

УДК 821.111-312.1 Мер.09

Альона Матійчак

## ЖАНРОВІ МОДЕЛІ РОМАНІВ АЙРІС МЕРДОК

*Порушується проблема жанрового метаморфізму в контексті художньої творчості Айріс Мердок. Філософія постає ферментуючою складовою мердоківського роману, тоді як його жанровою домінантою визнається універсальна діалогічність. Романи письменниці переважно „проектуються” на сюжети, притаманні різним жанровим формам, стилізуються в їхньому дусі, залишаючись імагінативно філософськими. Мердок привертає увагу читача до проблем моральної філософії з властивою для неї полімодальністю. Специфічною ознакою художнього дискурсу А.Мердок визначено авторську світоглядну рефлексію.*

**Ключові слова:** жанрова модель, філософський роман, діалогічність, полімодальність, моральна філософія, світоглядна рефлексія, А. Мердок.

Романам Айріс Мердок властиві ознаки практично всіх основних жанрових різновидів (детективний, „чорний”, роман-випробування, роман-щоденник, роман-притча, соціально-побутовий та ін.), хоча загалом її романи критика відносить до філософських (філософсько-психологічних) чи інтелектуальних. Дослідники творчості письменниці (М. Урнов [23], І. Левидова [16], В. Івашова [11а,11б,11в]) звертали увагу на те, що певна жанрова своєрідність романів Мердок детермінується злиттям окремих жанрів (трагедії, комедії, фарсу) в одне органічне ціле. В такий спосіб елементи філософської притчі, детективного, пригодницького та сенсаційного романів переплітаються між собою й ускладнюють визначення жанрової форми її романів.

У зв'язку з вищезазначеним виникає потреба переглянути жанрологічну природу літературної спадщини письменниці. Як відомо, основною проблемою жанрової змістовності словесного мистецтва є варіативність наукових дефініцій її складників, тобто власне жанрів. Історичний досвід світової літератури свідчить про те, що жанри, пов'язані з певними історичними епохами, зазнавши розквіту літературної форми, частково відмирають, частково контамінують з іншими жанрами. Відбувається своєрідний синтез, жанрова інтерреляція в межах одного художнього твору, літературний жанр якого стає дедалі важче визначити. Наразі „чистих”, сублімованих жанрів роману сьогодні майже не існує.

Творчість А. Мердок є унікальним і впливовим явищем у світовій літературі, зразком активного жанрового синтезування. Отже, доцільно дослідити жанрову форму її романів як феноменологічний факт, з огляду на те, що в цьому аспекті літературно-критична думка ХХ ст. не дійшла остаточного висновку, залишивши питання нез'ясованим.

Визначення жанрових властивостей роману А. Мердок передусім спирається на виявлення його жанрової концепції, яку можна зрозуміти в аспекті жанрової домінанти. Звідси постають такі запитання: що являє собою мердоківський роман із позиції жанрології? яка його роль у світовому літературному процесі? Зрозуміло, доцільно спочатку звернутися до поняття жанру, як до певної „одиниці класифікації літературних творів за певними характерними для них сталими структурними ознаками” [22, с. 193]. Проте, спираючись на загальне розуміння жанру, слід акцентувати увагу саме на романі як такому, звужуючи предметне поле дослідження до меж визначення специфіки романної жанрової моделі філософського дискурсу А. Мердок.

Діалектична єдність сталості і змінності закладена в самій природі жанру, вона є причиною того, що зміст цього поняття сприймається неоднозначно й сучасні науковці намагаються дати лад понятійному апарату [19, с. 66]. Існують суттєві розбіжності серед науковців не тільки у визначенні поняття „жанр”, а й стосовно самого предмета жанрології: подекуди вчені розуміють жанр як „утворення історично стійке, міцне, яке проходить крізь століття” [15, с. 915]. Цієї думки свого часу дотримувалися В. Кожинов (жанр – „завершена форма” [13, с. 8]), Г.Д. Гачев („форма як затверділий світогляд” [5, с. 24]), Г.Н. Поспелов [18, с. 155]. Хоча їхні наукові попередники, такі як Ю.Н. Тинянов та В.М. Жирмунський, не вважали жанр усталеною та нерухомою системою, підкреслювали його здатність до постійного оновлення, мінливості, еволюціонування [21, с. 274-276; 10, с. 97]. Подібну позицію займав В.Б. Шкловський: „немає зникаючих форм і немає абсолютних повторень. Старе повертається новим для того, щоб нове виразити” [27, с. 227]. І.О. Денисюк також поєднує сталість жанру зі здатністю до змінності: „Жанр як історично сформований синтез істотних властивостей змісту і форми ряду творів у певному їх структурному типі є відносною сталістю, здатною до постійного оновлення, акумулятором досвіду в поступальній еволюції мистецтва, закономірністю його зростання” [7, с. 3]. О.М. Фрейденберг взагалі запевняла, що немає нових форм, а своєрідність полягає в поєднанні нового змісту з видозміненими традиційними формами [24, с. 15]. В аналізі творів Мердок слід враховувати і відоме бахтінське поняття „пам’яті жанру”: „Жанр живе теперішнім, проте він завжди пам’ятає своє минуле. Жанр – представник творчої пам’яті в процесі літературного розвитку. Ось чому для правильного розуміння жанру потрібно піднятися до його джерел” [3, с. 179]. Зазначимо, що при усій нібито очевидній розбіжності дослідницьких позицій щодо онтології жанру, вони в принципі не заперечують одна одну.

Лише останнім часом у сучасному літературознавстві формується чітке усвідомлення жанрологічної ситуації. Звернімося до праць Н.Х. Копистянської, концепція якої, на наш погляд, допомагає з’ясувати причини неузгодженості наукових дефініцій щодо зазначеної проблеми [14а, с. 11-78; 14б, с. 178-204]. Вона пропонує не розглядати „сталість” і „мінливість” як суперечливі фактори природи жанру, а

навпаки, вважати їх базовими для розуміння його сутності. За концепцією Н. Копистянської, „в понятті „жанр” за ступенем абстрактності та конкретності змісту можна виділити чотири взаємопов’язані, взаємозумовлені сфери спіралі” [14а, с. 32-33]. Ця теорія умовного поділу жанру на сфери однієї спіралі не тільки демонструє наявність зв’язку між, здавалось би, протилежними за змістом факторами, але й, безумовно, доводить їх взаємозв’язок та взаємозалежність. Перехід одного поняття в інше відбувається як поступове звуження загального та зростання особливого, наближення до одиничного, неповторного в розумінні жанру [14а, с. 33].

Отже, спробуємо розглянути романні тексти А. Мердок за ідеєю Копистянської. *Сфера 1* подає жанр як теоретичну абстракцію, як явище, що „означає сукупність і взаємозв’язок основних, визначальних та стійких жанрових ознак”, які „дають підставу об’єднувати твори різних епох, різних народів за загальним поняттям та назвою: роман, балада, поема, сонет тощо” [14а, с. 32]. В даному разі твори А. Мердок фіксуються як *романи* в загальному розумінні. *Сфера 2* звужує поняття жанру, детермінує його як „історичне поняття, обмежене в часі та в „соціальному просторі” [14а]. Відповідно до цього, твори Мердок уже визначаються як *філософські романи другої половини ХХ ст.* У *сфері 3* жанр презентує ознаки національної літератури, оскільки еволюційно формується під впливом певних культурних традицій, літературного досвіду та колективного усвідомлення жанру. Тобто йдеться не просто про філософський роман, а про *англійський філософський роман*, збагачений національною специфікою. Зрештою, конкретизація поняття щодо персонального творчого досвіду відбувається у *сфері 4*, що дозволяє в нашому випадку говорити про *мердоківський роман*. Такий термін, беззаперечно, засвідчує індивідуальний вплив на оновлення жанрової форми. Н.Х. Копистянська справедливо підкреслює, що видатним митцям художнього слова властиве не тільки дотримуватися певних літературних традицій, сталих норм і жанрових уявлень, а також одночасно сприяти їхньому оновленню, трансформації або, навіть, у полеміці з ними створювати принципово нові форми (згадаймо, приміром, утопію та антиутопію).

Зупинимось докладніше на властивостях філософського роману як жанрової форми. Визначення таких стає можливим лише під кутом виявлення його „жанрової домінанти”, яка допомагає висвітлити жанрову характеристику твору. Зрозуміло, що у філософському романі відбувається зіткнення, інтерреляція двох різних форм пізнання, двох типів світосприйняття, художнього та наукового, кожен з яких привносить у роман властиве йому „навантаження”. По відношенню до романів Мердок ця позиція надзвичайно важлива. Справді, романи письменниці можна краще зрозуміти через розкриття їхніх світоглядних домінант, у які, в свою чергу, трансформовані ідеї самої авторки. Як такий філософський роман, за містким визначенням В. Бікульчюса, „являє собою *романну модифікацію* (курсив наш. – А.М.), де певна філософія викладається як самостійний об’єкт за допомогою художніх

засобів, тобто філософія одягає шати роману” [4, с. 378]. Отже, виходячи з цього, ми спостерігаємо, як у художньому творі філософської спрямованості проблеми світоглядного змісту (передусім онтологічна проблема сенсу життя) опрацьовуються власними засобами. Так само й художні твори А. Мердок, генеруючись з її концептуально-філософських тверджень, модифікуються в різноманітні утворення жанрової моделі роману. Вона робить свої романи інтелектуально багатоплановими, піднесеними до рівня Абсолютного Духу Гегеля, і водночас це вимагає від неї принципової різноманітності художніх втілень філософських ідей.

Сприйняття текстів А. Мердок спирається на рецептивний потенціал читача, горизонт його „очікування”, який безпосередньо формує природа жанру рецептованого твору. У зв’язку з цим дамо уточнення понять „жанровий різновид” та „жанрова модифікація”. Вони не синонімічні, адже *модифікація* є „результатом еволюційного розвитку жанру”, тоді як *різновид* виникає внаслідок „стрибка”. Це, за висновком дослідниці, дає підстави „говорити вже не про трансформацію жанру, але про утворення нового відгалуження” [14б, с. 188]. В цьому контексті мова може йти не тільки про модифікацію жанру, а й про можливість існування навіть модифікації жанрового різновиду відповідно до схеми: „літературний рід – жанр – жанровий різновид – модифікація”. Отже, на знайомому нам прикладі це набуває такого вигляду: епос – роман – філософський роман – світоглядно-філософський роман тощо.

Виокремлюючи філософський роман з-поміж інших романних форм, необхідно визнати той факт, що при його дослідженні вчені звертали увагу здебільшого лише на якийсь один з його рівнів (або тематичний – В. Івашова, А. Кеттл; або стилістичний – М. Бахтін, із відповідним до цього комплексом аспектів). Проте це не дає змоги повною мірою „виявити жанрову модель філософського роману” як таку, хоча дозволяє фіксувати певну романну модифікацію, де, висловлена мовою художніх засобів, певна філософія розглядається як самостійний об’єкт [4, с. 378]. Отже, філософський роман, як своєрідна „точка перетину” філософії та літератури у прагненні усвідомити світ як єдине ціле, на нашу думку, і є виявленням світоглядної позиції автора. В цьому контексті спрямування філософського роману, яке визначається початковою ідеєю філософського характеру, слугує його основою, зрештою доводячи чи спростовуючи цю провідну ідею.

Безперечно, у філософському романі художні засоби, побудова сюжету, образи головних героїв та життєві колізії, в які вони потрапляють, полегшують читачеві мандрування лабіринтами філософських ідей. Означений ракурс слід доповнити зауваженням А.Е. Єремєєва про важливість не стільки ідеї як такої для роману даної модифікації, скільки про значущість інтелектуальних можливостей у дискурсі різноманітних змін становлення свідомості. На думку дослідника, завдяки художнім засобам реальні „картини, явища, життєві ситуації набувають подвійної цінності й покликані підтримати, пояснити перебіг мислення автора чи героя, спрямований на розуміння філософії життя” [8, с. 23]. Схожої позиції дотримувалася й А. Мердок, яка вважала

досягненням сучасності успішне артикулювання філософської теорії у вигляді художнього твору, за її транскрипцією – „імагінативного письма” [28, с. 20]. Письменниця неодноразово підкреслювала, що філософські ідеї є структурною частиною її романів, однак категорично виступала проти того, щоб в її творах бачили лише „романи ідей” [28, с. 18-21], оскільки трансформовані, „охудожнені” філософські ідеї подаються вже не у формі застиглих наукових концепцій, але як опосередковані рефлексії.

Як в усіх інших формах художньо-філософської прози, у філософському романі (або, як його ще прийнято іменувати, „філософсько-психологічному романі”) важливими стають не самодостатні філософські ідеї, а можливість за їх допомогою простежити різноманітні вияви свідомості, пояснити та осмислити їх, тобто йдеться про *процес* мислення, „думку про думку”, про необхідність „пояснити, підтвердити перебіг мислення” в художній формі [8, с. 5]. Інакше кажучи, мовиться про те, що філософська проза не розмежовує смисл та явище дійсності, навпаки, вбудовуючи універсальну ситуацію буття в рамки певного життєвого досвіду, вона в такий спосіб спонукає до роздумів про сутність цього явища. Ця позиція стимулює трансформацію сюжету, композиції, оповіді, впливає на зміну жанрової форми, яка внаслідок подібної еволюції набуває своєї завершеної філософської якості. Без сумніву, філософія є ферментуючою складовою такого твору.

У А. Мердок може бути одна або навіть кілька філософських ідей, які доводяться чи спростовуються на сторінках роману не тільки в *діалогах* між персонажами, а й у монологічних міркуваннях головного героя. Питання про монологічність заслуговує на особливе зауваження, оскільки саме це поняття ускладнюється постійним станом інтелектуальної амбівалентності героя. Невипадково підкреслюють, що філософському роману властивий *діалогічний герой*, „протагоніст”, який „містить у собі дві ідеї, два погляди” [4, с. 384], що втілюють діалог цих ідей.

Окрім діалогічного героя, іншою ознакою, що свідчить про жанрову сутність філософського роману, є *сюжетна діалогічність*, яка безпосередньо пов’язується з філософською ідеєю твору. Оскільки філософський роман є художнім твором, зрозуміло, що й філософська ідея випробовується не лише за допомогою логічних висновків, але й шляхом органіки сюжету й образу героя, причому сюжет зазвичай запозичується з інших модифікацій романної форми, „діалогізуючи” ними. Отже, визначальною ознакою, жанровою домінантою мердоківського роману слід визнати його *універсальну діалогічність*.

Діалогічність більшою мірою властива всім творам А. Мердок, починаючи від першого її роману „Під сіткою” (Under the Net, 1954) і закінчуючи останнім твором „Дилема Джексона” (Jackson’s Dilemma, 1995). Це явище в неї виглядає якісно різноплановим: діалоги з гіпотетичним читачем, рефлексії головного героя, дискусії, що точаться між персонажами з питань філософії, релігії, буття, моралі тощо. Проте в романах різних етапів спостерігається стійкий баланс між певною

специфічною стилістикою та індивідуальною філософсько-етичною проблематикою. Приміром, ранні романи Мердок у жанровому плані є поєднанням філософського та соціально-психологічного роману, в романах 60-х років простежуються „готична” та „пасторальна” модальності (спостереження О. Алісеєнко [1]). Романи пізнього періоду за своєю стилістикою виглядають надзвичайно іронічними, інтелектуальними – їхній світоглядний тематичний діапазон також виявляється невичерпним у філософському розумінні та й у загальнолюдському плані.

Однак окремі романи означених періодів творчості письменниці аж ніяк не вкладаються в чіткі канонічні рамки. Приміром, роман „Червоне та зелене” (*The Red and the Green*, 1965), який критика переважно визначає як реалістичний, „філософсько-історичний” [25, с. 141]. Оскільки тут в основу сюжету покладені реальні події Пасхального повстання ірландців 1916 р., він, найімовірніше епічний за своїм характером (на зразок епічних форм античної давнини чи середньовіччя). Проте віднести його до корпусу епічного роду повною мірою також буде хибним, зважаючи на присутні у творі домінанти інших літературних родів – скажімо, ліризм діалогічних форм. Подекуди цей роман називають „псевдоісторичним” (зокрема, О.Л. Гіль), навіть постмодерністським текстом, запевняючи, що події реального повстання стають лише яскравим фоном, який дозволяє письменниці торкатися глобальних, повсякчасних проблем людства, ставити морально-філософські та психологічні питання [6, с. 34]. Отже, не дивно, що й стосовно жанрової належності багатьох романів письменниці думки науковців розходяться.

Вважається, наприклад, що такі романи Мердок, як „Чорний принц” (*The Black Prince*, 1973), „Дитя слова” (*A Word Child*, 1975), „Море, море” (*The Sea, the Sea*, 1978), „Учень філософа” (*The Philosopher’s Pupil*, 1983), написані в жанрі „роману про роман” [12, с. 39]. Натомість, на думку А. Баркова, роман „Чорний принц” є саме меніппеєю, зважаючи на існування кількох фабул у романі та з огляду на особливу позицію оповідача, завдяки чому з’являється новий рівень композиції [2, с. 1-3]. Як бачимо, перед нами неоднозначна проблема. Зрозуміло, що художні твори А. Мердок потребують об’ємного сприйняття, коли читач змушений відтворити й утримувати у своїй уяві картини кількох текстових площин. Унікальна іманентна структура романів Айріс Мердок із додатковими рівнями композиції дійсно дозволяє припустити, що окремі її романи можна віднести до „особливого роду літератури” – меніппеї, враховуючи сучасний інтерпретаційний підхід до художнього тексту, який передбачає дослідження генетичних інтертекстуальних джерел філософського роману як певної жанрової форми. Можна розглядати окремі романи письменниці і в контексті університетського роману, зважаючи на побіжно змальоване нею університетське середовище („Досить почесна поразка”, „Людина випадків”, „Дитя слова”). Але, оскільки основою світоглядно-філософського роману є філософська ідея (чи комплекс ідей), слід враховувати й концепцію

В. Бікульчюса, за якою філософська ідея „екстраполюється” на самостійні сюжети інших романних модифікацій (у своїй праці на матеріалі філософських романів світової літератури різних епох науковець доводить, що філософська ідея в подібних творах реалізується переважно завдяки сюжетам інших романних модифікацій, а саме, „проекується” на такі сюжети, як епістолярний (Монтеск’є „Перські листи”), авантюрний (Вольтер „Кандид”), фантастичний (Бальзак „Шагренева шкіра”), виховний (Т. Манн „Чарівна гора”), утопічний (Г. Гессе „Гра в бісер”) тощо [4, с. 380].

Такий підхід, на нашу думку, пояснює певні розбіжності у визначенні жанрової належності романів А. Мердок. Згідно з наведеною концепцією, цілком зрозуміло, що романи Мердок, власне, не є готичними (С. Толкачов [20, с. 42-51]), детективними чи пригодницькими (М. Урнов [23, с. 82]) і т.п., вони лише „проекуються” на сюжети, притаманні цим жанровим формам, стилізуються в їхньому дусі, залишаючись імагінативно філософськими. Наведена концепція перекується з концепцією „жанрового метаморфізму” (О.В. Червінська), за якою, „продуктивний процес” трансформації якогось тексту є результатом спроби пристосувати свою свідомість до чужого тексту й, подолавши його вплив, створити власну форму [26, с. 58]. Відбувається постійна адаптація художніх форм до авторського задуму, в основі якої лежить континуальний досвід інтелектуальної рефлексії.

Філософська ідея такого твору обов’язково відбивається на його сюжеті, й тому цей сюжет у даному разі складається з двох смислових рівнів: „матеріального” (події, що подаються як історичні, фантастичні, утопічні тощо) та „ідеального” (розвиток філософської ідеї). Обидва рівні філософського роману взаємопов’язані, й „допоміжний сюжет („матеріальний” рівень) – плоть філософської ідеї” [4, с. 380-381] – завжди спрямований на її висвітлення. Проте визначальна роль зберігається саме за ідеєю, яка може втілюватися в різноманітні сюжети й, розчиняючись у них, стає предметом художньої рефлексії. Слід також зазначити, що на філософському романі позначається й національна специфіка. В першій половині ХХ ст. найбільш популярним філософський роман був у німецькомовній (Т. Манн, Г. Гессе) та французькій (Ж.-П. Сартр, С. де Бовуар, А. Камю) літературах. Однак специфічною ознакою німецького філософського роману є „проекція” філософських ідей на традиційний у німецькій літературі сюжет роману виховання, тоді як у французькій літературі ідеї філософії екзистенціалізму переважно знаходять вихід у соціально-побутових сюжетах.

Звідси випливає, що сюжет філософського роману за його суттю можна вважати цілком *діалогічним* чи *інтелектуальним*, оскільки обидва рівні роману (ідея та підпорядкована їй стратегія сюжетотворення) перебувають між собою в діалозі. Термін „інтелектуальний роман” (визначення Т. Манна) сьогодні літературознавство намагається скоректувати. Зауважується, зокрема, що обидва терміни

(„філософський” та „інтелектуальний”) умовно відображають різні етапи розвитку філософського роману: „філософський роман відображає класичний етап розвитку цієї жанрової модифікації (XVIII – XIX ст.), а термін „інтелектуальний роман” утілює те розумове споглядання, ті міркування, якими наповнений філософський роман XX ст.” [4, с. 381]. Ця термінологічна лексема, за роз’ясненням її автора, сьогодні вже стала означальною для такої романної форми, де персонажі постають носіями інтелектуальних теорій, передусім філософської спрямованості [17, с. 612]. Симптоматично, що Н.С. Єрмоєнко називає А. Мердок то „представницею англійського інтелектуального роману”, то визнаним майстром „філософсько-психологічного роману”, зважаючи на те, що її художні твори сповнені філософських алюзій, містять приховану полеміку з певними сучасними естетичними системами, зумовлюючи це пильною зацікавленістю психологією та соціальною етикою [9, с. 69]. Отже, літературознавство на сьогодні не відкидає можливість вважати зазначені терміни („інтелектуальний” і „філософський”) синонімічними, зважаючи на адекватну жанрову структуру таких романів. Таку позицію поділяють і інші науковці [16].

Оскільки як філософа, Мердок найбільше цікавить саме моральна філософія з властивою для неї полімодальністю, сучасні науковці зазначають, що в художній творчості „духовні пошуки” письменниці в жанровому плані позначилися через „спробу різних жанрових поєднань”. Керуючись таким поглядом у визначенні жанру романів письменниці, І. Левидова вважає (на наш погляд – цілком справедливо) своєрідною „натяжкою” стосовно філософії зараховувати її твори, скажімо, до „чистого” жанру філософського роману-алегорії”, адже „немає підстав говорити про якусь самостійну й оригінальну філософську систему, запропоновану Айріс Мердок” [16, с. 209]. Проте нею не заперечується той факт, що всі романи письменниці „інтелектуальні, більшою чи меншою мірою наповнені філософськими алюзіями, символічними образами та ситуаціями, іноді вельми прозорими” [16, с. 210]. Як приклад наводиться роман „Єдиноріг” (1963), визначений ученою „романом-моделлю”. Досить вишукано стилізований під готику, саме він, на її погляд, демонструє, як „оповідь відверто підкорюється філософсько-алегоричному задуму”. Однак попередній роман Мердок „Дика троянда” (1962) вже відноситься нею до „жанру тонкої, іронічної та сумної комедії нравів (звичаїв)” [16, с. 212], хоча й тут помітні певні світоглядно-філософські ідеї, етичні постулати: любов як шлях пізнання істини, егоцентризм як найгірша з вад людської природи, унікальність кожної окремої особистості тощо.

Фактично письменниця торкається проблеми реальності об’єктивних понять добра і зла в усіх своїх романах, незважаючи на подрібненість й перемішування їхніх часточок у людській свідомості, її також цікавить психологічна мотивація соціальних явищ. Герої-аматори на сторінках її романів вільно дискутують із приводу вищих філософських матерій, моральних цінностей, згадуючи імена Канта, Гайдеггера, Кіркегора, Платона й Аристотеля, Сартра, Спінози, Юнга і



Фройда, Вітгенштайна та інших (за значущий доказ можна навести останній її роман „Дилема Джексона”, де згадуються майже всі ці реальні персонажі філософії). Названі імена презентують ті численні філософські течії, що сформувавши позицію самої письменниці й як різноманітні елементи вже її власного світогляду увійшли до романної структури. Звичайно, це справді дає підставу говорити про певну філософську еклектику, чи то філософський плюралізм, який властивий жанровій природі її романів; і це сприймається не як недолік, а як притаманна детермінованій філософією поліморфній формі жанрова домінанта. Отже, приходимо до висновку, що філософський роман А. Мердок є своєрідною метаморфною жанровою структурою, специфічною за ознаками художнього дискурсу, серед яких найголовніша – авторська світоглядна рефлексія.

1. *Алісеєнко О.М.* Особливості художнього простору та часу в романі А. Мердок „The Nice and the Good”: Автореф. дис...канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 2001. – 16 с.
2. *Барков А.* Мениппея: особий род литературы [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ham.kiev.ua>
3. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – 4-е изд. – М.: Сов. Россия, 1979. – 318 с.
4. *Бикуньчюс В.В.* Грани философского романа. – М.: Писатель и жизнь, 1987. – С. 375-397.
5. *Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Просвещение, 1968. – 303 с.
6. *Гиль О.Л.* Английский интеллектуальный роман. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2001. – 56 с.
7. *Денисюк І.О.* Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – К.: Вища шк., 1981. – 215 с.
8. *Еремеев А.Э.* Русская философская проза (1820-1830-е годы) / Под ред. доктора филолог. наук А.С. Янушкевича. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1989. – 192 с.
9. *Еременко Н.С.* Особенности миропонимания А. Мердок в 1950-1960 гг. // Метод, жанр, поэтика в зарубежной литературе. – Фрунзе: КирГУ, 1990. – С. 69-74.
10. *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избр. тр. / Вст. ст. Д.С. Лихачева. – Л.: Наука, 1977. – 407 с.
11. а) *Ивашева В.В.* От Сартра к Платону // Вопросы литературы. – 1969. – № 11. – С. 134-155; б) *Ивашева В.В.* Лабиринты фантазии. Айрис Мердок // Английские диалоги. Этюды о современных писателях. – М.: Сов. писатель, 1971. – С. 379-429; в) *Ивашева В.В.* Роман с философской тенденцией. Айрис Мердок. Уильям Голдинг // Что сохраняет время. Литература Великобритании 1945-1977: Очерки. – М.: Сов. писатель, 1979. – С. 161-195.
12. *Исламова А.К.* Становление и развитие эстетической системы А. Мердок // Научн. докл. высш. шк. Филологические науки. – 1990. – № 6. – С. 30-41.
13. *Кожин В.В.* Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. – М.: Сов. писатель, 1963. – 439 с.

14. а) *Копистянська Н.Х.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.; б) *Копытянская Н.Ф.* Понятие „жанр” в его устойчивости и изменчивости // Контекст: 1986; Лит.-теорет. исследования. – М., 1987. – С. 178-204.
15. Краткая Литературная Энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1964. – Т.2. – 1055 с.
16. *Левидова И.М.* Читая романы А.Мердок // Иностранная литература. – 1978. – № 11. – С. 208-216.
17. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
18. *Поспелов Г.Н.* Проблемы исторического развития литературы. – М.: Просвещение, 1972. – 271 с.
19. *Ткаченко А.* Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). – К.: Київ. ун-т, 2003. – 448 с.
20. *Толкачев С.П.* „Готические” романы Айрис Мердок // Филологические науки. – 1999. – № 3. – С. 42-51.
21. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
22. Українська літературна енциклопедія / Ред.-кол.: І.О. Дзевєрін та ін. – К.; Українська радянська енциклопедія ім. М.П. Бажана, 1990. – Т. 2. – 567 с.
23. *Урнов М.* Айрис Мердок: Литература и мистификация // Вопросы литературы. – 1984. – № 11. – С. 78-105.
24. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. – Л.: Гослитиздат, 1936. – 454 с.
25. *Чамеев А.* Философский роман Айрис Мердок „Алое и зеленое” // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX-XX веков. – Иваново: ИВГУ, 1985. – С. 131-142.
26. *Червинская О.В.* Пушкин, Набоков, Ахматова: метаморфизм русского лирического Романа: Монография. – Черновцы: Рута, 1999. – 152 с.
27. *Шкловский В.Б.* О теории прозы. – М.: Сов. писатель, 1983. – 383 с.
28. *Murdoch I.* Literature and Philosophy: A Conversation with Bryan Magee // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1999. – P. 3-30.

### Summary

The article deals with the problem of genre metamorphism in the context of Iris Murdoch's fiction. Philosophy appears as a fermentation component in her novels, in that time the universal dialogism is accepted as a genre dominant. The author's novels are mainly „projected” on the plots, inherent to different genre forms; her novels are stylized in their spirit, remaining imaginatively philosophical. Murdoch attracts readers' attention to the problems of moral philosophy with peculiar for it polymodality. The author's world view reflection is determined as the main specific feature of I. Murdoch's belles-lettres discourse.

**Key words:** genre model, philosophical novel, dialogism, polymodality, moral philosophy, world view reflection, I. Murdoch.