

*Міронова Н. М.,
аспірант*

Запорізького національного університету

ГЕНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФІЛОСОФСЬКОГО РОМАНУ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНІСТИКИ АЙРІС МЕРДОК)

Анотація. Статтю присвячено проблемі жанру філософського роману. Зазначено, що в цьому розділі літературознавства існує багато невирішених питань. Відмічено, що на сьогодні жанр не є стабільною категорією. Звернено увагу на загальносвітовий літературознавчий феномен гібридизації, маргіналізації, мінімізації, редукції та інших трансформаційних процесів жанру і на те, що стрімко зростаючі зміни в ньому призводять до появи питань щодо доцільності його існування взагалі. Альтернативою відмові від нього може бути спроба класифікації численних трансформованих жанрів. Проаналізовано деякі існуючі визначення жанру та погляди на сутність філософського роману; бачення М. Бахтіна, на якому переважно базуються західні теорії жанру, зокрема. Пояснено, що, за М. Бахтіним, митець бачить дійсність очима жанру, а, отже, цілком природною є практика перенесення філософського бачення світу у площину роману філософами. Розглянуто визначення філософського роману і його «попередника» – роману ідей. Відмічено, що специфіка дефініцій полягає в не зовсім повній ясності, й самі вищезазначені художні твори характеризуються як не надто чітко визначена категорія. Наведено енциклопедичну відомість щодо уможливлення вважати філософськими всі романи через їх заснування на певній філософії, базування на визначеному світогляді. Переглянуто доречність віднесення художніх творів британської письменниці й філософині ірландського походження Айріс Мердок (1919–1999) до жанру філософського роману. На зазначеному прикладі виявлено, що жанри, які склалися історично, майже не спроможні реалізуватися у сучасних художніх творах. Зроблено висновок щодо доцільності використання терміну «мердоківський роман», що курсує у західному літературознавстві, як такого, що в змозі якнайкраще показати оригінальність мисткині, унікальність її художньої спадщини.

Ключові слова: генологія, жанр, філософський роман, роман ідей, мердоківський роман.

Постановка проблеми. Генологія (від грецького: *genos* – рід, *logos* – вчення) в літературознавстві – це розділ теорії літератури, що вивчає жанри. Під жанром зазвичай розуміють такі повторювані типи текстів, які характеризуються певною домінантою, тобто, їх можна визначити за певними критеріями, наприклад, тематично-проблемними, структурними і т. ін., тим самим визначивши їх місце в літературному процесі. Найчастіше буває так, що виникає складність такого визначення на перетині синхронії та діахронії.

Ключовим теоретичним питанням в рамках цієї статті є дискусійне питання (генологія взагалі безпосередньо пов'язана з великою кількістю дискусійних питань) щодо визначення жанру художніх творів Айріс Мердок, яка переважно обирала для власної творчої реалізації саме роман через відсут-

ність обмежень у ньому. Романів у відомої мисткині двадцять шість; створювалися вони протягом сорока років.

Вона також спробувала себе в малих жанрах (новела «Something special» («Дещо особливе»), поезії (збірки «A Year of Birds» («Рік птахів») та «Poems by Iris Murdoch» («Поезії Айріс Мердок») й драматургії (п'єси «The Three Arrows» («Три стріли»), «The Servants and the Snow» («Слуги й сніг»), «Acostas: Two Platonic Dialogues» («Акастос: два платонічні діалоги»), «The Servants» («Слуги»), та роман був для неї найважливішим засобом художнього вираження бачення дійсності й найбільш вдалою можливістю втілення власного світогляду.

Аналіз останніх досліджень. Жанрологічну ситуацію у світовому літературознавстві у різні часи досліджували Г. Мюллер, Ц. Тодоров, М. Бахтін, Ч. Байзерман, А. Девітт та ін., в українському – Н. Копистянська, Т. Бовсунівська, О. Червінська та ін. Проблемою визначення жанрової приналежності романів Айріс Мердок в Україні займалися А. Матійчак, Л. Скуратовська, Г. Клименко та ін. [1].

Метою є спроба виявлення жанрової специфіки філософського роману та намагання з'ясувати, чи варто відносити до нього романи британської письменниці й філософині Айріс Мердок.

Виклад основного матеріалу. Основи жанрової системи закладалися ще в античні часи. Перша класифікація жанрів була створена Арістотелем (хоча власну жанрову теорію мав також і Платон) і використовувалася до початку періоду класицизму, в поетиці якого, як відомо, панували канонічні жанри, що передбачали жорсткі вимоги до форми й змісту, і надати творчості більш широких можливостей вдалося лише добі романтизму.

На сьогодні жанрові рамки безмежно широкі й сповнені експериментів. Вони «конкурують», «приспосовуються», гібридизуються, можуть поступово «розчинюватися» та відмирати. Маргіналізація, мінімізація, редукція відбуваються як у великих жанрах, так і в малих. Все це є загальносвітовим феноменом.

Існує популярна думка про непотрібність визначення жанрової приналежності літературного тексту через те, що це призводить до знецінення унікальності художнього твору, відкидання цінності спонтанності процесу самовираження автора і т. ін. Та будь-яка теорія спрямована на пошук загальних рис, тож і на сьогодні літературознавцями продовжують розглядатися як класичні, так і альтернативні жанри.

Тож, якщо жанр все ж визначати – жанрова своєрідність творчості письменника є актуальною проблемою під час дослідження, одним з найбільш важливих літературознавчих питань (не менш значущим за ідейно-тематичний пошук митця), яке, окрім літературознавчого, має історичне значення. Визначення жанру спонукає замислитися про глибинний задум автора, стимулює до виявлення таких аспектів тексту, які не завжди можна

помітити одразу, під час першого прочитання, змушує заглибитися в деталі твору.

«There is no genreless text» («Безжарового тексту не буває») [2, с. 163], а, отже, навіть, якщо яскравого і самобутнього автора дуже складно втиснути в певні рамки (про Айріс Мердок дослідники говорять саме так), все одно наближеність до того чи іншого жанру можна спробувати визначити. І, напевно, найбільш близьким у випадку з Мердок буде саме філософський роман. Хоча зі ствердженням «не буває» можна сперечатися, адже, наприклад, на заході існує художня література *mainstream* – позажанрова проза, аналог того, що у вітчизняному літературознавстві називають масовою літературою.

Сукупності жанрів властиві систематичність, ієрархічність. Статичність сучасним жанровим системам, як і більшості систем, не надто властива. Вони є динамічними через зміни в жанрах і у відношеннях між жанрами. Ранжування жанрів відбувається за різними критеріями, і на сьогоднішня ієрархія може встановлюватись навіть за ступенем популярності та успішності продажів.

Щодо усталених дефініцій, поданих відомими науковцями – вони не надто різко відрізняються, якщо витлумачуються в одному річчї, адже потрібно ще зважати на те, що «діаметрально протилежними є позиції, які тлумачать жанр або як незмінність, або як певну динамічну структуру» [3, с. 181].

У відомій праці Т. Бовсунівської «Теорія літературних жанрів» зазначається: «Жанр (від фр. *genre* – рід) – це успадкована сукупність закріплених за певною художньою формою визначених тем і мотивів, що історично склалися, засвідчена традицією, яка характеризується впізнаністю почуттів і думок» [4, с. 7].

Н. Копистянська закликала до ясності й точності в дослідженні жанрів і працювала за власною методикою. «В її жанровій теорії чітко проступає тенденція до схематизації жанрової структури та системи, що також позитивно впливає на сприйняття жанрових категорій» [цит. за: 4, с. 308].

У процесі змін літературних жанрів відома науковиця вбачала такі основні трансформаційні шляхи: «1) зміни на рівні тематики; 2) різне ставлення до традицій; 3) міжжанровий, міжродовий зв'язок та взаємодія між видами мистецтва; 4) зміна уявлень про прекрасне і корисне, про сам предмет мистецтва, його функції; 5) зв'язок літератури з науковою та публіцистикою і т. д.» [цит. за: 4, с. 308].

Витоки теорій західних шкіл переважно базуються на працях М. Бахтіна. Наприклад: «Подібно школі нової риторики цей напрям [English for Specific Purposes («Англійська мова для спеціальних потреб»)] використовує положення М. Бахтіна про інтертекстуальність та діалогізм» [5, с. 34].

М. Бахтін надавав питанню жанру великого значення, вбачав у ньому засіб надання художньому твору цілісності і вважав, що «реальним твір є лише у формі певного жанру» («A work is only real in the form of a definite genre») [6, с. 129].

Його визначення жанру виглядає наступним чином: «Жанр – це сукупність засобів колективної орієнтації в дійсності з настановою на завершення» («Genre is the aggregate of the means of collective orientation in reality with the orientation toward finalization») [6, с. 135].

За Бахтіним, жанр визначається художнім цілим, що має подвійну орієнтацію в дійсності: перша – на реципієнта й на умови рецепції; другою є тематична орієнтованість на життя

з його подіями й проблемами. І зовнішня, і внутрішня орієнтації визначають одна одну: жанр усвідомлює дійсність, дійсність прояснює жанр.

Під «завершенням» він має на увазі завершеність цілого, адже вважає жанр чимось цілим, а проблему завершення надто суттєвою. Ця завершеність внутрішня – вона є вичерпаністю самого об'єкта. Таке суттєве завершення не потрібно плутати зі звичайним закінченням – воно не композиційне, а предметне, тематичне. Саме типами завершення цілого твору значною мірою визначається розпад окремих мистецтв на жанри.

М. Бахтін зазначає, що не відбувається так, що художник, маючи готовий матеріал, вставляє його в рамку роману, наче картину під скло. Саме «площина [твору] слугує йому для бачення, розуміння і відбору матеріалу» («the surface helps him to see, understand, and select his material») [6, с. 134]. Художнику властиво бачити життя таким чином, що він здатен «органічно розміщувати його ... в площині твору» («organically places life ... into the plane of the work») [6, с. 135].

Вчений бачить роман як умістище внутрішньої єдності дійсності, як наслідок життєвої єдності в кругозорі митця. І якщо, за Бахтіним, «художник має бачити дійсність очима жанру» («the artist must learn to see reality with the eyes of the genre») [6, с. 134], то навряд чи буде помилкою припустити, що Айріс Мердок, як справжній митець, бачить оточуючий світ «очима» саме філософського роману.

Вбачається надзвичайно важливим ставлення М. Бахтіна до постановки філософських питань в романі: «Будь-яку пізнавальну проблему поза мистецтвом можна інтерпретувати з точки зору її можливого завершення в площині художнього твору; подібна практика розповсюджена у філософії» («Outside of art any cognitive problem can be interpreted in reference to its possible finalization in the plane of the work of art. This is quite common in philosophy») [6, с. 140].

Старанно продумані до найдрібнішої деталі, ретельно вибудовані романи британської письменниці не лише стають винагородою читачеві, а й ненав'язливо змушують уважного реципієнта замислитися над цілим рядом питань, більшість з яких філософські.

Філософський роман складається зі світоглядних переконань автора, і його правильне прочитання здатне подарувати читачеві глибокий досвід. Вдумливе сприйняття показує, що саме маємо пізнати, які емоції і враження отримати задля подальшого морального прогресу. Й навряд чи піддається раціональному аналізу здібність Айріс Мердок переходити від філософських логічних побудов до справжньої естетичної художньої оповіді.

З дефініцією далеко не все однозначно, адже «всі романи є філософськими в тому сенсі, що вони засновані на певній філософії, визначеному погляді на світ» («all novels are philosophical in the sense that they are informed by a particular view of, or philosophy about, the world») [7, с. 426].

Це ж саме авторитетне довідкове видання вказує на розгалуження трьох напрямків, до одного з яких відносить «ряд романів Айріс Мердок» («a number of Iris Murdoch's novels») [7, с. 426]. Цей напрямок вирізняє використання «персонажів як рупорів абстрактних теорій і сатиричне ставлення до педантизму філософів» («characters as mouthpieces for abstract theories, and a satirical attitude towards the pedantry of philosophers») [7, с. 426].

Ще одне визнане джерело дає характеристику роману ідей, порівняння з яким намагалася уникати Мердок: «нечітко визначена категорія творів художньої літератури, в яких переважають бесіди, інтелектуальні дискусії, дебати, і в якій оповідь, сюжет, емоційний конфлікт та психологічна глибина характеристик свідомо обмежені» («a vague category of fiction in which conversation, intellectual discussion and debate predominate, and in which plot, narrative, emotional conflict and psychological depth in characterization are deliberately limited») [8, с. 481]. Таке «лімітування» не властиве творам британської письменниці, вони не відповідають зазначеній схемі.

Філософський дискурс у романах Мердок не впливає негативно на сюжет та інші складові, хоча її закидають використання літературних засобів для досягнення філософської мети, зазначаючи, що її персонажі виставляються на дошку, мов шахові фігурки, і кожна позиція несе в собі певний інтелектуальний заряд; що романні епізоди розгортаються так, як їй найбільш зручно завдяки їм поставити питання, що хвилюють, і продемонструвати філософські рефлексії за цією темою.

Філософський роман прийшов на зміну роману ідей, прикладами якого є твори XVIII ст. «Юлія, або Нова Елоїза» Ж.-Ж. Руссо та «Кандід» Вольтера. «Юлія...» – роман, що є одним з найкращих надбань сентименталізму. «Кандід» містить філософську доктрину і вирізняється сатиричним підходом.

Відмінність філософського роману від роману ідей визначає Т. Б'юїз, вказуючи, що «філософський роман має бути роздумом, що філософськи залучає читача» («the philosophical novel should be a meditation which engages the reader philosophically») [9, с. 428]. І таке визначення можна вважати більш наближеним до художніх творів Айріс Мердок.

Процес з'ясування, чи відповідає філософський (?) роман Айріс Мердок відповідному жанровому канону, зразковій моделі філософського роману, триває кілька десятиліть. Значним приводом для суперечливих висновків є висловлювання самої письменниці й філософині щодо жанру її художніх творів – вона таку належність заперечує. З'ясування генези й характерних рис самого філософського роману, як уже згадувалося, теж не призводить до знаходження надто вичерпних відповідей та чітких формулювань, а подібної інформації обмаль.

Під філософським романом зазвичай розуміють роман пізнавального жанру, що містить філософський дискурс, художньо оформлені онтологічні, метафізичні, аналітичні, етичні та інші питання. Хоча існують думки, що одного (як і кількох) філософського дискурсу не достатньо для того, щоб роман міг називатися філософським.

Відомими прикладами філософського роману, окрім вже зазначених, можна вважати «Незнайомця» Альбера Камю, «Нудоту» Жана-Поля Сартра (роман, який Айріс Мердок високо цінувала). Вони кардинально відрізняються від романів XVIII ст., та, як і властиво філософському роману, містять ідеї, які проілюстровано художніми засобами. Саме з філософської роботи, присвяченої цьому письменнику й філософу, «Sartre: Romantic Rationalist» («Сартр – романтичний раціоналіст») (1953) розпочався творчий шлях Мердок (наступного року побачив світ її перший роман).

Тож, можна припустити, що мисткиня, зважаючи на якісний зразок, яким вона вважає сартрівську «Нудоту», вже знала, як саме вона буде створювати свої романи з краплями

філософського в них. Це мало бути гармонійне поєднання, органічне вплетення. Такий собі досконалий орнамент, про який вона говорить: «... a novel usually appears as a closed pattern» («... роман зазвичай з'являється як замкнутий візерунок») [10, с. 25].

Письменниця, яка категорично проти неприхованих ідей в художньому творі, також додає приклад одного з найбільш важливих англійських письменників світу: «Think how much original thought there is in Shakespeare and how divinely inconspicuous it is» («Подумайте лише, скільки оригінальних думок у Шекспіра, і наскільки вони божественно непомітні») [10, с. 21].

Складність визначення жанру полягає ще й у тому, що погляди й увлечення письменників ХХ ст., про яких ідеться вище, формувалися на перетині модернізму і постмодернізму (як відомо, перші постмодерністські твори з'явилися ще перед Другою світовою, у другій половині 1930-х рр.), а «постмодерністська література відхиляє відмінності між жанрами...» [11].

Переважаюча думка мердокознавців полягає в тому, що творчість Айріс Мердок не варто визначати як постмодерністську в цілому, та естетика другої половини ХХ ст. не могла не вплинути на британську письменницю, тому в її прозі тією чи іншою мірою виявляються численні ознаки постмодернізму.

Образи й сюжети античних, середньовічних, біблійних, вікторіанських текстів переосмислюються (зазвичай, іронічно), набувають інших смислів і стають натхненням для створення нового тексту. Непередбачуване й хаотичне життя, апокаліптичні настрої післявоєнної Британії, стрімкий розвиток технологій визначали появу уривчастості оповіді, іронічного мовлення, поліфонічності, інтертекстуальності, ігрових аспектів і т. ін.

Деякі критики закидають їй схильність до дидактичності як перекреслювання всіх її постмодерністських спроб. Та більшість мердокознавців сходяться в думці, що заняття моральною філософією у Айріс Мердок не переходило у відверте моралізаторство.

Безперечно, тут потрібно зважати на прояв людського фактору у вигляді особливості рецептивної свідомості – критик побачив елементи повчання, але авторка заклала інше. Наприклад, у першому романі філософським підґрунтям була ідея копіювання як відлуння платонівської ідеї про те, що мистецтво є копією копії через те, що наш земний світ – копія його, платонівського, ідеального світу, а мистецтво копіює життя.

З властивою їй нестримною іронією Мердок обігрувала це в ряді епізодів – від «копіювальної» перекладацької роботи героя-оповідача Джейка Донагью до «копіювання» безпорідною кішкою міс Тінкхем кошенят із сіамського kota.

Та деякі критики були схильні вбачати повчальну історію: герой мав почати офіційно працювати, щоб завдяки соціалізації та корисній справі досягти й творчих успіхів; якби він не сприймав свого вірного друга Фінна так егоїстично, той не поїхав би назавжди на батьківщину в Ірландію; Джейк мав більше цінувати Анну й не полишати її так надовго, щоб зберегти своє кохання і т. ін. Інтерпретацій може бути безліч.

Письменниця відводить від себе подібні спроби звинувачень, заявляючи: «дидактичне письмо ... передбачає відмову від цінностей, про які я говорю» (didactic writing is ... involves the surrender of the values of which I speak) [10, с. 281], маючи на увазі таку важливу задачу письменника, як «бачення людей», завдяки чому митець здатен створити «вільних персонажів»,

таких, як Доротей Брук та містер Кейсобон у романі Дж. Еліот «Мідлмарч» (який, до речі, вважається філософським романом XIX ст., і філософські ідеї розроблені в ньому приховано, хоча реалістичні романи тієї доби переважно фокусувалися на побутовому).

Мердок також розмежує поняття «художник» і «громадянин». «A propaganda play which is indifferent to art is likely to be a misleading statement even if it is inspired by good principles» («Твір, що створений заради пропаганди, а не заради мистецтва, введе в оману, ... навіть якщо навіяний добрими намірами») [10, с. 18].

Вона також остаточно не впевнена, що художник має цілком й самовіддано служити суспільству. Він має займатися мистецтвом і бути своєрідним посередником. Мистецтво – це мімізис. А таке, що насправді хороше – анамнезис. Тому інколи «... artist may serve his society incidentally by revealing things which people have not noticed or understood» («... митець може попутно служити своєму суспільству, відкриваючи речі, які люди не помічали і не розуміли») [10, с. 18].

Наприклад, Мердок завжди багато говорила про *virtue* («чеснота, добро, добродіє, добродіє, милосердя об'єктивність»), *attention* (філософська категорія уваги, запозичена у французької мислительки Сімони Вейль) та інші надбаня етики.

Досвід письменника й філософа зазвичай призводить митця до такої оповіді, яка виявляється схожою на філософське дослідження, і у реципієнта може скластися враження що художній твір слугує такому митцеві певним засобом формування й уточнення філософської думки. Але, якщо людина обдарована художньо і обізнана філософськи, їй вдається творити, наче напруженими нервами, завдяки прагненню до істини, таланту і знанням, і тоді «на виході» отримуємо якісний бестселер, що є результатом великої кількості філософських роздумів та боротьби ідей.

Отже, перед критиками й науковцями стоять питання, єдиної відповіді на які немає вже кілька десятиліть: чи можуть романи всесвітньовідомої британської письменниці розглядатися як філософські. На перший погляд відповідь на питання, чи потрібно їх досліджувати у філософському контексті здається позитивною.

Філософське в романах Айріс Мердок – це естетичні елементи художнього твору, які є відносно прихованими. Сюжет може обертатися навколо цікавих пригод героїв і цілком «обходитися» без них. Мисткиня подає філософські істини метафорично, що, власне і є прерогативою художньої літератури, і в жодному разі не пропозиційно, що більше притаманно філософській праці.

Інколи можна прийняти за стверджувальні речення елементи доповідей та проповідей (виступи героїв у романах «The Sandcastle» («Замок на піску»), «The Bell» («Дзвін») та ін.) або сторінки книг, написаних героями («The Silencer» («Мовчальник») Джейка Донагью в романі «Under the Net» («Під сіткою»), трактат Маркуса («The Time of the Angels» («Час ангелів»), та, якщо проводити паралелі між художніми й філософськими творами письменниці, стає зрозуміло, що, не дивлячись на наявність перегуків між ними, вона не переносить надто прямо свої постулати з філософських есеїв у романи.

Пізнавальна функція літератури є дискусійним питанням, та все одно можна визнати, що зазвичай художній твір не роз-

глядається як дискурс, що має за мету донести істину, але, якщо враховувати, що твір художньої літератури – це суб'єктивний досвід, то процес отримання і розширення певних знань відбувається все одно.

Філософський роман здатен доповнювати процес філософського пізнання, давати поштовх до подальших пошуків у працях мислителів. Власним існуванням і популярністю філософський роман доводить, що література може бути надійним партнером філософії у прагненні до більш повного розуміння моральних та інших питань. Знання виникає через досвід, і таке досягнення суб'єктивного пізнання, такі когнітивні «навички» можна вважати таким філософсько-психологічним феноменом, що і є свого роду істиною.

Якщо враховувати, що жанр визначається домінуючою темою, то визначити за таку філософію в романах Мердок було б перебільшенням. У інтерв'ю 1968 року Вільям К. Роуз запитав у неї, чи вірно він розуміє, що такою темою є свобода, на що письменниця відповіла, що про найбільш ранні романи можна й так говорити, але тепер – «I think love is my main subject» («думаю, що кохання є головною темою») [12, с. 25].

Навряд чи мова йде про сюжет з історіями кохання, що наявні майже в кожному романі (тему закладено не в сюжеті, як відомо) – швидше йдеться про мистецьке, про художній вимір роману, про те приховане, що реалізується через естетичний досвід реципієнта.

Художнє мислення відображує дійсність, художні образи є впізнаваними, тож література більшою мірою об'єктивна, а філософія є суб'єктивною. Філософські романи пишуть як письменники, так і філософи, не дивлячись на те, що звичні для тих і тих професіоналів засоби вираження є різними: у перших – художній образ, у других – поняття і концепції.

Метафоричність, що властива художній літературі, дає вихід філософським рефлексіям за рамки чіткого і логічного мислення, притаманного філософії, і все разом працює на спробу зрозуміти сучасний складний, хаотичний світ.

Висновки і перспективи. Шляхами подолання проблеми невідповідності сучасних творів існуючим жанрам можуть бути як відмова від жанрової класифікації, так і спроба класифікації трансформованих жанрів.

Більша частина літературознавців погоджується, що визнати той чи інший роман філософським є доволі проблемною справою. Та, не дивлячись на не надто чіткі контури визначення, філософський роман був і залишається інтелектуальним переосмисленням повсякденного досвіду побуту і буття.

Останнім часом у західному літературознавстві курсує таке визначення як «мердоківський роман», що виглядає вдалим догочікуваним рішенням. Не відкидаючи близькість романів Айріс Мердок до філософських, все ж краще називати ці твори мердоківським романом, що підкреслює їх унікальність і оригінальність мисткині, що створила їх. І дослідження особливостей мердоківського роману може бути цікавою перспективою.

Література:

1. Міронова Н. Рецепція творчості Айріс Мердок в українському літературознавстві. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету : зб. наук. праць. Серія : Філологія. Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60, т. 2. С. 116–123.
2. Prendergast Christofer (ed.) Debating World Literature. Verso. London, New York, 2004. 354 p.

3. Червінська О. В. Про монографію Н. Х. Копистянської "Жанр, жанрова система у просторі літературознавства". Львів: ПАІС, 2005. 368 с.. Питання літературознавства : наук. зб. Чернівці : ЧНУ, 2010. № 13 (70) С. 180–182.
4. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів : підручник. Київ : Київський університет, 2009. 519 с.
5. Корнейко І., Петрова О., Попова Н. Теорія жанру: теоретичні та прикладні аспекти : монографія. Харків : «Друкарня Мадрид», 2014. 127 с.
6. Bakhtin M. The Formal Method in Literary Scholarship. Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1991. P. 192.
7. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (ed.). Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London, New York : Routledge, 2005. 718 p.
8. Cuddon J. A. A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. USA, UK : Wiley-Blackwell, 2013. 784 p.
9. Bewes T. What is 'Philosophical Honesty' in Postmodern Literature? URL : www.jstor.org/20057613
10. Murdoch I. Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature. London : Chatto and Windus, 1997. 546 p.
11. Dr. Sheeba. Postmodern Literature: Practices and Theory. URL : https://www.researchgate.net/publication/328449584_Postmodern_literature_Practices_and_Theory
12. Dooley G. (ed.). From a Tiny Corner in the House of Fiction : Conversations with Iris Murdoch. University of South Carolina Press. Columbia, South Carolina, 2003. 191 p.

Mironova N. Genological features of the philosophical novel (on the example of Iris Murdoch's literary fiction)

Summary. The article has been devoted to the problem of the genre of the philosophical novel. It has been noted that there are many unresolved issues in this section of literary studies, and today the genre is not a stable category. It has

been drawn attention to the worldwide literary phenomenon of hybridization, marginalization, minimization, reduction, and other transformational processes and to the fact that rapidly growing changes in it lead to the appearance of questions about the expediency of its existence in general. An alternative to abandoning it can be an attempt to classify numerous transformed genres. It has been analyzed some definitions of the genre and views on the essence of the philosophical novel; the vision of M. Bakhtin, on which western theories of the genre are mainly based, in particular. It has been explained that, according to M. Bakhtin, the artist sees reality through the eyes of the genre, and therefore the practice of transferring the philosophical vision of the world to the plane of the novel by philosophers is quite natural. It has been considered the definition of the philosophical novel and its "predecessor" – the novel of ideas. It has been noted that the specifics of the definitions are not completely clear, and the above-mentioned works are characterized as a not too clearly defined category. It has been given encyclopedic information on the possibility of considering all novels as philosophical in general due to their foundation on a certain philosophy, based on a certain worldview. Also it has been considered the appropriateness of classifying the works of the British writer and philosopher of Irish origin Iris Murdoch as a philosophical novel. Using the above example, it has been found that genres that have developed historically are almost impossible to be realized in modern literary works. It has been made the conclusion regarding the expediency of using the term "Murdochian novel", circulating in Western literary studies, as something that is able to best show the originality of the artist, the uniqueness of her creative heritage.

Key words: genology, genre, philosophical novel, novel of ideas, Murdochian novel.