УДК 821.111-312.1Мер.09

Альона Матійчак

ТВОРЧІСТЬ АЙРІС МЕРДОК В АСПЕКТІ ГЕНЕЗИ ФІЛОСОФСЬКОЇ ПРОЗИ

Порушується проблема виявлення у філософських романах Айріс Мердок основних принципів і прийомів, притаманних філософській прозі, починаючи від її зародкових форм часів античності та середньовіччя. Генеза жанрової форми філософського роману досліджується через її домінантну ознаку – діалогічність. Простежується рецептивний зв'язок філософських есе та художніх творів письменниці з європейським досвідом літературно-філософської рефлексії.

Ключові слова: *А. Мердок, жанрова форма, філософський роман, діалогічність, рецепція, моральні цінності, етична проблематика.*

Філософські романи Айріс Мердок в історико-літературному процесі, на тлі загальнокультурного контексту, видаються явищем досить самобутнім. Тут доцільно, на наш погляд, стисло окреслити історичні параметри стосовно генези цієї жанрової форми. Широко відомо, що першоджерелами європейської філософської прози була творчість Плутарха, Платона, античних істориків та риторів, твори християнської патрології, досвід філософсько-утопічного роману (Т. Мора, Ф. Бекона, Л. Мерсьє тощо) та загалом просвітницька традиція XVIII ст.; філософських вимірів набула німецька казка та новела романтичної доби, а також, звісно, можна посилатися на творчість численних представників світової класики, від Данте до сучасників самої Айріс Мердок.

Генеза означеної жанрової форми стосовно проблематики нашої розвідки має свою специфіку. Визнано, що як самостійна, диференційована романна форма філософський роман виникає у французькій літературі XVIII ст., проте його зародки, окремі структурні елементи спостерігаються в літературі ще за античної доби. Одним із таких елементів, як відомо, вважається *філософський діалог*, який, як засіб „популяризації нових філософських ідей, – пише В. Бікульчюс, – пройшов історичну дистанцію, починаючи з античності, раннього християнства, середньовіччя, Ренесансу, закінчуючи Реформацією та епохою Просвітництва" [4, с. 386]. Величезний вплив на світову художньо-філософську традицію справили, як вважають науковці, саме ті жанри пізньої класичної античності, які займали проміжну позицію між власне мистецтвом, риторикою, публіцистикою та вільним філософуванням. Цю галузь творчості М.М. Бахтін назвав „серйозно-сміховою" [3, с. 152], до неї сьогодні відносять „сократичні діалоги", літературу симпозіонів, мемуарну літературу, памфлети, меніппову сатиру, утопії, притчі, алегорії, легенди, біографії та інші жанри [3, с. 6].

© Матійчак А., 2008

Наведені форми в цілому мали неабиякий вплив й на формування жанрологічної системи християнської доби.

Детальний розгляд проблеми жанрових домінант філософського роману (наприклад, бахтінське положення про діалогічність) в історично рухливому контексті (від таких домінант, як зіткнення протилежних безособових сил-стихій, до їхньої персоніфікації в героях і реальних історичних особистостях) передбачає звернення до первісного джерела цього жанру, а саме до античної літератури. Адже ще за тих часів виник улюблений Мердок платонівський „діалог", своєрідний спосіб пошуку істини й водночас літературна форма, художній досвід якої неодноразово використовувався письменницею в її власних філософських діалогах „Акастос: два платонівських діалоги" (*Acastos: Two Platonic Dialogues* (1986): „Art and Eros: A Dialogue about Art" [23, с. 464-495], „Above the Gods: A Dialogue about Religion" [23, с. 496-531]), а також у романах (приміром, діалог між Тамарусом і Аннандайном (Джейком Донаг'ю та Г'юго Белфаундером) у романі „Під сіткою" [17, с. 101-103]). Філософія та література для класичних греків були двома шляхами досягнення щастя (eudaimonia) – їхньої найвищої мети [22]. Саме діалоги Платона слугують тут взірцем, а жанр філософського діалогу, започаткований сократичною школою, набуває в ті часи літературної досконалості. Невипадково М. Бахтін визначає сократичні діалоги Платона „синкретичним філософсько-художнім жанром" [3, с. 129], підкреслюючи в такий спосіб його автономний статус.

Філософський діалог став „наріжним каменем" сучасного філософського роману, проте на кожному новому етапі розвитку літератури ця форма мала своє неповторне значення, слугуючи одній меті: зіставляти різні думки, погляди, ідеї, й, тим самим, сприяти пошуку належного розв'язання певних проблем на кожному новому історичному етапі. Саме тому діалоги Платона вважаються першим історичним виміром філософського роману, про що свідчать принаймні три основні моменти, наведені В. Бікульчюсом в аспекті діалогічності: ідейно-тематичний рівень, композиційна структура й, нарешті, стилістичний аспект [4, с. 392]. Все це вказує на те, що із творчістю Платона пов'язується виникнення зародків нової літературної форми, тобто філософія тут виступає вже в іпостасі мистецтва. На думку сучасних науковців (напр., М. Нуссбаум [24-26], яка іде за Ж. Деррідою [21]), Платон зображує сократівське розуміння філософії за допомогою суто літературних засобів. Більше того, у Платона Сократ перетворюється на літературного персонажа, змінює свій статус історичної постаті на літературний образ [22]. Запозичуючи цей метод класичної грецької трагедії ідей, у своїх діалогах Мердок надає йому нового забарвлення й презентує як персонажа не лише Сократа, а й самого Платона. Художній підхід тут слугує допоміжним засобом постановки певних світоглядно-філософських питань із позиції моральної філософії.

Через свої твори Мердок намагається зацікавити читача

платонівською спадщиною. Наслідуючи платонівські ідеї (або ж, як вона сама їх називає, форми) Добра (Блага), Любові (Еросу), Краси, Мистецтва, письменниця відсилає нас до першоджерела: діалогів „Держава" (*Republic*), „Бенкет" (*Symposium*), „Федр" (*Phaedrus*), „Філеб" (*Philebus*), „Тімей" (*Timaeus*) та ін. Не менш важливими в цьому зрізі є її власні філософські есе „Величне і Благе" („The Sublime and the Good") [23, с. 205-220], „Величне і Прекрасне" („The Sublime and the Beautiful") [23, с. 261-286], „Найвища влада Добра над іншими поняттями" („The Sovereignty of Good Over Other Concepts") [23, с. 363-385], „Вогонь і Сонце: Чому Платон вигнав митців" („The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists") [23, с. 386-463], „Ідея досконалості" („The Idea of Perfection") [23, с. 333], в яких, розвиваючи трансчасові ідеї Платона, письменниця прагне морального вдосконалення сучасної людини. Пошуки істини вона продовжує на тлі своїх романів, зберігаючи основний принцип жанру сократичного діалогу – діалогічність.

М. Бахтін визначав засади цього жанру через пошук істини: „В основі жанру лежить уявлення Сократа про діалогічну природу істини та людську думку про неї <...> Істина не народжується й не знаходиться в голові окремої людини, вона народжується між людьми, які разом шукають істину, в процесі їхнього діалогічного спілкування" [3, с. 126]. Ось чому жанр сократичного діалогу, на відміну від інших античних жанрів, вже тоді не був риторичним. Головний герой та співрозмовник платонівських діалогів, Сократ, порівнював свої філософські дискусії з маєвтикою (повивальним мистецтвом), адже вважав, що допомагав народженню істини в інших людях. Отже, сократівське розуміння процесу філософування як мовного діалогу є ціннісною настановою, що ґрунтується на пошуках істини як результату цього діалогу [18, с. 194]. Саме це взято за основу англійською письменницею.

За Бахтіним, діалог проявляє себе двояко: у формах *синкризи* (зіставлення різних поглядів на певний предмет) та *анакризи* (засоби, за допомогою яких співрозмовника примушували, провокували висловити до кінця свою думку). Іншими словами, анакриза – це провокування слова іншим словом (або „думки думкою", як до Бахтіна визначав О. Потебня). Отже, визначена двоякість, яка „діалогізує думку, виносить її назовні, перетворює на репліку в діалогічному спілкуванні між людьми" [3, с. 127], ферментує стилістику філософських романів Айріс Мердок.

Вичерпавши себе як жанр, сократичний діалог надалі насичує інші жанри. Одним із таких, на погляд Бахтіна, стала *меніппова сатира*, яку також, за його визначенням, можна схарактеризувати як жанр „оксюморонних поєднань", тобто поєднань піднесеного та ницого (приземленого), смішного та серйозного, реального та фантастичного. Цей жанр протиставлення та взаємодії різних літературних стилів і форм, типів мовлення, філософських концепцій науковець ще визначав як жанр „кінцевих питань", в якому відкривається „новий" для

античності тип художньої цілісності, і твір будується як низка випробувань тих чи тих філософських ідей. Тобто різні філософські ідеї, релігійні догми висуваються в зіткненні з життєвим контекстом, адже випробування ідеї передбачає створення виняткових нереальних ситуацій, які в поєднанні з реальністю „життєвого бруду" сприяють виявленню істини. Звідси, „меніппова сатира", що була за своєю сутністю сатирою глибоко філософською, сприяла перегляду усталеної системи цінностей тогочасного суспільства й у літературному плані зумовила появу нової сюжетної лінії, вільної від усталених літературних норм.

Для об'єктивності слід також зазначити, що ідею Бахтіна про вживання терміна „меніппея" (похідного від давнього жанру „меніппової сатири"), на яку посилаються „для позначення універсального типу жанрового змісту серйозно-сміхової спрямованості, вияву його амбівалентної природи, що полягає в пошуках філософських морально-етичних істин при панібратському ставленні до дійсності, у висвітленні злободенної проблематики крізь призму сміху, авантюрного сюжету, зміщеного часопростору" [14, с. 450], поділяють далеко не всі вчені. С. Авєрінцев, приміром, взагалі не визнає за „меніппеєю" статусу жанрової матриці, називаючи її літературною метафорою [1, с. 201], тоді як А. Барков, навпаки, пропонує сьогодні розглядати меніппею вже не як жанр, але як літературний рід [2]. Проте ми дотримуємося бахтінського визначення, оскільки воно цілком підтверджується досвідом мердоківського письма. Зокрема, для нас важливий бахтінський аналіз контекстуальних зв'язків меніппеї, під впливом яких вона формувалася, – це такі споріднені діалогічні жанри, як діатриба, солілоквіум, симпозіон, логісторікус тощо [3, с. 130], оскільки вони також певним чином вплинули на розвиток філософського роману.

Зупинимося на них докладніше. Саме античний жанр *діатриба* (внутрішній діалогічний жанр у формі бесіди з гіпотетичним співрозмовником), а не класична риторика справив, на думку Бахтіна, „визначальний вплив на жанрові особливості давньохристиянської проповіді" [3, с. 138]. До речі, ознаки цього античного жанру, як залишкового явища, можна простежити в романах XVIII – початку XIX ст., просвітницького, сентиментального та романтичного, яким була притаманна „відкрито *діалогічна* форма – діалог як такий, листування, щоденник (тобто, зрештою, діалог з уявним співрозмовником)" [11, с. 137]. У Мердок спрацьовує ефект „подвійного" діалогу, спілкування автора (як реального та як експліцитного) з читачем. Ця тенденція зберігається в художній практиці письменниці, зокрема, через втілення досить поширеного в її романах прийому звертання до потенційного читача (приміром, у романі „Море, море": „Мій гіпотетичний читачу" [16, с. 21]). У межах роману реципієнтові неодноразово пропонують ознайомитися з авторською світоглядною позицією: „Побіжно, читачу, я можу розповісти тобі і про своє минуле життя, і про свій „світогляд" [16,

с. 5]. Низка експліцитних авторів із романів Мердок у такий спосіб прагне поділитися з читачем своєю „філософією”, своїми „pensées”: Чарлз Ерроубі („Море, море”), Бредлі Пірсон („Чорний принц”), Гіларі Берд („Дитя слова”) та ін.

Іншим діалогічним жанром античності, подібним до діатриби, що сприяє активному пізнанню себе самого, розкриває сутність власного „я”, є *соліло́квіум* (бесіда із самим собою). Яскравим прикладом подальшого використання соліло́квічної форми слугують монологи шекспірівських п’єс, приміром монолог Гамлета. Хоча А. Мердок цей прийом використовує доволі часто, в даному разі доречно звернути увагу на її авторський метод: так, обігруючи шекспірівські образи, вона наслідує й шекспірівський стиль їх втілення. Недаремно героя з її роману „Чорний принц” визнають „тінню Гамлета” [7, с. 87] або „сучасним варіантом Гамлета” [6, с. 96].

За М. Бахтіним, жанри діатриби та соліло́квіуму розвивалися „в орбіті меніппеї, переплі́талися з нею й проникали в неї” [3, с. 138], нарівні з *симпозіоном*, що являв собою певний бенкетний діалог, із притаманною йому особливою відвертістю, фамільярністю та ексцентричністю. Ця форма також простежується в стилістиці англійської романістки. Як спосіб декларації героями певних світоглядно-філософських ідей, моральних чи етично-естетичних поглядів у колі людей із різним світосприйняттям за чашкою чаю чи склянкою вина, ця діалогічна форма присутня в більшості з романів Мердок. Принагідно зауважимо, що рудименти симпозіону можна простежити у творчості не тільки цієї письменниці, але й інших англійських митців філософського романного жанру (О. Хакслі, Дж. Фаулза та ін.).

Зазначимо, що згадані діалогічні жанри античності хоча з часом і втратили власні літературні позиції, проте залишилися структурно-складовими ферментами інших жанрів, зокрема філософського роману. Вся ця група „середніх” жанрів античної доби (жанр сократичного діалогу, різноманітна література симпозіонів, мемуарна література, „меніппова сатира” тощо) сьогодні взагалі визнана передвісницею романного жанру як такого [10, с. 131-132]. Із посиланням на тезу Шлегеля про те, що „романи – це сократівські діалоги нашого часу”, літературознавство ХХ ст. фактично конституювало генетичне джерело філософського роману [11, с. 135].

Відмінності нової літературної гілки від усталених форм епосу, трагедії та комедії, що згодом привели до становлення філософського роману, спостерігалися вже за античної доби, коли вироблялася „особлива (нова) зона побудови художнього образу, зона контакту з незавершеною сучасністю (усвідомлена відмова від епічної та трагічної дистанції), й нові типи профанного або фамільярного слова з особливим ставленням до свого предмета”, а також „особливий тип майже романного діалогу, принципово відмінного від трагічного та комічного <…> й майже романний образ людини (не епічний, не трагічний і не комічний)” [10, с. 132]. Проте означені жанри займали в

античній літературі периферійні позиції, вважаючись периферійними „продуктами розпаду" класичного епосу. Не заперечували цієї позиції й відомі концепції Б. Грифцова та М. Томашевської, за якими генеза роману як такого також пов'язувалася із занепадом античності у зв'язку „з давньогрецькою риторикою, що втратила прагматичну функцію" і від якої, проте, залишалися в генезі жанру „риторичні вправи", зокрема *екфраза* (опис явища мистецтва чи природи) та *етопея* (опис душевного самопочуття людини). Про це слід згадати, оскільки знакові риси цих форм активно працюють у сучасному філософському романі, зокрема в романах А. Мердок. Письменниця прагнула з'ясувати роль мистецтва в житті людини, його вплив на поліпшення моральної сутності кожної особистості. Так, у своїх романах вона неодноразово змальовувала такі явища мистецтва, як музику (спів), живопис, театр у незвичному (часто негативному) контексті. Все це стимулювало читача до виявлення власної позиції щодо їх сприйняття, викликало прагнення до суперечок з автором. Наведемо кілька таких прикладів із роману „Море, море": „Спів – це, звичайно, вид насильства. Вологі розкрити роти з виблискуючими зубами так і прагнуть розшматувати жертву – слухача" [16, с. 304]; або ж: „Театр – це підкорення людства магічними засобами <…> Актори, звичайно, бачать у глядачах ворога, якого потрібно обманювати, одурманювати, ошелешувати, брати в полон" [16, с. 36], – подібні висловлювання одного з героїв Мердок (театрального режисера) спонукають читачів до активного діалогу. Письменниці неодноразово доводилося давати відповіді на шквал запитань з цього приводу в численних інтерв'ю та есе. Мердок у цілому підтримувала платонівський антагонізм стосовно впливу поганого мистецтва на сприймача: лише справжнє мистецтво „good art" звеличує душу і є істинною цінністю, що несе людям Добро і Красу („Literature and Philosophy") [23, с. 13-15], („Art is the Imitation of Nature") [23, с. 245], („The Sublime and the Good") [23, с. 212].

У жанрологічній матриці філософського роману діалогічність зберігається не лише як основний принцип, взятий з античної літератури. Сюди, за спостереженнями науки, включається й жанровий досвід Середньовіччя у формі міраклів, мораліте, містерій із притаманною їм формою різних диспутів і суперечок на релігійно-філософські теми [4, с. 393]. Саме через цей досвід до жанру підключається християнський релігійний вектор. Зокрема, у творчості Мердок релігійно-етична проблематика та її філософське осмислення займають одну з провідних позицій. Письменниця визначала свою добу як час брутальної секуляризації суспільства зі знецінюванням „релігійних перцептів", підкреслювала, що одвічні моральні цінності втрачають свій сенс, який можна ще віднайти за допомогою літератури („Against Dryness" [23, с. 294]). Мердоківські герої невипадково обговорюють ті релігійно-філософські проблеми, що хвилюють письменницю: існування Онтологічного Доказу („Учень філософа"), сутність християнської моралі („Досить почесна поразка"), занепад

християнських цінностей („Час Ангелів”), співвідношення релігії та містицизму („Дилема Джексона”) тощо.

Проте, аналізуючи генезу філософської прози в її історичному русі, не будемо ігнорувати стратегію жанротворення, адже стратифікація романно-філософського дискурсу такими жанрами, як казка, байка, притча тощо, також сприяє поглибленому розумінню онтологічних вимірів філософського роману, скажімо, в аспекті поняття „архетип жанру”, висунутого ще у 30-ті роки О.М. Фрейденберг (першоелементом жанрового матеріалу літератури дослідниця називала „первісну метафору”, яка за своєю сутністю була категорією світоглядною й забезпечувала абсолютну універсальність світосприйняття первісною свідомістю та втілювалася в тотожності мікрокосму з макрокосмом. Завдяки цьому й оформлювалися жанри, структура яких відбивала архаїчний світогляд [19, с. 28; 20, с. 121]). Справедливість цього концепту підтверджує й творчість А. Мердок, у кожному творі якої можна простежити наявність певної первісної метафоричної парадигми. У другому розділі це положення подається розгорнуто. В даному разі наведемо лише найбільш наочні зразки: „Дитя слова”, в якому закладається біблійна парадигма притчі про „зерно”, або „Море, море” як онтологічна метафора буття.

У зв’язку зі специфікою художніх творів А. Мердок зафіксуємо запозичення філософським романом досвіду інших жанрових форм. Генеза філософського роману виразно розкривається в порівнянні з жанром *казки* в аспекті виділеної Є. Мелетинським соціальної функції [15, с. 52]. Магічні інтенції казки спрямовані на доведення закону перемоги „добра” над „злом”. Проте акценти філософського роману зміщуються щодо з’ясування питань „що є добро?” і „що є зло?” в бік пошуків істини в кожному окремому контексті, а отже, знову підтверджується діалогічність цього жанру.

Певна морально-етична чи суспільна проблематика втілювалася також іншим найдавнішим жанром – *байкою*, як носієм дидактичності певної ідеї. Байка була однією з найдавніших форм мислення й відображення світогляду на рівні з міфом. До речі, інтелектуальний потенціал байки зберігає її буття в метаморфному вигляді до наших часів (у цьому плані цікаве, скажімо, спостереження М.Л. Гаспарова з приводу того, як „байка Федра перероджується в моралістичну діатрибу, а байка Бабрія – в живописну казку” [5, с. 137]). Відносно спадщини Мердок, тут також виникає специфічна ситуація. Її тексти ніби заперечують можливість порівняння з байкою, оскільки письменниця принципово уникає проголошення будь-якої дидактичної сентенції. Проте мораль іманентно присутня в кожному з її творів, і це дає право провести паралель із байкою тих давніх часів, коли мораль як архітектонічний елемент ще не входила в її жанрову структуру.

Ключовою позицією в аналізі жанроутворення філософського роману є притча. Її генеза, як і байки, ведеться від *апологa* (казки про тварин), проте ці дві форми мають чимало відмінностей. Зокрема, за змістом та ідейним спрямуванням сучасний дослідник поділяє притчу

на релігійну та світську, філософську та моральну, фольклорну, зважаючи на те, що притчам також властиві різні модифікації [9, с. 29]. У творах А. Мердок притча як така виконує надзвичайно значущу функцію, особливо такий її різновид, як біблійна притча. Взагалі роль біблійної притчі, на думку сучасної дослідниці Р.І. Кузьміної, визначається тезою (мораллю), яка доводиться життєвим прикладом [13, с. 19]. У цьому дослідниця бачить „двочастинність" як її генетичну жанрову особливість. Порівнюючи давню притчу із сучасною, що для нас важливо в аспекті творчості Мердок, дослідниця наголошує на своєрідній формі цієї „двоплановості", притаманній сучасній притчі: аспект подій тут отримує можливість широкого тлумачення, „вимагає активізації уяви читача, змушує домислити те, що мається на увазі, оцінити уявне з позиції певного соціально-естетичного ідеалу, підвищує коефіцієнт інтелектуальності твору" [13, с. 19-20]. Оскільки нас, власне, й цікавить зв'язок притчі з філософським (інтелектуальним) романом, звернемося до сучасного твердження Ю. Клим'юка про те, що ідея в більшості жанрів з'ясовується завдяки зображуваним у творі подіям, на відміну від притчі, що будується в інший спосіб: „готова" ідея доводиться завдяки певним подіям та образам [14, с. 444]. Теза про те, що ніби у притчі „певне складне (філософське, моральне, релігійне) поняття розкривається за допомогою повчальної історії (часто морального уроку, прикладу), кожна з дійових осіб якої, та й самі події, мають переносне значення, його тлумачення змушує читача чи слухача роздумувати, веде через прості міркування до розкриття якогось складного поняття" [14, с. 444], не зовсім незаперечна. Звідси можна зрозуміти, що у філософському романі, як і в інших романних формах, ідея, що існує як така, сама собою, як самостійна імагінація, повинна бути лише доведеною завдяки певним подіям. Проте, іменуючи філософський роман повчальною притчею, англійський літературознавець А. Кеттл справедливо підкреслює, що насправді „автор роману-притчі виходить зі свого бачення, власної повчальної „істини" й, так би мовити, намагається вдихнути в неї життя" [8, с. 31] – саме це вказує на відносну спорідненість, проте принципову жанрову автономність обох форм. Такої ж думки дотримувалася і К.А. Шахова, підкреслюючи, що філософський роман та роман-притча близькі за цілою низкою ознак й можуть містити елементи наукової фантастики, казки, міфу, утопії, а також зображувати життя безпосередньо в його реалістичних формах, проте вони не тотожні [19, с. 8-9]. Н.Х. Копистянська вважає, що в інтелектуальному (філософському) романі XX ст., „що тяжіє до притчі, велику роль відіграє культурне минуле, і не лише своєї нації, а всього людства <…> Це допомагає якось по-новому осмислити вічність, мінливість і повторюваність, історію, не стільки зображати світ, скільки викладати свою концепцію світу і людини в ньому" [12, с. 186]. У контексті творчості Мердок це питання надзвичайно актуалізується. Адже в жанровому відношенні її романи часто містять ознаки філософської

притчі, сповненої багатозначної символіки.

Отже, простежуючи генезу філософського роману в аспекті літературної творчості Айріс Мердок, можна зазначити таке: ознаки, притаманні таким давнім жанровим формам, як „сократичний діалог”, література симпозіонів, меніппова сатира, казка, байка, притча, алегорія тощо, органічно виростають у романах письменниці на авторському, свідомо звернутому до традиції, інтелектуальному ґрунті, зумовлені цілеспрямованою творчою установкою на збагачення означеного жанру всім набутим досвідом літературно-філософської рефлексії європейської культури.

1. *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа „Языки русской культуры”, 1996. – 448 с.
2. *Барков А.* Мениппея: особый род литературы // http://www.ham.kiev.ua
3. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – 4-е изд. – М.: Сов. Россия, 1979. – 318 с.
4. *Бикульчюс В.В.* Грани философского романа. – М.: Писатель и жизнь, 1987. – С. 375-397.
5. *Гаспаров М.Л.* Античная литературная басня (Федр и Бабрий). – М.: Наука, 1971. – 280 с.
6. *Гениева Е.* В поисках Гамлета // Литературное обозрение. – 1975. – № 6. – С. 95-96.
7. *Гражданская З.* Черный принц – кто он? // Литературное обозрение. – 1975. – № 3. – С. 86-89.
8. *Кеттл А.* Введение в историю английского романа / Пер. с англ., предисл. В. Ивашевой, примеч. В. Скороденко. – М.: Прогресс, 1966. – 446 с.
9. *Клим'юк Ю.* Про естетичну природу притчі // Слово і час. – 1993. – № 5.
10. *Кожинов В.В.* Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. – М.: Сов. писатель, 1963. – 439 с.
11. *Кожинов В.В.* Роман – эпос нового времени // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. – С. 97-172.
12. *Копистянська Н.Х.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
13. *Кузьмина Р.И.* Притча как условная художественная форма (В. Борхерт, У. Голдинг, Б. Брехт) // Метод, жанр, поэтика в зарубежной литературе. – Фрунзе, 1990. – С. 19-28.
14. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
15. *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: Наука, 1986. – 318 с.
16. *Мердок А.* Море, море: Роман / Пер. с англ. М. Лорие. – М.: Изд-во АСТ, 2000. – 480 с.
17. *Мердок А.* Под сетью: Роман / Пер. с анг. М. Лорие. – М.: ООО „Издательство АСТ”; Харьков: Фолио, 2001. – 320 с.;
18. *Миронов В.В.* Философия и метаморфозы культуры. – М.: Современные тетради, 2005. – 424 с.

19. *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. – 605 с.
20. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. – Л.: Гослитиздат, 1936. – 454 с.
21. *Derrida J.* Plato's Pharmacy. Dissemination / Transl. by B. Johnson. – Chicago: The University of Chicago Press, 1981. – 400 p.
22. *Jacobs A.* Review on Existentialists and Mystics by Iris Murdoch // http://www.firstthings.com/ftissues/ft9901/reviews/jacobs.html.
23. *Murdoch I.* Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. – N.Y.: Penguin Books Ltd., 1999. – 546 p.
24. *Nussbaum M.* Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature. – Oxford: Oxford University Press, USA; New ed., 1992. – 432 p.
25. *Nussbaum M.* The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy, 2nd Edition. – Chicago: The University of Chicago Press, 2001. – 590 p.
26. *Nussbaum M.* Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life. – Beacon Press, 1997. – 128 p.

Summary

The article deals with the problem of investigation in Iris Murdoch's philosophical novels of basic principles and methods inherent in philosophical prose beginning with its rudimentary forms in the antiquity (Ancient Greece) and the Middle Ages. Genesis of the philosophical novel's genre form is examined through its dominant feature – dialogism. Receptive links of Murdoch's philosophical essays and novels are traced within European experience of literary-philosophical reflection.

Key words: genre form, dialogism, philosophical novel, reception, moral values, ethical problems.

Стаття надійшла до редколегії 19.10.2007