

ФГБОУ ВПО “Санкт-Петербургский Государственный Университет”  
Филологический факультет  
Кафедра истории зарубежных литератур

Митрофанова Надежда Валерьевна

**Русский след в романе Айрис Мердок «Послание планете»**

Выпускная квалификационная работа магистра филологии

Научный руководитель:  
к. ф. н., доцент  
В. Г. Тимофеев

Рецензент:  
к. иск., доцент  
Т. П. Швец

Санкт-Петербург  
2017

## Содержание

Введение .....	3
Глава I. История рецепции русской культуры в Великобритании .....	7
Глава II. Особенности восприятия русской культуры Айрис Мердок в обзоре критики .....	23
Глава III. Русский след в романе Айрис Мердок «Послание планете» .....	45
Заключение.....	76
Список использованной литературы .....	78

## Введение

Айрис Мердок принадлежит к числу самых известных и исследуемых писателей XX века, не только в Великобритании, но и за рубежом, в том числе в России. С 1953 по 1995 год из-под ее пера вышло двадцать шесть романов, шесть пьес, пять книг по философии, либретто к опере и собрание стихотворений. Писательница стала обладательницей нескольких престижных литературных наград за романы «Черный принц» (“The Black Prince,” 1973), «Святая и ложная машина любви» (“The Sacred and Profane Love Machine,” 1974), включая Букеровскую премию за роман «Море, море» (“The Sea, the Sea,” 1978). Айрис Мердок сделала успешную научную карьеру и была удостоена почетных званий в Оксфорде, Кембридже, дублинском Тринити-колледж в Дублине, Университете Квинс Белфаста и Американской академии искусств и литературы. В 1987 году ей вручили орден Британской империи.

Романы Айрис Мердок вполне заслуженно носят жанровое определение «интеллектуальный бестселлер» и рассчитаны на самую разную аудиторию: компетентный читатель найдет в них отзвуки крупнейших философских идей XX столетия, увлечется игрой аллюзий, восхитится техническим мастерством, оценит сложность вопросов философии и морали, звучащих на страницах ее книг; читателю не слишком искушенному придется по душе острота сюжета, мелодраматизм ситуаций, накал страстей, событийная насыщенность, богатство воображения писательницы. И в каждом романе, неизменно и постоянно, звучат три важнейшие для автора темы — жизни, смерти и любви, причем жизнь трактуется писательницей в духе Сартра как «бытие для смерти», а Эрос, вслед за учением Платона, понимается как двуединая сущность, совмещающая телесное и духовное, материальное и идеальное [Чамеев 2004].

О работах Айрис Мердок были написаны десятки монографий, диссертаций, сотни критических отзывов и рецензий, которые стали появляться еще в начале ее творческого пути [Тимофеев 2009: 301]. Не обошло вниманием литературоведение и вопроса появления русской темы в текстах Мердок. В книге Питера Конради [Conradi 2010b] подчеркивается тематическое,

композиционное и нарративное сходство романов Мердок с романами Ф. М. Достоевского, который, вместе с Л. Н. Толстым, являлся одним из ее литературных кумиров. Вопросы их влияния на творчество Мердок не раз затрагивались и русскими критиками, которые доказывали его на примерах отдельных произведений, чаще всего пользуясь методом компаративного анализа. Среди причин интереса Айрис Мердок к русской культуре были как ее литературные предпочтения, которые сложились под влиянием ее родителей, хорошо знавших и любивших русскую классику, так и события жизни писательницы, которые способствовали ее знакомству с русскими не понаслышке, и окружение, сложившееся благодаря ее мужу Джону Бейли, профессору Оксфордского университета, специалисту по русской культуре. По словам биографов, Мердок неоднократно перечитывала романы русских классиков, часто и охотно обсуждала их в интервью и переписке с друзьями [Conradi 2010a: 3813; Bayley 2001: 162; Meyers 2013: 13]. Поэтому так часто ее героями являются эмигранты из России или потомки тех, кто когда-то покинул страну: они носят русские имена, владеют русским языком (как и она сама), ссылаются на русских классиков, бережно хранят предметы, напоминающие им о доме.

Надо сказать, что обращение британского писателя к русской теме в XX веке было явлением не таким уж редким, хотя русско-английское культурное взаимодействие разворачивалось на фоне нестабильных политических отношений двух империй, в которых периоды сближения и враждебности постоянно сменяли друг друга, причем последние преобладали. Россия была открыта английскими путешественниками в середине XVI века, но с тех пор должно было пройти более четырехсот лет, чтобы в Англии заговорили о русской культуре как о великом явлении, а русская литература была по-настоящему прочитана. Первым действительно популярным у британского читателя русским писателем стал И. С. Тургенев, признанный еще при его жизни, затем Л. Н. Толстой, а в начале XX века, благодаря новым и качественным переводам, сделанным напрямую с русского языка, был заново открыт Ф. М. Достоевский, интерес к которому перерос в настоящий культ,

который, вместе с «Русскими сезонами» Дягилева, стал причиной небывалой русофилии в Британии. Влияния русской темы не избежал, в том или ином виде, ни один из ведущих англоязычных писателей XX века. Во второй трети столетия происходит очередное политическое сближение России и Великобритании, многочисленные выставки, публикации, теле- и радиопередачи знакомят британскую публику с достижениями советской культуры, активно развивается культурный обмен между странами, растет число переводов с русского на английский и число изучающих русский язык.

Вывод о том, русская культура оказала на Мердок большое влияние, можно сделать и при беглом рассмотрении ее текстов. Тем не менее, исследования, которые затрагивают этот аспект ее творчества, на сегодняшний день не отличаются полнотой и, в лучшем случае, ограничиваются описанием интертекстуальных переключек ее романов с романами русских классиков.

Целью исследования стала попытка произвести наиболее полный анализ проявления в творчестве Мердок русского следа — то есть тех особенностей ее художественного мира, которые развились под влиянием разных аспектов русской культуры, и отразились в виде интертекстуальных связей, переключек, аллюзий, цитат, ссылок на творчество русских авторов, особенностей поэтики, тематики, мотивной структуры, системы образов ее произведений. Материалом исследования стал роман «Послание планете» (“The Message to the Planet”), который вышел в свет в 1989 году и относится к позднему периоду творчества писательницы. В отличие от многих других текстов Мердок, переиздававшихся в России много раз и заслуживших единодушное признание критики, этот текст так и не был переведен на русский язык и едва ли не впервые становится предметом исследования в этой стране.

Актуальность исследования обусловлена возросшим за последние годы интересом к проблемам взаимопроникновения культур, глобализации, имагологии. Научную новизну придает работе тот факт, что впервые в центре внимания оказываются разные аспекты рецепции русской культуры современной британской писательницей на примере малоизученного к настоящему времени текста.

Для достижения поставленной цели выделяются следующие исследовательские задачи: установить контекст для данного исследования, проследив историю восприятия русской темы британским читателем, выяснить, каковой была степень влияния русской культуры на художественный мир Айрис Мердок на протяжении всего ее творчества, выявить основные особенности проявления русского следа в ее романах, произвести анализ выбранного текста в свете данной проблемы, продемонстрировать метод анализа, который может быть применим к другим романам писательницы.

Работа состоит из введения, трех глав и заключения. Первая глава касается некоторых вопросов имагологии и приводит краткую историю рецепции русской культуры в Великобритании. Вторая глава посвящена биографическим предпосылкам возникновению русского следа у Мердок и обзору критических работ, так или иначе касающихся данной тематики. Третья глава направлена на исследование русского следа на всех уровнях повествования романа «Послание планете».

Романы Мердок, рассчитанные, в первую очередь, на англоязычного читателя, используют русский след для создания интересовавшего ее чужеродного элемента. Перед тем, как приступить к анализу особенностей рецепции русской культуры Айрис Мердок, необходимо рассмотреть традицию интерпретации образа русского, которая сложилась у британской публики к XX веку.

## **Глава I. История рецепции русской культуры в Великобритании**

Человеку свойственно противопоставлять себя другим в поисках собственной идентичности. О специфике взаимодействия «я» с «другим»

говорил еще Гегель в «Диалектике господина и раба», описывая этот феномен как одновременно существующие в сознании субъекта страх и желание по отношению к объекту восприятия. Человек не только формируется через оппозицию к другому, устанавливая границы между собой и внешним миром; в другом он познает себя, поэтому рецепция является двусторонним процессом и позволяет охарактеризовать не только объект, но и субъект восприятия. Концепт «свой — чужой» относится к числу важнейших бинарных архетипов, структурирующих мир по принципу оппозиции [Степанов 1997: 472]. Англоязычная наука описывает этот феномен термином «othering», в России используется иное понятие. Имагология (от лат. *imago* – изображение, образ) — гуманитарная дисциплина, занимающаяся изучением образа «чужих» для воспринимающего объекта наций, культур, стран. В сфере внимания имагологии оказываются устойчивые, эмоционально-обобщенные, стереотипные представления, сформировавшиеся в конкретной социально-исторической среде о «другом». Имагология существует на пересечении литературоведения, этнографии, культурологии, политологии, психологии и прочих гуманитарных областей знания. Разделяют художественную имагологию, которая возникла на базе сравнительного литературоведения, и историческую, изучающую историю трансформации представления одного народа о другом в ходе истории.

Когда героем литературного произведения становится иностранец, он автоматически включается в категорию «другого», отличного от остальных. Механизм изображения «другого» в тексте предполагает использование определенных устойчивых представлений о чужой стране, которые могут существовать в виде мифа. При этом неизбежна стереотипизация чужой культуры, которая действует подобно защитному механизму, позволяющего сохранить свои границы и защититься от всего нового и неизведанного.

Стремление сравнить себя с представителям других наций является одной из природных свойств англичан, но появление иностранца в британской литературе вплоть до начала XX века явление крайне редкое, в связи с чем романы Айрис Мердок представляют особый интерес.

К тому времени, как писательница начала осваивать русскую тему в своих романах, в сознании англичан уже сложилась определенная система представлений об особенностях русского национального характера и русского искусства. Первым фундаментальным исследованием проблем взаимодействия русской и английской культур стала работа М. П. Алексеева «Русско-английские литературные связи (XVIII век — первая половина XIX века)», 1982 г.

История русско-английских связей насчитывает уже более четырехсот пятидесяти лет, с тех пор как в 1553 экспедиция под руководством Ричарда Ченслора открыла морской путь в Северную Россию. Это событие послужило установлению сначала коммерческих, потом политических, и, в конечном счете, культурных отношений между Россией и Великобританией, в которых были моменты разрывов и примирений, враждебности и союзничества. Активное развитие сотрудничества между странами началось в эпоху Петра Первого и достигло расцвета в правление Александра I, когда Россия получила статус общепризнанного европейского лидера. По причине Крымской войны, во второй половине XIX века наступил момент отчуждения двух держав, который повторился в период русских революций, но, с 40х гг. XX века сменился перемирием. Русская история, дипломатия, государственность всегда вызывали у англоязычной публики живой интерес [Алексеев 1982: 138], но должно было пройти не менее трехсот лет, прежде чем о русской культуре, и, в особенности, литературе, заговорили в Великобритании всерьез. Среди первых работ, познакомивших англичан с образом России, были путевые заметки, воспоминания и рассказы путешественников, которые собрал и опубликовал Ричард Гаклюйт (Hakluyt) в конце XVI века. Эта работа, выдержавшая два переиздания, послужила источником стереотипных представлений о России как о стране экстремального холода, мракобесия, тирании и упорного невежества [Cross 2012: 3]. Одна из первых художественных характеристик Москвы и северных областей России была сделана очевидцем — поэтом Джорждем Тербервилем (Turberville), который сопровождал Томаса Рэндольфа (Randolph) во время посольства в Москву в качестве секретаря и столкнулся с враждебностью и неприветливостью двора Ивана Грозного. Неудивительно, что



образ России в его эпистолах лондонским друзьям рисуется исключительно в мрачных тонах [Алексеев 1982: 26]. Похожие представления о российском государстве можно найти у Джайлса Флетчера (Fletcher) в книге «О государстве русском» (“Of the Russe Commonwealth”), вышедшей в 1591 г., и в книге Мильтона «Краткая история Московии и других малоизвестных стран, лежащих на Восток от России до самого Китая» (“A Brief History of Moscovia and of other less known Countries lying eastward of Russia as far as Cathay. Gather’d from the Writings of several Eye-witnesses”), вышедшей в 1682 г. и написанной с опорой на источники XVI века. Немало упоминаний о «Московии» или «Руссии» встречается у английских драматургов XVI–XVII веков, в частности, Шекспир испытывал интерес к русской «экзотике» на протяжении всего творчества. В конце XVII века в Оксфорде выходит в свет первая грамматика русского языка, напечатанная для иностранцев — “Grammatica Russica” (1696) Генриха Вильгельма Лудольфа, которая содержала не только географические факты, но и первые сведения о русских писателях [Алексеев 1982: 45]. Период разрыва дипломатических отношений при Алексее Михайловиче сменился новой волной интереса к России, вызванной визитом в Лондон Петра I, который принял принципиально отличный от предшественников курс радикальной европеизации государства. В английской литературе начинают появляться восторженные отзывы о личности молодого реформатора, который несет плоды просвещения и обновления своей «холодной» стране [Cross 2012: 4], [Алексеев 1982: 89], хотя оценки его деятельности не всегда были положительными и часто вызывали разногласия в разных общественных кругах. Петр I с его яркостью, незаурядностью и открытостью всему новому стал одним из самых известных русских исторических деятелей в Англии. Немалый интерес к личности Петра и русской тематике в целом испытывал Даниэл Дэфо. Во второй части «Путешествий» Робинзон Крузо совершает путь из Китая к себе на родину через Сибирь, останавливаясь на зимовку в Тобольске. Через два года после выхода в свет Робинзона Крузо, Дэфо анонимно издает «Беспристрастную историю жизни и деяний Петра Алексеевича, нынешнего царя Московии», где содержится описание путешествий Петра по

западноевропейским странам, рассказывается об изучении им наук, искусств и военного дела, войнах со шведами и турками.

Наиболее полный отчет о состоянии русского просвещения в XVIII веке вошел в сочинение Уильяма Кокса (Coxe) «Путешествия по Польше, России, Швеции и Дании, перемежаемые в тексте историческими очерками и политическими справками. Иллюстрировано картами и гравюрами (“Travels into Poland, Russia, Sweden and Denmark. Interspersed with historical relations and political inquiries. Illustrated with charts and engravings”) 1784 г. В эту книгу был помещен очерк «о начале и успехах русской словесности», где отмечались, в частности, достижения Ломоносова и Сумарокова, и был упомянут Херасков как автор «первой эпической поэмы на русском языке» [Cross 2012: 5], а также сделаны некоторые замечания о русском народном творчестве. История эпохи Екатерины II нашла отражение в серии книг судового священника Уильяма Тука (Тооке), который около двадцати лет находился на службе в Кронштадте и Петербурге. Несмотря на то, что его работы, по большей части, носят компилятивный характер, в них был предложен подробный обзор русского искусства и науки, а также представлены первые английские переводы Сумарокова и Державина [Cross 2012: 6].

В общем и целом, русская художественная литература XVIII века в Англии осталась практически не замеченной, русским языком тогда интересовались еще мало [Алексеев 1982: 115]. Одним из первых писателей, который привлек внимание современных ему английских переводчиков, был Н. М. Карамзин, правда, сделанные с немецкого и французского языков, переводы не отличались точностью и не всегда получали лестные отзывы в критике [Алексеев 1982: 157]. Карамзин так и не был оценен по достоинству современниками в Англии, хотя его «История государства российского» не раз становилась источником сведений о России для британских поэтов [Cross 2012: 7].

Более полное и систематическое знакомство англичан с русской литературой стало возможным благодаря публикации в 1821—23 гг. «Российской антологии» Джона Бауринга (Bowring), дипломата и писателя. В

сборник вошли стихотворения более двадцати поэтов разных поколений, включая Ломоносова, Хераскова, Петрова, Державина, Богдановича, Дмитриева, Карамзина, Батюшкова, Давыдова, Вяземского и Жуковского. Недостаточно владея русским языком, Бауринг пользовался прозаическими переводами своего Петербургского друга, тем не менее, его «Антология» стала существенным шагом в знакомстве английского читателя с русской литературой. Первое, что показалось неожиданным в русской поэзии английской публике — это ее европейский облик [Алексеев 1982: 219]. Примечательно, что в «Антологии» не было Пушкина, о котором Баурингу тогда было ничего не известно. Имя Пушкина появляется в английской печати с начала 1820х гг. по следам французских и немецких журналов в связи с выходом в свет «Руслана и Людмилы». Тем не менее, именно Бауринг способствовал росту интереса к англоязычного читателя к Пушкину, опубликовав в 1824 г. статью о нем в «Вестминстерском обозрении»; этот интерес укрепился в 30е гг. XIX века благодаря отзывам Вильяма Генри Лидса (Leeds). Самые ранние переводы Пушкина на английский язык были выполнены Джорджем Борроу (Borrow), который около двух лет прожил в Петербурге и был знаком с поэтом лично, хотя, «в эстетическом отношении, ввиду несовершенства знания переводчиком русского языка, они оставляют желать очень многого» [Алексеев 2012: 607]. Первыми действительно удачными переводами Пушкина стали работы Томаса Шоу, который знал о России не понаслышке, работая преподавателем английской литературы в Царскосельском лицее — он же стал автором биографических заметок о поэте.

После разгрома наполеоновской армии «русская тема» стала занимать видное место в английской прессе той поры, события войны 1812 г. вызвали к жизни многочисленные литературные произведения [Алексеев 1982: 247]. Русский казак как истребитель французского войска становится главным героем во всей Европе. В числе лиц, увлеченных русским казачеством и историей победы России над Наполеоном был Вальтер Скотт, его главным «любимцем» был чрезвычайно известный в то время атаман казацкого войска М. И. Платов, с которым писатель встречался. С Платова, к примеру, списана внешность

мистера Тачвуда в романе В. Скотта «Сент-Ронанские воды» (“St. Ronan’s Well”). Писатель завязывает переписку с Д. В. Давыдовым в надежде получить от него воспоминания о войне 1812 г. и включить их в готовившуюся к печати «Историю жизни Наполеона» — что, впрочем, весомых результатов не принесло. Скотт стал первым у себя на родине читателем «Слова о полку Игореве», перевод которого специально для него сделал его давний друг, племянник В. П. Давыдов, обучавшийся тогда в Эдинбургском университете. Современник Скотта Байрон так же внимательно следил за судьбой России. Москва упомянута в его ранней сатире «Поездка дьявола» (“A Devil’s Drive”, 1814), и шуточной поэме «Вальс» (“The Waltz. An Apostrophic Hymn”), сюжетом «Мазепы» (“Mazepa”) избран эпизод из эпохи Петра, герой «Дон Жуана» (песни VI—X) участвует в штурме Измаила в рядах суворовской армии, а затем становится фаворитом Екатерины II. Байрон описывает Петербург той эпохи, упоминает Г. А. Потемкина, П. А. Зубова, А. П. Шувалова и других вельмож и куртизанов; русская тема звучит и в его политических сатирах.

Первым общеизвестным в Англии русским литератором стал в конце XIX века И. А. Крылов — несмотря на то, что его басни были включены в «Антологию» Бауринга и были упомянуты в статьях Лидса, это произошло именно благодаря усилиям Сазерленд Эдвардса (Edwards) и его книге «Русские у себя дома» (“The Russians at home,” 1861), в которую вошла статья «Крылов и русские баснописцы» (“Kriloff and the Russian fabulists”), а также книге Уильяма Ральстона (Ralston) «Крылов и его басни» (“Krilof and his Fables”, 1869), которая имела громадный успех и переиздавалась четыре раза. Переводы Ральстона были прозаическими, но они вдохновили Джона Генри Гаррисона (Harrison), который преподавал английский язык в Санкт-Петербурге, на создание стихотворных переводов Крылова в 1883 г. Ральстон, который работал библиотекарем в Британском музее и самостоятельно изучал русскую историю, сделал немало для популяризации русской культуры в Англии. Его интерес к фольклору привел к публикации «Русских песен» (“The Songs of the Russian People,” 1782), и «Русских сказок» (“Russian Folk-Tales,” 1873), но в первую очередь его помнят как переводчика Тургенева. Его перевод «Дворянского

гнезда» 1872 г. (в английской версии «Лиза» — “Liza”), который очень нравился автору и неоднократно переиздавался в XX веке, способствовал тому громадному успеху, который имел Тургенев в Англии во второй половине XIX столетия. В 1874 г. появился перевод романа Тургенева «Накануне» (“On the Eve”) Чарльза Тернера (Turner), который преподавал английский язык в Петербургском университете. Тернер стал автором ряда книг, знакомивших британского читателя с достижениями современной русской литературы: «Очерки о русской литературе» (“Studies in Russian Literature,” 1882), «Граф Толстой как романист и мыслитель» (“Count Tolstoy as Novelist and Thinker, 1888) и «Современные романисты в России» («The Modern Novelists in Russia,” 1890). Две последние книги были созданы на материале лекций, которые Тернер прочитал в Оксфорде. В 1899 г. в Петербурге и Лондоне он публикует «Переводы из Пушкина, к 100-летию со Дня рождения поэта» (“Translation from Poushkin, in Memory of the Hundred'th Anniversary of the Poet's Birthday”), в которые вошли переводы пятнадцати лирических стихотворений и таких поэм, как «Цыганы», «Полтава», «Маленькие трагедии», «Борис Годунов», «Медный всадник». Еще одним ученым, испытавшим настоящее увлечение русской культурой был Уильям Морфилл (Morfill), который стал автором книг «Славянская литература» (“Slavonic Literature,” 1883), «История России со времен Петра I по времена Александра II» (“The History of Russia from Peter the Great to Alexander II,” 1902). Как и Ральстон, Морфилл работал постоянным обозревателем в журнале по вопросам иностранной литературы Атенеум (Athenaeum) и читал лекции по русской словесности, кроме того, именно он познакомил английскую публику с творчеством В. Я. Брюсова и К. Д. Бальмонта.

В 1861 г. Френсис Адамс, член Британского посольства в Санкт-Петербурге, под псевдонимом «Фредерика Астона» издает «мемуары отставного министра внутренних дел» М. Е. Салтыкова-Щедрина с целью «обличения продажных и бесполезных бюрократов» — перевод «Губернских очерков» был сделан напрямую с русского языка [Cross 2012: 18]. Н. В. Гоголь, несмотря на переводы «Тараса Бульбы» и «Ночи перед Рождеством»,

переведенных с русского языка графом Георгием Толстым в 1861 г., оставался английской публике неизвестным, а вот внимание к Пушкину во второй половине XIX века постепенно росло — начинают появляться переводы «Капитанской дочки», «Пиковой дамы», «Повестей Белкина» [Cross 2012: 19]. В 1875 г. появился стихотворный перевод «Демона» Лермонтова, выполненный Александром Конди Стефенсоном (Stephenson). Тем не менее, самым известным иностранным литератором того времени в Великобритании оставался Тургенев, его имя «было на устах каждого уважающего себя критика» [Cross 2012: 20]. Регулярно бывая в Англии с 1847 г. практически до своей смерти, Тургенев стал привычной фигурой в английских литературных кругах, и был признан «не только лучшим русским писателем за всю историю, но также и одним из лучших европейских прозаиков» [Cross 2012: 21]. В 1871 г. Тургенев получил звание Почетного доктора Оксфордского университета. К концу XX столетия появилось около пятидесяти переводов его романов на английский язык. В ту пору у него уже появляются два серьезных соперника за внимание британских читателей в лице Толстого и Достоевского. В 1886-8 гг. издательство Визетелли (Vizetelly) заказывает переводы «Преступления и наказания», «Идиота», и других романов, которые выполнил с французского Фредерик Уишоу (Frederick Whishaw). Первым английским переводом Достоевского с русского языка был перевод «Записок из мертвого дома» (“Buried Alive, or, Ten Years of Penal Servitude in Siberia”) в 1881 г., но внимание критики задержалось на нем ненадолго и постепенно сошло на «нет». В начале XX века новая волна интереса к Достоевскому была вызвана переводами Констанс Гаррет, который в конечном счете перерос в настоящий культ [Cross 2012: 21].

Толстой вошел в английскую культуру чуть раньше, чем Достоевский, первые переводы с русского его «Детства» и «Юности» появились в 1862 г., но настоящее открытие писателя произошло практически через 20 лет. В 1881 г. о Толстом заговорили не только как о прозаике, но и как о мыслителе, авторе философских, социальных и политических трудов [Cross 2012: 21].

В 80-е гг. XIX века, после убийства Александра II, в Англии повышается

внимание к революционному процессу в России и в литературных кругах становится популярным слово «нигилист» (которое в 20-30е гг. XX века сменяется словом «красный») [Cross 2012: 33]. Это слово, в частности, было использовано Оскаром Уайльдом для заголовка пьесы «Вера, или нигилисты» (“Vera, or the Nihilists,” 1880), а также таких романов, как «Принцесса-нигилистка» (“The Nihilist Princess,” 1881) Луизы Ганье (Gagneur), «Нарка-нигилистка» (“Narka the Nihilist,” 1887) Кэтлин О'Мира (O'Meara) и «Осужденный за нигилизм: история побега из Сибирской ссылки» (“Condemned as a Nihilist: A story of Escape from Siberia,” 1893) Джорджа Хенти (Henty), в котором революционная тема сочеталась с не менее популярной темой Сибири. Русские эмигранты-изгнанники, поселившиеся в Лондоне, сыграли важную роль в формировании отношения английского читателя к русской литературе. В 1850-60х гг. Лондон стал домом для А. И. Герцена, к которому затем присоединился Н. П. Огарев, хотя их журнал «Колокол» был гораздо менее популярен в Англии, где он издавался, чем в России, да и круг их английских знакомств был сильно ограничен. Совершенно иначе обстояло дело с новой волной русских политических беженцев 1880-90х гг., среди которых были члены народнических кружков Н. В. Чайковского — Ф. В. Волховский, П. А. Кропоткин и С. М. Кравчинский. Кропоткин жил в Великобритании с 1886 по 1917 г., сотрудничал с «Британской энциклопедией», для которой написал ряд статей по географии России. Его книга «Идеалы и действительность в русской литературе», опубликованная в 1905 г., знакомила британских читателей с достижениями великих русских прозаиков: Гоголя, Тургенева, Гончарова и Толстого, при этом менее всего уделялось внимания Достоевскому. В 1890 г. другой известный революционер-народник С. М. Кравчинский, известный за рубежом прежде всего под псевдонимом Степняк, основывает в Англии «Общество друзей русской свободы» (в США оно появилось годом позже), в который входили многие известные интеллектуалы и политические деятели. Вскоре общество начинает выпускать ежемесячный журнал «Свободная Россия» (“Free Russia”). Под руководством Степняка Этель Войнич она выпустила свой перевод «Рассказов Гаршина» (“Stories from Garshin”) в 1893 г.

и через два года антологию пьес и рассказов под названием «Юмор в России» (“The Humour of Russia”), для которого он написал вступительную статью. В круг знакомств Степняка входила Констанс Гарнетт, которая изучала русский язык под руководством Волховского. В 1893 г. Гарнетт совершает поездку в Москву, Санкт-Петербург и Ясную Поляну, где она встречается с Толстым. Ее переводы позволили заново открыть Достоевского и Чехова, и сыграли решающую роль в стремительном росте популярности русской литературы в Англии. Благодаря Гарнетт, появились англоязычные версии книг Пушкина, Гоголя, Гончарова, шесть томов Толстого («Анна Каренина», «Война и мир», «Смерть Ивана Ильича, и другие повести»), двенадцать томов романов Достоевского, тринадцать томов рассказов и два тома пьес Чехова.

В 1928-37 гг. выходит полное собрание сочинений Толстого в двадцать одном томе к столетию со дня рождения писателя на английском языке — к тому времени он уже был признанным классиком в Великобритании, где его ценили за мастерство создания человеческих образов, гуманизм, искренность, способность передать тонкие движения души, психологизм, насыщенность произведений философско-этической проблематикой [Михальская 2012: 95]. Самым читаемым текстом Толстого в Англии была «Анна Каренина», после появления первого хорошего перевода этого романа, выполненного Констанс Гарнетт в 1901 г., его автор был поставлен в число таких же великих писателей, как и Шекспир. Джон Голсуорси считал этот роман блестящим изображением русского характера и русского общества того времени, хотя самоубийство Анны казалось ему неубедительным — это мнение разделяли многие другие читатели Толстого в Англии. Не согласен с трагической развязкой судьбы Анны был и Сомерсет Моэм, который полагал, что в сюжете Толстого слишком много от морального трактата — писатель сознательно наказал свою героиню за измену. Такого же мнения придерживался Джон Бойтон Пристли, который назвал «Анну Каренину» драмой эпического масштаба, но, говоря о финале, подчеркнул, что проповедник одержал верх над художником, уничтожив Анну и все ценности, которые она символизировала [Cross 2012: 99].

В начале XX века происходит знакомство англоязычного читателя с М.



Горьким и Л. Н. Андреевым, но самыми популярными русскими авторами оставались Достоевский и Чехов. Их влияние испытали практически все британские мыслители того времени. Первые переводы чеховских рассказов на английский язык появились в 1903 г., а через шесть лет поставлена первая пьеса — «Чайка» — в переводе Дж. Кальдерона (Calderon), который многое сделал для популяризации русской культуры в Великобритании [Cross 2012: 31].

Если во второй половине XIX века герои Достоевского воспринимались исключительно через призму психопатологии и ограничивались рамками узконационального, то в начале XX столетия, с развитием модернизма, о нем заговорили прежде всего как о великом писателе. Связано это было с новым качеством переводов, появившихся благодаря усилием Констанс Гарнетт — до нее тексты Достоевского были доступны английскому читателю в вольных переводах с французского. Перевод собрания сочинений Достоевского, выполненный Гарнетт в 1912—1920-х годах, стал настоящим культурным событием, он сопровождался обсуждениями, философскими спорами, публичными выступлениями. Достоевский пришелся ко времени — рубеж веков был периодом зарождения нового романа, способность изобразить глубокие душевные переживания вызвала интерес к его творчеству писателей-модернистов. Восприятие Достоевского в Англии стало важнейшим духовным фактором XX столетия, его влияния не избежал ни один крупный романист. Достоевский опровергал привычные вкусы, спорил устоявшимися литературные каноны, предлагал неизведанные ранее темы. Его герой, сотканный из противоречий, переживаний, страданий, с совершенно иным, чем у англичан, темпераментом, одновременно пугал и притягивал. В английской литературе возникла тенденция объяснять это спецификой русского менталитета, особенностями «русской души», и, как следствие, изображать русского через призму романов Достоевского — как человека неуравновешенного, странного, склонного к парадоксальным поступкам, в душе которого царит разлад между желаниями и возможностями, интеллектом и чувством, сознанием и духом, скепсисом и верой. Среди ревностных поклонников Достоевского были Морис Бэринг (Baring) и Стивен Грем

(Graham), которые полагали, что открыли «настоящую» Россию с ее православием, деревнями, крестьянами и загадочной «душой» [Cross 2012: 31]. Русская тема постоянно звучала в журнале Т. С. Элиота «Критерий» (“The Criterion”), который выходил с 1922 по 1939 г. Статьи были посвящены трем факторам, по мнению автора, сильнее всего повлиявшим на британскую культуру: русская литература, русский балет и русская революция. Последней статьей о Достоевском, вошедшей в журнал, стала работа Д. Траверси, которая, помимо знакомства с книгой М. а, отразила расхожее представление о Достоевском, укоренившиеся в сознании англоязычного читателя, как о писателе-метафизике — он назывался исследователем «физического и духовного разлада», «пути грешника», «деспотизма независимого сознания» [Cross 2012: 236].

Литература стала главным источником знаний англоязычной публики о русском национальном характере, с ней могла конкурировать, разве что, музыка. Знакомство британцев с историей русского изобразительного искусства было неполным и, в основном, ограничивалось достижениями последних десятилетий XIX – начала XX века. В июне 1851 г. Россия приняла участие во Всемирной выставке в Хрустальном дворце, где были представлены предметы декоративно-прикладного искусства: предметы из малахита, серебра, ювелирные изделия, от которых британская публика пришла в абсолютный восторг. Именно с осмотра русской секции начала свой официальный визит на выставку королева Виктория [Cross 2012: 13]. С достижениями русских художников XVIII – XIX веков Великобритания впервые познакомилась на Всемирной выставке 1862 г., где были представлены картины Д. Г. Левицкого, В. Л. Боровиковского, А. Г. Венецианова, К. П. Брюллова, П. А. Федотова, И. К. Айвазовского и прочих. После осмотра выставки искусствовед Дж. Б. Аткинсон (Atkinson) совершает поездку в Россию и публикует работу «Путешествие в столичные города Северной Европы», 1873 (“An Art Tour to Northern Capitals of Europe”). Десятилетие спустя Альфред Маскелл (Maskell) издает фотокаталог произведений русского изобразительного и декоративно-прикладного искусства (“Russian Art and Art Objects in Russia”), которые он изучал в России в течение

года. Характерно, что о русской иконе он отзывался крайне негативно, говоря, что «ни одно из разумных существ не возьмется утверждать, что это искусство» [Cross 2012: 70]. Русская икона и по сей день изучена в Великобритании недостаточно [Cross 2012: 88].

Что касается русской музыки, то ее достижения впервые были отмечены в уже упомянутой книге С. Эдвардса «Русские у себя дома», где особым вниманием было отмечено творчество М. И. Глинки. Именно С. Эдвардсу (и его жене) английская публика была обязана появлению либретто «Евгения Онегина» Чайковского на русском языке. Премьера оперы состоялась в Англии 17 октября 1892 г., еще при жизни композитора, хотя воспринята она была довольно холодно; широкое признание музыка Чайковского получила уже после его смерти. Единственным известным в Англии композитором — до Глинки и Чайковского — был основатель Петербургской консерватории А. Г. Рубинштейн, который впервые поразил английского зрителя виртуозной игрой в 1842 г., когда ему было всего 12 лет. Всего Рубинштейн приезжал в Англию с концертами семь раз. В 1888 г. его опера «Демон», наряду с «Жизнью за царя» Глинки и «Мазепы» Чайковского» исполнялась во время гастролей русского оперного в разных английских городах. Это были первые русскоязычные оперы, с которыми познакомилась широкая британская публика. Они воспринимались иностранным зрителем как источник представления о русском национальном искусстве.

В 1893 г. Чайковский получил звание почетного доктора Кембриджского университета. За этим последовал период необычайной популярности композитора в Великобритании, особенно его «Пятой» и «Шестой» симфонии — она не утихает и по сей день. Интерес к Чайковскому спровоцировал интерес к другим русским композиторам, в особенности к Н. А. Римскому-Корсакову, А. П. Бородину, А. К. Глазунову и прочим. В 1900 г. Роза Ньюмарч (Newmarch) опубликовала книгу «Чайковский: жизнь и творчество, с выдержками из его писем и дневником о его путешествии за границу в 1888 году» (“Tchaikovsky: His Life and Works, with Extracts from his Writings, and the Diary of His Tour Abroad in 1888”), в 1906 вышел ее перевод биографии композитора, написанной

его братом Модестом. В 1914 г. выходит ее книга о русской опере (“Russian Opera”), где, в первую очередь, уделяется внимание творчеству членов «Могучей кучки». Помимо этой работы, из-под пера Ньюмарч вышли труды «Развитие поэзии в России» (“Poetry and Progress in Russia”), 1906 и «Русское искусство» (“The Russian Arts”) 1916, в которой она говорила о «красоте русской души» [Cross 2012: 31].

Настоящей сенсацией в музыкальной жизни Великобритании в начале XX века стал «Русский балет Дягилева», которые, вместе с новыми переводами Достоевского, не только спровоцировали моду на все русское, но и определили развитие мирового искусства в целом. Таким образом, за 450-летнюю историю связей России и Великобритании лишь в начале — второй половине XX века «минус» в отношении русской культуры у британцев сменился на «плюс», и о ней заговорили как о равном по масштабу феномене.

К началу XX века сложился некий устойчивый «русский миф», который постепенно усложнялся, но в основе своей оставался стабильным. Н. П. Михальская полагает, что образ России в Англии обладает ярко выраженным мифологическим характером, поскольку он наделен свойственными именно мифу чертами: «контрастностью противопоставлений (оппозиций) отдельных смысловых элементов, немногочисленностью и внутренней нерасчлененностью этих элементов при их отчетливой структурной выраженности, дискретности и постоянстве связей между ними, высокой стабильностью, если не неподвижностью структуры, сохранившей основной набор элементов и связи между ними на протяжении почти десяти столетий» [Михальская 2012: 210]. По наблюдениям исследовательницы, образ России в глазах англичан соединял такие черты, как величина, суровый морозный климат, удаленность, природное богатство, могущество, роскошь царского двора, тирания, нищета и бесправие людей, сами люди представляли как дикари, варвары, причем все эти качества вплоть до XIX века давались в максимальной интенсивности.

Следы этого мифа, в котором удаленность, холод и жестокая власть сочетается с духовностью и самобытной культурой, можно найти в творчестве Айрис Мердок. Русские герои в ее романах отличаются от «не-русских» особым

темпераментом, строем мысли, действиями, образом жизни. Важно и то, что если герой ведет себя не как остальные, то он, как правило, «мыслящий по-русски». Наделяя своих русских персонажей чертами героев Достоевского, она делает это намного тоньше и глубже, чем многие ее предшественники. Восприятие Мердок русской культуры сочетает диалектику стереотипного и новаторского, разрушающего привычные представления о русскости: прочтение героев Достоевского через призму демонизма, свойственное Западу, но умение увидеть русских гораздо более объемно, особенно тех, кто уже давно не живет в России и утратил с ней связь [Бочкарева, Проскурин 2015: 145]. Все это было связано с тем, что ее рецепция русской культуры формировалась под влиянием нескольких факторов и не сводилась единственно к знакомству с русским литературным наследием, но включала непосредственные контакты с теми, кто обладал русским образом мышления и мог послужить прототипом для ее русских героев.

## Глава II. Особенности восприятия русской культуры Айрис Мердок в обзоре критики

Айрис Мердок на удивление часто для британской писательницы обращалась к образу иностранца, и, в особенности, русского. По некоторым подсчетам, Россия или то, что с ней связано, упоминается в 20 из 26 ее романов [Чупракова 2014: 168]. Причин подобного интереса у писательницы было несколько: это и университетское окружение, и любовь к русской литературе, привитая родителями еще в детстве<sup>1</sup>, и тяга ко всему необычному и чужому, а также влияние мужа, специалиста по русской культуре Джона Бейли. В одном из интервью Мердок призналась: «К России я отношусь с почти религиозным чувством. Оно пришло через чтение русских романов 19 века и связано прежде всего с Толстым и Достоевским. /.../ Я думаю, что они величайшие романисты всех времен и народов. Более великие, чем Диккенс, чем даже Пруст [Мердок 1992: 7]». Интересно и то, что, говоря в любви к русскому роману в частности и России в общем, она не противопоставляла ее Англии, а, напротив, находила некое сходство между жителями обеих стран: «Удивительным образом англоговорящие люди чувствуют большую близость с русскими. Так получается, что работы Толстого и Достоевского в переводе звучат для нас очень естественно. Как будто бы они сразу писали на английском» [Meuerys 2013: 96].

Айрис Мердок родилась в 1919 году в Дублине, вскоре ее семья переехала в Лондон. Образование писательница получила в Оксфорде, где с 1938 по 1942 изучала классическую филологию. Тогда же, как и многие европейские интеллигенты того времени, состояла в коммунистической партии Великобритании (за что, кстати, ей было отказано в Американской визе в 1947 году), прошла через увлечение марксизмом и идеализацию советской жизни, а среди друзей носила прозвище мадонна-большевичка (Bolshevicka). [Conradi A Life: 2137]. В 1938 году писательница вышла из партии, отказалась от

---

<sup>1</sup> «Мой отец был очень начитанный человек – всю жизнь читал, все русские классические романы, не говоря уже об английских» [Мердок 1992: 7].

революционной доктрины, и, впоследствии, участвовала в демонстрациях в поддержку советских политзаключенных. Не оставила она без внимания и историю советского диссидента В. Буковского, выпускника Кембриджского университета, с которым она в течение долгого времени состояла в переписке. [Conradi 2010a: 8866]. Во время Второй мировой войны Мердок служила в Королевском Казначействе, а с 1944 по 1946 год работала в Ассоциации помощи и спасения при ООН, сначала в Лондоне, потом в Бельгии и в австрийском лагере беженцев из Восточной Европы. С некоторыми из них она хранила дружбу долгие годы, но в России Мердок оказалась лишь в 1992 году, когда ее мужа назначили членом жюри премии Букера за лучший русский роман года. После войны два года писательница изучала философию в Кембридже (1947—1948), там же встретила в Людвиге Витгенштейном. В 1948 году, после защиты диссертации, Мердок вплоть до конца 1960х годов преподавала философию в колледже Св. Анны Оксфордского университета. В 1953 году был опубликован ее первый философский труд «Сартр: романтик-рационалист» (“Sartre: Romantic Rationalist”), а годом позже — первый роман «Под сетью» (“Under the Net,” 1954). В 1956 году Мердок вышла замуж за Д. Бейли, профессора английского языка, литературоведа, писателя и критика. В конце 1960х годов она оставила преподавательскую деятельность, чтобы всецело посвятить себя литературе. Из-под ее пера вышло несколько философских трудов, пьес, два сборника стихотворений, и двадцать шесть романов. Последний, «Дилемма Джексона» (“Jackson's Dilemma”), был написан в 1995 году, за два года до того, как врачи диагностировали у нее болезнь Альцгеймера. В 1999 году писательница скончалась в оксфордском доме престарелых на руках у своего мужа.

Начиная со студенческих лет Мердок стремилась окружить себя иностранцами, ее внимание особенно привлекали люди, потерявшие родину, оторванные от почвы, на которой они выросли. Писательница считала беженцев «окнами в мир жестокости», в ее романах они становятся живым олицетворением страдания [Conradi 2010a: 4383]. Сама Мердок называла себя «англо-ирландкой», признаваясь, что испытывает одинаковую привязанность и

к Англии, и к Ирландии, то есть, подчеркивала свое пограничное положение между двумя национальностями [Dooley 2009: 196]. В каждом ее романе обязательно есть ирландец, наделенный рядом устойчивых качеств: как правило, он нигде не работает, много пьет, живет где придется, совершает чудачества. Это своеобразный кивок в сторону страны, где писательница родилась. Другой большой категорией персонажей в художественном мире Мердок являются евреи-эмигранты или выходцы из Восточной Европы, страдающие и живущие в постоянной тоске по оставленному дому. Исследователь, выделяющий эту категорию, подчеркивает: «Вне всякого сомнения, они являются «иностранным» элементом в работах этой бесспорно английской писательницы [Baldanza 1974: 18]». Русские Мердок — это приезжие, которым сложно приспособиться к чужой стране, они заведомо иные по отношению к большинству, их поступки нелогичны, иррациональны, спонтанны. Нередко их появление нарушает привычный ход событий в жизни персонажей и провоцирует кардинальные изменения в ней. В критике одним из первых на это обратил внимание Питер Конради: «Неслучайно, сюжеты ее романов до 1970 г. часть описывают разрушение спокойной и устоявшейся жизни *grands bourgeois*, человеком извне: изгоем, чудаком или беженцем. Герои этого ряда (например, Левкины из «Итальянки»), являются своего рода современной версией эдаких сентиментальных и демонических эгоистов, которых описывала еще Джейн Остин. Их вторжение в невинную провинциальную цитадель вскрывает «глубокую правду», скрывающуюся за безупречной британской вежливостью». [Conradi 2010a: 214] (перевод мой — Н. М.).

Русский след в романах Мердок «работает» на два уровня восприятия: он присутствует в тексте как эксплицитно, так и более глубоко, в качестве некоего структурообразующего элемента. На внешнем связь текстов Мердок с русской литературой проявляется в виде сознательной и скрытой цитации, намеков, аллюзий, ссылок на творчество писателей. В нескольких ее романах герои с русскими именами и фамилиями: Евгений Пешков, Дэвид Левкин, Даниил Мост, Питер Мир, Роберт Розанов. Замечено, что при описании персонажей



русского происхождения Мердок подчеркивает важность для них русского языка как одной из высших духовных ценностей, включает в текст русские слова, с особой тщательностью выбирает русские имена и поясняет, как они должны произноситься [Чупракова, 2014: 324]. То есть, имя в его буквенном, фонетическом и смысловом выражении становится важнейшей составляющей личности, необходимой для самоидентификации, причем герои часто стремятся расшифровать свое имя собеседнику. Нередко эти имена говорящие и «срабатывают» в определенный момент действия. Главный герой романа «Зеленый рыцарь» (“The Green Knight,” 1993) Питер Мир объясняет смысл своей фамилии так: «Моя фамилия Мир, состоит из букв М-И-Р и произносится как Мир, а не как Майр, она имеет русское происхождение, близкое по значению к английским словам «world» и «peace», — иными словами, мировое согласие и покой, уместное сочетание, как вы, безусловно, понимаете [Мердок 2009: 73]» (искушенный читатель одновременно угадывает в этом пассаже отсылку к выбору заглавия романа «Война и мир»: слово «мир» во времена Л. Н. Толстого имело два варианта написания и, соответственно, два значения). Герой и правда приносит мир и благополучие в жизни других. Лейтмотив объяснения имени встречается и в романе «Послание к планете», когда раввин Даниил Мост говорит собеседнику: «Меня зовут, кстати говоря, Даниил Мост. /.../ Мое имя означает «мост» по-русски. Неплохое имя для учителя, не так ли?» [Murdoch 2000: 363] (здесь и далее перевод мой — Н. М.). Мост может вести героев к друг к другу через принятие ценностей иудаизма, или признание общих национальных корней. Одному из своих героев А. Мердок дает фамилию русского писателя. Таков Юджин (Евгений) Пешков из романа «Время ангелов», «наполненный русской сутью так же, как англичане своей» [Мердок 1995: 23], переживающий острую драму из-за отказа его сына говорить с ним по-русски. Для него потеря возможности использовать родную речь может означать потерю идентичности, и сознательное разрушение сыном своей «русскости» ощущается как нечто «большее, чем прямое оскорбление». Переживает Пешков и потому, что окружающие его люди не могут, в силу особенностей своего языка, произнести правильно его имя: «То, что англичане

неправильно произносят его имя и фамилию, долго огорчало его. Прекрасные русские звуки оказались им недоступны» [Мердок 1995: 27]. Тоска по родному языку объясняет намерение героя романа «Итальянка», Девида Левкина, вернуться в Ленинград: «Возможно, вы не понимаете, но для меня ничто не имеет смысла вне России. Ваш язык сухой, сухой у меня во рту» [Мердок 2010: 64].

А. И. Старцев в статье «Русский автограф А. Мердок» отмечает: «Отношение Мердок к России выходит за пределы идейно-литературных влияний, читатель ее романов действительно ощущает глубоко личное, бережное прикосновение писательницы к русской культуре» [Старцев 2014: 342]. В одном из ее романов — чтение вслух за столом, как если бы это происходило в интеллигентной русской семье, и чтение русских романов. Мы слушаем памятный диалог князя Мышкина с Рогожиным перед убийством Настасьи Филлиповны («Святая и ложная машина любви»). В «Дилемме Джексона» группа англичан обсуждает роль и положение Сони в семье Ростовых [Там же: 342]. «Тебе следует также изучить русский. По-моему, ты уже немного знаешь его, этот несложный язык сторицей вознаградит тебя огромным удовольствием от чтения Пушкина», — говорит Лукас Графф, герой романа «Зеленый рыцарь», своей ученице [Мердок 2009: 191]. Сама Мердок неплохо владела русским языком, настолько, что могла читать в оригинале А. С. Пушкина, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, М. Горького, Н. Г. Чернышевского. В период увлечения коммунистическими идеями писательница даже осваивает В. И. Ленина — и даже находит его интересным. Как философ, не прошла она и мимо сочинений Н. А. Бердяева [Conradi 2010a: 4625]. Кроме того, она была хорошо знакома с современными ей русскими поэтами — И. А. Бродским [Meuers 2013: 42], А. А. Ахматовой [Meuers 2013: 82]. Знание русского языка помогло ей познакомиться с работой М. М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», которая оказала большое влияние на поэтику ее романов и, в частности, на ее представления о романном герое. Интерес Мердок к русской культуре, зародившийся еще в детстве, постепенно вырос в настоящую привязанность, если не сказать, русофилию.

Близкий друг писательницы Франк Томпсон, студент Оксфордского университета, прекрасно владел русским языком (именно ей он обязан своим вступлением в коммунистическую партию) и своим примером вдохновил ее на серьезное изучение русского. Франку Томпсону принадлежат стихотворные переводы Пушкина и Лермонтова, именно от него Мердок впервые услышала о творчестве Маяковского. Уйдя добровольцем на фронт, Франк Томпсон погиб в 1944 году, выполняя секретную миссию британской армии в Болгарии: его пытали, но он не выдал ни одного из своих товарищей. В память об этом одно из болгарских сёл было названо в его честь. Еще одним университетским другом Мердок был Франц Баерман Штейнер, ученый-энциклопедист и полиглот; Достоевский входил в число его любимых писателей.

После знакомства с Джоном Бейли в жизни Мердок появился не только преданный друг и соратник, но и неутомимый собеседник, который мог поддержать разговор на любую литературную тему и поделиться своими знаниями в области русской культуры. Его книги «Пушкин: Сравнительный комментарий» (“Pushkin: A Comparative Commentary,” 1971), «Толстой и роман» (“Tolstoy and the Novel,” 1988) оказали влияние на литературные взгляды и предпочтения писательницы и отразились на ее творчестве в целом. Позднее Бейли вспоминал: «У меня было чувство, что в прошлом, до того, как я встретил ее, она не просто читала, а буквально поглощала великие классические романы, и в ранний период нашего знакомства мы читали и перечитывали Достоевского или Диккенса, иногда Пруста. [Bauley 2002: 162]». После замужества количество русских персонажей и цитат из русских текстов в книгах Мердок заметно возросло — потому что возросло оно в реальности. Свои литературные предпочтения писательница обозначала так: «Я очень привязана к Толстому. Для меня он абсолютная модель того, каким должен быть романист — он создал великолепный портрет человечества, его жестокости и отчаяния, но также доброты и способности к самопожертвованию. Собственно, оба они — и Толстой, и Достоевский — рисуют три типа человеческих существ. Это те, кто приемлет зло в мире, те, кто поддается ему, и те, кто видит силу добра. Ну что ж, новые романисты не хотят следовать за Толстым и

Достоевским, для них это скучно, излишне энциклопедично. Но для меня они большое откровение. Какой накал страсти! Я была просто переполнена ею, когда читала их. Толстой и особенно Достоевский преподносят нам страсть в такой концентрации, которая вряд ли существует среди людей. Достоевский — это что-то очень экстремальное и очень религиозное [Мердок, 2002: 7]». Это высказывание перекликается с тем, что говорил Н. А. Бердяев о Ф. М. Достоевском, утверждая, что пафос его романов, прежде всего, определяет интерес к метафизике человека, глубинам и тайнам личности [Бердяев 2002]. Творчество Айрис Мердок стало таким же «откровением о человеке», что и творчество ее литературного кумира.

Проблему влияния русской культуры на тексты Мердок не обошло стороной ни зарубежное, ни отечественное литературоведение. В 1986 году выходит первая книга о творчестве Мердок Питера Конради [Conradi 2010b], который называет ее прямой последовательницей Достоевского, впрочем, не ограничивая круг русскоязычных авторов, к которым отсылают ее романы, одним лишь этим именем. Например, анализируя роман «Школа добродетели» (“The Good Apprentice,” 1985), он обращает внимание на то, что одного из персонажей называют «героем нашего времени», точно как лермонтовского Печорина. Но с образом Печорина генетически связан образ Ставрогина, и критик продолжает проводить параллели между героем Мердок и другими героями русских классиков, которые все равно приводят к Достоевскому. Исследователь находит в текстах Мердок отголоски таких романов, как «Идиот», «Преступление и наказание», «Бесы» (это роман она называла «величайшим романом из всех, когда-либо написанных человечеством» [Conradi 2010a: 3813]), «Братья Карамазовы» и повести «Человек из подполья». Автор книги обращает внимание на схожие черты в творчестве писателей: обоих упрекали в неправдоподобности описываемых ситуаций и героев, и оба полагали, что жизнь сложнее и фантастичнее, чем реальность. Сюжеты их текстов строятся на игре случайных совпадений, мелодраматических поворотах, их отличает невероятная событийная насыщенность — то, что в реальной жизни заняло бы целый год, сжато в рамки

одного дня. Оба часто обращаются к образу сверхчеловека или злодея, который провозглашает свое право на вседозволенность, его идеи испытываются на прочность ситуацией кризиса или нравственного выбора. В героях обоих авторов причудливым образом переплетается порок и добродетель, самоуверенность и осознание собственной ничтожности. Для обоих писателей важную сюжетообразующую роль играют сцены скандалов, публичных фиаско, когда на поверхность выходит то, что скрывалось героями в обычной жизни: комплексы, страдания, страхи. Оба показывают бытие в неразрывной связи комического и трагического, и с помощью юмора раскрывают его иррациональность и абсурдность. На то, что Мердок так же хорошо, как и Достоевскому, удастся сочетать комическое и трагическое в сложных поворотах сюжета, и смешивать фантастику с реальностью, но «на более высоком уровне», обращал, в свое время, внимание и ее муж [Bauley 2000: 209].

По мнению Конради, дихотомия «святой» и «художник» лежит в основе системы персонажей всех романов Мердок, «святой» всегда имеет сходство с князем Мышкиным, так же, как и князь Мышкин, сочетает простоту, святость и комичность, но, как сама писательница отмечала: «предстает в виде какого-то неуверенного в себе, запутанного и отчаявшегося; ему нет места в мире» [Dooley 2009: 7]. Наиболее ярким примером такого «святого» является Питер Мир, герой романа «Зеленый рыцарь». Сходство с князем Мышкиным подчеркивается многочисленными сюжетными параллелями. Питер Мир, получивший травму головы, теряет память (герой Достоевского теряет память по причине эпилепсии), и с этим возможность продолжать работу психоаналитиком (правда, потом выясняется, что его настоящая профессия — мясник, и все его богатства нажиты весьма прозаическим трудом — писательница как всегда подшучивает над читателем). Оба героя похожи своей кротостью, честностью, доходящей порой до комичности, пронизательностью. Оба богаты, и оба равнодушны к деньгам. Оба русские, и оба оказываются за пределами родины. Питер Мир, так же, как князь Мышкин, знакомится с тремя сестрами, все три отличаются, говоря словами из романа «Идиот», «образованием, умом и талантами» [Достоевский 1973в: 16], и очень дружны.

Старшая любит историю (у Достоевского — музыку), другая увлекается живописью (как и у А. Мердок), третья просто красива, сходство героинь подчеркивается созвучием имен (Аглая — Алетия). Проходит слух, что Питер Мир увлечен Алетией (как Мышкин Аглаей), но он впоследствии не оправдывается. Обоих героев сравнивают с рыцарями: Мира с Зеленым рыцарем, героем поэмы XVI века, Мышкина — правда, в шутку — с «Рыцарем бедным». Появление героев в жизни других персонажей становится для них своеобразным испытанием и меняет их жизни коренным образом: правда, в романе Мердок, это сказка со счастливым концом, все так или иначе достигают гармонии с собой. Оба имеют врагов-антагонистов, и оба потом мирятся с ними, причем происходит это в особой торжественно-обрядовой обстановке. Конец обоих героев печален: один уходит из жизни, другой лишается рассудка, что равносильно уходу из жизни. Интересно, что «святость» Питера Мира объясняется тем, что он буддист, достигший просветления — то есть, она вполне реальна в современном мире, где это учение стало модным и популярным, сама писательница называла его «самой лучшей религией» [Meyers 2013: 11]. В то же время, у «святости» князя Мышкина никакой внешней мотивировки нет (если не считать его эпилепсию). В романе «Зеленый рыцарь», где мотив возмездия играет большую роль, звучит отсылка еще к одному роману Достоевского: «Наказание и месть разные понятия. Пока существует преступление, должно существовать и наказание» [Мердок 2009: 212]. Эти же слова практически дословно повторяются в романе «Послание планете» [Murdoch 2000: 471]. Примечательно, что не только «святые», но и «грешники» Мердок, которые были для нее символами «темных, необъяснимых сил, якобы господствующих над человеком вечно» [Ивашева, 1969: 142], тоже имеют родство с героями Достоевского, в первую очередь, таки. Примерами могут служить уже упомянутый Гарри из «Школы добродетели» и Дэвид Кримонд из романа «Книга и братство», (“The Book and the Brotherhood,” 1987), который является «обольстителем умов и тел, эмоциональным террористом и анархистом», и опосредованно становится причиной беспорядков и смертей [Conradi 2010b: 4940]. Точно так же можно сравнить со Ставрогиним героя

«Зеленого рыцаря» Лукаса Граффа, который ставит себя вне вопросов традиционной морали и, в отличие о Питера Мира, играет роль «темного» волшебника. Надо сказать, что роман «Зеленый рыцарь» в одной из сюжетных линий демонстрирует сходство с другим важнейшим русским текстом — «Лолитой» В. В. Набокова — юная Алеф убегает из семьи с «демоническим» Лукасом, который намного старше нее и с которым у нее была давняя связь.

В гораздо большей степени, чем «Зеленый рыцарь», к «Лолите» отсылает роман «Черный принц» — не только сюжетом, но и характером повествования: исповедальность с одной стороны и ненадежность наррации с другой. Если говорить о текстах Достоевского, то роман обнаруживает связь, в первую очередь, с «Записками из подполья». В этом нет ничего случайного: время написания романа совпало с выходом статьи Бейли о «Записках из подполья» [Bailey 1974].

Огромное влияние «Записок из подполья» испытал роман Мердок «Дитя слова» (“A World Child,” 1975) — вопрос о связи двух текстов нередко обсуждался российскими критиками. Сама писательница планировала назвать роман «Мемуары подземного человека» (“The Memoir of an Underground Man”) или «Внутренний круг» (“The Inner Circle”). Главный герой романа Хилари Бэрд сам характеризует себя как подземное существо, правда, подполье у него иное — словесное [Глембоцкая 1996: 96]. Способ, которым герой Мердок ограждает себя от окружающего мира, становится владение словом — он лингвист, но практикой живых разговорных навыков не занимается, а, скорее, погружается в теорию, наблюдает язык. Словесная игра, которой он владеет в совершенстве, становится завесой, которой он скрывает то, что творится в его голове. Его жизнь тщательно спланирована, а пространство, в котором он чувствует себя наиболее комфортно — Лондонское метро, по-английски — *underground* — подполье. Очевидны сюжетные совпадения романов Мердок и Достоевского: главные герои почти ровесники, оба сироты и были лишены любви с детства, у них сложно складываются отношения с людьми, они оба добровольно изгоняют себя из общества, уходят в подполье, погружаются в рутину современной жизни, страдают комплексом неполноценности, и, как следствие, манией величия.

[Клименко 1989: 145] Причины бегства в подполье разные, но сходна мысль героев о разрыве между жизнью и нашими иллюзорными моделями ее. Хилари Бэрд терзается теми же проклятыми вопросами, что звучат в текстах Достоевского. Его мучительный самоанализ дан в категориях преступления и наказания, греха и искупления. Он винит себя за смерть жены, сравнивает автокатастрофу, в которую она попала, с ударом топора. По мнению Г. В. Клименко, Мердок наследует традицию русского психологического романа XIX века [144]. Доказательством тому может послужить излюбленный ею способ мотивировки поведения путем одновременного изображения внутренних и внешних стимулов, расположенных на разных уровнях душевной жизни, ее герои раскрываются диалектически, предстают многогранными, в тонкой социальной интерпретации. Психологизм — несомненно, важная черта творчества Мердок, но, если у Достоевского одной из задач становится изображение трагического разрыва в сознании человека, то она создает свою интерпретацию подпольного сознания с совершенно другим, чем у русского классика, содержанием, в рамках новой культурной парадигмы, где традиционные понятия вступают в иные отношения с действительностью.

Н. Н. Кобикова предлагает рассматривать сюжет Достоевского о подпольном человеке как реализацию литературного мифа, который легко обнаруживается в нескольких романах А. Мердок: «Черный принц», «Дитя слова», «Море, море» [Кобикова 1996: 102]. Эти романы организованы как повествования от первого лица, в которых синтезированы различные формы исповеди с саморазоблачением и покаянием героев. Исследовательница полагает, что мифологема подполья у Мердок реализуется через трансформацию трагического ощущения безысходности в трагикомическое и даже фарсовое. При этом, герои способны мифологизировать себя и свое положение принципами художественных систем — литературой, лингвистикой, театром. Важным оказывается момент выхода из подполья, который решается поиском эквивалента на место утерянного Бога. Тексты Мердок, по мнению исследовательницы, демонстрируют процесс начала преобразования авторского мифа в новую форму архетипа коллективного бессознательного [Кобикова 1996:



103].

«Преступление и наказание» является не менее важным, чем «Человек из подполья», прецедентным текстом ко многим романам Мердок. Вслед за выходом романа «Время ангелов», в 1966 году появляется статья Е. А. Рудневой, в которой описываются сюжетные параллели текста Мердок с текстом Достоевского. Герой романа «Время ангелов» Лев Пешков — восемнадцатилетний юноша, сын русского дворянина Евгения Пешкова, эмигранта из царской России. Пытаясь доказать себе свою исключительность, он решает отбросить мораль и крадет дорогую его отцу вещь — икону Святой Троицы, которую напоминает ему о детстве и родине. Как и Раскольников, Пешков не проходит испытания преступлением, но масштаб его поступка совсем иной, да и раскаяния он не чувствует. По мнению Е. А. Рудневой, «В образе Льва Пешкова Мердок изображает одну из проблем современности — человека без морали, исповедующего принцип «вседозволенности», определенный Ф. М. Достоевским» [Руднева, 1966: 117]. Мердок, как и Достоевский, исследует в своих романах «живучесть идей», персонажи обоих авторов вынуждены делать выбор, находясь в исключительных ситуациях, «на изломе» [Осипенко, 2010]. Кроме того, герои Мердок ведут открытый диалог с героями романа Достоевского, называя себя его поклонниками и последователями. «Я — одинокий волк, немного похожий на этого парня у Достоевского, забыл, как его звали», — говорит Лев Пешков [Мердок, 1995: 35]. Кража иконы для него — игра, ведь все русские, по его словам, игроки, но она лишена смысла: герой не получает ни подтверждения своей исключительности, ни очищения раскаянием. Н. С. Бочкарева и Б. М. Проскурин, обращаясь к роману «Время ангелов», говорят о его интертекстуальной связи с романом Достоевского «Братья Карамазовы»: идеи, реализованные в образе Ивана, «отражены в образах Кэрела и отчасти Льва Пешкова; растлитель и философствующий циник Федор Павлович «процитирован» Мердок в пастеребезбожнике Кэреле, а несущий в себе Бога Алеша — в Евгении Пешкове» [Бочкарева, Проскурин 2015: 144]. В образе Льва звучит идея Достоевского «Если Бога нет, то все позволено», но получает у писательницы

новое прочтение. Этот герой подчеркнуто антирусский — это проявляется и в ненависти к отцу, краже православной иконы, некогда принадлежавшей матери, которая погибла в нацистском концлагере, ярко выраженной неприязни ко всему русскому. В образе Кэрела Фишера идея нравственного коллапса из-за отрицания существования Бога реализована на сознательном уровне, его аморальность воплощает «мир наизнанку» Достоевского. На фоне героев, поклоняющихся «темным ангелам», праведность Евгения Пешкова становится еще более очевидной, а его функция привратника символической: он «открывает ворота» в другой, полный искренности и нежности, мир для Патти и Мюриэл. В образе Пешкова реализуется по-английски трактуемый консерватизм русского мышления и идея «несения нравственного креста», которая противопоставляется западной идее движения вперед. Мердок, как и Достоевский, предупреждает о том, насколько опасна действительность, в которой человек рождается, наделенный «идеалами содомскими», влекущими его в темноту. Писательница «напряженно ищет источник высшей духовности в условиях исчерпанности прежних исторических путей Запада» [Бочкарева, Проскурин 2015: 145].

Н. Г. Мельников в статье «Проклятые вопросы от А. Мердок» называет ее «самой Достоевской из всех британских писательниц» [Мельников 2014: 330]. Схожесть Мердок с Достоевским исследователь видит в том, что ее интересовали «пределы и окраины человеческой природы, неизбежно чреватые преступлением, таинственные глубины одиноких человеческих душ, заброшенных в сумрачный и безблагодатный мир, лишенных смысла и какой-либо высокой цели, но упорно взыскующих и цели, и смысла» [Мельников 2014: 330]. Внимание писательницы в первую очередь направлено на проявления парадоксальной природы человеческой личности, а время и место действия становятся второстепенными. События ее романов могли бы происходить как в XX, так и в XIX столетии, ее героини, скорее, люди универсальные, показанные в переломный момент жизни, «когда на них обрушивается бремя свободного выбора и необходимость решительного поступка» [Мельников 2014: 331], отсюда все вытекающие особенности

поэтики, также роднящие ее с Достоевским.

Анализируя роман «Человек случайностей» (“An Accidental Man,” 1971) Н. Г. Мельников обращает внимание на такое обилие внезапных поворотов и катастроф в жизни внешне благополучных обывателей, которое находится почти что на грани искусственности и умоглядности. Однако автор статьи предостерегает анализировать тексты Мердок с точки зрения жизненного правдоподобия (как, впрочем, нельзя анализировать тексты Достоевского, которого нередко критиковали за «неправдоподобность» образов и ситуаций). Среди особенностей поэтики романов Мердок отмечается напряженность сюжета, владение различными нарративными техниками, соединяющими традиции эпистолярного жанра и драматизированного повествования, и, «самое главное, значительность тех жизненных вопросов, на которые каждому из нас рано или поздно приходится давать ответы, отыскивая в релятивистском тумане «потаянную логику, единственную логику, единственный смысл» [Там же: 331].

Р. Р. Хуснулина относится к тем исследователям, которые видят возможность соотнести романы британской писательницы с явлениями психологической русской прозы. По ее мнению, Мердок роднит с творчеством Достоевского круг художественных идей, к которым она наиболее часто обращалась. «Среди них — искажение добра и зла, противоречия чувств и побуждений, сложные переплетения черт «святых» и «грешников» [Хуснулина 2005: 24]. Задачу своего художественного творчества писательница вслед за Достоевским видела в постижении многозначности и сложности человеческой личности — эта формулировка впервые появляется в ее книге «Сартр: романтик-рационалист». Такой подход писательница заимствовала у Достоевского. Переплетение добродетели с пороком, святости с грехом было одним из коренных вопросов экзистенциализма, неслучайно Ницше называл Достоевского своим учителем, а «Записки из подполья» порой причисляют к первым экзистенциалистским романам. Многие черты героев Мердок дают основания сопоставить их с героями Ф. М. Достоевского — князем Мышкиным, Раскольниковым, Иваном или Алешей Карамазовыми, подпольным человеком, Валковским. Нередко сами персонажи в

автохарактеристике ссылаются на творчество русского писателя. Помимо этого, Мердок заимствует у Достоевского понимание страдания как неотъемлемой части человеческого существования. «Такое совмещение образов, когда «святые» невольно становились «грешниками», а те в свою очередь проявляли моральность, когда ее менее всего от них ожидали, выполняет в романах Мердок конструктивную задачу и раскрывает противоречия жизни, а также способы их разрешения; «смешение же черт в одном лице или доминирование одной черты придает этой теме психологическую глубину» [Хуснулина 2005: 27]. Исследовательница рассматривает романы «Время ангелов», «Черный принц», «Ученик философа», «Вполне достойное поражение», «Дилемма Джексона», где герои напрямую ссылаются на Достоевского и уподобляют себя его демоническим персонажам. Герои Достоевского привлекали Мердок своей многозначностью, в их душах она видела сложное переплетение зла и добра: подпольный парадоксалист был для нее «многоликим существом», а в праведном князе Мышкине она угадывала влияние «темных сил», мешающих ему стать деятельным. Писательница перенесла понимание героев Достоевского на трактовку своих и показала в Джейке (герое романа «Под сетью»), близком подпольному человеку, добродетельные черты, а в добропорядочном Хьюго, соотнесенном с князем Мышкиным — негативные, негероические [Хуснулина 2005: 24]. В образе Миши Фокса, героя романа «Бегство от волшебника», Мердок одновременно вывела злого гения и праведника. С одной стороны, он обосновывает концепцию вседозволенности, как Иван Карамазов, с другой стороны, искренне желает помочь группе молодых людей, которые видят в нем Бога. У него, как и у многих героев Достоевского, есть «двойник» — Кэлвин Блик. Герой не только создает сценарии судеб своих последователей, он пытается их осуществить, несмотря на свидетельства иллюзорности его свершений, а за желание свободы расплачивается одиночеством. Но протяжении всего романа он так и остается под властью идей, переросших в маниакальную одержимость (этой чертой обладают герои более поздних романов Мердок, в частности, «Послания планете»).

Идея сосуществования и взаимодополняемости черт «святого» и «грешника» в одном лице воплощается в романе «Колокол» (“The Bell,” 1958): размышления Майкла о смысле жизни, «слезах ребеночка», позволяют сопоставить его с Иваном Карамазовым, простодушная сострадательность Доры и Тоби близка Мышкину, «бесовщиной» одержимы Катерина и ее брат Ник. В монастырской обители каждый из них невольно переосмысливает себя, и, подобно подпольному человеку, «переступает через стену», оказывается в области высшей свободы и творит добро и зло по собственной воле. [Хуснулина 2005: 25].

Осмысление темы святости, греха и свободы в осуществлении нравственного выбора продолжается в романе «Единорог» (“The Unicorn,” 1963): Анна, как и Раскольников, творит добро и зло по собственной воле, она окружена демоническими личностями, которые мечтают вызволить ее из дома-тюрьмы, а сама героиня кажется «воплощением страдания», «святой мученицей». Чарльз Эрроуби из романа «Море, море» (“The Sea, the Sea,” 1978), как и Хилари Бэрд из «Дитя слова», занимает позицию подпольного человека. «За «болтливым» дневником страдающего «грешника» скрываются душевные травмы, нанесенные ревностью, раскаянием, страхом и сознанием непоправимого морального крушения» [Хуснулина 2005: 25].

Другой категорией героев Мердок, генетически связанных с героями Достоевского, можно назвать «своевольников» (определение из романа «Униженные и оскорбленные», которым пользовалась сама А. Мердок). Джулиус из романа «Вполне достойное поражение» (“A Fairly Honourable Defeat,” 1970) отвергает добро, считая его скучным, и противопоставляет ему зло, которое «приводит чувства в движение, увлекает, живит». Эти мысли сближают его с князем Валковским из «Униженных и оскорбленных». В духе Валковского герой осуществляет «делку», сталкивая персонажей как «марионеток», которыми стремится управлять. Называя героя «своевольником», писательница придает этому понятию тот же смысл, что и Достоевский, и видит в поведении своего героя «цинично-эгоистическое своеволие, утверждаемое как единственный закон человеческого существования» [Хуснулина 2005: 25]. Джон

Розанов из романа «Ученик Философа» (“The Philosopher's Pupil,” 1983), как и Ганнер из «Дитя слова» — самовлюбленные эгоисты, всецело поглощенные мыслями о собственном имидже. Ученик Розанова Джордж считает себя избранным, готовым реализовать свою «идею». Вариацией на тему «своевольника», но уже с положительным зарядом, является образ главного героя романа «Дилемма Джексона» (“Jackson's Dilemma,” 1995). Дворецкий Джексон — «волшебник», который, обладая даром притяжения, помогает людям соединиться. На его примере Мердок показывает, как, поборов гордыню, можно направить своеволие на восстановление вселенской гармонии. Герои романа обожают читать Достоевского и ссылаются на него, когда страдают от ощущения трагичности человеческой жизни, «преступления и наказания, раскаяния, угрызений совести».

Как видно, вопрос о влиянии Достоевского на творчество Мердок часто оказывался в фокусе внимания российских и зарубежных критиков, однако, не менее важной фигурой в литературном мире для нее оставался Л. Н. Толстой. Супруг писательницы Джон Бейли посвящает отдельную книгу романам Л. Н. Толстого («Толстой и роман» (“Tolstoy and the Novel,” 1988)), вслед за этим в текстах Мердок увеличивается количество обращений творчеству писателя. Бейли внимательно рассматривает черты самодовольных героев-аристократов Толстого, и отмечает, что даже Стива Облонский, в котором самодовольность достигает наивысшего воплощения и который постоянно ранит свою жену изменами, способен нести людям добро и свет. Похожими чертами Мердок наделяет героев своего романа «О приятных и праведных» Октавиана и Анну Грей. При этом, писательница подвергает сомнению тезис Толстого о том, что все семьи несчастны по-разному: напротив, именно несчастье делает нас похожими, а в счастье — различными. Этот спор вновь возникает в романе «Колокол», где один из героев переосмысляет проблему семейного счастья, прямо ссылаясь на русского классика: «Что бы там не писал Л. Н. Толстой в первой фразе «Анны Карениной», счастливый брак понять так же трудно, как и несчастный». Как отмечает Т. А. Хитарова, особенностью диалога Мердок с Толстым в романе «Колокол» является спор с авторской моделью мира и

сомнение в существовании таких абсолютных понятий, как счастье и несчастье, добро и зло [Хитарова 2002: 212]. Тем не менее, герои Мердок, так же, как и герои Толстого, чувствуют потребность в непрерывном самоанализе, который становится условием их духовного роста.

Особенности рецепции А. Мердок творчества Толстого рассматриваются в книге Н. П. Михальской «Россия и Англия: проблемы имагологии» [Михальская 2012]. Мердок как автора философско-этических романов привлекает предложенная Толстым трактовка ключевых моментов человеческого бытия, изображение личности в столкновении с рождением и смертью, счастьем и долгом, любовью и дружбой, юностью и старостью. В работе «Сартр: романтик-рационалист» писательница определяет роман как картину и комментарий к человеческому существованию. По ее мнению, роман должен заключать в себе «трагическое открытие», а литература — выполнять задачи, которые раньше выполнялись философией [Михальская 2012: 91]. Н. П. Михальская сопоставляет повесть Толстого «Смерть Ивана Ильича» и роман Мердок «Сон Бруно». В обоих произведениях человек оценивает пройденную жизнь наедине с собой перед лицом смерти, которая понимается как мерило нравственной ценности человеческой жизни, отделяющего истину и добро от лжи и зла. Толстой полагает, что освобождение от смерти происходит тогда, когда человек поднимается над своим индивидуальным бытием, иными словами, забывает о нем. Это открывает для него бытие других людей, позволяет увидеть жизнь ясно, без лжи, приближает к добру. В финальной сцене романа «Сон Бруно» содержится описание предсмертных нравственных мучений героя и его признание самому себе: «Я прожил почти девяносто лет, — подумал Бруно, — и не знаю ничего. Я наблюдал страшные законы природы, жил, подчиняясь простым инстинктами своего существа, а теперь, перед концом, я лишен мудрости. Какая разница между мной и бессловесными тварями? /.../ Теперь видно, как все это бессмысленно, все, к чему я стремился, все, чего добивался. Теперь мне кажется, что прежде было бы легко быть добрым, ведь так ясно сейчас, что это — единственное, что имеет смысл» [Михальская 2012: 94]. В основе романа «Сон Бруно» лежит идея

добра, побеждающего смерть. Мердок отождествляет добро с преодолением эгоизма и тем, что ведет к объективному взгляду на действительность. Писательница считает силами, способными творить добро, любовь и смерть — в этом, безусловно, прослеживается влияние этических воззрений Толстого.

Родство многих текстов Мердок и произведений русских классиков настолько велико, что бросается в глаза даже неподготовленному читателю, тем более, что сама она признавалась: «Я писала бы как Достоевский, если бы могла» [Ивашева 1989: 214]. Однако следует быть крайне осторожными в стремлении объяснить особенности поэтики романов Мердок этим желанием. Как романист, Мердок, безусловно учитывала опыт, который дали мировой культуре Достоевский и Толстой, однако было бы странно ожидать приверженности традиционалистским воззрениям от современной писательницы, пережившей опыт двадцатого столетия с его катастрофами духа, цинизмом, релятивизмом, разочарованием в смысле человеческого бытия и закономерности хода истории. Как дитя своего века, Мердок по-своему подходит к реализации романного жанра, главные общечеловеческие вопросы решаются у нее в рамках эстетики постмодернизма — попросту говоря, остаются без решения. Философско-эстетическая база ее работ складывается из синтеза экзистенциализма, неоплатонизма, лингвистической философии, экзистенциализма, психоанализа, а роман становится полем для переосмысления общеизвестных символов, образов, мифологем [Хитарова 2009: 298]. Конфликты в ее произведениях оказываются неразрешенными, она принципиально отказывается от каких-либо ответов и выводов, ее мир — мир случайностей, непредсказуемых событий, лишенных какой-либо логики, и уж, тем более, высшего смысла.

По мнению Н. А. Малишевской, трактовать интертекстуальные связи текстов с различными философскими и литературными источниками следует с опорой на принципы игровой поэтики [Малишевская 2002: 12]. Специфика прозы Мердок, в первую очередь, определяется пародирование тех или иных жанровых клише и моделей. Поиск новых способов творческого самовыражения реализуется за счет игры интертекстуальными связями. На



первый взгляд произведения Мердок создают впечатление реалистических текстов, в них присутствует четко выписанная фабула, которую можно вычлениить и изложить, детальная проработка характеров, элементы портрета и пейзажа, соотносимые с классическими средствами психологизма, все они маскируют игровую, метапрозаическую сущность ее текстов. Свойства игровой поэтики описываются Н. А. Малишевской как амбивалентность, принцип недостоверного повествования, использование интертекстуальности в игровых целях, текстовой плюрализм, комбинирующийся с игрой повествовательных инстанций, конструирование текста по принципу игрового лабиринта или игрового калейдоскопа, игровые взаимоотношения с читателем [Малишевская 2002: 20]. «В философской, концептуальной основе творчестве писательницы лежит экзистенциальное определение реальности как игры существования» [Малишевская 2002: 21] — эта идея часто подчеркивается аллюзиями на Шекспира, которые есть в каждом ее тексте, а главным героем «Послания планете» и вовсе становится «человек играющий» — Люденс. Жизнь в книгах Мердок всегда уподоблена театру, персонажи сознательно или бессознательно играют какие-то роли, нередко те или иные сцены происходят в театре. Ее тексты обнаруживают тенденцию к стереотипизации героев, в каждом романе их ограниченное количество, и за каждым закреплена та или иная функция, роль, они переходят из одного текста в другой, что может восприниматься как «результат сознательной авторской установки на повтор одних и тех же тем и узоров в различных комбинациях, как одно из средств константного самопародирования» [Малишевская 2002: 22]. Расположение глав романов Мердок, на первый взгляд, произвольно, оно образует несколько параллельно развивающихся повествовательных линий, что обеспечивает максимальную событийную насыщенность. Структура ее романов напоминает то ли лабиринт, то ли калейдоскоп, а иногда и то, и другое. В качестве связующего звена в калейдоскопе происшествий нередко выступает фигура «волшебника», некая экстраординарной личности, притягивающая всех остальных персонажей (в романе «Послание планете» это Маркус). При этом количество картинок в калейдоскопе не ограничено, каждый последующий

эпизод опровергает предыдущий и дает новую возможность интерпретации, а смена рисунков определяется лишь игрой случая [Малишеская 2002: 23].

Итак, исследования о влиянии русской культуры на творчество Мердок используют различные подходы к этой проблеме. Некоторые рассматривают ее романы в рамках единой культурной парадигмы с романами Толстого и Достоевского и видят в ней продолжательницу традиций психологической прозы. Компаративистский подход выявляет сходство романов Мердок и произведений русских классиков уровне сюжетных совпадений. Ее герои будь то «святые», или «грешники», обнаруживают родство с героями Достоевского, и, как у Достоевского, чаще всего совмещают эти полярные черты. Романы Мердок от первого лица, представляющие собой духовную исповедь ненадежного повествователя, демонстрируют связь с нарративом подобных романов Достоевского. Так же, как и Достоевского и Толстого, писательницу интересует метафизика человека, глубина его природы, тайна его судьбы. При этом, интертекстуальные переключки и внешнее сходство с прозой русских классиков являются частью игры, которую писательница ведет с читателем с первой до последней страницы произведения.

Пожаловаться на невнимание критиков к проблеме влияния русской культуры на художественный мир Мердок нельзя, но на сегодняшний день не было предпринято ни одной попытки комплексного анализа русского следа в романах писательницы, который бы затрагивал разные уровни повествования. Кроме того, из фокуса внимания исследователей выпал роман «Послание планете», написанный в 1989 году и вобравший основные черты, встречающиеся в ее предыдущих произведениях. Таким образом, обращение к роману «Послание планете» позволит восполнить пробел в разговоре о русском следе в творчестве Мердок и проиллюстрировать метод анализа ее романа в разрезе данной проблемы.

### Глава III. Русский след в романе Айрис Мердок «Послание планете»

Двадцать четвертый роман Айрис Мердок «Послание планете» вышел в 1989 году. Эта работа относится к позднему периоду ее творчества, объединяет привычный для писательницы круг тем и демонстрирует наиболее яркие особенности ее прозы: игровое начало, калейдоскопичность, событийность, необычность ситуаций, в которых попадают герои, сложная нарративная структура с чередованием длинных диалогов, описаний и действий, включение в повествование метадиегетических элементов, полифоничность, почти нарочитая сложность конструкции, которая то обнажается, то скрывается за кажущейся хаотичностью. И, наконец, в «Послании планете» с той же силой проявляется интерес писательницы к русской культуре, что и в остальных ее текстах.

Центральной фигурой романа является Маркус Валлар, в прошлом — философ, гениальный математик, открывший теорему, и художник-абстракционист, который неожиданно для всех оставляет свои занятия, резко разрывает отношения с группой лондонских знакомых (друзей у него нет) и исчезает. Действие начинается с того, что Альфред Люденс, молодой историк, решает найти своего бывшего учителя, так как считает, что именно он способен исцелить умирающего от некоей загадочной болезни поэта Патрика, который уверен, что недуг был вызван проклятием Маркуса. Люденс находит профессора в загородном коттедже, где он живет со своей взрослой дочерью Ириной. Все трое возвращаются в Лондон, и Маркус посредством физических и вербальных манипуляций излечивает больного — эпизод напоминает

евангельскую сцену «воскрешения Лазаря». Патрик утверждает, что его вернули с того света и решает посвятить всю свою дальнейшую жизнь «спасителю». Люденс не верит в сверхъестественные способности Маркуса, для него он прежде всего выдающийся философ, который обладает уникальным знанием, способным спасти человечество. В надежде постичь это знание Люденс годами преследует профессора, но разговоры не приносят никакой пользы, а выразить свои мысли на бумаге Маркус не планирует.

Люденс влюбляется в дочь Маркуса Ирину, просит ее руки, и получает согласие. Спустя несколько месяцев Ирина отправляет своего отца в Беллмейн, загородную психиатрическую больницу для богатых, где им выделяют отдельный коттедж. Люденс приезжает в ближайшую к больнице деревню, поселяется в гостинице, продолжает встречаться с Маркусом и вести с ним философские беседы, планируя, при этом, выволить учителя из больницы. Тот, однако, кажется вполне довольным новой спокойной жизнью, ежедневными прогулками, игрой в шахматы и посещениями директора больницы доктора Марциллиана.

Вскоре слух о сверхъестественных способностях Маркуса, якобы вернувшего человека с того света, облетает округу. В Беллмейн начинают стекаться «искатели», которые желают увидеть «мессию» нового времени и провести праздник летнего солнцестояния не у Стоунхендж, как требует их традиция, а здесь. Вначале Маркус увлекается новой ролью, устраивает встречи со своими почитателями, но потом развеивает иллюзии по поводу собственной святости признанием в том, что он, хоть и помог исцелить смертельно больного человека, но никого из мертвых не воскрешал. Рассерженная толпа закидывает его камнями, а через несколько дней герой умирает в попытке отравить себя газом. Люденс в отчаянии, он теряет не только учителя, но и невесту, которая после смерти отца исчезает навсегда.

Еще одна сюжетная романа связана с историей Франки, которая страдает от измен своего мужа Джека. У Джека всегда были связи на стороне, которых он не скрывал, однако в этот раз он заходит дальше: решает поселить и жену, и любовницу под одной крышей. Вначале Франка, которая любит Джека,

пытается смириться с ситуацией, но, в итоге, решает уйти от него и начать жить самостоятельно. Узнав, что Элисон сбежала с Патриком, Джек умоляет Франку остаться, и она прощает его — семейное равновесие восстановлено, хотя никто не может быть уверен, что история не повторится вновь.

В романе затрагивается немало важных для Мердок вопросов: отношения ученика и учителя, святого и художника, несовершенство языка как средства коммуникации, безумие и гениальность, преступление и наказание, семейное счастье и несчастье. Помимо всего прочего, здесь по-новому звучит тема Холокоста, которая всегда волновала Мердок: она не понаслышке знала о трагедии Второй мировой войны, еще со студенческих лет стремилась к обществу евреев, полагая, что «каждый достойный человек должен иметь хотя бы каплю еврейской крови» [Meuys 2013: 5]. В 1974 году писательница вместе с мужем посещает Освенцим. В одном из интервью Мердок объяснила причину обращения к этой теме: «Я всегда интересовалась судьбой еврейского народа и темой Холокоста. Этот роман отчасти — одной из своих сюжетных линий — о Холокосте. О том, что его нельзя забывать. И о том, что его невозможно забыть. В этой книге много героев: одни из них мои знакомые, которые покончили с собой из-за того, что выжили во время Холокоста. Они не смогли пережить то, что уцелели. Они чувствовали свою вину за это... Это и есть мое послание к планете, тот страшный урок века, о котором вы спрашивали» [Мердок 1992: 7].

Критика отнеслась к роману гораздо более равнодушно, чем можно было ожидать, в России он и вовсе остался незамеченным, хотя именно его писательница больше всего хотела видеть переведенным на русский язык [Мердок 1992: 7] — можно сказать, что он и написан «по-русски» — с точки зрения проблематики, особенностей поэтики, системы персонажей. Интертекстуальная связь с русской литературой занимает особое место в череде многочисленных аллюзий и отсылок в романе. Неслучайно в одной из первых рецензий на этот текст проводится сравнение с «Анной Карениной» Толстого: как отмечает критик, сюжеты обоих произведений объединяют линии, связанные с «поиском Бога и любовной историей» [Angier 1989: 38]. Это роман не столько о Холокосте, сколько о становлении личности, нравственных

исканиях, попытке человека понять себя и определить свою миссию. По мнению критика, градус текста настолько высок, что порою «просто зашкаливает»: «Каждый из героев либо демон, либо святой, и даже мебель либо страдает, либо заколдована» [Angier 1989: 38]. В этом писательница идет вслед за Достоевским, «накал страсти» в произведениях которого всегда волновал ее воображение [Мердок 1992: 7].

Маркус Валлар<sup>1</sup>, один из главных героев «Послания планете», становится как бы «центром притяжения», точкой, в которой сходятся судьбы других персонажей. Все время в поисках чего-то, он бросается от одной области знаний к другой, и каждый раз, достигнув высот в том или ином деле, бросает все, чтобы начать заново. Герой объединяет в себе два противоположных начала: мужское и женское, тьму и свет, Восток и Запад, добро и зло, магическое и профанное, низкое и высокое, и так далее<sup>2</sup>. Он находится на стыке культур и наций, его родственники — евреи — живут в Швейцарии и Румынии, он в совершенстве владеет несколькими европейскими языками. Он не пьет, не курит, никогда не говорит о женщинах, его легко шокировать и даже разозлить бранной руганью или пустой болтовней [Murdoch 2000: 15]. В молодости Маркус с его длинными вьющимися светлыми рыжеватыми волосами, бледным, почти женским цветом лица казался то «принцем эпохи Возрождения» [15], то аристократом или знаменитым ученым восемнадцатого века. Его идеальные черты как будто высечены «греческим скульптором, чтобы выразить некое универсальное, почти неземное, обаяние» [15]. Герой уподоблен Христу, и, в то же время, интересуется иудаизмом, буддизмом, даосизмом, индуизмом, во время своего увлечения изобразительным искусством пишет мандалы, занимается дыхательными практиками.

---

<sup>1</sup>       Фамилия «Валлар», очевидно, отсылает к фамилии Виллер – близкие друзья семьи Мердок и Бейли, которым был посвящен роман «Послание планете». Борис Виллер имел русские, польские и еврейские корни, как и другой герой романа, Альфред Люденс.

<sup>2</sup>       Люденс в начале романа также занимает пограничное положение, находится на перепутье, мы застаем его тогда, когда он еще не может определить себя как несчастного, или счастливого, везучего или неудачника, слабого или сильного [Murdoch 2000: 54]. Он чувствует, что как будто находится на пороге великого свершения, которое связано с Маркусом [13].

Являясь «магнитом» для других персонажей, Маркус, однако, равноудален ото всех и вся, находится вне вопросов общепринятой морали — подобно другим героям поздних романов Мердок и подобно героям Достоевского, таким, как Ставрогин или Валковский. Герой существует как бы вне времени и пространства, он не интересуется политикой, новостями, не смотрит телевизор, не пользуется достижениями современной техники, даже такими, как электробритва — впрочем, эта характеристика справедлива и для всех персонажей Мердок. Возникает ощущение, что эти люди ничем не заняты, кроме встреч и философских бесед, никто из них не озабочен ни карьерой, ни заработком. Их можно с легкостью представить героями романов XIX века, которых, писательница открыто предпочитала современным. Мир ее персонажей замкнут, он напоминает больницу доктора Марциллиана, которую Мердок не без самоиронии описывает как «странное и искусственно созданное сообщество», которое «предлагает все блага совместной жизни без каких-либо неудобств и ограничений. То же самое можно сказать, например, об Оксфорде и Кембридже» [Murdoch 2000: 253].

Маркуса занимают мысли о глубинных основах, чистом познании, природе сознания, универсальном языке. В его идеях прослеживаются черты философии Людвиг Витгенштейна первого периода с тезисом о неизбежной ложности человеческого языка и стремлением создать идеальный язык, в котором все суждения были бы истинны. Многие особенности характера героя «списаны» со знаменитого философа, который был одним из кумиров Мердок. По воспоминаниям современников, Витгенштейн «порывал со старыми друзьями, сурово критиковал философов-эмигрантов с еврейскими корнями, под его давлением многие обещающие студенты оставляли философию навсегда, рушились карьеры» [Meuys 2013: 19]. Другим прототипом Маркуса считают Георга Крейзеля, блестящего логика и математика, принадлежавшего кругу Витгенштейна в Кембридже, и с которым Айрис Мердок была знакома лично [Conradi 2010a: 4802].

Маркус стремится к уединению и презирает социум, часто бывает подвержен вспышкам жестокости и гордыни. Мы так и не узнаем,

действительно ли он гениальный мыслитель, мессия, целитель, маг, расширивший границы человеческого познания, или просто сумасшедший, страдающий манией величия. Эта личность, как и его стремления, находятся за рамками человеческого понимания — но в пределах досягаемости авторской иронии. Почему-то местом особых прозрений у него становится туалет: упоминания о том, что герой сходил в уборную, повторяются в тексте с завидной регулярностью. Ирина признается, что ее отец подолгу просиживает в туалете каждую ночь, иногда издавая оттуда стоны и крики [Murdoch 2000: 399]. Смерть Маркуса так же таинственна, как и сам герой: терзаемый глубоким чувством вины, он умирает в попытке отравить себя газом и разделить, таким образом, участь сородичей, но истинная причина смерти так и остается загадкой. «Сначала газ, потом огонь» [465] произносит раввин Даниил Мост после похорон героя, заставляя читателя вспомнить о сне, который видит Люденс в начале романа и в котором встреча с Маркусом заканчивается пожаром и задымлением: пролепсис подчеркивает символичность смерти героя. Во сне Люденс проходит через шкаф, что отсылает к началу романа «Лев, колдунья и платяной шкаф» «Хроник Нарнии» [Sinclair 1989: 1149]. Маркус предстает в облике зверя с большими светящимися желтыми глазами. Отсылка к образу Аслана неслучайна: так, же, как и Маркус, главный герой «Хроник Нарнии» уподоблен Христу.

Многочисленные библейские аллюзии в романе позволяют сопоставить других персонажей с апостолами или евангелистами, которые должны донести человечеству послание Христа-Маркуса. Главным «посыльным» ощущает себя Люденс, хотя после «чудесного исцеления» Патрик тоже претендует на эту роль [Murdoch 2000: 133]. Джилдас с его скептицизмом, скорее, напоминает Фому Неверующего, который не видел воскресения Христа (то есть, «воскресения» Патрика). Люденс сравнивает себя с апостолом Петром после того, как предает учителя, усомнившись в его душевном здоровье. Символ Петра, камень, теперь будет всегда где-то рядом с ним. Больница, куда попадает Маркус, находится неподалеку от необычной достопримечательности — огромного валуна, который обладает необъяснимой притягательной силой. Над камнем висит



ореол таинственности: никто не знает, как он попал туда, был ли он там везде, или это просто искусно сделанная копия камня из древнего храма. Камень наделен человеческими чертами, Люденсу кажется, что у него есть лицо, которое может меняться, становясь то «старым, морщинистым и мудрым», то «насмехающимся или даже враждебным» [232]. По легенде, один из священников наложил на камень страшное проклятье, и, «возмущенный» таким отношением, камень переместился в Беллмейн, где он нашел — как и Маркус — «защиту более дружелюбных сил». У этого камня «страшное тайное имя» [232], которое может либо наделить магической силой, либо принести немедленную смерть каждому, кто узнает его. Именно у этого камня каждый день Люденс ждет Маркуса для тщетной, как оказывается, работы над книгой. Здесь же Люденс развеивает прах своего учителя после его похорон.

Как-то утром Люденс обнаруживает у камня узор из цветов и речной гальки. Оказывается, что одна из больничных санитарок Фанни Армхерст верит в особую силу камней и совершает таким образом подношения «целителю» — Маркусу. Этот эпизод можно интерпретировать как «пророческий», основанный на сближении способов поклонения и поминания.<sup>1</sup> Во время одного из разговоров с девушкой Люденс подбирает с берега реки камни и кладет их в карман, а когда они прощаются навсегда, та дарит ему на память гладкий морской камень. Дары в виде камней приносят Маркусу паломники, уверовавшие в его сверхъестественную силу — они же и забрасывают ученого камнями.

Несмотря на то, что Маркус обладает невероятной силой притяжения и группирует остальных персонажей вокруг себя, он не является воспринимающим сознанием в тексте. Герой описывается исключительно с внешней точки зрения: мы не знаем, что он действительно думает или, он так до конца и остается для всех загадкой, его мысли так и не получают прояснения, а действие романа продолжается и после его смерти, более того, именно тогда с остальными героями происходят самые важные события.

---

<sup>1</sup> Согласно еврейским традициям посещающие оставляют на могилах камни, а не цветы, как это принято у христиан.

«Послание планете» — роман с переменной внутренней фокализацией<sup>1</sup>, читателю явлен внутренний мир двух персонажей, Люденса и Франки, которые поочередно оказываются в сфере внимания повествователя. Именно их можно отнести к категории героев, мыслящих «по-иному», то есть, «по-русски».

Имя «Люденс» переводится с латинского как «играющий» — здесь автор намекает на концепцию Йохана Хейзинги, которая оказала большое влияние на теорию языковой игры Людвига Витгенштейна. Основная мысль Хейзинги состоит в том, что культура вырастает из игры и невозможна без определенного игрового поведения. К играм относятся и романтические мечты, и философские идеи, которыми заняты герои романа Мердок. Кроме того, любят игры в буквальном смысле слова: Маркус — чемпион по шахматам, шахматной доской оказывается территория больницы, где он живет. В деревне рядом с больницей находятся два паба — Белый лев и Черный лев — сюда перемещаются герои из Лондона. То, что происходит в романе, напоминает партию, разыгрываемую королями, королевами, пешками, рыцарями, священниками (этим ролям в английском языке соответствуют названия шахматных фигур) [Sinclair 1989: 1149]. Да и сам роман — это игра автора с читателем, которого он водит по лабиринту смыслов и аллюзий.

Люденс с почти маниакальным упорством верит в то, что Маркус Валлар постиг тайну, которая спасет человечество. «Этот интерес затем перерос в одержимость, как будто бы Маркус владел неким интеллектуальным секретом, универсальным ключом, талисманом, паролем или сияющей лампой глубокого фундаментального знания которое, если будет постигнуто, засияет сквозь другие области знания, полностью трансформируя их» [Murdoch 2000: 20]. Люденс напоминает Франца Кафку, и не только внешне — ему так же не везет в любви, однажды он представляет, как превращается в насекомое. После смерти Маркуса герой сжигает все его бумаги, на сей раз вспоминая о Максе Броде, который не выполнил завещания писателя.

Люденс убежден, что Маркус способен сформулировать некую

<sup>1</sup> Термин «фокализация», введенный Ж. Женеттом [Женетт 1998: 204] и понимаемый как «отбор и ограничение нарративной информации относительно чьего-либо восприятия, знания и точки зрения» [Manfred 2017] является предметом дискуссий в современной нарратологии [Timofeev 2006], [Manfred 2017].

всеобъемлющую теорию, соединяющую физику и метафизику, о которой мечтал еще Эйнштейн (отец Люденса внешне напоминает ученого<sup>1</sup>), а до него Платон, деятели эпохи Возрождения, Исаак Ньютон, Фридрих Ницше, Эйнштейн, Зигмунд Фрейд, Людвиг Витгенштейн — аллюзии на всех этих мыслителей присутствуют в тексте. Подобной теорией стала теория хаоса, через призму которой предлагает рассматривать роман «Послание планете» Томас Райс [Rice 1993: 189]. Некоторые высказывания героев соотносятся с пониманием хаоса как сложной динамической системы, обладающей определенного рода упорядоченностью и чувствительностью к первоначальным условиям, которая наиболее известна как «эффект бабочки». Роман «Послание планете», как отмечает критик, ориентирован на классические образцы реалистической прозы, в том числе те, которые создал Толстой, но тем более заметной кажется его «беспорядочная» структура. На внешнем уровне асимметрия проявляется в том, что большая часть повествования сфокусирована на Люденсе, а истории Франки уделяется гораздо меньше внимания. Нарратив Люденса полон напряжения, неожиданностей, резких поворотов сюжета, герой постоянно перемещается с места на место, в то время как Франка остается статичной, главные события происходят у нее внутри, и даже бунт, который назревает у нее к концу романа, сходит на «нет». Люденс пытается найти простые ответы на вопросы вселенского масштаба, история же Франки сама по себе не нова и лишена оригинальности, но приводит героиню к неожиданным и глубоким открытиям.

Персонажи романа противопоставлены друг другу по тому же принципу, что хаос и порядок. Люденс аккуратен, строен, подтянут, в то время как его друг Джилдас сравнивается «опаленным искривившимся деревом, с которого все время падают какие-то сухие частицы», в нем нет ни одной правильной черты, он будто «вывернут наизнанку» [Murdoch 2000: 12]. Квартира Люденса «очень чиста и опрятна», в то время как в жилище Джилдаса царит «хаос» [11]. Скромность и щепетильность Люденса в вопросах этики противопоставлена

---

<sup>1</sup> Люденс называет своего отца «Туан» — «почтительное прозвище, взятое из романа Конрада», английского писателя польского происхождения, который испытал огромное влияние Достоевского.

сумятице, которая поселилась в душе священника с тех пор, как он потерял веру. Люденс стремится найти систему в высказываниях Маркуса, а Джилдас эту систему отвергает. Один Маркус находится выше дихотомии «хаос» и «порядок», примиряя оба начала.

Люденс уверен, что его увлечение Маркусом — следствие некоего «комплекса», который он обнаружил в себе после прочтения работы З. Фрейда «Леонардо да Винчи и память его детства». Герой начинает интересоваться личностью Леонардо, пишет о нем работу, проводит параллели между своей жизнью и жизнью своего кумира (не всегда оправданные): он тоже любит животных, тоже левша, тоже пуританин, тоже внебрачный ребенок, оторванный от матери в раннем возрасте, отсюда его жажда знаний и нерешительность в отношениях с женщинами. «Ему казалось, что он может увидеть историю собственной жизни на великих картинах: две матери, два маленьких мальчика, указывающий ангел, таинственная улыбка», [Murdoch 2000: 58] — здесь, вероятно, имеется в виду картина Леонардо да Винчи «Мадонна в скалах»<sup>1</sup>. Люденс полагает, что Фрейд смог разглядеть личность Леонардо глубже, чем любой историк, прочитав «послание», якобы оставленное художником психоаналитику. В романе, однако, содержится предостережение против попытки объяснить характер личности условиями детства, как это делал Фрейд: схожие события не сделали из Люденса Леонардо. Чертами Леонардо наделен не только Люденс, но и Маркус: широтой кругозора он напоминает homo universalis эпохи Возрождения, правда, вместо анатомически точной живописи, предпочитает прямо противоположную абстракцию. Параллели между Маркусом и Леонардо усиливаются тем, что его дочь Ирина своим «враждебно-насмешливым» выражением лица [98] напоминает Люденсу Мону Лизу, второй раз уже в Беллмейн он находит ее сидящей под деревом «со сложенными руками и улыбкой, как у Моны Лизы» [257].

---

<sup>1</sup> Надо сказать, что образ ангела постоянно всплывает в романе: приемную мать Люденса зовут Анджела, Франка постоянно сравнивается с ангелом, ее любовь будто «ангел, стоящий у нее за спиной» [Murdoch 2000: 391], Элисон мечтает сосватать героя за свою подругу Хэзер, которая «ангел» [306], и, наконец, Ирину Люденс неоднократно называет «ангелом» [248], правда, в конце оказывается, что образ «ангела» таит обман и предательство [530].

Ключевым эпизодом в романе является сон Люденса, в котором к нему приходит Леонардо да Винчи дает чертеж велосипеда, предлагая съездить на нем в Милан и отправить некое «послание». «Но, сэр, это не велосипед, это рисунок велосипеда!», — возражает растерянный герой, мучаясь от неожиданного приступа заикания<sup>1</sup>. «Он поедет, если очень постараться». «А что за послание?». «Это и есть послание». Надо сказать, что сны играют в романе важную сюжетно- и смыслообразующую и роль, они становятся дополнительным средством раскрытия персонажа, точкой соединения фантастики и реальности, комического и серьезного, способом мотивировки пролепсисов и аналепсисов. Сны Люденса в «Послании планете» выполняют ту же функцию, что и сны главных героев в романах Достоевского. Данный отрывок является, помимо всего прочего, элементом автореференции: текст как бы демонстрирует маленькую «модель» себя самого. По мнению Т. Райса, «Послание планете» — не просто попытка описать некую теорию Маркуса, а, скорее, высказывание по поводу этой теории, то есть роман является «посланием» о «послании» [Rice 1993: 223]. Другим автореференциальным элементом в тексте является слово «трикотаж», которое произносит женщина, побывавшая в концлагере, когда рассказывает о том, как ей удалось выжить. Слово периодически всплывает в речи Маркуса, но до конца остается нерасшифрованным: то ли это «космическая матрица», то ли способность людей помогать друг другу в экстремально сложных ситуациях. Процесс создания романа можно уподобить ткачеству: полотно повествования состоит из нитей, узлов, узоров, которые чередуются, переплетаются и повторяются. По мнению Т. Райса, словом «трикотаж» можно назвать систему лейтмотивов, пролепсисов и аналепсисов, пронизывающих текст и связывающих его в одно целое [219]. Действительно, здесь в полной мере проявляется «принцип ружья», сформулированный Чеховым: что-либо, упомянутое вначале, обязательно «выстреливает в конце». Ощущение замкнутости и цельности текста усиливает кольцевая композиция; роман начинается и заканчивается в одном и том же:

---

<sup>1</sup> Заикание и русскость героя позволяют сделать вывод, что образ Люденса создавался не только под влиянием многочисленных славяно-еврейских знакомых Айрис Мердок, но и ее мужа.

разговором друзей и пением церковной музыки.

Помимо снов, в романе присутствуют такие метадиегетические элементы, как вставные истории и письма. После смерти Маркуса Люденс получает письма соболезнования то всех, кто знал профессора, и в этих письмах каждый предлагает свою интерпретацию личности умершего, но оказывается прав лишь отчасти. Получается мозаика идей, из которых, однако, целого не сложить, потому что каждая мысль, хоть и звучит как самодостаточная, но ничем не подтверждается и не опровергается. Полифоничность — то новое, что сказал в литературе Достоевский и описал М. М. Бахтин, является важным свойством романа «Послание планете». Книга Бахтина была хорошо знакома интеллектуальным кругам британского общества, и уж, тем более, Мердок и Бейли. Полифония романов Достоевского, которая понималась как «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний» [Бахтин 2002: 3], демонстрировала новую художественную модель мира, возможности совершенно иного способа структурирования текста. Идея в романах Достоевского становится главным средством раскрытия самосознания героя. Принципиальной чертой его персонажей становится незавершенность и неисчерпаемость, они всегда находятся в процессе становления и всегда ускользают от конечных определений — эта мысль особенно нравилась Мердок, часто звучала в ее письмах и дневниках, и получала реализацию в произведениях [Congradı 2010a: 9437].

Герои «Послания планете» буквально одержимы различными идеями, в первую очередь, Маркус. Он всегда находится в поиске чего-то: «глубинных основ, чистого познания, природы сознания, универсального языка, который объединил бы наречия Востока и Запада» [Murdoch 2000: 21]. Героя можно было бы описать словами, сказанными об Иване Карамазове: «Эх, Миша, душа его бурная. Ум его в плену. В нем мысль великая и неразрешенная. Он из тех, которым не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить» [Достоевский 1973a: 105]. Оба персонажа увлечены идеями вселенского масштаба и готовы буквально на все, чтобы проверить их на прочность. Маркус не просто говорит о Холокосте, он стремится вжиться в роль и жертв, и, одновременно, палачей,

доходит до крайности, чтобы исследовать идею до конца, проверить ее ценой собственной жизни. При этом герой склонен к непрерывной саморефлексии, анализируя каждый свой поступок с бескомпромиссной тщательностью. После того, как герой осознает, что «наслаждался властью, чувствовал силу, исходящую от меня к ним, которая заставляла их дрожать, которая заставляла их вставать на колени» [Murdoch 2000: 362], но забыл свою истинную цель — постижения истинной природы вещей через страдание, он делает публичное признание, рассеивая иллюзии по поводу своей силы. Этим Маркус напоминает Льва Толстого, который всю жизнь с целью самосовершенствования вел дневник — психологический отчет, в котором регистрировал каждую слабость. Однажды перед собравшимися Маркус появляется в рубахе «русского покроя, без ремня, из белой тяжелой ткани» [Murdoch 2000: 336], надетой поверх штанов — именно в такой одежде чаще всего предстает Толстой на картинах и фотографиях, очевидно, что этот образ у английского читателя ассоциировался именно с ним. Первые переводы Толстого в Англии появились в 1862 году («Детство» и «Отрочество»), но критика заговорила о нем в 1880е годы, и не только как о писателе, но и как о «социальном, политическом и религиозном учителе» [Cross 2012: 315]. Толстой воспринимался в Англии одновременно как романист, мыслитель и социальный деятель. За несколько десятилетий с 1880х годов до начала XX века в Англии появилось значительное количество переводов не только художественных текстов Толстого, но и его философско-педагогических трудов, а также описаний паломнических путешествий в Ясную поляну и английских колоний толстовцев [315].

Основой концепции Маркуса состоит мысль о том, что мир может спасти опыт чистого переживания боли, без примеси ненависти и отчаяния. Квинтэссенцией человеческих мучений стали, по его мнению, концентрационные лагеря. Чтобы освободиться, душе недостаточно одного сочувствия, нужно соединить в себе два полюса добра и зла, понять не только жертв, но и их палачей, не только Христа, но и Антихриста — эти идеи перекликаются с тем, что говорил Н. А. Бердяев о раздвоенности человека у Достоевского: «Зло должно быть преодолено и побеждено, но оно дает

обогащающий опыт, в раздвоении многое открывается, оно обогащает, дает знание. Зло также и путь человека» [Бердяев 2002: 350]. Чистое страдание возвышает человека до уровня божества, а достижение ключевого знания и предельная концентрация мысли может привести к искупительной смерти, которая вызовет космический шок и спасет человечество от разрушения. Эта мысль несет отголоски идеи коллективной вины как основы для единения общества и особой миссии человека, прозвучавшей в «Братьях Карамазовых»: «Ибо знайте, милые, что каждый единый из нас виновен за всех и за вся на земле несомненно, не только по общей мировой вине, а единолично каждый за всех людей и за всякого человека на сей земле. Сие сознание есть венец пути иноческого, да и всякого на земле человека» [Достоевский 1973а: 79]. Маркус верит, что трагедия Холокоста для каждого живущего должна стать и преступлением, и наказанием, и спасением. Мучительная внутренняя борьба, которая приводит его к гибели, придает герою схожесть с Иваном Карамазовым. Своей смертью он, как и Иван, испытывает идею — сливается с теми, о чьей страшной судьбе так долго размышлял. В то же время, Маркус напоминает Кириллова из романа «Бесы», который, убивая себя, стремится победить боль и страх, то есть достичь свободы и реализовать идею «человекобога».

Одним из важнейших в романе становится мотив «концентрации». По мнению Маркуса, Холокост — «это концентрированное зло, эта нечеловеческая, почти сверхъестественная жестокость, учит нас тому, что мы стоим на перепутье: одна дорога ведет к спасению, другая к разрушению» [Murdoch 2000: 165]. Герой проводит годы в «концентрации», когда Люденыс встречается Маркуса после долгой разлуки, его волосы коротко острижены, как у заключенного, он попадает в лечебницу, которая напоминает «тоталитарное» государство, а доктор Марциллиан — сразу двух известных всему миру вождей середины XX столетия. У героя кавказские корни, иностранный акцент, усы, которые «очерчивают его рот и падают вниз к уголкам губ» [199], застегнутый на все пуговицы халат напоминает «элегантную военную форму как у военного атташе из Центральной Европы» [212]. Цель своей врачебной практики он формулирует как



возвращение человека к «лучшей жизни», правда, методы для этого могут быть использованы «самые разные» [482]. У Мердок, несмотря на непродолжительное увлечение коммунистическими идеями, не оставалось никаких иллюзий насчет сталинской политики, которую теперь часто сравнивают с политикой фашистов. Образ доктора Марциллиана, однако, не сводится к аллюзии на Сталина и Гитлера, он, скорее, психолог, наблюдатель, которого интересуют возможности человеческого разума. В нем есть что-то притягательное и отталкивающее одновременно, что-то дьявольское, он постоянно ускользает от интерпретации, а в его высказываниях звучат важнейшие мотивы, связанные с русской темой: вопросы веры, вины, преступления и наказания.

В то время как Люденс планирует «выкрасть» учителя из больницы, Маркусу она начинает все больше и больше нравится — здесь ему проще «концентрироваться». Франка, рассуждая о своем нелегком положении, сравнивает себя с узницей концентрационного лагеря, которая «не смеет плакать, чтобы мучитель не увидел ее слез» [Murdoch 2000: 37]. Поиск выхода из сложившейся семейной ситуации для нее тоже связан с «концентрацией» [44].

Концентрация представляет собой процесс поиска идеи, которым заняты все главные герои романа, каждый из которых формулирует свою жизненную теорию, которой следует. Идея Люденса связана с верой в исключительность Маркуса и необходимостью передачи его «послания» всему человечеству. Смысл жизни Патрика после исцеления сводится к тому, чтобы провести ее как можно ближе к «спасителю»: «Мы будем путешествовать по свету вместе как двое бродяг, разнося наше послание планете, и везде нас будут презирать и везде нас будут восхвалять, и над ним будет светить тот же самый свет, который светил в тот день, когда он поднял меня из мертвых» [Murdoch 2000: 133]. Джек «зациклен» на женщинах, но отказывает им в равноправии, причисляя их к особой породе людей: «женщины — это дикое племя, они не как мы, они познают себя через нас, как растения и животные, мы заставляем их существовать, они, по большей части, неосознанно, пугают; они сивиллы, они

жрицы, королевы ночи, они боятся самих себя, им нужны мужчины, чтобы укротить их и сделать их добрыми божествами» [28]. Он формулирует целую теорию в оправдание «брака втроем»: «Это как принцип Троицы, как в христианстве или у Гегеля... В каждой женщине есть спокойное и буйное начало, ты должен интуитивно постичь, какое из этих начал пробудить, какую роль они хотят сыграть. Какие-то женщины хотят быть земными божествами, другие хотят приключений» [38]. Джек воплощает тот тип «сладострастника», о котором писал Бейли, анализируя образ Стивы Облонского в «Анне Каренине», эта же черта делает его похожим на Митю Карамазова.

Несмотря на свои еврейские корни, Люденс протестует против идеи Маркуса об исключительности еврейского народа, считая Холокост лишь одной, хоть и трагичной, страницей в истории человеческих страданий. Ему кажется, что человечество «живет в бездонном хаосе, и все, что люди могут, это просто помогать друг другу» [Murdoch 2000: 164]. Похожими категориями мыслит друг Люденса Джилдас, философия которого сводится к тому, что «наша жизнь основана на случайности, руинах, соре. Нет никаких принципов кроме грязи и хаоса» [25]. Эта же мысль звучит у героя в конце, резюмируя все произошедшее, он произносит: «Все случайно» [532], — для него «послание планете» именно в этом, хотя знания этого героя о произошедшей истории ограничены, например, он не был свидетелем «исцеления» Патрика.

Наиболее скептически по отношению к Маркусу настроена его дочь Ирина, она пытается разрушить веру Люденса в исключительность отца: «Проблема в том, как страдать, если ты страшно богат и живешь в прекрасном месте и тебя обслуживают с головы до ног», «Он поехал в Индию, чтобы посмотреть на то, как люди там страдают, возможно, он думал, что они увидят в нем Бога, но все, что ему досталось, это гепатит», «Он хочет окунуться в нечеловеческие страдания, упасть в пропасть, погибнуть ужасной и славной смертью и подняться в небеса на огненной колеснице, все это сидит в его голове... но он до сих пор ждет, чтобы ему подавали завтрак в положенное время» [Murdoch 2000: 110]. Она просит Люденса прекратить преследования Маркуса: «Ты воодушевляешь его, ты заставляешь его думать, что он великий

человек с посланием жизненной важности. В то время как он беспомощный отшельник, совершенно запутавшийся в своих мыслях. Ему кажется, что он думает, тогда как от всего лишь сидит в своей комнате, мечтает и бормочет» [119]. Ирина предстает в романе воплощением стихийного, иррационального, природного начала, она, словно оборотень, кажется то ведьмой, то цыганкой, то кошкой. Она живет не идеей, а, скорее, тайной, скрывая ото всех любовь, которая, по вине Маркуса, оказалась под запретом. Смерть отца она назовет способом «попасть на первую страницу газет, поступком ничтожным и пафосным, абсолютным китчем» [450].

Так образуется сложная многоголосая структура «Послания планете», в которой каждая идея обладает самостоятельностью. Говоря о полифонии в литературе, Бахтин использовал метафору, перенес музыкальный термин в область словесного творчества. У Мердок эта метафора актуализируется в самом начале текста: три друга поют ансамблем, а в перерывах между этим занятием обсуждают важные для них вопросы. Тема многоголосья подчеркивается описанием вокальных данных героев, каждый из которых занимает определенное место в хоре: Джилдас, наиболее одаренный музыкально, обладатель тенора, Люденс — баритона, Джек — баса. Полифония предполагает движение одной и той же темы по разным голосам. Роман начинается с разговора о Маркусе и природе универсального языка, поиском которого занят герой. Люденс считает, что это математика, Патрик — поэзия, Джек — изобразительное искусство, Джилдас размышляет о «музыке сфер», или «любви, которая вращает землю» [Murdoch 2000: 25]. Маркус стремится выйти за пределы обычного человеческого языка, туда, где чистое переживание соединяется с действием без посредника. В романе всячески подчеркивается ограниченность возможностей письменного и устного языка, персонажи гораздо более эффективно общаются с помощью невербальных средств. Люденс осознает, что все, некогда сказанное Маркусом, вряд ли когда-нибудь удастся передать на бумаге так, чтобы это не стало ложью. В конце романа доктор Марциллиан дает Люденсу послушать запись, на которой Маркус «сбивчиво говорил как будто с самим собой, то останавливаясь, то опять продолжая, затем

издавая короткие гудящие звуки или вздыхая. Но самым странным было то, что он говорил на языке, который Люденс не мог опознать» [479]. Может, это и есть та «формула, послание планете, универсальный ключ к пониманию», корень всех языков? Читателю остается только гадать. «Возможно, если люди на других далеких планетах настроятся на нашу волну, они услышат непрерывный крик», – произносит Люденс [Murdoch 2000: 480]. Страдание является не только языком всего живого на планете, но и языком планеты — неслучайно рабочим названием романа было “The Language of the Planet” [Conradi 2001: 9949].

Ключом к пониманию героев могут служить высказывание доктора Марциллиана о природе человеческой души: «Каждый несет в своем сознании острый шип, зародыш раковой боли, который, может, никогда и не вскроется, но изредка дает о себе знать секундными спазмами непостижимой муки» [Murdoch 2000: 255]. Мы застаем героев романа «Послание планете» в переломные моменты их жизни, когда они озадачены поиском своего места в мире, и страдания оказываются ценой за обретение идентичности. Маркус в страдании пытается слиться с жертвами концентрационных лагерей, сам процесс думания для него ассоциируется с пыткой, Франка мучается из-за измены мужа, Ирина из-за своей несчастной любви, Джилдас из-за неустроенности в жизни, Люденс из-за невозможности найти контакт с учителем. Люденс не может воспринимать мир иначе, чем через призму душевных мук. «О, пугающая беспорядочность человеческой жизни, страдание, угрызения совести, жестокость, неизбежная жестокость» [350], произносит он, полагая, что страдание не имеет цели и причины, начала и конца.

В поисках смысла бытия Люденс проходит квест, где его, как в сказке, ждут приключения, заколдованные места, а Ирина становится ведьмой и богиней мести. Наказание оправдано и напоминает реализацию известного русского сюжета: когда-то давно, еще будучи подростком, Ирина признается герою в любви, но получает отказ. Шокированный неожиданным откровением неопытной девочки, герой проявляет бестактность по отношению к ее чувствам: «Я гораздо старше тебя, ты ребенок и я нисколько не нахожу тебя привлекательной» [Murdoch 2000: 63]. Вся сцена происходит, как в «Евгении

Онегине», в саду; Люденс так же неоправданно строг и холоден с девочкой, как и герой русского романа. Ирина плачет, Маркус в гневе за то, что тот «был жесток к нежному ребенку, отверг детскую любовь, испачкал ее своей низкой вульгарностью» [65], прогоняет его и порывает с ним на долгие годы. Спустя годы героиня приводит Люденса в необычное место, жилище духов, бывшее летное поле, которое кажется ему «местом наказания, может, казни, где коварная жрица приговаривала его, избранную жертву, к смерти» [106]. Встретившись с девушкой после долгой разлуки, герой влюбляется в нее, но в этот раз она оставляет его.

В романе «Послание планете» реализуется принцип зеркального отражения, использованный А. С. Пушкиным в основе композиции «Евгения Онегина». Например, в начале романа умирающий Патрик «бормочет на каком-то непонятном языке» [Murdoch 2000: 9], то же самое делает Маркус незадолго до смерти. Раввин Даниил Мост дает Люденсу визитную карточку, которую тот, не желая общаться с соперником, выбрасывает; точно так же доктор Марциллиан отвергает предложение Люденса о дружбе. Откровенная враждебность Люденса к «местному раввину» (в английской глубинке?) объясняется не только тем, что последний претендует на место рядом с Маркусом, но и тем, что Даниил Мост является двойником героя. У обоих еврейско-славянские корни (Люденс поляк, Мост украинец), оба похожи внешне на Франца Кафку, оба стремятся к Маркусу и считают, что их роль в его жизни исключительна, наконец, у обоих говорящие имена, оба «другие» по отношению к большинству. «Меня, кстати говоря, зовут Даниил Мост, пишется как М.О.С.Т., рифмуется со словом «кост», не «коаст», и означает «мост» по-русски. Неплохое имя для учителя, не так ли?», — объясняет герой [347]. Он хочет быть связью между Маркусом и еврейской верой, к которой герой обращается перед смертью. Люденс не только не интересуется религией, но отрицает всяческую возможность, что в ней может нуждаться Маркус, поэтому изо всех сил препятствует его встрече с раввином. В своей навязчивости и настойчивости он практически становится диктатором по отношению к учителю, а доктор Марциллиан с его «тоталитарным» [275] государством-

больницей — еще одним двойником героя. Мотив двойничества, как и мотив преступления и наказания, демонстрирует связь текста с романами Достоевского.

Ревность и жажда обладания Маркусом достигает у Люденса абсурда — он хочет жить одновременно и с Ириной, и ее отцом, в своеобразном «любовном треугольнике». Ревнует Люденс не только Маркуса, но собственного отца, ненавидя его новую жену и единокровного брата. Нечто подобное испытывает Франка к умирающему Патрику: «Она чувствовала острую жажду обладания по отношению к пациенту, ревновала к медсестре и ревновала бы к Элисон, если бы та не высказала бы так явно своего отвращения» [Murdoch 2000: 39]. Мотив «жизни втроем» мигрирует в тексте: в первую очередь, это история Франки, ее мужа Джека и его любовницы Элисон. Еще один «треугольник» связан с Люденсом, Ириной и ее тайным возлюбленным лордом Клаверденом.

За свою ревность Люденсу еще придется расплатиться, как и другим героям за совершенные в прошлом проступки, а высказывание доктора Марциллиана, содержащее аллюзию на роман Достоевского, становится ключом к интерпретации центральных образов и мотивировке основных сюжетных поворотов: «Кто может чувствовать себя невиновным? Великая боль других, переживаемая в голове, может стать наказанием, а где наказание, там и преступление. Такова одна из диалектических игр человеческой души, она может быть разрушительной, а может быть источником энергии, хорошим или плохим. Это также связано с таинством преображения страдания искупления в страдание освобождения» [Murdoch 2000: 471]. Сюжет начинается с того, что Люденс отправляется на поиски Маркуса, веря, что последний может снять «проклятье» с умирающего Патрика. Перед тем, как исчезнуть, Маркус обличает своих товарищей в пороках: Джека называет «поверхностным коммерчески ориентированным художником, ведущим грязный развратный образ жизни» [22], Джилдаса лжецом, который, будучи образованным человеком, обладающим здравым смыслом, просто не может верить в традиционного христианского Бога и божественное происхождение Христа.

Патрика он обвиняет в дилетантстве и призывает перестать тратить время на написание посредственных стихов, зная, что ему никогда не стать настоящим поэтом [381]. Проклятия сбываются: у Джека наступает творческий кризис, Джилдас теряет веру, Патрик заболевает, Люденс остается один. Ирина тоже считает, что проклята — она была дважды отвергнута, не только Люденсом, но и отцом: «Он всегда был против меня, я должна была быть мальчиком, я должна была быть математическим гением, а я даже не была красивой» [109]. Не избегает наказание и Маркус, считая гнев разочарованной толпы возмездием за то, что «наслаждался властью, чувствовал силу, которая исходила из него, которая заставляла их дрожать, которая заставляла их вставать на колени» [362]. Маркус признается Люденсу: «Мое сознание полно темных мыслей и порочных стремлений, ужасных образов, которые толкают меня к греху, будто бы к какому-то черному преступлению, которое я, возможно, уже совершил» [166]. Франка после примирения с мужем размышляет о том, что «избежала ужасного наказания, причем заслуженного» [522].

Франка и Люденс — единственные персонажи романа, чей внутренний мир явлен читателю. Встречи двух героев и их беседы связывают воедино ключевые для текста мотивы страдания и искупления. Во время одного из разговоров Люденс начинает доказывать несчастной, что ее мучения оправданы — надо просто продолжать «подставлять вторую щеку», то есть терпеть выходки мужа и присутствие в их доме его любовницы, подавляя свои ответные чувства. Это ли не реализация концепции «чистого страдания», которой так озабочен Маркус? Убеждая Франку смириться, герой говорит повторами, как будто произносит молитву или заговор: «Джек любит тебя. Ты любишь его. Ты должна это терпеть. В мире так много страдания, ужасного, неразрешимого страдания. Твое страдание имеет смысл, если ты сможешь продолжать быть любящей и доброй, даже если это выглядит как притворство, это может излечить людей вокруг тебя, это может излечить тебя, и это не будет притворством, потому что это единственный *путь*, единственный *правильный путь*» (курсив авторский — Н.М.) [Murdoch 2000: 226]. Подобная позиция еще раз подчеркивает «инаковость» Люденса — он рассуждает вопреки тому

самому здравому смыслу, который принято считать национальной чертой англичан. В противовес ему американка Мейзи Тезер призывает Франку к ответным действиям — ее предали, а, значит, она имеет право прекратить мучения и начать новую, самостоятельную жизнь. Героиня разрывается между двумя желаниями — быть с мужем и прекратить унижения, в ее душе царит настоящий хаос, она одновременно и любит и ненавидит, желает мести и сдерживает себя. Ее мучает вопрос: «А способна ли она вообще на какие-либо ответные действия?». В конце романа она покидает мужа, чтобы вернуться к нему по первому же зову. Мучительный самоанализ, душевные взлеты и падения, борьба противоположных чувств, сосуществование полярных свойств характера в одном человеке делает ее похожей на героев Достоевского. Примером может послужить один из фрагментов описания внутренних переживаний героини, который обнаруживает сходство с нарративом «Записок из подполья»: «И все это время Франка сдерживала у себя в груди такой сильный натиск душевных терзаний и ярости, что порой ей приходилось, когда она оставалась одна и чувствовала, что вот-вот «взорвется», изо всех сил сжимать себе грудь в ответ тому черному ужасу, который так и норовил хлынуть наружу. Когда она находилась в компании или была одна, ее лицо было спокойным и кротким, так как она осознавала, что играть эту роль как следует — значит не позволять себе периодов отдыха, моментов слабости и срывания маски. Она должна продолжать быть целиком и полностью погруженной в свой обман, как шпион, которому, чтобы идти дальше, необходимо стать тем, кем он притворяется. Каждый день она поражалась себе, своему самообладанию, и тем страшным демонам, которые кормились за счет нее, и, в то же время, кормили ее. Она стала нуждаться в своей ярости и ненависти и, позже, в своих чудовищных жестоких фантазиях. Она не могла, и не пыталась, разгадать, дать разумное определение, объяснить, и, менее всего, подавить это странное и жестокое утешение. Как казалось, если ей не суждено умереть от любви, ей надо эту любовь отравить, а потом радоваться ее предсмертной агонии. Пока шли дни, Франка холила, лелеяла и взращивала свое страдание, не представляя себе никакого изменения или плана — никакой машины, в которая могла бы



поглотить такую безжалостную силу. На самом деле, она боялась планировать или представлять себе любое другое будущее. Пока она молчала, у нее было секретное оружие. Если бы она стала говорить, если бы когда-нибудь осталось последнее слово, последняя трещина или разлом, после которых последовали бы крики и слезы, она бы потеряла бы свое единственное преимущество, свой источник простой реальной жизни, и осталось бы абсолютно одинокой и разрушенной» [Murdoch 2000: 142]. Героиня как будто наблюдает за предательством мужа из своеобразного «подполья» — неслучайно она переселяется в будуар на первом этаже и проводит там большую часть свободного времени, уступая свою комнату новой женщине. Открытие Достоевского состояло в том, что человек может наслаждаться страданием — это и делает Франка, признаваясь себе, что начинает нуждаться в своем мученичестве, и в то же время казнит себя за бездействие. Надо сказать, что схожий по силе напряжения внутренний конфликт происходит в душе Маркуса, он мыслит парадоксами, ему кажется, что он порою одержим бесами, как будто некое зло проникает в него и делает чудовищем, его одолевают страшные мысли, но в то же время он чувствует силу, сравнимую с божественной [327]. Потребность в страдании Достоевский определял как одно из исконных свойств русской души — страдания во всем, даже в радости. Мысль о том, что «человек от настоящего страдания, то есть от разрушения и хаоса, никогда не откажется» [119], одинаково близка всем главным героям романа «Послание планете».

Тяга к страданиям, поиск веры и смысла жизни, философия как точка зрения на мир, обостренная совесть, душевные метания — этими штампами давно привыкли описывать героя русского романа. Люденс преодолевает множество преград, чтобы постигнуть метафизический смысл бытия, а сама мысль о том, что Маркус может быть человеком, нуждающимся в обычной жизни, покое, комфорте, и наблюдении врача, нестерпима для него. Несмотря на то, что в карьере Люденс достиг определенных высот: он историк, автор двух признанных книг, этого не достаточно для его самореализации. Вечно неудовлетворенный собой, он верит, что способен совершить великий поступок,

карьера и материальный достаток его не интересуют, свое призвание он видит в другом. Ради идеи он готов пожертвовать комфортом и благосостоянием, он отчаянно нуждается в деньгах, но снимает дорогой коттедж, чтобы быть рядом с Маркусом. Героя отличает склонность к иррациональному поведению, он легко поддается мечтам, создает себе кумиров, среди которых есть и Петр Первый, широта кругозора и масштаб личности которого и по сей день поражают воображение. Увлеченный морским делом, молодой царь провел в Англии более двух месяцев, изучая корабельное ремесло на Дептфордской верфи. Вывезенный Петром из Лондона для работ по Волго-Донскому каналу капитан Перри впоследствии вспоминал: «Кажется, не было такого искусства или ремесла, с которым бы он не ознакомился в больших или меньших подробностях, от гробовщицкого искусства до дела часового мастера; он даже заказал и велел отправить в Россию образец английского гроба и таким же образом распорядился в отношении многих других предметов» [Алексеев 1982: 140]. Во время своего пребывания в Лондоне Петр не только учился ремеслам, но и постигал европейскую культуру. Император посещает английский театр, выдающийся художник Годфри Неллер пишет его портрет маслом, который до сих пор считается одним из лучших изображений Петра в частности и шедевром портретной живописи в общем. Интерес к выдающимся историческим личностям объясняет стремление Люденса к Маркусу.

Люденс не так остро, как его учитель, чувствует связь со своими польско-еврейскими предками, но именно он является самым ярким носителем «иногo» сознания в романе. Следуя импульсам и спонтанным проявлениям души, Люденс попадает в нелепые ситуации, а детское простодушие помогает ему, как герою русской волшебной сказки, выйти сухим из воды. Перед тем, как найти Маркуса, он попадает в заколдованный лес и проходит «испытание» — берет «бесплатный велосипед», но обвиняется в воровстве. Сторож, его уличивший, в итоге оказывается «волшебным помощником», и помогает найти путь к Маркусу. Уже вечер, возвращаться некуда, Люденс стоит у окна, где видит ученого в странной позе, как будто переодетого в маскарадный костюм. Его замечают, пускают переночевать, но заснуть не получается, к тому же, сильно

хочется есть. Люденс идет по темному дому на кухню, а попадает в другое помещение, где он видит незнакомого мальчика — как окажется потом, Ирину. Метаморфозы, которые происходят с героями — традиционный для Мердок кивок в сторону Шекспира. Театральность как способ самоосуществления предполагает замену реальности ее репрезентацией, которая на сцене выглядит более убедительно. Метаморфозы, происходящие с персонажами, становятся частью большой романной игры, а сами они — марионетками в руках автора-кукловода. Дочь Маркуса Ирина из гадкого утенка превращается в прекрасного лебедя, и становится невестой «прекрасного принца» — давно любимого лорда Клавердена. Все происходит как в сказке: оба отца, которые были против их союза, умирают, и больше ничего не мешает героям воссоединиться. Люденс вначале видит в Ирине лишь несуразного ребенка, во время следующей встречи он принимает ее за мальчика, потом она ему кажется цыганкой или уличной торговкой, потом ведьмой, потом становится его возлюбленной. И если при первых встречах черты ее лица кажутся ему как бы в разладе друг с другом, как будто бы собранными из разных картин, то в конце, когда он видит ее с женихом, она светится от счастья и предстает как «лучшая идея самой себя» в то время как все предыдущие «варианты Ирины» были «небрежными уничижительными набросками» [Murdoch 2000: 519]. Другую героиню, Фанни Армхерст, Люденс вначале тоже принимает за мальчика, а Ирина думает, что увидела призрака или гнома.

Вопросы идентификации и самоидентификации субъекта в романе не решаются однозначно, герои как бы примеряют на себя разные образы, маски, роли. Когда Патрик описывает, как Маркус наложил на него проклятие, он вспоминает, что его лицо стало «другим», как будто бы он надел «маску» [Murdoch 2000: 23]. Франка вынуждена постоянно носить маску, скрывая свои истинные чувства по поводу измены мужа. В последней сцене разговора с Джеком, когда все проясняется и он умоляет ее остаться, раскаиваясь в предательстве, она смотрит на него как будто сквозь «маску, скрывающую грусть, сочувствие и ярость» [507].

На протяжении действия романа Люденс сравнивает себя то с Леонардо

да Винчи, то с Апостолом Петром, то с шекспировским Фердинандом, то с Петрушкой, и проживает отрезок жизни согласно выбранному образу. После смерти Маркуса и бегства Ирины, он бесцельно бродит по Лондону, представляя себя каторжником по дороге в Сибирь. Возникновение в тексте упоминания этого специфически русского топоса неслучайно и автоматически вызывает у английского читателя ряд ассоциаций. Информация о Сибири появляется еще в сочинениях английских путешественников и дипломатов XVI века [Алексеев 1982: 20]. В книге Дж. Мильтона «Краткая история Московии и других малоизвестных стран, лежащих на Восток от России до самого Китая» 1682 года появляется описание Сибири, хотя и малоподробное — в XVII веке эта область представляла собой далекий и недостаточно изученный европейцам край [Murdoch 2000: 42]. Первая печатная грамматика русского языка “Grammatica Russica” (1696) Генриха Лудольфа включает упоминания о сибирской «мамонтовой кости», рудниках и минералах, редких растениях и животных [Алексеев 1982: 46]. Во второй части своих «Путешествий» Робинзон Крузо совершает путь от Амура до Тобольска, но сибирский пейзаж разнообразием не отличается — «дикие, безлюдные пустыни, голые степи» [85]. В Тобольске герой знакомится с «опальным министром московского царя» Голицыным и организует побег его сына — значит, в конце XVII – начале XVIII века Сибирь уже была известна в Англии как место ссылки. В середине 20х годов XIX века в английскую печать проникает слух о ссылке Пушкина в Сибирь [222]. Упоминание о Сибири встречается в дневниках и письмах Джейн Клер Клермонт, которая провела в России несколько лет в качестве гувернантки и описала жизнь московского общества начала XIX века — кстати, ее отъезд в Россию был воспринят как «ссылка в Сибирь»; среди ее знакомых были осужденные по делу декабристов. В эту же эпоху некий англичанин-путешественник Джон Кокрен пешком дошел из Петербурга на Камчатку через Сибирь, женился на сибирячке и по возвращении в Англию опубликовал занимательную книгу о своих скитаниях. В XIX веке Сибирь уже становится «общим местом» в разговоре о России, а в XX веке она не могла не ассоциироваться с именем Достоевского. Дорога в Сибирь,

возникающая в сознании Люденса — это путь искупления вины, который ему, как и героям Достоевского, суждено пройти, чтобы заслужить право на счастье.

«Я ужасно несчастен и разбит, я словно Петрушка, у которого тело из опилок, но душа в агонии» [Murdoch 2000: 530], — произносит Люденс в финальной беседе с Джилдасом. Петрушка — герой народной русской драмы и балета И. Ф. Стравинского. Русская классическая музыка обрела огромную популярность в Англии в конце XIX века, особенно после визита П. И. Чайковского в Лондон и Кембридж в 1893 году. Его «Шестая симфония» стала одним из самых исполняемых в Англии симфонических произведений [125]. Чуть позже, в начале XX века, англичанам становится известен Н. А. Римский-Корсаков. Музыка обоих композиторов воспринималась прежде всего как образец русского национального искусства. Муж Айрис Мердок Джон Бейли вспоминал, что первой граммофонной пластинкой, которую они купили, были «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского [Bauley 2002: 188] — такой выбор могли сделать, конечно, только люди, хорошо разбирающиеся в русской музыке, потому что мало кому из композиторов удалось превзойти Мусоргского в создании образа русской души. Таким образом, Мердок не могла не быть знакомой с балетом Стравинского, премьера которого состоялась в Лондоне в 1936 году в рамках «Русских сезонов» Дягилева и произвела настоящий фурор. Новаторское произведение — и с точки зрения музыки, которая образует пеструю ткань из цитат русских народных песен, и с точки зрения танца, — сразу же завоевало любовь публики. Стравинский создал новый гротескный театр, основанный на ярких, парадоксальных, контрастирующих характерах, по-новому разработав народные элементы — в отличие от Римского-Корсакова, у которого национальная тема приобретает эпический размах. В балете Стравинского изображается русский характер, но с другого ракурса, чем у предыдущих композиторов. Образ Петрушки у Стравинского отличается от героя народной драмы. Перчаточная балаганная кукла, известная в России еще с XVII века, имеет родственников практически во всех европейских странах — итальянский Пульчинелла, французский Полишинель, английский Панч, а само имя Петрушка прижилось лишь в XIX веке. Спектакли с участием Петрушки

представляли собой, как правило, юмористические сценки и диалоги. Как и Иван-дурак, герой относится к категории трикстеров, действия которых нарушают общепринятые правила поведения и мотивированы игровым отношением к действительности. Петрушка Стравинского — это не просто участник потешного действия, это, прежде всего, герой страдающий, амбивалентный. Влюбляясь в Балерину, пустую кокетку, которая предпочитает Араба, он мучается как настоящий романтический герой. Его комната похожа на тюремную камеру, в которой он вынужден переживать одиночество и безысходность. В очередной схватке за руку Балерины Арап убивает его, а Фокусник показывает зрителям набитое соломой тело Петрушки, объясняя, что это всего лишь кукла. Но вдруг раздается пронзительный крик и на крыше балагана возникает оживший Петрушка — символ неумиряющей русской души. Двойственность героя становится принципиально новым качеством, которое появляется именно в балете Стравинского — с одной стороны, это кукла с человеческим сердцем, и, в то же время, человек, исполняющий роль куклы.

Аллюзия на балет Стравинского появляется и в сюжетной линии Франки. Однажды, наблюдая за Джеком и Элисон, она чувствует себя зрительницей в театре, и они ей кажутся балетными танцорами, притворяющимися марионетками [Murdoch 2000: 124]. Сама Элисон в прошлом — балерина, оставившая театр ради карьеры писательницы и работающая над сценарием к телеспектаклю о балетной школе. В этом любовном треугольнике все как бы вывернуто наизнанку по сравнению с балетом Стравинского: Элисон играет свою привычную роль, Джек выступает в роли Арапа, а Петрушкой оказывается Франка. Впоследствии все произошедшее Джек сравнивает с «яркими галлюцинациями», от которых он очнулся, «лихорадкой», или «пьесой», в которой он должен был играть от начала до самого конца, следуя замыслу режиссера. [522]. Простив мужа, Франка не торопится праздновать победу (или поражение?): «Будет ли счастье длиться, не найдет ли Джек другую Элисон, может, точно такую же, и не поведет ли себя в следующий раз иначе? Не думаю, но знать наверняка — не могу», — признается она себе [522].

Получается, что герои «Послания планете» так и остаются

незавершенными, неисчерпаемыми, открытыми новым переменам, не поддающимися конечным определениям. Пережив глубокую душевную травму, и Франка, и Люденс не теряют надежды на счастье, но не обретают уверенности в нем. Петрушка, как языческий Бог, воскресает для нового представления, искупление снимает вину, и сюжет, описывая круг, возвращается к исходной точке: друзья собираются за столом, разговаривают, строят планы на будущее. Однажды цыганка предсказала Люденсу, что он женится только после того, как повстречает трех женщин, и одна из них будет ведьмой. Пророчество сбывается: ими оказывается его первая подруга Сильвия, потом Ирина, и, наконец, Франка, которая предлагает герою любовь, надеясь начать жизнь заново.

Обряд инициации страданием и одиночеством обнажает сущность героев и возводит их до архетипа. Они мучаются проклятыми вопросами бытия — подобными тем, что задавали себе персонажи романов Толстого и Достоевского, пытаются найти новые ориентиры в мире, пережившем трагический опыт двух мировых войн. Герои Мердок не стремятся спрятать страсть под внешней благопристойностью и разговорами о погоде и не боятся иррациональные поступков. Смысл их существования определяется идеями вселенского масштаба, в постижении которых они готовы пожертвовать счастьем, покоем и даже жизнью. Многогранная и сложная природа человека, до конца непознаваемого и неисчерпаемого, раскрывается в испытаниях любовью и смертью. Жизнь героев состоит из неожиданных взлетов и падений, непредсказуемых кризисных ситуаций, которые балансируют на грани реальности и фантастики, комического и серьезного. Персонажи впадают в пограничные состояния, поддаются безумиям, им снятся сны, которые разрушают их целостность и вскрывают потаенные чувства. Они мыслят парадоксами, в их душе уживаются противоположные стремления, а поступки колеблются между возвышенными и низменными, жестокими и благородными. Таким образом, в романе «Послание планете» обнаруживается влияние на Айрис Мердок разных аспектов русской культуры, которые не ограничиваются одной лишь литературной сферой. Одной из сверхзадач автора становится

попытка передать специфический, отличный от английского, русский тип мышления. Система интертекстуальных связей и аллюзий, выявленная в результате анализа романа, позволяет утверждать, что «русский след» играет в произведении огромную роль. Он проникает в систему лейтмотивов текста, проявляется на уровне архитектоники, является частью большой романной игры, но игровым началом не исчерпывается. Именно он является организующим началом динамического развития сюжета романа, он же оказывается и основным экспликативным принципом интерпретации его центральных образов.



## Заключение

Итак, Айрис Мердок можно без преувеличения назвать «самой русской» из всех британских писательниц. Ее романы демонстрируют знание разных аспектов русской культуры, не ограничиваются исключительно цитированием литературных текстов, и обнаруживают аллюзии на музыкальные произведения, политику, историю, философию. Информацию об интересовавшей ее культуре писательница черпала из разных источников, которые включали не только литературу, но и непосредственные контакты с русскими людьми. Русский след является важнейшей составляющей большинства ее текстов, который не сводится к одной интертекстуальной игре, а выступает как некий конструктивный элемент, мотивирующий жанровые, стилистические, нарратологические, тематические особенности ее текстов, а также способ создания определенного типа героя — иностранца, непохожего на всех, заведомо «другого» по отношению к большинству. Этот герой, иррациональный, страдающий, совмещающий в себе амбивалентные черты, находящийся в постоянном поиске пути, мучающийся проклятыми вопросами бытия, рождался под влиянием образов Ф. М. Достоевского. К романам Мердок вполне применимо то, что говорил Н. А. Бердяев о романах русского классика: ее «совершенно не интересовал объективный строй жизни, природной и общественной, не интересовал эпический быт, статика жизненных форм, достижения и ценности жизнеустройства, семейного, общественного, культурного» [Бердяев 2002: 342], все ее герои «только и делают, что ходят друг к другу, разговаривают друг с другом, вовлекаются в притягивающую бездну трагических человеческих судеб» [340], фабулы ее романов «неправдоподобны, лица нереальны, столкновение всех действующих лиц в одном месте и в одно время всегда невозможная натяжка, слишком многое притянута для целей

антропологического эксперимента» [339], она раскрывает в глубине человеческой природы «Бога и дьявола и бесконечные миры» [339], и показывает, что «в человеке, глубоко взятом, есть потребность в страдании, есть презрение к благополучию» [353], что «природа человеческая полярна и антиномична до самого конца» [352].

Эти высказывания в равной степени справедливы в разговоре о романе Айрис Мердок «Послание планете». Произведение обнаруживает интертекстуальные связи, в первую очередь, с произведениями Ф. М. Достоевского, а также Л. Н. Толстого, А. С. Пушкина, И. Ф. Стравинского. Русский след в «Послании планете» проявляется на разных уровнях повествования, оказываясь одним из главных принципов организации текста. Он проникает в мотивную структуру произведения отголосками романов русских классиков, обнаруживается в виде аллюзий на культуру и историю России, напоминает о себе сюжетными параллелями с известными русскими текстами, и становится частью большой игры с читателем. Особенно ярко русский след прослеживается в системе создания персонажей, позволяющей легко выделять «мыслящих не по-английски», он же оказывается основным экспликативным принципом интерпретации центральных образов романа «Послание планете».

Предложенный в данной работе метод анализа может быть использован для последующих исследований русского следа в других романах Айрис Мердок, которые предоставляют богатый для этого материал.

### Список использованной литературы

1. Murdoch I. A Fairly Honourable Defeat. — London: Vintage, 2001. — 461 p.
2. Murdoch I. A Severed Head. — London: Penguin Books, 1961. — 236 p.
3. Murdoch I. A Word Child. — London: Vintage, 2002. — 416 p.
4. Murdoch I. Bruno's Dream. — New York: Dell Publishing, 1969. — 288 p.
5. Murdoch I. Jackson's Dilemma. — New York: Penguin Books, 1995. — 256 p.
6. Murdoch I. The Black Prince. — London: Penguin Books, 1973. — 407 p.
7. Murdoch I. The Green Knight. — New York: Penguin Books, 1993. — 472 p.
8. Murdoch I. The Italian Girl. — London: Vintage, 2000. — 172 p.
9. Murdoch I. The Message to the Planet. — London: Vintage, 2000. — 563 p.
10. Murdoch I. The Nice and the Good. — New York: Viking press, 1968. — 378 p.
11. Murdoch I. The Philosopher's Pupil. — London: Penguin Books, 1983. — 560 p.
12. Murdoch I. The Sea, the Sea. London: Chatto & Windus, 1978. — 502 p.
13. Murdoch I. The Time of the Angels. — London: Penguin Books, 1987. — 236 p.
14. Murdoch I. The Unicorn. — London: Vintage, 2000. — 288 p.
15. Мердок А. Вполне достойное поражение. — СПб.; М.: Эксмо; Домино, 2009. — 538 с.
16. Мердок А. Время ангелов [Электронный ресурс]. — СПб.: Библиополис, 1995. — 560 с. — URL: [http://royallib.com/book/merdok\\_ayris/vremya\\_angelov.html](http://royallib.com/book/merdok_ayris/vremya_angelov.html). — (Дата обращения: 21.04.2017).
17. Мердок А. Дилемма Джексона. — М.: АСТ, 2003. — 349 с.
18. Мердок А. Дитя слова. — Москва: Фолио, 2001. — 621 с.
19. Мердок А. Единорог — СПб.; М.: Эксмо; Домино, 2008. — 397 с.
20. Мердок А. Зеленый рыцарь [Электронный ресурс]. — СПб.; М.: Эксмо; Домино, 2009. — 668 с. — URL: [http://royallib.com/book/merdok\\_ayris/](http://royallib.com/book/merdok_ayris/)

- [zeleniy\\_ritsar.html](http://zeleniy_ritsar.html). — (Дата обращения: 20.04.2017).
21. Мердок А. Итальянка [Электронный ресурс]. — М., СПб.: Эксмо; Домино, 2010. — 256 с. — URL: [http://royallib.com/book/merdok\\_ayris/italyanka.html](http://royallib.com/book/merdok_ayris/italyanka.html) — (Дата обращения: 20.04.2017).
  22. Мердок А. Колокол. — М.: Радуга, 1991. — 510 с.
  23. Мердок А. К России я отношусь почти с религиозным чувством // Литературная газета. — 1992. — № 49. — С. 7.
  24. Мердок А. Море, море. — М.: АСТ, 2004. — 540 с.
  25. Мердок А. О приятных и праведных. — М.: Флюид, 2007. — 489 с.
  26. Мердок А. Отрубленная голова. — М.: Радуга, 1998. — 303 с.
  27. Мердок А. Сон Бруно. — СПб.: Азбука, 1999. — 377 с.
  28. Мердок А. Ученик философа. — СПб.; М.: Эксмо; Домино, 2009. — 720 с.
  29. Мердок А. Черный принц. — СПб.; М.: Эксмо; Домино, 2005. — 619 с.
  30. Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи (XVIII век — первая половина XIX века). — М.: Литературное наследство, 1982. — Т. 91. — 870 с.
  31. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.twirpx.com/file/127443/>. — (Дата обращения: 25.04.2017).
  32. Бердяев Н. А. Откровение о человеке в творчестве Ф. М. Достоевского // Бердяев Н. А. Смысл творчества. — Москва; Харьков: АСТ; Фолио, 2002. — С. 338-362.
  33. Бочкарева Н. С., Проскурин Б. М. Образ и миф в английской литературе о России // Вестн. Перм. ун-та. — Российская и зарубежная филология. — 2015. — Вып. 4 (32). — С. 142-145.
  34. Глембоцкая Я. О. Словесное «подполье» Хилари Бэрда: (На материале романа А.Мердок «Дитя слова») // Современные проблемы гуманитарных дисциплин. — Кемерово: Изд-во Кемер. госуд. Ун-та, 1996. — Вып. 2. — С. 95-100.
  35. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. — Л.: Наука, 1973. — Т. 14. — 512 с.

36. Достоевский Ф. М. Записки из подполья // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. — Л.: Наука, 1973. — Т. 5. — С. 99-180.
37. Достоевский Ф. М. Идиот // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. — Л.: Наука, 1973. — Т. 8. — 514 с.
38. Женетт Ж. Фигуры. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — Т 1. — 470 с.
39. Ивашева В. В. Айрис Мердок // Ивашева В. В. Судьбы англ. писателей: диалоги вчера и сегодня. — М.: Советский писатель, 1989. — С. 208-255.
40. Ивашева В. В. От Сартра к Платону // Вопросы литературы. — М., 1969. — № 11. — С. 134-155.
41. Кобикова Н. Н. Мифологема подполья в творческом сознании Айрис Мердок // Всемирная литература в контексте культуры. — М., 1996. — С. 102-103.
42. Клименко Г. В. Роман от первого лица и традиции психологического реализма («Дитя слова» А. Мердок) // Зарубежный роман в системе литературного направления. — Днепропетровск: Изд-во Днепропетр. госуд. ун-та, 1989. — С. 141-144.
43. Луков В.А. Россия и Европа. Диалог культур во взаимном отражении литератур // Знание. Понимание. Умение. — 2007, №1. — С. 124-131.
44. Лукьянова Т. Духовность и духовные ценности человека в романах Л. Н. Толстого «Воскресенье» и А. Мердок «Черный принц» // Студенческая наука. — Стерлитамак: Изд-во Стерлитам. госуд. педагог. ин-та, 2005. — С. 124.
45. Малишевская Н. А. Жанровое своеобразие романов Айрис Мердок: к проблеме пародирования жанровых моделей в современной метапрозе: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Рост. госуд. ун-т. — Ростов-на-Дону, 2001. — 229 с.
46. Мельников Н. Г. «Проклятые вопросы» от Айрис Мердок // Мельников Н. Г. О Набокове. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — С. 330-331.

47. Мизинина И. Н. Споры о философском романе Айрис Мердок // Из истории типологических и контактных связей в русской и зарубежной литературе. — Красноярск: Изд-во Красноярск. госуд. педагог. ин-та, 1990. — С. 90-100.
48. Михальская Н. П. Образ России в английской художественной литературе XIX – XX вв. — М.: Изд-во Моск. госуд. педагог. ун-та, 1995. — 152 с.
49. Михальская Н. П. Россия и Англия: проблемы имагологии. — Самара: Порто-принт, 2012. — 224 с.
50. Моэм С. Любовь и русская литература // Моэм С. Эшенден, или Британский агент. — М.: АСТ, 2009. — 315 с.
51. Никольская И. А. Традиции платонизма в русской и английской литературе (Л. Толстой и А. Мердок — сравнительный анализ): автореф. дис. ... канд. филос. наук. — М., 1994. — 16 с.
52. Осипенко Е. А. «Межтекстовые схождения романа А. Мердок «Время ангелов» (1965) и романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» (1866 г.) // Литературные взаимосвязи. — СПб., 2010. — С. 19-21.
53. Папилова Е. В. Имагология как гуманитарная дисциплина // Рема. — М., 2011. — № 4. — С. 31-40.
54. Руднева Л. М. Литературный герой Ф. М. Достоевского как прообраз персонажа романа А. Мердок «Время ангелов» 1966 г. // Диалог культур XXI в. — Балашов: Изд-во Балашов. госуд. педагог. ин-та, 2001. — С. 117-119.
55. Старцев, А. Русский автограф Айрис Мердок // Вопросы литературы. — М., 2004. — Вып. 5. — С. 341-343.
56. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. — М.: Языки русской культуры, 1997. — 824 с.
57. Тимофеев В. Г. Айрис Мердок «Черный принц». «Праздник любви» или «шесть персонажей в поисках автора»? // Преломления. — СПб.: Центр информационной культуры, 2003. — Вып 2. — С. 358-370.

58. Тимофеев В. Г. О том, действительно ли сложно читать романы Айрис Мердок // Мердок А. Отрубленная голова. — СПб.: Азбука, 2009. — С. 301-314.
59. Хабибулина Л. Ф. Специфика стереотипизации России в современной английской литературе // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2014. — № 2-3. — С. 170-174.
60. Хитарова Т. А. Лев Толстой в тексте романа Айрис Мердок «Колокол» // Проблемы концептуализации. — Архангельск, 2002. — С. 211-212.
61. Хитарова Т. А. Литературные аллюзии в английском экзистенциальном романе // Межкультурная коммуникация. — Владимир: Изд-во Владимир. госуд. гуманит. ун-та, 2009. — С. 298-300.
62. Хуснулина. Р. Р. Английский роман XX века и наследие Ф.М. Достоевского. — Казань: Изд-во Казанск. госуд. ун-та, 2005. — 260 с.
63. Чамеев А. А. Под сетью иллюзий [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.pergam-club.ru/book/5469>. — (Дата обращения: 25.04.2017).
64. Чупракова О. В. Авторский взгляд Айрис Мердок на русскую культуру // Актуальные проблемы. — Киров: Веси, 2014. — С. 168-171.
65. Чупракова О. В. Русский язык и русская культура в творчестве Айрис Мердок // Известия высших учебных заведений. — Серия «гуманитарные науки». — 2014. — Т. 5. — Вып. 4. — С. 324-327.
66. Урнов М. Айрис Мёрдок (литература и мистификация) // Вопросы литературы. — М., 1984. — № 11. — С. 99.
67. Angier C. Iris the magician // New statesman. — London, 1989. — Oct. 6. — Vol. 2. — № 70. — P. 38.
68. A People Passing Rude. British Responses to Russian Culture / edited by A. Cross. — Cambridge: Open Book Publishers, 2012. — 315 p.
69. Bayley J. Character and Consciousness // New Literary History. — Vol. 5. — Virginia, 1974. — P. 225-35.
70. Bayley J. Iris. A memoir of Iris Murdoch. — London: Abacus, 2002. — 294 p.
71. Bayley J. Iris and Her Friends. — New York: W.W. Norton and Company, 2000. — 275 p.

72. Baldanza F. Iris Murdoch. — New York: Twayne Publishers, 1974. — 179 p.
73. Baring M. Landmarks in Russian literature. — London: Methuen, 1910. — 299 p.
74. Broyard A. In the emergency ward of the mind // New York times book review. — Ann Arbor, 1990. — February 4. — P. 3, 28.
75. Conradi P. Iris Murdoch. A life. — London: EPub edition, Harper Collins Publishers, 2010.
76. Conradi P. Iris Murdoch: The Saint and the Artist. — Toronto: EPub edition, Harper Collins Publishers, 2010.
77. Dooley G. Good Versus Evil in Austen's "Mansfield Park" and Iris Murdoch's "A Fairly Honourable Defeat" [Электронный ресурс] // Transnational Literature. — Vol. 1. — № 2. — Flinders University: 2009. — URL: [http://fhrc.flinders.edu.au/transnational/vol1\\_issue2.html](http://fhrc.flinders.edu.au/transnational/vol1_issue2.html). — (Дата обращения: 03.03.2017).
78. From a tiny corner in the house of fiction. Conversations with Iris Murdoch. / edited by G. Dooley. — Columbia: University of South Carolina Press, 2003. — 271 p.
79. Lewis R. Magic floating in the air // Spectator. — London, 1989. — October 7. — Vol. 263. — № 8413. — P. 33-35.
80. Manfred J. Narratology: A Guide to the Theory of Narrative [Электронный ресурс] // English Department, University of Cologne. — Cologne, 2017. — URL: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.pdf> — (Дата обращения: 17.03.2017).
81. Meyers J. Remembering Iris Murdoch. Letters and interviews. — Basingtoke: Palgrave Pivot, 2013. — 124 p.
82. Rice T. Iris Murdoch and Chaos: The Message to the Planet. / Real. Yearbook of Research in English and American Literature. — Berlin: Gunter Narr Verlag Tübingen, 1993. — Vol 9. — P. 188-242.
83. Riddell E. Murdoch's miracle // Bull: The National Australian Newspaper as the Observer. — Sydney, 1990. — February 28. — Vol. 112. — № 5707. — P. 90-91.



84. Sinclair. C. Is there anybody out there? // The times literary supplement — London, 1989. — October 20/26. — № 4516. — P. 1149.
85. Timofeev V. The Reader as Focalizer [Электронный ресурс]. — URL: <http://narratologie.ehess.fr/index.php?578>. — (Дата обращения: 07.04.2017).