

И. ЛЕВИДОВА

## ЧИТАЯ РОМАНЫ АЙРИС МЕРДОК...

Когда в 1974 году «Иностранная литература» напечатала роман Айрис Мердок «Черный принц»<sup>1</sup>, вокруг этого, да и других переведенных в Советском Союзе произведений писательницы, вспыхнули — в который уже раз — горячие читательские споры, вполне понятные, ибо творчество Мердок при всей его яркости и своеобразии обладает чертами известной противоречивости. Не свободно оно и от некоторой социальной ограниченности — романистка словно бы прикована к определенному миру, который изображает и критикует изнутри, к кругу идей и представлений, варьирующихся в ее книгах.

Публикуемая статья И. Левидовой — попытка анализа сложного творчества этой видной английской писательницы.

Искусство придает очарование ужасом — в этом, быть может, его благословение, а быть может, и проклятие...

...Всякое искусство имеет дело с абсурдом, но стремится к простоте. Настоящее искусство выражает правду, оно и есть правда, быть может единственная правда.

А. Мердок. «Черный принц».

**А**йрис Мердок существует в английской литературе почти четверть века, опубликовав за этот не столь уж большой срок девятнадцать романов, две пьесы и несколько работ философского характера. Это поистине трудолюбивый талант: ведь много лет Мердок совмещала писательство с полной академической нагрузкой, читая курс философии в Оксфорде. Каждую книгу Айрис Мердок ждут ее издатели, ждут критики и, разумеется, читатели, круг которых весьма широк. Кажалось бы, какая устойчивая и завидная профессиональная судьба, какая непоколебимая репутация, спементированная уже и несколькими монографиями, и двумя десятками посвященных Мердок диссертаций, детально исследующих ее философские взгляды и художественный метод.

Но вот перед нами выдержка из рецензии, помещенной в солидном английском

литературном журнале: «...перереженный автор сенсационных боевиков в бумажных обложках... Агата Кристи эмоциональных тревог и неурядиц. Пишет она достаточно хорошо, насколько это возможно в интеллектуальных рамках журнала для женщин...».

Это напечатано в 1975 году критиком Д. Фэллоуеллом и относится вовсе не к одной из представительниц легиона поставщиков дамского чтiva — того, что книго-торговая информация помещает под рубрикой «romances» («любовные истории»). Сказано это об Айрис Мердок в связи с ее романом «Механизм любви земной и небесной» (1974). Воздержимся пока от комментариев и приведем еще хотя бы две цитаты.

«Как романист она... каким-то образом выпадает из первого ряда... озадачивающие неожиданности в ее книгах часто производят скорее раздражающий, чем интригующий эффект, мешает нам и тусклая не-

<sup>1</sup> См. «ИЛ» № 8—11, 1974 г.

приглядность быта и нравов, царящая в ее более слабых романах... Стремление сбить читателя с толку резкими и непредвиденными поворотами фабулы...— это из книги американца Р. Рабиновича о творчестве А. Мердок (1968).

«...В романах ее достигнуто редкое, а может быть, и уникальное сочетание мысли и действия, теории, преломленной в хаотической случайности повседневного бытия... Мердок весьма глубокий выразитель моральных проблем нашего времени...» — а это говорит другой американец, Ф. Бэддэнза, автор новейшей и наиболее обстоятельной монографии о писательнице (1974).

От изготовительницы дамского чтива улучшенного сорта до художника, выражающего моральные проблемы эпохи, — таков, скажем, вертикальный разрез восприятия творчества Айрис Мердок ее западными современниками. Что же касается разреза «по горизонтали» — различных толкований смысла и построения ее романов, — то самое сжатое изложение их заняло бы здесь слишком много места. Достаточно будет заметить, что в англо-американской критике Мердок именуют и религиозным художником, и приверженцем экзистенциализма, и последовательницей Фрейда, и, наконец, неоплатоником. Иногда эти характеристики относятся к разным периодам ее литературной биографии; иногда — к одним и тем же произведениям. И оценки эти сплошь и рядом подкрепляются ссылками на собственные ее высказывания, которых хватает с избытком. Пожалуй, ни один из крупных романистов послевоенной Англии не разъяснял столь добросовестно в интервью, письмах, статьях *raison d'être*<sup>1</sup> своей писательской работы, свои литературные, общественные, философские взгляды, их эволюцию.

Но даже самый искренний авторский комментарий — взгляд изнутри. И то, что открывается ему, далеко не равнозначно увиденному извне, хотя критик именно к этому и стремится — к постижению внутренних законов и связей мира, созданного художником.

Надо заметить, что среди советских критиков, писавших об Айрис Мердок (В. Ивашева, Д. Шестаков, Е. Гениева и другие), наблюдается большее единодушие в оценке ее творчества. При всем различии интерпретаций тех или иных произведений писательницы никто не высказывал сомнения в том, что это — настоящая литература.

Я люблю романы Айрис Мердок — даже те, в которых мне что-то не нравится. Книжки Мердок обладают свойством неотступности: они окружают вас со всех сторон, как лес или город. И впечатление от них складывается плотное, неделимое. Когда и как это началось?

Перечитав (а частично прочитав впервые) романы Мердок в обратном хронологическом порядке, я поняла, что началось-то все с самого начала: из романов 50-х годов

<sup>1</sup> Смысл (франц.).

«Под сетью»<sup>1</sup> (1954), «Бегство от волшебника» (1956), «Замок на песке» (1957), «Колокол» (1958) вышла вся последующая ее проза. Спору нет, в течение этих десятилетий происходило многое: духовные поиски, проба различных красок — от акварели до масла (ибо Мердок принадлежит скорее к роду живописцев, чем архитекторов), проба разных жанровых сочетаний. Однако то резко своеобразное и бесспорно масштабное явление в литературной жизни современной Англии, которое именуется Айрис Мердок, по сути, возникло сразу — периода робкого ученичества она не знала.

Среди возбужденных, криливо-насмешливых голосов неприкаянных молодых людей — персонажей, которых вытолкнули на литературную арену в начале 50-х годов молодые «сердитые» авторы, — голос Джейка Донегью (героя романа «Под сетью») прозвучал по-особому: с доверительной и отстраненной, чуть лиричной иронией, направленной не только вовне, но и на самого себя. О суховатой лиричности, умной романтической иронии ранней Мердок тонко и точно написал у нас в свое время покойный Д. Шестаков в предисловии к русскому изданию «Под сетью». Уже в этом, слегка призрачном, немного фантастичном, «текущем», по выражению Д. Шестакова, маленьком царстве лондонской богемы проступали жесткие контуры мира делового и деловитого, контуры быта, увиденного как образ жизни.

Яркое начало — само по себе не редкость в писательской судьбе. Но вот что примечательно: если после «Счастливица Джима» и «Спешив вниз» как Эмис, так и Уэйин выступают с книгами, ничего общего одна с другой и не имеющими, то все романы Мердок и в различиях своих (порой весьма существенных) носят черты яркого фамильного сходства. Много значит, конечно, что в литературу она вошла человеком зрелым, интеллектуально сложившимся. Можно было бы добавить — и сложившимся профессионалом-исследователем современных философских учений. Однако, на мой взгляд, необходимо осмозрительно подойти к вопросу о непосредственной связи Мердок-философа с Мердок-художником.

Прежде всего потому, что, как мы увидим дальше, нет оснований говорить о какой-либо вполне самостоятельной и оригинальной философской системе, выдвигаемой Айрис Мердок. Сама она менее всего претендует на что-либо подобное. Она обладает определенным и устойчивым мировоззрением, элементами которого, развиваясь и в чем-то изменяясь, безусловно вошли в структуру ее художественных произведений.

Ниже я попытаюсь, кратко изложив основные философские представления Мердок, проследить, как обнаруживаются они

<sup>1</sup> В русском переводе роман «Под сетью» вышел в издательстве «Прогресс». М., 1966. (Здесь и далее прим. автора статьи.)

И. ЛЕВИДОВА  
ЧИТАЯ РОМАНЫ АЙРИС МЕРДОК...

в ее художественном творчестве. И все же причисление ее книг к «чистому» жанру философского романа-аллегории было бы, по-моему, известной натяжкой по отношению к философии и явным обеднением творчества Айрис Мердок. Да, все они интеллектуальны, в большей или меньшей мере насыщены философскими аллюзиями, символическими образами и ситуациями, порой весьма прозрачными. И прямая речь Мердок — «профессионального философа» — весьма щедро вкраплена в ткань повествования, переключаясь с мыслями, высказываемыми в специальных ее работах.

Однако не это определяет общее звучание романов Мердок, самую их атмосферу, не в этом заключен секрет их воздействия на читателя. По определению Мердок — и с ним можно полностью согласиться, — она пишет не «романы-тезисы», не «романы-иллюстрации» к тезисам, а «собственно романы», проникнутые размышлениями о жизни. Более того, как было уже сказано, иногда одни и те же произведения вызвали прямо противоположные толкования именно с точки зрения их философского смысла. Нет возможности внести логическую ясность в ту «принципиальную сумятицу» страстей, сближений, отталкиваний, взаимных тяготений и антипатий, которая оболочивает, превращает в единый движущийся клубок сонмы ее персонажей.

Зыбкость этих взаимосвязей, их непостижимость и непредвиденность давали повод некоторым критикам (и за рубежом, и у нас) говорить об экзистенциалистском контексте творчества Мердок, во всяком случае, периода 50—60-х годов.

Однако уже в те годы пристальный интерес Мердок к экзистенциализму — а на него писательница даже в своей брошюре о Сартре («Сартр — романтик-рационалист», 1954) в общем-то смотрела уже со стороны, хотя и отдавала должное притягательности этого учения для современной западной интеллигенции, — приобрел резко критический характер. Именно в начале 60-х годов Мердок выступила с лекцией «Идея совершенства» (вместе с двумя другими, более поздними статьями она образовала небольшой сборник «Суверенность добра», вышедший на рубеже 70-х годов). В этих работах ведется подробнейшая, тщательно аргументированная полемика с доктриной экзистенциализма, которую Мердок называет «нереалистичной» и «сверхоптимистичной»...

«Сверхоптимизм» в приложении к экзистенциализму звучит для нас непривычно. Мердок расшифровывает свою характеристику: речь идет о сакраментальном тезисе «свободы выбора», представляющей экзистенциалистам безграничной и чуть ли не всеопределяющей.

Три главных направления в современной «моральной философии» Запада видит Мердок: во-первых, экзистенциализм (в его континентальной и английской разновидности); затем «бихейвиоризм», провозглашающий примат «разумного и целенаправленного поведения»; и наконец, близкий к «бихейвиоризму» «утилитаризм» — с точки

зрения приверженцев этой последней доктрины, замечает Мердок, «моральность уподоблена приходу в магазин за покупкой».

Мердок убеждена, что все эти учения дискредитированы самой жизнью и ни одно из них не в состоянии морально вооружить обычного человека в его повседневном существовании.

Как говорилось уже, Айрис Мердок не претендует на создание собственной системы, даже самого скромного масштаба. Размышления свои она считает «сноской к великой и хорошо знакомой всем философской традиции» — традиции христианской этики, элементы которой восходят к учению Платона. Она верит, 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, задоженной в его природе.

Заимствуя у Симоны Вейль<sup>1</sup> термин «внимание», Мердок советует с любовью и пристальностью всматриваться в «огромное, удивительное многообразие мира»; для нее многообразие это проявляется прежде всего в неповторимости каждой человеческой индивидуальности. Уважение к этой несхожести ближнего твоего с тобой, умение выйти за пределы своего «я», склонного произвольно фантазировать на темы действительности, ведут к познанию, составляющему суть действенной любви. 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. Ибо, повторяет она вслед за Платоном, «искусство и мораль, добро и красота — в значительной мере — части единого целого».

В кругу этих ее давно сложившихся понятий о жизни и человеке существует, развивается, исследует различные подступы к своим главным темам Мердок-романистка; они-то и придают некое единство ее книгам, порой основательно отличающимся одна от другой по своей тональности и стилю. Вот почему эволюция творчества Мердок не может быть представлена единой линией — прямой или ломаной. Скорее можно сказать, что она выходит на своеобразные «радиальные маршруты» — из центральной точки, лежащей внутри круга.

В те самые годы, когда Айрис Мердок формулировала для себя свои в общем-то обнадеживающие, «конструктивные» положения, были написаны ее самые мрачные,

<sup>1</sup> Симона Вейль (1909—1943) — французская писательница; в 30-х годах работала на заводе, участвовала в войне в Испании, в 1942 году бежала из оккупированной Франции, жила в Лондоне. Сборники ее эссе, философских работ, дневники были изданы посмертно. В мировоззрении Вейль христианский мистицизм сочетается со страстным интересом к социальным проблемам.

«готические» романы, в которых зло и заблуждения играют роль в достаточной мере фатальную: «Отсеченная голова» (1961), «Единорог» (1963), «Итальянка» (1964), не- сколько позже — «Время ангелов» (1966).

Как же совмещаются эти, казалось бы, контрастные сферы — образ мира в мышлении писательницы и мир, сотворенный ее фантазией? Совсем не совмещаются, если искать в книгах Мердок иллюстрации к идеям. И отлично совмещаются, если видеть в них (что, по-моему, правильнее) поле извечной битвы, исход которой непредсказуем, а перипетии — парадоксальны в своей неожиданности.

Всеми критиками отмечается (но при этом различным способом истолковывается) известная двойственность художественного метода Мердок: реалистические портреты, диалоги, описания замкнуты в рамки откровенно «выстроенной», нередко почти аллегорической, смущающей своей искусственностью фабулы.

Пересказ фабул романов Мердок, пожалуй, невозможен. По обилию неправдоподобных деталей они могут соперничать с мифами и к тому же, во многих случаях, основательно насыщены осколками мифологических сюжетов и образов. Однако роль этих вкраплений, на мой взгляд, не стоит преувеличивать, персонажи Мердок несопоставимы с героями мифов — не тот масштаб, не та конструкция. И к тому же они достаточно прочно «заземлены» социально: население этих романов существует, как правило, с большим комфортом; это — либо состоятельные люди интеллигентных профессий, либо просто весьма состоятельные люди, считающие себя интеллигентами, либо чиновники разных, но чаще довольно высоких рангов... Словом, в большинстве своем — буржуазная элита современной Англии, точнее — современного Лондона и его фешенебельных пригородов. А на периферии этого замкнутого, связанного и родством и дружбой круга — фигуры из «мира отверженных», отщепенцы, невольные или добровольные, люди дна, обитатели «опасных кварталов». Внутри таких четко проведенных бытовых и социальных границ и ведутся загадочные игры страстей и своеобразий, сталкиваются высокие и низкие помыслы, совершаются эксцентричные, логически непостижимые поступки.

Тяготая в зависимости от склонностей, к реалистическому либо, наоборот, к «условно-аллегорическому» началу в творчестве романистки, критики обычно воспринимают само сосуществование их под одной крышей как признак неуверенности, внутренней противоречивости мастера, не сумевшего произвести окончательный выбор художественных средств.

Далеко не считая произведения Мердок совершенными (есть среди них и совсем неудачные, есть неудачи и в лучших), я все же полагаю, что именно в сочетании этих как будто бы взаимоисключающих «притяжений» — суть ее художественной индивидуальности. Более того: как раз в нем раскрывается эстетически-философская кон-

цепция Айрис Мердок. В самой структуре, композиции, в странных, «нарочитых» фабульных ходах и поворотах, в карусельной смене взрывчатых людских контактов и разъединений проступает не экзистенциалистская тема тотальной случайности нашего бытия (с «правом выбора» того или иного пути), а тема слепоты и прозрения (причем прозрение в свою очередь может оказаться лишь иным видом слепоты).

Мне представляется, что «Единорог» — «роман-модель», весьма изящно стилизованный под готику, повествование в нем, как нигде больше, откровенно подчинено философски-аллегорическому замыслу, — в известной мере задает тон всем последующим книгам Мердок. Героиня его, Ханна Крин-Смит, — то ли узница, то ли феодальная властительница, то ли кающаяся грешница, то ли святая, а в общем, все вместе взятое, ибо таков «коллективный образ» Ханны, творимый людьми, ее окружающими. «Коллективный образ» разрушен реальным падением Ханны и реальным убийством, которое она совершила, — и тогда героиня обречена на смерть, ей нечем больше жить. Здесь тема «прозрения» разрешается трагически. В других ситуациях трагедия может не состояться либо обернуться фарсом. Однако жестоко-иронический поворот событий, раскрывающий иллюзорность якобы достигнутого человеком «соглашения» со своей судьбой, с ближними и с самим собой, неизбежен, без него не обходится ни один роман Мердок. Редко прибегает она при этом к любовным приемам (хотя «силовых» не чуждается), психологическая партия ее богата оттенками, однако мотив «иллюзия — слепота — прозрение — утрата» переходит из книги в книгу.

Вспомним хотя бы известную нашим читателям «Дикую розу» (1962)<sup>1</sup>, где все время разыгрываются маленькие душевные драмы — крах самых заветных упований героев (упования старого Хью Перонетта на неизменность чувств некогда преданной им Эммы Сэндс, упования Энн Перонетт на прочность своего домашнего очага и т. д.), и даже «выигрыш» беспринципного гедониста Рэндала Перонетта, идущего напролом, так сказать, по телам своих близких, не приносит ему ожидаемых радостей. Заполучив деньги, свободу и страстно желанную женщину, он начинает слегка томиться духом и телом тут же, на глазах у читателей...

Самым парадоксальным и насмешливым образом перепутываются нити взаимоотношений: на проверку чуть не пожизненные представления людей друг о друге обнаруживают всю свою эфемерность. И, наконец, совсем напрасной оказывается жертвенность верной супружескому долгу Энн Перонетт, попусту обездолившей и себя и

<sup>1</sup> В русском переводе роман вышел в издательстве «Прогресс». М., 1971.

И. ЛЕВИДОВА  
ЧИТАЯ РОМАНЫ АИРИС МЕРДОК...

столь же ригористичного полковника Мичэма... Все эти конфликтные ситуации не выводят, однако, роман из жанра тонкой, иронической и грустной комедии нравов.

Со всем иную окраску обретают они, скажем, во «Вполне почетном поражении» (1970), суть которого — несостоятельность самоуверенного и претенциозного теоретизирования на темы этики и психологии. Перед лицом реальных жизненных решений иные интеллектуалы-моралисты оказываются и беспомощными, и бездарными. Вот почему с такой неправдоподобной легкостью становятся куклами в руках «демонического» манипулятора чужими жизнями Джулиуса Кинга супруги Фостеры. Неважно, что интрига, затеянная Кингом, по-шекспировски простодушна (и даже содержит переключку со «Сном в летнюю ночь») — мрачный итог ее заставляет вспомнить скорее «Отелло». И Джулиус Кинг, талантливый микробиолог, не случайно в предыстории своей злощасливой образом связан с гитлеровским лагерем смерти, из которого он — еврей — вышел живым и здоровым, чтобы продолжать таинственные биологические исследования в американском университете. Единственное существо, которое проявляет здравый смысл и мужество во всех этих абсурдных и мучительных обстоятельствах, — скромнейший «непротивленец» Тэллис Браун, немного странный, немного болезненный, брошенный женой — интеллектуалкой Морган, обитающий в неимоверной грязи и запустении своего трупобного дома.

Блаженны крошечные? В какой-то мере так, но не «люди-жертвы», пасующие перед чужой волей, а просто люди, лишенные эгоизма, открытые чужому страданию и чужой беде. Именно такие люди образуют крохотный спасательный круг, не дающий погрязнуть в озлоблении Хилари Бэрду, угрюмому герою романа «Сотворенный словом» (1975). (Бэрда, ныне мелкий служащий одного из лондонских учреждений, начинал карьеру как многообещающий лингвист — отсюда и заглавие). Кристал — младшая сестра Бэрда, Артур — его сослуживец, любящий Кристал, неудавшаяся актриса Томасина, любящая Бэрда с упорством, достойным лучшего применения, — вот эти «спасители», которым хватает и своих забот. Тема слепого своеволия, выступающего на сей раз в облики слепого рока, также пронизана здесь мотивом бесплодности рационализма, лишенного этического, нравственного содержания.

В «Механизме любви земной и небесной» (1974) пародийно-дидактическое заглавие романа вполне соответствует и сюжету его и тональности. Непрерывное метание героя «классического трюфальника», модного и преуспевающего психиатра, между женой и любовницей — причем каждая из них не раз меняет ролью с соперницей — акцентируется и сопутствующими линиями фабулы. Это поистине роман о любви — чрезвычайно, порой сенсационно, драматичный, остро эмоциональный и в то же время с явной комической прокладкой.

Слово «механизм» (или «машина») введено в заголовок не напрасно. Свокорыстие чувств, прослеженное с холодной наблюдательностью, ослепляет участников невеселого любовного танца, вызывает фатальное непонимание партнера, придает нечто маррионеточное персонажам, хотя каждый из них сам по себе — живое, сложное человеческое существо.

Отчего так важна для Айрис Мердок эта непрерывно варьирующаяся тема слепоты, искаженного видения реальности? Да оттого, что любовь для нее — прежде всего познание истины, обретение истины, пусть на мгновение. А слепота к ближнему своему (она же — иллюзорный взгляд на него) — один из аспектов «произвольной фантазии» эгоцентризма — самого рокового, по ее убеждению, изъяна человеческой природы.

Другой философский, точнее, этический постулат, проходящий через романы Мердок, — уважение к неповторимости каждой человеческой личности, к ее конкретной уникальности. Вот почему Мердок с таким же упорством избегает завершенных, исчерпанных с точки зрения дидактической морали характеристик, с каким тяготеет к завершенным, закругленным фабульным ситуациям. Иными словами, люди, созданные ее фантазией, на хороших и плохих «без остатка» не делятся. В самых несимпатичных, даже отталкивающих фигурах есть и нечто, рождающее либо невольное сочувствие (роковая невезучость Остина Гибсона Грея в «Двадцати двух несчастьях»), либо невольное уважение (сила интеллекта Омор Клейн в «Отсеченной голове»), Джулиуса Кинга во «Вполне почетном поражении»). Однако у читателя возникает четкое отношение и к людям, и, что еще важнее, к их поступкам, мыслям, позиции. Происходит это, разумеется, потому, что великодушная терпимость Айрис Мердок — вовсе не беспринципный релятивизм. Никого она не судит и тем паче — никому не выносит приговора. Но объективные понятия добра и зла для нее всегда реальны, как ни раздроблены и ни перемешаны их частицы в человеческом сознании и нашем повседневном бытии.

Временные рубежи в творчестве Мердок — а оно развивается, как мы уже говорили, не однолинейно — проводятся с трудом. И все-таки можно различить некоторые общие и новые приметы в ее романах конца 60—70-х годов: «Приятное и хорошее» (1968), «Сон Бруно» (1969), «Вполне почетное поражение» (1970), «Двадцать два несчастья» (1971), «Черный принц» (1973), «Механизм любви земной и небесной» (1974), «Сотворенный словом» (1975), «Генри и Катон» (1976). Вполне естественно видеть в них приметы художественной зрелости, и я разделяю такой взгляд на «позднюю Мердок», отдавая себе отчет, что многое и в этих книгах (и даже именно в этих книгах) может вызвать критические и даже язвительные замечания, наподобие тех, что были приведены вначале.

Более четко проступают в них грани ми-

роошущения писательницы, о которых мы говорили выше.

Роман Айрис Мердок становится более емким в психологическом и социальном плане, более эмоциональным, темпераментным, подчас даже патетичным. Однако писательница в полной мере сохраняет чувство комического, богатую тонами иронии, великодушный, сострадательный юмор.

И вот что бросается в глаза: чем явственнее тяготение Мердок к «беспорядочному, как жизнь», разветвленному «диккенсовскому» повествованию, тем более жестким, чуть ли не металирическим становится фабульный каркас в ее романах, каркас совпадений и повторов. Повтор всегда был излюбленным приемом писательницы, но прежде он относился к какой-либо одной символической детали или ситуации, теперь же (пожалуй, начиная со «Сна Бруно») завязка и финал обычно образуют как бы две крышки переплета, замыкающие с двух сторон все, что происходит в книге. Переплет един, и рисунок на обеих крышках повторяется, но с вариациями и в разном колорите. Если в экспозиции дается идиллическая сценка, то в финале она оказывается кульминацией, либо эпилогом драмы, либо, наоборот, сатирической пародией; то, что в экспозиции «чистая» трагедия, в финале — трагикомедия или даже трагический фарс и т. д.

Маленький ярко-лазурный бассейн в лондонском коттедже благополучной, прекрасодушной четы Фостеров («Вполне достойное поражение») — источник невинных удовольствий в начале романа, но именно здесь нелепо гибнет хозяин дома в финале. А виновник этой смерти, «демонический интриган» Джулиус Кинг, завершает роман на той же самодовольной и жизнерадостной ноте, на какой начал его Руперт Фостер — крупный чиновник, работавший в свободные часы над книгой о непобедимости добра.

В «Механизме любви земной и небесной» действие начинается и завершается также в одном и том же месте — в красивом пригородном доме Блеза Гейвендера, популярного психоаналитика — идиллической картиной семейного мира и довольства. Только в завязке жена у него — Гарриэт, в финале — Эмили, «начинавшая» как тщательно скрываемая любовница. Новая супружеская пара понемногу сжигает на костре вещи, письма, старые реликвии — все, связанное с первой женой Гейвендера. Убиты породистые псы — верные сторожа усадьбы, предмет горячей привязанности Гарриэт: одичавшие и некормленные (в период семейных катаклизмов в доме никто не жил), они едва не растерзали хозяина. Что же касается самой Гарриэт — это ее Блез любил «небесной» любовью, — то она (весьма «своевременная» трагическая случайность) погибла во время налета террористов на швейцарский аэродром, где оказалась, направляясь к своему брату в поисках утешения.

«Двадцать два несчастья» — роман с резко обозначенной сатирической прожилкой

и серьезными размышлениями социально-этического порядка — открывается и заканчивается стаккато-диалогом (в финале полифоничным); участница диалога в начале и предмет обсуждения в конце — юная буржуазка Грейс Тисбурн. В экспозиции — она невеста совестливого американца Людвиг, который учится в английском университете и мучается сомнениями, возвращаться ли в Штаты, куда призывает его обязанность — идет война во Вьетнаме, — или остаться за границей (не из трусости, а потому, что войну эту он считает неправедной) и скомпрометировать своим дезертирством родителей. В конце концов Людвиг избирает третий путь: возвращается в США, чтобы идти под суд за отказ воевать. В финале же Грейс — жена деловитого и преуспевающего молодого Гарта, бывшего «покровителя бедняков», легко страхнувшего с себя филантропические порывы юности.

Рассказчик и главный персонаж «Сотворенного словом» начинает взрослую жизнь с того, что заводит роман с женой своего университетского друга и благодетеля, а затем оказывается невольной причиной ее гибели. Завершает же, если не жизнь, то книгу, тем, что заводит роман со второй женой того же человека (ныне собственно начальника) и становится невольной причиной ее гибели...

И в «Генри и Катоне» — о нем еще будет сказано дальше — мы видим подобное же обрамление. Начало: одинокая фигура героя, молодого священника Катона Форкса, бредущего ночью по лондонскому мосту. Карман его сутаны отягивает, бьет по бедру непривычная тяжесть — револьвер, который Катон отобрал у подопечного подростка, обитателя лондонских трущоб. Сейчас он выбросит оружие в Темзу и тем самым даст толчок целому ряду драматичных и даже трагических событий... Конец: Катон бредет по тому же мосту, уже в цивильном платье (он отказался от священнического сана) и снова отягивает карман, бьет по бедру тяжесть — массивное распятие, прощальный дар собрата-священника, навсегда покидающего Англию...

Да и в «Черном принце» есть переключаются детали в зачине и завершении романа. Обрамляющие письма — прежде всего, разумеется, «высвечивающие» тех, кто их пишет, — служат и другой цели: в разном, порой контрастном свете предстают события, ситуации, мотивировки, уже данные нам в повествовании.

Все эти повторы с вариациями, конечно, нарочиты, неправдоподобны — если рассматривать их как *литературный прием*, — ибо в жизни, как известно, бывает все.

Конечно, читатель волен не принимать этой простодушно-откровенной симметрии. Тогда она может вызвать и раздраженную и юмористическую реакцию и дать пищу пародистам (что уже происходило в Англии). Но если принимать Айрис Мердок как

И. ЛЕВИДОВА  
ЧИТАЯ РОМАНЫ АЙРИС МЕРДОК...

таковую, то есть подчиниться ее воле и власти рассказчика, искать в ее книгах отзвуки собственных мыслей и настроений, то лишь справедливо будет попытаться понять, зачем нужна эта простодушная симметрия столь изощренному и тонкому художнику?

Попробуем представить себе один из названных романов без всех этих «архитектурных излишеств», с фабулой, развивающейся вполне жизнеподобно, в литературном понимании этого слова. Вероятно, мы не испытали бы никаких недоумений, но еще вероятней — перед нами оказались бы всего лишь талантливые зарисовки быта и нравов современных английских интеллигентов.

Конечно же, Айрис Мердок не просто поддается неистребимой склонности к «кристаллизации» романа (по выражению одного исследователя ее творчества). Она действует сознательно: жесткая фабула, какими-то элементами напоминающая моралите, для нее прежде всего форма, обязательный признак искусства, ограничивающий и «огранивающий» стихийный жизненный поток.

Но почему же именно такая форма? Не случайно возникает здесь ассоциация с моралите — в зачинах и концовках повествований Мердок есть действительно нечто архаичное, нечто от поэтики средневековых театральных жанров. И слово *театр* не случайно: каждому внимательно читателю этих романов ясно, как много значит для нее неисчерпаемый мир шекспировского гения. Здесь речь идет не об аллюзиях и не только о стремлении увидеть человека во всех его противоречиях, но о восприятии мира как *театра*. И если парадоксальным образом обе пьесы Мердок («Слути и снег», 1970 и «Три стрелы», 1972), сами по себе интересные, по-моему, не могут дать жизнь спектаклю, то в прозе ее обнаруживаются целые куски, отмеченные острой театральностью. И вдруг возникающая напряженность ситуаций, и ритм диалогов, и характерность, присущая персонажам, — все говорит о причастности прозаика Мердок к стихии драматического искусства. Дело здесь не в драматургической техничности, а во внутреннем родстве, связанном сложными путями с ее мироощущением. И вот что любопытно в этом же плане: как ни разнообразны люди, густо заселяющие территорию повествований Мердок, как ни изменчивы, ни прихотливы их душевные движения — она неизменно возвращается к определенному типу характера.

Вновь и вновь возникают самодовольный эгоцентризм, самовлюбленная (и в то же время ущербная) женщина-разрушительница, несопротивляющаяся жертва людей и обстоятельств, прекраснотупый простака, ранимый, «конфликтный» юноша и, наконец, «человек-демон», хладнокровно манипулирующий чужими жизнями (впрочем, по справедливому наблюдению одного из критиков, лишь в той мере, в какой сами жертвы «идут ему навстречу»). При этом

тема демонизма у Мердок не совсем мистична и совсем не абстрактна: с ней связывает писательница проблемы политической тираннии, «социального магнетизма» финансовых королей, организаторов общественного мнения, популярных идеологов. Как всегда, писательница исследует психологический аспект социального явления: почему рядовой человек зачастую покоряется жестокости, терпит несправедливость, поддается обману? В чем притягательность зла, в чем уязвимость и слабость добра? Как, по каким законам, с какими неожиданными поворотами и зигзагами разыгрываются баталии между разными началами в душе человека, какими путями движется он между полюсами добра и зла?

Повторим: в рамках определенного типа персонаж Мердок — всегда индивидуальность. Поэтому так неожиданны его реакции и поступки. Кроме того, в каждом романе действует не герой в точном смысле слова, но человек, которому доверены мысли, важные автору, человек, извлекающий нечто существенное для себя из крутоверти своих и чужих страстей, надежд и заблуждений. И все же под сложностью, перепутанностью разыгрывающихся событий, под всей этой непредсказуемой калейдоскопичностью эмоций ощущается нечто очень простое — первозданно простое.

Менее всего свойственно Айрис Мердок слепое прекраснодушие, которое она — то саркастически, то сострадательно — «прокалывает» в своих персонажах. Жизнь обычно играет с ними жестокие шутки: добродетель частенько бывает примерно наказана, порок скромно торжествует. Тем не менее остается в мире нечто неизменное: истинная ценность доброты и любви, а любовь (скажем это снова) в самом широком своем спектре, любовь прежде всего человеческая — центральная тема творчества Мердок, высокая радость искусства, наконец, мужество — и личное и гражданское. Мужество неприметное, не знающее громких слов и эффектных поступков, но подлинное. Мне думается, что «Черный принц», появление которого в русском переводе вызвало у нас оживленную дискуссию в печати<sup>1</sup>, вместе с романами «Под сенью», «Колокол», «Дикая роза» принадлежит к числу лучших книг Мердок. А по своей внутренней страстности, по какому-то особому, выстраданному благородству, возникающему неведь откуда, из самых мрачных и неприглядных житейских подробностей, пожалуй, имеет мало равных в английской прозе последних десятилетий.

Роман исследует природу любви и художественного творчества, то есть говорит о вещах «вечных», неисчерпаемых. Как нигде здесь обнаруживается плодотворность пожизненного ученичества автора в великой школе Шекспира и Достоевского. Так ли важно, кто именно «черный принц» — Гамлет, Эрос, дьявол?.. Кардинальная тема

<sup>1</sup> Очень характерным было, например, резкое расхождение читательских мнений о «Черном принце», опубликованных в «Литературном обозрении» № 3 и № 6 за 1975 год.

романа — «преображение» Бредли Пирсона, вернее, его приход к главному в себе, к художественному свершению, с лихвой оплаченный и позднее, нелепой, обреченной с самого начала любовью, и жестоким фарсом ложного обвинения в убийстве (к которому косвенно, психологически Пирсон все же причастен), и тюрьмой, и самой смертью. А от этого направляющего мотива, переплетаясь с ним и между собой, разбегаются в стороны перипетии житейских историй, прицельно высвеченные сатириком-нравоописателем: игра корыстных интересов, неистребимое лицемерие, пошлость, суетность, потаенная грязь в углах уважаемых буржуазных жилищ... Главная тема Мердок обретает новое — но не столь уж неожиданное — измерение в «Генри и Катоне». Никогда раньше не ощущалась такая предопределенность в финалах ее повествований — не фабульная, а психологическая, — дальнейшие судьбы ее героев обычно расплываются в тумане, рубеж, ими достигнутый, условен и непрочен. Здесь же происходит нечто иное: приход к некоей прочности через жестокое преодоление и разрушение первоначального душевного бытия героя, через преступление, мучительную утрату иллюзий — прежде всего на собственный счет.

Для бунтаря-эгоцентрика Генри Маршалсона это — примирение с матерью, которой он не мог простить своего ревнивого детского полусиротства, семейное счастье, скромное удовлетворение добропорядочного сельского «сквайра». А для его друга детства и антипода священника Катона Форкса (сына старого либерала и атеиста) — уход от церкви, но уход, видимо, временный, сознание, что все надо начинать сначала, на другой основе, более смпренной и суровой. Для того чтобы это осознать, Катону, столь легко, словно бы органично «катапультированному» в религию, надо было на собственном горестном и страшном опыте убедиться, как беспомощна его вера перед реальностью ада, царящего на земле и в душе человеческой.

Внутренняя драматургичность, присущая Мердок, издавна сочеталась с ее удивительным повествовательным даром. По существу, именно этот дар рассказчика, уверенно ведущего за собой читателя через все «подосы препятствий», и составляет секрет обаяния ее книг. В романах 70-х годов все приметнее становятся черты реалистической «материальности». В том, как изображает Мердок человека — его лицо, тело, движение, общий облик, в том, как описывает она Лондон, деревенский ландшафт, животное, дерево, цветок, есть не только пластичность и зоркость к цвету, но и чувственное любованье жизнью. И когда с такой же выразительной тщательностью передает она непривлекательные, «неэстетические» подробности людского бытия, не следует воспринимать это как нечто, унижающее человека; просто для художника нет запретных уголков действительности. А самоцелью, в отличие от иных ее современников, для Мердок это не становится.

Я не назвала бы Айрис Мердок безупречным стилистом. Можно согласиться с критиками (например, с очень доброжелательной А. С. Байатт — автором первой монографии о ней), что в прозе писательницы встречаются «неряшливые клише, злоупотребления некоторыми ключевыми словами и выражениями, неудачные длинные риторические пассажи». Надо заметить, что ранние книги Мердок — явление довольно необычное — написаны, пожалуй, лучше поздних: изящнее, лаконичнее, более выверенно. В объемистых, раскидистых повествованиях последних лет стиливых огрехов можно найти немало. (Впрочем, в «Генри и Катоне» вновь появилась интенсивная компактность первых ее вещей). Но вопреки всему какая же это увлекательная проза: динамичная, остроумная и, главное, насыщенная!

От романа к роману, опираясь на свое крепнущее мировоззрение неоплатоника, приверженца христианских этических постулатов, Айрис Мердок исследует мучительно сложный, в каких-то аспектах трагический, в каких-то абсурдно-комический мир, в котором обитают ее современники и соотечественники. Это — ее собственный мир, каким бы отстраненным, критическим взором ни вглядывалась в него писательница. Нет необходимости разделять идеалистическую философию Мердок, чтобы с уважением и доверием относиться к ней как личности и художнику, который, весьма трезво оценивая все дурное и ничтожное в человеке, верит в его способность стремиться к лучшему.

В 70-е годы становится все яснее, что творчество Мердок — в русле большой реалистической традиции английской литературы. Диккенс и сестры Бронте, да и Филдинг, пожалуй, не имели бы основания отречься от такой наследницы. Во всяком случае, на мой взгляд, легче обнаруживаются родственные связи последних ее романов с литературой прошлого, чем с книгами ее современников, хотя есть некое сходство между коллизиями героев Мердок и героев Грина, а в сатирических интонациях — отзвуки стила Ивлина Во.

Произнеся слова «реалистическая традиция», я вполне отдаю себе отчет в том, насколько это обязывающее и в некотором роде «опасное» определение.

«Как же так, — слышу я голоса сторонников строгих литературоведческих мерок и категорий, — а явно романтическая атмосфера многих и многих страниц этих книг? А подчеркнутый символизм образов и ситуаций? А гротеск и эксцентрика, а балансирование на грани мелодрамы и детектива, за что Мердок и случается получать нахобучку от взыскательных соотечественников? И порой — достаточно заслуженную». Мне тоже кажется утрированной до полной неубедительности драматическая

---

И. ЛЕВИДОВА  
ЧИТАЯ РОМАНЫ АИРИС МЕРДОК...



ситуация в «Итальянке», многое отталкивает в «Отсеченной голове». Иногда «металлический каркас» бывает так утяжелен, что живое «задыхается» в нем. Если же говорить о лучших книгах Мердок, прежде всего надо припомнить, какие большие изменения претерпело — в сторону от стерильности — понятие современного реализма. Главное же заключается в том, что при всей, казалось бы, замкнутости, «заданности» художественного мира, творимого Айрис Мердок, извечности вопросов, занимающих умы и души ее героев, романы ее в высшей степени современны и опираются на твердую почву действительности.

Совсем не потому, что почти в каждом из них есть отклик на какую-либо масштабную злобу дня. Как говорилось уже, это всегда только отклик, характерный штрих, фрагмент социальной и политической реальности — нечто, происходящее за окном, за оградой парка, нечто, прочитанное на газетной странице либо живущее в

памяти, в сознании человека. Даже в «Алом и зеленом»<sup>1</sup> — единственном историческом романе Мердок, полном гордости и печали повествовании о событиях «Пасхального восстания» в Дублине, о юношах, которые шли на смерть ради свободы Ирландии, — внимание Мердок-художника приковано к психологическому облику братьев Дюмэй, к нескольким людям, связанным с ними сложными эмоциональными узлами.

Книги Айрис Мердок современны потому, что в самой сердцевине всего, что в них происходит, — нравственные, этические коллизии современного человека Запада, его трагические блуждания, его борьба с обстоятельствами и самим собой, его поражения и надежды. Вот воздух и плоть этих книг; размышляя о них, мы размышляем также о времени и о себе.

<sup>1</sup> В русском переводе роман вышел в издательстве «Прогресс». М., 1968.



ФРАНС МАЗЕРЕЛЬ. Бельгия. Новая жизнь.