

*Лазаренко Дар'я
(Запоріжжя)*

Гамлетівські алюзії в романі А.Мердок "Чорний принц"

Талановита романістка і професійний філософ Айріс Мердок є однією з найяскравіших постатей англійської літератури II половини XX сторіччя. Її творчість, неординарна і провокуюча, з самого початку – з виходу у світ першого роману „Під сіткою” (1954) – постійно викликає шквал читацьких емоцій та критичних відгуків, що не вщухає й по сьогоднішній день. Оцінки читачів, критиків та літературознавців можуть бути полярно протилежними, проте усі вони сходяться у тому, що мердоківські романи є явищем складним, багаторівневим, поліфонічним. Здається, такою своєю властивістю вони завдячують насамперед багатогранності творчої особистості самої авторки.

Як філософа і літератора, А.Мердок завжди цікавили проблеми морального вибору людини, свободи та влади, мистецтва і кохання. У своїх філософських роботах та художніх творах вона намагалася наблизитись до розуміння сенсу людського існування, співвіднести універсальні категорії добра, істини, краси та знайти відповідь на споконвічне питання: „Як жити морально?”. Ниткою Аріадни у цьому невпинному пошуку служила їй шекспірівська трагедія, адже саме трагедія постає для письменниці тим художнім простором, що є найбільш продуктивним в плані осягнення людської душі.

Сьогодні, коли Шекспіра вважають найвідомішим автором за всю історію людства, а про його „Гамлета”, як іронічно зауважує мердоківський герой Б.Пірсон, чули навіть

„усі найбільш темні та дикі представники роду людського”¹, зовсім неважко піддатися впливові стандартизованих уявлень про творчість великого драматурга, прийняти сторону байдужої поваги, або ж нігілізму. Проте, мердоківська позиція у цьому відношенні є оригінальною, дуже особистісною і, так би мовити, „глибоко переживаною”. Думається, що ця позиція обумовлена насамперед рецептивною багатовекторністю. По відношенню до шекспірівських творів А.Мердок одночасно виступає у декількох іпостасях: вона є і звичайним читачем, і читачем-аналітиком, і читачем-філософом, і читачем-письменником. Така синтетичність читацького сприйняття дозволяє їй відійти від суб’єктно-об’єктної моделі рецепції та встановити продуктивне творче спілкування з шекспірівською трагедією, що ґрунтується на засадах діалогічності, поваги митця до митця, усвідомлення спільної мети – пошуку істини.

Отже, з одного боку, ставлення письменниці до Великого Барда та його творів багато в чому є суголосним з позицією романтиків². А.Мердок сприймає Шекспіра як справжнього генія, а його трагедії – як універсальний еталон мистецької майстерності. Проте, з іншого боку, на відміну від більшості романтиків, авторка не займає відстороненої позиції шанувальника-спостерігача. Осмислення нею шекспірових трагедій набуває форми своєрідного позачасового діалогу, приєднатися до якого може і читач, самотійно визначаючи власний кут зору на акцентовані Мердок проблеми. Шекспірівська трагедія є для письменниці зразком, ідеалом, шедевром, і в той же час живим, актуальним твором. Адже, як влучно зауважив сучасний французький письменник Ф.Бегбедер, „шедеври не терплять поклоніння, їм подобається жити – іншими

¹ Мердок А. Сон Бруно. Черный принц: Пер. з англ. – К.: БМП "Борисфен", 1995. – С.430.

² Докладніше див.: Дьяконова Н. Шекспир и английская литература XX века // Вопросы литературы. – 1986. – № 10. – С. 67-93.

словами, вони хочуть, щоб їх читали та зачитували до дірок, обговорювали й обговорювали”³.

Мердоківська рецепція шекспірівського генія не є фрагментарною, розпорошеною чи випадковою. Погляди письменниці на творчість Шекспіра організовані у чітку ієрархічну систему, що, в свою чергу, є органічною складовою моральної філософії авторки. Своєрідним наріжним каменем філософських пошуків А.Мердок у цій царині є збірка есе „Метафізика як путівник по моралі” (1992)⁴. У статті, присвяченій публікації даної роботи, Зара Дреєва називає цю працю „головною філософською книгою” А.Мердок, одночасно „підсумком її інтелектуальних захоплень” та „квінтесенцією її романів”⁵. У роботі досліджується сутність тих центруючих категорій, які структурують літературно-критичні та морально-етичні переконання авторки стосовно мистецтва взагалі та творів Шекспіра зокрема. Цими ключовими концептами постають поняття „трагізму” та „комізму”, „творчого мазохізму” та „самозаспокоєння”, „пафосу” та „романтизації страждання”, „правдивості” та „реалістичності”.

У „Метафізиці...” авторка серед іншого презентує своє розуміння сутності та завдань мистецтва. Для неї існує два основних різновиди мистецтва. Специфіка першого полягає у наступному: ”Мистецтво, що втішає та до якого ми також повертаємося за мудрістю, тяжіє, або, можливо, здається тяжіючим до романтизації відчаю. Незліченні вірші, історії, картини змальовують відчай таким чином, що ми легко можемо терпіти його та насолоджуватись ним. Христос на хресті є зображенням таким звичним і прекрасним, що нам

³ Бегбедер Ф. Лучшие книги XX века. Последняя опись перед распродажей. – М.: Флюид / FreeFly, 2006. – С.2.

⁴ Murdoch I. *Metaphysics as a guide to morals*. – London: Vintage, 2003. – 520 p.

⁵ Дреєва З. Портрет современницы: 30 лет романы английской писательницы вызывали смущение в умах, но теперь Айрис Мердок объяснила все еще одной книгой // Эхо планеты. – 1992. – №51. – С.4-5.

важко співвіднести його з реальним жахливим людським стражданням ...”⁶.

До другого різновиду – справжнього мистецтва, – на думку А.Мердок, належать твори, що не романтизують відчай і біль, але змушують читача зректися егоїстичного „самозаспокоєння” та сміливо подивитися в очі реальності. До цієї категорії належать, перш за все, давньогрецькі та Шекспірові трагедії. Вони наділені особливим „трагікомічним, або, можливо треба сказати, сумно-комічним” пафосом, що „знає про жахливі речі, і який не піддається визначенню”⁷.

Іншою важливою характеристикою справжнього мистецтва є певна незакінченість: „Трагедія <...> має бути у певному, навіть цілком незручному, сенсі розбитим цілим; необхідно зупинити свавільну, егоїстичну свідомість, що прагне закінченості... Трагедія повинна руйнувати чаруючу довершеність, яка є суттю більш низького мистецтва, відкриваючи дійсну природу гріха, марність ілюзій та реальність смерті”⁸. Незаперечним еталоном істинного трагізму для письменниці є „Король Лір” Шекспіра, в той час, як інші великі трагедії, на її думку, все ж залишають можливість насолоджуватись стражданням, створюють умови для самоочищення, а отже й самозаспокоєння. „Можливо, – пише А.Мердок, – тільки Шекспір досяг успіху у створенні досконалих образів, які одночасно були б і живими характерами. Однак навіть „Гамлет” поряд з „Ліром” виглядає пересічним. Лише істинно велике мистецтво окрім самозаспокоєння, наповнює ще й бадьорістю. Лише таке мистецтво <...> спроможне протистояти нашим спробам використати його як магію для зачаровування реальності на догоду нашим поглядам і потребам”⁹. Втім, невірним було б уявлення, що для Мердок

⁶ *Murdoch I. Op. cit. – P. 499.*

⁷ *Ibid. – P. 93.*

⁸ *Ibid. – P. 104-105.*

⁹ *Мердок А. Против бесстрастия // Общественные науки и современность. – 1991. – №5. – С.173.*

„Гамлет” є твором другорядним, периферійним. Навпаки, ця п'єса посідає особливе місце у філософській системі письменниці. Сутність власного ставлення до Шекспірового твору авторка цікавим чином репрезентує в романі „Чорний принц” (1973).

Будучи найвідомішим романом А.Мердок, „Чорний принц” не перестає привертати до себе увагу читачів і критиків, акторів і режисерів, літературознавців і колеґ-літераторів. Серед англомовних дослідників слід згадати такі відомі імена, як П.Конрад, М.Бредбері, Е.Діпл, А.Байят, П.Вульф, Р.Рабінович. Цим авторам належать ґрунтовні комплексні дослідження, присвячені творчості А.Мердок взагалі та специфіці поетики „Чорного принца” зокрема. Окремо слід відзначити внесок Р.Тода у справу вивчення саме шекспірівських алюзій в романах А.Мердок.

На теренах колишнього СРСР обговорення „Чорного принца” було, здається, не менш активним. На сторінках періодичних видань розгортались запеклі дискусії, в яких брали участь як пересічні читачі, так і знані вчені-літературознавці. Значну увагу вивченню різних аспектів роману приділили такі дослідники, як К.Генієва, В.Івашева, А.Ісламова, І.Левідова, Н.Лозовська, С.Павличко, М.Урнов, І.Уткіна, С.Філюшкіна та ін. До речі, сьогодні дослідження творчості цієї неординарної авторки не тільки не припиняється, а й набирає нових обертів. При цьому деякі науковці (зокрема, О.Алісеєнко, Л.Байрамкулова, В.Стеценко, С.Толкачов) у своїх публікаціях безпосередньо торкаються тих проблем, що пов'язані з впливом шекспірівського „Гамлета” на „Чорного принца” А.Мердок.

Проте й досі ще залишається недостатньо висвітленим питання кореляції в цьому романі шекспірівських алюзій з філософськими переконаннями авторки. Актуальним аспектом вивчення „Чорного принца” А.Мердок правомірно вважати аналіз тих категорій, що структурують філософське підґрунтя інтертекстуального зв'язку між двома текстами. Для виявлення цих категорій доцільним представляється

залучення до аналітичного процесу підсумкової та найбільш репрезентативної філософської роботи А.Мердок – „Метафізика як путівник по моралі”, яка, до речі, нечасто згадується у літературознавчих дослідженнях. Отже, метою даної розвідки є розгляд деяких аспектів вищезначеного питання.

Вперше опублікований у 1973 році „Чорний принц” А.Мердок захоплює читача багатозаровістю смислів та багатовекторністю ймовірних інтерпретацій. У цьому творі авторка майстерно поєднує найяскравіші елементи постмодерної поетики: подвійне кодування (архітекстуальний синтез інтригуючого детективного сюжету, неконвенціональної love-story та філософської медитації), інтертекстуальність, поліверсійність прочитання, гру з читачем, метафікційність. Даний роман – це складне мереживо прихованих та очевидних смислів, своєрідний калейдоскоп, що при кожній зміні куту зору продукує новий смисловий візерунок. Але все ж неправомірним було б стверджувати, що ризоматичність є іманентною якістю твору. Структурно-змістові елементи роману об'єднані навколо своєрідного ідейного каркасу, яким виступає система філософських поглядів авторки. „Чорний принц” містить в собі, так би мовити, літературну проекцію-модель моральної філософії А.Мердок. „Художник в ній є невіддільним від філософа,” – зазначає в одній зі своїх робіт В.Івашева¹⁰. А тому незрідка літературний твір відіграє для авторки роль певного „експериментального майданчика” для емпіричного випробовування її філософських теорій. До того ж, літературу А.Мердок завжди вважала більш дієвим засобом залучення читачів до інтелектуального та духовного пошуку, аніж виключно філософські роботи¹¹.

В романі „Чорний принц” письменниця конструює складну систему своєрідних дзеркал та лінз, що допомагає їй уникнути загрози моралізаторства та сухого теоретизування.

¹⁰ *Івашева В.* Что сохраняет время. Литература Великобритании 1945-1977. – М.: Советский писатель, 1979. – С.183.

¹¹ *Мердок А.* Против бесстрастия ... – С.171.

Робота цього складного механізму засновується на введенні у текст її власної проекції „Гамлета” В.Шекспіра. Мердок залучає цю трагедію у якості твору-еталону, художня довершеність, відкритість для інтерпретації і загадковість якого уможлиблюють випробовування на його матеріалі будь-яких теоретичних конструкцій. Це творче рішення, з одного боку, сприяє презентації етичних та естетичних поглядів письменниці у кондесованому, компактному вигляді, а з іншого – дозволяє рівномірно розсіяти „промені” філософської думки авторки у тексті твору, так, щоб філософський елемент органічно увійшов до літературного масиву. Мердоківська проекція Шекспірового „Гамлета” актуалізується в тканині роману у вигляді цілої системи численних алюзій та цитат.

Шекспірівські алюзії у „Чорному принці” А.Мердок є поліфункціональними. У більш вузькому контексті (на рівні творення образів та сюжету) вони виконують функцію своєрідних знаків, що зорієнтовують читача на розкодування певних смислових нюансів роману. Приміром, ставлення персонажа до творчості Шекспіра є у творі А.Мердок еталоном для оцінювання його духовної глибини. З усіх діючих осіб це випробування проходить лише Бредлі Пірсон, письменник, протагоніст роману. Хоча часом він інтерпретує „Гамлета” з певною іронією, під цією маскою герой ховає своє ставлення до Шекспіра як до божества: „існує, звичайно, божественно-досвідчена простота, ми бачимо її у творіннях тих, чиї імена я не наважуюсь назвати, такими близькими до богів вони є (богів не називають)”¹². Поряд із порадою прочитати Шекспіра, Пірсон пише: „нам дуже пощастило, що наша рідна мова – англійська”¹³.

На сюжетному рівні А.Мердок пропонує читачеві вступити у гру, визначивши умовне розміщення персонажів в матриці гамлетівського сюжету. Можливим є, наприклад,

¹² Мердок А. Сон Бруно. Черный принц ... – С.312.

¹³ Там само. – С.295.

наступне потрактування: Бредлі-Гамлет – Джуліан-Офелія – Арнольд-Полоній. Ця схема є достатньо очевидною та ґрунтується на суголосності образів Бредлі і Гамлета, Джуліан і Офелії. Цікавою здається також наступна модель сюжетного паралелізму: Джуліан-Гамлет – Арнольд-король – Рейчел-Гертруда – Бредлі-Клавдій. На думку про наявність цієї схеми можуть наштовхнути спостереження за характером відносин між дійовими особами мердоківського роману. Так, Арнольд Баффін та Бредлі Пірсон є суперниками, яких у житті спрямовує честолюбство¹⁴, так само як і братів Гамлета та Клавдія у Шекспіровій трагедії. Рейчел, дружина Арнольда – розумна жінка, яка змушена залишатись простим віддзеркаленням свого чоловіка, спрямовуючи на нього усі промені слави і успіху¹⁵. Рейчел сама зізнається, що у шлюбі з Арнольдом вона була наче мертва, жила, ніби у ящику¹⁶. Якщо вважати правомірним умовне співвіднесення образу Рейчел з образом Гертруди, цікавим може виявитися співставлення візії даного персонажу в „Чорному принці” А.Мердок та у „Гертруді й Клавдії” Дж.Апдайка. В останньому романі Гертруда також постає стомленою, невдоволеною подружнім життям жінкою, якій хочеться кохати і бути коханою, вийти з тіні чоловіка та жити своїм життям. Така інтерпретація цілком відповідає сучасній тенденції висвітлення психологічної складності та глибини другорядних образів великої трагедії.

Вартою уваги є також наступна сюжетна паралель: появу привида на початку Шекспірової трагедії можна співвіднести з появою Френсіса Марло на початку мердоківського роману, про якого Бредлі пише, що він розбудив привидів минулого та сам з'явився як якась вкрай злоблива примара¹⁷.

Думається, обидві схеми співставлення сюжетно-образних планів шекспірового „Гамлета” та „Чорного

¹⁴ Там само. – С.265.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Там само. – С.371.

¹⁷ Там само. – С.283.

принца” А.Мердок дають певний матеріал для інтерпретації традиційних образів в оригінальному ракурсі. Така гра з сюжетними паралелями хоча й може викликати у читача іронічну посмішку, проте, на нашу думку, вона здатна змусити подивитись на „вічні” образи великої трагедії по-новому, як на живих людей, своїх сучасників.

Не менш цікавим видається розгляд специфіки функціонування системи шекспірівських алюзій у більш широкому контексті – контексті „моральної філософії” письменниці та її літературно-критичних поглядів. Приховані та очевидні посилання на літературний доробок Великого Барда та його постать дозволяють А.Мердок, з одного боку, висловити власні погляди на мистецтво взагалі і Шекспірові твори зокрема (що й робить роман глибоко метафікційним), а з іншого – вписати свою позицію у сучасний гамлетівський дискурс (який, до речі, зображується А.Мердок зі значною долею іронії).

Продуктом творчої рецепції та осмислення А.Мердок Шекспірового „Гамлета” є авторська проєкція трагедії, тобто бачення даної традиційно-образної структури, зумовлене специфікою світосприйняття, філософськими переконаннями автора, культурними домінантами доби. Ключовими позиціями, на основі яких Мердок створює власну проєкцію трагедії у тексті роману та акцентує паралелізм центральних образів, постають концепти слова, рефлексії, страждання, мистецтва, театру та кохання.

„Чорний принц” А.Мердок є метароманом, тобто романом, що розмірковує про мистецтво і літературу взагалі, та про себе самого як літературний твір зокрема. Отже, одним з центральних концептів у тексті є саме „слово”. Перш за все, Пірсон стверджує, ніби „Гамлет”, так само, як і Гамлет, є „монументом зі слів” та відзначає, що самою сутністю п’єси і образу є слова¹⁸. У той же час, і сам він є „людиною-текстом”. Його сутністю також є слово. Вже навіть сама форма оповіді (сповідь від першої особи)

¹⁸ Там само. – С.430-432.

свідчить про це. Показовими у цьому плані є й такі деталі, як любов Пірсона до паперових приладь та листів, що визначаються їм як „відстрочка важливих звершень”, „безпомилковий спосіб впливу на відстані”¹⁹. „Ми захищаємося від нещастя описами та упокорюємо світ силогізмами”²⁰, – говорить Пірсон, ще раз підкреслюючи роль слова у житті людини.

Тісно пов'язаними в тексті роману є концепти „рефлексії” та „страждання”. Намагання Бредлі Пірсона осмислити закони, що панують у всесвіті, певним чином робить його спадкоємцем гамлетівської рефлексії. В центрі уваги героя А.Мердок часто опиняється така „шекспірівська” проблема, як просякнутість навколишнього світу болем і несправедливістю. „Як часто випадає нам це страждання – злодії процвітають прямо на наших очах і процвітанню їхньому нема кінця”²¹, – розмірковує Пірсон. У своїх роздумах письменник напівсвідомо ототожнює себе з Гамлетом, що надає його образу трагічного звучання. Проте, А.Мердок не дає читачеві забути про невідповідність масштабу особистості Пірсона величі шекспірівського героя. Страждання Пірсона спричинені його небажанням впускати життя з його абсурдністю у свій комфортно облаштований егоїстичний світ. Проблеми, що хвилюють письменника, незрідка видаються дріб'язковими та буденними. Проте, думається, що авторська іронія робить зображення трагічних аспектів життя в романі ще більш гострим та правдивим. За рахунок цього оповідь набуває того „сумно-комічного” пафосу, який допомагає зупинити „самозаспокоєння” та робить читацьке сприйняття свіжим і чутливим.

Підкреслюючи у своїй книзі глибокий трагізм існування людини у всесвіті, Бредлі Пірсон ніби одночасно інтерпретує і образ Гамлета, і свою власну долю: „наш світ – юдоль жаху, і усвідомлення цього не може не хвилювати жодного справжнього художника та мислителя, затьмарю-

¹⁹ Там само. – С.293.

²⁰ Там само. – С.313.

²¹ Там само. – С.341.

ючи його роздуми, руйнуючи здоров'я, іноді просто зводячи з глузду. Закривати очі на цей факт серйозна людина може лише собі на погибель, тож усі великі люди, які роблять вигляд, ніби забули про це, лише прикидаються”²². У Шекспіра Гамлет постійно зажурений, він не здатен вдавати веселість, оскільки, як ніхто інший, бачить трагічну абсурдність усього, що його оточує. „Справжнє страждання саме відрізає до себе всі шляхи”²³ – ці слова неначе сказані про Гамлета. У той же час, його образ та сумна доля породжують питання: чи є вихід? І Пірсон, як думається, зрештою знайшов правильне для себе рішення – вже перебуваючи у в'язниці, він несподівано відчув себе щасливим. Відрізаний тюремними мурами від свого колишнього життя, він зміг подивитися на своє минуле відсторонено, очима митця. Коли ж йому вдалося остаточно примиритися із самим собою та реальністю, до нього прийшов душевний спокій. Пройти шлях духовної еволюції від морального соліпсизму до зречення свого егоїстичного „зачарованого” світу Пірсонові допомогло мистецтво.

Роздуми Бредлі Пірсона про мистецтво є своєрідним лейтмотивом, червоною ниткою, що об'єднує шари філософського виміру роману. Одна з його медитацій підкреслює суголосність світоглядних позицій письменника з філософською стихією „Гамлета”: „Мистецтво і ми створені один для одного, де припиняється цей зв'язок, припиняється людське життя. Тільки це ми й можемо стверджувати, тільки це дзеркало й дає нам вірний образ”²⁴. У тексті роману ця теза знаходить безпосереднє обґрунтування: Бредлі закінчує свою книгу та невдовзі помирає, тож правду про його життя можна дізнатися лише з його книги, яка говорить сама за себе. У своїй післямові до роману Пірсона його друг Ф.Локсій стверджує: „Поза мистецтвом, можу вас усіх запевнити, нема нічого”²⁵. Саме цією фразою і закінчується

²² Там само. – С.572.

²³ Там само. – С.368.

²⁴ Там само. – С.247.

²⁵ Там само. – С.637.

мердоківський „Чорний принц”. У трагедії Шекспіра останніми словами Гамлета є: „... а далі – тиша”²⁶. Думається, що ця паралель не є випадковою. Втім, проблема кореляції таких ключових для філософського універсуму А.Мердок категорій, як „слово” і „тиша”, безперечно, заслуговує на самостійне системне осмислення²⁷.

Ще одним важливим аспектом особистості Бредлі Пірсона, що споріднює його з героєм Шекспірової трагедії, є напівсвідоме гамлетівське сприйняття світу як театру, де кулісами є небо²⁸, а театральною декорацією – безлюдна вулиця²⁹. На цій сцені, за словами самого Пірсона, „чоловіки грають ролі. Але й жінки теж грають ролі. Тільки менш чіткі”, адже „у театрі життя їм дістається менше виграшних реплік”³⁰.

Проблеми „театру” і „мистецтва” у романі А.Мердок можуть бути проінтерпретовані тільки за умови розуміння їхнього тісного з'язку з концептом „кохання”. Коли Бредлі закохується, його обличчя перетворюється на воскову маску, яку він сам відсторонено спостерігає. Відображенням у дзеркалі є вже не його знайоме обличчя, а „велика, дивна маска, що таємничо посміхається”³¹, або ж „оманлива моложава маска”³². Завдяки цьому перевтіленню, як стверджує Пірсон, він сам собі починає здаватися іншою людиною³³. Обличчя його коханої Джуліан також незрідка виявляється лише маскою³⁴.

²⁶ Шекспір В. Твори в шести томах: Том 5. – К.: Дніпро, 1986. – С.117.

²⁷ Розглядові кореляції даних категорії у першому романі А.Мердок „Під сіткою” приділено увагу у ґрунтовній статті: Павличко С. Айріс Мердок. Мистецтво проти теорій чи осягнення теорій? // Павличко С. Зарубіжна література: Дослідження та критичні статті / Передмова Д.Наливайка. – К.: Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2001. – С.489-519.

²⁸ Мердок А. Сон Бруно. Черный принц ... – С.339.

²⁹ Там само. – С.341.

³⁰ Там само. – С.264.

³¹ Там само. – С.438.

³² Там само. – С.498.

³³ Там само. – С.444.

³⁴ „її [Джуліан – Д.Л.] обличчя набуло двозначного красномовства маски” (Там само. – С.555), „маска птаха, маска лисиці” (Там само. – С.493)

Для дійових осіб роману кохання є грою, виставою, в якій усі грають ролі. Так, Арнольд характеризує своє ставлення до дружини наступним чином: „Моя прихильність до Рейчел стала звичною, як роль, у яку ти увійшов”³⁵. Бредлі Пірсон розглядає розвиток свого почуття до Джуліан як театральну постановку: „Я розіграв на підмостках свого серця два акти цього дійства [закоханості – Д.Л.]”³⁶. Проте, невідповідальне, нечутливе ставлення героїв до тієї вистави, учасниками якої вони є, призводить до трагедії. Арнольд Баффін гине, сестра Пірсона накладає на себе руки, сам Пірсон потрапляє до в'язниці, де невдовзі помирає.

Думається, помилкою Бредлі Пірсона було його намагання втекти від реальності, закривши очі на все, що здавалося йому некомфортним, незручним, неприємним. Кохання Пірсона, як влучно зауважує Джуліан, було „суцільним соліпсизмом”³⁷. Джуліан для нього – не просто жива істота, а символ мистецтва, в яке Бредлі посправжньому закоханий, втілення того натхнення, що здатне приносити з собою кохання. Бути закоханим для Бредлі означає грати партію в шахи з Чорним Принцем³⁸, який символізує одночасно і мистецтво (Чорний принц – Гамлет), і чуттєве кохання (Чорний принц – Чорний Ерос).

Важливим моментом у цьому контексті бачиться те, що кохання Бредлі Пірсона до Джуліан Баффін зароджується саме під час обговорення „Гамлета”, тоді, коли дівчина каже: „Відколи вільна в виборі своєму й розважлива душа моя...”³⁹, коли вона починає розповідати, як була вдягнена у ролі Гамлета. І зрештою, вони стають близькими після того, як дівчина перевдягається у Гамлета. Ця сцена має іронічне освітлення, що відповідає творчій манері письменниці та специфіці культурного контексту, в якому творила А.Мердок: місце черепа старого блазня займає

³⁵ Там само. – С.484.

³⁶ Там само. – С.475.

³⁷ Там само. – С.497.

³⁸ Там само. – С.483.

³⁹ Шекспір В. Твори в шести томах: Том 5. – К.: Дніпро, 1986. – С.59.

овечий череп, на шиї в Джуліан хрест, який зазвичай носять хіппі. Проте, навіть крізь іронію відчутною є паралель: Доріан Грей Оскара Уайльда у Сибілі Вейн покохав театр та художній образ, так само й Бредлі закохався у Джуліан значною мірою тому, що для нього вона втілювала образ Гамлета, який бачився Пірсонові символом справжнього мистецтва і натхнення.

Необхідно зазначити, що мердоківське потрактування проаналізованих концептів спирається не тільки на власну візію трагедії Шекспіра, але й на сучасну інтерпретаційну палітру. Найрельєфніше здатність А.Мердок вписувати модель власного сприйняття шекспірової трагедії у загальний контекст гамлетівського дискурсу проявляється в уроках-розмовах Бредлі Пірсона з Джуліан Баффін, які є своєрідною конденсованою презентацією шляхів філософського осмислення „Гамлета”, намічених у романі. Велика трагедія постає центральним художнім образом цього фрагменту „Чорного принца”. Із самого початку увагу привертає контраст: обговорення „Гамлета” чергується з речами досить тривіальними – розмовами про фестиваль поп-музики та наркотики, чоботи, спеку, піт, підтяжки. Мердок залишається вірною своєму принципу поєднання і співставлення високого та буденного.

Розмову Бредлі та Джуліан на тему Шекспірового „Гамлета” можна умовно розділити на три епізоди, що відбуваються у три різні дні. Кожен з цих епізодів структурується відповідно до запитань Джуліан та характеру відповідей Бредлі. Так, у перший день початкова частина бесіди присвячена поясненню поведінки Гертруди з раціональної соціо-психологічної точки зору. У другій частині репрезентовано фрейдистську інтерпретацію відносин між членами королівської родини. Причому, свої пояснення з позиції психоаналізу Пірсон свідомо доводить до абсурду. Хоча, як думається, навіть у цьому вельми

іронічному нарисі є зерно правди, принаймні по відношенню до „Чорного принца” Мердок⁴⁰.

У другому епізоді Бредлі розпочинає розмову з достатньо поверхового пояснення психології Гамлета та його зволікання у справі помсти Клавдію. Потім письменник, як і у попередньому випадку, переходить до психоаналітичної позиції, розмірковуючи про тотожність Клавдія з батьком Гамлета, Офелії з Гертрудою. Джуліан – типовий читач, якого цікавлять логічні й природні запитання. тому Бредлі грається з нею, обігруючи популярні сучасні інтерпретації п'єси. Проте згодом він стає дещо відвертішим та позбувається своєї іронічної маски. На запитання, чому Офелія не врятувала Гамлета, він дає дуже особистісну відповідь: „...безневинні й неосвічені молоді дівчата, всупереч своїм оманливим уявленням, взагалі не здатні рятувати старших та більш освічених невротиків-чоловіків”⁴¹. Після цього Пірсон уже майже не звертає уваги на запитання Джуліан. Він говорить, головним чином, про себе і для себе. Думається, що його інтерпретація „Гамлета” багато в чому суголосна з поглядами самої Мердок. З усією серйозністю, приміром, Бредлі стверджує: „своєрідність „Гамлета” в тому, що це – великий твір, кожен читач якого ототожнює себе з головним героєм”⁴². Для Пірсона, це – парадокс, адже співвіднесення автора і оповідача є ознакою мистецтва, яке, на його думку, не можна назвати великим. Однак, продовжує він, „якщо найвидатніший письменник дозволяє собі стати героєм однієї зі своїх п'єс, чи може це бути випадковим? <...> Ось про що уся п'єса. Про особистість самого Шекспіра. Про його потребу виразити себе як найромантичнішого з усіх романтичних героїв <...> Шекспір виявляється найтаємничішим, коли говорить про

⁴⁰ Саме почуття любові, заздрості, ревнощів, суперництва, честолюбства притягували, і в той же час відштовхували Пірсона та Баффіна. Рейчел могла вбити Арнольда, бо зазнала невдачі з обома чоловіками – Баффіном і Пірсоном. Вони були занадто тісно пов'язані між собою, тож смерть першого призвела до смерті другого.

⁴¹ Мердок А. Сон Бруно. Черный принц ... – С.428.

⁴² Там само.

себе <...> Шекспір силою міркування про себе самого створив нову мову, особливу риторику самосвідомості. Уся сутність Гамлета – це слова. Як і Шекспіра”⁴³. Для Пірсона „Гамлет” – „найвеличніший творчий подвиг Шекспіра”, „книга, що безкінечно думає сама про себе”, „конструкція зі слів, як сто китайських куль одна в одній, висотою з Вавилонську вежу”, а Гамлет – „саме мовлення”, „грішна, стражденна, пуста людська свідомість, обпалена променем мистецтва”⁴⁴. Ця глибока та оригінальна інтерпретація є, з одного боку, свідченням духовної чутливості та великого інтелектуального потенціалу Пірсона. З іншого боку, на рівні авторської концепції, вона акцентує свідоме зближення роману А.Мердок з п'єсою Шекспіра, наштовхує на думку про те, що на рівні філософського підтексту „Чорний принц” Мердок є спробою створити своєрідну модель „Гамлета”, шляхом імітації осмислити таємничі аспекти великої трагедії.

Мердоківський роман, так само, як і Шекспірова трагедія, ще й сьогодні залишається відкритим для інтерпретації. Навіть за наявності певних знаків, що покликані допомогти у розкодуванні смислових нюансів роману, останнє слово завжди залишається за читачем. „Чорний принц”, подібно до „Гамлета”, є багатошаровим метатекстуальним конструктом, що розмірковує про мистецтво взагалі та своє місце в ньому, як конкретного „object d'art”. Одним із його центральних концептів є слово, і сам він є словом. Усвідомлюючи свою суть, роман сам коментує та пояснює себе. Його метою є правдиве зображення життя: комічного, і в той же час сповненого абсурдності та трагізму. Реалістичність цього зображення покликана унеможливити комфортне самозаспокоєння, змусити читача замислитись, зануритись у власні почуття.

„Чорний принц” А.Мердок експлікує (хоча і у певним чином закодованій формі) погляди письменниці на ті

⁴³ Там само. – С.430-431.

⁴⁴ Там само. – С.431.

ключові проблеми Шекспірової трагедії, що найбільше цікавлять її (питання морального вибору, життя як театр, любов як поєднання духовного і тілесного, мистецтво як форма наближення до істини, філософська сутність слова і мовчання та їхнє співвідношення). Ці глибокі філософські питання, які мають загальнолюдське значення, осмислюються авторкою у сучасному контексті, що ще раз підкреслює їхню актуальність та сприяє висвітленню нових смислових відтінків проблематики шекспірівського „Гамлета”.

Своєрідним підсумком осмислення героями „Чорного принца” великої трагедії бачиться третій завершальний епізод розмови Бредлі і Джуліан. Тут Пірсон зрікається усього того, що він наговорив раніше стосовно інтерпретації проблематики „Гамлета”, і робить висновок, що головним є просто любити Шекспіра та його творчість. Такою неоднозначною і, в той же час, доволі оптимістичною є фінальна теза філософських роздумів Пірсона, яка ще раз нагадує нам про те, що шедеври – це саме життя, пульсуюче у літературній формі, що прагне відгуку, спілкування, діалогу.

Осмислення літературної спадщини великого драматурга значною мірою вплинуло на творче становлення А.Мердок як філософа і письменниці. Воно лягло в основу інтерпретації та трансформації елементів шекспірівської поетики у її власних творах і стало ключовим фактором у формуванні її поглядів на завдання справжньої літератури, на обов'язок літераторів перед читачем. Роздуми А.Мердок над проблемами „Гамлета” – найбільш відомої та неоднозначної п'єси В.Шекспіра – втілились у поліфонічності її власного найбільш відомого та неоднозначного твору – роману „Чорний принц”. Цей роман доволі іронічно змальовує інтелектуально-духовний клімат сучасної Британії, і в процесі такого зображення цікавим чином репрезентується інтерпретаційна палітра гамлетівського сюжету. В той же час, твір А.Мердок є цілком серйозною,

проникливою і навіть зворушливою філософською медитацією з приводу того, що мистецтво й кохання, добро і мораль мають спільне коріння. Шекспір для А.Мердок – це своєрідне енергетичне джерело, що підживлює її власні художні пошуки, надихає її, водночас даючи привід для іронії або ігрового діалогу, в якому сам драматург постає мудрим співрозмовником, учителем, живим словом. Завдяки глибокому й різнобічному осмисленню ключових символів книги – образів Шекспірової трагедії та її протагоніста Гамлета – письменниці вдається здобути важливу перемогу в боротьбі з поверховим, „трафаретним”, бездумним сприйняттям творчості Великого Барда.

Лазаренко Дар'я. Гамлетівські алюзії в романі А.Мердок «Чорний принц».