

## МІСТИЧНИЙ КОМПОНЕНТ МЕРДОКІВСЬКОЇ ДРАМИ „ІТАЛІЙКА” В АСПЕКТІ ЖАНРОВОЇ КОНВЕРСІЇ

*Містичний компонент мердоківського тексту розглядається як домінуюча риса стилістики письменниці. Аналізується п'єса „Італійка”, конверсована з однойменного роману, де носієм „містичності” є парадигма „мати–син”. Містична функція образу італійки розкривається в її ролі „друга мати”. За рахунок „текстової стислості” драматургічний текст логічно набуває ще більш виразного містичного забарвлення.*

**Ключові слова:** А. Мердок, „Італійка”, містичний компонент, стиль, п'єса, „стиснутий текст”, парадигма „мати–син”, „друга мати”.

Містичний компонент стилістики Айріс Мердок є особливістю її філософсько-естетичного бачення світу, виявляючи себе на різних генологічних рівнях. Зокрема, у творчості письменниці жанрологічними експериментами характеризуються 60-ті роки ХХ ст. За словами американської дослідниці Г. Відоуз, „незвичайний стиль А. Мердок можна розцінювати як „перевагу, результат її широкого бачення та бажання спробувати уявити інакше „опущені” при аналізі філософські концепції та в такий спосіб подавати більш повну картину людського існування” [13, с. 11]. За Конраді, для Мердок „філософські проблеми є проблемами її власного життя” [6, с. 269]. У рецензії на книгу А. Мердок „Суверенність блага” Дж. Кляйнінг підкреслював „недостатність стислості аргументацій та чіткості висловлювання думки” письменницею, що веде до псевдоінтерпретації чи негативного ставлення критиків до її творчості” (цит. за [6, с. 126]).

Різне ставлення дослідників до стилю А. Мердок спричинене різними баченнями одних і тих самих проблем ними та письменницею, хоча, зокрема, в „Італійці” наявна й авторська інтерпретація едіпового комплексу. Сприйняття фрейдівського комплексу Мердок істотно відрізняється від його бачення іншими. Це відбилося на стилістиці її письма, „що складається із двозначних образів та багатьох голосів, які не є її власними...” [4, с. 148]. М. Нусбаум щодо особливостей стилістики письма А. Мердок зауважила: „На мою думку, філософський стиль письма А. Мердок зумовлений бажанням активізувати уяву (але не фантазію) та пробудити застосовування уяви (але не фантазії)” [там само, с. 153]. Таким чином, специфічна містичність А. Мердок конструюється поняттям уяви, тотожним поняттю реальності [там само]. Якщо, за В. Жирмунським, розглядати стиль як „естетичний принцип,

що забезпечує єдність цілості і визначає функцію кожної окремої частини” [2, с. 166], то містичність може правити за один із важливих чинників такого принципу. Не випадково, Б. Томашевський свого часу розглядав літературні стилі з точки зору „ступеня приховування і оголення прийомів” [там само]. Специфічність романного стилю „Італійки” (1964 р.) спричинила несприйняття твору читачами.

Темою роману стало „суперництво дітей від одних батьків, переміщення облич, страждання та едіпів комплекс” – так коротко й доволі побіжно було окреслено ключові тематичні положення „Італійки” дослідницею Черіл Боу [5, с. 5]. Цікаво, що письменниця інтерпретує цю сюжеттику двічі. Різноманітна інтерпретація однієї й тієї ж фабули є особливістю стилістики А. Мердок, у даному випадку за допомогою іншого жанру „генерується форма пізнання світу” [1, с. 142]. Письменниця пов’язує її з феноменом влад (у згаданій фабулі – це влада матері), що „найкраще за все аналізується як дискурсивний розвиток теми” (див. [7, с. 2]), коли „найважливішим значенням тексту є не приналежність до певної жанрової категорії, а гра із відмінностями між жанрами” [3, с. 249-250]. Отже, „жанрові відмінності” саме між епічним та драматичним втіленнями однієї й тієї ж самої фабули у творчості А. Мердок демонструють явище різноманітної конверсії.

П’єса „Італійка” за однойменним романом, опублікована трьома видавництвами та сценічно адаптована Джеймсом Сондерсом і Айріс Мердок, практично зазнала такого ж неуспіху, що й роман. Драматична версія роману була вперше поставлена на сцені Вундхемського театру (Wyndham Theatre) (1968 р.) у Лондоні. Основну причину негативного сприйняття п’єси сама авторка вбачала у „співпраці над постановкою, яка відбувалася доволі поспішливо, й тому п’єса перетворилася на щось комічне, на відміну від роману” [12, с. 17]. Отже, сценічна постановка „Італійки” послабила авторський текст, як підкреслила А. Мердок в інтерв’ю з Р. Брайденом (див. про це [5, с. 433]).

Поза цим, слід сказати про схожість драматичної стратегії „Італійки” із драматичною версією „Відрубана голова” – іншого її роману, інсценізованого у співавторстві зі Дж. Б. Прістлі. Вбачаючи спільність у рисах характерів головних персонажів Едмунда Нарравея та Мартіна Лінч-Гіббона, В. Вулф зерном їхніх страждань називає едіпів комплекс (див. [8, с. 44]). Прістлі також підмітив аналогію: „Італійка” – це „Відрубана голова”, але навпаки” [6, с. 531].

Події „Італійки” розгортаються на півночі Англії, в родинному будинку та навкіл його. Смерть матері головного героя Едмунда стає приводом для його візиту до рідної домівки, залишеної вже давно. Своє небажання жити у батьківському домі Едмунд пояснює так: „Існування там матері є основною причиною мого небажання приїзду, а її смерть ще більше загострила його” [10, с. 12]. Свою матір Едмунд, як й усі інші, завжди називав лише на ім’я – Лідія. Запізнившись на її похорон, він вирішує поїхати назад до Лондона найближчим потягом. Йому цього не вдалося здійснити через заплутані сімейні стосунки. Події та спілкування з численними родичами не дають можливості Едмунду так

само раптово зникнути із сімейного „гнізда”, як це він зробив у свої сімнадцять років.

Стосунки між учасниками драматичних подій „Італійки” доволі заплутані та містичні, оскільки їм не відомі деякі подробиці життя кожного. Наприклад, брат головного героя Отто навіть не підозрює про стосунки дочки Флори з його учнем Девідом Левкіном. А сама Флора й припустити не могла про стосунки її матері, Ізабель, з її коханцем. Нікому також не відомі факти походження Девіда Левкіна та його сестри Ельзи, що висвітлюються лише у драматичних перипетіях цього твору. Отож сімейні відносини огорнуті містичним серпанком.

Прикладом людини, спроможної вирватися з містичних тенет „материнської влади”, став лише головний персонаж Едмунд Наравей. Його внутрішнє прагнення до відчуженості стає чимось сильнішим, ніж сімейні стосунки. „Я жив в самотності. Це не завжди було так. На жаль, мої стосунки з жінками були приречені на поразку, що було мені відомо завчасно. Я був приречений на страждання від цих речей” [10, с. 24]. Ці роздуми присутні у романі, хоча опущені у п'єсі. Натомість, ця риса героя передається через численні діалоги.

У романі „Італійка” наявні епізоди, що висвітлюють характер Лідії. Приміром, як зазначив сам Едмунд, „вона була переконаною атеїсткою, це те, з чим намагався боротися батько” [10, с. 21]. „Лідія була єдиною, хто міг контролювати Отто”, чиє безкінечне пияцтво не піддавалося ніякому контролю навіть найближчих йому людей [10, с. 25]. Ізабель: „Якби батько не зустрів Лідію, то він жив би як монах. Фактично, ти живеш його життям” [10, с. 33]. У п'єсі, навпаки, факти про батька Едмунда опущені, на противагу романному образу, тут він навчив сина любові до своєї професії гравірувальника, вмінню „поєднувати сильні форми та дикі фантазії оздоблення, вирізьблюючи все – від книжкових полиць до торгових марок та банкнот” [10, с. 23]. Отто та Едмунд на все життя запам'ятали батькову байку-притчу (що переходить з тексту роману в п'єсу без будь-якої зміни) про двох пташок на дереві: „одна з них їсть ягоди, а інша не їсть – спостерігає”. „Отто: ти той, хто спостерігає, я – хто їсть” [11, с. 11]. Отто мав на увазі те, що Едмунд, залишивши батьківський дім, втратив право бути одним із членів родини (їдоків) та брати участь у розв'язанні сімейних проблем. Драматична версія „Італійки” являє собою „стиснутий текст” відповідний правилам та законам драматичного мистецтва, проте значущі сентенції романного тексту, як показує наведений приклад, конвертується у драматичні діалоги. Ця „стиснутість” акумулює, підсилює драматичні перипетії, що в подальшому розвитку подій набувають кульмінаційного значення, яке швидко призводить до розв'язки.

Закономірно, що незмінним характером в обох версіях „Італійки” залишається лише служниця Меггі. Вона була „другою матір'ю” для синів Лідії. Майже все її життя пройшло у цьому домі – із містичними та заплутаними, дещо дивними сімейними зв'язками. Повернувшись, Едмунд відразу помітив, як усе довкола змінилося, відколи Меггі

прийшла в їх дім, її ім'я він навіть не відразу пригадав. Але сама Меггі не змінилася. Її обличчя, поведінка та манери були тими ж самими, що й двадцять років тому. Час ніби зупинився. Це алегорично позиціонує ті усталені норми та традиції дому, що ніби навічно встановила Лідія, навіть після її смерті вони залишаються незмінними, вона повсюди. Ніхто не міг би передбачити, що, згідно з волею Лідії, усе майно залишається за Меггі, родина не успадковує нічого! Саме Меггі, ця „маленька, практично невидима, як миш” [10, с. 65] перемогла всіх. Таке непередбачуване рішення небіжчиці Лідії було шоковим для усіх: враз „сіра мишка” перетворилася на „жорстокого монстра”. Меггі зібралася продати все успадковане майно, поїхати до Італії та розпочати нове життя. Такий вчинок покоївки Едмундові видається безчесним, але Меггі аргументує це відповідно до власної логіки: „Усі ці роки” були як моїми, так і вашими... Я віддала половину свого життя цьому будинку. І це, по-вашому, чесно!” [11, с. 61]. „Я була однією з тих „італійок”, хто годував вас, розважав та прибирав за вами, цього ніхто навіть не помічав” [11, с. 62].

Усі персонажі драматичного та епічного текстів наприкінці твору справляють враження, протилежне початковому, крім головного героя. Його позиція та погляди на життя залишаються незмінними від початку і до кінця дії. Натомість, Меггі, як вважалося – добра, тому, що замінила синам Лідії матір, ні в кого не викликала підозри про наміри оволодіти всім майном. Отто зрештою виявився розсудливим чоловіком, хоча безсилля змінити щось у сімейних зв'язках позбавляло сенсу його існування. Ізабель, його дружина, вибрала шлях змиріння зі своїм становищем. Девід Левкін, єврей, що мав ціль уникнути повернення до Росії, зав'язав стосунки одночасно з дочкою та дружиною свого хазяїна. Через таке непристойне зіткнення сімейних інтересів найбільше постраждала його сестра Ельза. Її нервові ставлення до оточення, інфантильне милування метеликами розцінювалося учасникам дійства як божевілля. Навіть її смерть не сколихнула напруженої ситуації в стосунках персонажів. Зосередженість кожного з персонажів на власному внутрішньому світі, небажання прислухатися до думки іншого зрештою, й призводять до руйнування сімейних стосунків. Ця ідея зберігається в кожній із версій фабули, видозмінюючись лише у вимірах специфічної для жанру наративності.

Проблема свободи і несвободи в „Італійці” ключова й водночас специфічна, оскільки всі персонажі є, зокрема, невірниками насамперед власних жахливих фантазій. Цей стан ілюзорної свідомості, що позбавляє людину можливості адекватно сприймати світ, Мердок асоціює з „ейказією”, яка бере свій початок із платонівського міфу про печеру, де всі люди є невірниками та здатні бачити лише свої тіні (див. про це [9, с. 389-390]).

Проблема влади, проти якої так виступав головний персонаж Едмунд, виявляється, на наш погляд, центральною у „Італійці” в обох випадках, слід підкреслити, що у драматичній версії це подається більш виразно. Смерть Лідії зовсім не означала кінець жахливої тиранії, яка

успадковується служницею Меггі. Хоча тиранія не для кожного з персонажів є жахливою формою буття. Для когось – це ярмо, а, зокрема, для Отто є зручною умовою життя. Лише після смерті матері він зрозумів свою залежність від неї, не випадково Меггі він подекуди називає Лідією. Цей чоловік не здатний жити без влади над ним, вона йому потрібна. Ізабель лише у фіналі розуміє цю містичну залежність свого чоловіка від влади й готова замінити собою цю владу: „Я навіть можу стати „другою” Лідією”. „Твоя перша мати залишила тебе для другої... Влада та Лідія – те, що тримало Меггі...” й усіх разом [11, с. 58-59]. Влада у даному контексті проявляє себе ознакою „сімейного благополуччя” в особі матері. Ця парадигма набуває містичного сенсу, конвертується двічі. В головному, мердоківський символ „Чорного Еросу” в обох версіях „Італійки” уособлюється з постаттю матері. Лише її смерть „відкрила очі” Едмунду на існування інших жінок. Вона не бажала бачити свого старшого сина з будь-якою іншою жінкою, що стало зрозумілим не відразу. Він усвідомив реальність оточуючих подій, лише позбувшись надмірної материнської опіки.

Смерть матері означала крах влади, що в свою чергу повернуло героїв обличчям до реальної картини життя. Прояв містичного у даному випадку ґрунтується на контрастній зміні уявлень персонажів. У фіналі вони „знімають маски” та виявляються різуче іншими для глядача, так само, як для Едмунда покоївка Меггі була весь час непомітною, нереальною, неначе тінь. Побачивши справжні обличчя всіх учасників „дійства”, головний персонаж усвідомлює справжню реальність. Ті, ніби „фантастичні”, примарні події, що відбувалися навколо нього, виявилися жахливою дійсністю. Отже, містичне виявилось в А. Мердок квазімістичним, відіграючи конструктивну роль важливого чинника формування реальності художнього світу.

1. *Бовсунівська Т.В.* Теорія літературних жанрів: жарова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник / Т.В. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр „Київський університет”, 2009. – 519 с.
2. *Петшак П.* Російський формалізм. Дослідження стилю / П. Петшак // Література. Теорія. Методологія; пер. з польськ. С. Яковенка; упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 165-172.
3. *Beebee O.T.* The Ideology of Genre: a comparative study of generic instability / O.T. Beebee. – USA : Penn State Press, 1994. – 303 p.
4. *Bird D.* Bodies in question: gender, religion, text / D. Bird, Y. Sherwood. – USA : Ashgate Publishing, Ltd., 2005. – 202 p.
5. *Bove K.C.* Understanding Iris Murdoch / K.C. Bove. – Columbia : University of South Carolina Press, 216 p.
6. *Conradi J. Peter.* Iris Murdoch. A Life / Peter J. Conradi. – London : HarperCollinsPublishers, 2001. – 706 p.
7. *Frow John.* Genre / John Frow. – London and New York : Routledge, 2005. – 171 p.

8. *Gestenberger D.* Iris Murdoch / D. Gestenberger. – London : Associated University Presses, 1974. – 85 p.
9. *Murdoch I.* The Fire and the Sun: Why Plato banished the Artists / Iris Murdoch // Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – New York : Penguin Books Ltd., 1999. – P. 386 – 463.
10. *Murdoch I.* The Italian Girl / Iris Murdoch. – London : Vintage, 2000. – 171 p.
11. *Saunders J.* The Italian Girl (a play based on the novel by I. Murdoch) / J. Saunders, I. Murdoch. – London : Samuel French Ltd, 1968. – 82 p.
12. *Rose W.K.* Iris Murdoch. Informally / W.K. Rose // Dooley G. From a Tiny Corner in the House of Fiction: Conversations with Iris Murdoch. – USA : University of South Carolina Press, 2003. – P. 16-29.
13. *Widdows H.* The Moral Vision of iris Murdoch / H. Widdows. – Aldershot : Ashgate, 2005. – 182 p.

### **Аннотация**

*Мистический компонент мэрдоковского текста рассматривается как доминирующая черта стилистики писательницы. Анализируется пьеса „Итальянка”, конверсированная из одноименного романа, где носителем „мистического” является парадигма „мать-сын”. Мистическая функция образа итальянки раскрывается в ее роли „второй матери”. За счет „текстового сжатия” драматургический текст приобретает еще более выразительную мистическое окраску.*

**Ключевые слова:** *А. Мердок, „Итальянка”, мистический компонент, стиль, пьеса, „сжатый текст”, парадигма „мать-сын”, „вторая мать”.*

### **Summary**

Mystical component of Murdoch's text as a dominant feature of her writing style is examined in this article. The play „Italian Girl” is analyzed by oneself conversed from the same name novel where mystical transmitter is „mother-sun” paradigm. Mystical function of „Italian girl” is researched in its „second mother” role. With the help of „text conciseness” dramatic text logically becomes more mystically expressive in colour.

**Key words:** *I. Murdoch, „Italian Girl”, mystical component, conversion, style, play, „concise text”, „mother-sun” paradigm, „second mother” paradigm.*

Стаття надійшла до редколегії 9.11.2010 р.