий, ослепительный), gleam (слабый свет, луч), glimmer (мерцание, слабый, тусклый свет), glimmering (мерцание, проблеск), glimpse (проблеск), glint (вспышка, мерцающий свет), glisten (сверкание, блеск), glitter (яркий блеск), glittering (сверкающий), glow (сияние), glowing (сияющий), glossy (блестящий), illuminate (освещать), illuminated (освещенный), illumination (освещение), illumine (освещать), illumine (освещать), irradiate (освещать, озарять), lamp (лампа, осветитель), lamplight (свет лампы), lamp-lighted (освещенный лампой), lamp-lit (освещенный лампой), light (свет), lighter (осветитель), lighting (освещение), lightning (молния), lighten (освещать), half-light (полусвет), well-lighted (хорошо освещенный), alight (освещенный, светящийся), headlight (фара, ближний свет), limelight (свет рампы), highlight (ярко освещать), floodlight (прожектор, широкая полоса света), searchlight (луч прожектора), lantern (фонарь), lucid (светлый, яркий), translucent (просвечивающийся), luminous (светящийся, блестящий), luminosity (блеск, освещенность), lurid (огненный, пылающий), lustre (блеск, сияние), moon (луна), moonlight (лунный свет), moonlit (освещенный луной), radiant (освещенный, светлый), radiance (сияние, блеск), radiate (излучать свет), radiation (излучение), ray (луч), unshaded (не защищенный от солнца), unshadowed (незатемненный, ясный), serene (ясный, светлый), shimmer (мерцающий свет), shine (сиять), shining (сияющий), shiny (ясный, блестящий), spark (искра), sparkle (искриться, сверкать), sparkling (сверкающий), star (звезда), starlight (звездный свет), star-bright (яркий как звезда), sun (солнце), sunny (солнечный), sunshine (солнечный свет), sunlight (солнечный свет), sun-lighted (освещенный солнцем), sunrise (восход солнца), sun-radiant (излучающий солнечный свет), sun-drenched (залитый солнцем), sun-shot (пронизанный солнцем), sun-brimming (наполненный солнечным светом),

torch (фонарь), torchlight (свет фонаря), torch-lighted (освещенный фонарем), twilight (сумерки), twinkle (мерцание), wink (световое мегание)⁴⁹. Как видно, концепт света представлен весьма разнообразно, в поле света входят слова разных частей речи, многие лексемы имеют синонимичные или близкие значения. Что касается *концепта тьмы*, то он представлен лексическими единицами с общей семьей «отсутствие видимого излучения»: black (черный, темный), blacken (зачернять, затемнять), blind (ослеплять), cloud (затемнять), dark (темный), darken (затемнять, омрачать), semi-darkness (полутьма), semi-dark (полутемный), half-darkness (полутьма), half-dark (полутемный), dim (темнота, сумерки), bedim (затемнять, затуманивать), dusk (вечерние сумерки), dusky (сумеречный, темный), gloom (мрак, темнота), gloomy (мрачный), unlighted (неосвещенный), unlit (неосвещенный), unlightened (неосвещенный), murk (темный, мрачный), murky (темный, мрачный), night (ночь), benighted (погруженный во мрак), obscure (затемнять, затмевать), obscurity (тьма, мрак), pale (бледный), shade (тень), shady (тенистый, темный), shadow (тень), shadowy (тенистый, темный), sunless (бессолнечный).

Особый интерес для исследования представляет текстовая вариативность репрезентантов света и тьмы, благодаря которой концепты приобретают дополнительные, индивидуально-авторские признаки и наполняются авторским содержанием. Ввиду значительного вариативного потенциала концептов света и тьмы в произведениях Мердок нами будут подробно рассмотрены только те из вышеперечисленных репрезентантов, которые актуализируют наиболее существенные признаки концептов в том или ином конкретном контексте.

⁴⁹ Перевод лексем здесь и далее предложен приблизительный, поскольку данные лексемы, в большинстве случаев, являются многозначными. Кроме того, многие из них выступают в качестве разных частей речи.

2.2. Концепт света

Ключевым словом-номинатом концепта света в романах Мердок, имеющим в своем плане содержания сему «видимое излучение» и встречающимся во всех романах исследуемого периода с наибольшей частотностью, является лексема *light* и ее дериваты. Прежде всего, рассмотрим, в каких значениях у Мердок употребляется ключевое слово концепта, и выявим его индивидуально-авторское наполнение. Для определения значений слова воспользуемся данными лексикографических источников – толковых словарей английского языка «Collins English Dictionary» и «Merriam-Webster's Collegiate Dictionary». Представим список выявленных значений, одновременно иллюстрируя их некоторыми примерами из текстов.

Существительное *light* в текстах Мердок употребляется в своем основном значении: (1) *electromagnetic radiation that is capable of causing a visual sensation* (электромагнитное излучение, способное вызывать зрительные ощущения). Из этого определения легко вычлняется архисема «видимое излучение». В качестве примера приведем цитату из романа «Святая и греховная машина любви»: «*And now in the livid **light** before the storm she could see Blaise very clearly too» (The Sacred and Profane Love Machine, 107). Признак «видимое излучение» присутствует и в некоторых других значениях лексемы *light*: (2) *daylight* и (3) *a source of light, as: a celestial body; candle; an electric light* (Свет: (2) дневной свет и (3) источник света, такой как: небесное тело, свеча, электрический свет). Выполним компонентный анализ данных значений. Light (2): [*daylight* (*daylight* = *light from the sun*)]. Можно выделить следующие дополнительные семы: «видимое излучение, энергия», «солнечный свет». Light (3): [*a source of light, as*]: [*a celestial body*]; [*candle*]; [*an electric light*]. Семы: «источник видимого излучения», «естественное видимое излучение», «искусственное видимое излучение».*

В текстах Мердок приведенные значения также могут передаваться синонимичными лексемами *daylight* («Although it was still **daylight** he had turned on a lamp» (Henry and Cato, 86)), *sunlight* («Long tongues of **sunlight** crossed the pavement» (A Fairly Honourable Defeat, 170)), *sunshine* («...glowing in the morning **sunshine**» (An Accidental Man, 99)), *sun* («The **sun** was shining, the sea was calm» (The Sea, the Sea, 11)), *glare* («I sat up <...> blinking in the sun. Then, not at once, <...> my eyes became accustomed to the **glare**» (Там же)). Лексема *glare* (glare: [a harsh, uncomfortably bright] [light], [especially: painfully bright] [sunlight]) также содержит дополнительные признаки: «резкий, неприятный, причиняющий боль», «яркий, насыщенный».

В качестве источников видимого излучения у Мердок выступают многочисленные лексемы: *blaze*, *bonfire*, *candle*, *fire*, *illumination*, *lighting*, *headlight*, *limelight*, *floodlight*, *searchlight*, *torch*, *lantern*, *moon*, *star*, *sun*, – которые можно, соответственно, дифференцировать на естественные и искусственные источники света. Противопоставление двух типов света у Мердок соотносится со световыми образами платонического мифа о пещере. Естественный свет, который, вслед за Платоном, у Мердок также воплощен в образе солнца, а также в таких образах, как звезда, луна, восход и др., символизирует истину, знание, добро, нравственную и духовную чистоту. Свет от искусственных источников (таких как, например, уличный фонарь или настольная лампа) соотносится с платоновским образом огня, горящего в пещере. Искусственный свет у Мердок сопряжен с идеей ложной субъективности, самости. Естественный и искусственный свет противопоставляются как объективное и субъективное.

Кроме указанных выше значений, номанат концепта *light* в текстах Мердок употребляется с семемами, выходящими за рамки смоделированного нами функционально-семантического поля света с архисемой «видимое излучение». Это такие значения, как *light* (4): [spiritual illumination]; [inner light]; [enlightenment]; [truth] и *light* (5): [something that enlightens (to enlighten = to furnish knowledge to) or informs], дающие семы: «духовное просветление»,

«внутренняя озаренность», «просвещение», «истина», а также «знание», «информация». Наличие сем, выходящих за рамки поля с общим признаком «видимое излучение» связано, прежде всего, с общей концепцией света, прослеживаемой в работах Мердок, а именно с платонической концепцией умозрительного света, который можно соотнести с семой «невидимое излучение». Последнее отражает световые частоты, связанные с группами ментальных и эмоционально-оценочных признаков. Данные признаки передают важнейшую составляющую содержания концепта света в авторской картине мира.

Выявив основные значения, в которых номинат концепта света употребляется в романах Мердок, и сформировав, таким образом, некоторое общее представление о понятийной стороне плана содержания концепта, можно обратиться к непосредственной актуализации данных значений в конкретном художественном контексте, отражающей индивидуально-авторское наполнение концепта.

Прежде всего, как мы указывали в предыдущих главах, свет у Мердок соотносится с понятием Блага (*the good*), в первую очередь, актуализируя такие признаки, как «духовное просветление», «внутренняя озаренность», «истина». В некоторых примерах Благо предстает как отдаленная, порой недостижимая, «точка света», к которой устремлены духовные поиски героев: «*Ducane's particular sort of religious temperament, which needed the energy of virtue for everyday living, pictured *the good* as a single distant point of light*» (*The Nice and the Good*, 155); «*a single blinding point of light which absorbs all light into itself*» (*Bruno's Dream*, 17); «*the **light** of *the good**» (*The Nice and the Good*, 306). Кроме того, с помощью световой образности в романах Мердок вырисовывается образ пещеры с его главной антиномией естественного и искусственного (огонь) света: «*We were alone in a small cold *cavern* of dim light and thick air*» (*A Word Child*, 264); «*The **light** in the *cavern* is daylight, not fire. Perhaps it is the only true **light** in my life, the **light** that reveals the truth. No wonder I feared to lose the **light** and to be left in the darkness forever*» (*The Sea*,

the Sea, 44); «I went back into the house, turning on all the **lights**, a doom-stricken illumination in the gathering day» (The Black Prince, 342); «It may be a great “mouth” opening to the daylight, or it may be a hole through which fires emerge from the centre of the earth» (The Sea, the Sea, 43).

Свет в произведениях Мердок также непосредственным образом связан с женскими образами и с темой истинной любви. В романе «О приятных и праведных» запах «белых ромашек», напоминающий Джону Дьюкейну о его любимой, в сознании героя ассоциируется со светом, помогающим найти выход из «темной массы» Ганнеровой пещеры: «...something pierced through the sphere of darkness and black wet masses and noisy water. It seemed like **light**. But it was not **light**. It was the smell of the white daisies» (The Nice and the Good, 261). В «Святой и греховной машине любви» Харриет «облечена» в солнечный свет, в противоположность образу «темной богини» Эмили: «Harriet was right out in the open, in the **light**. <...> Harriet’s sunniness» (The Sacred and Profane Love Machine, 43). В романе «Дитя слова» свет появляется довольно редко, но всегда связан с темой любви. Так, чудесным образом свет пронизывает темную завесу дождливого и холодного Лондона, когда Хилари Берд замечает на улице Бисквитика – прелестного, овечьего тайной «вестника» возлюбленной Хилари леди Китти: «...we were outside in the street, where by some miracle a great bright blue rainy light was shining» (A Word Child, 39). В «Море, море» единственным истинным источником света для героя является его первая любовь Харриет, в сравнении с которой остальные женщины в его жизни предстают лишь бледными «теньями» – копиями истинного светила: «...now I find that, wandering in my *cavern*, I have in fact come near to the great light-source and am ready to speak about my first love. <...> All the best, even Clement, have been shadows by comparison» (The Sea, the Sea, 43); «So where was my ideal now? The strange thing was that there was still a source of light, as if Hartley herself shed **light** upon Hartley» (Там же, 284).

Непосредственным образом с темой любви у Мердок связана тема искусства, и свет нередко предстает как связующее звено между ними: «*Art*

tells the only truth that ultimately matters. It is the **light** by which human things can be mended» (The Black Prince, 416); «The deep causes of the universe, the stars, the distant galaxies, the ultimate particles of matter, had fashioned these two things, *my love and my art*, as aspects of what was ultimately one and the same» (Там же, 209). Свет также связан со способностью познания и духовного воспитания: «Suddenly my mind woke up. Floods of light came in. I began to learn» (A Word Child, 15).

Еще одним важным мотивом, связанным со светом, в произведениях Мердок является его «беспоощадная» способность «осветить» и «выявить» зло и порок, иногда без надежды на избавление от этого зла: «The **light** shows me evil, but it gives me no hope of good, not a shred of hope, not a shred» (The Nice and the Good, 106), обнаружить ужас и жестокость мира, который герои сами создают вокруг себя: «The very bright direct light in the room made the scene seem unreal and horrible, the search a violation, a kind of violence, like a visit from the secret police» (The Sacred and Profane Love Machine, 200). Свет помогает герою Мердок заглянуть в свое сознание и увидеть тьму внутри себя: «The bright airy light surprised her as if she had been in a dark place (The Nice and the Good, 137).

Помимо ключевого слова концепта, выделенные нами смыслы актуализируются в романах Мердок и через другие экспликации света. Так, образность пещеры передается с помощью лексем *sun, sunny, illuminate, shine, glow, bright, brightness*: «The **sun** had not yet come round to the position whence it could **illuminate** the brick wall opposite, but there was so much **sunny brightness** in the sky that the room was **glowing** in a subdued way» (The Black Prince, 211); «This morning I had felt like a *cave-dweller* emerging into the **sun**» (Там же, 285); «The **sun** was still **shining** outside, we were still alone in the **bright dim snow-lit cave** within» (A Word Child, 246). В «Черном принце» метафорический восход солнца и выход героя из пещеры предваряется постепенным просветлением неба и появлением утренней звезды: «...outside the still sunless sky had become

a **clear radiant** hazy blue, hung with the huge **light** of the **morning star**. <...>
Now the **sun** was rising» (The Black Prince, 342).

Женские образы в произведениях Мердок, связанные с идеей истинной, «небесной» любви, буквально пронизаны светом. Одна мысль о леди Китти проникает в сознание героя «Дитя слова» живительным светом («**lurid life-sustaining radiance**» (A Word Child, 201)); с солнечным лучом сравнивает возлюбленную Остин в романе «Человек случайностей» («Some pure **ray** <...> from that girl came uncontaminated to his heart» (An Accidental Man, 31)). В романе «Святая и греховная машина любви» к образу Софи применяются световые характеристики: «**brilliant**», «her **bright**-faced energy», «Sophie's little neat **splendours**». В «Сне Бруно» любовь к Лизе видится Денби поводом к сущностному световому преображению его восприятия действительности: «Meeting Lisa was the sudden exchange of **twilight** for **daylight**, greyness for colour, shadow for substance and shape. <...> Perhaps he would come through it all and out onto some great placid lake where the **sun shone** hazily and with a difference» (Bruno's Dream, 200). Любовь к Лизе приходит к герою как внезапный «проблеск» («**glimpse** of Lisa»), открывающий перед ним двери к истинному пониманию: «...he had found something in the world, some little grain of understanding <...> **luminous** and alive» (Там же, 175).

Кроме обозначенных основных признаков, которые входят в предметно-понятийный план содержания концепта света, сочетаемость номината концепта с другими словами в контексте позволяет выделить дополнительные признаки, отражающие авторское переосмысление концепта. Одним из существенных признаков концепта света, выявляемых на основе контекстного употребления лексемы *light*, является характеристика слабой световой насыщенности, зачастую переходящей в бессилие солнечного света: «The garden was already fully visible in cold white lightless dawn **light**, very quiet, very appalling» (The Sacred and Profane Love Machine, 16). В этом примере встречаем оксюморонное словосочетание *lightless light*, указывающее на признак слабой интенсивности света; кроме того, возникает признак «холода»,

антонимичный отмеченному выше узуальному признаку «тепло», входящему в понятийный план содержания концепта света. Прилагательное *appalling* – «пугающий, ужасающий» добавляет свету резкую отрицательную коннотацию. Слабость и ненасыщенность света также передается прилагательными *pale* – «бледный»: «the pale cold **light** was increasing» (Там же, 22), «the kitchen was filled with clear pale **light**» (Там же, 93); *bleak* – «унылый, бледный, гнетущий», *drained* – «истощенный»: «In the bleak drained morning **light** which filtered in from the window <...> she looked terrible» (The Sea, the Sea, 178). В последнем примере свет меняет представление героя о своей возлюбленной: «she looked terrible».

Одной из часто встречающихся характеристик солнца и солнечного света у Мердок является холод, что выражает мотив отчужденности от света: «...cold cloudy afternoon **light**» (Bruno's Dream, 169); «the **sun** looks cold» (The Sea, the Sea, 2); «There was **light** somewhere, cool precious **light**» (A Fairly Honourable Defeat, 50); «What the cold **light** showed me was that my situation was simply unlivable» (The Black Prince, 246).

Неприятие солнечного света персонажами Мердок иногда доходит до ощущения враждебности и угрозы, а иногда – отвращения, что передается лексемами *awful* – «ужасный», *unfamiliar* – «чужой, незнакомый», *ghastly* – «жуткий, отвратительный», *menacing* – «зловещий, пугающий»: «Now it's like a bright **light**, awful, too bright, one has nowhere to hide» (The Sacred and Profane Love Machine, 175); «I awoke to a grey awful spotty early morning **light** which made the unfamiliar room present in a ghastly way» (The Black Prince, 341). В следующем примере ощущение враждебности по отношению к свету связано с мотивом опустошенности и покинутости (лексемы *empty* – пустой, *hollow* – пустой, полый, *desolate* – пустынный, заброшенный), проходящим через многие романы Мердок: «The garden was **luminous** with a heavy apricotish evening **light**, clear and faintly menacing. The house felt hollow and meaningless and sad, like an empty house. <...> The *sun* and the evening time were desolate» (A Fairly Honourable Defeat, 169).

К свету также применяются такие характеристики, как «странный, необычный» (лексемы *strange, curious*): «the curious light» (The Black Prince, 121), «strange coffee-coloured light» (The Sea, the Sea, 18); «тревожный» (*anxious*): «strange lurid anxious light» (An Accidental Man, 117); «мертвенный» (*dead*), «бледный, болезненный» (*sallow*): «There was a dead allow light» (A Fairly Honourable Defeat, 214); «ложный» (*false*): «her fairy domain of false light» (An Accidental Man, 12). Все они подчеркивают отрицательную коннотативность, придаваемую свету в текстах Мердок.

Одним из значимых мотивов, непосредственным образом связанных с платонической концепцией синавгии, о которой мы писали выше (см.: Глава 1, § 3), является мотив ослепления светом, обусловленный внутренней, духовной слепотой героев Мердок. Внутренняя слепота в романах писательницы метафорически означает через физические нарушения зрения: «His eyes were tired and dazzled by following in the rather pale bright light the endless stream of people» (Bruno's Dream, 100); «Now the uncertain light was baffling her eyes» (A Fairly Honourable Defeat, 45); «blinded by the change of light» (The Sea, the Sea, 71). Согласно концепции Платона, душе, скованной цепями собственных эгоистических иллюзий и заблуждений, трудно воспринять свет истины. Смотреть на солнце привычными к темноте глазами больно, и боль тем сильнее, чем дальше узник находится в своем подземном заточении. Именно поэтому солнце и солнечный свет нередко отрицаются героями Мердок, воспринимаются как нечто чуждое, неизвестное, страшное и враждебное. В романе «Море, море» возникает метафора моря-зеркала, излучающего собственный особый свет. Этот свет оказывает разное воздействие на героя романа Чарльза Эрроуби, в зависимости от тех изменений, которые происходят в его сознании: «This light excited and upset me, and dazzled me so that now I could scarcely see my surroundings» (Там же, 72).

Отдельного внимания заслуживает специфика актуализации концепта в художественном тексте через его языковые экспликации и выявление

текстовых связей между ними. В этом отношении особый интерес представляет группа имен существительных с близким набором сем: *sun*, *sunlight*, *sunshine*, *daylight*. Узуальное значение этих лексем уже было раскрыто нами выше. Основными признаками, входящими в их план содержания, являются: «источник видимого излучения», «естественное видимое излучение», «тепло», «солнечный свет». Однако в конкретном художественном контексте данные лексемы приобретают дополнительную оценочность и «образную трансформацию» [Болотнова 2005: 19], обусловленную особенностями авторской картины мира.

Одним из существенных признаков, на наш взгляд, является акцентируемый в произведениях Мердок через световую образность признак холодности и слабости, даже усталости солнечного света, что передается в текстах автора через лексемы *cold* – «холодный», *cool* – «прохладный», *lazy* – «ленивый», *weak* – «слабый», *pale* – «бледный», *tired* – «уставший»: «the cold clarifying sun» (The Sacred and Profane Love Machine, 61); «The **sun** was shining brightly but a little coolly» (The Black Prince, 101); «the lazy sun» (The Nice and the Good, 10); «The **sun** had come out weakly and the kitchen was filled with clear pale light» (The Sacred and Profane Love Machine, 93); «a little pale sunlight» (Bruno's Dream, 182); «The yellow **sunlight** was tired and the shadows were without refreshment» (The Nice and the Good, 164). Дневной свет предстает тусклым и мрачным, лишенным настоящего света солнца: «The cold yellow day, which had never had any real daylight in it, was thickening into a misty fog» (A Word Child, 193).

Обессиленный свет солнца («strengthless sun» (The Black Prince, 52)) у Мердок теряет свою способность освещать темноту и выявлять истину. Через романы писательницы проходит августиновский мотив «темной ночи души» («the dark night of the soul» (Henry and Cato, 27)), находящейся в отчаянном поиске истинного света (см.: [Murdoch 2003: 231]), однако, в конечном итоге, обнаруживающей себя в одиночестве опаленной пустыни («...a mad place, stifling, enclosed, dry <...> some more than Saharan desolation» (A Fairly

Honourable Defeat, 74)), где солнце оказывается не благим источником света и тепла, а «губительной звездой» («the **ray** of a malignant star» (The Nice and the Good, 27)), бросающей на героев Мердок свои жестокие, знойные лучи: «...the people were filing endlessly past in the weak bright heartless **sunshine**» (Bruno's Dream, 100); «That lucid spring **sun** was his enemy and the interminable summer evenings were a torture to the mind» (Там же, 1); «**sunlight** was worse than anything» (Там же, 9). Солнечный свет вызывает у героев Мердок чувства страха, отвращения и враждебности, мысли о смерти: «The **sun** was shining horribly and she felt terrible» (An Accidental Man, 200); «He was standing beside the window in the thick afternoon **sunlight**, shrunken up with wretchedness, rendered by misery, physically appalling and strange, as if he were barnacled over with scabs and scales» (The Nice and the Good, 64).

Мотив пустоты, освещаемой безжалостным светом, переходит в экзистенциалистский мотив заброшенности и оставленности мира истиной бытия (Хайдеггер): «The summer afternoon London **sunshine** made the room hot and hazily bright and desolate» (Там же, 69); «The little place with its open door and its ransacked air and all its lights on stood obscenely void in the bright **sunshine**» (The Black Prince, 342).

Таким образом, можно подвести итог, что концепт света в романах Мердок репрезентирован целым комплексом лексических средств, приобретающих дополнительную, индивидуально-авторскую означиваемость в конкретном художественном контексте. Среди наиболее важных признаков индивидуально-авторского содержания концепта света можно выделить «бессилие света», «холодность», «враждебность», «отстраненность», а также «ослепление светом» и «освещаемую им опустошенность бытия».

2.3. Концепт тьмы

Ключевым словом концепта тьмы является лексема *dark* (темный) и ее дериваты. Главным признаком в семантической структуре этой лексемы

является сема «отсутствие видимого излучения». С помощью метода контекстуального анализа выявим значения, в которых номинат концепта тьмы употребляется в романах Мердок, и определим его индивидуально-авторское наполнение. Лексема *dark* в произведениях Мердок выступает в качестве нескольких частей речи: имени существительного, глагола и имени прилагательного. Представим список выявленных значений, иллюстрируя их некоторыми примерами из текстов.

Dark (1): absence of light; darkness («And the air gets heavy and you can smell the **dark**» (A Fairly Honourable Defeat, 42)). Как видно, основной семой в значении слова является «отсутствие света». Подобным значением обладает лексема *darkness*: absence of light («Something pierced through the sphere of **darkness**» (The Nice and the Good, 261)), а также синонимичная ей лексема *blackness*. В качестве имени прилагательного лексема *dark* приобретает дополнительное значение: dark (1): [devoid or partially devoid of light]: [not receiving], [reflecting], [transmitting], [or radiating light]. В нем можно выделить следующие основные семы: «отсутствие видимого излучения», «лишенный видимого излучения», «полное или частичное отсутствие видимого излучения», «не принимающий видимое излучение», «не отражающий видимое излучение», «не пропускающий видимое излучение», «не выделяющий видимое излучение». В произведениях Мердок также часто встречается употребление прилагательного *black* в значении «dark». Кроме того, лексема *dark* может выступать в качестве глагола в двух значениях: to dark (1): [to make dark], to dark (2): [to grow dark] (семы: «исчезновение видимого излучения», «лишить/лишиться видимого излучения»). В своем первом значении глагол *to dark* синонимичен лексемам *to darken* и *to blacken* с идентичным набором сем.

Помимо указанных значений, лексема *dark* в текстах Мердок употребляется с семемами, выходящими за рамки функционально-семантического поля тьмы, не имея в себе архисемы поля «отсутствие видимого излучения». Это значения: dark (2): [arising from or showing evil traits

or desires]: [evil] (дополнительные семы: «злоба», «безнравственность»); dark (3): [dismal (dismal = causing gloom or depression)], [gloomy] (семы: «удрученное душевное состояние», «печаль», «уныние», «тоска», «подавленность»); dark (4): [lacking knowledge]: [unenlightened] (семы: «отсутствие знаний», «невежественность»); dark (5): [not clear to the understanding] (сема: «непонятность, неясность»); dark (6): [secret] (сема: «тайна») («What kind of thing it is is **dark** to me as I am **dark** to myself» (The Black Prince, 390)). В качестве имени существительного данная лексема также употребляется в значении: dark (2): [a state of ignorance] («You accuse me of being in the **dark**» (The Sacred and Profane Love Machine, 178)). Здесь можно выделить семы «неведение, незнание», «невежественность».

Выявив основные значения, в которых ключевое слово концепта тьмы употребляется в произведениях Мердок, мы можем перейти к анализу особенностей индивидуально-авторской актуализации концепта. Поскольку степень художественной вариативности концепта тьмы в романах Мердок несколько менее обширна, чем у концепта света, помимо ключевого слова, мы будем сразу учитывать все языковые экспликации, вербализующие данный концепт в тексте.

Говоря о концепте света, мы отмечали его связь с идеей пещеры. Очевидно, что свет и тьма в этом контексте имеют взаимообуславливающий характер, являясь двумя важнейшими факторами, определяющими пещерную образность и идейный смысл. Если Солнце как источник эйдетического света – это предел, к которому стремится душа в поисках Блага, то тьма – главная характеристика пространства пещеры: «Actors are *cave dwellers* in a rich **darkness** which they love and hate» (The Sea, the Sea, 19); «Since I started writing this “book” or whatever it is I have felt as if I were walking about in a **dark cavern** <...> What a gloomy image of my mind» (Там же, 43); «...whatever the philosophers may say the mind is a **dark cave** full of drifting beings» (The Black Prince, 192). Эта свойство становится ментальной характеристикой персонажей: «it seemed to my **dark** purposing mind» (Там же, 326), в том числе,

вливая на характер их самосознания: «I saw myself as a **dark figure** in the midst of this empty awfully silent dawn, where light was scarcely yet light, and I was afraid of myself» (The Sea, the Sea, 85).

Тьма выражает психологические настроения героев Мердок, ассоциируясь с переживаниями страха, гнева, страдания, мрачного предчувствия и актуализируя, таким образом, признак «удрученное душевное состояние»: «Misery and rage boiled round me in the **darkness**, seething in and out of my head in a surge of **black** atoms» (A Word Child, 73); «Awful grief and fear hovered somewhere near to her, hanging in the still atmosphere like a faintly restless **black** balloon» (The Sacred and Profane Love Machine, 107); «Blaise too saw the **black** balloon of grief and possible catastrophe» (Там же). Тьма оказывает физическое воздействие на героев, охватывая все их существо, буквально «придавливая к земле» некоей роковой силой, и вызывает в сознании читателя ассоциации с физическим разрушением и смертью: «that odd absolutely unique sensation of a **black baldacchino** being lowered like an extinguisher over one's head» (The Black Prince, 226); «...the **darkness** oppressed him. It had become even thicker and more physical, fitting over his head like a casing of **black fungus**» (The Nice and the Good, 251). Тьма в сознании проецируется и на внешний мир, в конечном итоге, лишая героев Мердок способности отличать свет от тьмы: «Cato made no move to put on a light, probably not noticing the gloom» (Henry and Cato, 226).

Тьма также напрямую связана с низшим, «земным», или телесно-эротическим проявлением любви – черным Эросом: «It is the god, the **black Eros**» (The Black Prince, 331); «I know that the **black Eros** which had felled me was consubstantial with another and more secret god» (Там же, 235); «In my chess game with the **dark lord** I had made perhaps a fatally wrong move» (Там же, 252). Чувственная влюбленность описывается как темная, властная, но желанная сила, охватывающая персонажей Мердок и, в своей непреодолимости, нередко приводящая их к трагическому концу: «...everything to do with his belief and his

faith seemed to him at that moment flimsy and boiled and seethed up in this **darkness which was his love** for Beautiful Joe» (Henry and Cato, 114).

Важнейшим признаком, придаваемым тьме в художественном контексте Мердок, является ее положительная аксиологичность: «I preferred the dark» (A Word Child, 27); «He wanted darkness» (A Fairly Honourable Defeat, 53); «I needed darkness, purity, solitude» (The Black Prince, 127).

Также следует отметить, что концепт тьмы, как и концепт света, сопряжен с проблематикой пустоты и оставленности бытия, разрушения прежних принципов реальности: «There was **blackness**. All previous blacknesses had been grey. There was nothing» (Henry and Cato, 212); «The God of **darkness and emptiness and dereliction** peopled his mechanically praying mind with brittle images» (Там же, 48).

Таким образом, в романах Мердок происходит расширение содержания концепта тьмы за счет сближения характеристик концепта с вопросами любви, сознания и чувства, проблематикой бытийной оставленности, а также придачи тьме определенного положительного смысла. Последнее свойство концепта будет нами подробно рассмотрено в следующем пункте данного параграфа.

2.4. Сближение концептов, проблема контрастной концептуализации

Очевидно, что одной из особенностей концептуализации света и тьмы у Мердок является сущностное противопоставление данных концептов друг другу, что выражается как на внешнем лингвистическом, так и на семантическом уровнях. Однако вместе с тем, как мы обозначили с самого начала, граница между концептами света и тьмы в художественной картине мира Мердок в некоторой степени размыта. Между концептами существует тонкая взаимосвязь, выражаемая, прежде всего, в особенностях контекстного употребления репрезентирующих их лексем. В связи с этим нам

представляется логичным проследить характер и специфику взаимодействия изучаемых концептов в произведениях автора.

Прежде всего, любопытным представляется тот факт, что, несмотря на противоположное сигнификативное значение слов, репрезентирующих концепты света и тьмы, в конкретном художественном дискурсе последние не всегда предстают в отношении антиномии. Свет и тьма в романах исследуемого периода поразительным образом сосуществуют в одном художественном пространстве, не противореча друг другу, напротив, дополняя и обогащая авторскую художественную выразительность. С другой стороны, наступление тьмы, будто бы не замечающей солнечного света, связано с психологическими состояниями героев и с их восприятием окружающей действительности: «The evening had **darkened** though the pale lurid sun was still **shining**» (The Black Prince, 54); «*Though the sun was still **shining**, the air seemed to be **darkening** outside*» (A Fairly Honourable Defeat, 74); «...the thick blue air seemed to be getting **darker** and more stifling, *although the sun was bravely **shining** and the sky was unflecked*» (The Sea, the Sea, 204). Природные явления, в том числе, световые, у Мердок обнаруживают параллелизм с внутренним состоянием героев, природа будто бы отвечает на душевные волнения персонажей: «The weather, sensing my mood, infected by it perhaps, became hotter but with that sinister breathless heat that betokens a thunderstorm. The **light** was **darkened** although the sun blazed from a cloudless sky» (Там же, 203); «There was <...> strange **light**, **dark** and yet **lurid**» (A Fairly Honourable Defeat, 79); «in a sort of **murky yet brilliant** glade» (The Sacred and Profane Love Machine, 31).

Зачастую концепты света и тьмы сближаются настолько, что признаки, входящие в план содержания одного концепта, переходят к другому, проецируются на него. Это выражается, прежде всего, через такие лексические сочетания, как *dark light* (темный свет), *sunny darkness* (солнечная тьма), *bright darkness* (яркая тьма), *dark rays* (темные лучи), *sunless light* (бессолнечный свет), *luminous flashes of black* (яркие вспышки черноты/тьмы):

«Now she saw in the same **sunny darkness**» (The Nice and the Good, 27); «in the middle of **bright darkness**» (The Sacred and Profane Love Machine, 31); «All this he saw in the illumination of the **dark rays** of his glinting girl» (Там же, 48); «Those who live by that **dark light** will understand» (The Black Prince, 9); «in the **sunless oppressive light**» (Там же, 42); «The blazing light was rhythmically changing into **luminous flashes of black**, tugging the visible world away from her, tugging her out of consciousness. <...> the sky above her through the dome of grass was **lurid and brilliant and dark**. <...> awful light» (A Fairly Honourable Defeat, 89 – 90). В последнем примере, наряду с парадигмальным сближением концептов света и тьмы, выражаемым через конъюнктивный оборот «**lurid and brilliant and dark**», присутствует мотив ослепления светом, которому придается характеристика враждебности (*awful light* – ужасный свет).

Иной формой взаимодействия и актуализации концептов света и тьмы в текстах Мердок является их взаимообратимость, переход одного концепта в другой: «I tried to grasp and to arrest these giddy convulsions of the spirit, lying on my back on my bed and watching the window glow from dark to light and fade again from light to dark» (The Black Prince, 351); «His mood was broken and the **bright day gave place** to a wall of **blackness** whose name was Jessica» (The Nice and the Good, 81). Чаще всего это чередование сменяется символическим поглощением света тьмой «The pale wedges and walls of light had dissolved into hazy atoms of **obscurity** and it was almost **dark** in the room» (An Accidental Man, 165); «...like a demon figure in front of her **shadowing** the **bright** sea» (The Nice and the Good, 29)) и окончательным торжеством последней: «Even the **sunshine** did not dispel that **darkness** now» (Bruno's Dream, 215); «I just feel that I've reached the end of things – the end of the light – and there's nothing but darkness ahead» (The Sacred and Profane Love Machine, 198). Постепенное поглощение света тьмой передается через нисходящую градацию семантических признаков, актуализируемых экспликатами света: «She had been seeing the **glint** of the rain, a diffused glitter of swirling water, little chips of light moving about in the **dark**. Now there was only blackness» (Bruno's Dream, 186). В

романе «Море, море» главный герой разочаровывается в своей любви, и в его сознании истинный свет уступает место «мерцающему огоньку», неспособному осветить его бытие: «What has become of that **light** now? It has gone and was at best a **flickering flame** seen in a marsh, and my great “illumination” a kind of nonsense» (The Sea, the Sea, 323).

Особое своеобразие авторской актуализации концептов света и тьмы заключается в радикальном переозначивании классического словарного узуса, основанном на семантическом контрасте. Вместо того чтобы выявлять предметы и освещать действительность, свет в произведениях Мердок часто выполняет обратную функцию, размывая контуры и формы, создавая атмосферу призрачности и иллюзорности: «I realized that the **light** had deceived me» (The Black Prince, 55); «...an uncertain vivid yet hazy illumination wherein people walked like spirits, bathed in **light** and not revealed» (Там же, 54); «The **light** becomes so intense and yet it dissolves forms instead of revealing them. <...> It's a **light** for seeing ghosts in» (A Fairly Honourable Defeat, 42). Свет затмевает истинную суть вещей, мешает зрению: «It was hard to see in the room: the granular dawn **light** <...> seemed to obscure rather than promote vision» (The Black Prince, 341). В романе «Море, море» прослеживается эмоционально-оценочное переосмысление признаков концепта света, когда образ «вспышек молнии» сближается с образом царящих в море-отражении сознания главного героя монстров: «There is a terrible grim simplicity about this grey scene. <...> the sea and the sky <...> as if waiting for something to happen. As it might be **flashes of lightning** *or* monsters rising from the waves» (The Sea, the Sea, 42).

В свою очередь, концепт тьмы также претерпевает определенное художественное переозначивание. В то время как свет порой скрывает предметы и явления в восприятии персонажей, тьма, напротив, помогает «выявить» реальность: «The motionless evening air was softly exuding a faint almost tangible **darkness** which seemed to reveal, to body forth, rather than to conceal the masses of shrubs and trees on either side» (Henry and Cato, 35). Тьма приобретает противоположные ей признаки и начинает «освещать» материю:

«What a **black** glory **shone** around» (A Word Child, 87); «This was the **dark** cupboard all right, only it was **not dark**, it was **blazing with light** <...> The **dark** forces <...> rose into the **bright** air like a fountain and carried him skyward with them» (The Sacred and Profane Love Machine, 43). Таким образом, в романах Мердок происходит полярное переозначивание внутренней семантической структуры концептов света и тьмы, что через язык, через художественное слово может свидетельствовать о сущностном нарушении энергийно-световой гармонии в художественном мире произведений Мердок, иначе – о нарушении принципа синавгии.

Причина духовной слепоты героев Мердок заключается не в объективной неспособности солнечного света пробить окружающую их темноту, но в специфике субъектного компонента «гасящего» света. Согласно Платону, «есть два рода нарушения зрения, то есть по двум причинам: либо когда переходят из света в темноту, либо из темноты – на свет. То же самое происходит и с душой: это можно понять, видя, что душа находится в замешательстве и не способна что-либо разглядеть» [Платон 2008а: 325]. Через романы Мердок проходит синавгический мотив «видящего глаза» [Платон 2008г: 864], который в авторском переосмыслении становится «невидящим глазом», вбирающим в себя тьму вместо света: «Out in the street some **blackness** boiled in my eyes. **Sun**, filtered through hazy cloud, dazzled me» (The Black Prince, 114); «His open eyes were filled with blackness, useless as if atrophied» (Henry and Cato, 206); «The **darkness** was total. Cato's eyes had not "got used" to it. Rather they had been filled with it, rinsed with it, so as to feel finally without the capacity of light» (Там же, 185); «The station was very strange, it was **dark**, unless the **darkness** was only in her eyes» (A Fairly Honourable Defeat, 159).

Особенности синавгического принципа также в некоторой степени обуславливают поэтику и символику цвета в романах Мердок, в свою очередь, являющаяся одним из авторских регулятивных средств представления концептов света и тьмы. Согласно платонической концепции цвета,

излагаемой философом в диалогах «Тимей» и «Теэтет», цвет – это «пламя, струящееся от каждого отдельного тела и состоящее из частиц, соразмерных способности нашего зрения ощущать» [Платон 2008д: 512]. Цвет возникает тогда, когда это пламя сталкивается «со зрительным лучом» [Там же]. В «Меноне» Платон пишет: «Цвет – это истечение очертаний, соразмерное зрению и воспринимаемое им» [Платон 2008б: 377]. Тот же образ мы встречаем и в одном из романов Мердок: «Whoever thought colours were in things? Colours surge out of things and stray about in clouds, in waves» (A Word Child, 209). По большому счету, платоническая теория цвета – это та же теория наложения субъективного и объективного света, о которой мы говорили в первой главе диссертации. При их столкновении возникают два вида частиц – тех, «что сжимают зрительный луч» [Платон 2008д: 512], и тех, которые его расширяют, или черного и белого цветов соответственно. При синавгии происходит правильное перераспределение излучения и поглощения. В этом случае белый цвет, соотносимый у Платона с собственно светом, в дисперсии порождает спектральную гармонию взаимодействия цветов.

Так, в романе «Сон Бруно», полюбив Лизу, Денби открывает для себя красоту окружающего мира, отражающего его собственную духовную гармонию: «He felt a strange beatific lightness as if all his sins, including the ones which he had long ago forgotten, had been suddenly forgiven. The mist had lifted and the rain was abating. A little pale sunlight began to glow from behind him, and he saw that a perfect rainbow had come into being, hanging over London» (Bruno's Dream, 182). В «О приятных и праведных», благодаря открывшейся ей любви, для Кейт цвета неба и моря сливаются в один светлый водоворот блаженства: «And what an intense heavenly blue the sea is, not a dark blue at all, but like a cauldron of light. How wonderful colour is, how I should like to swim in the colour of that sea <...> into a vortex of pure brightness where there isn't even colour any more but just bliss. <...> How wonderful *love* is, the most wonderful thing in the whole world» (The Nice and the Good, 102).

В романе «Черный принц», в сцене, в которой Брэдли Пирсон наблюдает за трубой корабля, изначальный образ, предстающий перед его глазами, наполнен светом и природной гармонией цветов: «I was <...> staring at the **red, black and white** funnel of a ship which was standing out against a hazy sky of **intense blue**. The funnel was very clear, very there, filled to the brim with colour and being. The sky was crazily infinite and huge, curtain behind curtain of gauzy granules of **pure blue**» (The Black Prince, 107). Однако впоследствии этот образ разрушается, когда начинают стрелять голубей (голубь – символ души), что в сознании Брэдли связывается с трагической позицией человека в мире⁵⁰. Теперь труба корабля видится Брэдли окрашенной в жуткие цвета: «They were shooting pigeons. <...> I was looking at a ship's funnel and it was **yellow and black** against a sky of tingling lucid green. Life is horrible, horrible, horrible, said the philosopher. <...> even as I write these words, which should be lucid and filled with glowing colour, I feel the very darkness of my own personality invading my pen» (Там же, 107 – 108).

При синавгии (синергично-символическом слиянии двух волей – воли Блага и воли индивида – в любви) «божественный свет» Блага, облекая душу, просвещает ее, заставляет созерцать в Благости истинную суть вещей, прогоняя тени и возводя вещь до ее предела-эйдоса. Однако не-слияние двух волей порождает иные оттенки символизма: от спектральных игр цвета до психологических состояний, производных от этой символической игры. Нарушение синавгии между образами, вызванное неспособностью взглянуть на реальный мир ясным, незамутненным взором, вызывает ложное, искаженное восприятие действительности: «It is cloudy and the sea is a choppy dark blue-grey, an aggressive and unpleasant colour. <...> Perhaps I am still

⁵⁰ По словам исследователя Дж. Экстама, «для описания своего нового осознания несчастной судьбы своей сестры он использует метафору трубы корабля, которая меняет свой характер и форму, согласуясь со строем мыслей персонажа. <...> Труба внезапно становится цилиндром или воздушным змеем, представляя зрупкость человеческого существования. Когда Пирсон видит, что стреляют невинных птиц, он представляет трубу как смесь резких цветов. <...> Ему болезненно открывается не только несчастье сестры, но и все зло человеческое, в целом» [Ekstam 2011: 26].

depressed by last night's experience, which was of course a simple visual illusion» (The Sea, the Sea, 39); «Beyond glass doors and a veranda was the equally fussy garden, horribly green in the **sunless oppressive light**» (The Black Prince, 42); «The colours too seemed like dream colours, vivid and yet somehow enclosed and dulled, not reflecting light, as if they were intense colours seen in darkness» (The Nice and the Good, 115).

Данное восприятие в романах Мердок передается, в том числе, через символику цвета. Особое значение в этом плане имеет символика черного и белого цветов и специфика их взаимоотношений в художественном нарративе Мердок.

Через философские тексты Платона проходит мысль о совершенстве и превосходстве белого цвета – символа Блага – над всеми остальными цветами. «Небольшая чистая белая вещь и белее, и вместе с тем прекраснее и истиннее большой смешанной белой вещи» [Платон 2008ж: 68], – говорит Платон в диалоге «Филеб». Белый цвет у Платона, в принципе, является природой божественного Солнца. Это самый прекрасный из цветов, ибо он «чист», «беспримесен», «не обременен человеческой плотью, красками и всяким другим бранным вздором» [Платон 2008в: 763] и потому является воплощением божественного света. Белый – это цвет гармонии космоса, цвет истины и добродетели, цвет эйдосов и бессмертной души. В романах Мердок также прослеживается связь между белым цветом и световой образностью, сопряженной с идеей пещеры: «He entered quite quietly into a sort of **white** joy, as if he had not only emerged from the cave, but was looking at the Sun and finding that it was easy to look at, and that all was white and pure and not dazzling, not extreme...» (Henry and Cato, 20). На уровне цветовой символики теми же признаками обладает и золотой цвет, который, наряду с белым, в философских школах Платона и неоплатоников обозначал благо, истину, добро, познание, а также мировой разум – Логос (см.: [Базыма 2001]). У Мердок свет истины и блага нередко предстает в виде золотого луча, пронизывающего бытие: «...in the empty pallid azure the **golden quoit** spins

away. At last, it has become a spot of radiance, a stain of gold, a fading flash, a laser beam, a single blinding point of light which absorbs all light into itself» (Bruno's Dream, 17). Кроме того, символика белого и золотого цветов связана с темой любви. Когда Хилари в романе «Дитя слова» замечает Бисквитика, на него словно обрушивается золотой шар, несущий с собой свет и тепло: «...at the next all was warmth and brightness. It was like being lightly hit with a golden ball in a transformation scene» (A Word Child, 61). В «Человеке случайностей» Дорина предстает перед Остином в золотом свечении, напоминая Мадонну: «He saw Dorina seated in the midst of **gold** like a Madonna in glory» (An Accidental Man, 94).

В противоположность белому за черным цветом исторически закрепились отрицательная коннотация. Черный – символ демонического начала, зла и хтонических сил, символ хаоса, разрушения, бренности, смерти, небытия. У Платона черный связан, главным образом, с тьмой, мраком как отсутствием света (во всей его физической и метафизической специфике) и поэтому также символизирует бренность и разрушение, хаос и смерть⁵¹. Черный цвет как символ смерти, хаоса бытия, страха небытия не удивительно встретить в произведениях писателя-экзистенциалиста. Через романы Мердок проходит мотив аннигиляции белого цвета, на уровне цветовой символики подтверждающий высказанную выше идею о поглощении света тьмой. Особенно широко этот мотив представлен в романе «Черный принц», в самом заглавии которого заложена идея всепоглощающей власти тьмы и черноты.

Подобный образ возникает уже на первых страницах романа: это эпизод в доме Баффинов, когда Брэдли Пирсон, расстроенный новостью о страшной семейной ссоре своих друзей – супругов Арнольда и Рэйчел Баффин – и обеспокоенный состоянием последней, останавливается перед запертой дверью в ее спальню и наблюдает как «облупившаяся белая краска [с этой

⁵¹ Достаточно вспомнить описываемых Платоном в «Федре» необузданных черных коней, впряженных в колесницы человеческих душ и тянущих души вниз, обрекая их на смерть (см.: [Платон 2008e: 810]).

двери – T.T.] лепестками обсыпалась на рыжий коврик» (Черный принц, 43). Картина, на которой останавливает взгляд Брэдли, несмотря на ее кажущуюся невинность и незначительность, представляет собой яркий образ разрушения, распада. Грубой силой, губящей тонкую гармонию хрупкой белизны, здесь выступает *chisel* – долото, с помощью которого Арнольд несколькими минутами ранее пытался взломать дверь в комнату жены. Важно обратить внимание на то, с чем именно сравнивает Брэдли обсыпавшиеся хлопья белой краски: «A lot of paint had flaked off and lay like **white pearls** upon the fawn carpet» (The Black Prince, 32). Переводчик здесь допускает неточность и называет *pearls* «лепестками» вместо «жемчужин», упуская важную культурно-концептуальную связь. Белая жемчужина является устойчивым риторическим образом и поэтому то, что подобный образ возникает на страницах романа Мердок (не важно, спонтанно или же в согласии с сознательной волей автора), представляется неслучайным. Жемчужина – символ души (вспомним, к примеру, «жемчужину неправильной формы» барокко или же «Рождение Венеры» Боттичелли), в романе Мердок – души, бессильной против жестокости внешнего мира и обреченной на страдания. В этом же эпизоде встречаем другой интересный пример: «I saw his extremely dirty hand *grasping* the **white banister**» (Там же, 37). В этом пассаже слышно возмущение Брэдли по поводу столь грубого *захвата* (*grasping*) хрупкой белизны, бессильной противостоять подобной жестокости.

Следует также отметить эпизод с белым воздушным змеем: «...it was not an ordinary kite, but a sort of magical kite. <...> a huge pale globe with a long trailing ten-foot tail. The *curious light* made the *globe* seem to glow with a sort of *milky alabaster radiance*» (Там же, 121). Необычная шарообразная форма змея, «светящегося молочно-белым загадочным светом» (Черный принц, 183) намекает на античное представление о космосе, изображаемом у Платона как идеальное сферическое тело, наделенное разумом и душой⁵². Образ шара как в

⁵² См. описание космоса в «Тимее»: «...он [демиург – T.T.] устроил ум в душе, а душу в теле и таким образом построил Вселенную, имея в виду создать творение прекраснейшее и по природе

этом, так и в других романах Мердок, связан с темой любви⁵³. По сюжету романа, шар выпускает возлюбленная Брэдли Джулиан, перерезая невидимую веревочку воздушного змея. При этом в данном эпизоде прослеживается любопытный контраст. Джулиан представлена здесь несколько абстрактно, словно неживой предмет: «The figure above was so *odd and separate*, like an *image upon a tomb*, it did not occur to me that I could speak to *it*» (The Black Prince, 121). В то же время воздушный шар наделен явными признаками одушевленности: «The pale globe up above curtsied for a moment, and then with an air of suddenly collected *dignity and purpose* rose and began to *move* slowly away» (Там же). Брэдли называет шар «удивительным странником» («strange wanderer»), «невидимым провозвестником властной, еще не разгаданной судьбы» («the bearer of some potent as yet unfathomed destiny»). Поэтому особое значение приобретает тот факт, что Брэдли, как он ни старается, не удается поймать этот магический шар, Брэдли теряет его в темноте: «The balloon had vanished, descending into some **dark** and further maze of suburban gardens» (Там же, 124).

Герой вспоминает этот образ позднее, когда наблюдает, как некий юноша выбрасывает на дорогу, под колеса машин, белые цветы или, как позднее догадается Брэдли, обрывки белой бумаги: «The *frail whitenesses* would race about, caught in the car's motion, dash madly under the wheels, follow the whirlwind of the car's wake, and dissipate themselves further along the road: so that the casting away of the petals seemed like a sacrifice or *act of destruction*, since that which was offered was being so instantly *consumed and made to vanish*» (Там же, 54). При этом настойчивое сравнение дороги с рекой («He was standing upon the kerb and strewing flowers upon the *roadway*, as if casting them into a

своей наилучшее» [Платон 2008д: 471]; «он путем вращения округлил космос до состояния *сферы*, поверхность которой повсюду ровно отстоит от центра, то есть сообщил Вселенной очертания, из всех очертаний наиболее совершенные» [Там же: 473].

⁵³ Ср. в романе «Святая и греховная машина любви»: «And Empedocles thought that *Love* could fuse everything in the universe into a *spherical* god which did nothing but think» (The Sacred and Profane Love Machine, 74); «The great *sphere*, as he pictured it, of their *love* had often been strained and made to shudder» (Там же, 19).

river» (Там же)) имеет важное значение в контексте символики времени, закрепившейся в истории культуры за образом реки, – времени, в своей жестокой быстротечности и необратимости поглощающего, уничтожающего жизнь. В этом эпизоде прослеживается экзистенциалистская мотивика.

В упомянутом выше эпизоде наблюдения за трубой корабля в один образ сливаются «белый комочек перьев» (Черный принц 162), белая труба корабля, белый шарик, белые жемчужины, обрывки белой бумаги, белые лепестки – все эти образы отражают трагедию человеческого бытия, согласно экзистенциализму, несчастного, абсурдного и невозможного: «...the **white** *ghosts* of them blew into my eyes, like **white** *petals*, like **white** *flakes of paint*, like the *scraps of paper* which the hieratic boy had cast out upon the river of the roadway, images of *beauty* and *cruelty* and *fear*» (The Black Prince, 84). В этом же примере прослеживается другая важная черта. Представление о красоте, вызванное в сознании героя образами белых предметов, сближается с переживаниями жестокости и разрушения, чувством страха и мыслью о смерти (*white ghosts*), тем самым придавая белому цвету некую отрицательную эмоциональную окраску. В других романах в символику белого цвета также порой вкладывается отрицательный смысл: «the **white** *apocalyptic light*» (An Accidental Man, 129); «awful **white** space» (Там же, 254); «The weird wrecked feeling of the world persisted, as if a tornado had knocked everything over on to its side, letting in a sort of **white glare**» (The Sacred and Profane Love Machine, 96).

В то же время черному цвету, напротив, придается положительная оценочность, что выражается в психологической ассоциативности, которую черный цвет вызывает в сознании героев Мердок: «I could remember, even at the times of **blackest glory**» (A Word Child, 90); «Fortunate are those for whom these **black** stars shed some sort of light» (The Black Prince, 349); «A great **black** dart pointed him into this magnetic darkness» (The Nice and the Good, 250). Последнее, как правило, обусловлено связью цветовой образности с темой двойственной сути эротической любви: «I was dreadfully in *love* with the sort of

black certain metaphysical *love* that cuts deeper than anything and thus seems its own absolute justification» (A Word Child, 90).

2.5. Метафорика света и тьмы

Для прояснения идейно-образной специфики концептов света и тьмы в произведениях Мердок необходимо учитывать широкий спектр художественных средств, используемых автором для актуализации концепта. Наиболее продуктивным в контексте нашего исследования представляется обращение к метафорике света и тьмы в романах Мердок как главному художественному приему в герменевтическом нарративе Мердок.

Сам термин «метафора», как известно, принадлежит Аристотелю и буквально означает «перенесение» (от др.-греч. *μεταφορά* – «перенос», «переносное значение»). У Аристотеля метафора связана, прежде всего, с его пониманием искусства как подражания природе. По Аристотелю, метафора «есть перенесение имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии... Слагать хорошие метафоры – значит подмечать сходство (в природе)» [Аристотель 2000: 170, 173].

Как полагает Н.Д. Арутюнова, «метафора органически связана с поэтическим видением мира. Само определение поэзии иногда дается через апелляцию к метафоре» [Теория метафоры 1990: 16]. Основными чертами, которые «роднят» метафору с поэтическим дискурсом, являются, помимо прочего «слияние в ней образа и смысла» и «апелляция к воображению, а не знанию» [Там же]. Кроме того, признаком метафоры является «актуализация «случайных связей»», обусловленных «индивидуальным опытом и субъективным сознанием автора» [Там же]. «Произвол в выборе метафоры, – пишет Арутюнова, – недвусмысленное свидетельство ее поэтической природы, ведь поэзия – это царство случайного, неожиданного, непредсказуемого» [Там же].

Согласно немецкому философу Э. Кассиреру, метафора обладает эвристическими возможностями, то есть раскрывает аспекты творческого мышления автора, его особого миропонимания, а также заставляет работать воображение читателя (см.: [Там же: 14]). По мнению Г.И. Берестнева, «метафора по своей природе не языковое, а концептуальное явление» [Берестнев 2007: 53]. «Метафоры повсюду в нашем мышлении, – пишет Мердок, – <...> они постигаются мыслящим индивидом в качестве абсолютных категорий, указывающих за их пределы» [Murdoch 2003: 171]. При этом, как указывает исследователь творчества Мердок С. Хейнс, «метафорический способ “указания за пределы” отличается от символического своей интерактивностью» [Haines 2010: 98]. По мнению Н.Д. Арутюновой, метафора «устанавливает общность между конкретными и абстрактными объектами, материей и духом» [Теория метафоры 1990: 8], «без метафоры не существовало бы лексики “невидимых миров” (внутренней жизни человека)» [Там же]. «Создавая образ и апеллируя к воображению, метафора порождает смысл, воспринимаемый разумом», «углубляет понимание реальности» [Там же].

Особая роль метафоры в художественном дискурсе Мердок отмечается многими зарубежными и отечественными исследователями ее творчества. Как указывает Дж. Джордан, для Мердок изобретение метафор – центральная и незаменимая деятельность человека, направленная на то, чтобы *осветить особенно темные области реальности*: «Метафоры – это формы понимания. Под этим Мердок подразумевает то, что они позволяют нам ухватить, понять и даже привнести порядок в определенные темные ситуации или сложную реальность» [Jordan 2008: 189]. «Мне представляется невозможным обсуждать определенные концепты без обращения к метафоре, поскольку эти концепты глубоко метафоричны сами по себе, и их невозможно анализировать иначе без того, чтобы не потерять их сути» [Murdoch 1999a: 363], – пишет Мердок, подчеркивая особую роль метафорического языка в освещении различных вопросов морали: «Отсюда – задача моральных философов в том, чтобы

расширить, как это могут делать поэты, границы языка и позволить ему осветить те области реальности, которые прежде находились во тьме» [Там же: 90]. По словам Н.М. Демуровой, метафора для Мердок – «это та универсальная форма мышления, в которой соединяются художник и мыслитель, структура и живая ткань. <...> Для писательницы особенно важна моральная окрашенность метафор мышления. С помощью метафоры передается и двойственность человеческого сознания (тьма и свет сопряженных любви и искусства)» [Демурова 1977: 443 – 444].

Художественный мир Мердок действительно богат метафорами, подробная классификация которых не входит в задачи данного исследования. Тем не менее, нам представляется необходимым обратить внимание на некоторые особенности метафорики Мердок, имеющие отношения, прежде всего, к специфике поэтологии и концептуализации света в ее романах.

Выше уже упоминалась метафора воздушного змея из романа «Черный принц», относящаяся к группе так называемых метафор-вещей. Метафоры-вещи, или метафоры-предметы окружают «каждого из героев Мердок, создавая вокруг них совершенно особую атмосферу и дополняя их словесные характеристики» [Там же: 437]. «В одних случаях они замыкаются на самих себе. <...> В других случаях предметы открывают магических коридор, ведущий вдаль и озаряющий ряд состояний, мыслей, чувств» [Там же] персонажей. Так, метафора воздушного змея непосредственным образом сопряжена со спецификой «светового» восприятия действительности главным героем романа.

Другую группу метафор в произведениях Мердок составляют романтические метафоры, синхронизирующие внутренние состояния персонажей с природными. Это, прежде всего, метафоры жары, холода, тумана. Как пишет Л.Л. Шевченко, человек у Мердок «сопоставляет свой мир с миром природы, обнаруживая параллелизм между картинами природы и картинами человеческой жизни» [Шевченко 2005: 153].

Одним из самых «темных» романов Мердок в этом отношении является «Дитя слова», где нехватка солнечного света⁵⁴ возмещается богатой метафорикой холода и тумана: «It was a *cold* day with a lot of low scurrying brown *clouds* and a bitterly *cold wind* and a few flashes of watery sun which simply showed up how wet and muddy London was» (A Word Child, 92); «The *cold* yellow day, which had never had any real daylight in it, was thickening into a *misty fog*» (Там же, 193); «The haze of black thoughts round my head <...> I had been shuffling along with the crowd of other zombies, nuzzling my way through a light rain of tiny yellowish *ice drops*» (Там же, 61). Знаковая встреча главного героя романа Хилари Берда и леди Китти, становящаяся причиной трагической гибели последней, происходит возле заболоченной реки, в совершенно мрачной атмосфере надвигающегося черного тумана: «I was frozen and all jumbled up with misery and a *black* awful joyless excitement at the thought of seeing her <...> The night was *extremely dark*, a little foggy, but more as if the *fog itself were black*, thickening and coagulating the air, as in Pliny's description of the eruption of Vesuvius» (Там же, 261).

Через многие романы Мердок проходит мотив аномальной, удушающей, противоестественной жары, вызывающей у персонажей определенные чувства, мысли, толкающей их на поступки, оказывающиеся роковыми для их судеб: «All this *sunny weather* is getting me down. It's so *unnatural*» (The Nice and the Good, 152). Так, в романе «О приятных и праведных» жара вызывает опасную истому, сонное состояние, скуку: «The *summer melancholy* of suburban London» (Там же, 115); «...the *hot sun*, who had been shining for many hours although by human time it was still early morning <...>. *Midsummer madness*» (Там же, 220).

Этот мотив не нов в истории литературы. Так, одним из ярких примеров в литературе экзистенциалистской направленности является мотив жары в

⁵⁴ Количество лексических единиц, репрезентирующих концепт света, в «Дитя слова» ощутимо мало по сравнению с другими романами Мердок, рассматриваемыми в данной диссертации.

романе А. Камю «Посторонний»: «Я ничего больше не чувствовал, только в лоб, как в бубен, било солнце да огненный меч, возникший из стального лезвия, маячил передо мной. Этот жгучий клинок рассекал мне ресницы, вонзался в измученные, воспаленные глаза. И тогда все закачалось. Море испустило жаркий, тяжелый вздох. Мне почудилось – небо разверзлось во всю ширь, и хлынул огненный дождь. Все во мне напряглось, пальцы стиснули револьвер» [Камю 2010: 55]. Образ жары также играет особую роль в романе одного из наиболее знаковых для Мердок авторов XIX столетия Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Как пишет исследователь К.В. Мочульский, «Раскольников совершает преступление “в начале июля, в чрезвычайно жаркое время”. <...> Раскольников – ночной человек; в его камерке почти всегда темно; он – гордый дух тьмы и его мечта о господстве порождена мраком. Ему чужда земная жизнь, освещенная солнцем, он отрезан от “дневного сознания”. Но вот “идея” толкает теоретика на действие: ему приходится из сумерек отвлеченной мысли выйти в жизнь, столкнуться с реальностью. Свет дня ослепляет его, как ночную птицу. Из холода абстракций он попадает в летний Петербург – жаркий, зловонный, душный. Это усиливает его нервную раздражительность, развивает зародыш болезни. Солнце обличает его беспомощность и слабость» [Мочульский 1980: 241 – 242]: «Солнце ярко блеснуло ему в глаза, так что больно стало глядеть, и голова его совсем закружилась – обыкновенное ощущение лихорадочного, выходящего вдруг на улицу в яркий солнечный день» [Достоевский 1983: 89]. Проблема аномальной жары, также как и проблема парадигмального остывания солнца, связана с нарушением синергического взаимодействия между объективной (макромир) и субъективной (микромир) световыми энергиями. В отсутствии эйдетического света Блага, внутренний субъективный свет, становящийся у Мердок, в конечном итоге, Люциферовым светом, вызывает нарастание внутренней раскаленности мира, создавая губительную энтропию замкнутого пространства душного Лондона: «*Clouds of thick heat* <...> a summer mood of yawning and glazing eyes and little

nightmare-ridden sleeps in bored and desperate rooms. With this ennui, *evil comes creeping through the city*, the evil of indifference and sleepiness and lack of care» (The Nice and the Good, 111); «It's this *interminable summer*» (Там же, 239); «the air was hazy with dust and the *terrible* ennui of a *hot* London afternoon» (An Accidental Man, 112).

Особое место в романах Мердок отводится роли природных стихий, прежде всего, воды. Вода присутствует практически во всех романах исследуемого периода, а в некоторых из них занимает центральное место: в «О приятных и праведных» это вода, заполняющая пространство Ганнеровой пещеры, в которой чуть не погибают Пирс и Джон Дьюкейн; во «Вполне достойном поражении» символическую роль играет бассейн, в котором тонет Руперт Фостер; в «Дитя слова» события разворачиваются возле реки, становящейся болотом, затягивающим в свое темное пространство леди Китти. В романе «Море, море» центральным образом является само море. Как пишет Л.Л. Шевченко, вода здесь «“сопутствует” событиям, происходящим с главным героем, и является воплощением всех его переживаний и чувств. Сознание – Море, огромное, таинственное пространство» [Шевченко 2005: 162 – 163]. Л.Л. Шевченко, указывая на это, приводит прямую цитату из романа, подчеркивая то, как эту характеристику море приобретает благодаря образу пещеры: «And I recalled now, dredged up out of the deep *sea caves* of memory, a conversation I had had about her with Clement» [Там же].

Вода в романах Мердок воплощает таинственное пространство человеческого сознания, которое, как правило, наполнено тьмой: «Блуждая в пространстве собственного сознания, – отмечает Л.Л. Шевченко, – человек обнаруживает, что значительная его часть оказывается погруженной в темноту Неведомые измерения сознания – это область бессознательного, путешествие в которое похоже на погружение в глубину абсолютной темноты» [Там же]. Образ водной поверхности, отражающей все самые потаенные мысли персонажей Мердок, соотносится с образом воды у Платона. Согласно платоническому мифу о пещере, узник, выходящий из

пещеры, сначала видит отражение небесных светил в воде и только потом, постепенно привыкая к свету, может взглянуть на само Солнце.

В текстах произведений Мердок также можно выделить группу метафор-хронотопов, представляющих концептуальное пространство света и тьмы. Это, главным образом, пространство пещеры и ее эквивалентов: тюрьмы, клетки, подвала или темной комнаты.

В романе «О приятных и праведных» подвал представляет собой мрачное царство Радичи, в котором он проводит странные сеансы черной магии: «The wavering light of the torch undulated forward suggesting a vista of a narrow extended sloping rectangular slot of red brick with a dark ending. Several black pipes, bunched into the corner of the roof and joined together by a heavy sacking of cobwebs, led down into the *darkness*. The effect was of the entrance to an ancient sepulchre» (The Nice and the Good, 177). Особую роль в контексте платонической метафоры пещеры здесь играет метафорика дверей, проходов и особого искусственного освещения (свет свечи или фонаря): «The remaining *candles* were blown out. The *black door* opened and let in the *dark* fresher air of the tomb-like passage» (Там же, 188). Важнейшую роль играет спуск главного героя Джона Дьюкейна в подвал Радичи в поисках истины: «It's the dreariness of it, thought Ducane, that stupefies. This evil is dreary, it's something shut in and small, dust falling upon cobwebs, a bloodstain upon a garment, a heap of dead birds in a packing case. <...> These were but small powers, graceless and bedraggled. Yet could not evil damn a man, was there not blackness enough to kill a human soul? *It is in me*, thought Ducane <...> *The evil is in me*. There are demons and powers outside us, Radeechy played with them, but they are pygmy things. *The great evil, the real evil is inside myself. It is I who am Lucifer*» (Там же, 186).

Подвал также играет центральную роль в романе «Генри и Катон». В практически материальной, удушающей темноте подвала, в который юный преступник Джо по очереди заключает сначала священника Катона, затем его сестру Колетту, происходит переосмысление героями своей жизни. Катон приходит к постижению реальности случая и смерти в полностью

секуляризованном мире, где правит «западня и иллюзия» (Генри и Катон, 466) и страх: «He seemed to see somewhere, as a great *black hump*, his own death, and the fear of death turned and twisted in him with an anguish which was like the whining blubbering misery of a child. He pictured the face of Christ and wondered if he could pray» (Henry and Cato, 188).

В романе «Черный принц» пещера предстает как двойная метафора, отражающая, с одной стороны, внутреннее состояние героя и, вместе с тем, являющаяся метафорой его переживания мира как пещеры. Образ пещеры вырисовывается буквально с первых страниц романа, в детальном описании Брэдли своей квартиры, или, как он ее называет, «уютного логова» («*darling burrow*»). Сравнение квартиры Брэдли с бессолнечным уютным чревом («*A sunless and cosy womb my flat was*» (The Black Prince, 22)) намекает на пространство пещеры⁵⁵. В метафоре «черный принц» отражена идея слепоты в отношении истины, являющаяся одним из существенных признаков пещерного хронотопа Брэдли Пирсона: «*The person that I was then seems captive and blind*» (Там же, 191).

Характеризуя внутренне состояние героя, с одной стороны, пещера в «Черном принце» также предстает метафорой его восприятия окружающего мира. Доминирующим принципом в этом мире-пещере, равно как и во внутреннем хронотопе пещеры Брэдли, является отсутствие света. Брэдли переживает мир как черную тюрьму бытия, бессолнечную пещеру, как неизбывное место страданий («*place of suffering*»), место ужаса («*place of horror*»), где людям остается только беспомощно метаться в тесной клетке собственного бытия и продолжать тянуть бессмысленную мелодию своего механического существования: «*Beyond glass doors and a veranda was the equally fussy garden, horribly green in the sunless oppressive light, where a great*

⁵⁵ Описание квартиры Брэдли Пирсона схоже с описанием из романа «Дитя слова»: «*I instinctively denigrate my flat: it was doubtless my own life which was small and nasty. The flat was certainly cramped and dark, looking out onto a maze of fire escapes in a sunless well*» (A Word Child, 1). Главной характеристикой хронотопа пещеры в обоих случаях является отсутствие солнечного света («*sunless*»).

many birds were singing competitive nonsense lyrics in the small decorative suburban trees» (Там же, 42); и далее: «There was a rather *lurid light*, such as these early summer evenings can produce, when a *clear but strengthless sun* shines at the approach of night. I noticed green leaves in the suburban gardens outlined with an awful clarity. The feathered songsters were still pouring forth their nonsense» (Там же, 52). Рисуемая в этих двух эпизодах картина, очевидно, является развернутой метафорой мира (мир-пещера) и трагической позиции человека в нем.

Одной из знаковых сцен в этом романе является эпизод в Патаре, являющийся своеобразной кульминационной точкой «Черного принца». Патара, равно как и лондонская квартира Брэдли, метафорически представляет собой хронотоп пещеры, в котором пребывает герой. Здесь кульминации достигает прослеживаемый через весь роман мотив противопоставления естественного и искусственного света: «I went back into the house, turning on all the *lights*, a *doom-stricken illumination* in the *gathering day*» (Там же, 342). Эпизод в Патаре, где объективный, естественный свет, освещает и бессилие горящего в пещере огня – «издревле господствующей в своих заблуждениях души» [Мердок 2008: 135], и ложность, «бесстыдство» всего пещерного хронотопа, замкнутого на своей собственной ограниченности и темноте⁵⁶, по нашему мнению, можно рассматривать как метафорическое воплощение идеи выхода из пещеры.

Наиболее полное воплощение эта идея получила в романе «О приятных и праведных», где «пещерная» сцена, растягивающаяся на несколько глав, обладает абсолютной метафорической спецификой, объединяя в себе экзистенциалистскую проблематику морального выбора перед лицом смерти с платонической концепцией любовного анамнесиса: «...he realized that he was

⁵⁶ По сюжету романа, в Патару Брэдли привозит свою возлюбленную Джулиан, однако когда Джулиан узнает об обмане Брэдли, она навсегда покидает его. Отчаянный поиск Брэдли своей возлюбленной в пустом доме при зачинающемся утреннем свете глубоко метафоричен: «The little place with its *open door* and its ransacked air and *all its lights on stood obscenely void* in the *bright sunshine*» (The Black Prince, 342).

at a point where the *cave* divided. <...> This discovery slightly unnerved Pierce. <...> Only Pierce had not realized that he would have to make choices. The idea of a choice brought with it the idea of life, of future, and this brought a first wrench of fear» (The Nice and the Good, 250); «The sheer solitude of the *sunlit* bay, followed by this plunge into the cool *half-dark*, had already done something to him. He felt removed from reality. <...> if the *darkness* itself had become a screen upon which the contents of his mind could be projected physically, he saw before him <...> face of Mary Clothier» (Там же, 255).

В заключение уделим внимание еще одной – пожалуй, самой главной – метафоре в нарративе Мердок. Речь идет о метафоре Блага (the Good), которая у Мердок вслед за Платоном стоит в центре всей ее моральной философии. Американский исследователь Дж. Джордан в своей диссертации, посвященной изучению вопросов сознания и самости в философских трудах Мердок, выделяет четыре главных формы, в которых Благо предстает в ее работах: 1. Благо как метафора, объясняющая основные принципы моральной философии Мердок (the Good as explanatory metaphor); 2. Благо как совершенство и, одновременно, совершенствование, тяга к совершенству (the Good as perfection); 3. Благо в его отношении к понятию Эроса (the Good's relation to Eros) и 4. Благо в его принципиальном отграничении от понятия Бога (the Good in contrast to God) (см.: [Jordan 2008: 10]). Данная классификация представляется нам весьма удачной, поскольку она наиболее полно отражает действительную специфику категории Блага в работах Мердок.

Использование Мердок понятия Блага как разъяснительной метафоры, по мнению Джордана, отнюдь не случайно, это связано с общим отношением Мердок к специфике метафоры, о котором говорилось выше. Как пишет Мердок в «Суверенности Блага», «конечно, мы имеем дело с метафорой, но с метафорой очень важной. Она используется не только в философии и отнюдь не является каким-то шаблоном. Как я уже говорила в самом начале, мы часто используем незаменимые метафоры применительно к важнейшим областям

нашей деятельности. <...> Можно сказать, что фундаментальные метафоры помогают нашей любви превозмочь и выйти за пределы сферы ложного. Метафоры позволяют понять нам нашу ситуацию, а также стать руководством к действию. Обычные люди полагаются на интуицию там, где философы действуют точно, систематически, а нередко и более изощренно. Платон, понимавший это лучше, чем большинство философов-метафизиков, говорил о многих своих теориях как о “мифах”, а о “Государстве” – как об аллегории души» [Мердок 2008: 130]. По словам Джордана, заимствуя у Платона метафору Блага, Мердок обеспокоена не столько онтологическим статусом Блага в контексте его мета-этической проблематики, сколько моральными представлениями, содержащимися в концепции Платона: «Мердок вспоминает платоническую метафору Блага, включая концептуальный строй, в котором Благо приобретает свое значение, в попытке развить альтернативную грамматику, подходящую для задачи изображения сложных нюансов нашего этического положения» [Jordan 2008: 2]. «Образ Блага как трансцендентного притягательного центра, – пишет Мердок, – мне представляется наименее подверженным искажению и наиболее реалистичным образом в наших размышлениях по поводу моральной жизни» [Murdoch 1999a: 361]. «Центральный объединяющий образ, соединяющий воедино разные аспекты картины, которую я попыталась обрисовать, – это идея Блага» [Там же: 375]. Идея Блага у Мердок является объединяющим мета-принципом, связывающим поэтологию света и тьмы с платонической концепцией любви и познания.

Выводы

Таким образом, обращение к принципам художественной концептуализации света и тьмы в произведениях А. Мердок, в особенности ввиду особой специфики категории художественного концепта, заключающейся в его коммуникативной способности и включенности в общее

ассоциативное пространство культуры, может быть дополнительным методом, помогающим проявить основные факторы отмеченного выше противоречия в концептуально-художественной структуре романов А. Мердок.

Как показал анализ языковой актуализации концептов света и тьмы в романах конца 1960-х – 1970-х годов, идейно-образное содержание данных концептов в поэтической картине мира А. Мердок обусловлено основными положениями общей эстетико-философской концепции платонизма, лежащей в основе специфики индивидуально-авторской концептуализации. В соответствии с этой концепцией свет и тьма в романах А. Мердок противопоставляются как истинное и ложное, разумное и чувственное, нравственное и безнравственное, субъективное и объективное начала.

Несмотря на концептуальное сближение категорий света и тьмы в художественном логосе А. Мердок, существенной особенностью авторской объективации концептов, отраженной в ее поэтической картине мира, является контрастная концептуализация света и тьмы, следствием которой является радикальное художественное переосмысление классического узуса. Тенденция поглощения света тьмой, прослеживаемая в идейно-семантической форме языковой объективации философии света и тьмы в романах А. Мердок, отражает проблему «убивающего» сознания в западной литературе. Тем самым, характер языковой репрезентации света и тьмы в произведениях А. Мердок подтверждает преобладающее значение нарратива герменевта в структуре ее художественных произведений исследуемого периода. Авторское варьирование концептов, связанное с событием «смерти света» в искусстве XX века, отражает общие тенденции их модификации (Тарасова) в модернистском художественном дискурсе.

Одним из главных приемов в герменевтическом нарративе А. Мердок является метафорика света и тьмы. Особая роль метафоры как «универсальной формы мышления» (Демурова) в художественном дискурсе А. Мердок связана с освещением важных для автора вопросов морали. Центральной метафорой в художественном нарративе А. Мердок является

метафора Блага, предстающая объединяющим мета-принципом, связывающим поэтологию света и тьмы с платонической концепцией любви и познания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данном диссертационном исследовании мы обратились к проблеме поэтологии света и тьмы в творчестве одной из самых ярких представительниц английской литературы XX века Айрис Мердок. Анализ произведений писательницы периода конца 1960-х – 1970-х годов позволил нам выделить в нарративе А. Мердок два структурных уровня: философско-аналитический (нарратив логика) и эстетико-художественный (нарратив герменевта) уровни.

Первый уровень нарратива А. Мердок – нарратив логика – монистичен, нацелен на определенную причинно-следственную целостность, задаваемую соответствующими философскими влияниями. Он выстраивается преимущественно из основных философских категорий экзистенциализма и платонизма (Благо в его соотношении с понятиями Бога, добра, любви, истины, красоты; категории выбора, ответственности, свободы, смерти, случая), а также философской герменевтики М. Хайдеггера и собственной концепции моральной философии А. Мердок. Несмотря на влияние знаковых философских герменевтик, прослеживаемое в творчестве А. Мердок, можно с уверенностью говорить о выработке автором уникальной идейно-философской концепции, складывающейся, прежде всего, из взаимодействия идей экзистенциализма, платонизма и неоплатонической метафизики света, а также разрабатываемой автором специфической концепции искусства.

Собственная идейно-философская концепция А. Мердок отмечена особой гносеологической спецификой экзистенциального романа XX века, для которой характерна проницаемость границы между сущностной световой основой бытия и субъективной поэтико-метафорической природой художественной реальности, создаваемой автором. «Последнее высвечивание» этого бытийного света, пробивающегося через сложное переплетение двух нарративных уровней в романах А. Мердок, является характерной чертой ее творчества и отражается, прежде всего, на уровне

нарратора-герменевта, ставшего объективным заложником метатекстовой тотальности западной культуры XX века, в которой этот свет слабеет, «болеет» и даже, в диагнозе некоторых мыслителей (Зедльмайр), «умирает». Эволюция идейно-философских и эстетических взглядов А. Мердок в период создания романов конца 1960-х – 1970-х гг. развивается в направлении именно последнего диагноза об «умирании» бытийного света, философским кодом для понимания которого являются системы Платона и неоплатоников. Несмотря на «смерть света», поэтология света и тьмы, реализуемая, прежде всего, на метафорическом уровне, соотнесена у А. Мердок с сущностными основами бытия в сложном динамичном взаимоотношении между сознательными интенциями нарратора-логика и нередко бессознательными продуктами художественного воображения нарратора-герменевта, производного от текстуры культурного дискурса. Но и в этой функциональной обусловленности Метатекстом А. Мердок удается отразить «просвечивание» бытия в текстуре «бытия-здесь», даже тогда, когда в ней происходит «смерть света». В этой связи можно говорить о наличии в романах А. Мердок той художественно кодируемой экзистенции, которая свидетельствует о продуктивном характере ее идейно-философской и художественной концептологии как открытой системы, прежде всего, на нарративном уровне поэта-герменевта.

В отличие от нарратива логика, нарратив герменевта А. Мердок таинственно «открыт» для обостренного экзистенциального опыта все еще живого автора, который, как представляется, в буквальном классическом (с точки зрения определения искусства как мимезиса) смысле «вслушивается» в голос бытия, нередко преодолевая герменевтические границы «бытия-здесь», задающего почти закрытую для Блага метатекстовую реальность господствующего дискурса. Экзистенция автора, проявляемая в особой специфике образно-художественного означивания в романах А. Мердок, напрямую связана с семиотическим пространством культурного окружения писательницы и производна от текстуры порождающего соответствующие

тексты «многомерного знакового пространства», структурообразующего принципа западной онтологии. Находясь в состоянии общекультурной игры, художественная экзистенция А. Мердок вступает в противоречие с авторской рациональностью, отражая через слово «непреложность новых наступающих порядков в истории» [Кривцун 1998: 150]. Главным феноменологическим инструментом «голоса» бытия в искусстве у А. Мердок является поэтология света и тьмы, отражающая, в том числе через индивидуальную специфику концептуализации света и тьмы в авторской картине мира, общекультурный диагноз бытийной «оставленности» и порождаемого ею одиночество автономного субъекта, утратившего способность к «ясному зрению».

Вышеозначенные нарративные структуры в произведениях писательницы находятся в постоянном диалоге/взаимодействии друг с другом, иногда доходящим до конфликта, что отражает сложную специфику соотношения искусства и философии в художественном творчестве А. Мердок. Несмотря на противоречивость и общую нелинейность ее творческого процесса, в диалоге двух уровней нарратива прослеживается определенная динамика.

В некоторых романах – «О приятных и праведных», «Сон Бруно», «Святая и греховная машина любви» – довольно четко прослеживается логика платонической концепции возможного выхода из пещеры благодаря любовному анамнесису. Однако реализовать эту концепцию А. Мердок удается только в романе «О приятных и праведных», отражающем последнюю попытку автора остаться в суверенности платонического Блага. Идея «суверенности Блага», которую в свой «платонический» период воплощает писательница, – это идея моральной, субъектно ориентированной сущностной активности, которая находится в поле ответственности человека с его душой, способной познать/вспомнить Благо и синавгически соединить его с бытием. Идея Блага у А. Мердок, как и у Платона, основана на концепции мира как морального процесса с его максимумом в Любви. В романе «О приятных и праведных» через синавгию вспоминающих душ и Блага-Солнца еще

сохраняется символическая аналогия объективного идеализма Платона. В этой связи роман «О приятных и праведных» можно считать последним переходным этапом в эволюции А. Мердок от платонической логики суверенного Блага к открытию нового символизма «убивающего» сознания-времени.

В романах «Сон Бруно» и «Святая и греховная машина любви» платоническая логика восхождения к Благу посредством любовного анамнесиса вступает в явное противоречие с герменевтическим нарративом художника, показывающим, что главным препятствием для «ясного видения» является разрушительность автономного эгоистического сознания, не распознающего реальность. Романы А. Мердок показывают несостоятельность кантовского принципа самостоятельности бытия, направляемого собственным разумом и совестью, в силу тотальной поврежденности способности сознания и способности воли западного человека.

Роман «Черный принц», по нашему мнению, является пограничным в творчестве А. Мердок и одним из самых сложных для анализа. В этом произведении, по-видимому, получили отражение все ведущие линии, составляющие философский интерес писательницы: от фрейдизма и психоаналитической концепции личности до неоплатонических аллюзий в ренессансных (Джулиан) образах романа. Мотивом пещеры проникнуты все хронотопы романа – начиная от внутреннего хронотопа пещеры нарратора Брэдли Пирсона и заканчивая развернутой метафорой мира-пещеры, в котором вынужден жить герой. Однако, несмотря на «световые намеки», в этом романе доминирует метафорика и концептология черноты, что и отражено в его названии. Возможность выхода из пещеры намечена только в произведении искусства, но не в реальной жизни, что подтверждает «обрамляющая» роль фигуры А.Ф. Локсия. Надежда на «свет» искусства, выходящего «за рамки эгоистичных и навязчивых ограничений личности» [Мердок 2008: 124] и представляющего собой «нечто вроде опосредованной

добродетели (*goodness by proxy*)» [Там же], у А. Мердок сопряжена с представлением о глубинной связи этики с эстетикой.

Во всех остальных романах исследуемого периода прослеживается динамика нарастания субъектного компонента «гасящего» света. В романах «Вполне достойное поражение» и «Человек случайностей» проблема взаимодействия двух нарративов выражается в несогласованности мысли и действия в системе ценностей персонажей-носителей философских (в том числе, платонических) принципов, терпящих идеологическое «поражение», попадая в ситуацию морального выбора.

В романе «Генри и Катон» А. Мердок разрабатывает морально-нравственные вопросы в соответствии с традициями христианской этики, элементы которой восходят к учению Платона. Однако окончательным выводом, отраженным в художественном нарративе А. Мердок, становится открытие невозможности спасения через любовь в ситуации обнаруживаемого автором тотального «опустошения земли» [Хайдеггер 1993б: 178] и остывания Солнца, вызванного «оставленностью сущего истиной бытия» [Там же: 188].

В романе «Дитя слова» А. Мердок открывает «убивающую» суть «грамматики» постструктуралистской текстуры, которая в своей «программной» чувствительности = бесчувствию задает новый символический обмен с Тьмой-смертью в отсутствии света Блага. В символическом хронотопе туманного и ледяного Лондона происходит окончательное грехопадение в заболачивающее сознание-время, символизируемое Темзой. Главной герой Хилари Берд является одним из ряда «черных принцев», который в своей «звериной» черной сущности, лишенной эйдетического света Блага-Солнца, становится онтологическим «убийцей».

Последнего накала концептуальная борьба света и тьмы достигает в романе «Море, море», в котором приходит к апогею замена платонического эйдетического света на эгоистический и всеоправдывающий свет Люцифера, становящийся тьмой «в руках» главного «мага» бытия Чарльза Эроуби: «I was the dreamer, I the *magician*» (*The Sea, the Sea*, 326). В отличие от доброго

волшебства шекспировского Просперо, магия Чарльза задает губительную ложную предметность, обусловленную «ложными химерами» (Кант) его темного «Я» и приводящую к окончательному «забыванию» божественного эйдоса.

В заключение следует отметить, что, в силу несистематического развития творческого пути писательницы, нельзя однозначно утверждать, что главенствование нарратива герменевта в произведениях А. Мердок пришло на смену философско-аналитическому нарративу логика. Так, между романами «О приятных и праведных» (1968) и «Святая и греховная машина любви» (1974), которые в самих своих названиях заключают идею амбивалентности Эроса и связанного с ним представления о достижимости/недостижимости Блага, стоят такие романы, как «Вполне достойное поражение» (1970), «Человек случайностей» (1971) и «Черный принц» (1973), в которых превалируют экзистенциалистские мотивы реальности случая и бессмысленности всякого опыта перед лицом смерти. Тем не менее, нам представляется обоснованным говорить о достаточно ясной идейно-поэтологической гомогенности творческого мира А. Мердок в романах, исследованных в диссертации. Эта гомогенность основана на двуединой механике культурно-философского репродуцирования в опыте нарратора-логика и экзистенциально-поэтического порождения художественной реальности в опыте нарратора-герменевта, открывающего и генерирующего новые смыслы. Основой художественного логоса автора является поэтология света и тьмы, в которой отражается характер авторской концептуализации фундаментальной категории света. Авторские средства языковой объективации в романах конца 1960-х – 1970-х годов обусловлены спецификой именно этой концептуализации и образуют своеобразное функционально-семантическое поле художественной когнитологии А. Мердок. Своеобразие данного поля отражает характер диалогического взаимодействия между нарратором-логиком и нарратором-герменевтом. Парадоксальность концептуально-художественной структуры в романах А.

Мердок, доказанная благодаря исследованию концептуальной специфики категории света на основе анализа языковых средств ее художественной объективации, состоит в драматичном сближении концептов света и тьмы. Грань этого сближения хрупка и нередко нарушается, что, в конечном итоге, приводит к эстетической, онтологической и праксиологической «краже» света тьмой. Грандиозная подмена бытийного света «здесь-бытийной» тьмой, выдающей себя за свет, отражена в сложных перипетиях языковой динамики текстов романов, что сближает историю света у А. Мердок с историей языка: это история болезни, которая грозит закончиться фатальным исходом, что коррелирует с диагнозом многочисленных постмодернистских авторов о «смерти языка». В произведениях А. Мердок это сопровождается одновременной опасностью смерти Любви по причине субстанциального тождества Света, Слова и Любви. Однако, как было отмечено выше, в романах исследованного периода эта субстанциальная смерть еще не является свершившимся фактом: бытийный свет «просвечивает» в пещере «бытия-здесь», «охладевание» Любви не окончательно, и язык в своей субстанциальной сути еще «слышен» в художественном логосе А. Мердок. В ее текстах исследуемого периода бытие света еще «дает о себе знать» [Хайдеггер 1993б: 181] в сгущающейся тьме «бытия-здесь». Важно отметить то, что носителем, как надежды, так и опасности для субстанциального тождества Света, Любви и Слова является, прежде всего, тот исторический субъект, который отражен в маскулинных протагонистах романов А. Мердок.

Ограниченность материала нашего исследования «платоническим» периодом не позволяет подвести итог в отношении того, к какому окончательному выводу относительно судьбы бытия света, воплощенной в творчестве А. Мердок в контексте диалога философско-аналитического и герменевтического нарративов, пришла (и пришла ли) писательница. После «Море, море» вышло несколько знаковых романов: «Монахини и солдаты» (1980), «Ученик философа» (1983), «Школа добродетели» (1985), «Книга и братство» (1987) и другие. Изучение сложной специфики индивидуально-

авторской поэтологии света и тьмы на материале поздних романов А. Мердок представляет перспективы для дальнейшего исследования.

БИБЛИОГРАФИЯ

Научная литература и публицистика

1. Аверинцев С.С. Символ // Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. К.: Дух і Літера, 2001. С. 155 –161 [электронный ресурс]. URL: <http://ec-dejavu.ru/s-2/Symbol.html> (дата обращения: 10.06.2015).
2. Азаренко Н.А. Концептуализация света и тьмы в языковой картине мира Ф.М. Достоевского (на материале романа «Преступление и наказание»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Липец, 2007 [электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/kontseptualizatsiya-sveta-i-tmy-v-yazykovoi-kartine-mira-fm-dostoevskogo-na-materiale-romana> (дата обращения: 10.06.2015).
3. Алефиренко Н.Ф. Когнитивная лингвистика // Современные проблемы науки о языке. М.: Флинта: Наука, 2005. С. 174 – 199.
4. Алимбиева Р.В., Таран С.В. Концептуализация света и цвета как способ выражения перцептивной доминанты в поэтическом тексте (на материале поэзии А. Блока и М. Волошина) // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Калининград, 2012. Вып. 8. С. 93 – 98.
5. Андреев Л.Г. Экзистенциализм // Зарубежная литература XX в. / Под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2004. С. 127 – 149.
6. Аникин Г.В. Айрис Мердок // Аникин Г.В., Михальская Н.П. История англ. литературы. М.: Высшая школа, 1975. С. 499 – 504.
7. Апресян Ю.Д. Избранные труды. М., 1995. Т. 1. Лексическая семантика. М.: Школа «Языки русской культуры», Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995. 464 с.
8. Аристотель. Риторика. Поэтика. М.: Лабиринт, 2000. 224 с.

9. Арнольд И.В. Лексикология современного английского языка. М.: Флинта: Наука, 2012. 376 с.
10. Арнольд И.В. Основы научных исследований в лингвистике. М.: Высшая школа, 1991. 140 с.
11. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. М.: Либроком, 2010. 448 с.
12. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / под ред. В.П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 267 – 279.
13. Асланова А.А. Коммуникативные стратегии автора в постмодернистском художественном дискурсе (на материале произведений Айрис Мердок): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2013.
14. Асмус В.Ф. Комментарии к диалогу «Государство» // Платон. Диалоги. Книга вторая. М., 2008. С. 579 – 613.
15. Ахутин А.В. Метафизика света и «оптическая физика» // Ахутин А.В. История принципов физического эксперимента от античности до XVII в. М.: Наука, 1976. С. 159 – 165.
16. Базыма Б.А. Цветовой символизм в истории и культуре человека // Базыма Б.А. Цвет и психика. Харьков: Изд-во ХГАК, 2001. 172 с.
17. Байрамкулова Л.К. Поэтика Айрис Мердок в свете проблемы интертекстуальности: Мердок и Шекспир: введение в дис. ... канд. филол. наук. Нальчик, 2005. 189 с [электронный ресурс]. URL: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/212197.html> (дата обращения: 15.10.2014).
18. Барт Р. Семиология как приключение. «Писать» – непереходный глагол? // Arbor Mundi / Мировое древо. М., 1993. Вып. 2. С. 79 – 92.
19. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994.
20. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.

21. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М.: Сов. Россия, 1979. 318 с.
22. Белова Н.А. Концепт «город» в современном литературоведении // Вестник Югорского государственного университета. Вып. 1(24), 2012. С. 87 – 91.
23. Берестнев Г.И. Слово, язык и за их пределами. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2007. 358 с.
24. Билык Н.Д. Искусство и художник в английском реалистическом романе (1950-1980) // Литература Англии. XX век. / Под. ред. К.А. Шаховой. Киев, 1987. С. 90 – 117.
25. Болдырев Н.Н. Концепт и значение слова // Методологические проблемы когнитивной лингвистики / Под ред. И.А. Стернина. Воронеж, 2001. С. 25 – 36.
26. Болотнова Н.С. Когнитивное направление в лингвистическом исследовании художественного текста // Поэтическая картина мира: слово и концепт в лирике серебряного века. Томск, 2004. С. 7 – 19.
27. Болотнова Н.С. Лексические средства репрезентации художественных концептов в поэтическом тексте // Вестник ТГПУ. 2005. Вып. 3 (47). С. 18 – 24.
28. Болотнова Н.С. О методике изучения ассоциативного слоя художественного концепта в тексте // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (Филология). 2007. Выпуск 2 (65). С. 74 – 79.
29. Бухаров В.М. Концепт в лингвистическом аспекте // Межкультурная коммуникация [электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/m_komm/index.php (дата обращения: 16.09.2015).
30. Бушманова Н. Когда в душе живет Шекспир // Вопросы литературы. 1991. № 2. С. 155 – 170.

31. Буянов В.П. Метафизика света и «метафизическое безумие» (религиозно-психиатрический этюд). Спб.: Изд-во Буковского, 2002. 55 с [электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/b/bujanow_w_p/metafisika_sveta.shtml (дата обращения: 24.06.2015).
32. Бычков В.В. Основные тенденции развития позднеантичной культуры и эстетики // Бычков В.В. Эстетика отцов церкви. М.: «Ладомир», 1995. С. 7 – 44 [электронный ресурс]. URL: http://krotov.info/libr_min/02_b/ych/kov_02.htm (дата обращения: 22.07.2015).
33. Васильев В.В. Витгенштейн // Васильев В.В. История философии. М.: Академический Проект, 2005. С. 434 – 444.
34. Васильева Т.И. Литературоведческий подход к изучению художественного концепта // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2012. № 7 (18). С. 51 – 54.
35. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
36. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / Пер. с нем. и коммент. В. Руднева // Витгенштейн Л. Избранные работы. М., 2005. С. 14 – 221.
37. Володина Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения. М.: Флинта: Наука, 2010. 256 с.
38. Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки. 2001. № 1. С. 64 – 72.
39. Воркачев С.Г. Постулаты лингвоконцептологии // Антология концептов. Волгоград: Парадигма, 2007. С. 10 – 11.
40. Гаврилина Л.М. Калининградский текст как метатекст культуры // Кантовский сборник. Калининград, 2010. №3 (33). С. 64 – 79.
41. Гаврилина Л.М. Семиозис в пространстве Калининградской региональной субкультуры // Семиотика культуры: антропологический поворот. Коллективная монография. Спб.: Эйдос, 2011. С. 73 – 94.

42. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
43. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. М.: Изд-во литературы на иностранных языках, 1958. 462 с.
44. Гейзенберг В. Шаги за горизонт. М.: Прогресс, 1987. 368 с.
45. Гениева Е. В поисках Гамлета // Лит. обозрение. 1975. № 6. С. 95 – 96.
46. Гильманов В.Х. Словарь терминов и выражений // Гильманов В.Х. Симон Дах и тайна барокко. Калининград: Терра Балтика, 2007. С. 287 – 297.
47. Гильманов В.Х. Словарь терминов и значений // Гильманов В.Х. Проблемы региональной литературы: «Кёнигсбергский текст» как предмет художественного опыта: учеб. пособие. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2010. С. 81 – 89.
48. Гильманов В.Х. Шекспир и тайна анаграммы // В лучистой филигрании...: сб. науч. тр. к 65-летию С.М. Шаулова. Уфа: Изд-во БГПУ, 2014. С. 17 – 40.
49. Гражданская З. Черный принц – кто он? // Лит. обозрение. 1975. № 3. С. 87 – 89.
50. Гриненко Г.В. Экзистенциализм (Existentialism) // Гриненко Г.В. История философии. М.: Юрайт-Издат, 2004. С. 533 – 549.
51. Гроссетест Р. О свете, или О начале форм // Гроссетест Р. Сочинения. М., 2003. 328 с.
52. Грузберг Л. Концептуальный (концептный) анализ – есть ли он? // Филолог. Научно-метод., культурно-просвет. журнал [электронный ресурс]. URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_10_177 (дата обращения: 03.02.2016).
53. Гуляева И.Г. Онтология света и ее рецепция в отечественной философской мысли: автореф. дис. ... канд. философ. наук. М., 2013.
54. Гуревич А.Г. Концепт света и тьмы в русской и английской языковых картинах мира: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Махачкала, 2005 [электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/kontsept-sveta-i-170>

tmy-v-russkoi-i-angliiskoi-yazykovykh-kartinakh-mira (дата обращения: 15.06.2015).

55. Демурова Н. Метафоры «Черного принца» // Мердок А. Черный принц / Пер. с англ. И. Бернштейн и А. Поливановой. М.: Художественная литература, 1977. С. 431 – 444.

56. Демьянков В.З. Понятие и концепт в художественной литературе и в научном языке // Вопросы филологии. 2001. № 1. С. 35 – 47.

57. Дильтей В. Типы мировоззрений и обнаружение их в метафизических системах // Культурология. XX век. Антология. М., 1995. С. 216 – 225.

58. Достоевский Ф.М. Письма 1860 – 1868 гг. // Достоевский Ф.М. Полное собр. соч. в 30 т. Л.: Наука, 1972 – 1990. Т. 28. Книга 2.

59. Дьяконова Н.Я. Шекспир и английская литература XX века // Дьяконова Н.Я. Из истории английской литературы. СПб., 2001. С. 151 – 170.

60. Жлуктенко Н.Ю. Психологические романы Айрис Мердок и Джона Фаулза // Жлуктенко Н.Ю. Английский психологический роман XX века. Киев: Выща школа, 1988. С. 129 – 149.

61. Зедльмайр Х. Смерть света // Зедльмайр Х. Утрата середины / Пер. с нем. С.С. Ванеяна. М., 2008. С. 371 – 573.

62. Зусман В.Г. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка. Нижний Новгород: Деком, 2001. 167 с.

63. Зусман В.Г. Концепт в системе гуманитарного знания // Вопросы литературы. 2003. № 2. С. 3 – 29.

64. Ивашева В.В. Айрис Мердок // Ивашева В.В. Судьбы англ. писателей: диалоги вчера и сегодня. М.: Советский писатель, 1989. С. 208 – 255.

65. Ивашева В.В. Лабиринты фантазии. Айрис Мердок // Ивашева В.В. Английские диалоги: этюды о современных писателях. М.: Советский писатель, 1971. С. 379 – 429.

66. Ивашева В.В. От Сартра к Платону // Вопросы литературы. 1969. № 11. С. 134 – 155.

67. Ивашева В.В. Роман с философской тенденцией: Айрис Мердок. Уильям Голдинг // Ивашева В.В. Что сохраняет время: литература Великобритании 1945 – 1977. М.: Советский писатель, 1979. С. 161 – 183.
68. Ивашева В.В. Философская карусель // Ивашева В.В. Эпистолярные диалоги. М.: Советский писатель, 1983. С. 211 – 234.
69. Ивашева В.В. Философский роман экзистенциалистской ориентации // Ивашева В.В. Англ. литература: XX век. М.: Просвещение, 1967. С. 213 – 223.
70. Ивин А.А. Метафизика света // Философия: Энциклопедический словарь. / Под ред. Ивина А.А. М.: Гардарики, 2004. С. 895 – 896.
71. Изотова А.А. Метасемиотика описания в романе Айрис Мердок «Замок на песке» // Изотова А.А. Английская фразеология: аллюзии, идиомы, метафоры. М.: МАКС Пресс, 2014. С. 24 – 30.
72. Изотова А.А. Метасемиотическое звучание как часть авторского замысла в романе А. Мердок «Ученик философа» // Изотова А.А. Английская фразеология: аллюзии, идиомы, метафоры. М.: МАКС Пресс, 2014. С. 37 – 43.
73. Изотова А.А. Мотив судьбы в романе А. Мердок «Сон Бруно» // Изотова А.А. Английская фразеология: аллюзии, идиомы, метафоры. М.: МАКС Пресс, 2014. С. 30 – 37.
74. Исламова А. Становление и развитие эстетической системы А. Мердок // Филологические науки. 1990. № 6. С. 30 – 41.
75. Кабанова И.В. Английская литература после 1945 года // Зарубежная литература XX в. / Под ред. В.М. Толмачева. М.: Academia, 2003. С. 441 – 442.
76. Каган Ю.М. Платон и слова, обозначающие свет и темноту // Платон и его эпоха / А.Ф. Лосев, А.А. Тахо-Годи, С.С. Аверинцев и др. М., 1979 [электронный ресурс]. URL: <http://www.sno.pro1.ru/lib/platon-2400/13.htm> (дата обращения: 13.09.2014).
77. Кант И. Основы метафизики нравственности // Кант И. Сочинения в 6 т. Т. 4. М.: «Мысль», 1963. С. 220 – 310.

78. Капшай Н.П., Казакова Е.А. Функции слова-концепта в литературоведческом анализе художественного текста (на примере рассказов А.П. Платонова) // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. 2014. № 1 (82). С. 79 – 82.
79. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М.: ГНОЗИС, 2004. 389 с.
80. Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Базовые характеристики лингвокультурных концептов // Антология концептов. Волгоград: Парадигма, 2007. С. 12 – 13.
81. Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: сб. науч. тр. / Под ред. И.А. Стернина. Воронеж: Изд-во ВГУ 2001. С. 75 – 81.
82. Карасик В.И., Стернин И.А. Предисловие // Антология концептов. Волгоград: Парадигма, 2007. С. 5 – 6.
83. Клебанова Н.Г. Формирование и способы репрезентации индивидуально-авторских концептов в англоязычных прозаических текстах: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2005 [электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/formirovanie-i-sposoby-reprezentatsii-individualno-avtorskikh-kontseptov-v-angloyazychnykh-p> (дата обращения: 14.04.2015).
84. Кобозева И.М. Лингвистическая семантика. М.: Кн. Дом ЛИБРОКОМ, 2009. 350 с.
85. Ковальджи К. Брэдли Пирсон и остальные // Литературное обозрение. 1975. № 3. С. 89 – 90.
86. Коннова М.Н. Введение в когнитивную лингвистику. Калининград: РГУ им. И. Канта, 2008. 302 с.
87. Коплстон Ф. История философии. Средние века. М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. 494 с.
88. Корниенко А.А. Философская антропология // Корниенко А.А. и др. Философия: Учебное пособие. Томск: Изд-во ТПУ, 2007. С. 141 – 155.

89. Красавченко Т.Н. Реальность, традиции, вымысел в современном английском романе // Современный роман. Опыт исследования. М.: Наука, 1990. С. 136 – 138.
90. Красовская Н.В. Художественный концепт: методы и приемы исследования // Известия Саратовского университета. 2009. № 9. Вып. 4. С. 21 – 25.
91. Кривцун О.А. Эстетика. М.: Аспект Пресс, 1998. 430 с.
92. Кубрякова Е.С. Краткий словарь когнитивных терминов. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997. 245 с.
93. Кубрякова Е.С. О когнитивной лингвистике и семантике термина «когнитивный» // Вестник Воронежского государственного университета. Воронеж, 2001. С. 4 – 10 [электронный ресурс]. URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/kubryakova-01a.htm> (дата обращения: 16.04.2015).
94. Кубрякова Е.С. Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики. 2004. № 1. С. 6 – 17.
95. Кубрякова Е.С. Роль когнитивной лингвистики в науках когнитивного цикла // Когнитивные науки: проблемы и перспективы: материалы российско-французского семинара: сб. науч. тр. М., 2010. С.113 – 119.
96. Кузьмина С.Е. Концептуальная метафора и метафорический синтаксический концепт (на материале английского языка) // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. 2010. № 3. С. 74 – 77.
97. Кутузов А.Б. Лексико-семантическое поле в компьютерном сленге // Вестник Тюменского государственного университета. № 4. 2003 [электронный ресурс]. URL: http://tc.utmn.ru/files/kutuzov_fields.pdf (дата обращения: 12.09.2015).
98. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / Пер. с англ. А.Н. Баранова и А.В. Морозовой. М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.

99. Левидова И. Читая романы Айрис Мердок // Иностранная литература. 1978. № 11. С. 208 – 216.
100. Лозовская Н.И. Эстетические взгляды А. Мердок // Филологические науки. 1979. № 2. С. 39 – 46.
101. Лосев А.Ф. Античный космос и современная наука // Лосев А.Ф. Соч. в 9 т., Т.1. Бытие – Имя – Космос. М.: Мысль, 1993а. С. 61 – 613.
102. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993б. 960 с.
103. Лосев А.Ф. Высокая классика (Платон), или эстетика объективно-идеалистическая // Лосев А.Ф. История античной эстетики в 8 т. Т. 2. Софисты. Сократ. Платон. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2000а. С. 169 – 810.
104. Лосев А.Ф. Общая характеристика эстетики Платона // Лосев А.Ф. История античной эстетики в 8 т. Т. 3. Высокая классика. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2000б. С. 233 – 439.
105. Лосев А.Ф. Комментарии // Платон. Диалоги. Книга первая. М.: Эксмо, 2008. С. 1101 – 1222.
106. Лосев А.Ф. Символ и художественное творчество // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. М., 1971. Вып. 1. С. 3 – 13 [электронный ресурс]. URL: www.philology.ru/literature1/losev-71.htm (дата обращения: 14.11.2015).
107. Лотман Л.М. «Особенный» и «положительно прекрасный человек» // Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века (Истоки и эстетическое своеобразие). Л.: Изд-во «Наука», 1974. С. 243 – 257.
108. Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю. М. Избр. ст.: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: «Александра», 1992а. С. 386 – 406.
109. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Избр. ст.: в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: «Александра», 1992б. С.191 – 199.

110. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. С. 58 – 79.
111. Львофф Б. «Черный принц» Айрис Мердок и «Женщина французского лейтенанта» Джона Фаулза [электронный ресурс]. URL: <http://www.proza.ru/2009/05/24/956> (дата обращения: 23.04.2015).
112. Мадорская Н.Я. Концепция личности в философско-психологическом романе Айрис Мердок: От первых опытов к «Ученику философа»: автореф. ... дис. канд. философ. наук. СПб, 1997.
113. Малишевская Н.А. Жанровое своеобразие романов Айрис Мердок: к проблеме пародирования жанровых моделей в современной метапрозе: автореф ... дис. канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2001.
114. Малишевская Н.А. Игровые практики в дискурсе постмодерна: автореф. ... дис. д-ра филол. наук. Ростов-на-Дону, 2007.
115. Маслова В.А. Введение в когнитивную лингвистику. М.: Флинта: Наука, 2006. 294 с.
116. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика. Минск: ТетраСистемс, 2008. 272 с.
117. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: Изд-во РГГУ, 1994. 136 с.
118. Мельников Н. Марионетки в поисках смысла («Проклятые вопросы» от Айрис Мердок) // Мердок А. Человек случайностей / Пер. с англ. И.В. Трудолобовой. М.: АСТ, 2005 [электронный ресурс]. URL: http://exlibris.ng.ru/lit/2005-08-25/4_marionetki.html (дата обращения: 24.03.2015).
119. Мердок А. Против бесстрастия / Предисл., пер., прим. и коммент. Д. Бак, 1991 [электронный ресурс]. URL: http://www.ecsocman.edu.ru/data/871/925/1219/21_Ajris_MERDO K.pdf (дата обращения: 15.09.2014).

120. Мердок А. Суверенность Блага / Пер. с англ. Е. Востриковой и Ю. Кульгавчук // Логос. 2008. № 1. С.117 – 137 [электронный ресурс]. URL: <http://www.hse.ru/data/811/533/1238/Мердок.pdf> (дата обращения: 23.10.2014).

121. Мизина И.Н. Романы А. Мердок конца 60-х – начала 70-х гг.: Идеи философии Платона в зеркале художественной структуры: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1991 // Электронная библиотека диссертаций РГБ [электронный ресурс]. URL: <http://diss.rsl.ru> (дата обращения: 18.03.2015).

122. Миллер Л.В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория // Мир русского слова. 2000. № 4.

123. Миловидов В.А. Введение в семиологию: второе издание: учебное пособие. М. – Берлин: Директ-Медиа, 2015. 197 с.

124. Михальская Н.П. Айрис Мердок // Михальская Н.П. История английской литературы. М.: Издательский центр «Академия», 2006. С. 440 – 446.

125. Михальская Н.П., Аникин Г.В. К проблеме философско-психологического романа. Типологические черты романов А. Мердок 70-х гг. // Михальская Н.П., Аникин Г.В. Английский роман 20 века. М.: Высшая школа, 1982. С. 148 – 182.

126. Мишенькина Е.В. Национально-специфическая характеристика концепта «свет-цвет» в русской и английской лингвокультурной картине мира: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2006 [электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/natsionalno-spetsificheskaya-kharakteristika-kontsept-a-svet-tsvet-v-russkoi-i-angliiskoi-lin> (дата обращения: 08.05.2015).

127. Можейко М.А. Платон // Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. Минск: Книжный Дом, 2003а. С. 755 – 760.

128. Можейко М.А. Эманация // Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. Минск: Книжный Дом, 2003б. С. 1225.

129. Мочульский К.В. Достоевский. Жизнь и творчество. М., 1980.

130. Муртазина Д.Ф. Гендерная проблематика романов А. Мердок: автореф. дис. ... канд. ф.н. Казань, 2012.
131. Неретина С.С. Тропы и концепты. РАМН. М., 1999.
132. Никифорова А.Н. Поэтика романов Айрис Мердок 1950-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 2007 [электронный ресурс]. URL: <http://www.pergam-club.com/book/6310> (дата обращения: 06.06.2015).
133. Никольская И.А. Традиции платонизма в русской и английской литературе (Л. Толстой и А. Мердок – сравнительный анализ): автореф. дис. ... канд. филол. наук. 1994 // Электронная библиотека диссертаций РГБ [электронный ресурс]. URL: <http://diss.rsl.ru> (дата обращения: 24.11.2015).
134. Осипенко Е.А. Принципы игровой поэтики в романах Айрис Мердок 50 – 80-х гг.: введение в дис. ... канд. филол. наук. Балашов, 2004 [электронный ресурс]. URL: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/93789.html> (дата обращения: 16.11.2015).
135. Павлычко С.Д. Айрис Мердок. В поисках морального искусства // Литература Англии. XX век. / Под. ред. К.А. Шаховой. Киев: Вища школа, 1987. С. 330 – 349.
136. Падве Т. Большого ему не дано... // Литературное обозрение. 1975. № 3. С. 90 – 91.
137. Палкин А.Д. Концептуальный анализ и ассоциативный эксперимент // Когнитивные исследования языка. Выпуск V. Исследование познавательных процессов в языке. М. Тамбов, 2009. С. 133 – 146 [электронный ресурс]. URL: <http://cognitiveres.ralk.info/files/kiapdf/volumeV/133-146.pdf> (дата обращения: 02.04.2016).
138. Паршин П. Лакофф Дж. // Энциклопедия Кругосвет. 2016 [электронный ресурс] URL: http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/LAKOFF_DZHORDZH.html (дата обращения: 14.04.2016).

139. Пахсарьян Н.Т. Французский экзистенциализм: Ж.-П. Сартр, А. Камю // Зарубежная литература XX в. / Под ред. В.М. Толмачева. М.: Academia, 2003. С. 337 – 356.
140. Перетятыкин Г. Ф. Данте, Гегель и «метафизика света» // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. 2011. Вып. № 20 (115). С. 5 – 15.
141. Пименова М.В. Введение в концептуальные исследования. Кемерово: Изд-во Кемеровского университета, 2006. 178 с.
142. Пименова М.В. Методология концептуальных исследований // Антология концептов. Волгоград: Парадигма, 2007. С. 14 – 16.
143. Пирудян А.А. Структура романов Айрис Мердок и комедии Шекспира // Английская литература XX в. и наследие Шекспира / Отв. ред. А.П. Саруханян, М.: Наследие, 1997. С. 120 – 132.
144. Платон. Государство // Платон. Диалоги. Книга вторая. М.: Эксмо, 2008а. С. 89 – 455.
145. Платон. Менон // Платон. Диалоги. Книга первая. М.: Эксмо, 2008б. С. 367 – 413.
146. Платон. Пир // Платон. Диалоги. Книга первая. М.: Эксмо, 2008в. С. 715 – 777.
147. Платон. Теэтет // Платон. Диалоги. Книга первая. М.: Эксмо, 2008г. С. 843 – 939.
148. Платон. Тимей // Платон. Диалоги. Книга вторая. М.: Эксмо, 2008д. С. 455 – 543.
149. Платон. Федр // Платон. Диалоги. Книга первая. М.: Эксмо, 2008е. С. 777 – 843.
150. Платон. Филеб // Платон. Диалоги. Книга вторая. М.: Эксмо, 2008ж. С. 9 – 89.
151. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: Восток-Запад, 2007а. 314 с.

152. Попова З.Д., Стернин И.А. Основные черты семантико-когнитивного подхода к языку // Антология концептов. Волгоград: Парадигма, 2007б. С. 7 – 9.
153. Пронин В.А., Толкачев С.П. Английская литература в поисках нового героя // Пронин В.А., Толкачев С.П. Современный литературный процесс за рубежом. М., 2000 [электронный ресурс]. URL: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook026/01/index.html?part-005.htm> (дата обращения: 25.01.2015).
154. Прохоров Ю.Е. В поисках концепта. М.: Флинта: Наука, 2008. 173 с.
155. Руднев В. Экзистенциализм // Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. С. 272 – 275.
156. Савченко Д.Н. Метафизика света // Савченко Д.Н. Креатология. Т. 2. Число. Гармония. Метафизика света. СПб.: Алетейя, 2012.
157. Саматова А.Р. Проблема установления сем при компонентном анализе лексики // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 7 (188). Вып. 41. С. 133 – 136 [электронный ресурс]. URL: <http://www.lib.csu.ru/vch/188/026.pdf> (дата обращения: 08.11.2015).
158. Самсонова О.Н. Семантика сна в романе Айрис Мердок «Сон Бруно» // Языковая семантика и образ мира. Межд. научн. конф., посвященная 200-летию университета. Казанский федеральный университет, 1997. С. 231 – 232 [электронный ресурс]. URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-angliya/samsonova-semantika-sna.htm> (дата обращения: 22.03.2015).
159. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А.А. Яковлева. М.: Политиздат, 1990. С. 319 – 344.
160. Саруханян А.П. Айрис Мердок // Английская литература, 1945 – 1980 / Отв. ред. А.П. Саруханян. М.: Наука, 1987. С. 302 – 317.
161. Селиверстова О.Н. Компонентный анализ многозначных слов. 1975. М.: Наука, 1975. 240 с.
162. Селиверстова О.Н. Труды по семантике. М.: Языки славянской культуры, 2004. 960 с.

163. Серов Н.В. Платоновские идеи о цвете, гендере и любви [электронный ресурс]. URL: <http://sovmu.spbu.ru/main/conf/summerskool-2003/1-20.htm> (дата обращения: 23.05.2015).

164. Скороденко В.А. Достоинство человека и хаос жизни (заметки о романах Айрис Мердок) // [электронный ресурс]. URL: <http://www.pergamclub.com/book/5967> (дата обращения: 25.04.2016).

165. Скороденко В.А. Мердок Айрис (1919-99) // Большой Энциклопедический словарь [электронный ресурс]. URL: http://mega.km.ru/bes_2004/encyclor.asp?TopicNumber=42997 (дата обращения: 23.03.2015).

166. Скоропанова И. Мир как текст // Скоропанова И. Мини-словарь постмодернистской терминологии. Электронный журнал «Филолог». Пермь: ФГБОУ ВПО «Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет». № 6. 2005 [электронный ресурс]. URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_141 (дата обращения: 13.03.2016).

167. Соловьева Н.А. Литература Великобритании // Зарубежная литература XX в. / Под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2004. С. 471 – 472.

168. Соловьева М.А. Роль аллюзивного антропонима в создании вертикального контекста (На материале романов А. Мердок и их русских переводов): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2004.

169. Солопова М. Неоплатонизм // Энциклопедия Кругосвет: онлайн-энциклопедия. 2016 [электронный ресурс]. URL: http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/filosofiya/NEOPLATONIZM.html (дата обращения: 16.07.2015).

170. Сорокина А.В. Концепт в системе культуры: филологический, культурологический, лингвокогнитивный подходы // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. 2011. № 1 (21). С. 142 – 146.

171. Стадульская Н.А. Компонентный анализ значения слова как способ выявления содержания концепта // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 32 (286). Вып. 71. С. 112 – 117 [электронный ресурс]. URL: <http://www.lib.csu.ru/vch/286/022.pdf> (дата обращения: 20.04.2015).

172. Степанова Г.В. Семантика многозначного слова: уч. пособие. Калининград: Изд-во КГУ, 1978. 51 с.

173. Степанова Е.С. Мифологический фрейм и его языковое выражение в философских романах А. Мердок: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2007 [электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/mifologicheskii-freim-i-ego-yazykovoe-vyrazhenie-v-filosofskikh-romanakh-merdok> (дата обращения: 15.03.2015).

174. Степин В.С. Экзистенциализм // В.С. Степин. Философия: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. Минск: ГУО РИВШ, 2006. С. 188-201.

175. Стернин И.А. Методика исследования структуры концепта // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: сб. науч. тр. / Под ред. И.А. Стернина. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2001. С. 58 – 65.

176. Стернин И. Проблемы анализа структуры значения слова. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1979. 122 с.

177. Судленкова О.А., Кортес Л.П. Айрис Мердок // Судленкова О.А., Кортес Л.П. 100 писателей Великобритании. Минск: Высшэйшая школа, 1997. С. 116 – 118.

178. Султанов К. Под звездой одиночества // Литературное обозрение. 1975. № 6. С. 96 – 97.

179. Тарасова И.А. Художественный концепт: диалог лингвистики и литературоведения // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4 (2). С. 742 – 745.

180. Татаркевич В. Св. Бонавентура и августинизм XIII века // Татаркевич В. История философии. Античная и средневековая философия. Пермь: Изд-во Пермского государственного университета, 2000. С. 398 – 406.

181. Теория метафоры / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой. М.: Прогресс, 1990. 512 с.
182. Толкачев С.П. «Готические» романы Айрис Мердок // Филологические науки. 1999а. № 3. С. 42 – 51.
183. Толкачев С.П. Художественный мир Айрис Мердок: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1999б [электронный ресурс]. URL: <http://dissertation1.narod.ru/avtoreferats1/a154.htm> (дата обращения: 24.10.2015).
184. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь: Изд-во Тверского государственного университета, 2001. 58 с.
185. Тулякова И.И. Живописная реминисценция в романе Айрис Мердок «Единорог» // Экфрастические жанры в классической и современной литературе. Пермь: Изд-во Пермского государственного национального исследовательского университета, 2014. С. 226 – 233.
186. Урнов М.В. Айрис Мердок: литература и мистификация // Вопросы литературы. 1984. № 11. С. 78 – 105.
187. Филюшкина С.Н. Мир глазами Брэдли Пирсона и через призму его судьбы (роман А. Мердок «Черный принц») // Филюшкина С.Н. Современный английский роман. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1988. С. 100 – 112.
188. Фоминых Н.В. Концепт, концептор и художественный текст // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: сб. науч. тр. / Под ред. И.А. Стернина. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2001. С. 176 – 179.
189. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Изд-во «Республика», 1993а. С. 192 – 220.
190. Хайдеггер М. Преодоление метафизики // Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Изд-во «Республика», 1993б. С. 177 – 192.
191. Хайдеггер М. Учение Платона об истине // Историко-философский ежегодник. М.: Наука, 1986. С. 255 – 275.
192. Хализев В. Теория литературы. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Высшая школа, 2002. 437 с.

193. Хитарова Т.А. Архетипические образы Верха и Низа в романе с притчевым началом (А. Платонов, А. Мердок, У. Голдинг): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2003.
194. Чамеев А. Под сетью иллюзий // Мердок А. Довольно почетное поражение. СПб., 2004 [электронный ресурс]. URL: <http://www.pergamclub.com/book/5469> (дата обращения: 12.04.2015).
195. Чарыкова О.Н. Индивидуальные концепты в художественном тексте // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: сб. науч. тр. / Под ред. И.А. Стернина. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2001. С. 173 – 176.
196. Чебинева В.А. Развитие традиций Л. Стерна в творчестве В. Вульф и А. Мердок: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2003.
197. Шведов Ю. Эволюция шекспировской трагедии. М.: Искусство, 1975. 464 с.
198. Шевченко Л.Л. Метафора как средство моделирования концептуальной системы автора: на материале произведений А. Мердок: дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2005.
199. Шеина И.М. Лексико-семантическое поле как универсальный способ организации языкового опыта // Вестник Московского государственного областного университета. 2010. № 2. С. 69 – 72 [электронный ресурс]. URL: <http://vestnik-mgou.ru/mag/2010/rusfil/2/st13.pdf> (дата обращения: 13.02.2016).
200. Шишков А.М. Метафизика света // Новая философская энциклопедия: В 4 тт. / Под ред. Степина В.С. М.: Мысль, 2001. Т. 2. С. 546.
201. Шишков А.М. Метафизика света // Шишков А.М. Средневековая интеллектуальная культура. М.: Издатель Савин С.А., 2003. С. 558 – 566.
202. Шишков, А. М. Метафизика света в средневековой европейской культуре // Вопросы философии. 2000. № 5. С. 88 – 98.
203. Шишков А.М. Метафизика света: Очерк истории. СПб.: Алетейя. 2012. 368 с.
204. Шишков А.М. Роберт Гроссетест и метафизика света: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1997.

205. Шмид В. Нарратология. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
206. Шушарина Г.А. Языковая актуализация концептов light и darkness: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Хабаровск, 2007 [электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/yazykovaya-aktualizatsiya-kontseptov-light-i-darkness> (дата обращения: 12.06.2014).
207. Эко У. Эстетика света // Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб., 2003 [электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/eko_isk/03.php (дата обращения: 13.05.2015).
208. Эко У. Эстетические концепции света // Эко У. Эволюция средневековой эстетики. СПб.: Азбука-Классика, 2004. С. 39 – 60.
209. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 299 с.
210. Altorf M. Iris Murdoch, or What It Means To Be A Serious Philosopher // *Daímon. Revista Internacional de Filosofía*, № 60. 2013. P. 75 – 91.
211. Antonaccio M. *Picturing the Human: The Moral Thought of Iris Murdoch*. Oxford, 2000.
212. Antonaccio M. The Virtues of Metaphysics: A Review of Iris Murdoch's Philosophical Writings // *Journal of Religious Ethics*, Inc. 2001 [электронный ресурс]. URL: <http://bookos.org/g/Iris%20Murdoch> (дата обращения: 13.05.2015).
213. Bayley J. Iris: A Memoir of Iris Murdoch // *The Guardian*, Tuesday 9 February, 1999 [электронный ресурс]. URL: <http://www.guardian.co.uk/uk/1999/feb/09/7> (дата обращения: 07.02.2015).
214. Bradbury M. A Distinctive, Magical, Inventive Imagination // *The Guardian*, Tuesday 9 February, 1999 [электронный ресурс]. URL: <http://www.guardian.co.uk/news/1999/feb/09/guardianobituaries1> (дата обращения: 07.02.2015).
215. Bradbury M. *The Modern British Novel*. 1994.

216. Broackes J. A Postscript to «On “God” and “Good”»: Introductory note // The Iris Murdoch Review. L.: Kingston University Press. Vol.1 № 3 [электронный ресурс]. URL: <http://fass.kingston.ac.uk/downloads/iris-murdoch-review-03.pdf> (дата обращения: 16.03.2016).

217. Brown A. Iris Murdoch against the robots // The Guardian. 2012 [электронный ресурс]. URL: <http://www.theguardian.com/commentisfree/andrewbrown/2012/mar/27/iris-murdoch-sovereignty-good> (дата обращения: 06.11.2015).

218. Chaturvedi A. Iris Murdoch's different truths // Indian Express Newspapers. Bombay, 1999 [электронный ресурс]. URL: <http://www.expressindia.com/ie/daily/19990212/ieX12069.html> (дата обращения: 08.02.2015).

219. Clark A. Something Special // The Guardian, Thursday 7 October, 1999 [электронный ресурс]. URL: <http://www.guardian.co.uk/books/1999/oct/07/irismurdoch> (дата обращения: 07.02.2015).

220. Clark A. The Good Apprentice // The Guardian, Saturday 29 September, 2001 [электронный ресурс]. URL: <http://www.guardian.co.uk/books/2001/sep/29/biography.highereducation2> (дата обращения: 07.02.2015).

221. Conradi P. A Witness to Good and Evil // The Guardian. Tuesday February 9, 1999 [электронный ресурс]. URL: <http://www.guardian.co.uk/books/1999/feb/09/fiction.peterconrad> (дата обращения: 07.02.2015).

222. Conradi P. Iris Murdoch: A Life // The Guardian, Saturday 8 September, 2001 [электронный ресурс]. URL: <http://www.guardian.co.uk/books/2001/sep/08/irismurdoch> (дата обращения: 07.02.2015).

223. Cupitt D. Iris and the Death of God // The Guardian, Saturday 23 March, 2002 [электронный ресурс]. URL:

<http://www.guardian.co.uk/world/2002/mar/23/religion.uk> (дата обращения: 07.02.2015).

224. Dhiman K. Iris Murdoch: Writer and Philosopher // Kuldip Dhiman's Philosophy and Psychology Blog [электронный ресурс]. URL: <http://kuldipdhiman.blogspot.com/2008/09/iris-murdoch-writer-and-philosopher.html> (дата обращения: 20.05.2015).

225. Dooley G. Good Versus Evil in Austen's «Mansfield Park» and Iris Murdoch's «A Fairly Honourable Defeat» // Transnational Literature. Vol. 1, № 2. Flinders University, Adelaide, 2009 [электронный ресурс]. URL: http://fhrc.flinders.edu.au/transnational/vol1_issue2.html (дата обращения: 03.03.2016).

226. Ekstam J.M. Meaning and What It Can Convey: The Case of Iris Murdoch // SKASE Journal of Literary Studies [online]. 2011. Vol. 3, № 2. P. 21 – 33 [электронный ресурс] URL: http://www.skase.sk/Volumes/JLS04/pdf_doc/02.pdf (дата обращения: 06.02.2015).

227. Evans I. A Short History of English Literature. Harmondsworth: Penguin Books, 1963. 287 p.

228. Ezard J., Gentleman A. A Shining Light Even in the Darkest Years // The Guardian, Tuesday 9 February, 1999 [электронный ресурс]. URL: <http://www.guardian.co.uk/uk/1999/feb/09/4> (дата обращения: 04.11.2015).

229. Haines S. Iris Murdoch, the Ethical Turn and Literary Value // Rowe A., Horner A. Iris Murdoch and Morality. L.: Palgrave MacMillan, 2010. P. 87 – 101.

230. Jackendoff R. Semantics and Cognition. Cambridge: The MIT Press, 1993. 283 p.

231. Jacobs A. The Liberal Neoplatonist? // First Things Journal. New-York, 1999 [электронный ресурс]. URL: <http://www.firstthings.com/article/1999/01/006-the-liberal-neoplatonist> (дата обращения: 05.10.2015).

232. Johnson D. Iris Murdoch: Key Women Writers. Bloomington: Indiana University Press, 1987. 160 p.

233. Jordan J. Iris Murdoch's Genealogy of the Modern Self: Retrieving Consciousness Beyond the Linguistic Turn. A Dissertation. Baylor University. 2008. 257 p.
234. Jordison S. Booker club: The Sea, the Sea // The Guardian. 2009 [электронный ресурс]. URL: <http://www.guardian.co.uk/books/booksblog/2009/feb/10/iris-murdoch-sea-booker> (дата обращения: 22.04.2016).
235. Kakutani M. Iris Murdoch Defends Art Against Plato // The New York Times. May 21, 1991 [электронный ресурс]. URL: <http://www.nytimes.com/1991/05/21/books/books-of-the-times-iris-murdoch-defends-art-against-plato.html> (дата обращения: 15.04.2015).
236. Langacker R.W. Concept, image, and symbol. The Cognitive Basis of Grammar. Berlin, N.-Y.: Mouton de Gruyter, 2002. 396 p.
237. Lin Y.-P. Art for Life's Sake: Iris Murdoch on the Relationship Between Art and Morality // Proceedings of the European Society for Aesthetics. Vol. 4. 2012. P. 316 – 330.
238. Lita A. «Seeing» Human Goodness: Iris Murdoch On Moral Virtue // Minerva – An Internet Journal of Philosophy. 2003. P. 143 – 172 [электронный ресурс]. URL: <http://www.mic.ul.ie/stephen/vol7/murdoch.pdf> (дата обращения: 12.09.2014).
239. Luprecht M. Death and Goodness: «Bruno's Dream» and «The Sovereignty of Good over Other Concepts» // Rowe A., Horner A. Iris Murdoch and Morality. L.: Palgrave MacMillan, 2010. P. 113 – 126.
240. Malikail J. Iris Murdoch on the Good, God and Religion // Minerva – An Internet Journal of Philosophy. Vol. 4, 2000 [электронный ресурс]. URL: <http://www.ul.ie/~philos/vol4/murdoch.html> (дата обращения: 13.10.2015).
241. Midgley M. Sorting out the Zeitgeist. The Moral Philosophy of Iris Murdoch [электронный ресурс]. URL: <http://atschool.eduweb.co.uk/cite/staff/philosopher/midge.htm> (дата обращения: 14.09.2015).

242. Moore S.H. Murdoch's Fictional Philosophers: What They Say and What They Show // Rowe A., Horner A. Iris Murdoch and Morality. L.: Palgrave McMillan, 2010. P. 101 – 113.

243. Murdoch I. Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature. L.: Penguin Books, 1999a. 580 p.

244. Murdoch I. Sartre – Romantic Rationalist. L.: Random House, 1999b. 120 p.

245. Murdoch I. Metaphysics as a Guide to Morals. L.: Random House, 2003. 530 p.

246. Murdoch I. The Art of Fiction (Interviewed by Jeffrey Meyers) // The Paris Review, № 117, 1990 [электронный ресурс]. URL: <http://www.theparisreview.org/interviews/2313/the-art-of-fiction-no-117-iris-murdoch> (дата обращения: 14.04.2015).

247. Nakanishi W.J. Shakespeare and Buddhism in Bruno's Dream // The Iris Murdoch Society. 2013 [электронный ресурс]. URL: <http://www.irismurdoch.plus.com/nakanishi3.html> (дата обращения: 26.10.2015).

248. Nicol B. Iris Murdoch: The Retrospective Fiction. L.: Palgrave McMillan, 2004.

249. Nicol B. Murdoch's Mannered Realism: Metafiction, Morality and the Post-War Novel // Rowe A., Horner A. Iris Murdoch and Morality. L.: Palgrave McMillan, 2010. P. 17 – 31.

250. Nussbaum M. Love and Vision: Iris Murdoch on Eros and the Individual // Antonaccio M. Iris Murdoch and the Search for Human Goodness. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

251. Oates J.C. Sacred and Profane Iris Murdoch // New Republic, November 18, 1978 [электронный ресурс]. URL: <http://www.usfca.edu/fac-staff/southern/murdoch.html> (дата обращения: 21.02.2015).

252. Phillips D. The Role of the Light and the Sun in Some Novels of Iris Murdoch and John Fowles // Cynos. Vol. 7. 2008 [электронный ресурс]. URL: <http://revel.unice.fr/cynos/?id=1195#> (дата обращения: 09.10.2015).

253. Rabinovitz R. A Fairly Honourable Defeat // The New York Times On the Web. 1970 [электронный ресурс]. URL: <http://www.nytimes.com/books/98/12/20/specials/murdoch-defeat.html> (дата обращения: 03.03.2016).

254. Ricciardi M. Iris Murdoch: Philosophy, Literature and Life // Notizie di Politeia. XVIII, 2002. P. 5 – 21 [электронный ресурс]. URL: http://unimi.academia.edu/MarioRicciardi/Papers/249680/Iris_Murdoch_Philosophy_Literature_and_Life (дата обращения: 05.04.2015).

255. Robjant D. Iris Murdoch's Everyday "Metaphysical Entities" [электронный ресурс]. URL: <http://www.ul.ie/~philos/vol4/everyday.html> (дата обращения: 15.02.2016).

256. Rowe A. Iris Murdoch: A Reassessment. L.: Palgrave Macmillan, 2007. 238 p.

257. Ruokonen F. Good, Self, and Unselfing – Reflections on Iris Murdoch's Moral Philosophy [электронный ресурс]. URL: <http://sammelpunkt.philo.at:8080/1453/1/ruokonen.pdf> (дата обращения: 13.04.2015).

258. Sayre N. An Accidental Man // The New York Times on the Web. 1972 [электронный ресурс]. URL: <https://www.nytimes.com/books/98/12/20/specials/murdoch-accidental.html> (дата обращения: 25.11.2014).

259. Setiya K. Murdoch on the Sovereignty of Good // Philosophers' Imprint. University of Pittsburgh. 2013. Vol. 13, №. 9 [электронный ресурс]. <http://quod.lib.umich.edu/p/phimp/3521354.0013.009/1> (дата обращения: 16.07.2015).

260. Strawson G. Telling Tales // The Guardian, Saturday 6 September, 2003 [электронный ресурс]. URL: <http://www.guardian.co.uk/books/2003/sep/06/biography.highereducation> (дата обращения: 07.02.2015).

261. Williams H. Murdoch, an Unlikely Liberal Icon // The Guardian, Friday 18 January, 2002 [электронный ресурс]. URL: <http://www.guardian.co.uk/books/2002/jan/18/irismurdoch> (дата обращения: 07.02.2015).

262. Wittgenstein L. Tractatus Logico-Philosophicus: Translated by D.F. Pears and B.F. McGuinness. L.; N.-Y., 2002 [электронный ресурс]. URL: <http://rapidshare.com/files/153622125/Tractatus.rar> (дата обращения: 18.11.2015).

Художественная литература

1. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М.: Худож. лит., 1983. 527 с.
2. Камю А. Посторонний // Камю А. Посторонний. Миф о Сизифе. Недоразумение. М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 5 – 109.
3. Шекспир У. Гамлет Принц Датский / Пер. с англ. М. Лозинского // Шекспир У. Трагедии. М., 1983. С. 128 – 366.

Словари и энциклопедии

1. БЭС – Большой энциклопедический словарь / Под ред. А.М. Прохорова. СПб., 1999.
2. КЭС – Краткая энциклопедия символов [электронный ресурс]. URL: <http://www.symbolarium.ru> (дата обращения: 26.07.2015).
3. Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В.Н. Ярцевой. М., 1990.
4. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. Т. 1. М., Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925.

5. ЛЭС – Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Кожевникова и П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987.
6. СЭС – Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожинной. М., 2003.
7. Толковый переводоведческий словарь / Под ред. Л.Л. Нелюбина. М., 2003.
8. Collins English Dictionary. Glasgow, 1995.
9. Macmillan English Dictionary for Advanced Learners. 2007.
10. Merriam-Webster's Collegiate Dictionary. Springfield, 2003.
11. Oxford Advanced Learner's Dictionary. Oxford, 1989.
12. Roget's Thesaurus of English Words and Phrases. L., 2002.
13. The Edinburgh Associative Thesaurus (EAT) [электронный ресурс]. URL: <http://www.eat.rl.ac.uk> (дата обращения: 05.11.2015).

Список литературных источников

1. Мердок А. Вполне достойное поражение / Пер. с англ. М. Абушика. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. 544 с.
2. Мердок А. Генри и Катон / Пер. с англ. В. Минушина. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. 496 с.
3. Мердок А. Дитя слова / Пер. с англ. Т. Кудрявцевой. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. 624 с.
4. Мердок А. Море, море / Пер. с англ. М. Лорие. М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. 540 с.
5. Мердок А. О приятных и праведных / Пер. с англ. М. Канн. М.: ИД «Флюид», 2008. 496 с.
6. Мердок А. Под сетью, или Неприкаянная любовь / Пер. с англ. М.Ф. Лорие. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2012. 400 с.
7. Мердок А. Святая и греховная машина любви / Пер. с англ. Н. Калошиной. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2008. 576 с.

8. Мердок А. Сон Бруно / Пер. с англ. О. Татариновой, И. Шварц. М.: Эксмо; Спб.: Домино, 2008. 368 с.
9. Мердок А. Человек случайностей / Пер. с англ. И. Трудюловой. М.: Эксмо, 2013. 512 с.
10. Мердок А. Черный принц / Пер. с англ. И. Бернштейн и А. Поливановой. М.: Эксмо; Спб.: Домино, 2009. 624 с.
11. Murdoch I. A Fairly Honourable Defeat. 217 p [электронный ресурс]. URL: <http://bookos.org/g/Iris%20Murdoch> (дата обращения: 18.05.2014).
12. Murdoch I. A Word Child. 277 p [электронный ресурс]. URL: <http://bookos.org/g/Iris%20Murdoch> (дата обращения: 13.11.2014).
13. Murdoch I. An Accidental Man. 264 p [электронный ресурс]. URL: <http://bookos.org/g/Iris%20Murdoch> (дата обращения: 13.11.2014).
14. Murdoch I. An Unofficial Rose. 188 p [электронный ресурс]. URL: <http://bookos.org/g/Iris%20Murdoch> (дата обращения: 08.10.2014).
15. Murdoch I. Bruno's Dream. 219 p [электронный ресурс]. URL: <http://bookos.org/g/Iris%20Murdoch> (дата обращения: 08.04.2014).
16. Murdoch I. Henry and Cato. 263 p [электронный ресурс]. URL: <http://bookos.org/g/Iris%20Murdoch> (дата обращения: 02.09.2014).
17. Murdoch I. The Black Prince. L.: Vintage Classics, 2006. 416 p.
18. Murdoch I. The Nice and the Good. 312 p [электронный ресурс]. URL: <http://bookos.org/g/Iris%20Murdoch> (дата обращения: 02.09.2014).
19. Murdoch I. The Sacred and Profane Love Machine. 240 p [электронный ресурс]. URL: <http://bookos.org/g/Iris%20Murdoch> (дата обращения: 18.11.2014).
20. Murdoch I. The Sea, the Sea. 328 p [электронный ресурс]. URL: <http://bookos.org/g/Iris%20Murdoch> (дата обращения: 13.11.2014).