

© А.С. Сидоренко

## ОТРАЖЕНИЕ ПРИНЦИПОВ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ ФИЛОСОФИИ В РОМАНЕ А. МЕРДОК «ВРЕМЯ АНГЕЛОВ»

Айрис Мердок (Murdoch, 1919–1999) является одним из ярчайших представителей английской литературы второй половины XX века, значимой фигурой в сфере философской мысли прошедшего столетия, автором более двух десятков романов, большого числа философских эссе, драматургом и даже поэтом. Благодаря обращению в своем творчестве к серьезным моральным проблемам современной ей действительности, причудливой игре с узнаваемыми жанровыми моделями, художественной изобретательности, служащей неисчерпаемым источником разнообразных и непредсказуемых сюжетных поворотов, творчество А. Мердок приобретает оттенок неповторимости. Это и обусловило популярность ее произведений среди читателей, признание со стороны многих критиков и особое положение писательницы на карте мировой литературы. Невозможно говорить о творчестве А. Мердок, не уделяя должного внимания ее философским воззрениям, оказавшим заметное влияние на все ее произведения. И хотя сама писательница, несмотря на свою профессию (она изучала философию в ведущих университетах Англии – Оксфорде и Кембридже), а также в течение многих лет преподавала в Оксфордском университете), отрицала тот факт, что она является художником-философом, ее творчество говорит об обратном, а содержание ее книг свидетельствует о постановке и разрешении в них философских проблем.

Творчество А. Мердок в достаточной степени изучено в зарубежном литературоведении: исследованию ее художественного метода и философских взглядов посвящено множество диссертаций и монографий, статей и рецензий в литературных журналах. Что касается различных толкований смысла произведений писательницы, следует заметить, что в англо-американской критике А. Мердок то причисляют к приверженцам философии экзистенциализма и последователям психоаналитического учения З. Фрейда, то именуют религиозным художником или же сторонником идей Платона. Данные характеристики иногда относятся к разным периодам ее творчества, иногда – к одним и тем же произведениям. Представители советского литературоведения, которые занимались исследованием творчества А. Мердок (В. Ивашева, Е. Гениева, Д. Шестаков, И. Левидова и др.), более единодушны в своих мнениях: ее творчество, как правило, рассматривалось в контексте литературы модернизма второй половины XX века, а именно в рамках литературы экзистенциализма.

Обращение писательницы к философии экзистенциализма не случайно, поскольку в ходе своей преподавательской деятельности А. Мердок значительное внимание уделяла положениям экзистенциализма, о чем свидетельствуют не только ее лекции на данную тематику, но и опубликованные работы, посвященные экзистенциальной философии («Сартр: романтический рационалист», «Экзистенциалисты и мистики»). Более того, экзистенциализм, сформировавшийся на протяжении длительного периода времени (после первой мировой войны в Германии и в период второй мировой войны во Франции), в 40–50-е гг. прошлого века получает широкое распространение в европейских странах и оказывает ощутимое влияние на мировоззрение людей, главным образом, благодаря стараниям французских писателей, переведивших сложные философские понятия на доступный всем язык художественной литературы. «Хотите философствовать – пишите романы», – рекомендует А. Камю [Андреев 2004, с. 127]. Экзистенциализм сближает философию с искусством, поскольку предметом исследования делает индивидуальное и конкретное, личность и ее выбор. А его основная тема – «человеческое существование, утрата и обретение смысла жизни, судьба личности в современном мире, вера и неверие», становится близкой любому художнику, писателю, поэту, благодаря чему данное направление приобретает особую популярность в кругу художественной интеллигенции [Андреев 2004, с. 128]. В той или иной мере, занимались творческой переработкой философии экзистенциализма такие писатели, как У. Голдинг, М. Спарк, К. Уилсон (особенно в книге «Введение в новый экзистенциализм»); А. Камю, Ж.-П. Сартр, Ж. Ануи, А. Жид; Н. Мейлер, Дж. Болдуин; Г.Э. Носсак, поздний А. Деблин; К. Абэ, К. Оэ, М. де Унамуно и М. Фриш. Для произведений перечисленных авторов характерно наличие схожих черт (персонажей, мотивов, проблем), многие из которых легли в основу такой жанровой формы, как экзистенциалистский роман. Среди таких общих черт следует вспомнить следующие: утверждение о том, что в мире, лишенном смысла и Бога, царит абсурд; ирония героя как способ защиты от абсурда окружающего бытия; единственная истина в мире – истина смерти; господство в мире случайного, хаотичного, неизменно приводящего к страданиям и смерти; определенный тип героя, который соединяет в себе переживание абсурдности бытия, абсолютное одиночество, отчужденность и неспособность к полноценному общению; герой подвергается испытаниям экзистенциального пути (любовь, дружба, искусство); наличие пограничной ситуации (ситуация смерти, страха); проблема выбора, который как правило не приносит удовлетворения и не устраняет сомнения; проблема свободы и ответственности (герой сам выбирает свой путь, строит свою жизнь, как ему вздумается, но при этом несет ответственность за свои поступки); наличие притчевоего, иносказательного элемента; повествование организуется в соответствии с принципами полифонии (персонажи воплощают принципиально разные эти-

ческие и духовные позиции); стилистика произведения «не предполагает богатства оттенков и нюансировки деталей, поскольку ориентирована на логичное и ясное выражение философского конфликта» [Андреев 2004, с. 135–136].

Не является исключением и А. Мердок, положившая в основу многих своих книг отдельные идеи данной философии. Особенно ощутимо влияние положений экзистенциализма в ранних произведениях писательницы, достаточно лишь вспомнить ее дебютный роман «Под сетью» («*Under the Net*, 1954»), являющийся одним из ярчайших примеров экзистенциалистского романа в истории английской литературы. Несмотря на то, что А. Мердок порой утверждала, что «экзистенциализм означает для нее все меньше и меньше», ее романы доказывали обратное: подтверждали связь мысли писательницы с основополагающими идеями ее философских учителей (Ж.-П. Сартра и С. Кьеркегора), что не заметить было бы невозможно [Сарухян 1987, с. 308].

Так, например, очевидно влияние экзистенциализма в романе «Время ангелов» («*The Time of the Angels*», 1966), который завершает ранний, «экзистенциалистский», период творчества А. Мердок, принимая во внимание тот факт, что в данном произведении уже играют значимую роль новые философские идеи, которые в полной мере проявятся в последующих ее книгах.

В данном романе можно наблюдать следующие принципы и положения экзистенциализма.

**1. Окружающий человека мир в основе своей абсурден и хаотичен,** в развитии его нет ни объективных законов, ни определенной системы, ни четких закономерностей или правил. Данное положение реализуется через композицию романа. Не будучи бессюжетным, роман все же не имеет целостного, логически связанного сюжета. Произведение разбито на главы, небольшие по объему, завершенные по смыслу, по своей собственной микросхеме. Всего в романе двадцать четыре главы, притом в каждой из них повествование ведется о том или ином персонаже (показываются его действия, взаимоотношения с другими персонажами, передаются его мысли, рассуждения, воспоминания и сновидения). Все происходящие события читатель воспринимает через понимание и отношение к ним данного персонажа. Таких главных героев (равнозначных друг другу) всего четыре: Маркус Фишер, его племянница Мюриэл Фишер, Пэтти О'Дрисколл, Евгений Пешков. Главы об одном и том же герое не располагаются друг за другом, а наоборот чередуются в свободном порядке. Таким образом, перед читателем предстают отдельные эпизоды и сцены, передающие «бытие как хаос»; именно таким «видит мир писательница, следуя за Ж.-П. Сартром» [Ивашева 1967, с. 136]. Асимметричное же расположение глав как бы свидетельствует о «бессмысленной карусели, которую представляет из себя жизнь» [Ивашева 1967, с. 141]. Подобную композицию можно наблюдать и в других произведениях А. Мердок: например, в романе «Колокол»,

в котором повествование ведется о трех главных персонажах (глава религиозной общины Майкл Мид и приехавшие гости Дора Гринфилд и Тоби Гэш). Или же в романе «Дикая роза», где перед читателем предстает серия отдельных эпизодов из жизни главных героев (Хью Перонетт, его сын Рэндл и невестка Энн, внуки Миранда и Пенн; Милдред Финч и ее брат Феликс Мичем). При этом персонажи не равноценны, в отличие от романа «Время ангелов», поскольку большая часть глав посвящена таким героям, как Хью Перонетт, Энн, Милдред Финч, в то время как Миранде – всего лишь одна (32-я глава). Более того, расположению глав не свойственна никакая-либо четкая закономерность (действует принцип асимметрии, как и в исследуемом романе).

Мотив абсурдности и хаотичного устройства мира звучит и в словах самих героев романа «Время ангелов»: *«Now even the name has gone and the spiritual world is scattered»* [Murdoch 1978, p. 164], – это слова священника Кэрела Фишера. А Мердок поясняет: «Погубило Кэрела, с одной стороны, убеждение в том, что такие силы (ангелы, потерявшие своего Бога, отвернувшиеся от него) в мире действительно существуют, а с другой, что они существуют в полнейшем хаосе бытия и сами хаотичны. Коль скоро нет Бога – организатора вселенной и самодержца, – в мире должен царить хаос и в этот хаос должны быть ввергнуты и духи, обитающие в нем» [Ивашева 1967, с. 235].

**2. Одиночестве и покинутости человека** в романе изображены как «одиночество всех и каждого», ощущение тоски, отчуждения и потерянности героев. Все они несут тяжелое бремя своего существования. Это одинокие, «скитающиеся по хаотическому миру индивиды, бредущие как бы в абсолютной темноте, одинаково страдающие и от жестоких законов действительности, и от собственного безысходного одиночества и разобщенности» [Соловьева 1967, с. 16]. Поступки персонажей для автора книги – это лишь результат проявления различных «индивидуальных экзистенций и выборов», причем каждый для другого «чужой» и «посторонний» [Соловьева 1967, с. 16]. Одни приносят другим боль, страдания (как Кэрел своему брату Маркусу, Мюриэл и Пэтти; как Пэтти и Лео Евгению) и даже смерть (как Кэрел своим жене Карле и брату Джулиану). Но как «жертвы» (Мюриэл, Пэтти, Евгений), так и «злодеи» (Кэрел) в одинаковой мере несчастны и погружены в смертельную тоску. В мире, в котором царят хаос и абсурд, перед лицом неминуемой и неотвратимой смерти все равны в своем непреодолимом одиночестве. И даже самые тесные родственные и длительные любовные связи не только не объединяют героев романа, но, наоборот, еще больше их разъединяют. Самые близкие друг другу люди – отец и сын (Евгений Пешков и Лео), отец и дочь (Кэрел Фишер и Мюриэл), родные братья (Кэрел и Маркус) и сестры (Мюриэл и Элизабет) ведут себя, словно чужие, вынужденные жить под одной крышей. Отношения между ними характеризуются, главным образом, равнодушием, холодностью, отсутствием взаи-

мопонимания, а временами даже враждебностью и презрением. Полная сосредоточенность героев на самих себе, поглощенность своими личными переживаниями, страхами и мыслями, замкнутость в своем маленьком пространстве, ощущение тотального одиночества и неспособности к полноценному общению – все это определяет поведение персонажей и отношения между ними, делает их глухими и слепыми к чувствам других, когда самые, казалось, добрые намерения и поступки приводят только к большему непониманию и отчуждению. Можно вспомнить, например, эпизод ссоры между Евгением и Лео, разразившейся по случаю кражи иконы, в ходе которой Мюриэл попыталась помирить отца с сыном, что вызвало у Евгения раздражение и злобу из-за того, что кто-то посторонний так бесцеремонно вмешивается в их личную жизнь. Наличие в каждой главе центрального персонажа, в мысли и душу которого проникает всезнающий автор, в очередной раз подчеркивает идею одиночества и отчужденности человека в мире. Принцип философии экзистенциализма об «одиночестве всех и каждого» отчетливо выражается в словах Брэдли Пирсона («Черный принц»): *«The human soul is not framed for continued proximity, and the result of this enforced neighbourhood is often an appalling loneliness for which the rules of the game forbid assuagement»* [Murdoch, 1973, p. 91]. А мысль о невозможности даже обычного общения между людьми иллюстрируется на примере героя романа «Под сетью» Джейка Донагью, который утверждает следующее: *«I hate solitude, but I am afraid of intimacy. The substance of my life is a private conversation with myself which to turn into a dialogue would be equivalent to self-destruction»* [Murdoch 1964, p. 31].

**3. Непрочность человеческого существования и неизбежность смерти** показываются в романе на примере его героев, для которых жизнь и смерть оказываются практически идентичными понятиями. Жизнь для них предстает такой же пугающей и непредсказуемой, как и возможность внезапного наступления смерти, которая открывает им путь познания истины и высшей правды. О смерти думают все действующие лица произведения. Посвятив свою жизнь большой кухне (оказавшейся впоследствии ее родной сестрой), Мюриэл Фишер все время готовится к смерти: *«The idea of suicide was not forced upon her by circumstances or disappointments, it was entirely and deeply natural to her, and she had early provided herself with a stock of sleeping-tablets sufficient to remove her promptly and painlessly from the mortal scene should she choose at any moment to quit it»* [Murdoch 1978, p. 40]. Евгений Пешков высказывает такую мысль, что весь мир – это «лагерь для перемещенных», есть только «хорошие и плохие углы»; но все это не имеет никакого значения, так как это лишь «временная остановка» на пути к неизбежной смерти [Аникин 1971, с. 244]. В своих экзистенциалистских выводах Пешков сближается с Кэрелом Фишером, который в подобном духе говорил о терпении и смерти. Не раз мысли о смерти посеща-

ют и служанку пастора Пэтти О'Дрисколл: «*A train passes beneath and jolts everything in the house a millimetre or two and jolts Pattie's heart with a little reminder of death*» [Murdoch 1978, p. 10]. Мотив конечности человеческого существования, неизбежности смерти как абсолютной границы всех начинаний и стремлений людей, размышления о смерти в целом и о самоубийстве в частности очень часто встречаются в произведениях А. Мердок. Вот, например, слова Хилари Бэрда из романа «Дитя слова»: «*The patterned sameness of the days of the week gave a comforting sense of absolute subjection to history and time, perhaps a comforting sense of mortality. I couldn't consider suicide because of Crystal, but I wanted to have my death always beside me*» [Murdoch 1976, с. 27]. Можно вспомнить также понимание смерти героем книги «Море, море» Чарльзом Эррууби: «*How different each death is, and yet it leads us into the self-same country, that country which we inhabit so rarely, where we see the worthlessness of what we have long pursued and will so soon return to pursuing*» [Murdoch 1981, p. 301]. Мысли о смерти посещают не только взрослых, но и детей, что подтверждает следующая реплика Миранды Перонетт в романе «Дикая роза»: «*Sometimes I see no point in going on. We're all going to be blown up soon anyway. I'd rather die young in my own way than die slowly of radiation sickness*» [Murdoch 1962, p. 266].

**4. Проблема выбора** изображается в романе на одном конкретном примере: дочь приходского священника Мюриэл Фишер попадает в ситуацию выбора, характерную для экзистенциалистской литературы, и автор заставляет ее пережить момент, когда человек сталкивается лицом к лицу со смертью. После разговора с отцом, из которого следовало, что Мюриэл не может больше оставаться в пасторском доме и заботиться о своей больной кузине, героиня собирается уйти из дома рано утром, чтобы ни с кем не встречаться. Но по дороге она решает заглянуть к отцу и обнаруживает, что Кэрел принял смертельную дозу снотворного, чтобы свести счеты с жизнью, но еще не поздно было его спасти. Таким образом, Мюриэл предоставлена власть выбора между жизнью и смертью: позволить отцу умереть или же воспользоваться возможностью и попытаться вернуть его к жизни: «*Carel had made a decision. Was it for her to alter it? A privilege she had claimed for herself, could she deny it to him, to go when and how he pleased? He had his reasons for going, reasons perhaps more dreadful and compelling than she could conceive of <...> Yet she had the power, and could not deny it, the power of life and death. Now and for a little time she could decide to make him live. Should she not forget who he was and simply save him? But she could not forget who he was. Should she not return him to his freedom? He could make the decision again, she would not be condemning him to live. He had always done what he wished. Should she contrary him now? How could she decide this awful thing when she was stricken and sick herself, sick with the presence of death, the death that was in Carel, which was slowly taking him away, and which she could*

check if she would by a cry <...> Oh God, does he want to be waked, does he want to be rescued, thought Muriel. If I could only know, if he could only tell me. If he had told me before I would have obeyed him» [Murdoch 1978, p. 209–210]. Находясь в подобной ситуации (ситуации перед лицом смерти), Мюриэл, как и любой другой человек, познает сущность своего «Я»: она осознает, что всегда любила своего отца, но ее любовь «оказалась заточенной в ней самой» и бессильной спасти его от смерти: «*Muriel began to cry. She cried silently in a hot blinding stream of tears. She loved her father and she had loved him only. Why had she not known this earlier? There had always been a darkness in her relationship with her father and in that darkness her love had lain asleep <...> Would there be love again? Love was dying and she could not save it. She could not wake her father and tell him she loved him. Her love only existed in this awful interim between dark and dark. It was a love immured, sealed up. It could only have this demonic issue*» [Murdoch 1978, p. 211]. Мюриэл принимает решение: позволяет отцу умереть. Смерть Кэрела освобождает всех обитателей пасторского дома, как бы снимая сковывающее их колдовство. Все персонажи романа обретают свободу, к которой так долго стремились, избавляются от непреодолимого чувства страха и тревоги, внушаемых им «темным» образом пастора, но вместе с этим никто не испытывает ни удовлетворения, ни облегчения. Не ощущает радости своей свободы и Мюриэл, поскольку она осознает, что своей смертью Кэрел навсегда связал ее с кузиной, которая будет служить напоминанием о произошедших событиях (предательство Элизабет, ее извращенная связь с собственным отцом, самоубийство Кэрела, его жестокая месть брату): «*And now she was condemned to be divided forever from the world of simple innocent things, thoughtless affections and free happy laughter <...> There would be no parting from Elizabeth now. Carel had riveted them together, each to be the damnation of the other until the end of the world*» [Murdoch 1978, p. 211].

**5. Случайность человеческого бытия, заброшенность человека в мир,** согласно философии экзистенциализма, означают, что человек никем не создан и не сотворен. «Человек брошен в этом мире в случайном месте и времени <...> и выбирается из него опять же случайно» [Канке 2003, с. 282]. В мире отсутствует какой-либо высший порядок, жизнью человека управляет случай, неизменно приводящий к страданиям и смерти. В исследуемом романе данный принцип экзистенциализма реализуется в философских рассуждениях пастора Кэрела Фишера: христианский мир, по его мнению, лишился Бога, и даже само понятие Бога теперь считается устаревшим. Своему брату Маркусу Кэрел признается: «*You cannot imagine how often I have been tempted to announce from the pulpit that there is no God*» [Murdoch 1978, p. 163]. Такое «открытие» приводит самого Кэрела к полной путанице мыслей и совершенной аморальности. Он отрицает существование какой-либо морали и норм поведения, которые спо-

способны подсказать человеку, как действовать в той или иной ситуации; полное отсутствие Бога неизбежно влечет за собой и отсутствие всякой опоры и поддержки для человека: «*The disappearance of God does not simply leave a void into which human reason can move. The death of God has set the angels free. And they are terrible. – The angels?.. – There are principalities and powers. Angels are the thoughts of God. Now he has been dissolved into his thoughts which are beyond our conception in their nature and their multiplicity and their power. God was at least the name of something which we thought was good <...> There is nothing any more to prevent the magnetism of many spirits*» [Murdoch 1978, p. 164]. В ходе беседы со своим братом Кэрел рассуждает о господстве случая в жизни людей, о случайном характере человеческого бытия: человек – всего лишь игрушка в руках случая; Бог, как основа добродетели и порядка на земле, отсутствует, и жизнь человека полна случайностей; нет ни единой возможности знать заранее, что произойдет в следующий момент: «*There is only power and the marvel of power, there is only chance and the terror of chance*» [Murdoch 1978, p. 164]; «*No, no, we are creatures of accident, operated by forces we do not understand. What is the most important fact about you and me, Marcus? That we were conceived by accident. That we could walk into the street and be run over by a car. Our subjection to chance even more than our mortality makes us potentially spiritual. Yet if it is this too which makes spirit inaccessible to us. We are clay, Marcus, and nothing is real for us except the uncanny womb of Being into which we shall return*» [Murdoch 1978, p. 165].

Взгляды пастора отразились и в названии романа. Как правило, заглавия у А. Мердок имеют символический характер и нередко являются ключом к пониманию авторского замысла, поскольку вбирают в свой незначительный объем весь художественный мир произведения, пронизывая и связывая его. Заголовок сразу же завладевает вниманием читателя, вызывает целый ряд ассоциаций в его сознании, заставляет размышлять о возможном содержании романа и тем самым втягивает его в предложенную писательницей игру – в процесс разгадывания различных тайн и загадок. Е.А. Осипенко пишет, что «часто напоминающие названия бульварных романов заголовки произведений А. Мердок обманывают ожидание читателя, который попадает в мир глубоких философских исканий и размышлений персонажей, тонко организованных психологических игр» [Осипенко 2004, с. 12]. Заголовок романа «Время ангелов» раскрывает смысл философии Кэрела Фишера: время ангелов – время утраты нравственных идеалов и ценностей, отрицания христианской морали, мир без Бога, который населяют духи, выпущенные на свободу смертью Бога, мир, где человеческой жизнью управляет случай.

Рассуждения героев о господстве в мире случайного, хаотичного встречаются и в других книгах писательницы. Например, Хилари Бэрд («Дитя слова») говорит о том, что он представляет собой всего лишь деталь (зубец) в величественном колесе случая: «*I was there to be exhibited, to be despised, to be seen at*

last, not as a murderous villain, but as a small mean semi-conscious malignancy, a cog in the majestic wheel of chance» [Murdoch 1976, p. 266]. Или же можно вспомнить слова Брэдли Пирсона в романе «Черный принц»: «*There is another paradox. One must constantly meditate upon the absurdities of chance, a subject even more edifying than the subject of death*» [Murdoch 1973, p. 14].

Данный принцип экзистенциализма реализуется в романе «Время ангелов» еще и через образы юных представителей двух семейств, живущих в доме пастора, Лео Пешкова и Элизабет Фишер. Они, словно «падшие ангелы», обладают прекрасной внешностью, за которой скрывается их «темная» душа; они не верят ни в какие истины и отрицают какие-либо моральные ценности. Лео говорит о себе: «*I have no morals. You don't believe in God and all that crap, do you?.. I'm one of the problems of the age. I'm a lone wolf, a bit like what's-his-name, that chap in Dostoyevsky. I want to train myself in immorality, really get those old conventions out of my system, so whenever I have a chance to tell a lie I do so. Values are only relative anyway, there are no absolute values. And life's so short. And there's the Bomb*» [Murdoch 1978, p. 65]. Мюриэл и Элизабет гордятся своим теоретическим имморализмом, они развили в себе отрицание морали и Бога, поскольку давно убедились, что Бог не существует и что какие-либо нравственные ценности и идеалы представляют собой всего лишь совершенно ненужные и бесполезные в современном им обществе условности и предрассудки: «*The girls prided themselves on being theoretical immoralists of some degree of refinement. Being high-minded and superior and tough made them by a natural development non-moral and free. They were not themselves tempted by excesses. They lived indeed the strictly ordered life which Muriel imposed and Elizabeth accepted. But they took it for granted that all was permitted. They despised a self-abnegation which called convention duty, and neurosis virtue. They had disposed of such self-styled morality long ago in their discussions, just as they had at an early age convinced each other that there was no God, and then dropped the subject forever*» [Murdoch 1978, p. 41] Но при этом на практике Мюриэл не реализует свои взгляды, поскольку в глубине души не верит в полное отсутствие морали и невозможность существования в мире добра в отличие от своей кузины Элизабет, которая всегда действует согласно своим убеждениям. В связи с этим можно вспомнить также героя романа «Отрубленная голова» Палмера Кляйна, который не признавал моральные принципы и нравственные ограничения и пропагандировал идею «делай, что хочешь»: «*On the whole, 'do what you want' costs others less than 'do what you ought' <...> I had never heard speak more clearly the voice that says 'all is permitted'. And with that 'all is permitted' came also 'all is possible'...*» [Murdoch 1961, p. 169].

6. Чувство тревоги за будущее человека в романе выражено в виде искреннего беспокойства автора за судьбу молодежи, которая находится

во власти атеизма и имморализма: «Лео Пешков? Не больше как юный преступник. Таких у нас в Англии немало, и подобные юнцы гордо воображают, что стоят за пределами какой-либо морали (хотя, конечно, это невозможно). Но моя главная мысль... Это нелегко объяснить четко (и, конечно, главное здесь не деталь, а целое)... Исчезновение на Западе религиозных убеждений, которое создало пугающую пустоту. В какой-то мере важно учитывать общую метафизическую обстановку здесь. А может быть, Нора (персонаж романа) права, утверждая, что принципы обыкновенной морали остаются в силе без того, чтобы надо было думать о какой-либо «обстановке» для их сохранения. Подозреваю, что утрата всего, вплоть до самого представления о Боге и его существовании имела большее значение, чем мы можем себе представить...» [Ивашева 1983, с. 226]. Представители старшего поколения в романе озабочены судьбой молодых людей, которые не могут найти себе ни определенное место в обществе, ни какую-либо опору или ориентир в жизни: «Norah: *I'm afraid Muriel is rather typical of the modern young <...> She ought to make a decent citizen. But somehow it's all gone wrong. She has no social place. It's as if her sheer energy had taken her straight over the edge of morality.* Marcus: *I know what you mean about Muriel. I've seen it in other clever young people. As soon as they start to reflect about morals at all they develop a sort of sophisticated immoralism*» [Murdoch 1978, p. 17].

Не покидает героев романа также и чувство тревоги за судьбу человечества в мире без Бога, поскольку они считают, что люди еще не готовы полностью отказаться от религиозного мировоззрения, и последствия такого окончательного уничтожения христианства могут оказаться довольно пугающими: «*It's all part of the breakdown of Christianity. Not that I mind its disappearing from the scene. But it hasn't turned out as we thought when I was young. This sort of twilight-of-the-gods atmosphere will drive enough people mad before we get all that stuff out of our system*» [Murdoch 1978, p. 19]; «*Men will soon begin to feel the consequences, though they will not understand them <...> and henceforth humankind is to be the victim of irresponsible psychological forces which your brother picturesquely designates as angels. This I should have thought rather grim news <...> He had expected something brisk and jovial and confidentially down-to-earth. That was what Bishops were like, indeed what they were for. And the Bishop had seemed to know this too, since he had in a way feigned just such a person. But what had actually been said was something alarming, not what it should be, as if the lines of a play had been subtly altered*» [Murdoch 1978, p. 185].

7. Негативные состояния и чувства (страдание, тревога, страх, вина и др.) неизменно сопутствуют человеку в его жизни (по М. Хайдеггеру). В романе «Время ангелов» создается впечатление, что героям чужды какие-либо позитивные эмоции и чувства: они то страдают от несчастной любви

(«Tears gushed from her eyes and nose and mouth <...> She [Pattie] loved him, but she could do nothing with her love. It was for her own torment only...» [Murdoch 1978, p. 202]), то мучаются от гнетущего чувства вины («Now Muriel felt guilty in front of her father in the half-dark room. She had always felt guilty before him» [Murdoch, 1978, p. 124]; «He [Marcus] felt guilt and puzzlement about his long defection» [Murdoch 1978, p. 15]), то испытывают непреодолимый страх («It was in this closeness that Pattie apprehended at last something like a great fear in Carel, a fear which afflicted her with terror and with a kind of nausea <...> Carel was becoming very frightened and he carried fear about with him as a physical environment» [Murdoch 1978, p. 32]), то не могут избавиться от необъяснимой тревоги («Pattie's anxieties about Carel, which never became anything clear or definite, were growing more intense» [Murdoch 1978, p. 78]; «He [Marcus] had begun to be extremely troubled by the idea that she might have felt herself neglected» [Murdoch 1978, p. 69]). Подобные ощущения и состояния, словно тень, преследуют персонажей романа на протяжении всего повествования, периодически сменяя друг друга, а порой даже давая возможность хотя бы на короткое мгновение лучу счастья и умиротворения промелькнуть в душе героев: «The black years had dropped from her heart, and she [Pattie] had felt again that free impetuous movement towards another, that human gesture which makes each one of us most wholly himself <...> and she had felt it, smelt it, this morning, happiness» [Murdoch 1978, p. 145].

Помимо изложенных выше принципов и положений философия экзистенциализма проявляется в романе А. Мердок «Время ангелов» в наличии следующих кьеркегоровских мотивов.

1. Персонажи-тени (Кэрел и Элизабет). А. Мердок иногда даже не называет Кэрела по имени, а говорит о нем как о некоем духе, тени или же просто именуется «черной рясой»: *the black cassock, the cassock, a tower of darkness, a shadowy figure, a dark figure, a thoroughly evil man, blackness*. Элизабет предстает в романе как тень, так как она ведет уединенный образ жизни, никого не принимает, и к ней приходят только, если она позвонит в свой колокольчик. Многие даже и не подозревают о ее существовании. Она словно призрак, прячущийся в доме: «...one might see suddenly shimmering into form the apparition of a supernatural princess» [Murdoch 1978, p. 43]. От нее исходит какое-то бледное бесцветное сияние, будто она не человек, а просто бездуховная, холодная тень: «Her indoor life had bleached her, like a darkened plant, yet there was radiance in the pallor» [Murdoch 1978, p. 45].

2. Персонажи, имеющие двойников-оппонентов, представлены в романе следующими героями.

1) Протестантский священник Кэрел Фишер и привратник Евгений Пешков: оба примерно одного возраста, приятной внешности, вдовцы (их жены

Карла и Таня умерли от тяжелой болезни), живут в одном доме, и у обоих имеются взрослые дети. Но при этом они противостоят друг другу, как тьма и свет, зло и добро. Автор характеризует данных героев с одинаковых позиций.

а) **Жилище.** В кабинете Кэрела всегда темно, задернуты шторы и только светит настольная лампа: «*Her father had spoken through the half-open door and it seemed to be dark inside the room <...> Carel still had his curtains drawn. The room was both cold and stuffy...*» [Murdoch 1978, p. 117]; «*It was dark inside. The curtains were still drawn and the lamp upon the desk had been covered by a cloth*» [Murdoch 1978, p. 122]. Дом пастора мрачен как внутри, так и снаружи: «*How terribly dark it's inside. The fog seems to have got into the house <...> The red brick facade of the Rectory, furred with frost. The side wall of the Rectory was of concrete, where it had been sliced off from another building...*» [Murdoch 1978 p. 21]. Комната Евгения приятно и опрятно обставлена, светлая и уютная, и характеризует хозяина как доброго, простого и открытого человека: «*Pattie in the porter's room soon begins to feel a different person <...> She takes to the porter <...> because she is quite certain he's not sneering at her. Pattie inspects the porter's room. It's a concrete box which looks like an air-raid shelter. There is an odd smell which Pattie imagines to be incense although she has never smelt incense before <...> The icon blazed above her head like a star. The room was brightly lit, perhaps too brightly and glaringly lit, and Pattie was shrinking and blinking <...> His table with the furry green cloth with its deep fringe, a wooden chair, and a yellow porcelain stand, upon which stood a potted plant <...> The fire was just for cosiness, since the room was already quite warm...*» [Murdoch 1978 p. 46–47].

б) **Погода.** Пока Кэрел был жив, в городе не рассеивался туман и, казалось, наступила вечная тьма, непрекращающаяся ночь: «*Ever since their arrival the fog had enclosed them, and she still had very little conception of the exterior of the Rectory. It seemed rather to have no exterior and, like the unimaginable circular universes which she read about in the Sunday newspapers, to have absorbed all other space into its substance*» [Murdoch 1978, p. 58]. С Евгением связана в романе ясная, солнечная погода: «*The sky to be seen through the high window was clear and pale and so quivering with radiance that it could scarcely be seen as blue, an azure as brilliant as a diamond <...> the sun shone out of a sky of icy sizzling blue on to a vast expanse of deep untrodden snow*» [Murdoch 1978, p. 137].

в) **Внешность.** Кэрел характеризуется как *a tower of darkness, a shadowy figure, a dark figure*. Постоянные эпитеты, сопровождающие приходского священника, – *black, dark, shadowy*. У Евгения приятная внешность, вселяющая всем окружающим расположение: «*The porter, who is clearly a foreigner, has a gentle mournful face like an animal and thick drooping rusty-brown moustaches*» [Murdoch 1978, p. 42]. Наиболее частые эпитеты, используемые автором для описания данного героя, – *wonderful, pure, calm, friendly, joyful, rusty-brown*.

г) **Отношения с другими персонажами.** Другим героям Кэрел напоминает рой пчел (*a swarm of bees*), внушает страх: «...*she [Muriel] felt drowsy: stifled? Frightened <...> A familiar feeling of depression, fear and thrill came to her from her father like an odour*» [Murdoch 1978, p. 123]. В присутствии Евгения другим людям легко, приятно, они как бы ощущают тепло и свет, идущие от него, в отличие от Кэрела, который сеет вокруг себя страх и холод: «*But the dark image deseeding had already brought into view its illuminated counterpart. Eugene. Of course all the time she had been with her father she had been thinking about Eugene. Only that had preserved her from the pressure of that gaze*» [Murdoch 1978, p. 177]; «*Longing for Eugene filled her to the brim, longing for a place where she could break down <...> He was so 'full of himself'. Something glowed out of him, some light perhaps from his very earliest childhood, which seemed everything that Pattie needed and had always lacked <...> Eugene represented the good clean simple world <...> Yet some warmth of which the source was Eugene did for her pervade the house. Some plainness about him, some absolute simplicity attracted her*» [Murdoch 1978, p. 94]. Евгений притягивает к себе людей, которые ищут спокойствия, тепла, сострадания (Пэтти и Мюриэл, которые боятся Кэрела, находят утешение у Евгения).

2) **Братья Кэрел и Маркус** воплощают в романе противоположные философские взгляды; они оба отрицают существование Бога, но Кэрел не признает какие-либо моральные принципы и идеалы, в то время как Маркус искренне верит в возможность сохранения нравственных ценностей и в мире без Бога.

3) **Лео и Элизабет** – это «падашие ангелы», прекрасные внешне, но безнравственные. Они не верят в Бога, отрицают всякую мораль, руководствуются принципами атеизма и имморализма в своих действиях (поведение Элизабет – обман и предательство сестры, извращенная связь с родным отцом; поступки Лео – постоянная ложь, кража иконы у собственного отца).

4) **Пэтти и Мюриэл** противостоят Лео и Элизабет, так как стремятся к чему-то светлому, доброму, мечтают обрести счастье, свободу и покой. Обе героини влюблены в Евгения (для них он является символом добра и света), но при этом испытывают взаимную неприязнь и обвиняют друг друга в своих несчастьях: «*Muriel: You killed my mother! You killed my mother, you black bitch out of hell! Pattie: You stopped your father from marrying me. You ruined me, you ruined my whole life. I hate you for it, I'll always hate you!*» [Murdoch 1978, p. 181].

Мюриэл и Пэтти, с одной стороны, выступают в романе в роли тюремщиц-охран, стражей (охраняют покой Кэрела и Элизабет, не пускают в дом посетителей), с другой стороны – в роли узников пасторского дома (никто из них не может уйти и обрести свободу): «*Occasionally now she [Pattie] thought about leaving Carel; but the thought was like a prisoner's dream of becoming a bird and flying over the wall*» [Murdoch 1978, p. 31].

5) Пэтти и Элизабет сближает то, что обе играют роль любовницы пастора и полностью подчиняются его воле, при этом власть Кэрела над ними осуществляется через сексуальные отношения.

6) Образ Элизабет раздваивается – она одновременно и ангел, единственный лучик света в доме, самое драгоценное сокровище, и таинственный оборотень, природа которого так и остается неясной (Нора Шедокс-Браун называет Элизабет «*a sly, little fairy thing*»): «*Elizabeth still acted the gay dependent child for Muriel's benefit, and indeed for Carel's, but now with a kind of spontaneous feigning. What had been, what still seemed, so adorably soft and silky now showed an occasional glint of steel*» [Murdoch 1978, p. 37]. Финал романа также не дает окончательного ответа на вопрос: кто она – жертва сложившихся обстоятельств, несчастная и беззащитная сирота или же хитрый и злой демон, несущий гибель всем, кто его окружает?

3. Ирония, которая глубоко проникает в трактовку образов. В романе присутствует ироничная игра автора с литературными именами: например, образ Лео (Льва) Пешкова, сторонника теории Раскольникова о вседозволенности. Имена Лев и Пешков ассоциируются у русского читателя с фигурами Льва Толстого и Максима Горького (настоящая фамилия – Пешков), проповедующих идеи гуманизма, добра и морально-нравственные ценности. Раскольников же, как известно, был атеистом и отрицал всякую мораль. Поэтому правомерно говорить об ироничной трактовке образа Лео в романе.

О влиянии экзистенциальной философии свидетельствует наличие в данном произведении элементов «готического» романа, которые писательница использует для реализации идеи относительности всего в мире и торжества человеческих страданий, а в конечном итоге – смерти. «Я сознательно нередко прибегаю к приемам «черного» романа, – сказала А. Мердок, когда зашел разговор о «готике» в ее творчестве. – Они очень подходят для того, чтобы передать весь ужас нашего современного мира, в котором царят насилие и зло» [Ивашева 1969, с. 142]. Среди элементов «готики» в романе «Время ангелов» можно наблюдать следующие.

1. Мрачная, гнетущая атмосфера, в которой происходит действие романа. Перед читателем предстает старый, развалившийся от времени, унылый и неприветливый дом приходского священника Кэрела Фишера, окутанный непрекращающимся лондонским туманом. Внутри неуютно, холодно и темно даже днем. Более того, часто слышится грохот поездов подземной железной дороги, проходящей как раз под домом пастора: «*Here too it was pitch dark <...> He felt the panel of a door, drew his fingers down it until he found the handle, and very slowly opened the door into another black space <...> It seemed to Marcus that he had been in the dark for hours. The darkness in the room was velvety without any vestige of light. Marcus fumbled it like cobwebs from in front of his face*» [Murdoch 1978, p. 73–74]; «*The fog had thickened the darkness and gauzed it a little with its own rusty yellow as if the fog itself*

were a source of light» [Murdoch 1978, p. 12]. Обитатели этого мрачного дома ведут довольно обособленный и странный образ жизни. Дочь Кэрела Фишера Мюрисл и его племянница Элизабет, страдающая тяжелой и никому не известной болезнью, почти никогда не общаются с пастором, ведут самостоятельное хозяйство, не обращаясь за помощью к служанке Фишера Пэтти. Девушки словно безнадежно заперты в стенах этого страшного дома, где жизнь как бы застыла, а время уже давно остановилось. Обитатели пасторского дома напрочь отказываются принимать каких-либо посетителей и довольно бесцеремонно выставляют непрошенных гостей за дверь. Впрочем, посетители тоже ведут себя довольно странно: они настойчиво пытаются проникнуть в дом и поговорить с его загадочным хозяином, при этом совсем не обижаются за такое грубое обращение. Подобная атмосфера царит и в романе «Единорог»: действие происходит в замке Гейз, вблизи которого расположены непроходимые болота, черные скалы и суровое море, несущее гибель всему, что окажется в его владениях: «*She [Marian] found the vast dark coastline repellent and frightening. She had never seen a land so out of sympathy with man*» [Murdoch 1988, p. 11], «*As the car began to descend, Marian made out on the opposite hillside a big grey forbidding house with a crenellated facade and tall thin windows which glittered now with light from the sea. The house had been built of the local limestone and reared itself out of the landscape...*» [Murdoch 1988, p. 15]. Хозяйка замка тоже ведет крайне уединенный образ жизни, напоминая сказочную принцессу, томящуюся в темнице; уже долгие годы она не выезжает за пределы замка и не принимает посетителей.

**2. Определенный тип героев.** Демоническая фигура пастора Кэрела Фишера напоминает терзаемых духами зла злодеев «готического» романа: «*She looked up at her master [Carel], tall and dense in his black cassock as a tower of darkness*» [Murdoch 1978, p. 33]; «*He stood out, huge and monstrous, from his surroundings, as if he were the only just perceptible inhabitant of some other dimension*» [Murdoch 1978, p. 79]. Потеря веры в Бога и раздвоение личности приводит Кэрела Фишера к кровосмесительной связи с дочерью, а потом к самоубийству. Кэрел приходит к выводу, что миром управляют ангелы (точнее, демоны), выпущенные на свободу по причине гибели Бога. «Недоступные человеческому пониманию, — пишет В. В. Ивашева, — эти страшные демоны — мысли умершего Бога, растворившегося в них, — царствуют над миром и овладевают смятенным разумом Кэрела <...> он мечется, одолеваемый демонами, которые сильнее его, с которыми он не может совладать, и в борьбе этой погибает» [Ивашева 1969, с. 148]. Важной характеристикой пастора как «демонического» героя является власть над другими персонажами, основанная на чувстве страха (Мюрисл, Маркус) и сексуальной близости (Пэтти и Элизабет). Только после смерти Кэрела, колдовские чары рассеиваются, освобождая всех обитателей мрачного пасторского дома. Но долгожданная свобода не приносит

героям ни радости, ни покоя. «Темные» (или «демонические») персонажи, которых довольно много в книгах А. Мердок, используются автором в качестве символов зловещих, необъяснимых сил, якобы господствующих вечно над человеком. Зло, насилие, жестокости, которые писательница видела кругом, она воплощает в подобных образах. Таковы, например, Онор Кляйн в «Отрубленной голове» («*She [Honor] was present to me, but only as a torment, as an apparition; and I knew that I was looking at her as I had never looked at any human being but as one might look at a demon*» [Murdoch 1961, p. 177]), Джеральд Скоттоу в «Единороге» («*Gerald towered in her imagination: it was as if he were indeed a black man, a colossal Moor. And Marian apprehended with prophetic terror the quality of the new spiral. She feared and detested Gerald; yet something in her also said quite clearly: do what you will*» [Murdoch 1988, p. 229]).

**3. Элемент иррационального, мистического и таинственного.** Мотив тайны в романе «Время ангелов» связан с образом племянницы пастора Элизабет Фишер. Девушка, сраженная необъяснимой болезнью, ведет довольно странный образ жизни: она никогда не выходит из своей комнаты и общается только с Мюриэл, которая всю заботу о своей кухне взяла на себя. Элизабет свойственно состояние глубокой задумчивости, мечтательности, погруженности в свои мысли, что порой вызывает некоторое раздражение у ее «сиделки» (Мюриэл): «*Muriel looked down at her with exasperation. She hated these times when Elizabeth was 'switched off' <...> A sort of apathetic coldness, a vagueness would drift over her cousin like a cloud <...> All that remained undimmed then was her beauty, which glowed with the soft chill of a wax effigy. There was still something dreadfully fascinating about this artificial deadened Elizabeth*» [Murdoch 1978, p. 93]. А из-за своей таинственной обособленности и отдаленности от заурядного бытия героиня напоминает призрак или привидение, обитающее в мрачном и развалившемся доме приходского священника. Подтверждением этому служит тот факт, что даже живущие там же привратник Евгений Пешков и его сын Лео, не говоря уже о посторонних людях (настоящих посетителях), не подозревают о существовании племянницы пастора: «*As she [Pattie] spoke she apprehended Elizabeth, in a way that was familiar to her, as if she were a guilty secret. Often it happened that people did not know of Elizabeth's existence at all <...> Even Eugene did not yet know that there was another girl in the house*» [Murdoch 1978, p. 83]. Более того, в конце романа раскрывается страшная тайна рождения Элизабет: девушка оказывается родной дочерью Кэрела Фишера, который таким образом пытался отомстить своему младшему брату Джулиану, погубившему его юношескую любовь, и Кэрелу это удалось, так как по его вине Джулиан, узнав обо всем, покончил с собой.

Элемент иррационального в книгах А. Мердок можно наблюдать в описаниях природных явлений (туман, море, дождь), которые порой приобретают свойства живых существ и выступают как полноправные герои произведений. В романе

«Время ангелов» такими персонажами является лондонский туман и тьма (темнота), царящие повсюду (как снаружи, так и внутри дома пастора), которые наводят на персонажей непреодолимый ужас из-за необъяснимого ощущения присутствия некоторой мистической (темной) силы: «*Marcus felt a physical turmoil all about him as if the darkness were seething and boiling*» [Murdoch 1978, p. 76]; «*Curling, creeping, moving and yet still, always receding and yet always present, everywhere and yet nowhere, imposing silence, imposing breathless anxious attention, it [fog] seemed to symbolize everything which at this time she feared*» [Murdoch 1978, p. 58]; «*The darkness oppressed him terribly. Now it seemed to be running through his head*» [Murdoch 1978, p. 74].

4. Языковые особенности романа. Следует отметить наличие в языке романа следующих тематических групп слов, которые писательница использует для создания мрачной, гнетущей атмосферы:

1) прилагательные, обозначающие темную цветовую гамму (*dark, black, shadowy, grey, grey-blue, brown*) и подобные существительные (*darkness, blackness, patina*);

2) слова, связанные так или иначе с чувством страха, ужаса (*fear, horror, terror; afraid, terrible, awful, dreadful, macabre, grim; appalling, terrifying; frightened, threatened*), многие из которых представляют собой синонимы, отличающиеся разной степенью экспрессивности и выраженности признака;

3) слова, используемые для описания странных явлений (*odd, mysterious, strange, curious, weird, bizarre; mystery, eccentricity, secret*), которые вносят элементы мистики и тайны в роман;

4) синонимы к слову «туман» и его атрибуты (*haze, fog, veil; dark yellow haze, yellowish haze, thick fog*);

5) группа синонимов к слову «холодный» (*cold, cool, bleak, frozen, icy*);

6) слова, обозначающие негативные состояния героев (*depression, despair, anxiety, misery, torture, anguish, exasperation, hopelessness, humiliation, grief, vagueness, guilt, thrill; desolate, solitary, lonely*);

7) слова, характеризующие привычные для героев отношения друг с другом (*hostility, ferocity, betrayal, enemy, foe, wickedness, hatred, contempt; to loathe, to hate, to lie*).

Обращение писательницы к экзистенциализму проявляется в использовании в романе цитат из работ философов-экзистенциалистов: «*Passion, Kierkegaard said, didn't he, passion*» [Murdoch 1978, p. 89]; «*If dying, as Being-at-an-end, were understood in the sense of an ending of the kind we have discussed, then Dasein would thereby be treated as something present-at-hand or ready-to-hand. In death, Dasein has not been fulfilled nor has it simply disappeared; it has not become finished nor is it wholly at one's disposal as something ready-to-hand. On the contrary, just as Dasein is already its not-yet, and is its not-yet constantly as long as it is, it is already its end too. The ending which we have in view when we speak of death does not*

signify Dasein's Being-at-an-end, but a Being-towards-the-end of this entity. Death is a way to be, which Dasein takes over as soon as it is. Ending, as Being-towards-the-end, must be clarified ontologically in terms of Dasein's kind of Being. And presumably the possibility of an existent Being of that not-yet which lies before the end will become intelligible only if the character of ending has been determined existentially. The existential clarification of Being-towards-the-end will also give us an adequate basis for defining what can possibly be the meaning of our talk about a totality of Dasein, if indeed this totality is to be constituted by death as the end» [Murdoch 1978, p. 144]. Данный отрывок взят из книги М. Хайдеггера «Бытие и Время», где Dasein – термин философии М. Хайдеггера, означающий «человеческое бытие».

Таким образом, понимание философской составляющей творчества А. Мердок является важным для интерпретации идейного замысла писательницы при анализе ее произведений, а также позволяет говорить о влиянии на прозу А. Мердок философии экзистенциализма, что особенно ощутимо в ее ранних романах.

В романе А. Мердок «Время ангелов» нашли отражение следующие принципы и положения экзистенциализма:

1) окружающий человека мир в основе своей хаотичен и абсурден, в развитии его нет ни четких объективных законов, ни определенной системы (особенности композиции романа);

2) одиночество и покинутость человека (все герои страдают от непреодолимого чувства одиночества и разобщенности);

3) непрочность человеческого существования, неизбежность смерти (о смерти думают все персонажи произведения);

4) необходимость выбора (в подобной ситуации, находясь перед лицом смерти, дочь приходского священника Мюрисл Фишер);

5) случайность человеческого бытия, заброшенность человека в мир (данная идея воплощается в философских рассуждениях пастора Кэрела Фишера);

6) чувство тревоги за будущее человека (представители старшего поколения в романе обеспокоены судьбой молодежи, отрицающей всякие моральные ценности, и ощущают тревогу за будущее всего человечества в мире без Бога);

7) негативные состояния и чувства (страх, вина, тревога, страдание и др.) неизменно сопутствуют человеку в его жизни (все герои книги неизменно чувствуют себя несчастными и подвержены воздействию отрицательных эмоций).

Влиянием философии экзистенциализма обусловлены следующие художественные особенности романа А. Мердок «Время ангелов»:

а) наличие в тексте кьеркегоровских мотивов: а) персонажи-тени (Кэрел Фишер и его дочь Элизабет); б) персонажи, имеющие двойников-оппонентов (Кэрел Фишер и Евгений Пешков); в) ирония, которая глубоко проникает в трактовку образов (ироничная игра автора с литературными именами: образ Лео Пешкова, сторонника теории Раскольникова о вседозволенности);

2) присутствие отдельных элементов «готического» романа: а) мрачная гнетущая атмосфера; б) определенный тип героя (демоническая фигура пастора Кэрела Фишера); в) элемент иррационального, мистического, таинственного (образ Элизабет Фишер, напоминающий призрак или привидение; описания тумана и темноты, подчеркивающие их мистическую природу); г) языковые особенности (наличие определенных тематических групп слов, которые писательница использует для создания напряженной атмосферы в романе).

## Литература

*Аникин, Г.В.* Современный английский роман / Г.В. Аникин. – Свердловск: Уральский рабочий, 1971. – 309 с.

Зарубежная литература XX века: учебник для высших учебных заведений / Л.Г. Андреев [и др.]; под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высшая школа, 2004. – 558 с.

*Ивашева, В.В.* Английская литература XX века / В.В. Ивашева. – М.: Просвещение, 1967. – 476 с.

*Ивашева, В.В.* От Сартра к Платону / В.В. Ивашева // Вопросы литературы. – 1969. – № 11. – С. 134–155.

*Ивашева, В.В.* Эпистолярные диалоги / В.В. Ивашева. – М.: Советский писатель, 1983. – 367 с.

*Канке, В.А.* История философии. Мыслители, концепции, открытия: учеб. пособие / В.А. Канке. – М.: Логос, 2003. – 430 с.

*Осипенко, Е.А.* Принципы игровой поэтики в романах Айрис Мердок 50–80-х годов: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Е.А. Осипенко; Саратовский гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского. – СПб., 2004. – 18 с.

*Саруханян, А.П.* Английская литература: 1945–1980 / А.П. Саруханян, Г.А. Анджапаридзе, Г.В. Аникин [и др.]; отв. ред. А.П. Саруханян. – М.: Наука, 1987. – 510 с.

*Соловьева, Н.* Айрис Мердок. Время ангелов / Н. Соловьева // Современная художественная литература за рубежом. – 1967. – Вып. 2. – С. 15–20.

*Murdoch, I.* The Black Prince / I. Murdoch. – Harmondsworth: Penguin Books, 1973. – 416 p.

*Murdoch, I.* The Sea, the Sea / I. Murdoch. — London: Triad Granada, 1981. – 502 p.

*Murdoch, I.* A Severed Head / I. Murdoch. — St. Albans: Triad Partner Books, 1961. – 207 p.

*Murdoch, I.* The Time of the Angels / I. Murdoch. – St. Albans: Triad Panther, 1978. – 224 p.

*Murdoch, I.* Under the Net / I. Murdoch. – Middlesex: Penguin Books, 1964. – 254 p.

*Murdoch, I.* The Unicorn / I. Murdoch. – Harmondsworth: Penguin Books, 1988. – 270 p.

*Murdoch, I.* An Unofficial Rose / I. Murdoch. – London: Chatto & Windus, 1962. – 348 p.

*Murdoch, I.* A Word Child / I. Murdoch. – St. Albans: Triad Panther, 1976. – 391 p.