

ОСНОВЫ РОМАННОГО МИРА АЙРИС МЁРДОК

Ольга Алісеєнко 

кандидат філологічних наук, доцент
кафедри англійської мови для нефілологічних спеціальностей,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

FOUNDATIONS OF THE NOVEL WORLD OF IRIS MURDOCH

Author: Olha Aliseienko 

Abstract.

Iris Murdoch enters the wide space of literature and culture, conducts intertextual roll-over with various proto-texts, modalities, archetypes, philosophical concepts that have developed in literature, seeking to penetrate into the essence of man and the world. As a writer of the “transition”, Iris Murdoch’s work is not associated with an outright deformation of the world in its spatial and temporal coordinates, with the hypertrophy of conventional elements, with demonstrative deconstructive game stylization, with a violation of lifelikeness and ethical relativism inherent in “mature” postmodernism. An important feature of the poetics of “transition” in Murdoch turns out to be organic, devoid of contrast, both because of the objectively established relationship between modernism and postmodernism, and because of the subjective nature of her artistic thinking, marked by the gift of contamination.

ВСТУПЛЕНИЕ

Романы известной английской писательницы Айрис Мёрдок (1919–1999), профессионального философа, эссеиста, драматурга, почти всегда при выходе в свет вызывавшие острую полемику, давно стали объектом постоянного интереса читателей, критиков, литературоведов и на ее родине, и за ее пределами. О Мёрдок написано много статей, монографий, диссертаций, предлагающих разные толкования смысла и форм ее романистики, которая рассматривается и в учебниках, и в общих обзорах английской литературы 1950-80-х гг. Исследовался круг основных проблем ее творчества [64; 66; 71], где сквозными являются вопросы индивидуального сознания современного человека, его отношение к любви, к «другим», что порождает повторяющиеся темы и лейтмотивы в мёрдковской романистике. Изучались эстетические взгляды [32], миропонимание [17], концепция человека и действительности [33], особенности эволюции писательницы [90], анализировались соотношения с философскими и литературными течениями [84; 46], специфика поэтики и жанрового облика как отдельных романов [9; 30; 11], так и романистики в целом [73; 81; 29], романов определенного типа либо периода [31; 40; 75]. Писательницу относили то к реализму [87; 57], то к модернизму [64; 67], то к их сочетанию [29], то к символизму [1], то к постмодернизму [85; 83], подчеркивали присутствие романтической поэтики [67, с. 262]. С. Д. Павлычко вынуждена признать, что «сложно отнести творчество Мёрдок к какому-то одному художественному направлению...» [43, с.348]. Думается, что такая традиционная постановка вопроса об однозначном определении стилевой принадлежности писательницы не продуктивна, даже, в известной мере несостоятельна. Н. Бушманова верно полагает, что «споры о «реализме» и «модернизме», например, применительно к английской литературе XX века мало что объясняют в живой практике искусства. Пример тому – сама Айрис Мёрдок» [8, с. 159]. Начало творчества романистики приходится на десятилетие, которое связывают с «прорывом» постмодернизма [70, с. 53]. Но к общей формуле смены культурных парадигм – движение от модернизма к постмодернизму, который «сигнализирует не об упадке, а, наоборот, открывает новые перспективы» [45, с. 576], нельзя свести историко-литературное положение Мёрдок. Её творчество не просто некая переходная форма, а и своеобразное отклонение от нее. Она не занимает позиции «конфронтационного одиночества», как писатели постмодернисты [38, с. 51], полностью не вливаясь в общий стилевой поток второй половины XX века,

хотя и не изолируясь от него, даже в какой-то мере способствуя его вызреванию, сохраняя индивидуальные черты художественного мышления, не подчиненные общему движению литературного процесса. Вряд ли точно представление С. П. Толкачева о влиянии постмодернизма на поздние романы А. Мёрдок [3, с. 50], ибо, как представляется, писательница способствует его формированию, о чем говорит внутренняя логика ее творческого развития, знаки движения к постмодернизму в ранних романах, что тоже необходимо учитывать. Мёрдок, несомненно, импонирует «антитоталитарность, антиавторитарность, полилогизм», «изначально присущие постмодернизму» [38, с. 167], но она далеко не все принимает в его эстетике. Мёрдок относится к тому поколению писателей, которому присуще свободное самоопределение, настойчивые поиски своего стиля на всех уровнях творчества, что закономерно порождает в общей атмосфере своеобразной литературной «раскованности» второй половины XX столетия неприкрепленность ее творчества к одному определенному направлению. Писательница использует и в романистике в целом, и в отдельном произведении не только «разнопропорциональную» контаминацию компонентов разных поэтик, традиций, но и освобождается от власти какого-то одного жанрово-стилевого кода. В ее романистике проявляется богатая культурно-философская эрудиция, двойная ориентация на физическую и литературную реальность, на поэтику интертекстуальности, скрытых и открытых аллюзий, ассоциаций и т.д.

1. Специфика романной поэтики А. Мёрдок

Многосоставность романной поэтики А. Мёрдок очевидна, как верно заметила Е. Гусева, «однозначного определения творчество Мёрдок не терпит ни в чем» [13, с. 212], хотя многие исследователи и стремятся уложить ее в жесткие рамки однозначных дефиниций, что и порождает разногласия в мёрдокиане. В писательнице одни видели «изготовительницу дамского чтива улучшенного сорта», другие – «художника, выразившего моральные проблемы эпохи» [29, с. 209], одни настаивали на экзистенциалистской природе ее романов [83, с. 262], другие усматривали в них лишь «отголоски старой литературы» [2, с. 226]. Мнения разделялись и при выявлении отношений Мёрдок с фрейдизмом, с лингвистической философией [2, с. 222-223]. Сама Мёрдок отрицает влияние Фрейда [2, с. 225], но, как известно, нельзя полностью доверять саморефлексии писателей. В. Ивашева приводит конкретные страницы романа «Отрубленная голова», где она видит перифразы высказываний З. Фрейда [26, с. 385]. Наиболее общим

оказалось представление о роли для нее философских идей Платона [33, с.9; 2; 40; 85 и др.], которые получили специальное истолкование в статьях писательницы, своеобразно вошли в художественную ткань ее произведений, повлияв на выделение цикла «платонических романов» [40], состоящих из шести произведений, разделенных на две группы, что подчеркивает эволюцию цикла [40, с. 14-15,17]. Т. А. Ганф первые четыре романа Мёрдок («Под сетью», 1954; «Бегство от волшебника», 1956; «Замок на песке», 1957; «Колокол», 1958) связывает с влиянием Ж.-П. Сартра, следующие четыре – с влиянием Кьеркегора («Отрубленная голова», 1961, «Дикая роза», 1962, «Итальянка», 1964 и «Единорог», 1963); отмечает влияние Платона, но не говорит о «платонических» романах [10, с. 185-186]. Возникшая исследовательская разногласия в мёрдокиане во многом связана и с самим феноменом Мёрдок-романистики, и с традиционным стремлением критики однозначно определить её природу. Думается, что речь должна идти не о том, что «курс» Мёрдок постоянно колеблется от «сочинительницы низкопробных развлекательных историй» до серьёзного автора философских романов, как полагает А. Ливергант [31, с. 112], а об особой двойственности художественной природы мёрдоковских романов, делающих писательницу предвестницей «двойного кода» постмодернизма. Несомненная сознательная двойственность ее художественного мышления, совмещение концепций разных этико-философских систем, сочетание опоры на ту или иную идею и одновременная полемика с ней, слитность «серьезности» с «мистификацией» [54, с. 381], жизнеподобия с условностью связаны, как представляется, со стремлением Мёрдок отражать и моделировать многосложность реальной действительности, противоречивость сознания, его раздвоенность и неоднозначность. Один из известных мёрдоковедов М. Брэдбери проницательно заметил: «Её романы – бегство от идей, и в то же время они концептуализируют это бегство» [63, с.235]. В этом отношении Мёрдок 60-х гг. созвучна тенденциям постмодернизма, которому присущи «плюральность», «отсутствие универсального авторитета», «интерпретативная поливалентность». Но она не склонна, как многие постмодернисты, отказаться от иерархичности в определении этических ценностей, что особенно четко проявилось в ее эссе «О превосходстве Добра над другими понятиями» (1967) и в романах, связанных с идеями Платона. Романы А.Мёрдок чаще всего рассматриваются как философско-психологические [2; 40 и др.] или психологические романы [19, с. 129-148]. Порой их называют «одновременно философскими и психологическими» [43, с. 334], «романами

с философской тенденцией» [24, с. 240], иногда именуют «философскими» [58, с. 40], «интеллектуальными» [47, с. 132], «любовными» [29, с. 214], отмечают экспериментальный характер жанра [43, с. 330-349] как некоего «романа идей» [43, с. 349; 64, с. 159], против чего протестует сама А. Мёрдок, отрицательно относящаяся к этой романной модификации. Её она назвала «кристаллическим романом» [78, с. 18], подчеркнув в нем роль подчиняющей жизненный материал, который часто имеет иллюстративное значение, философской концепции. Р. Уильямс в своей типологии реалистического английского романа в работе 1959 г. выделял наряду с «социальным романом» «персональный роман» («personal novel»), под которым он подразумевал психологический роман с ярко выраженным индивидуальным началом [89, р. 200-213.]. Но романы Мёрдок вряд ли можно прямо отнести к этим жанровым модификациям. Г. Л. Нефагина в русской прозе конца XX века выделяет «неоклассическую», «условно-метафорическую» прозу и «иронический авангард» [42], но романы Мёрдок содержат элементы всех этих типов без явной доминанты одной из них. А. Мёрдок в интервью 1964 года признавалась, что у нее есть «определенные философские идеи о жизни человека и его характере, и они должны были как-то находить выражение в романах; но большей частью, – отмечала романистка, я не осознаю (разрядка моя – О. А.) этого процесса. Я, несомненно, не являюсь философом-романистом в том смысле как Сартр и Симона де Бовуар» [65, с. 184]. Думается, что это «как-то», «не осознаю» передают важную особенность романного мышления Мёрдок: в ее романах философские идеи не являются ни «исходным пунктом» фабулы, ни прямым объектом художественного воплощения, а присутствуют в преображенном «скрытом» виде, хотя могут и обсуждаться персонажами. Как верно заметила Н. Бушманова, у Мёрдок не «развернут философский текст», хотя «у нее в форме увлекательного рассказа обсуждаются вполне определенные идеи, «заземленные» на героев ее романов» [8, с. 159]. Вряд ли верно видеть в романах Мёрдок лишь присутствие экзистенциалистских, фрейдистских и других «реминисценций, рассыпанных по роману», как считает А. Ливергант [31, с. 111]. Представляется, что философское начало в них значительно более глубокое и органичное, проступает на многих уровнях произведения, не только на вербальном, но и на структурном, что отчасти выясняли Г. Аникин, И. Левидова, И. Мизинина и др. Её «философичность» явно иная, чем в прозе Вольтера, Камю, Сартра, что утверждает и сама писательница, настаивая, что она создает не «романы-тезисы», не «роман-иллюстрацию» к «тупикам», а собственно романы, проникнутые

размышлениями о жизни» [45, с. 210]. В книгах А. Мёрдок присутствует то, что И. Н. Сухих называет «художественной философией писателя» [50, с. 146-176], которая оплодотворяет все произведение. При этом следует подчеркнуть, что в романистике Мёрдок отсутствует изложение и воплощение целых философских систем (экзистенциализма, платонизма, фрейдизма, лингвистической философии и т.д.), что отмечают С. Д. Павлычко [43, с. 345], Н. Мадорская [35, с. 6], которая пишет о «философском плюрализме» писательницы [35, с. 15]. Верно отметив отсутствие связи Мёрдок с какой-то одной философской системой, Н. Мадорская вряд ли права, когда пишет о том, что писательница «подчинялась (разрядка моя – О. А.) различным течениям современности, а также предшествующей философской мысли» [35]: Мёрдок всегда предлагает им свою собственную экспликацию, видоизменяет, дополняет, прибегает к иронии и т.д., т.е. субъективизирует их. Она вбирает в себя философские идеи, но не подчиняется им. Он далек от простой эклектичности, а связан, как представляется, с «принципом дополнительности». Писательница опирается или излагает, или воплощает отдельные этико-философские идеи, сочетая, сталкивая их, передавая не столько собственную эрудицию в сфере философии, этики, эстетики, а воссоздавая сознание своего образованного, думающего современника, в котором соприсутствует комплекс идей, восходящих к разным источникам. Представляется, что в «философском плюрализме», в гетерогенности идей проступает неприятие «универсальных дискурсов», которое станет важной чертой постмодернизма [70, с. 72]. Возможно, именно «философский плюрализм» составляет важную сторону жанрового облика романа А. Мёрдок, который не защищает «тезис», не является «назидательной притчей», как определял философский роман А. Кеттл [28, с. 31], но в нем есть ощущение «предварительно сформулированной идеи» [7, с. 379] как важного свойства жанра, по мысли Бикульчюса (так, например, роману «The Nice and The Good» предшествовала статья Мёрдок, посвященная тем же проблемам). Романы Мёрдок в определенном смысле можно рассматривать как «романы испытания» идей: М. Бахтин считал философский роман его модификацией [5, с. 200]. Мёрдоковская идея-концепция возникает как следствие всего романа, а не отдельных его компонентов, – свойство нового типа романа философского [62, с. 220]

Опираясь на предложенную периодизацию творчества А. Мёрдок рядом исследователей [66; 17; 35; 43; 73; 81; 40; 75], хотя и не разделяя их общей концепции эволюции писательницы, построенной на признании простого перехода от одних философских идей к другим, думается, что категоричная

формула В. В. Ивашевой об эволюции Мёрдок «от Сартра к Платону» [25, с. 134-153], с которой осторожно спорил Г. Аникин [2, с. 244-245], отмечая присутствие идей древнегреческого философа и в «экзистенциалистских» романах, чрезмерно упрощающая и прямолинейная. «Экзистенциалистские идеи» отнюдь не преодолеваются Мёрдок после первых романов, экзистенциализм писательницы – явление значительно более сложное, чем создание ее экзистенциалистского романа, жанра, который нес в себе, как верно отмечают, определенные новации [68]. И признание самой писательницы о своем критическом отношении к экзистенциализму даже во время написания книги о Сартре [8, с. 163], трудами которого она была «взволнована» [2, с. 222], ее критика экзистенциалистского героя [80], экзистенциалистского романа [79] свидетельствуют о далеко неоднозначном отношении и к Сартру, и к экзистенциализму вообще, обращение к которому у Мёрдок, по свидетельству Конради, было связано с его направленностью «на проблемы ценности и моральности» [66, с. 11]. Близок английской романистке французский экзистенциальный философский роман и своим особым вниманием к анализу сознания и психологии героя [49, с. 12]. К тому же, как полагает Ж. Рюс, благодаря экзистенциализму «произошло слияние философского и литературного подхода» к реальности [45, с. 92]. Это отразилось и в мёрдоковских романах 50-60-х гг. с их философской направленностью, где есть приятие-полемика с рядом экзистенциалистских идей, что будет встречаться и позже: экзистенциализм пустил более глубокие корни в творчестве писательницы, чем ей самой представлялось [61, с. 131], как, впрочем, и ряду мёрдоковедов.

Вряд ли можно согласиться и с С. Д. Павлычко, что «эволюция Розанова в «Ученике философа» (1984) – повторение эволюции самой Мёрдок» [43, с. 342]: она была у нее не столь прямолинейна и более противоречива. Как верно заметила И. Левидова, «эволюция творчества Мёрдок не может быть представлена единой линией – прямой или ломаной. Скорее можно сказать, что она выходит на своеобразные «радиальные маршруты» – из центральной точки, лежащей внутри круга» [29, с. 210]. А в нем сосредоточены излюбленные писательницей идеи, связанные и с Сартром, и с Вингенштейном, и с Платоном, и с Симоной Вейль, и с Фрейдом, с христианством и буддизмом, которые предстают выборочно, в прихотливом сочетании и далеко не всегда ею апологетизируются. В этом проявляется стремление писательницы избежать концептуальной однозначности, что делает Мёрдок носительницей общей для второй половины XX века

философской тенденции, культивирующей антидогматизм, плюрализм и отказ от «окончательного суждения», отмеченные Ж. Рюс [45, с. 369-370, 439; 526, 625-628].

Вопросы традиций творчества А. Мёрдок преломляются в мёрдокиане, однако в полном и детальном объеме и проблема традиций, и проблема интертекстуальности пока не нашли, насколько мне известно, всестороннего освещения, хотя, несомненно, важны для постижения специфики творческой манеры писательницы.

А. Ливергант, явно противящийся обаянию писательницы, пишет: «У романтиков арендует Мёрдок и весьма обветшалый готический реквизит в виде бурного моря, неприступных утесов, морских чудовищ, заложниц, утопленников, тайных изъявлений чувств» [31, с. 111]. Исследователь подчеркивает ассоциации и «налет пародийности», хотя, вероятно, более верно говорить об ироническом подтексте этого интертекстуального «реквизита» и его трансформации, и о новой функциональности. А. Ливергант не видит того, что пласт интертекстуальности в мёрдоковских романах открывает время и пространство ее художественного мира в предшествующую национальную и шире – европейскую историю духовного развития человечества, в «большое время» культуры, часто оцениваемое как обветшалый хлам или арсенал «пересоздания». Мёрдок не только в статьях, где она пишет о своем интересе к Шекспиру, Диккенсу, Толстому, Достоевскому и др., но и в художественном творчестве значительно более почтительно относится к классике, чем модернисты, «бунтующие» против ее неприкасаемого авторитета, который исчерпал себя, но писательница не стремится, как многие постмодернисты, «пересоздать» классику [86, с. 87-91]. Мердок и в этой сфере относится к писателям «отклонения», по терминологии Д. С. Лихачева. Ей присущи «осторожные поиски нового понимания традиций» [3, с. 163]. Мёрдок чужд «бессменный лозунг авангарда» – «взлом» и «натиск» [72, с. 169], она стремится включиться в «Великую традицию» (Ливис) английской литературы. Разнообразная интертекстуальность, философская и литературная, где велика семантико-конструктивная роль открытых и скрытых реминисценций, присутствуя в романах писательницы, свидетельствует о важной черте ее творческого мышления, отмеченного «культурологичностью», особой ролью литературы как своеобразной реальности, как конструктивного элемента ее художественного сознания, где есть стремление преодолеть дихотомию «литературы и жизни», создать то, что Ю. Лотман называет «авторской моделью мира» [34, с. 99]. И в этом как раз заключается проявление новых

веяний, а не свидетельство, как считает А. Ливергант, «традиционных, чтобы не сказать старомодных литературных представлений Мёрдок» [31, с. 111]. Как верно полагает С. Н. Филюшкина, «характерной особенностью литературы XX века является стремление использовать уже готовые, исторически сложившиеся формообразующие элементы жанровых модификаций в их подчеркнуто функциональной роли, т.е. как прием, служащий, однако, не прямым целям – созданию произведения данного жанра – плутовского или приключенческого, а рассчитанного на углубление главной для автора концепции – философского, морально-этического или социального характера» [55, с. 34]. Мёрдоковеды отмечают у писательницы комбинирование элементов поэтики разных жанров: детектива, комедии нравов, драмы характеров [2, с. 230; 35, с.10; 54, с. 358], «готического» романа, кстати говоря, проходя мимо поэтики рыцарского романа, пасторали, которая своеобразно входит в поэтологию мёрдковских романов 60-х гг.. Тенденция к такому смешению особенно присуща жанровому мышлению писателей второй половины XX века, в частности постмодернистам, и зачастую ведет к новому жанровому образованию, как верно полагает Р. Рорти [82, с. 763-764], что возникает и у Мёрдок, хотя и не являя собой феномен «романа-коктейля».

Думается, что приобщенность писательницы к присущей XX веку широкой интертекстуальности, актуализированной постмодернистами, ее «совпадения» в этом с эпохой, а не «отклонение» от нее (по Д. С. Лихачеву), идёт в русле поисков контактов с современным читателем, связано со стремлением соотноситься с традицией при сохранении своего творческого «я», смоделировать сложность романного мира так, чтобы это было понятно читателю. При этом писательница не прибегает ни к стилизации, ни к прямому игровому переосмыслению-перевоссозданию классических образцов, как это делают многие постмодернисты. Мёрдок, считая современный роман дегенеративным отпрыском романа XIX в. [78, с. 20], создает феномен «авторского жанра», вобравшего в себя явные и скрытые черты, элементы поэтики разных романских модификаций (плутовской, готической, пасторальной, приключенческой, детективной, нравоописательной, психологической, любовной, этико-философской, исторической и т.п.). Весьма знаменательно, что обычно жанровые определения романов Мёрдок заключают в кавычки («готические», «платонические») или используют, как Павлычко, например, выражения «так называемый платонический роман» [43, с. 345], подчеркивая условность этих дефиниций по отношению к жанровому облику романов писательницы.

Возникает своеобразное соотношение важнейших, по Э. Мюиру, романских компонентов: характера, времени, пространства и причинности [77, с. 113], формирующих мёрдоксовский художественный мир. Многие специалисты признают, что Мёрдок удалось создать свой особенный мир [64, с. 356], «мердокленд», как выразился Р.Тодд [84], который узнаваем [71, с. 8], отличается от повседневной действительности, хотя в нем нет причудливого совмещения разных времен и пространств, «мир сложных характеров и непредсказуемых событий, мир «сжигающих, смертоносных страстей и испепеляющего одиночества» [66, с. 330], мир двойственный, метафоричный [66, с. 340]. Эта двойственность, метафоричность романного мира Мёрдок, сосуществование в нем явного и тайного, темпорального и вечного, сознательного и бессознательного генетически связано с модернизмом, где, в отличие от постмодернизма, этот дуализм не выражен вызывающе программно-рельефно. Отмечают неожиданность и не традиционность этого сложного мира, господство в нем случайности, антидетерминизма [24, с. 85], парадокса [2, с. 5], особой иронии [71, с. 8] и т.п. Однако, весьма важные компоненты поэтики романов Мёрдок – пространственно-временные координаты её авторской модели мира почти не изучены. А они представляются существенной стороной художественного романного мира и его создателям, и его теоретикам, но в мёрдокиане пока не нашли исследователя. Есть лишь ряд отдельных замечаний. Так, В. В. Ивашева отмечает, что время действия в большинстве романов А. Мёрдок «практически условно», выражено лишь в реалиях [26, с. 428]; о внутреннем времени героя бегло упоминает Н. Мадорская [35, с. 13]. Особую темпоральность в романе «Дитя слова» отмечает М. Урнов [54, с. 371], сосредоточив внимание на «психологическом времени», которое, как он считает, построено на философском убеждении, что «глубина сознания подчиняется законам времени» [54, с. 372]. О сочетании временного с вневременным в романе «Монахини и солдаты» пишет Т. А. Залите [21, с. 87-88]. Отдельные замечания и наблюдения не могут исчерпать представление о мёрдоксовской поэтике пространства и времени, которая достаточно вариативна в её романистике (например, историческая датировка в «Красном и зеленом», элементы «легендарного времени» в «Колоколе», аморфная «современность» в большинстве романов). Писательница перекликается с Бергсоновско-Прустовско-Хайдеггеровским пониманием времени, во многом генетически восходящем к Платону, с которым связывают начало истории постижения категории времени, но доминирует кьеркегоровско-экзистенциалистское понимание темпоральности

[23, с. 286-288]. У Мёрдок нет таких концептуальных нарушений пространственно-временных координат, как у Маркеса, например, который органически объединяет в некое целое разные эпохи, время и пространственные отрезки. Нет у нее и конфликта между временем и пространством, как в «Шуме и ярости» Фолкнера, они соотнесены, не столько слиты (хронотоп), сколько своеобразно «согласованы». Мёрдок не интересуют этапы «времени цивилизации», как У. Голдинга [16, с. 84-85], она не создает темпоральной многоплановости «в пределах двух столетий» и «параллельной интерпретации времени», как Дж. Фаулз в «Женщине французского лейтенанта» [53, с. 86-87]. В. В. Ивашева писала: «Романы Мёрдок живут в каком-то своем измерении, зовя подняться над временем и пространством, надо всем привычным» [24, с. 216]. Но следует добавить, что при этом писательница стремится создать иллюзию реальности и физического пространства, и времени, прибегая к реальной топонимике, отмечая природное, «метеорологическое» время, которые более всего сопричастны вечному темпоральному круговороту. Думается, что обобщающее замечание С. Д. Павлычко о том, что в романах Мёрдок «интеллектуальная схема и даже миф целиком вытесняют реальное время и пространство» [43, с. 331], нуждается в проверке и уточнении, ибо и в «лондонских» романах, и в романах о «поместной Англии» пространство не условно, оно обладает реальной английской топонимикой, природными приметами и т.д., а время при отсутствии прямой хронологии тоже не является атемпоральной категорией, выступая как послевоенная современность, что выражено в формах косвенной датировки (реалии, психология, воспоминания персонажей). Это конкретно проявляется в романе «The Nice and The Good».

2. Особенности художественного мира А. Мёрдок

В разработку проблемы художественного пространства и времени, которой занимаются и современные философы [44], и культурологи [60], и литературоведы [4], внесли значительный вклад как представители школы исторической поэтики, так и структуралисты. Оставляя в стороне ряд дискуссионных аспектов этой проблемы, актуализации исследования которой способствовало введение в литературоведение понятия «художественный мир произведения», автор данного исследования будет опираться, во-первых, на представления М. М. Бахтина об огромной семантико-структурной роли хронотопа для романа [4], во-вторых, использовать представления о многоаспектности и многофункциональности

художественного времени и пространства, выработанные рядом ученых (Д. Лихачев, Н. Гей, Ю. Лотман, В. Топоров и др.), в-третьих, обращаться к сложившейся рабочей терминологии, различая природное, астрономическое, календарное, метеорологическое, социально-историческое, бытовое, психологическое, экстремальное, медиативное и др. время, время линейное и циклическое, временное и вечное, дифференцируя типы и виды художественного пространства (природное, урбанистическое, закрытое, открытое, его топосы и локусы, топонимизированное и условное и др.). Целесообразно использовать и понятие «хронотоп», стремясь сохранить бахтинское его понимание, как особую сращенность «топоса» и «хроноса», и более широкое понятие – «пространственно-временной континуум», видя в нем и структурно-фабульное и семантическое начало. А. Мёрдок не чужда художественным экспериментам XX века, о которых писал, например, Р. Рабинович [81], но писательница не прибегает к ним в сфере моделирования художественного пространства и времени, как Борхес, например, который реализовал концепцию серийного универсума Д. У. Данна, изложенную в книге «Эксперимент со временем» (1920), выдержавшей в Англии шесть изданий в 1930е гг., в новелле «Другой». По сравнению с «включением» и «преодолением» времени у Т. Манна в «Волшебной горе» (1924), с «существованием-во-времени-судьбе» У. Фолкнера в «Шуме и ярости» (1929), с идеей «мира без времени» у Г. Гессе в «Степном волке» (1927) и др. пространственно-темпоральные представления А. Мёрдок кажутся значительно более традиционными. Однако их роль в создании особого романного мира её произведений велика и своеобразна, что раскрывается в анализе романа «The Nice and The Good», который В. Ивашева выделяет как некую веху творческого развития писательницы [27, с.171, 178], а И. Мизинина называет его первым в «платоновской» серии [40, с. 3], хотя этому произведению в мёрдокиане уделено незаслуженно мало внимания.

Важными для исследования круга проблем и идей мёрдоковского романа «The Nice and The Good», и для его жанрового облика являются категории художественного пространства и времени. Актуальным и необходимым является рассмотрение специфики их интертекстуальности в этом произведении, имеющем отчетливую этико-философскую направленность в решении любовной проблематики. И. Левидова, вероятно, из-за названия романа – «Механизм любви земной и небесной» (1974), называет его «поистине романом о любви» [29, с. 212], но и в других мёрдоковских романах любовь, трактовка которой связана с Платоном и

неоплатонизмом (классическим и в варианте воззрений С. Вейль) занимает не меньшее место и как тема-проблема, и как этико-философская концепция. «The Nice and The Good» не в меньшей степени роман о любви, чем «Механизм любви земной и небесной». И хотя И. Левидова, одна из самых тонких исследователей Мёрдок, совершенно справедливо считает, что любовь «в самом широком своем спектре, любовь прежде всего человеческая – центральная тема творчества Мёрдок...» [29, с. 214], но не решается назвать роман писательницы любовно-философским, хотя, как представляется, эта дефиниция достаточно точно передает своеобразие «авторского жанра» Мёрдок. Художественное пространство и время концептуально важны для семантики и структуры романа «The Nice and The Good», что помогает прояснить, как и своеобразие его жанровой природы, так и особенности художественного мышления Айрис Мёрдок, где «реальность» и «литературность» слиты особым образом.

Исследуя проблему интертекстуальности романа «The Nice and The Good», представляется возможным выдвинуть гипотезу о роли пасторальной модальности для него, стремясь, по мере сил, выполнить пожелание видного нарратолога Ж. Женетта, который писал, что критическая рецепция литературного произведения «не простое дело, не рутинерство и не дело прихоти, но активное и точное управление текстом, которое требует в равной мере и осторожности, и инициативы и в котором эстетическое отношение основано на максимуме исторических знаний...» [18, с. 448].

Актуальность исследования творчества А. Мёрдок и в частности романа «The Nice and The Good», обусловлена самой постановкой, малоизученной в мёрдокиане проблемы своеобразия художественного времени и пространства, что поможет через «ворота хронотопа» (М. Бахтин) постичь этико-философские концепции, смысл и художественное своеобразие этого произведения.

Выявление генетических истоков интертекстуальности «топоса» и «хроноса» «The Nice and The Good», восходящей к ренессансному пасторальному роману как источнику формирования специфики «пасторальной модальности» английской литературы, где «*locus amoenus*» трансформируется в тоpos «загородной усадьбы», которая просматривается в этом мёрдоковском романе и несет важную смысловую нагрузку и структурообразующую функцию, реализуя авторскую этико-философскую концепцию, представляется аспектом важным для прояснения проблемы отношения А. Мёрдок к основным литературным течениям конца 1960-х гг.

Из этого следует важность обоснования гипотезы генезиса

пространственно-временного континуума романа «The Nice and The Good», связанного с ренессансной пасторалистикой, оплодотворенного неоплатонизмом, вариант которого предлагает Мёрдок. Важно проследить путь формирования пасторальной модальности, пасторального транстекста, в английской литературе, чтобы выявить своеобразие мёрдоковского воплощения; становление черт пасторальной модальности в произведениях Мёрдок, предшествующих роману «The Nice and The Good». Анализ этико-философского звучания, семантики, форм, роли и функций «топоса» и «хроноса» в романе «The Nice and The Good», выяснения специфики связи этих ключевых моментов поэтики и структуры этого произведения с платоновской, ньютоновской и кьеркегоровской теориями пространства-времени дает более полное понимание особенностей художественного мира Мёрдок и в частности ее романа «The Nice and The Good». Исследование своеобразия пространственно-временного континуума «The Nice and The Good» – первого мёрдоковского произведения неоплатонической философской ориентации – даёт возможность выявить особенности художественного мышления А. Мёрдок в 60-е годы, его этико-философскую направленность и «культурологичность», характерных для ее произведений, созданных в этот историко-литературный период.

Методологические и теоретические основы предлагаемого исследования связаны, прежде всего, с использованием достижений теоретического осмысления проблем художественного пространства и времени, теории интертекстуальности. Автор исследования опирается на наиболее обоснованные общие представления о творчестве А. Мёрдок, выработанные в отечественной и зарубежной мёрдокиане, ориентируется на системно-исторически-функциональную методологию анализа, дополненную структурно-семиотическим подходом, а также на использование современного дефиниционного методологического инструментария. При анализе произведений таких писателей как Мёрдок, т.е. писателей, репрезентирующих начало некоего «перелома» и «отклонения» на фоне культурологической ситуации второй половины XX века, ориентация на формальные признаки мало что проясняет в поэтике произведения, ибо в нем присутствует много внешне скрытого, отчетливо не выраженного, едва уловимого. Осознавая, что «переходность» – это не просто механическая смесь «старого» и «нового», а их своеобразное сосуществование в одном и том же поэтологическом компоненте, автор работы стремится осмыслить семантику и функцию традиционного и новаторского в хронотопии романа «The Nice and The Good», внешне

«открытого» произведения (модернизм), а в то же время и «закрытого» (постмодернизм). В «The Nice and The Good» есть много «потаянного», но «на раскрытии потаянности стоит всякое произведение», как считает М. Хайдеггер, автор книги «Время и бытие» [56, с. 225]. Представляется важным избежать рассмотрения творчества Мёрдок в обычно применяемой схеме-дилемме: «реализм-модернизм», «модернизм-постмодернизм», «реализм-постмодернизм», ибо она не раскрывает реальной природы художественного мышления писательницы, которое не укладывается в прокрустово ложе какого-то одного стилевого течения и не является простым объединением элементов разных поэтических систем. Поэтому при анализе «The Nice and The Good», малоизученного произведения писательницы, необходимо сосредоточить внимание, в первую очередь, на выявлении ее творческой индивидуальности, в которой, разумеется, преломляются некоторые тенденции общелитературного контекста 60-х гг.

Каждым своим романом А. Мёрдок выходит в широкое пространство литературы и культуры, вступая с ним в диалог, ведет интертекстуальную переключку с различными сложившимися в литературе прототекстами, модальностями, архетипами, философскими концепциями, стремясь проникнуть в суть человека и мира, в пространственно-темпоральные константы Бытия. Как и в других романах Мёрдок, художественное пространство в «Приятном и Благом» является концептуальной доминантой в пространственно-временном континууме произведения, что роднит его с ренессансной пасторалистикой, создавшей особый пасторальный хронотоп. Он ставит героев как бы вне “большого” времени, что Хаксли, повлиявший на Мёрдок, как верно считает Т. Залите [20, с.16-17], считал необходимым условием приближения к Благу-Добру, ибо время само по себе зло. Темпоральная концепция у Мёрдок – тоже этическая, но не столь негативно-категоричная, хотя она и стремится оградить своих героев от исторического времени, разделяя концепцию Кьеркегора об экзистенциальном времени, высоко ценимую Хайдеггером [56, с. 235]. Для реализации замысла романа о Благе Любви, где писательница ведет полемику с Сартром, беря в союзники Платона и неоплатоников, она моделирует в «Приятном и Благом» особый пасторализованный пространственно-временной континуум. Разделяя идею Хаксли о необходимости объединения людей, какую поддерживают многие в XX веке, Мёрдок в романе повествует о некоем сообществе людей, находящихся в дорсетском загородном доме Октавиана Грея, приспособленном для досуга. Этот локус генетически интертекстуально восходит к пасторальной модальности, несет в себе оттенки широкого

спектра ее разных художественных трансформаций и интерпретаций, не превращаясь в жанрово-стилевой «калейдоскоп», частый в постмодерне [37, с. 151]. Мёрдок, помещая своих героев в локальное неурбанистическое пространство, миметически передает черту стиля жизни, который «возникает из целого комплекса обстоятельств»: структуры психики, современной урбанизации, специфической природы цивилизации XX века [20, с. 27-28], но придает этому и метафорический, концептуальный смысл. Мёрдок, разделяя платоновское представления о присутствии вечного во временном, моделирует современность, «послевоенное время» в конкретном топонимизированном пространстве Англии в духе традиционных ньютоновских представлений об этих, как полагает Хайдеггер, фундаментальных категориях бытия. Она подключает бергсоновскую «длительность» в воссоздании темпорального сознания своих героев, опирается на концепцию Кьеркегора о времени как движения субъекта к Благу, выделяет «мгновения», как и экзистенциалисты. Но этот плюрализм складывается в единую этическую темпоральность романа Мёрдок, близкую пасторальному хронотопу. В отличии, например, от постмодерниста П. Зюскинда, который сознательно использует «рафинированную игру с хронотопом», как выражается О. В. Григорова [22, с. 32], с его полумнимой пасторальностью, где «просветительское XVIII столетие Разума предстает как грязный, варварский, вонючий век» [22, с. 33]. У английской романистки пасторальный хронотоп, как представляется, – результат имманентной, бессознательной связи с пасторальным транстекстом английской литературы. В пасторальном хронотопе роль времени как бы снята архетипом мифа об ахронности «золотого века», «вечной весны/лета». Он совпадает с тем «подсознательным противостоянием темпоральности», какое присуще, как считает И. Зварич, художественному мышлению XX века, заставляя писателей обращаться к архетипам, мифам, несущих «вечное» [22, с. 37]. В «Приятном и Благом», герои которого в сельском Дорсете ведут почти пасторальный образ жизни, предполагающий единение с природой, большую роль любви, дружбы и согласия с другими людьми [59, с. 114], присутствует мифопоэтический слой в трактовке пространства и времени («благое место», солнечное лето, топос кладбища, локус пещеры, картина), скрытый за «иллюзией реальности». В. Н. Топоров верно считает, что «миф» и «мифопоэтическое» не только не исключают «реальную жизнь» (и не противостоят ей), но, наоборот, выступают как «усиленное» представление о ней [52, с. 367]. Присутствие интертекстуальных следов мифопоэтической пасторальности, скрытая аллюзионность в «неоплатоническом» любовно-

философском романе «Приятное и Благое» способствуют прояснению мёрдоковских представлений о человеке и мире. В этом романе система пространственных «зон» – микролокусов, имеющих определенное поле смысловых значений (урбанистический Лондон, пасторализованная «усадьба», таинственные «пещера» и «подвал», прекрасное, культурно-живописное пространство картины Бронзино), образует макропространство «Дома Бытия» (Гачев), обладающее философским подтекстом. В «Доме Бытия» есть основные природные стихии – земля, вода, солнце, воздух, представленные в гармонизированном состоянии (*locus amoenus*, солнечная погода, спокойное море), даны люди в разных возрастных (дети, взрослые, старики, мужчины, женщины), социально-профессиональных обликах, национальностях, психологических типах. Художественное пространство романа представлено «открытым» природным и «закрытым» пространством «дома», урбанистическим и «загородным», заполнено обычными и экстремальными событиями, разнообразными человеческими отношениями и чувствами, бытом, случайностями, происшествиями, ситуациями жизни и смерти, населено разными людьми, насыщено беседами и внутренней рефлексией, разными жизненными коллизиями. Этот «Дом Бытия» в романе оказывается неким целостным в своей топографической определенности пространственно-темпоральным центром всей художественной системы романа. Его художественное пространство отличается как от «дикой» романтизированной природы и таинственного, «готизированного» «закрытого» дома в «Единороге», так и от историзированного, обособленного пространства в «Колоколе» с его сакральными, природными и «легендарными» «точками», не говоря уже о «замкнуто-интерьерном» локусе дома на пустыре во «Времени ангелов». Пространство в «Приятном и Благом», перекликаясь с определением «усадьбы» в «Отсеченной голове» как «рая земного» [52, с. 45] – прямой реминисценции на пасторальный *locus amoenus*, ближе всего по своей структуре, атмосфере, семантике «загородного поместья» к «Дикой розе», хотя оно лишь место «досуга», но не «трудов». Но в «Дикой розе» предстают два варианта поместного дома – в Грэйхеллоке и Сетон-Блейзе. Первый дан в своей родословной как «порождение двух разных эпох» [39, с. 19], имеющей чуть «влажную и зловещую атмосферу» [39, с. 34], назван Пенном «холодным, бдительным домом» [39, с. 225], представляет имение, приносящее доход благодаря питомнику роз. Розы – сквозной лейтмотив романа. Он разнороден: это и «питомник роз» [39, с. 127, 130, 131], и перечисление сортов роз [39, с. 29], это и каталог роз [39, с. 110, 127], и их

описания [39, с. 163, 165], и розы в воображении Рэндла [39, с. 245], и розы в букете [39, с. 31, 126], и срезанные «мокрые розы» («плантация») на могиле Фанни [39, с. 3], и розы, которые нужно поливать [39, с. 106], и декоративные французские розы, окаймляющие тропинку [39, с. 213], и гравюры с розами [39, с. 102]. Это и сравнение Миранды [39, с. 62] и Линзи с розами [39, с. 60], это и метафора «шипов» роз – «реальный мир был полон шипов» [39, с. 198], не говоря уже о присутствии семантики литературного архетипа «розы». Вторым лейтмотивом, имеющим и фабульное и концептуальное значение, является картина Тинторетто: Мёрдок любит сопрягать прекрасное в природе с прекрасным в искусстве, отношение к которому – критерий в оценке героев, где пейзаж одомашнен бытом [39, с. 260], отмечен «таинственным круговоротом деревенской жизни» [39, с. 272], что делает его более близким сентименталистскому пасторальному транстексту, восходящему к «Георгикам». Второй дом дан в солнечном пейзаже [39, с. 31-32, 63, 64, 67, 201] и лишен хозяйственных забот («буколичен»), где даже микроклимат более благостен [39, с. 134], хотя упоминание о докучливых комарах нарушает условную пасторальную идилличность [39, с. 36] жизненно-бытовой деталью. В «Красном и Зеленем», например, предстает пространство Ирландии, где элементы местного колорита тоже содержат общие элементы природного «Дома Бытия». Пейзажные «зарисовки», «ремарки» в «Приятном и Благое» – не развернутые отдельные «картины», как, например, в «Единороге» или «Колоколе», они как бы «прослаивают» повествование микро-зарисовками, призванными фиксировать место действия, не вырастая в дескрипцию. Романное пространство, как и в других произведениях Мёрдок, не совсем простой слепок с пространства реальности: оно семантизировано и в своей неоднородности, бинарности (урбанистическое и неурбанистическое) соотносено с проблемным уровнем произведения, художественно функционально, реализует философскую концепцию мира и человека. Вслед за модернистской В. Вульф, Мёрдок может сказать: «Я отхожу от реальности (insubstantise) до известного предела намерено, не доверяя реальности – ее cheapness» [91, с. 56-57]. К романам Мёрдок относятся слова Г. Бёлля: «Автор не «берет» действительность, он носит ее в себе, создает ее, важны не «реальные вещи и обстоятельства», а то, как они «переработаны», скомпонованы, «преображены», важна «сотворенная действительность» [6, с. 309]. Иллюзорно-реальное романное пространство, в котором интенсивно передвигаются герои (поездки в Лондон, прогулки в Дорсете), построено по модели реального, но обладает у Мёрдок и скрытым смыслом,

соотнесенным с философскими проблемами романа. «Удвоенность» (в духе платоновского мира «идей» и «вещей») трактовки художественного пространства, его «открытое»-прямое, жизненно-бытовое, и «скрытое»-переносное, метафорическое, значение составляет специфику «Приятного и Благого» как «неоплатонического» любовно-философского романа (в нем преобладает, как в модернизме, метафоричность, а не метонимия, как в постмодернизме). Читателю, не знакомому с учением Платона, неоплатоников, экзистенциалистов, герменевтов трудно постичь скрытую концептуальную семантику пространственных образов, их соотнесенность с философскими идеями. Но внешний изобразительный план по своей выразительности понятен рядовому читателю и эмоционально воздействует на него. В какой-то мере Мёрдок романами 1960-х годов вливалась в поток формирования постмодернистской поэтики, ее двойной ориентации на массового и на «просвященного» читателя («двойной код»). Но в отличие от постмодернистов, во-первых, она не деформирует пространство и время, а во-вторых, в ее романном мире доминирует «топос», а не «хронос», как в большинстве романов постмодерна [15, с. 13]. В «Приятном и Благом» нет сознательного (в русле программной интертекстуальности постмодернизма) диалога с пасторальной модальностью, нет «цитатности» [37, с. 96], прямо подчеркнутых литературных ассоциаций, пронизывающих «Черного принца», хотя и в этом романе у Мёрдок нет присущего постмодерну отношения к классике [14, с. 87-91]. Если воспользоваться языком почитаемого А. Мёрдок Платона, то она скорее создает «тени» пасторальности, чем прямые и отчетливые ее атрибуты, и здесь нет, как у Фаулза, пародийного элемента в отношении к классике. В «Приятном и Благом» транстекстуальная переключка с пасторальной модальностью «невольно» возникает, возможно, вызванная решением сходных этико-философских проблем, общим их источником, что больше совпадает с поэтикой модернизма, чем «игрой» постмодернизма. Элементы реализма, как представляется, входят и в поэтику модернизма, и в поэтику постмодернизма, но не являются «профилирующими».

ВЫВОДЫ

В моделировании художественного пространства и времени проступает своеобразие художественного воображения А. Мёрдок, выраженного в вариативности как «доминанты авторской позиции» [6, с. 19], что присуще поэтике постмодернизма, хотя у автора «Приятного и Благого» нет всеобъемлющей «радикальной иронии», характерной для него [48, с. 55].

Философичность Мёрдок напоминает определение её своеобразия у М. Пруста, предложенную М. Мамардашвили: «Философией в Прусте я называю некоторый духовный поиск, который проделывается Прустом-человеком на свой страх и риск, как жизненная задача: не как рассуждение, не как построение эстетической или философской концепции, как задача, какую древние называли «спасением» [69, с. 11]. Автор «Приятного и Благого» ищет пути «спасения» своего современника от хаоса жизни, предлагая важные гуманистические ценности – Блага Любви, Истины, Красоты, к которым постмодернисты относятся весьма недоверчиво, отказываясь от «высоких идей» [36, с. 103]. И в этом – существенное отличие Мёрдок от эстетики постмодерна. Не вдаваясь в широкий спектр разнообразных трактовок постмодерна от У. Эко, видящего в нем вневременную духовную категорию [59, с. 227], и до Ф. Джеймисона, связывающего его с «культурной мутацией» капитализма [70, с. 62-87], подчеркну, что одной из центральных проблем выступает выяснение соотношения между модернизмом и постмодернизмом [41, с. 33-40]. Лиотар [74, с. 329-341] считает его, как и Велш [88], частью модернизма; Меркиор предлагает даже назвать его «ультрамодернизмом» [76, с. 46]. Большинство специалистов полагает, что постмодернизм принадлежит к промежуточным типам культуры [37, с. 102, 109]. Однако, выявленные учеными особенности художественной природы постмодерна (Лиотар, Джеймисон, Хассан, Велш, Маньковская, Ильин, Вайман и др.) позволяют видеть в нем самостоятельный художественный феномен, в котором нет резкой антиномии с модернизмом. Поэтому и переход от него к постмодерну, ощутимый, как подчеркивалось, в романах Мёрдок, не представляет собой резкого сдвига, слома, разнородности. И важная особенность поэтики «перехода» – совмещение ряда предшествующих черт стилового течения с элементами последующего – у Мёрдок оказывается органичным, лишенным контрастности и из-за объективно сложившихся отношений между модернизмом и постмодернизмом, и из-за субъективного характера её художественного мышления, отмеченного даром контаминации.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Аллен, У. (1970). Традиция и мечта. Критич. обзор англ. и америк. прозы с 20-х годов до сегодняшнего дня. Пер. с англ. Предисловие В.Скороденко и Н.Анастасьева. М.: Прогресс, 207-210.
- [2] Аникин, Г. (1971). Современный английский роман. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 216-252.
- [3] Бак, Д. (1991). Комментарии. А.Мёрдок Против бесстрастия. Общественные науки и современность, 5, 163-164.
- [4] Бахтин, М.М. (1975). Формы времени и хронотопа в романе. Очерк по истории поэтики. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет/М.Бахтин. М.: Худ.лит., 234-407.
- [5] Бахтин, М. (1979). Эстетика словесного творчества. М.
- [6] Белль, Г. (1991). Франкфуртские чтения (1966). Самосознание европейской культуры XX века. Сост. Р.А.Гальцева. М.: Изд-во полит. л-ры, 293-338.
- [7] Бикульчюс, В.В. (1987). Грани философского романа. Писатель и жизнь: Сб.ист.-лит., теорет. и критич.ст. [Сост. С.Я.Цебаковский]. М.: Сов.писатель, 375-398.
- [8] Бушманова, Н. (1991). Когда в душе живет Шекспир. Вопросы литературы, 2, 155-171.
- [9] Воропанова, М. (1976). Своеобразие художественной структуры романа А. Мёрдок "Черный принц". Типология и взаимосвязи в русской и зарубежной литературах. Красноярск, 1, 86-109.
- [10] Ганф, Т.А. (1975). К философскому анализу творчества Айрис Мердок. Философия и наука: [Сборник статей]. М-во высш. и средн. спец. образования РСФСР; [Под ред. канд. филос. наук А.С. Колесникова]. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 185-189.
- [11] Гениева, Е. (1971). Слова, слова, слова. Иностранная литература, 7, 268-270.
- [12] Григорова, О.В. (1999). Особливості хронотопу у романі Патріка Зюскінда "Парфюмер". Мовні і концептуальні картини світу. Київ: Логос, 31-37.
- [13] Гусева, Е. (1968). В продолжение знакомства. Вопросы литературы, 11, 210-215.
- [14] Денисова, Т. (1995). Феномен постмодернізму: контури й орієнтири. Слово і час, 2, 18-27.
- [15] Джумайло, О.А. (1997). Игра и постмодернистский инструментарий в романах М.Спарк: Автореф. дис...канд. Филолог. наук. М.
- [16] Дубашинский, И.А. (1984). Концепция времени в романе У.Голдинга. Пространство и время в литературе и искусстве/Ред. Ф.П.Федоров. Даугавпилс: Изд. Даугавпилского пед. ин-та, 84-85.
- [17] Еременко, Н.С. (1990). Особенности миропонимания А.Мёрдок в 1950-60-х гг. Метод, жанр, поэтика в зарубежной литературе. Фрунзе: КГУ, 99.
- [18] Женетт, Ж. (1998). Вымысел и слог. Ж.Женетт Фигуры. В 2х томах. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2, 342-451.
- [19] Жлуктенко, Н.Ю. (1988). Английский психологический роман XX века. Киев: Выща школа, 157.
- [20] Залите, Т. (1979). Реализм романного мира Айрис Мёрдок. Проблемы реализма и романа в английской и американской литературе XIX-XXвв. Литературоведение. Учен. зап. Тарт. гос. ун-та, 480, VIII, 19-37.
- [21] Залите, Т.А. (1984). Функция категории времени в романе Айрис Мердок "Монахини и Солдаты". Пространство и время в литературе и искусстве/Ред. кол. Ф.П.Федоров. Даугавпилс: Изд. Даугавпилского пед. ин-та, 87-88.
- [22] Зварич, І.М. (2000). Міф у контексті постмодернізму. Питання літературознавства. /Гол. ред. А.Р.Волков. Чернівці: Вид. ЧДУ, 6 (63), 36-39.
- [23] Зотов, А.Ф., Мельвиль Ю.К. (1998). Западная философия XX века. М.: Высш.шк., 432.
- [24] Ивашева, В.В. (1989). Айрис Мердок. Судьбы английских писателей: Диалоги вчера и сегодня. М.: Сов.писатель, 208-255.
- [25] Ивашева, В.В. (1969). От Сартра к Платону. Вопросы литературы, 11, 134-153.
- [26] Ивашева, В.В. (1971). Лабиринты фантазии. Айрис Мердок. В.В.Ивашева Английские диалоги. Этюды о современных писателях. М.: Сов.писатель, 379-429.
- [27] Ивашева, В. (1979). Роман с философской тенденцией. Айрис Мердок. Уильям Голдинг. В.Ивашева Что сохраняет время: Литература Великобритании. 1945-1977: Очерки. М.: Сов.писатель, 171-183.
- [28] А.Кеттл, (1966). "Введении в историю английского романа". М.
- [29] Левидова, И.М. (1978). Читая романы А.Мёрдок. Иностранная литература, 11, 208-216.
- [30] Левин, Ю.М. (1999). Повествование у А.Мёрдок ("Время ангелов"). Левин Ю.М. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 420-434.
- [31] Ливергант, А. (1986). Вариации на тему: "О последних романах А.Мердок". Литературное обозрение, 1, 110-111.

- [32] Лозовская, Н.И. (1979). Эстетические взгляды А.Мёрдок. Филолог.науки, 2, 39-46.
- [33] Лозовская, Н.И. (1979). Концепция человека в творчестве Мёрдок: Автореф.дис...канд.Филол...наук. М.
- [34] Лотман, Ю. (1967). Литературоведение должно быть наукой. Вопросы литературы, 1, 90-100.
- [35] Мадорская, Н.Я. (1997). Концепция личности в философско-психологическом романе Мёрдок (от первых опытов к "Ученику философа"): Автореф. дис...канд. Филол. Наук. СПб.
- [36] Мамардашвили, М. (1995). Лекции о Прусте: (Психологическая топология пути). М.: Ad Marginem, 552.
- [37] Маньковская, Н.Б. (1995). "Париж со змеями": (Введение в эстетику постмодернизма). М.: Изд. "ИФРАНГ", 222.
- [38] Марчок, В. (1998). Контур авторства в постмодернизме. Вестник МГУ. Сер.9. Филология, 2, 46-55.
- [39] Мердок, А. (1995). Дикая роза. Алое и Зеленое. К.: Борисфен, 512.
- [40] Мизинина, И.Н. (1991). Романы А.Мердок конца 1960х-нач.1970х гг. (идеи философии Платона в зеркале художественной структуры): Автореф.дис...канд.Филол наук. М.
- [41] На путях постмодернизма (1995). Сб. рефератов и обзоров. М.: ИФАН,147; Постмодернизм и культура (1991). Сб. статей. Отв. ред. Е.Н.Шапинская. М.: ИФАН, 138; Философские основания эстетики постмодернизма. (1993). Научно-аналитический обзор. Автор обзора Л.Ф.Федорова. Отв. ред. И.С.Андреева, Л.В.Федорова. М.: ИФАН, 47.
- [42] Нефагина, Г.А.(1998) Русская проза второй половины 80х-начала 90х годов XX века. Минск: Эконом пресс, 231.
- [43] Павлычко, С.Д.(1987). Айрис Мердок. В поисках морального искусства Литература Англии. XX век. Киев: Вищ.шк.,330-349.
- [44] Руднев, В. (1996). Морфология реальности: Исследования по "философии текста". Серия "Пирамида". М.: Русское феноменологическое общество, 207.
- [45] Рюс, Ж. (1998). Поступ сучасних ідей. Панорама новітньої науки. Київ: Основи, 669.
- [46] Самсонова, О.Н. (1996). Философские концепции А.Мёрдок в работах 70х годов. Английская литература в контексте философской и эстетической мысли. Материалы VI международной конференции преподавателей английской литературы. Киров: Изд-во Киров.ун-та, 179.
- [47] Самсонова, О.Н. (1989). Интеллектуальный роман А.Мердок 1970х гг.: Автореф.дис... канд.Филол.наук. М.
- [48] Саруханян, А.П. (1987). Джон Фаулз. Английская литература. 1945-1980./Отв.ред. А.П. Саруханян. М.: Наука, 317-330.
- [49] Семенова, С. (1973). Философский роман Ж.-П.Сартра и А.Камю ("Тошнота" и "Посторонний"): Автореф.дис...канд.филол.наук. М.
- [50] Сухих, И.Н. (1987). Проблемы поэтики А.П.Чехова. Л.: Изд-во ЛГУ,180.
- [51] Толкачев, С.П. (1999). а) "Готические" романы Айрис Мердок//Филолог. Науки, 3, 42-51; б) Художественный мир А.Мердок. Позднее творчество (1999): Автореф.дис...док.Филол.наук. М.
- [52] Топоров, В.Н. (1983). Пространство и текст. Текст: Семантика и структура. М.: Наука, 227-385.
- [53] Трейлопа, М.В. (1984). Взаимосвязь времени и ритма в романе Дж.Фаулза "Женщина французского лейтенанта". Пространство и время в литературе и искусстве/Ред.кол. Ф.П.Федоров. Даугавпилс: Изд. Даугавпилского пед.ин-та, 86-87.
- [54] Урнов, М.В. (1986). Айрис Мердок. М.В.Урнов. Вехи традиции в английской литературе. М.: Худож.лит.,354-381.
- [55] Филюшкина, С.Н. (1992). Авторское сознание и проблема повествовательной формы в английском романе 50-60х гг. XX в.: Автореф.дис...док.Филол.наук. М.
- [56] Хайдеггер, М. (1993). Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. М.: Республика, 447.
- [57] Цурганова, Е.А. (1990). Современный роман и особенности литературы второй половины XX века. Современный роман: Опыт исслед. [Л.В.Бычихина, А.В.Дранов, Н.Е.Знаменская и др.]; Отв.ред. Е.А.Цурганова; АН СССР, ИНИОН, М.: Наука,18.
- [58] Чамеев, А. (1985). Философский роман Айрис Мердок "Алое и зеленое". Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX-XX веков. Иваново: ИвГУ,131-142.
- [59] Эко, У. (1989). Заметки на полях "Имени розы". Эко У. Имя розы. М.: Книжная палата, 685.
- [60] Ярская, В.Н. (1989). Время в эволюции культуры: Филос. очерки. Саратов: Изд-во Саратов.ун-та,149.
- [61] Bellamy, (1977). An Interview with Iris Murdoch. Contemporary Literature, Madlton.
- [62] Blanchot, M. (1971). Le livre a venir. P.
- [63] Bradbury, M. (1973). Possibilities. Essays on the State of the Novel. Oxford. N.Y..

- [64] Byatt, A.S. (1980) *Iris Murdoch*. Lnd., 45.
- [65] Byatt, A.S. (1965). *Degrees of Freedom: The Novels of Iris Murdoch*, L., 225.
- [66] Conradi, P. (1986). *Iris Murdoch: The Saint and The Artist*. Lnd., 304.
- [67] Dipple, E. (1982). *Iris Murdoch: Work for the Spirit*. L.: Methuem & Co LTD, 3-280.
- [68] Gindin, J. (1962). *Postwar British Fiction. New Accents and Attitudes*. L.
- [69] Hassan, I. (1975). *Paracriticism: Seven speculations of the times*. Urbana, XVIII, 184.
- [70] Jameson, F. (1986). *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. *New left rev.* L., 146, 62-87.
- [71] Kriegel, L. (1965). *Iris Murdoch: Everybody Through the Looking-Glass*. *Contemporary British Novelists*. Carbondale & Edwardsville, 62-80.
- [72] Kristeva, J. (1969). *Narration and transformation*. *Semiotica*. The Hague, 4, 422-448.
- [73] Kuehl, L. (1977). *Iris Murdoch: The Novelist as Magician/The Magician as Artist*. *Contemporary Women Novelists. A Collection of Critical essays*/Ed. By Patricia Meyer Spacks N.Y., 92-107.
- [74] Lyotard, J.-F. (1983). *Answering question: What is postmodernism. Innovation/ Renovation: New perspectives on the humanities./ Ed. by Hassan I., Hassan S. Madison*, 329-341.
- [75] Martz, I. (1971). *Iris Murdoch: The London Novels*. *Twentieth Century Literature in Retrospect*. Harward Univ.Press, 78-92.
- [76] Merquior, G. (1983). *Spider and bee: Towards a critique of the postmodern ideology*. *Postmodernism: ICA documents/ Ed. L.Appignanesit. L.*, 41-48.
- [77] Muir, E. (1957). *The Structure of the Novel*. L.
- [78] Murdoch, I. (1961). *Against Dryness*. *Encounter*. Jan, XVI, 16-20.
- [79] Murdoch, I. (1970). *Existentialists and Mystics. Essays and Poems Presented to Lord David Cecil*. L.
- [80] Murdoch, I. (1950). *The Existentialist hero*. *The Listener*. March 23, XLIII, 523-524.
- [81] Rabinovitz, R. (1968). *Iris Murdoch*, N.Y., L., 49.
- [82] Rorty, R. (1976). *Professionalized Philosophy and Transcendentalist Culture*. *Georgia Review*, 30.
- [83] Stevick, Ph. (1991). *Postmodernism and Literature*. *Postmodernism: An International Anthology*, edited by Wook-Dong Kim. Seoul, Korea, 504-552.
- [84] Todd, R. (1988). *Confrontation Within Convention: On the Character of British Postmodernism Fiction*. *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*/Ed. by Theo D'haen and Hans Bertens. Amsterdam, 115-125.
- [85] Todd, R. (1986). *The Presence of Postmodernism in British Fiction: Aspects of Style and Selfhood*. *Approaching Postmodernism*. Amsterdam/Philad., 21, 99-117.
- [86] Todd, R. (1979). *Iris Murdoch: The Shakespearian Interest*. Plymouth and London, 25-85.
- [87] Watson, G. (1991). *British Literature since 1945*. L., 59-84.
- [88] Welsch, W. (1980). *Die Postmodern in Kunst und Philosophie und ihr Verhältnis zum technologischen Zeitalter*. *Technologisches Zeitalter*. Munchen, 36-72.
- [89] Williams, P. (1959). *Realism and The Contemporary Novel*. *Partisan Review*. Spring, xxvi, 2, 200-213.
- [90] Wolfe, P. (1966). *The Disciplined Heart: Iris Murdoch and her Novels*. Columbia Missouri, 216.
- [91] Woolf, V. (1954). *A Writer's Diaries. Being extracts from The Diary of Virginia Woolf*. Ed. By L.Woolf, L.

REFERENCES

- [1] Allen, U. (1970). *Traditsiya i mehta. Kritich. obzor angl. i amerik. prozy s 20-kh godov do segodnyashnego dnya*. Per. s angl. Predisloviye V.Skorodenko i N.Anastas'yeva. M.: Progress, 207-210.
- [2] Anikin, G. (1971). *Sovremennyy angliyskiy roman*. Sverdlovsk: Izd-vo Ural'skogo un-ta, 216-252.
- [3] Bak, D. (1991). *Kommentarii. A.Mordok Protiv besstrastiya. Obshchestvennyye nauki i sovremennost'*, 5, 163-164.
- [4] Bakhtin, M.M. (1975). *Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherk po istorii poetiki*. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniya raznykh let*/M.Bakhtin. M.: Khud.lit., 234-407.
- [5] Bakhtin, M. (1979). *Estetika slovesnogo tvorchestva*. M.
- [6] Bell, G. (1991). *Frankfurtskiye chteniya (1966). Samosoznaniye yevropeyskoy kul'tury KHKH veka*/Sost. R.A.Gal'tseva. M.:Izd-vo polit. l-ry, 293-338.
- [7] Bikul'chuyus, V.V. (1987). *Grani filosofskogo romana. Pisatel' i zhizn': Sb.ist.-lit., teoret. i kritich.st.* [Sost. S.YA.Tsebakovskiy]. M.: Sov.pisatel', 375-398.
- [8] Bushmanova, N. (1991). *Kogda v dushe zhivet Shekspir. Voprosy literatury*, 2, 155-171.

- [9] Voropanova, M. (1976). Svoyeobraziye khudozhestvennoy struktury romana A.Mordok "Chernyy prints". Tipologiya i vzaimosvyazi v russkoy i zarubezhnoy literaturakh. Krasnoyarsk, 1, 86-109.
- [10] Ganf, T.A. (1975). K filosofskomu analizu tvorchestva Ayris Merdok. Filosofiya i nauka: [Sbornik statey]/M-vo vyssh. i sredn.spets. obrazovaniya RSFSR; [Pod red.kand.filos.nauk A.S.Kolesnikova]. L.: Izd-vo Leningr.un-ta, 185-189.
- [11] Geniyeva, Ye. (1971). Slova, slova, slova. Inostrannaya lit-ra, 7, 268-270.
- [12] Grigороva, O.V. (1999). Osoblivosti khronotopu u romaní Patrika Zyuskínda "Parfyumer". Movní í kontseptual'ní kartini svítu. Kiřv: Logos, 31-37.
- [13] Guseva, Ye. (1968). V prodolzheniye znakomstva. Voprosy literatury, 11, 210-215.
- [14] Denisova, T. (1995). Fenomen postmodernízmu: konturi y oriěntiri. Slovo í chas, 2, 18-27.
- [15] Dzhumaylo, O.A. (1997). Igra i postmodernistskiy instrumentariy v romanakh M.Spark: Avtoref. dis...kand. Filolog. nauk. M.
- [16] Dubashinskiy, I.A. (1984). Kontseptsiya vremeni v romane U.Goldinga. Prostranstvo i vremya v literature i iskusstve/Red. F.P.Fedorov. Daugavpils: Izd. Daugavpilskogo ped. in-ta, 84-85.
- [17] Yeremenko, N.S. (1990). Osobennosti miroponimaniya A.Mordok v 1950-60kh gg. Metod, zhanr, poetika v zarubezhnoy literature. Frunze: KGU, 99.
- [18] Zhenett, ZH. (1998). Vymysel i slog. ZH.Zhenett Figury. V 2kh tomakh. M.: Izd-vo im. Sabashnikovykh, 2, 342-451.
- [19] Zhluktenko, N.YU. (1988). Angliyskiy psikhologicheskiy roman KHKH veka. Kiyev: Vyshcha shkola, 157.
- [20] Zalite, T. (1979). Realizm romannogo mira Ayris Mordok. Problemy realizma i romna v angliyskoy i amerikanskoy literature XIX-XXvv. Literaturovedeniye. Uchen.zap.Tart.gos.un-ta, 480, VIII, 19-37.
- [21] Zalite, T.A. (1984). Funktsiya kategorii vremeni v romane Ayris Merdok "Monakhini i Soldaty". Prostranstvo i vremya v literature i iskusstve/Red.kol. F.P.Fedorov. Daugavpils: Izd. Daugavpilskogo ped.in-ta, 87-88.
- [22] Zvarich, Í.M. (2000). Míf u kontekstí postmodernízmu. Pitannya líteraturoznavstva. /Gol. red. A.R.Volkov. Chernívtсі: Vid. CHDU, 6 (63), 36-39.
- [23] Zotov, A.F., Mel'vil' YU.K. (1998). Zapadnaya filosofiya KHKH veka. M.: Vyssh.shk., 432.
- [24] Ivasheva, V.V. (1989). Ayris Merdok. Sud'by angliyskikh pisateley: Dialogi vchera i segodnya. M.: Sov.pisatel', 208-255.
- [25] Ivasheva, V.V. (1969). Ot Sartra k Platonu. Voprosy literatury, 11, 134-153.
- [26] Ivasheva, V.V. (1971). Labirinty fantazii. Ayris Merdok. V.V.Ivasheva Angliyskiye dialogi. Etyudy o sovremennykh pisatelyakh. M.: Sov.pisatel', 379-429.
- [27] Ivasheva, V. (1979). Roman s filosofskoy tendentsiyei. Ayris Merdok. Uil'yam Golding. V.Ivasheva Chto sokhranyayet vremya: Literatura Velikobritanii.1945-1977: Ocherki. M.: Sov.pisatel', 171-183.
- [28] A.Kettl, (1966). "Vvedenii v istoriyu angliyskogo romana". M.
- [29] Levidova, I.M. (1978). Chitaya romany A.Mordok. Inostrannaya literatura, 11, 208-216.
- [30] Levin, YU.M. (1999). Povestvovaniye u A.Mordok ("Vremya angelov"). Levin YU.M. Izbrannyye trudy. Poetika. Semiotika. M.: YAzyki russkoy kul'tury, 420-434.
- [31] Livergant, A. (1986). Variatsii na temu: "O poslednikh romanakh A.Merdok". Literaturnoye obozreniye, 1, 110-111.
- [32] Lozovskaya, N.I. (1979). Esteticheskiye vzglyady A.Mordok. Filolog.nauki, 2, 39-46.
- [33] Lozovskaya, N.I. (1979). Kontseptsiya cheloveka v tvorchestve Mordok: Avtoref.dis...kand.Filol...nauk, M.
- [34] Lotman, YU. (1967). Literaturovedeniye dolzhno byt' naukoy. Voprosy literatury, 1, 90-100.
- [35] Madorskaya, N.YA. (1997). Kontseptsiya lichnosti v filosofsko-psikhologicheskom romane Mordok (ot pervykh opytov k "Ucheniku filosofa"): Avtoref. dis...kand. Filol. Nauk, SPb.
- [36] Mamardashvili, M. (1995). Lektsii o Pruste: (Psikhologicheskaya topologiya puti). M.: Ad Marginem, 552.
- [37] Man'kovskaya, N.B. (1995). "Parizh so zmeyami": (Vvedeniye v estetiku postmodernizma). M.: Izd. "IFRANG", 222.
- [38] Marchok, V. (1998). Kontury avtorstva v postmodernizme. Vestnik MGU, 9, Filologiya, 2, 46-55.
- [39] Merdok, A. (1995). Dikaya roza. Aloye i Zelenoye. K.: Borisfen, 512.
- [40] Mizinina, I.N. (1991). Romany A.Merdok kontsa 1960kh-nach.1970kh gg. (idei filosofii Platona v zerkale khudozhestvennoy struktury): Avtoref.dis...kand.Filol nauk, M.
- [41] Na putyakh postmodernizma. (1995). Sb. referatov i obzorov. M.: IFAN, 147; Postmodernizm i kul'tura (1991). Sb. statey. Otv. red. Ye.N.Shapinskaya. M.: IFAN, 138; Filosofskiy osnovaniya estetiki postmodernizma (1993). Nauchno-analiticheskiy obzo/Avtor obzora L.F.Fedorova. Otv. red. I.S.Andreyeva, L.V.Fedorova, M.: IFAN, 47.
- [42] Nefagina, G.L. (1998). Russkaya proza vtoroy poloviny 80kh-nachala 90kh godov KHKH veka. Minsk: Ekonom press, 231.

- [43] Pavlychko, S.D. (1987). Ayris Merdok. V poiskakh moral'nogo iskusstva. Literatura Anglii. KHKH vek. Kiyev: Vishch.shk., 330-349.
- [44] Rudnev, V. (1996). Morfologiya real'nosti: Issledovaniya po "filosofii teksta". Seriya "Piramida". M.: Russkoye fenomenologicheskoye obshchestvo, 207.
- [45] Ryus, ZH. (1998). Postup suchasnikh idey. Panorama novitn'oĭ nauki. Kiiv: Osnovi, 669.
- [46] Samsonova, O.N. (1996). Filosofskiy kontseptsii A.Mordok v rabotakh 70kh godov. Angliyskaya literatura v kontekste filosofskoy i esteticheskoy mysli. Materialy VI mezhdunarodnoy konferentsii prepodavateley angliyskoy literatury. Kirov: Izd-vo Kirov.un-ta, 179.
- [47] Samsonova, O.N. (1989). Intellektual'nyy roman A.Merdok 1970khgg.: Avtoref.dis... kand.Filol.nauk. M.
- [48] Sarukhanyan, A.P. (1987). Dzhon Faulz. Angliyskaya literatura. 1945-1980./Otv.red. A.P. Sarukhanyan. M.: Nauka, 317-330.
- [49] Semenova, S. (1973). Filosofskiy roman ZH.-P.Sartra i A.Kamyu ("Toshnota" i "Postoronniy"): Avtoref.dis...kand.Filol.nauk. M.
- [50] Sukhikh, I.N. (1987). Problemy poetiki A.P.Chekhova. L.: Izd-vo LGU, 180.
- [51] Tolkachev, S.P. (1999). a) "Goticheskiye" romany Ayris Merdok. Filolog. Nauki, 3, 42-51; b) Khudozhestvennyy mir A.Merdok. (1999). Pozdneye tvorchestvo: Avtoref.dis...dok.Filol.nauk. M.
- [52] Toporov, V.N. (1983). Prostranstvo i tekst. Tekst: Semantika i struktura. M.: Nauka, 227-385.
- [53] Treylopa, M.V. (1984). Vzaimosvyaz' vremeni i ritma v romane Dzh.Faulza "Zhenshchina frantsuzskogo leytenanta". Prostranstvo i vremya v literature i iskusstve/Red.kol. F.P.Fedorov. Daugavpils:Izd. Daugavpilskogo ped.in-ta, 86-87.
- [54] Urnov, M.V. (1986). Ayris Merdok. M.V.Urnov. Vekhi traditsii v angliyskoy literature. M.: Khudozh.lit., 354-381.
- [55] Filyushkina, S.N. (1992). Avtorskoye soznaniye i problema povestvovatel'noy formy v angliyskom romane 50-60kh gg. KHKH v.: Avtoref.dis...dok.Filol.nauk. M.
- [56] Khaydegger, M. (1993). Vremya i bytiye: Stat'i i vystupleniya: Per. s nem. M.: Respublika, 447.
- [57] Tsurganova, Ye.A. (1990). Sovremennyy roman i osobennosti literatury vtoroy poloviny KHKHveka. Sovremennyy roman: Opyt issled. [L.V.Bychikhina, A.V.Dranov, N.Ye.Znamenskaya i dr.]; Otv.red. Ye.A.Tsurganova; AN SSSR, INION, M.: Nauka, 18.
- [58] Chameyev, A. (1985). Filosofskiy roman Ayris Merdok "Aloye i zelenoye". Natsional'naya spetsifika proizvedeniy zarubezhnoy literatury XIX-XX vekov. Ivanovo: IvGU, 131-142.
- [59] Eko, U. (1989). Zametki na polyakh "Imeni rozy". Eko U. Imya rozy. M.: Knizhnaya palata, 685.
- [60] Yarskaya, V.N. (1989). Vremya v evolyutsii kul'tury: Filos. ocherki. Saratov: Izd-vo Sarat.un-ta, 149.
- [61] Bellamy (1977). An Interview with Iris Murdoch. Contemporary Literature, Madlton.
- [62] Blanchot, M. (1971). Le livre a venir. P.
- [63] Bradbury, M.(1973) Possibilities. Essays on the State of the Novel. Oxford, N.Y.
- [64] Byatt, A.S. (1976). Iris Murdoch. Lnd., 45.
- [65] Byatt, A.S. (1965). Degrees of Freedom: The Novels of Iris Murdoch. L., 225.
- [66] Conradi, P. (1986). Iris Murdoch: The Saint and The Artist. Lnd., 304.
- [67] Dipple, E. (1982). Iris Murdoch: Work for the Spirit. L.: Methuem & Co LTD, 3-280.
- [68] Gindin, J. (1962). Postwar British Fiction. New Accents and Attitudes. L.
- [69] Hassan, I. (1975). Paracriticism: Seven speculations of the times. Urbana, XVIII, 184.
- [70] Jameson, F. (1986). Postmodernism or the cultural logic of late capitalism. New left rev. L., 146, 62-87.
- [71] Kriegel, L. (1965). Iris Murdoch: Everybody Through the Looking-Glass. Contemporary British Novelists. Carbondale & Edwardsville, 62-80.
- [72] Kristeva, J. (1969). Narration and transformation. Semiotica. The Hague, 4, 422-448.
- [73] Kuehl, L. (1977). Iris Murdoch: The Novelist as Magician/The Magician as Artist. Contemporary Women Novelists. A Collection of Critical essays/Ed. By Patricia Meyer Spacks. N.Y., 92-107.
- [74] Lyotard, J.-F. (1983). Answering question: What is postmodernism. Innovation/ Renovation: New perspectives on the humanities./ Ed. by Hassan I., Hassan S. Madison, 329-341.
- [75] Martz, I. (1971). Iris Murdoch: The London Novels. Twentieth Century Literature in Retrospect. Harward Univ.Press, 78-92.
- [76] Merquior, G. (1983). Spider and bee: Towards a critique of the postmodern ideology. Postmodernism: ICA documents/ Ed. L.Appignanesit, L., 41-48.
- [77] Muir, E. (1957). The Structure of the Novel. L.

- [78] Murdoch, I. (1961). *Against Dryness*. *Encounter*. Jan., XVI, 16-20.
- [79] Murdoch, I. (1970). *Existentialists and Mystics. Essays and Poems Presented to Lord David Cecil*. L.
- [80] Murdoch, I. (1950). *The Existentialist hero*. *The Listener*. March 23, XLIII, 523-524.
- [81] Rabinovitz, R. (1968). *Iris Murdoch*, N.Y., L., 49.
- [82] Rorthy, R. (1976). *Professionalized Philosophy and Transcendentalist Culture*. *Georgia Review*, 30.
- [83] Stevick, Ph. (1991). *Postmodernism and Literature*. *Postmodernism: An International Anthology*, edited by Wook-Dong Kim. Seoul, Korea, 504-552.
- [84] Todd, R. (1988). *Confrontation Within Convention: On the Character of British Postmodernism Fiction*. *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*/Ed. by Theo D'haen and Hans Bertens. Amsterdam, 115-125.
- [85] Todd, R. (1986). *The Presence of Postmodernism in British Fiction: Aspects of Style and Selfhood*. *Approaching Postmodernism*. Amsterdam/Philad., 21, 99-117.
- [86] Todd, R. (1979). *Iris Murdoch: The Shakespearian Interest*. Plymouth and London, 25-85.
- [87] Watson, G. (1991). *British Literature since 1945*. L., 59-84.
- [88] Welsch, W. (1980). *Die Postmodern in Kunst und Philosophie und ihr Verhältnis zum technologischen Zeitalter*. *Technologisches Zeitalter*. Munchen, 36-72.
- [89] Williams, P. (1959). *Realism and The Contemporary Novel*. *Partisan Review*. Spring, xxvi, 2, 200-213.
- [90] Wolfe, P. (1966). *The Disciplined Heart: Iris Murdoch and her Novels*. Columbia Missouri, 216.
- [91] Woolf, V. (1954). *A Writer's Diaries*. Being extracts from *The Diary of Virginia Woolf*. Ed. By L.Woolf, L.