

Котова Ю. С.

СМЫСЛ НАЗВАНИЯ И ШЕКСПИРОВСКАЯ ТЕМА В РОМАНЕ АЙРИС МЕРДОК "ЧЕРНЫЙ ПРИНЦ"

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2008/2-3/36.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (9): в 3-х ч. Ч. III. С. 87-90. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2008/2-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

коллектива, к которому принадлежит автор, «в индивидуальном сознании, прежде всего в творческом, возможно выделение, актуализация, художественное переосмысление тех или иных центральных или периферийных признаков концепта» [Кузнецов 2007: 167]. В художественном тексте концептуальная картина мира отражает универсальные законы мироустройства, а также уникальные и даже воображаемые идеи, причем универсальное и индивидуально авторское представление знаний в тексте может совпадать, совпадать частично или вовсе расходиться. Художественный текст всегда отмечен авторской индивидуальностью, проявляющейся прежде всего в организации текста по принципу индивидуальной образности, поскольку «изобразительная функция образности сочетается с когнитивной (познавательной)», «образные средства актуализируют стоящие за языковыми единицами концептуальной структуры и конденсируют знания о мире» [Николина 2003: 77] Индивидуально-авторская картина мира безусловно субъективна, несет на себе черты языковой личности ее создателя. Как отмечает Бабенко Л. Г., это «обусловлено эстетическим характером отражения действительности и антропоцентризмом текста». [Бабенко 2000: 105].

Таким образом, можно выделить следующие когнитивные закономерности порождения текста: 1) текст представляет собой языковую реализацию концептуальной картины, отражающей результаты познания человека окружающего мира; 2) представленные в тексте пространственные, временные, эстетические, этические, социальные и др. характеристики формируют концептуальную структуру текста; 3) в тексте сочетается национальное и индивидуально-авторское представление о мире, его устройстве, месте человека в этом мире.

Когнитивные закономерности порождения текста являются представлением в тексте определенных знаний, опыта, создающих образ мира. Когнитивные структуры, формирующие нашу компетентность, способствуют адекватному пониманию текста.

Список использованной литературы

1. **Алефиренко Н. Ф.** Современные проблемы науки о языке: Учеб. пособие / Алефиренко Николай Федорович. - М.: Флинта: Наука, 2005. - 412 с.
2. **Бабенко Л. Г. и др.** Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко, И. Е. Васильев, Ю. В. Казарин. - Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. - 532 с.
3. **Брудный А. А.** Психологическая герменевтика: Учебное пособие / А. А. Брудный. - М., Лабиринт, 1998. - 332 с.
4. **Кузнецов В. Г.** Индивидуально-творческое содержание морально-ценностных концептов в произведениях Н. В. Гоголя // Славянские языки и культура: Материалы Международной научной конференции (Тула, 17-19 мая 2007). - Тульский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого, 2007. - С. 167-171.
5. **Кухаренко В. А.** Интерпретация текста. - 2-е изд., перераб. - М.: Просвещение, 1988. - 188 с.
6. **Маслова В. А.** Когнитивная лингвистика: Учеб. пособие / В. А. Маслова. - 2-е изд. - Мн.: ТетраСистемс, 2005. - 256 с.
7. **Николина Н. А.** Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. пед. учеб. заведений. - М.: Издательский центр «Академия», 2003. - 256 с.
8. **Степанов Ю. С.** Константы: Словарь русской культуры. - М.: Академический проект, 2004. - 992 с.
9. **Шапа Е. П.** Роль и взаимосвязь структурных речевых единиц в интегрировании спонтанных диалогических текстов // Текст как единица коммуникации: Сб. науч. тр. - М.: Гос. лингв. ун-т, 1991. - Вып. 371. - С. 4-20.

СМЫСЛ НАЗВАНИЯ И ШЕКСПИРОВСКАЯ ТЕМА В РОМАНЕ АЙРИС МЕРДОК «ЧЕРНЫЙ ПРИНЦ»

Котова Ю. С.

Морская государственная академия им. адмирала Ф. Ф. Ушакова

Роман «Черный принц» заслуживает особого разговора именно потому, что он вызвал различные, порой резко противоречивые, оценки в критике. В той и других книгах новая склонность автора к изображению современной жизни проявляется с особенной четкостью.

Мердок комментирует смысл показанного драматического эпизода в жизни ряда людей, играющих в нем главные роли; истину надо искать в ответе на вопрос: где любовь праведная, а где эгоистичная и ведущая к несчастью других и преступлению. Всевластный Эрос (отсюда название книга «Черный принц»), врываясь в жизни людей и перевертывая или даже ломая их, выступает в разных аспектах.

Необходимо, пишет Мердок, рассматривать мир как место страданий. Человек - несчастное существо, подверженное нескончаемой тревоге, боли, страху... То, что мир - место ужаса, не может не воздействовать на каждого серьезного художника и мыслителя, затемняя его мозг, разрушая его организм, иногда доводя его до безумия.

В «Черном принце» больше, чем где-либо у Мердок, сильны мотивы, связанные с платоновской трактовкой Эроса: даже название романа происходит от термина Платона - «черный эрос», иначе говоря, любовь-страсть. «Черный принц», очень показательный роман с философской тенденцией и платоническими мотивами, никак не может служить образцом реализма.

Сюжет романа представляет собой любовную историю, но она является выражением «творческих исканий человека, его борьбы, его стремлений к мудрости и правде». Благодаря любви к Джулиан Баффин и связанному с этим «испытанию» Пирсон написал свой роман. Тема любви Пирсона и Джулиан сопровождается мотивом Гамлета, символизирующим единение искусства и любви, страсти и трагедии. Когда-то Джулиан

играла Гамлета в школьном спектакле, теперь она появляется перед Пирсоном в костюме Гамлета, но с крестом, который носят хиппи, - таков современный контекст гамлетовского мотива. Но Пирсон стремился восстановить истинный смысл образа Гамлета. «Гамлет» - необычное произведение, - говорит он, - ибо это великое литературное произведение, герой которого близок любому читателю». Не случайно в разговоре Пирсона и Джулиан о Шекспире цитируются слова из «Гамлета»: «Как прекрасен человек...» В романе остроумно высмеивается фрейдистское истолкование «Гамлета», характерное для многих схоластических студий, появляющихся на Западе.

Итак, «Черный принц»! Почему принц, почему черный? Критика и читатель гадают, их заставляют этим заниматься. По-видимому, тут нет речи о сыне Эдуарда III, Эдуарде, которого звали «Черным принцем». Имеется в виду Гамлет, принц Датский, одетый во все черное. Брэдли Пирсон особо почитает Шекспира (как и Мердок) и одержим «Гамлетом».

«О, нежная уязвимость человеческого тела, эта хрупкость яичной скорлупы! Как может ненадежное, непрочное устройство из плоти и костей не погибнуть на этой планете, состоящей из твердых поверхностей, где все подвержено беспощадной смертоносной силе тяжести? Я явственно слышал хруст и чувствовал удар ее тела о дорогу». Эти мысли, оснащенные знанием некоторых сведений из анатомии, геологии и физики и облаченные в «гамлетовские» метафоры, проносятся в голове Брэдли Пирсона в тот момент, когда он бежит «в сгущающихся синих сумерках», чтобы «застонать вслух» над «неподвижным распластанным существом», то есть Джулиан, которая на ходу выпрыгнула из автомобиля, чтобы доказать, что любит Брэдли Пирсона. Потом Джулиан делает ему сюрприз: «на ней были черные колготки, черные туфли, черная облегающая бархатная куртка и белая рубашка, а на шее цепь с крестом. Она стояла в дверях кухни, держа в руке овечий череп... Бедный Йорик...» Некоторое время спустя Брэдли большими шагами подошел к Джулиан, «взял ее за запястье, втащил в спальню и повалил на кровать. Овечий череп упал на пол...» Еще некоторое время спустя Брэдли «зарылся в белоснежную пену ее рубашки и шелковистую путаницу ее волос, чтобы добраться до цепи, нашел ее и разорвал. Рубашка соскользнула...»

- *Что сделало тебя таким? - позже спросит Джулиан Брэдли.*

- *Наверное, принц Датский, - ответит Брэдли.*

Так раскрывается символический смысл заглавия «Черный принц», еще далеко не весь смысл, а какая-то его часть, этот символ, как и другие символы романа, многогранен и неисчерпаем.

Наконец-то Брэдли Пирсон разорвал цепь, прикрепленную к кресту, - они - эта цепь и крест - напоминают одновременно и о Гамлете и о хиппи («такой крест носят хиппи», новоявленные гамлетики), - и понял, что испытанная им «ярость, направленная против него самого через Джулиан» или «против судьбы через Джулиан» и его самого, была «в то же время любовью, божественной силой - безумной и грозной». Вот как какими последствиями ведут крест, овечий череп и черные колготки.

«Черный принц - это еще и черный Эрот», а черный Эрот, которого Пирсон «любил и боялся, - лишь слабая тень более великого и грозного божества».

Название романа многозначно: оно ассоциируется не только с образом Гамлета как великим символом подлинного искусства, с безумной, но возвышенной страстью - «черным эросом», но еще и с платоновским толкованием аполлоновского начала как сочетания любви и творческого озарения. Мердок считает, что метафора - это «фундаментальная форма нашего понимания условий жизни». Метафоры, по глубокому убеждению писательницы, обладают моральным смыслом, они дают представление о достойном идеале, указывают на необходимость занимать ту или иную позицию, освещают путь к достижению добра.

Вернемся, однако, к конкретному содержанию романа и попытаемся ответить на вопрос о том, что пыталась сказать писательница, доминирующим в нем образом черного принца. Как любой другой образ-символ, он не поддается однозначному толкованию. Меньше всего это сам Брэдли Пирсон - несмотря на совпадение в оригинале их инициалов (Black Prince - Bradley Pearson). Значение этого многозначного образа-символа в конечном счете выявляет сама писательница в письме, которое она еще в 1974 году адресовала своей московской корреспондентке В.В. Ивашевой, одной из первых у нас обратившейся к критическому исследованию ее творчества: «Я рада, что вам понравился роман. Название его двойственно и может быть расшифровано по-разному. В нем, конечно, подчеркнута связь с «Гамлетом» Шекспира, но «Черный принц» в данном случае не Гамлет, а черный Эрос (на него не случайно ссылается Брэдли), и, может быть, еще более убедительно (хотя в другой связи) Локсиас, то есть Аполлон - источник вдохновения художника».

Таким образом, А. Мердок подтверждает двойное, и даже тройное наполнение этого символического обозначения. Если шекспировская, гамлетовская тема открыто и интенсивно развивается на всем протяжении романа, если тема черного Эроса столь же открыто и сильно звучит в момент его кульминации, то тема «единосущного» ему «более великого и грозного» божества, Локсиаса - Аполлона, остается зашифрованной до конца и раскрывается косвенно через продуманную и мастерски выстроенную систему ассоциаций и намеков.

Включение в роман дискуссии о «Гамлете» - самой философичной из всех драм Шекспира - обогащает и углубляет его собственное философское звучание, насыщенность философской мыслью. В беседах с Джулиан Брэдли Пирсоном дается обстоятельное, хотя и несколько эксцентричное толкование этой трагедии. Текст романа буквально пронизан реминисценциями из «Гамлета», иногда явными, иногда скрытыми.

«- А как, по-твоему, король и Клавдий вначале симпатизировали друг другу?»

- Существует теория, что они были любовниками. Гертруда отравила мужа, потому что он любил Клавдия. Гамлет, естественно, это знал. Ничего удивительного, что он был неврастеником. В тексте много зашифрованных указаний на мужеложство. «Колос, пораженный порчей, в соседстве с чистым». Колос - это фаллический образ, «в соседстве» - эвфемизм для...

- Ух ты! Где можно об этом прочитать?

- Я шучу. До этого еще не додумались даже в Оксфорде».

Шутки Брэдли с выдумкой, а выдумка с намеком, с направлением мысли. Шутит не один Брэдли, но и его таинственный «любезный друг» и издатель и одновременно его alter ego. «Лучше уж мне быть шутком, чем его судьей», - говорит он.

К шекспировской традиции восходит, прежде всего, законченность и соразмерность композиции романа. Шекспир в «Гамлете» после первой сцены, в которой действуют главным образом служебные фигуры, вводит сначала тему Фортинбраса, затем Лаэрта и, наконец, Гамлета, чтобы в финале разрешить их все, правда, в несколько измененном порядке - сначала уходит Лаэрт, ставший жертвой собственного предательства, затем погружается в тишину смерти Гамлет, успев, однако, завещать Горацио «поведать повесть» о себе «неутоленном», и, наконец, является Фортинбрас не столько для того, чтобы поднять упавшую корону датских королей, сколько затем, чтобы отдать последние почести мужественному «борцу мыслью», каким не на словах, а на деле был датский принц.

Точно также Мердок вводит в драматическое повествование Брэдли Пирсона сначала Френсиса Марло, этого «подпевалу» из которого «вышло бы отличное пятое колесо к любой телеге», затем чету Баффинов, Арнольда и Рейчел, взятую в один из критических моментов их внешне благополучного супружества, затем их дочь Джулиан, которой будет принадлежать решающая роль в этой драматической кульминации, к которой близится Брэдли, и, наконец, сестру Брэдли Пирсона Присциллу, оставившую своего мужа Роджера и явившуюся искать помощи и поддержки у брата. В финале романа персонажи эти уходят из него в обратном порядке: весть о самоубийстве Присциллы, повторно принимающей большую дозу снотворного, становится одновременно дополнительным стимулом переживаемого Брэдли взлета страсти, ведет к ее торжеству и является причиной краха краткого любовного союза с Джулиан.

Не меньшую роль в образной символике играют черные одежды, которые датский принц носит на протяжении всей шекспировской пьесы - интерес Джулиан к этой пьесе, ее переодевание в костюм Гамлета (не Офелии!) играют определенную роль в развитии любовной темы романа.

Внутреннее значение гамлетовской темы является тем ответом его мучительной душевной борьбы, его стремления к правде и свету, которое Мердок проецирует на своего героя, поднимая его историю на новый уровень философского осмысления. Речь Б. Пирсона о Шекспире как создателе и творце «Гамлета» становится гимном силе художественного слова: «Гамлет» - это слова, и Гамлет - это слова. Он остроумен, как Иисус Христос, но Христос говорит, а Гамлет - сама речь. Он - это грешное, страждущее, пустое человеческое сознание, опаленное лучом искусства, жертва живодеера-бога, пляшущего танец творения». И вместе с тем в этой речи звучит признание бессилия, ограниченности слова, преодолеваемых лишь в процессе самозабвенного, самоотверженного, жертвенного служения искусству: «Гамлет» - это акт отчаянной храбрости, это самоочищение, самобичевание перед лицом бога. Но так как его (Шекспира) бог - это настоящий бог, а не eidolon, идолище, порожденное игрой его фантазии, и так как любовь создала здесь собственный язык, словно бы в первый день творения, он смог преосуществить муку в поэзию...».

Здесь кредо самой А. Мердок, ключ к ее философской концепции жизни и творчества. Восхищение Шекспиром, умевшим преодолеть косность слова, его неточность, сливается в этой речи с идеями Витгенштейна и Платона, не доверявших слову, подчеркивавших относительность выраженных в слове истин: «Потому-то мудрый Платон и не приемлет художников. Сократ не написал ни слова. Христос тоже...» Эта мысль, вытекающая в романе из-под пера Брэдли Пирсона в его «Послесловии», опять же неуловимо напоминает финал «Гамлета».

Джулиан в ее «Послесловии»: «Я видела его записные книжки. ...Слова, ряды слов. А теперь ему осталось только музыка и, может быть, никаких слов. Теперь только музыка и дальше - тишина», - мысль эта звучит отделенным, но вполне отчетливым эхом последней реплики завершившего свою грандиозную борьбу оружием слова принца датского: «Дальше - тишина». В дальнейшем Айрис Мердок разовьет этот тезис уже непосредственно от своего имени в эссе «Огонь и Солнце».

Вторая ипостась образа черного принца - черный Эрос (или Эрот). «Черный Эрот», которого Пирсон «любил и боялся», осмысливается и автором, и героем лишь как «слабая тень более великого и грозного божества».

В художественной структуре романа эти образы связаны с доминирующей в нем платонической идеей. Поворот Мердок «от Сартра к Платону» начался очень рано - уже предшествующие «Черному принцу» романы второй половины 60-х годов («Красное и зеленое» - 1965 г., «Приятные и добрые» - 1968, «Сон Бруно» - 1969) представляли каждый по-своему ее «собственную версию неоплатонизма». Однако лишь в «Черном принце» эта версия предстает в развернутом виде, достигая художественной завершенности именно благодаря введению раздельно-слитной фигуры Эроса-Аполлона. Искусно выстроенная система иллюзий и намеков не оставляет у внимательного читателя ни малейшего сомнения в том, что черный Эрот Брэдли Пирсона «единосущен» именно Аполлону - богу-покровителю искусства, предводителю муз.

Мощный античный пласт, связанный с платонической концепцией романа, возвращает нас к первоначальному, исходному значению Аполлона. Дело в том, что Локсий в античном, эллинском обиходе - это одна из эпиклез - священных имен Аполлона. Локсиас - «Кривой», «Извилистый», «Темный», то есть дающей противоречивые предсказания, «запутанный в своих вещаниях». Так именовался Аполлон дельфийского культа - под этим именем он фигурирует в «Орестее» Эсхилла и в «Царе Эдипе» Софокла. Инициал «ф.», в таком случае, - сокращение более известного имени Аполлона - Феб, которое, однако, в отличие от Локсия «совершенно не встречается в аполлоновских культах и не есть его эпikleза, то есть священное наименование, но всецело является достоянием только светского литературного языка».

Именно по этому черный Эрот Брэдли Пирсона - это не только нисходящая на него подобно озарению любовь к Джулиан. Но вместе с тем и озарение творческое. Это тот накал, та мощь художественного воображения, которые нужны ему, чтобы создать, наконец, истинное произведение искусства: еще до того, как он осознал, что ожидаемое им творческое озарение явилось к нему в любви к Джулиан, он уже прозревал, предчувствовал его двойственную природу. Уже в первой сцене романа, в разговоре с Арнольдом, откровенно признающемся в том, что у него «нет музыки» Бредли утверждает: «Вы - писатель с головы до пят. А я нет. Я себя считаю художником, человеком посвященным, это, конечно, трагедия моей жизни». Эта мысль о посвященности, призванности, мысль о близости именно творческого озарения в сочетании с озарением любовным красной нитью проходит через весь роман. По священность Аполлону приподнимает Бредли Пирсона над обыденностью, делает его фигурой значимой, трагической и в чем-то даже великой.

Но почему же тогда Эрос Бредли Пирсон - черный Эрос? Дело в том, что очень внимательная к слову Айрис Медок - это отмечают все исследователи ее творчества - употребляет в данном случае эпитет «черный», и родственный ему эпитет «темный» - не в их привычном метафорическом смысле «дурной» или «злой», но в смысле предельной насыщенности творческой энергией, предельного накала, т.е. как своего рода синоним доброго и хорошего, хотя и несущий в себе грозную, взрывную и потому разрушительную силу.

Однако даже если и так, совместим ли «сумрачный повелитель» Брэдли Пирсон с образом светозарного юноши, каким мы привыкли представлять Аполлона? И не является ли божественное безумие началом скорее дионисийским, чем апполоническим? Но дело в том, что это представление - плод поздней эстетизации древнего грозного бога эллинов, начатой эллинистической эпохой и довершенной XIX веком. Айрис Мердок в духе века XX отбрасывает позднюю эстетизацию и возвращает нас к страшному богу Илиады, к тому сложному образу вдохновенного и грозного божества, родственного в своей древнейшей истории Дионису и сливающегося с ним в дельфийском культе.

Список использованной литературы

1. Айрис Мердок. Черный принц: Роман. - М.: Правда, 1990.
2. Ивашева В. В. Судьбы английских писателей. Диалоги вчера и сегодня. - М.: Советский писатель, 1989.
3. Урнов М. В. Вехи традиций в английской литературе. - М.: Художественная литература, 1986.

АРХЕТИП ВОЗДУХА В ПОВЕСТИ Б. ПАСТЕРНАКА «ВОЗДУШНЫЕ ПУТИ»

Котукова Е. Ю.

Магнитогорский государственный университет

С древних времён философов интересовал вопрос о происхождении воздуха, которому приписывались магические функции, считалось, что к нему восходят способности человека мыслить и чувствовать. С воздухом в мировой культуре связано представление об акте творения. Т. А. Турскова отмечает, что с символикой воздуха сопрягается множество понятий, таких как дыхание, дуновение, ветер, свет, полёт, лёгкость, запах, воспоминания [Турскова 2003: 112].

Архетип воздуха в разных образах и вариантах неоднократно возникает в прозаических произведениях Б. Пастернака, реализуя многообразие своих значений, являясь знаком органичного сосуществования природы и человека, отражением связи различных времён и пространств.

Образ воздушного пути становится значимым в повести Б. Пастернака «Воздушные пути». Л. Л. Горелик отмечает, что в анализируемом произведении с воздушным путём тесно связан образ Лёвушки Поливанова, чья походка соотносится с движением человека, идущего по канату, а имя ассоциируется со львом, образ которого в поэме Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» символизирует вторую ступень к сверхчеловечеству [Горелик 2000: 81-82]. В своей повести Б. Пастернак, полемизируя с Ф. Ницше, задаётся вопросом, может ли художник заниматься творчеством, невзирая на жизнь других людей, на их покаянные судьбы, имеет ли он право ломать естественный ход событий.

Герой «Воздушных путей» творит новый мир, где господствуют новые законы, где он сам может миловать или казнить. Поливанов следует тем исключительным воздушным путём, «по которому, как поезда, ежедневно отходили прямолинейные мысли Либкнехта, Ленина и немногих умов их полёта» [Пастернак 1991: 94]. Это пути, «установленные на уровне, достаточном для прохождения всяческих границ» [Пастернак 1991: 94], свободные от любых рамок и условностей. Они лежат очень высоко от земли и дают неверо-