

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ НАУКИ І ТЕХНОЛОГІЙ
КАФЕДРА ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ

Кваліфікаційна робота за рівнем магістра

на тему:

**Концептуальна своєрідність дискурсивної та стильової репрезентації
художнього методу Айріс Мердок (на матеріалі роману «Чорний принц»)**

Студентки групи ФП 2121
Економіко-гуманітарного факультету
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови та
літератури (переклад включно), перша –
англійська
Бондаренко Анни Ігорівни

До захисту:

«9» грудня року

Завідувач кафедри

Власова проф. Власова Т.І.
(підпис) (прізвище та ініціали)

Науковий керівник:

д-р. філос. наук, проф. Власова Т. І.

Власова
(підпис)

Національна шкала

Кількість балів

Оцінка ЄКТС

Відм.

93

2

Дніпро – 2022

Український державний університет науки і технологій
Кафедра філології та перекладу

Затверджую:

Завідувач кафедри філології та перекладу

Власова (підпис)
д-р філос. н., проф. Власова Т. І.
“5” вересня 2022р.

ЗАВДАННЯ
на кваліфікаційну магістерську роботу
студента V курсу ФП 2121 групи факультету ЕГ УДУНТУ
Бондаренко Анни Ігорівни
(ПІБ студента)

спеціальності 035 Філологія

Тема роботи : Концептуальна своєрідність дискурсивної та стильової репрезентації
художнього методу Айріс Мердок (на матеріалі роману «Чорний принц»)

Науковий керівник Власова Т. І.

Дата видачі завдання _____

Графік виконання магістерської кваліфікаційної роботи

№ з/п	Найменування частин і план магістерської кваліфікаційної роботи	Графік виконання	Відмітка про виконання (підписи)
1.	Аналіз наукових джерел і написання теоретичної частини магістерської кваліфікаційної роботи (Розділ 1)	Вересень	<u>Власова</u>
2.	Аналіз мовного матеріалу, який досліджується, і написання аналітичної частини магістерської роботи (Розділ 2)	Жовтень	<u>Власова</u>
3.	Проведення аналізу досліджуваного мовного явища і написання практичної частини магістерської роботи (Розділ 3)	Жовтень-листопад	<u>Власова</u>
4.	Написання вступу і висновків дослідження, подання завершеної магістерської кваліфікаційної роботи науковому керівнику для попереднього перегляду	Листопад	<u>Власова</u>
5.	Попередній захист магістерської кваліфікаційної роботи і подання завершеної магістерської кваліфікаційної роботи на кафедру	Листопад	<u>Власова</u>
6.	Оформлення документації (відгуки) і підготовка презентації до захисту магістерської кваліфікаційної роботи	Грудень	<u>Власова</u>
7.	Захист магістерської кваліфікаційної роботи	Грудень	<u>Власова</u>

Науковий керівник Власова (підпис)

Студент Бондаренко Анна Ігорівна (підпис)

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
DNIPRO NATIONAL UNIVERSITY OF RAILWAY TRANSPORT NAMED
AFTER ACADEMICIAN V. LAZARIAN

DEPARTMENT OF PHILOLOGY AND TRANSLATION

Master's Degree Diploma Paper

**Conceptual peculiarities of the discourse and style representation of Iris
Murdoch's artistic method ("The Black Prince")**

Group PT 2121

Faculty of Economics and Humanities

Speciality 035 Philology

Specialization 035.041 Germanic

Languages and Literatures (Translation

Included), Major Language – English

Bondarenko A.I.

Research supervisor:

Doctor of Philosophic Sciences,

Professor Vlasova T.I.

Dnipro – 2022

АНОТАЦІЯ

Бондаренко А.І. Концептуальна своєрідність дискурсивної та стильової репрезентації художнього методу Айріс Мердок (на матеріалі роману «Чорний принц»).

Магістерська дипломна робота присвячена дослідженню своєрідності дискурсивної та стильової репрезентації художнього методу Айріс Мердок (на матеріалі роману «Чорний принц»). У дослідженні було виконано огляд літератури за творчістю письменниці та визначено методологію дослідження роману; досліджено проблему ідентичності та гендеру в романі «Чорний принц»; встановлено зв'язок роману «Чорний принц» А. Мердок та трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у герменевтичному контексті; проаналізовано сучасні підходи до перекладу художніх творів. Окрім цього, розглянуто герменевтику та інтертекстуальність в теоріях постмодернізму.

Магістерська дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та переліку посилань на 43 джерела.

Ключові слова: постмодернізм, гендер, інтертекстуальність, герменевтика, Айріс Мердок, «Чорний принц».

ABSTRACT

Bondarenko A. I. Conceptual peculiarities of the discourse and style representation of Iris Murdoch's artistic method ("The Black Prince").

The Master's Degree Diploma Paper is devoted to the study of the peculiarities of discourse and style representation of the artistic method of Iris Murdoch ("Black Prince"). In the study, a literature review of the writer's work was carried out and the methodology of the novel's research was determined; the problem of identity and gender in the novel "The Black Prince" was investigated; the connection between the novel "The Black Prince" by I. Murdoch and the tragedy "Hamlet" by W. Shakespeare in the hermeneutic context was established; modern approaches to the translation of works of art were analyzed. In addition, hermeneutics and intertextuality in theories of postmodernism are considered.

The master's thesis consists of an introduction, three chapters, conclusions and a list of references to 43 sources.

Keywords: postmodernism, gender, intertextuality, hermeneutics, Iris Murdoch, "Black Prince".

ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
РОЗДІЛ 1. ОГЛЯД ЛІТЕРАТУРИ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ РОМАНУ А. МЕРДОК «ЧОРНИЙ ПРИНЦ».....	9
1.1. Концептуальні основи роману: огляд літератури за темою дослідження.....	9
1.2. Методологія дослідження роману А. Мердок «Чорний принц».....	12
Висновки до розділу 1.....	18
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙНЯТТЯ МЕРДОК "МИСТЕЦТВА" ТА "ФІЛОСОФІЇ" В РОМАНІ «ЧОРНИЙ ПРИНЦ».....	20
2.1. Ідентичність, гендер та роман А. Мердок «Чорний принц».....	20
2.2. Герменевтика та інтертекстуальність в теоріях постмодернізму.....	40
2.3. Герменевтичний контекст: «Гамлет» і «Чорний принц».....	45
Висновки до розділу 2.....	53
РОЗДІЛ 3. ОРИГІНАЛ ТА ПЕРЕКЛАД РОМАНУ А. МЕРДОК «ЧОРНИЙ ПРИНЦ».....	55
3.1. Сучасні підходи до перекладу художніх творів.....	55
3.2. Переклад роману А. Мердок «Чорний принц».....	61
Висновки до розділу 3.....	64
ВИСНОВКИ.....	66
ПЕРЕЛІК ПОСИЛАНЬ.....	69
Summary.....	72

ВСТУП

Актуальність теми. Творчість Айріс Мердок завжди привертала увагу як представників професійних літературних кіл, так і читачів, здебільшого «інтелектуалів», проте справжній широкий інтерес до її творчого доробку випав на кінець 90-х років, а особливо у перші роки після її смерті. На сьогодні створено десятки розвідок, з яких досліджено як окремі аспекти її творінь, так і своєрідність художнього світу авторки в цілому.

Серед зарубіжних літературознавців варто відмітити праці Марії Антонаціо, Пітера Конраді, Малькольма Бредбері і, звичайно, роботи чоловіка Айріс Мердок Джона Бейлі «Елегія за Айріс» («Elegy for Iris: A Memoir», 1999) та «Айріс і її друзі» («Iris and her friends. A memoir of memory and desire», 1999), які одразу стали бестселерами.

У вітчизняному літературознавстві найбільш об'ємні та послідовні дослідження належать Соломії Павличко («Лабіринти мислення», 1993), Наталі Жлутенко («Англійський психологічний роман XX века», 1988), Альоні Матійчак («Феномен Айріс Мердок в аспекті рецептивного потенціалу світоглядно-філософського роману», 2007) та інших, у яких здійснено аналіз жанрово-стильових особливостей прози англійської романістки.

Художній метод – це складна єдність ідей і принципів пізнання, спосіб досягнення дійсності та відображення її у творах мистецтва. Методи не є статичними формами. Вони співіснують, взаємодіють і впливають один на одного. Саме тому питання про метод, яким користується той чи інший автор, часто є дискусійним. З цією ж проблемою ми стикаємося, досліджуючи творчість Айріс Мердок. Не тільки західні (П. Конраді, Е. Боуен, А. Байєтт, М. Антоніччі, У. О'Коннор, А. Каллі, Д. Гілл, Ф. Марвін, М. Нуссбаум), а й вітчизняні та російські літературознавці (С. Павличко, В. Івашова, Н. Демурова, М. Урнов, С. Толкачов, М. Матійчак) вивчали творчість Мердок. Незважаючи на велику кількість наукових досліджень, критики не дійшли згоди щодо художнього методу Айріс Мердок. Одні

літературознавці відносять її творчість до екзистенціалізму (Дж. Сандерс, А. Баятт), інші - до реалізму (І. Левидова, Н. Кустарев). Більше того, є літературознавці, які вважають, що Мердок вдалося поєднати кілька методів, таких як романтизм, сюрреалізм та екзистенціалізм (Ф. Бендалс). Розбіжності спостерігаються в літературній критиці практично всіх романів Мердок. Це стосується і «Чорного принца», який є надзвичайно популярним, але недостатньо дослідженим. Як неординарна особистість, Мердок зуміла перенести свою неповторність та непередбачуваність на сторінки численних романів, а тому вивчення її робіт продовжує бути новим і актуальним.

Мета дослідження – показати концептуальну своєрідність дискурсивно-стильової репрезентації художнього методу А. Мердок на матеріалі роману «Чорний принц».

Досягнення поставленої мети зумовило розв’язання таких **завдань**:

- виконати огляд літератури за темою дослідження;
- визначити методологію і методи дослідження, сформулювати етапи подальшого аналізу роману;
- з’ясувати проблему ідентичності та гендеру в романі «Чорний принц»;
- встановити зв’язок роману «Чорний принц» А. Мердок та трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у герменевтичному контексті;
- проаналізувати сучасні підходи до перекладу художніх творів та переклад роману українською мовою.

Об’єктом дослідження є художній метод Айріс Мердок у романі «Чорний принц», **предметом** – його дискурсивно-стильова репрезентація (через вибір форм оповіді, оповідача, шекспірівські алюзії).

Методи дослідження. На формування концепції магістерської роботи значно вплинули фундаментальні положення класичного й сучасного літературознавства, герменевтичний підхід. З огляду на тему, мету та завдання дослідження, доцільним є застосування комплексу наукових підходів та методів:

1. Міждисциплінарного та системного підходів (роман досліджено за різними ключовими характеристиками з позиції філології, психології, історії, культурології як єдину багаторівневу розповідь, художню систему, яка базується на взаємозв'язку складових частин, образів, сюжетів, символів, загальної композиційної картини);

2. Загальнонаукових та спеціальних методів:

- індуктивний та дедуктивний аналіз – при дослідженні твору і за окремими частинами, і як цілісної системи;
- узагальнення і порівняння – під час огляду літератури за темою дослідження;
- поєднання іманентного і контекстуального підходів, які сприяють цілісному й адекватному розумінню тексту.

Практичне значення отриманих результатів та висновків дослідження полягає у можливості їх подальшого використання під час розробки курсів загального та порівняльного літературознавства, літературної критики у закладах вищої освіти, спеціалізованих семінарів про творчість А. Мердок, дискурсологію, міжкультурну комунікацію та поетику художньої літератури.

Структура роботи визначається логікою дослідження теми та вирішення поставлених завдань. Магістерська кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел, резюме.

РОЗДІЛ 1

ОГЛЯД ЛІТЕРАТУРИ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ РОМАНУ А. МЕРДОК «ЧОРНИЙ ПРИНЦ»

1.1. Концептуальні основи роману: огляд літератури за темою дослідження

«Творчість Айріс Мердок, письменниці першого післявоєнного покоління, розвивалася у загальному руслі укріплення реалістичних позицій сучасної англійської літератури» [41, с. 302]. Та можна помітити й романтичне начало у її творчості, а також численні елементи постмодернізму, який набував актуальності у той період. Ще варто зазначити, що «у англійській прозі ХХ століття існує глибока традиція зображення людини мистецтва, передовсім письменника, та осмислення його естетичних пошуків» [38], адже в цій роботі буде розглянуто саме роман про людину, безпосередньо пов'язану з мистецтвом і здатну до глибоких рефлексій. Але не лише творча особистість розглядається Айріс Мердок у її художньому доробку – письменниця й філософиня, викладачка Оксфордського університету, як основну проблему літератури висуває проблему людської особистості загалом. На її думку, роман коментує людське існування.

Айріс Мердок дебютувала 1954 року із романом «Під сіткою», і дебют виявився таким вдалим, що цей, перший, художній твір авторки входить у сотню найкращих англomовних книжок ХХ століття (список «Modern Library»). Та мисткиня виявилася здатною не лише талановито змальовувати ексцентричні пригоди – у своїх наступних романах вона майстерно зобразила й романтику легенди у сучасному житті («Дзвін» (1958)), і готичні таємниці й жахи («Одноріг» (1962)), і дух національно-визвольної боротьби («Червоне та зелене» (1965)).

І, звісно ж, в усіх її художніх творах ми можемо помітити постановку філософських питань у тих чи інших втіленнях. У перших романах (1950-ті роки) це відлуння її захоплення екзистенціалізмом, творчістю Жана Поля Сартра, у творах 1960-х Айріс Мердок починає поступово спиратися на платонізм, а вже в 1970-ті ідеї Платона займають важливе місце в її романах. Додаються також філософські проблеми випадкового в житті людини та важливі релігійні питання. Проблеми «віри та безвір'я, юдаїзму та християнства» [33, с. 41] втілюються і в художніх творах 1980-х, наприклад, у романі «Черниці та вояки» (1980), де розглянуто як політичні проблеми, так і питання добра, шляхетності, альтруїзму.

Творчою спадщиною Айріс Мердок активно цікавляться вітчизняні й зарубіжні дослідники, їй присвячена численна кількість біографічних і літературознавчих робіт. Відомими біографами письменниці й філософині є її чоловік Джон Бейлі, автор таких робіт, як «Elegy for Iris» [8], «Iris : a Memoir of Iris Murdoch» [9] та Пітер Конраді («Iris Murdoch : The Saint and The Artist» [14], «Iris : The Life of Iris Murdoch» [13]).

Багато хто з критиків вдається до низки традиційних, але часто суперечливих ярликів, щоб класифікувати творчість письменниці. Мердок визнано плідною, часом її вважають як «розважальною, так і серйозною та важливою» [1]. Її називають «алегоричною письменницею» [4], "реалістичною письменницею" [2]. За оцінкою М. Бахтіна, Мердок "оригінальний теоретик художньої літератури» та "найрозумніша письменниця з часів Джорджа Еліота" [5]. Інші, навпаки, звинувачували в тому, що її творчість «страждає від суперечностей», таким чином, її романи вважаються «художніми провалами». [6]. Проте всі ці твердження окремо не відображають всієї повноти Мердок як письменниці двадцятого століття.

Існує чимало посібників для вишів, де разом з іншими відомими представниками англійської літератури розглядається творчий доробок Айріс

Мердок: Давиденко Г. Й., Чайка О. М. «Історія новітньої зарубіжної літератури» [33], Саруханян А. П. «Англійська література» [41] та інші. У монографії Філюшкіної С. М. [43] розглядається творчість англійських письменників другої половини ХХ століття, де серед аналізу художніх творів Гріна, Сноу, Фаулза знаходимо також своєрідну інтерпретацію роману Мердок «Чорний принц». Існують також дисертації та наукові статті численних авторів, серед яких Матійчак А. А., Малишівська І. В., Алісеєнко О. М. та ін.

Дослідники вважають, що «Чорний принц» – один із найскладніших і найзаплутаніших романів А. Мердок. Це, безсумнівно, квізі-постмодерний роман, що має безліч «голосів». За сюжетом це історія ексцентричного невдахи художника/письменника Бредлі Пірсона, який намагається написати велике творіння митця майстра людських «портретів». Його найближчий друг і суперник Арнольд Баффін, популярний автор, який багато пише і добре продає свої твори. Бредлі шалено йому заздрить. Стосунки Бредлі та Баффіна – це та «енергія», що просочує весь роман [25].

Еротичне кохання і освітлює, і засліплює. Воно розкриває особливості людини в такий спосіб, який не доступний жодному іншому людському досвіду. Саме цю проблему, на думку науковців, репрезентує Мердок, безумовно, досліджуючи її в «Чорному принці», поєднуючи також посилено, як і в інших своїх творах, філософські медитації з інтригуючою драмою персонажів роману. Як філософ-екзистенціаліст, Мердок втілює у своєму романі вельми авторитетну в постмодернізмі ідею, що вся філософія – це частина мови, це текст, що будь-який філософський аргумент належить до письмового дискурсу. Останнє, на думку критиків, включає з необхідністю питання стилю. Так, виникають проблеми постмодерністського критичного аналізу, головним чином, постструктуралізму, інтертекстуальності, герменевтики, інтерпретації. Про постмодерн як історичний період і постмодернізм як головну філософсько-літературну течію кінця ХХ - початку ХХІ століть написано безліч монографій,

книжок і статей. Попри всі присутні дискусії та часто полярні точки зору, науковці визнають, що сучасна ситуація репрезентує найреволюційніший час у західному світі та, власне, у головному сенсі, який узагалі відомий людству [26, р. 3].

Кинувши «виклик» традиційному розумінню розуму, раціональності та знання, філософи-постмодерністи шукають способи прориву «по той бік» попередньо заданих класичними метанаративами смислів, акцентуючи множинність смислів, найчастіше маргінальних, наголошуючи на їх парадоксальності, відмовляючись у такий спосіб від фундаменталізму в мисленні та пізнанні. Саме тут структура мови набуває в постмодерністів такої важливої ролі, ролі величезних можливостей для філософського експериментування. Водночас необхідно підкреслити важливість відмови постмодерністів від «метамови»; постструктуралісти також доводять, що привілейована, «металінгвістична» позиція – це міраж, створений самою мовою. «Конфлікт інтерпретацій» (Дерріда, Дельоз, Фуко, Франкфуртська школа) для постмодерністів – це ще одне свідчення того, що істина ситуативна і виникає в дискурсивних практиках, що, з одного боку, веде до визнання всіх дискурсивних практик, а з іншого – до розуміння абсурду як джерела нових смислів та «істини», що зароджуються в нашому сучасному світі, сповненому «словами», «наративами», «дискурсами», «концептами» та «картинами світу».

1.2. Методологія дослідження роману А. Мердок «Чорний принц»

Художній аналіз тексту має охопити і мову, і стиль, і художню концепцію, і естетичну значущість, тобто всі смислові та ціннісні аспекти твору. Це, зі свого боку, досягається шляхом системно-цілісного аналізу твору. Найважливішою проблемою цілісного дослідження є поєднання ціннісного та інтерпретаційного аналізу. При цьому аналіз кожного з ціннісних шарів твору

«вбудовується» у зіставлений з ним рівень інтерпретаційного аналізу. Кожен науково плідний художньо-критичний підхід забезпечує розгляд твору з певного, специфічного боку, а можлива кількість таких підходів задана самим предметом дослідження: твором, його властивостями, зв'язками, «конфігурацією». Послідовність підходів зумовлена рухом від загального до часткового, конкретного, тобто від реальності (соціологічний і ґносеологічний підходи) до культури (історико-культурний, порівняльно-історичний підходи) і від неї до художника, творчого процесу (біографічний, творчо-генетичний підходи).

Історизм головна інтерпретаційна установка, генеральний світоглядний принцип художньо-критичного аналізу, що визначає всі його підходи і прийоми, контролює і спрямовує всі його операції і процедури. Історизм вимагає виявлення в процесі критичного аналізу того, як виникло конкретне явище, які головні етапи у своєму розвитку воно пройшло і чим ця річ стала тепер. Історизм передбачає розгляд явищ у їхньому розвитку, у взаємозв'язках з іншими явищами, у світлі досвіду сучасності, – тобто використання історично вищих форм для розуміння попередніх. Історизм примушує розглянути художній твір як ланку мистецького процесу, як такий, що належить до певного мистецького напрямку і в зіставленні з традицією.

Одним з інструментів операційного проникнення в художній текст є структурний аналіз, який дає змогу дослідити художній текст як організовану множину, як систему елементів. Структурний аналіз – це контрольований принципом історизму «стоп-аналіз», операційна техніка, що дає змогу проникнути всередину будови твору, досліджуючи його як систему прийомів, зумовлену єдністю художнього завдання. Можливість вільної зміни параметрів, зміни підстав поділу на елементи надає структурному аналізу гнучкості, відкриває оперативний простір для дослідження, дає змогу «під різними

кутами» «розсікати» художній текст і проникати всередину його будови, виявляючи концептуальний сенс самої його організації.

При структурному дослідженні поділ твору на смислотворчі блоки є лише аналітичною операцією, що не зазіхає на розв'язання його цілісності й не суперечить цілісному художньому сприйняттю.

Структурний аналіз передбачає розрізнення в об'єкті неподільних його елементів; розгляд цілого як системи, що не зводиться до простої суми елементів; визнання за цілим (системою) здатності до зміни.

Семіотичний аналіз є типом сучасного лінгвістичного аналізу твору, що ведеться на основі структурної техніки. Уся ця складна техніка аналізу сягає корінням праць радянського вченого В. Я. Проппа; її розробку продовжили французькі літературознавці-структуралісти Б. Потьє і А. Ж. Греймас.

Стилістичний аналіз будується на двох головних операціях: реконструкції граматично нормативного речення, що лежить в основі стилізованого речення, і виявленні взаємовідносин між цими двома реченнями. Ці взаємовідносини і містять у собі стильові правила, що визначають перетворення «звичайних» речень на речення, які мають стилем.

Розгляд стилю твору через характер і ступінь його відхилення від «правильного» мовлення є конкретним застосуванням принципу герменевтики: щоб «Я» пізнав «Іншого», потрібен «Третій» («середній термін» у термінології В. Дільтея). У стилістичному аналізі три герменевтичні терміни конкретизуються таким чином: «Я» – критик, який досліджує твір; «Інший» – стилістично маркований текст, що фіксує індивідуальність художника; «Третій» («середній термін») – інформація, що міститься у маркованому тексті, проте виражена стилістично немарковано «шкільною мовою».

Рецептивний підхід прагне зрозуміти твір через низку його конкретних історичних, групових та індивідуальних сприйнять. Ідея діалогу реципієнта і художнього тексту та множинності (неоднозначності) його правильних

прочитань зближують рецептивно-естетичні дослідження з герменевтикою. Герменевтика історично виникла як методологія інтерпретації пам'яток художньої культури через актуалізацію в них культурної традиції. За рецептивного підходу не художній текст як такий, не автор як творча особистість, а історична та функціональна доля твору стає відправною точкою виявлення його мистецької цінності та смислу. Читач (слухач, глядач) має бути творчо осмислений не як пасивний об'єкт художнього впливу твору, а як «продуктивний споживач», для якого процес споживання одночасно є процесом творчості. Герменевтика осмислює художній твір як явище культури. Сучасна герменевтика цікавиться типологією сприйняття (Г. Р. Яусс) і внутрішньою орієнтованістю твору (В. Ізер). Естетика нині прагне подолати емпіричну розрізненість і поодинокі замкнутість інтерпретацій та осмислити їхні загальні закономірності, сховані за індивідуально-ситуативними ставленнями до твору. Художнє сприйняття є історично визначеним, а межі взаємодії людини з продуктами художньої культури є широкими й теоретично недостатньо осмисленими.

Загально визнано, що характерною рисою постмодернізму є відсутність єдиної версії його методології, будь-якого обмеження у списку його критичних тем, відсутність канону і гетерогенність проблемних сфер. Сполучення філософії постмодернізму з науковими розробками загальних теоретичних досліджень останніх десятиліть і в гуманітарних, і в точних науках відбиває нове розуміння й реальний взаємозв'язок проблематик дослідницьких напрямів нашого часу.

Науковці-постмодерністи працюють із різноманітними теоретичними підходами, найвідомішими з яких є неомарксизм, постструктуралізм, деконструкція та фемінізм, реалізуючи свої дослідження в проблемних полях філософії, соціології, політології, феміністської теорії, літературної критики, культурології та лінгвістики. Будучи теорією культурних, інтелектуальних і

соціальних «переривчастостей», постмодернізм не піддається редукції до єдиного «сингулярного» методу, оскільки він за своєю природою протистоїть методологізації, редукції щодо формулювань і визначень.

Відомо, що спільним моментом критики постмодернізму загалом та його основних ідейних течій зокрема залишається проблема недостатньої визначеності дефініцій і тієї загальної невизначеності теоретичної перспективи, що асоціюється з постмодернізмом (Ф. Джеймсон).

Науковці зауважують, що один із показників процесу розмивання старих категорій можна знайти у сфері онтології та гносеології. Спроби зрозуміти і пояснити нову постмодерністську культуру здійснюють учені, що представляють різні наукові напрямки, наприклад, постструктуралістська критика абсолютів і метанаративів (Ж.-Ф.Лакан, Ж.-Ф. Ліотар, Ж. Дерріда, М. Фуко, Р. Барт, Ю. Кристева та ін.) або Франквуртська школа, представники якої поділяють менш релятивістські, але радикальніші теорії (Т. Адорно, М. Горкгаймер, Ю. Габермас, Г. Маркузе, Е. Фромм та ін.).

Постмодернізм як методологічне підґрунтя для аналізу гендерної епістемології є особливо важливим у цьому дослідженні внаслідок його настанови на принципове різноманіття пізнавальних перспектив, критичного перегляду багатьох традиційних епістемологічних уявлень. З погляду мислителів-постмодерністів пізнання є нічим іншим як серією інтерпретацій, що не мають стосунку до істини (Ж.-Ф. Ліотар, Ж. Дерріда, Ж. Дельоз, Ф. Анкерсміт, Р. Барт, М. Фуко, В. Еко, Ю. Кристева та ін.). Т. Адорно, М. Горкгаймер, Ю. Габермас, Ж.-Ф. Ліотар розвінчали утопію про нейтральність так званої «об'єктивної науки», показавши тим самим, що науковці трансформують цінності та ідеології в технічні проблеми, маскуючи у такий спосіб власні вподобання. Визнаючи множинність одночасних тлумачень (як обґрунтованих, так і необґрунтованих), постмодерністи тим самим зробили великий крок у напрямі релятивізму, який багато дослідників вважають одним із головних епістемологічних показників постмодерністської філософії.

Для розв'язання поставленого завдання в роботі також використано метод системного аналізу. У ситуації, коли постмодернізм незмінно сприймається як щось «невизначене», цей метод допомагає домогтися чіткості викладу матеріалу. Структуруючи за допомогою системного підходу нестабільне поле постмодерністської філософії, автор залучає низку рефлексивних процедур, серед яких аналіз і синтез, класифікація і типологія.

Як відомо, постструктуралізм як загальний опис методів гуманітарних наук також широко використовується в гендерних дослідженнях (Е. Сіксу, Ю. Кристева, С. Губар, С. Гілберт, Е. Шорі, Е. Шоуолтер), що дістало безсумнівне відображення в аналітичних підходах цієї роботи. «Постструктуралістський фемінізм» стверджує, що за відсутності дискурсів, які ідентифікують фемінінне, «чоловіча» ідеологія конструює їх за власною подобою, що сприяє домінантній ролі раціональності. Цим домінуванням обґрунтовується створення теорії «жіночого письма» (Е.Сіксу, Е. Шоуолтер та ін.). Ю.Кристева розвиває теорію жіночих способів означування, проводячи межу між символізацією та семіотизацією, показуючи, яке вираження знаходять жіночі способи означування на відміну від символічного, раціонального, логічного дискурсу. Згідно з Л. Ірігаре, жінки мають виявити специфічну мову «вимовляння», аксіологічно відмінну від «фалічного мислення». Тим самим теорія жіночого письма, як стверджується, прориває ієрархічну структуру бінарних опозицій «чоловічого» і «жіночого» начал.

Усі перелічені вище методичні підходи представлено у кваліфікаційній роботі, що дає змогу по-новому деталізувати соціокультурний контекст постмодерну, проаналізувати формування гендерної епістемології в цей період, показати взаємодію філософських дискурсів постмодерну і фемінізму, виникнення нового гендерного порядку, в основі якого лежить нове гендерне знання.

Висновки до розділу 1

Аналіз, виконаний у першому розділі, дозволяє зробити такі висновки.

Дослідники романної творчості А. Мердок винесли для обговорення широкий спектр особливостей «Чорного принца», стверджуючи, що її моральна філософія, відмова від екзистенціалізму і лінгвістичного емпіризму пронизують усі її художні твори і створюють базис для подальшої інтерпретації як змісту, так і форм її романів.

Мердок вважала, що найважливіший обов'язок романіста – це створення особливих, унікальних людських характерів, героїв, які поза свідомістю автора роману «вживались» в незалежний онтологічний статус. останнє напряду пов'язано, як підкреслюють вчені, з необхідністю кожного індивіда усвідомити свою «іншість», з опозицією «Я – Інший».

Критики зауважують, що у своєму романі «Чорний принц» А. Мердок використовує такі наративні прийоми, як епістолярний стиль і розділи-діалоги, додає «постскрипти», написані іншими героями роману, для залучення перспективи читача і для посилення посилу інтерпретації. Під впливом ідей Платона А. Мердок створює світ у якому, в остаточному підсумку, головний герой «Чорного принца» Бредлі Пірсон визнає, що пізнати людину неможливо. Ставлення авторки роману до своїх персонажів у «Чорному принці» відкриває читачам твору широкі можливості для інтерпретативних підходів.

Для вирішення поставлених дослідницьких завдань як методична основа магістерської роботи використовуються насамперед феноменологічний, герменевтичний та інтерпретативний підходи. Феноменологічні принципи і прийоми герменевтики дозволяють глибше розкрити специфіку «діалогічної» концепції Мердок при розгляді архітектоніки діалогічного буття людини і формування інтерсуб'єктивних установок у процесі спілкування.

Зрештою виявляється смисловий зміст «реального буття» конкретного індивіда, яке завжди інтерпретативне. Загалом герменевтичний метод, який використовується в цьому аналізі, базується на реконструкції наявного смислу і формуванні нового смислу в горизонті інтенцій автора.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙНЯТТЯ А. МЕРДОК «МИСТЕЦТВА» ТА «ФІЛОСОФІЇ» В РОМАНІ «ЧОРНИЙ ПРИНЦ»

2.1. Ідентичність, гендер та роман А. Мердок «Чорний принц»

Введення гендеру як аналітичної категорії наприкінці ХХ століття дало змогу деконструювати опозицію між жінками та чоловіками і водночас окреслити, що така опозиція є механізмом створення соціальної, культурної та політичної ієрархії.

І хоча саме постмодернізм запровадив нову тему гендеру, яка постійно перебуває у фокусі досліджень пострадянськості, проте завдяки феміністській теорії, гендерним дослідженням становище жінки почало розглядатися як таке, що загалом є основоположним для філософського, соціального, політичного аналізу нашого часу. Уявити жінку "нормальним" суб'єктом історії та суспільства, що має агентивність та ініціативу, стало можливим тільки завдяки феміністській філософії, яка піддала деконструкції значну кількість антропологічних, культурних, літературних та інших міфів.

Теоретичні погляди багатьох дослідників гендеру (наприклад, К. Палья) базуються на протиставленні діонісійського й аполлонового начал, що походить від Ніцше. Перше традиційно співвідноситься з хаосом, насильством і жорстокістю, друге – з гармонією і впорядкованістю. На цій ідеї, як на базовій, обґрунтовуються багато подальших міркувань, наприклад, дихотомія "природне/раціональне". На теоретичному рівні останнє означає, що "жіноче" ототожнюється з "природним", "плинним і безформним", а чоловіче – з "жорстким, абстрактним та інтелектуальним". Відбувається ототожнення, висхідне до аристотелівського співвіднесення, опозиції "чоловіче/жіноче" з опозицією "розум/емоції".

Іншим таким детонатором були, як відомо, ідеї М. Фуко, який обґрунтував у своїх працях високу значущість статі й сексуальності та показав, як формувалася сексуальність у західноєвропейській культурі і як вона пов'язана з контролем суспільства над окремими його представниками [17, р. 5]. За Фуко, людина не володіє реальною ідентичністю в рамках свого "Я", можна говорити просто про спосіб презентації себе в мові – дискурсі. "Ідентичність" передається іншим індивідам у взаєминах з ними, але вона не є фіксованою в особистості: ідентичність – плинний, переміщуваний, тимчасовий конструкт. Фуко стверджує, що реальність для кожної людини різна, оскільки вона опосередкована мовою і досвідом. У цьому контексті, вважає Фуко, дискусії про значення слів є вирішальними у визначенні суспільної свідомості та пов'язані з владними структурами, що фактично існують. Фуко стверджує, що гендерні відносини також мають розглядатися як форма прояву влади, оскільки стать індивіда є одним з елементів владних відносин [17]. Фуко доводить, що дисциплінарна влада здійснюється через тіла й душі індивідів; вона збільшує владу конкретних людей і водночас робить їх більш покірними. У сучасному суспільстві дисциплінарна влада поширилася через продукування певних форм знання та появу дисциплінарних технік, що оптимізують процес здобуття знань. У своїй праці "Історія сексуальності" Фуко дає історичний аналіз процесу, у результаті якого жінка епохи модерну бачить себе як сексуальний об'єкт. Деякі дискурси, наприклад, психоаналіз, вбачають у сексуальності ключ до розуміння самої себе і намагаються довести нам, що для того, щоб позбутися якихось особистісних "розладів", ми готові "розкрити правду" про свою сексуальність. У такому разі обставини особистого життя стають мішенню для вторгнення фахівців. Фуко закликає до звільнення від цього "управління індивідуалізацією" і пошуку нових способів розуміння самих себе, нових форм суб'єктивності. Дуже важливо, що в "Історії сексуальності" Фуко визначає владу в її залежності від опору: де б не існували владні відносини, вплив влади можна змінити. У

своїй теорії суб'єктивності, яка чинить опір, Фуко відкриває можливість чогось більшого, ніж просто історія якихось даностей або переслідувань. Питання про ступінь ефективності тієї чи іншої форми опору – це питання, що потребує соціального та історичного дослідження, а не раз і назавжди заявлена теоретична істина, стверджує дослідник. Основою для визначення політичної життєздатності будь-якого союзу має бути не абстрактний принцип єдності, а історичний і контекстуальний аналіз "поля бою". Останнє дає фемінізму змогу мобілізувати на соціальному полі людей із різних царин і використовувати їхні відмінності як ресурс [40].

На відміну від "американської школи" (Фрідман, Джаггар, Окін, Дворкін, Міллет, Фаєрстоун, Річ та ін.), що робила акценти на соціальних проблемах, французькі дослідниці відштовхувались від психологічного, подекуди навіть біологічного. Саме в полеміці з Лаканом сформувалися ідеї Ірігаре, Елен Сіксу, Юлії Крістевої, Монік Віттінг. Значення жінки із Символічного, тобто із цивілізації за Ірігаре, закладено в самій природі жінки: якщо в чоловіка є фалос, страх втрати якого змушує його інтегруватися в символічний, знаковий порядок світу, то в жінки фалоса немає, і жінка приречена залишатися на до-Едіповій стадії Уявного, яка характеризується плинністю, розпливчастістю, відсутністю фіксованого центру і близькістю до природних процесів [20, р. 19]. Повертаючись до опозиції "природа/культура" як "діонісійсько-аполлонічне", легко помітити, що "священне діонісійське божевілля" легко виводиться з особливостей жіночої психології, описаних, наприклад, у працях Е. Сіксу та Климент. Однією з найвідоміших (і найдоступніших) ідей Сіксу є її аналіз того, що вона називає «патріархатною бінарною думкою». Під заголовком "Де ж Я" Сіксу вибудовує такий список бінарних опозицій: активність/пасивність; сонце/місяць; культура/природа; день/ніч; батько/мати; голова/емоції; розумність/чутливість; логос/пафос. Але обмежуючи кількість використаних порівнянь і фокусуючись лише на тих, що обрані, філософ, як і будь-який

дослідник, обмежує себе в охопленні та розумінні всього комплексу взаємовідносин, що їх ці ідентичності поділяють. Вибір же певної бінарної опозиції в академічному середовищі – це, як доводить Співак, не просто інтелектуальна стратегія, а необхідна умова можливості централізації та, відповідно, маргіналізації. Співак зауважує з приводу ґендерних опозицій, що ми намагаємось пізнати невідоме, розділяючи його постійно на дві частини, в той час, як ми могли б попрацювати зі сценарієм класу (маргіналізація - централізація) та торговельного обміну (знання - сила) [27, р. 113]. Концепція "сексуальних опозицій" Е. Сіксу почала розглядатися у феміністському "проєкті" в руслі утопічного бачення жіночої креативності, оскільки акцентування "уявного", притаманне Сіксу, – загальне місце креативного письма.

Бачення Сіксу жіночого письма строго локалізоване в рамках локанівського "уявного". Маючи доступ до всіх можливих позицій, суб'єкт такого письма може примусити себе як "фемінінна множинність", причетна за допомогою письма і читання до божественної вічності, бо, саме читаючи, відкриваєш, що письмо нескінченне. «Пишіть самі себе», – закликає знаменита постмодерністка.

Юлія Крістева, видатний структураліст-семіотик, погоджується з Ірігаре у спростуванні фрейдистської та лаканівської концепції ідентичності, що поміщає жінку поза процесами самоконструювання. За Крістевою, значення не є розривом "раз і назавжди" з "несвідомим", що відбувається, коли означальний суб'єкт входить у символічний порядок. Хоча воно ніколи не "проговорюється", несвідоме – це біологічний "підготовчий курс" до значення, основ, які завжди присутні як сила, що може розірвати сигніфікацію. Жінки, стверджує Крістева, не перебувають "поза значенням", жінки, навпаки, – це сама можливість і простір репрезентації та значення. Крістева поміщає семіотичне в несвідому

передедипиську стадію як те, що дозволяє значення, те, що може дестабілізувати домінантний репресивний дискурс символічного порядку.

Крістева доходить до екстремального висновку, відкидаючи саму категорію "жінка". Вона відмовляється вірити в есенціальну жінку, зафіксований гендер і намагається побудувати категорію суб'єкта поза категорією гендер, відкидаючи в такий спосіб дихотомію "маскулінне/фемінне" як метафізичний концепт. Але саме цей шлях є, по суті, постмодерністським, саме деконструктивістське поняття суб'єкта, що стоїть над зафіксованими категоріями гендеру, дало змогу Крістевій зробити вельми важливу заяву: "Жінка як така не існує. Вона в процесі становлення". Безумовно, це твердження суб'єкта як такого, що перебуває в динамічному процесі, пов'язане з ідеєю Крістєвої про те, що суб'єкт – це продукт мови. Оскільки мова – це динамічний процес, то й суб'єкт – це теж динамічний стан. Усі ідентичності нестабільні, пише Крістева, ідентичність лінгвістичних знаків, ідентичність значення і, як результат, ідентичність мовця. Саме для опису цієї дестабілізації значення і суб'єкта Крістева і вводить термін "суб'єкт у процесі".

У спектрі французької феміністської та постструктуралістської теорії режими влади, які продукують концепти ідентичності статі, є дуже різними. Наприклад, Іріаде, яка стверджує, що стать тільки одна: чоловіча, що розробляє себе через виробництво "Іншого", і Фуко, який припускає, що категорія статі, чоловічої або жіночої, формується виробленням розпливчастої регулярної структури сексуальності. М. Віттіг доводить, що категорія статі в рамках обов'язкової гетеросексуальності завжди фемінінна (жіноче залишається немаркованим, а тому є синонімом "універсального"). Віттіг, проте, згодна з тим, що сама категорія "стать" зникне. З іншого боку, теорія сексуальної відмінності Ірігаре припускає, що жінки ніколи не будуть зрозумілі в мозку "суб'єкта", в умовній репрезентаційній системі західної культури саме тому, що вони становлять фетиш репрезентації, тобто вони не є репрезентативними як такі.

Жінки не можуть "бути" відповідно до цієї онтології субстанцій саме тому, що вони є відношенням відмінності, "виключеними", за допомогою яких інша царина маркує себе. Жінки є також "відмінністю", яку неможливо зрозуміти як просте заперечення або "Інший" завжди вже існуючого маскулінного суб'єкта. Жінки не є ані суб'єктом, ані його "Іншим", але відмінністю в структурі бінарної опозиції, "вивертом" для монологічної розробки маскулінного. На думку Віткінг, бінарне обмеження статі слугує репродуктивній меті системи примусової гетеросексуальності. Вона не критикує "суб'єкт" як неминуче маскулінный відповідно до правил неминуче патріархатного Символічного, але пропонує замість нього еквівалент лесбійського суб'єкта. Віткінг доводить, що сексуальна/статева відмінність є есенціалістською, оскільки вона вилучає значення соціальної функції жінки з їхньої біології, а також і тому, що вона прописана первинною сигніфікацією жіночих тіл як матеріальних, що, зі свого боку, надає ідеологічної сили гегемонії репродуктивної сексуальності [29].

Аналізуючи ідеї та концепції "французької школи", Батлер ставить запитання: "Що ж тоді можна мати на увазі під ідентичністю та які підстави має презумпція, що ідентичності є самоідентичними та продовжують існувати впродовж часу, будучи незмінними, уніфікованими та внутрішньо пов'язаними?" Батлер вважає, що було б неправильно думати, що обговорення ідентичності мають передувати обговоренню гендерної ідентичності з тієї простої причини, що люди стають інтелігібельними тільки в процесі набуття гендеру відповідно до визнаних стандартів гендерної інтелігібельності (ясності та розуміння). Соціологічні дискусії прагнуть віднайти значення поняття "особа або особистість" у термінах дієздатності (діяльності), що вимагає онтологічного пріоритету перед різноманітними ролями та функціями, за допомогою яких особа набуває соціальної видимості та значення. У філософському дискурсі поняття "особа" дістало аналітичне розроблення, базуючись на припущенні, що хоч би яким був соціальний контекст, особа стосовно нього в екстернальному

становищі, якщо говорити про певну структуру особистості, чи то свідомість, чи то здатність до мови, чи то моральна досконалість. Хоча питання, що становить "особисту ідентичність" майже завжди базується на питанні про те, яка внутрішня риса особи започатковує безперервність або її самоідентичність протягом часу. У цьому разі питання звучатиме так: "Якою мірою "ідентичність" – радше нормативний ідеал, ніж дескриптивна риса досвіду? І як регуляторні практики, що керують гендером, також керують культурно інтелігібельними поняттями ідентичності? Інакше кажучи, "пов'язаність" (зчеплення) і "безперервність" особи не є логічними або аналітичними рисами особистості, але, радше вони соціально інститууються та зберігаються як норми інтелігібельності, стверджує Батлер.

Крім того, саме наша віра в гендерну ідентичність є тією серцевинною єдністю, що зумовлює нашу сексуальну орієнтацію, що зачіпає ті політичні та дисциплінарні процеси, що продукують "зчеплення" гендерної ідентичності. І все ж таки питання залишається відкритим: "Що фундаментально означає "бути" жінкою?" чи є якась нормативна точка відліку для феміністської теорії, яка не потребує реконструкції або додає видимості жіночому суб'єкту, що не може репрезентувати себе, будучи множиною "втілених суб'єктів", які культурно позиціонуються як жінки?

Якщо "внутрішня" правда гендеру – це фабрикація і справжній гендер – це фантазія, інституційована на поверхні тіл, тоді гендер не може бути ані істинним, ані хибним, він продукується як правдивий ефект дискурсу первинної та стабільної ідентичності. Останнє твердження дає змогу Батлер зробити заяву про те, що гендер – це "drag" (перевдягання чоловіків у жінок), що гендер загалом перформативний. Гра перформансу "drag" побудована на відмінностях анатомії виконавця і того гендеру, який виконується. Але, по суті, ми присутні в окремих вимірах значущої тілесності: анатомічна стать, гендерна ідентичність і гендерний перформанс. Тут анатомія виконавця вже відмінна від його гендеру і

обидва відрізняються від гендеру перформансу, тоді перформанс передбачає суперечність не тільки між статтю і перформансом, а й між статтю і гендером, з одного боку, і гендером і перформансом – з іншого. Настільки, наскільки "drag" створює уніфіковану картину "жінки", він виявляє відмінності тих аспектів гендерованого досвіду, що помилково натуралізовані як єдність за допомогою вигадки гетеросексуальної "зчіпки". Імітуючи гендер, "drag" імпліцитно показує імітаційну структуру самого гендеру, а також його випадковість [12, р.103-111].

Дотримуючись аргументації Батлер, можна припустити, що поняття гендерної ідентичності як причина сексуальної орієнтації почали використовувати у XX столітті на Заході як інструмент забезпечення широкої згоди з гетеросексуальними нормами в контексті, коли народження дітей не є вже більш валідною мотивацією.

Безумовно, гендер ніколи не був стабільним концептом, і значення "жінка" і "жіноче" заплутані, складні та нестійкі, а в історії філософії трактування цих значень найчастіше двозначні, суперечливі та парадоксальні. Дж. Батлер та І. Седжевік вважають, що «утворювальна» нестабільність гендеру, є водночас і дестабілізуючою, і стабілізуючою. І водночас їхні праці передбачають різний підхід до дебатів про "утворювальну" нестабільність гендеру. Седжевік аналізує нестабільність визначень гомосексуальної ідентичності та відмінностей між гетеросексуальним і гомосексуальним бажанням, що розглядаються в гомосексуальній маскулінній культурі. Батлер заперечує радикальну відмінність між гетеросексуальністю та гомосексуальністю. Водночас обидві дослідниці обговорюють одні й ті самі проблеми: невизначеність дефініцій, кризу сигніфікації статі, кризу гендерної ідентичності та сексуальності. Попри їхні розбіжності, Седжевік і Батлер об'єднує їхня впевненість у тому, що гендер, гендерні категорії мають величезний вплив на сучасну культуру. Їх об'єднує і те, що обидві дослідниці

асоціюються з "квір"-концептами, які часто слугують цілям розмивання категорій гендерної ідентичності та сексуальності.

Айріс Мердок вважається англо-ірландською письменницею і філософом: вона народилася в Дубліні в 1919 році, але переїхала до Лондона, коли їй виповнилося один рік. Незважаючи на те що більшу частину свого життя вона провела у Сполученому Королівстві, Мердок вважала себе ірландкою. Коли її запитали, хто вона, вона якось відповіла: «Ну, я все одно ірландка, це вже щось» [16]. Незважаючи на це, деякі критики визнають, що "вона була інсайдером і аутсайдером одночасно" [15], натякаючи на подвійність її національної ідентичності, що знайшло відображення в деяких її літературних творах. Мердок одна з тих письменниць, які готові прийняти виклик переказу та адаптації дуже відомого літературного тексту для сучасної аудиторії. З огляду на сюжет і персонажів, її роман "Чорний принц" (1973) можна прочитати як переписування «Гамлета» Вільяма Шекспіра. [3, р. 15–18]. Проте Мердок усвідомлювала труднощі й перешкоди, з якими ці шекспірівські персонажі можуть зіткнутися в сучасному їй двадцятому столітті, особливо для того, щоб її аудиторія могла співвіднести себе з ними та ідентифікувати себе з ними, особливо з жіночими персонажами. Вона визнала необхідність переоцінки деяких з цих впізнаваних персонажів і, як наслідок, переосмислила не лише постать головного героя п'єси, але й жіночі образи.

Основна мета цього розділу – показати, яких змін зазнали деякі персонажі «Гамлета» для того, щоб зробити їх більш зрозумілими сучасному глядачеві, особливо жіночі образи. Жінки в п'єсі Шекспіра, здається, не відіграють значної ролі, оскільки центр сцени постійно відданий самому Гамлету. У «Чорному принці», навіть якщо Мердок також відводить це місце своєму чоловічому герою і антигерою, читач наприкінці роману виявляє, що жіночі персонажі виявилися сильнішими і могутнішими, ніж вони думали спочатку. Очевидно, що такі слабкі та пасивні персонажі, як Гертруда чи Офелія, не мали б місця в

кінці XX чи XXI столітті, тому Айріс Мердок порушує питання гендеру в своєму романі та зображує більш адекватні версії жіночих персонажів.

Таке порівняння дозволить нам зіставити погляди Шекспіра та Мердок на жінку, беручи до уваги різні історичні обставини, у яких вони опинилися. Як ми можемо перконатися, «Чорний принц» також протиставляє погляди Мердок на жінок поглядам її оповідача, Бредлі Пірсона. Думки Мердок з цього приводу звучать переважно наприкінці роману, з включенням жіночих голосів, оскільки те, що ми чуємо протягом усього роману, – це переважно розповідь і погляд Бредлі Пірсона.

Як наслідок, ще одним цікавим аспектом розділу буде опис фігури ненадійного оповідача як засобу показу егоїзму та жінконенависництва героя. Мердок використовує оповідача та літературний стиль – наприклад, у вставці постскриптів – щоб підкреслити оманливу природу оповідача-чоловіка та викривальну роль, яку відіграють жіночі персонажі. Для того, щоб досягти цих цілей, почнемо з аналізу ролей персонажів «Гамлета». Ми також розглянемо, як персонажі «Чорного принца» порівнюються з їхніми аналогами в шекспірівській п'єсі, звертаючи увагу на множинність ролей, виконуваних деякими героями роману. Нарешті, ми більш конкретно розглянемо жінок у романі, перш ніж обговорити Бредлі Пірсона як ненадійного оповідача.

Переказ "Гамлета", який ми зустрічаємо в "Чорному принці", – це не тільки адаптація до сучасності, але й переоцінка жіночих образів. Навіть якщо жіночі образи в п'єсі Шекспіра не є незначними, їхня слабкість і підпорядкованість вихолощують їхню присутність у п'єсі. Однак постать жінки у XX та XXI столітті значно еволюціонувала після таких теоретичних робіт, як Сімона де Бовуар ("Друга стаття", 1949), Бетті Фрідан ("Жіноча містика", 1963), Елейн Шоуолтер ("До феміністичної поетики", 1986) та інших. У загальних рисах гендерні дослідження розглядають світ з точки зору гендеру (особливо жіночого голосу). У книзі "Друга стаття" Бовуар пише: "Репрезентація світу як

самого світу – справа рук чоловіків; вони описують його з точки зору, яка є їхньою власною і яку вони плутають з абсолютною істиною" [10, р. 196]. Наші два герої-чоловіки, Гамлет і Бредлі Пірсон, розповідають про події з власної чоловічої точки зору, залишаючи мало місця для жіночого голосу. Проте жінки в романі Мердок не погоджуються з таким поглядом і борються за те, щоб запропонувати власний, доводячи, що вони гідні не меншої уваги, ніж сам герой оповіді. Не буде великим перебільшенням сказати, що Бредлі Пірсон є жінконенависником і упередженим чоловіком, на погляди якого на жінок, ймовірно, сильно вплинула його неосвіченість і, за словами Френсіса, його ймовірний Едіпів комплекс. У цьому ж руслі Бран Нікол стверджує, що герої Мердок від першої особи також, в тій чи іншій мірі, є жінконенависниками, знущаються, безжально егоїстичні. ... Жертвами їхнього режиму найчастіше стають жінки - непередбачувані, непостійні істоти, яких необхідно тримати під контролем. Таким чином, під поверхнею тексту Мердок ховається певна складність щодо гендеру в тому сенсі, що ми повинні мати на увазі існування декількох точок зору на жінок. Фактично, ми отримуємо не лише точку зору Бредлі на гендер, але й точку зору самої Айріс Мердок. Протягом усього роману, від передмови до кінця другої частини, ми зустрічаємося з історією Пірсона, а отже, і з її точкою зору. Читачеві пропонується співчувати герою, а отже, відкинути жінок у повісті (окрім Джуліан, мабуть), які зображені емоційно нужденними і вимогливими, доволі жалюгідними, позбавленими самосвідомості. Узагальнення Бредлі щодо жінок постійно потрапляють у поле зору читача. Наприклад, він зауважує, що Рейчел "повернулася до мене з гримасою, яку іноді використовують жінки, посміхаючись крізь втому і поблажливе бажання заплакати" [36, с. 182], і заявляє, що не вважає себе здатним дружити з жінкою.

Однак наприкінці роману і в постскриптах Мердок ставить все з ніг на голову: погляди Пірсон на жінок є упередженими і упередженими з кількох

причин, а жінки в казці загалом є більш сильними, ніж ми спочатку думали. Пірсон (і, як наслідок, читач через описи Пірсон) вважає, наприклад, Рейчел, тендітною і жалюгідною фігурою, чия потреба в чоловікові в житті штовхає її від жорстокого чоловіка (якого вона відмовляється покинути) до іншої жорстокої і недостойної чоловічої фігури. Мердок представляє її як сильну жінку, яка бере кермо влади над власним життям і хитро діє, вимагаючи "такої досконалої помсти двом чоловікам у її житті" [36, с. 382]. У тому ж дусі Дебора Джонсон стверджує, що «Чоловік-оповідач, очевидно, децентрує жіночу точку зору... Мердок чітко усвідомлює, що вона робить, і може як серйозно, так і грайливо перебільшувати цей ефект децентрування. Деякі роздуми, які вона дає своїм чоловікам-оповідачам ... майже яacobінські у своїй інтенсивній мізогінії, своїй звичці узагальнювати про "жінок" [19, р. 8]. Створюючи такого героя, Мердок явно засуджує такі дії і думки, пропонуючи центр сцени упередженому і самозакоханому чоловікові, дозволяючи йому засуджувати самого себе, протиставляючи свій погляд жіночим персонажам, чиї голоси нарешті звучать у кінці роману. Мін-Ін Сю стверджує, що "Мердок посилює жіночий голос в унікальній наративній структурі, показує переорієнтацію жіночої ідентичності з більшою свободою вибору і розкриває незалежність як шлях до повної жіночої індивідуальності" [30, с. 162]. Отже, наприкінці роману жіночі персонажі (за винятком Прісцилли) доводять, що вони можуть обходитися без чоловіків, і що вони можуть утвердити власну ідентичність. Таким чином, читач стає свідком їхньої еволюції від пасивності до дії. Сю стверджує, що "їхнє занепокоєння зміщується від чіткого розуміння себе, яким вони вже володіють, до сформованої жіночої ідентичності, обмеженої соціальними, економічними та особистими обмеженнями в суспільстві, де домінують чоловіки, що послабить підпорядкованість жінок чоловікам" [30, с. 162]. У випадку Прісцилли це підпорядкування послаблюється, але меншою мірою, ніж у інших персонажів. Проаналізуємо конкретно становище кожного з жіночих персонажів. Сю ділить

їхнє становище на дві категорії: несприятливе, з якого жінки намагаються вирватися, і сприятливе, яким вони задовольняються. Загалом, на наш погляд, всі жіночі персонажі еволюціонують від першої ситуації до другої, хоча Прісцилла і Рейчел ближчі до першого сценарію, а Крістіан і навіть Джуліан, до певної міри, здається, належать до другого. Прісцилла потрапляє в перший сценарій і починає боротьбу за вихід з нього, покидаючи чоловіка, але, опинившись на самоті й без нагляду, вона вже не знає, як їй діяти і реагувати, і єдиним виходом, який вона може знайти, є самогубство, викликане відсутністю любові в її житті: "Прісцилла померла, тому що ніхто не любив її" [36, с. 366]. Одним із прикладів цього факту є відсутність у Бредлі жалю до своєї сестри: "Бідна Прісцилла, думав я, бідна бідна Прісцилла, з жалем, за який я не заслуговував жодної похвали, оскільки я просто відчував жалість до себе" [36, с. 366]. Таким чином, Сюї розуміє характер молодшої сестри Бредлі як ілюстрацію "жалюгідних наслідків надмірної залежності жінок від чоловіків" [36, с. 366], як ілюструє наступна цитата Прісцилли з роману:

«Що він сказав, чи хотів мене бачити, чи сказав, що я жаклива? О, моє життя було таким пеклом, але коли я повернуся, гірше, ніж зараз, не буде, не може бути. Я намагатимусь бути покірною і тихою. Намагатимусь займатися дрібницями, більше ходитиму в кіно. Не буду кричати і плакати. Якщо я буду тихою, він не зробить мені боляче, чи не так? Бредлі, поїдеш зі мною в Брістоль? Я хочу, щоб ти пояснив Роджеру» [36, с. 233].

Прісцилла має на увазі насильство Роджера по відношенню до неї і свою покірність, бажання повернутися до нього, але тільки тому, що їй потрібно бути під опікою чоловіка. Слід звернути увагу на її останнє прохання: Прісцилла хоче, щоб саме Бредлі все пояснив Роджеру, довівши її нездатність нести відповідальність за свої рішення або навіть неможливість для неї їх змінити, показавши тим самим її потребу в черговий раз в допомозі чоловіка. Власне, коли згодом вона вирішує, що не може більше жити під тінню чоловіка,

вона кидається за допомогою до брата і, врешті-решт, потрапляє під опіку Френсіса. Хоча вона першою взяла контроль над відносинами, вирішивши піти від Роджера, він планував зробити те саме через дитину, яку він очікував від своєї молодої коханки. Це, здається, єдиний момент, коли вона контролює свої рішення, оскільки навіть її аборт був вирішений і організований Роджером та її сім'єю. Коли вона врешті-решт виходить заміж за Роджера, то не тому, що він кохає її (чи вона його), а тому, що Прісцилла та її мати змусили його повірити в те, що вона знову була вагітна: "Я одружився з нею, тому що не міг втратити другу дитину. А дитини не було" [36, с. 103]. Таким чином, недалеко Прісцилла досягла того, чого хотіла: вийти заміж за багатого чоловіка і стати трофейною дружиною, вільною від очікувань, що вона зробить щось інше до кінця свого життя - вона залишилася безплідною і без чобіт. Фактично, її єдиною розрадою і мотивацією в житті є коштовності та інші матеріальні цінності, які вона, на жаль, залишила під час втечі. Решта персонажів, які опиняються під патріархальним контролем, здатні вирватися із цієї ситуації, за винятком Прісцилли. Сю стверджує, що відсутність позитивних чоловічих фігур у житті Прісцилли "допомагає жінкам усвідомити неможливість повісити все на чоловіків, як ... це робили їхні матері в минулому" [36, с. 164]. Таким чином, жіноча читацька аудиторія Мердок, здається, може почерпнути певну мудрість з досвіду Прісцилли щодо того, чого слід уникати і як реагувати на таких персонажів, як Рейчел. Рейчел – ще один персонаж, який живе під чоловічим гнітом і прагне вирватися з нього. Власне історія починається з невпевненості Арнольда щодо того, чи вбив він Рейчел (за іронією долі, вона закінчиться навпаки: читач буде невпевнений, чи вбила Рейчел свого чоловіка, чи ні), і мається на увазі, що це не перший раз, коли її чоловік проявляє до неї насильство. Своє становище підкореної домогосподарки вона визнає таким чином:

«Він забрав у мене все моє життя... Він просто відгородив мене від усього. Я не можу працювати, я не можу думати, я не можу бути, через нього... Я ніколи не була собою і не жила своїм життям взагалі... Він забрав у мене моє життя і зіпсував його, зламавши кожен маленький шматочок, як ламають кожную кістку в тілі, кожную дрібницю зруйнував, зіпсував і забрав... Він не дозволяв мені влаштуватися на роботу. Я підкорялася йому, завжди підкорялася. У мене немає нічого особистого. Він володіє світом. Це все його, його, його». [36, с. 40-41].

Рейчел уособлює доміновану жінку, жінку, яка змушена сидіти вдома, піклуючись про дітей, замість того, щоб ходити на роботу, яка є прерогативою чоловіків. Ми згодні з Сюй, що зауваження Рейчел виражають загальне тяжке становище домогосподарок, які обмежені домашнім господарством через руйнування їх жіночої ідентичності чоловічим пануванням, на яке скаржиться Рейчел». Вона говорить від імені всіх жінок, коли стверджує, що "заміжня жінка не має ні гідності, ні свласної думки. Вона є частиною розуму свого чоловіка, і він може випустити страждання в її свідомість, коли йому заманеться... Я не маю власної віри" [36, с. 176]. Таким чином, Рейчел, наприклад, також говорить від імені Прісцилли, хоча Прісцилла не усвідомлює свого становища підкореної жінки.

Однак не це усвідомлення призводить до остаточної помсти Рейчел своєму кривднику-чоловікові, а відкриття нею його роману з колишньою дружиною Бредлі. Не його знущання викликають у неї бажання покинути його і навіть вбити, а його відторгнення, його зрада. Арнольд виявляється досить байдужим до спроби Рейчел завести роман з Бредлі, невірності, пов'язаної з відторгненням і зрадою Бредлі, оскільки він також не бажає мати з нею стосунки і, навпаки, починає роман з рідною дочкою Рейчел, Джуліан. Як зазначає з цього приводу Сюй, Рейчел повністю розлючена втечею Бредлі з її дочкою Джуліан і листом Арнольда до Бредлі, у якому він зізнається в коханні

до Крістіан – за лічені дні її відкидають і чоловік, і чоловік, якого вона вважала своїм коханцем. Нарешті, слід зазначити, що її остаточна помста не приносить їй очікуваного щастя, а скоріше самотність і розбиту сім'ю, викликану смертю чоловіка і втечею дочки, яка обриває з нею всі зв'язки [30, с. 166].

Джуліан починає бунт проти нав'язаного статус-кво раніше, ніж її мати. За словами Сю, Джуліан характеризується "як молода жінка, яка встановлює свою життєву мету, переорієнтовує свій життєвий план і відповідно організовує своє життя у світлі своїх власних бажань, а не соціальних або батьківських очікувань щодо жінки" [30, с. 162]. По-перше, вона відкидає поширені очікування, що жінка повинна дбати про свій жіночий образ, одягаючись і поводячись як чоловік. Вона також встановлює свою незалежність, заперечуючи свою роль слухняної дочки, тікаючи з Бредлі, всупереч волі батьків, після того, як її замкнули у своїй кімнаті. Бредлі вирушає на допомогу дівчині в біді, але його невдача доводить її здатність втекти власними силами – так само, як, коли Арнольд вирушає до Патари, щоб врятувати доньку від пазурів жадливого монстра, вона відкидає його допомогу і виганяє його з дому, після чого повертається додому сама. Сюй розуміє це рішення як "самоконтроль і безпристрасність" Джуліан в її обіцянці повернутися додому наступного дня, тому що "їй подобається приймати рішення самій" [36, с. 163]. Таким чином, Джуліан постійно відкидає нав'язану їй ідентичність - ідентичність беззахисної принцеси, яка потребує героя. Нарешті, читач насправді не є свідком еволюції Крістіан, а скоріше образ Крістіан, який ми отримуємо, передбачає, що вона вже пройшла через показову трансформацію. Хоча оповідь Бредлі не прояснює кінець його шлюбу з Крістіан, вона стверджує в постскрипті, що "проблема нашого шлюбу полягала в тому, що я була молодою і хотіла більше розваг і щастя, ніж Бредлі міг мені дати" [36, с. 393], маючи на увазі, що саме вона вирішила покласти край стосункам. Потім вона вийшла заміж за багатого американця, смерть якого залишила її заможною вдовою, яка повернулася до

Лондона не тому, що все ще була закохана в Бредлі, як він стверджує, а тому, що "мені було цікаво подивитися, що сталося з ним за цей час" [36, с. 394]. Бредлі, знову ж таки, здається досить владним по відношенню до Крістіан, оскільки він контролює її стосунки з рештою персонажів, не дозволяючи своїм друзям зустрічатися з нею. Він також скаржиться щоразу, коли хтось називає її "Кріс", що вона розуміє як знак власності.

У "Чорному принці" ми зустрічаємо дві різні жіночі позиції і дві різні реакції на нав'язане поневолення жіноцтва: бунт або покірність. Читач може винести урок з історії жінок - як реагувати і чого уникати. Головним досягненням Мердок у цьому романі є протиставлення чоловічого, упередженого та старомодного погляду Бредлі на життя та гендер з жіночим поглядом та неприйняттям світу, в якому домінують чоловіки, в якому вони опинилися в пастці.

Як зазначалося вище, оповідача "Чорного принца" можна віднести до категорії ненадійних, що допомагає автору викрити його в кінці роману як упередженого та егоїстичного. Вейн К. Бут ввів цей термін: "Я назвав оповідача надійним, коли він говорить або діє відповідно до норм твору (тобто маються на увазі авторські норми), і ненадійним, коли він цього не робить" [11, с. 158-159]. До цього типу оповідача застосовуються різні підкатегорії, оскільки ми можемо зустріти свідомо ненадійних оповідачів або несвідомо ненадійних. У випадку з "Чорним принцом" Мердок Бредлі Пірсон є свідомо ненадійним, оскільки він обманює аудиторію з певною метою.

Айріс Мердок порівнює погляди оповідача на жінок і свої власні. За допомогою цього антигероя Мердок вдається більш серйозно дослідити жіночі образи, оскільки ненадійність Бредлі Пірсона стикається з вторгненням постскриптуму. Протягом усього роману Бредлі перешкоджає тому, щоб жіночі голоси були почуті, але в самому кінці Мердок дозволяє їм вигукнути власну версію історії. У такому романі, як цей, стиль написання дуже тісно пов'язаний з

побудовою ідентичності героя. Таким чином, "Чорний принц" є метафікційним романом, насиченим інтертекстуальними відсиланнями не лише до "Гамлета", але й до інших класичних текстів, таких як "Наш спільний друг" Діккенса чи "Дон Кіхот" Сервантеса та ін. Бредлі Пірсон, однак, є не лише автором та оповідачем роману в романі, але й його протагоністом, оскільки ми можемо розглядати його роман як апологію, як він сам його називає, або автобіографію. Адже "Чорний принц" – це розповідь Пірсона, як він згадує себе у в'язниці, його спроба пояснити, чому він там опинився. Автор/герой кілька разів перериває оповідь, щоб звернутися до своєї аудиторії ("Можливо, на цьому етапі моєї розповіді, мій дорогий друже, мені буде дозволено зробити паузу і поговорити з тобою безпосередньо", [36, с. 79]), і він постійно нагадує нам про часові зміни, яких ми зазнаємо протягом усього тексту, наприклад, про те, що він пише свою історію з іншого простору і часу, ніж тоді, коли дії насправді відбувалися.

Як уже зазначалося, герой роману – це ще й оповідач, причому досить своєрідний. Найбільша принадність "Чорного принца", як це зазвичай буває в такого роду романах, полягає в тому, що в кінці ми розуміємо, що мали справу з ненадійним оповідачем від першої особи. Хоча Бредлі міг би обрати для розповіді стороннього, а отже, більш об'єктивного оповідача від третьої особи (досягти своєї мети більш прямолінійним шляхом), він вирішує виступити в ролі героя своєї казки, ймовірно, через бажання бути в центрі уваги. Як наслідок, читач знає, що розповідь буде повністю суб'єктивною, упередженою, оскільки вона є вибаченням, що герой/автор хоче сподобатися і бути прощеним аудиторією. Навіть якщо Бредлі стверджує, що він був чесним оповідачем, ми дізнаємося в кінці роману, що це не так. З такими заявами, як "Я ... буду продовжувати так правильно, як тільки зможу, розповідати про те, що сталося далі"[36, с. 210], ми можемо оцінити його намір бути правдивим, але він також має на увазі, що не може гарантувати власну чесність - таким чином, якщо він не буде діяти так, як читач очікує від нього, він не повинен бути звинуваченим.

Для того, щоб здаватися чесним, він включає в свою розповідь листи, які він надсилає і отримує, які надають тексту помилкового відчуття автентичності і надійності. Ці листи – єдині моменти в романі, у яких ми чуємо інших персонажів, аж до появи постскриптів, які суперечать тому, що ми дізналися з листів. Чотири постскрипти руйнують все, що Бредлі розповідав своєму читачеві. Кожна правда, яку Бредлі відстоює в "Чорному принці", розбирається на частини – його стосунки з іншими персонажами, його почуття і навіть його вчинки.

Треба також взяти до уваги, що Бредлі розповідає про ці події з в'язниці, куди він потрапляє після того, як Рейчел звинувачує його у вбивстві свого чоловіка. Навіть якщо погодитися з твердженнями Ребекки Моден ("Мердок покладається на умовність мудрішого Бредлі, який коментує розповідь попереднього, засліпленого Бредлі" [23]), виклад подій Пірсоном не буде об'єктивним чи обов'язково правдивим, зважаючи на його образ на деяких персонажів. Плин часу та природа пам'яті також впливатимуть на його сприйняття минулих подій, а отже, і на його розповідь. Усе це вказує на ненадійність Бредлі як оповідача, що остаточно ставиться під сумнів у постскриптах. Тому наприкінці роману читач змушений переосмислювати все, що він прочитав до цього моменту, аналізувати роман під іншим кутом зору і з іншим поглядом на реальність та істину. Особливо це стосується характеристики персонажів. Ми читаємо історію під одним кутом зору (Бредлі), але наприкінці роману нам дається картина з усіх можливих точок зору. Навіщо редактор це зробив? Чому Локсіас, який постійно стверджує, що є найдорожчим (і, можливо, єдиним) другом Бредлі, зраджує його таким чином? Як він заявляє, його наміром у "Чорному принці" було "захистити честь мого дорогого друга, зняти з нього, коротко кажучи, звинувачення у вбивстві" [36, с. 413]. Проте, за допомогою постскриптів він досягає того, що викликає серйозну підозру у читача, який не хоче вірити нічому з прочитаного до цього часу. Чому ми

повинні вірити розповіді Бредлі (і Локсіас) про фінальні події, а не Рейчел? Кому ми можемо довіряти в цьому романі? Редактор стверджує у фінальному постскрипті, що "читач розпізнає голос правди, коли почує його. Якщо ж ні, то тим гірше для нього" [36, с. 412]. Чи здатен читач насправді "розпізнати голос правди"? Мердок, на відміну від Локсіаса, просить аудиторію співчувати не герою, а решті персонажів, показуючи його оманливу натуру. Зрештою, Мердок попереджала нас протягом усього роману, у всіх випадках, коли ми бачили Бредлі здатним брехати і бути неправдивим навіть у найважливіших ситуаціях – так чи інакше, він збрехав кожному персонажу роману. Таким чином, ми не повинні дивуватися його брехні читачеві - більше того, ми повинні її очікувати.

Враховуючи все це, різні рівні оповіді постають як засіб формування ідентичності героя та постановки питань щодо його ролі як автора та оповідача. Оскільки роман є метафікційним, його саморефлексивна природа охоплює сюжет і залишає читача незадоволеним щодо того, де є істина і до якої міри ми готові вірити усьому, що нам розповідають. Редактор, зрештою, не допомагає прояснити ситуацію, а скоріше додає плутанини.

Як було доведено в цьому розділі, аспект, який зазнав найбільших змін в адаптації Шекспіра в "Чорному принці", – це аспект персонажів. У романі Мердок розуміє персонажів у гамлетівському сенсі, в тому сенсі, що ми можемо зустріти фігури, схожі на Гертруду, Офелію або навіть Полонія. Мердок пропонує перспективу, в якій фігура, схожа на Гертруду, взяла кермо влади над своїм життям і грає з фігурою, схожою на Клавдія, за власним бажанням.

Відтак, виникає потреба не лише в адаптації та осучасненні героя до сучасних реалій, але й ролей, які виконують жіночі персонажі. Погляди Шекспіра на гендерну проблематику були широко проаналізовані та обговорені, і Мердок не хоче залишатися осторонь цієї дискусії. Вона вводить потужні жіночі постаті, які зіставляються з їхніми прототипами в "Гамлеті". Таким

чином, вона не представляє жіночі образи в центрі сцени, а скоріше аналізує жіночі перспективи очима головного героя-чоловіка. Мердок здатна інтеріоризувати екстремальні перспективи, які є абсолютно різними з її власної, чудово розуміючи чоловічу точку зору і досліджуючи жіночі образи чоловічим поглядом.

Таким чином, переспів Гамлета у романі "Чорний принц" не тільки звертається до сучасних проблем ідентичності та гендеру, але й демонструє необхідність пошуку більш правдивого головного героя та переоцінки його стосунків з жіночими персонажами. Жінкам у цій історії до певної міри непомітно відводиться центральне місце, і таким чином їм дозволяється кинути виклик поглядам на життя головного героя-чоловіка. Навіть якщо роман йде за пошуком (анти)героєм своєї ідентичності, замість того, щоб повністю встановити її, фінал показує, що основна увага була зосереджена на жіночих постатях.

2.2. Герменевтика та інтертекстуальність в теоріях постмодернізму

Як головна течія в різноманітному потоці постмодерністської думки, герменевтика набагато ближча до деконструкції, ніж готові визнати багато "деконструкцій", вважає Медісон. Герменевтика повністю "постмодерна", як і деконструкція. Але що становить головну відмінність між ними, "відмінність, що робить відмінності", – це те, що деконструкція підриває традиційні поняття "правди", "реальності", "знання", не залишаючи нічого натомість (нігілізм), герменевтика ж шукає способи, як розробити справді нефундаціоналістське та неесенціалістське розуміння цих концептів. "Правда" і "значення" в герменевтиці належать до творчих дій з боку самого людського розуміння, яке завжди інтерпретує, а не просто репрезентує. "Правда" герменевтики невіддільна від процесу інтерпретації, і "значення", як герменевтика розуміє

його, – це те, що з'являється в результаті такого процесу, а саме, екзистенційно-практична трансформація, яка виникає в суб'єкті, що інтерпретує, як результат його/її активного зіткнення з текстом, іншими людьми, "світом". Правда і значення не об'єктивні в модерному значенні терміна, вони є цілісними аспектами самої "події" розуміння, вони невіддільні, як сказав би Гадамер, від "гри" розуміння [22]. "Знання" для герменевтики – це ніщо інше, як розділене розуміння того, до чого доходить співтовариство тих, хто ставить запитання, у результаті вільного обміну думками. Для Гадамера розуміння – це процес комунікації. Наполягаючи на "комунікативній" природі людського розуміння, герменевтика пропонує щось більше, ніж деконструкція.

Дослідники зазначають, що якщо Дерріда відкидає саме поняття правди, то це тому, що (як метафізик) він ставить знак рівності між правдою і репрезентацією. Гадамер же пориває з цим поняттям правди і пропонує абсолютно відмінну, справді постмодерністську концепцію правди. Правда, за Гадамером, – це не те, що просто має бути знайдене (репрезентоване), але щось, що має бути зроблене – за допомогою використання комунікативної раціональності. Правда – це практичний концепт. Це щось, що може існувати, тільки якщо ми беремо відповідальність за його існування. У підкресленні важливості того, що називається "знання", герменевтика дає нам змогу, вважає Медісон, прагнути до розуміння суспільства як чогось більшого, ніж деконструйована Вавилонська вежа. Погляди Гадамера як діалогічне розуміння (комунікативний процес) забезпечує модель соціального порядку, що базується не на домінуванні, а на раціональному переконанні, толерантному та плюралістичному соціальному порядку.

Історія в модерністському розумінні цього слова закінчилася, стверджує вчений, історія, що пропонує причинно-наслідкові пояснення. Історія в розумінні постмодерністів – це форма оповіді, свого роду художня література. Зникнення реальності в метафізичному сенсі не тягне, однак, обов'язкового

панування симулякрума, як вважав Бодріяр. Художній вимисел і реальність не є і не повинні бути метафізичними протилежностями. Художня література як вправа в уяві не те саме, що симуляція. Нові реальності, стверджує Медісон, можуть здійснюватися тільки за допомогою нових уяви. Отже, хоча "історія" може бути художньою вигадкою, немає причин, через які її не варто сприймати серйозно.

Інтертекстуальність - термін, запроваджений 1967 року теоретиком постструктуралізму Ю. Крістевою, став одним з основних в аналізі художнього твору постмодернізму. Вживається не лише як засіб аналізу літературного тексту чи опису специфіки існування літератури (хоча саме в цій царині він уперше з'явився), а й для визначення того світовідчуття та самовідчуття сучасної людини, що отримало назву постмодерністської чутливості. Крістева сформулювала свою концепцію інтертекстуальності на основі переосмислення праці М. Бахтіна "Проблема змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості" (1924), де автор, описуючи діалектику існування літератури, зазначив, що, окрім даної художникові дійсності, він має справу також із попередньою та сучасною йому літературою, з якою перебуває у постійному "діалозі", що його розуміють як боротьбу письменника з наявними літературними формами. Ідея "діалогу" була сприйнята Крістевою суто формалістично, як обмежена виключно сферою літератури, діалогом між текстами, тобто інтертекстуальністю. Справжній сенс цього терміна Крістевої стає зрозумілим лише в контексті теорії знака Ж. Дерріда, який зробив спробу позбавити знак його референційної функції.

Під впливом теоретиків структуралізму і постструктуралізму (Р. Барта, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерріда), які обстоюють паномовний характер мислення, свідомість людини було ототожнено з письмовим текстом як нібито єдиним більш-менш достовірним способом її фіксації. У результаті все стало розглядатися як текст: література, культура, суспільство, історія, сама людина.

Положення, що історія і суспільство є тим, що можна "прочитати" як текст, призвело до сприйняття людської культури як єдиного "інтертексту", який, зі свого боку, слугує немов би підтекстом будь-якого тексту, який з'являється знову. Важливим наслідком уподібнення свідомості тексту було "інтертекстуальне" розчинення суверенної суб'єктивності людини в текстах-свідомостях, що становлять "великий інтертекст" культурної традиції. Таким чином, автор будь-якого тексту "перетворюється на порожній простір проєкції інтертекстуальної гри". Крістева наголошує на несвідомому характері цієї "гри", обстоюючи постулат імперсонально "неособистої продуктивності" тексту, що наче породжується сам по собі, поза свідомою вольовою діяльністю індивіда. "Ми назвемо інтертекстуальністю цю текстуальну інтеракцію, яка відбувається всередині окремого тексту. Для суб'єкта, що пізнає, інтертекстуальність – це поняття, яке буде ознакою того способу, яким текст прочитує історію і вписується в неї", – пише Ю. Крістева. У результаті текст наділяється практично автономним існуванням і здатністю "прочитувати" історію. Згодом у деконструктивістів, особливо у П. де Мана, ця ідея стала загальним місцем.

Концепція інтертекстуальності тісно пов'язана з теоретичною "смертю суб'єкта", про яку сповістив М. Фуко, і проголошеною потім Бартом "смертю автора" (письменника), а також "смертю" індивідуального тексту, розчиненого в явних чи неявних цитатах, а зрештою і "смертю" читача, "неминуче цитатна" свідомість якого настільки ж нестабільна й невизначена, наскільки безнадійними є пошуки джерел цитат, що становлять його свідомість. Найчіткіше цю проблему сформулювала Л. Перрон-Муазес, яка заявила, що в процесі читання всі троє: автор, текст і читач – перетворюються на єдине "нескінченне поле для гри письма".

Процеси "розмивання" людської свідомості та її творчості знаходили відображення в різних теоріях, висунутих постструктуралістами, але своїм

утвердженням як загальновизнаних принципів сучасної "літературознавчої парадигми" вони зобов'язані насамперед авторитету Ж. Дерріда.

Децентрація суб'єкта, знищення меж поняття тексту і самого тексту, відрив знака від його референційного сигніфіката, здійснений Дерріда, звели всю комунікацію до вільної гри означаючих. Це породило картину "універсуму текстів", у якому окремі безособові тексти до нескінченності посилаються один на одного і на все одразу, оскільки всі разом вони є лише частиною "всезагального тексту", що, зі свого боку, збігається із завжди вже "текстуалізованими" дійсністю та історією.

Концепція Кристєвої у сприятливій для неї атмосфері постмодерністських і деконструктивістських настроїв швидко здобула широке визнання і поширення у літературознавців найрізноманітнішої орієнтації. Фактично вона полегшила як у теоретичному, так і в практичному плані здійснення "ідейного надзавдання" постмодернізму – "деконструювати" протилежність між критичною та мистецькою продукцією, а так само й "класичну" опозицію суб'єкта об'єкту, свого чужого, письма читанню тощо, проте конкретний зміст терміну істотно видозмінюється залежно від теоретичних передумов, якими керується у своїх дослідженнях кожен науковець. Спільним для всіх слугує постулат, що всякий текст є "реакцією" на попередні тексти [34, с. 164-166].

Канонічне формулювання поняттям інтертекстуальності та інтертексту дав Р. Барт: "Кожен текст є інтертекстом: інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш-менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти навколишньої культури. Кожен текст являє собою нову тканину, виткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом тощо, – усі вони поглинуті текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел і впливів: вона являє собою загальне поле

анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих або автоматичних цитат, які даються без лапок" [7].

Авторитетні французькі філософи і психоаналітики Ж. Делез і Ф. Гваттарі у своїй книжці "Різниця і повтор" переосмислюють поняття "розрізнення" і "відмінності", звільняючи його від класичних категорій тотожності, подібності, аналогії та протилежності. При цьому вихідним постулатом є переконання, що відмінності не зводяться до чогось ідентичного, а лише співвідносяться одна з одною. Тобто немає жодного критерію, що дає змогу об'єктивно визначити величину "відмінності". Усі відмінності на противагу постульованій структуралізмом суворо ієрархічній системі утворюють стосовно одна одної децентровану, рухливу сітку, що характеризується "номадичною дистрибуцією". Тому не може бути й мови про якийсь універсальний код, якому, на думку структуралістів, були б підвладні всі семіотичні та життєві системи, а лише про "безформений хаос".

2.3. Герменевтичний контекст: «Гамлет» і «Чорний принц»

Жанрову природу роману Айріс Мердок не раз намагалися розгадати і визначити виходячи з відображення в ньому професійних інтересів авторки - випускниці Оксфорда, яка спеціалізувалася у філософії: інтелектуальний, філософський, з уточненням – екзистенціальний. Або підхоплювали автовизначення – "реалістичний", ускладнюючи його епітетами з усе тієї ж сфери ідей: "трансцендентальний реалізм" (належить Ф. Балданзе), магічний. Якщо ж виходили в царину літератури, то перебирали переважно сюжетні аналогії: готичний, авантюрний, сатирико-гумористичний роман. Однак сама письменниця ніби підказувала інший ключ, що лежить поза безпосередньо романного жанру, але підходить найкраще до того роману, який створювала вона сама, – шекспірівський. Повз нього не могли пройти і не проходили

дослідники як зарубіжні, так і вітчизняні. Узагальнюючи написане ними, можна сказати, що письменниця запозичує у великого англійського драматурга спосіб поєднання різнорівневих елементів. Їхньою спільною основою, на наш погляд, є поетика театральності, що виявляється на рівні сюжетно-композиційної структури, образної системи, стилістики та ідейно-естетичної цілісності. Назви багатьох романів А. Мердок по-театральному одразу сповіщають читача, чию драму вони читатимуть: "Італійка", "Сон Бруно", "Генрі і Катон". "Чорний принц" зовсім у метафоричному плані відсилає до "Гамлета", за традиціями драми відкриваючись Прологом. У його ролі у Мердок є видавець рукопису Бредлі, такий собі Локсій, який, за його власним висловом, "не належить до дійових осіб драми". У душі карнавальної естетики в цьому романі (і в Мердок узагалі) відбувається постійне змішання величного і безглузлого, трагічного і фарсового, вимагаючи від читача миттєвої переорієнтації та переоцінки то окремого висловлювання, то персонажа загалом. Так, Френсіс Марло явно виконує роль блазня по черзі при Бредлі та Крістіан, і водночас доля його трагічна. Мале виростає, а пафосне губиться і тьмяніє.

Щодо мердоківського роману можна говорити про мультиплікацію художніх прийомів і мотивів, взаємотрактування романів, метатекстову основу, інтерп'єсу. Мотиви точково позначені вже на початку роману, щоб до середини набрати силу і зазвучати на повний голос у розв'язці. Через весь роман "Чорний принц" рефреном проходить мотив Гамлета, починаючи з прохання Джуліан проаналізувати з нею п'єсу для іспиту.

З огляду на карнавальну театральність жанрово найбільш близькою романам Мердок виявляється шекспірівська комедія. У ній панує дух експериментування і гротеску. Трансвестизм шекспірівського театру і перевдягання-перетворення знаходять своє переломлення в багатьох романах. Уже не юнаки грають жіночі ролі, а дівчата - чоловічі (Джуліан грає Гамлета і цим фактом закохує в себе Бредлі Пірсона). Героїні носять чоловічі імена

(Джуліан, Крістіан). Як і шекспірівські комедії, романи А. Мердок малюють різкі переходи в долях і поведінці персонажів. Метою письменниці було зобразити людину, якою вона є, орієнтуючись на комічних героїв Шекспіра, яких А. Мердок вважала "прикладом морального й естетичного досягнення", і захоплювалася тим, як драматург "терпить своїх героїв" [28].

У Шекспіра вона намагалася перейняти таку побудову сюжету, де всі герої сприймаються як єдине ціле, об'єднані жанровим каноном, і для того переносила в романи специфічні риси шекспірівських комедій. В одному з інтерв'ю вона, втім, і називає однією з причин свого інтересу до шекспірівських творів бажання вчитися майстерності, щоб досягти висот, ще не взятих у жанрі роману.

Визначення того, за допомогою яких індивідуальних прийомів проводить Мердок шекспірівську поетику у свій роман, дасть змогу зіставити способи існування одних художніх прийомів у різних жанрах: комедії та романі (які належать не тільки до різних жанрів, а й до різних родів літератури, що зумовлює їхню поетичну різновекторність). Айріс Мердок не раз говорила, що Шекспір пропонує ідеальний спосіб поєднання реальної людяності з прекрасною і зрозумілою формою. Щасливий фінал закладений у комедії як жанроформувальний елемент, і дія прагне до нього, змітаючи будь-які мінливості, не побоюючись удаваної неправдоподібності на шляху здобуття поетичної справедливості. Шекспірівські комедії вміщують і долають убивство, біль, суїцидальні втрати, крахи, розлучення, доленосні помилки. Усе те саме властиве романам А. Мердок: вона винаходить все нові перипетії та методично приміряє кінцівки Шекспіра. Однак жанр роману не передбачає обов'язкового happy end і, отже, не має подібної внутрішньої рушійної сили, тому автору доводиться самому виплутувати своїх персонажів, які зав'язли в хитросплетінні життєвих ситуацій. У зв'язку з цими міркуваннями цікаво простежити, як закінчуються романи письменниці. Порівняно з наступними перший роман "Під

сіткою" найоптимістичніший, мабуть, і цим найбільшою мірою слідує комедіям Шекспіра. У "Чорному принці" ж кінцівка однозначно трагічна: Бредлі Пірсон помирає у в'язниці, і його мистецтво помирає разом із ним.

Крім експериментів із шекспірівською формою, Айріс Мердок наповнює свої романи численними шекспірівськими цитатами, алюзіями, асоціаціями, порівняннями, ремінісценціями, перехресними посиланнями і взаємним тлумаченням п'єс і романів. Шекспірівські алюзії докладно розглядаються в книзі "Iris Murdoch: The Shakespearean Interest" Р. Тодда [28]. У романах "Море, море", "Чорний принц", "Дилема Джексона" кількість їх найбільша, тексти "Гамлета", "Бурі", "Отелло" проступають через авторський, вводяться безпосередньо в структуру роману як елемент сюжету. Аналіз "Чорного принца" неможливий без аналізу ролі Гамлета в ньому. Звісно, Чорний принц – це головний герой роману, Бредлі Пірсон. "Чорний принц" – це і алюзія на шекспірівського Гамлета, і "трагедія чорного Ероса", хоча при детальному розгляді виявляється сублімація і духовна природа почуттів, що виникли до Джуліан. На жаль, за відсутністю Гораціо (особистість Локсія викликає певну недовіру) нікому донести правду повісті Бредлі Пірсона до читача. Серйозні філософські роздуми про трагічність існування зближують шекспірівського і мердоківського героїв, як і інші гамлетівські теми: болісна незрозуміла повільність, готовність до випробування, жага тиші.

Ще одна тема роману – роль мистецтва в житті та життя в мистецтві – також переплетена з шекспірівською поетикою. Роздуми письменниці про сюжетність, масовість, жвавість, впроваджені в художню тканину "Чорного принца" як творча сповідь, тематично близькі до шекспірівському "Гамлета". Духовний конфлікт Гамлета з двором, насамперед з Полонієм, і Пірсона з оточуючими, насамперед із Баффіном, знаменують їхні пошуки вищої художньої правди. Безсумнівно, через інтертекстуальний діалог із Шекспіром письменниця позначає необхідність подолання спокус і обману мистецтва

заради досягнення вищих морально-етичних цінностей. Але, навіть розмірковуючи про вищі матерії, Айріс Мердок грає з читачем (цілком у шекспірівському дусі): мистецтво "побудувати сюжет", яким, на її думку, філігранніше за інших володів Шекспір, романістка визнає за антагоністом Пірсона Арнольдом Баффіном.

Перше посилення на шекспірівського Гамлета в "Чорному принці" міститься в його назві, яка відразу нагадує нам про принца Датського в траурному одязі. Таким чином, Бредлі Пірсон пов'язаний не лише з Гамлетом, але й з Едуардом Вудстокським, принцом Уельським, також відомим як «Чорний принц» через обладунки, які він носив у бою, та його жорстокістю до своїх ворогів. Чорний принц, як і самі Гамлет, і Пірсон, помер занадто молодим, щоб досягти успіху, у всіх сенсах цього слова. Переказ Мердок «Гамлета» змушує і дозволяє їй переосмислити образи, створені Шекспіром, вносячи нові аспекти, які точніше перетворюють їх на сучасних діячів. Переважна більшість персонажів "Чорного принца" мають відповідника в "Гамлеті", але найцікавішим аспектом є те, що ця свіднесеність не один на один, адже один персонаж з роману Мердок може грати кілька ролей з "Гамлета", як у випадку з Джуліан Баффіном або її батьком, Арнольдом. Фактично, роль Гамлета в «Чорному принці» виконують два головні герої – Бредлі та Джуліан. Щодо першого, то найбільш очевидною причиною є те, що ці два персонажі є головними героями своїх історій і тому займають центр сцени. Решта персонажів, таким чином, обертаються навколо Бредлі, і майже не мають власної історії без нього. Божевільня Бредлі та зволікання з його діями (наприклад, з написанням омріяного роману), здається, віддзеркалюють деякі мотиви, що зустрічаються у Принца Датського, а його заздрість до Баффіна перегукується з гнівом Гамлета на Клавдія, а також з його можливими ревностями до приходу Клавдія до влади та його одруження з Гертрудою.

З іншого боку, Джуліан також має певні гамлетівські риси – її перевдягання в Гамлета є найбільш очевидним. Її також можна описати як таку, що страждає від комплексу Електри, жіночого еквіваленту Едіпового комплексу, який зазвичай приписують Гамлету. Джуліан не тільки проголошує свою любов до батька в декількох сценах: «Я думаю, що я ніколи недосить ясно дала вам зрозуміти, як сильно я люблю свого батька. (Можливо, він - чоловік мого життя!)" [36, с. 370], але демонструє прихильність до чоловіків старшого віку в романі з Бредлі. Це також пов'язує її з образом Офелії. Як каже Джуліан: "Я любила [свого батька]. Його насильницька смерть звела мене майже з розуму", що перегукується з траурним дрейфом Офелії до божевілля і, зрештою, самогубства. Крім того, Джуліан перебуває під захистом своїх батьків, Арнольда і Рейчел, які настійно радять їй не зв'язуватися з Пірсоном – що знову пов'язує її з Офелією. Хоча він стверджує, що безнадійно закоханий у Джуліан, Бредлі підкреслює її наївність і навіть дурість, недостатню освіченість і поверховість її висловлювань про Гамлета, наприклад: "Я бачив її простоту, її невігластво, її дитячу недоброзичливість, її негарне тривожне личко. Вона не була ні вродливою, ні блискуче розумною" [36, с. 208]. Навіть Арнольд і Рейчел вважають свою доньку дуже недосвідченою дитиною, дурненькою дівчинкою. Ці спостереження також, здається, позиціонують Джуліан поряд з Офелією, яка представлена як невинна і простодушна. Нарешті, стосунки Джуліана з Бредлі також є досить суперечливими та незвичними зі зрозумілих причин, так само, як стосунки Гамлета та Офелії були незвичними через різницю в соціальному статусі (один був принцом Датським, а інша - дочкою придворного). Андрогінність Джуліан – ось що дозволяє ці численні інтерпретації персонажа як такого, що має кілька гамлетівських ідентичностей.

Однак Мердок не перша, хто реалізував потенціал жіночого Гамлета. Протягом століть, що минули з часу першої постановки, в "Гамлеті" грали актриси, які не хотіли втратити шанс зіграти роль, яку мріє зіграти кожен актор.

У своєму надихаючому дослідженні "Жінки в ролі Гамлета: Виконання та інтерпретація в театрі, кіно та художній літературі" Тоні Говард досліджує наслідки жіночого Гамлета, розуміючи цю роль як таку, що "найбільше надихала трагічних актрис кидати виклик очікуванням і перетинати гендерні межі" [18]. Говард також стверджує, що "більшість жінок-Гамлетів об'єднує те, що вони є каталізаторами - неприйнятними постатями, чужими для норм, що їх оточують" [18]. Це твердження можна також застосувати до Джуліан Баффін Мердок, жінки Гамлета, яка кидає виклик і протистоїть нав'язаним їй нормам, наприклад, своєю відмовою виконувати накази батьків, як ми побачимо в наступних розділах. Незліченні приклади жінок-Гамлетів свідчать про універсальність цієї ролі, про те, що його дилеми не є унікальними для певної статі. У "Чорному принці" Айріс Мердок демонструє це твердження, створюючи як чоловічого, так і жіночого Гамлета у двох різних персонажах.

Прісцилла – інший персонаж, якого можна розглядати як Офелію, в її самогубстві, спричиненому неприйняттям людей, які її оточують. Як і у випадку з Офелією, Прісцилла також вбиває себе, хоча ми не бачимо самої сцени самогубства, а лише чуємо про це від інших персонажів, знову повторюючи слова Офелії: "вона вбила себе". Вважається, що Прісцилла теж збожеволіла, після того, як її залишив її чоловік Роджер, який щасливо чекає дитину від своєї молодшої коханки, та її брата Бредлі, який не дуже піклується про її стан і залишає її під опікою некваліфікованих рук.

Пара Арнольд і Рейчел інтерпретується як дзеркальне відображення пари Клавдія і Гертруди з кількох причин. Арнольд нагадує короля тим, що він є важливою фігурою з певною владою ("Are you the Arnold Baffin?"), одружений на слабкій і покірній жінці, хоча наприкінці роману ми дізнаємося, що Рейчел по-своєму контролює ситуацію - і можна сперечатися, чи зробила Гертруда те ж саме з убивством старого Гамлета або її можливим самогубством. Крім того, перше, що ми дізнаємося про Арнольда – це те, що він жорстокий чоловік, який

не впевнений, чи вбив він свою дружину, в той час як перше, що глядачі знають про Клавдія - це те, що він вбивця.

Шлюби в обох творах також є досить загадковими для читача. Наскільки вони реальні? Ми не дуже багато дізнаємося про шлюб Клавдія і Гертруди, його причини та мотиви, так само, як і про шлюб Арнольда і Рейчел. Мається на увазі, що Арнольд неодноразово застосовував насильство по відношенню до своєї дружини, адже вона стверджує: "Я завжди його боялася". Так чому ж вона все ще одружена з ним? Вона, як і Гертруда, просто намагається зберегти свій статус чи вона дійсно любить свого чоловіка? Чи вона, як і Гертруда в черговий раз, просто намагається захистити свою дитину? Арнольд стверджує, що він "зразковий чоловік", запевняє, що "ми з Рейчел дуже щасливі в шлюбі" [36, с. 45], але Рейчел безуспішно намагається завести роман з Бредлі, а Арнольд тим часом опиняється в обіймах Крістіана.

Їх нібито «щасливий шлюб» матеріалізується у другій частині роману, коли Арнольд і Рейчел об'єднують зусилля, щоб захистити Джуліан від Бредлі, щоб спробувати змусити їх прийняти неможливість їхніх стосунків. Арнольд нагадує тут фігуру, подібну до Полонія, у своїй спробі захистити доньку від гнилих і згубних стосунків. Але Полонія також можна знайти у Френсісі, який відіграє подібну роль комічного рельєфу.

Якщо розглядати ці численні алюзії та жанрове учнівство окремо окремо, як це зазвичай відбувається в дослідженнях творчості А. Мердок, то шекспірівський канон у її романах не виправдано розпадається на дві погано пов'язані частини. Але одне без іншого тут не може обійтися. Ризикнемо припустити, що алюзії в мердоківському тексті відіграють роль своєрідної жанрової пастки. Ми впізнаємо шекспірівський почерк, біографічні факти і цитати з п'єс. Ми із задоволенням проводимо паралелі зі світом шекспірівських героїв, поступово вживаючись в інтертекст, і вже не відрізняємо його від тексту. Наступний крок – читацький прогноз. Наші здогадки незмінно йдуть по

зазначеним шляхом, і ми припускаємо, що події продовжать розвиватися за шекспірівськими сюжетами. Чи повірить сучасний читач, що любовний потяг літнього чоловіка до юної дівчини закінчиться happy end'ом? Однак якщо Бредлі рівною мірою професійно, суб'єктивно і завзято інтерпретує "Гамлета", а Джуліан грає принца на сцені шкільного театру, ми схильні дати шанс їхньому спільному майбутньому. Численні алюзії та цитати покликані захопити читача в інший, шекспірівський світ, а точніше, в інший жанр, де панують інші, комедійні, закони, де всі перепони змитає кохання, а безглуздості нешкідливі і викликають здоровий сміх. Але Мердок безжально повертає нас на землю, у сучасний роман. На наш погляд, достатнє пояснення взаємопроникнення шекспірівської та мердоківської поетики можливе лише на жанровому рівні. З одного боку, в контексті складної природи романного жанру в А. Мердок відбувається творчий діалог (запозичення, учнівство, інтерпретація, пародія, гра) із Шекспіром. З іншого боку, саме звернення до шекспірівського жанру дає змогу ускладнити звичну романну форму. А в новаторстві ставлення А. Мердок до шекспірівського тексту і ховається причина неспроможності визначення прози письменниці через стару жанрову термінологію. Тож цей жанр видається синтезом романної форми і театральної поетики, що деякі дослідники термінологічно схильні позначити як драматичний роман.

Висновки до розділу 2

Аналіз, виконаний у другому розділі, дозволяє зробити такі висновки.

Аналіз гендерної ідентичності у філософському дискурсі роману «Чорний принц» дозволяє зробити висновок про те, що в постмодерністській художній літературі з'явилися теми, постульовані інтенсивною плюралізацією, індивідуальним і новим, постмодерним ставленням до сексуальності, що дозволило Мердок вилучити питання гендерної ідентичності і сексуальності із індивідуального поля.

У постмодерних концептах роману плюралізм і індивідуація, перетворюючи стать і гендер в нестабільний концепт соціальних і особистих значень робить ідентичність флюїдною. Останнє дозволяє говорити про зсув дистрибуції тих типів ідентичності, які конструює А. Мердок.

Загальний постмодерністських підхід, який характеризується радикальним скептицизмом стосовно «природного», фокусує свою увагу на проблемі «денатурації», художньо втілений Мердок у своєму романі «Чорний принц». У постмодерні ідентичність припиняє бути данністю, її потрібно побудувати. При цьому головна відмінність постмодерністської ідентичності – її гнучкість і невизначеність. Стабільна ідентичність розглядається як перешкода в непередбачувано змінному світі постмодерну.

Оскільки кожен текст є інтертекстом (Крістева, Дерріда, Барт та ін.) проблема інтертекстуальності виявилася близькою А. Мердок, у романі якої інтертекстуальність не може бути зведена лише до проблеми джерел та впливів. Вона являє собою загальне поле «несвідомих» або анонімних цитат, вживаних без лапок.

Наслідуючи постулати постмодернізму (Ліотар, Габермас), А. Мердок замінює упорядкованість фабули і сюжету в «Чорному принці» крахом традиційних цінностей, світ реальності – царством інтерпретацій і свого роду «сюжетним хаосом».

Своїм романом «Чорний принц» письменниця доводить, що світ доступний і відкривається людині лише у вигляді «історій» про нього, будь-яка розповідь у тій самій мірі тлумачить світ, що і приховує чи спотворює його.

РОЗДІЛ 3

ОРИГІНАЛ ТА ПЕРЕКЛАД РОМАНУ А. МЕРДОК «ЧОРНИЙ ПРИНЦ»

3.1. Сучасні підходи до перекладу художніх творів

У сучасній теорії перекладу виділяють шість основних підходів: соціолінгвістичний; комунікативний; герменевтичний; лінгвістичний; літературознавчий; семіотичний.

1. Соціолінгвістичний підхід. Згідно з соціолінгвістичним підходом до перекладу, соціальний контекст визначає, що перекладається, а що не перекладається, що є прийнятним, а що неприйнятним шляхом відбору, фільтрації і навіть цензури. Згідно з цим, перекладач обов'язково є продуктом свого суспільства: наше власне соціокультурне походження присутнє в усьому, що ми перекладаємо. Цей підхід був розроблений Тель-Авівською школою та такими лінгвістами і професорами, як А. Лефевр, С. Баснет, Т. Германс, І. Евен-Зогар, Г. Турі. Його ще називають «маніпуляційною школою перекладу».

Соціолінгвістичні теорії перекладу виникли внаслідок незадоволеності лінгвістичними теоріями перекладу та зростаючого інтересу до комунікації. Такий інтерес з'явився в результаті робіт антропологів, які визнали роль «одержувачів» тексту в процесі перекладу.

Соціолінгвістичні теорії перекладу пов'язують лінгвістичні структури на більш високий рівень, де вони можуть бути розглянуті з точки зору їх функції в комунікації. Обговорюючи текст, соціолінгвіст цікавиться, зокрема, його автором, його історичним походженням, обставинами, пов'язаними з його створенням, а також історією його інтерпретації.

Старий акцент на формі повідомлення в соціолінгвістиці змістився на рецепієнта, тобто читачів. Тому саме реакція читача на перекладене повідомлення визначає правильність цього повідомлення. Єдиним критерієм правильності перекладу вони ставлять пересічного читача. Правильність, на їхню думку, - це не тільки можливість розуміння повідомлення читачем, а скоріше а скоріше неможливість його неправильного розуміння.

2. Комуникативний підхід. Ця теорія називається інтерпретативною. Вчені Даніка Селескович і Маріанна Ледерер розробили те, що вони назвали "теорією смислу", ґрунтуючись, головним чином, на досвіді усного перекладу на конференціях. Згідно із цією позицією, перекладати потрібно сенс, а не мову. Мова є нічим іншим, як засобом передачі повідомлення, і навіть може бути перешкодою для розуміння. Це пояснює, чому при перекладі завжди краще девербалізувати (замість перекодування).

3. Герменевтичний підхід. Герменевтичний підхід в основному базується на дослідженнях Джорджа Стайнера. Стайнер вважав будь-яку людську комунікацію перекладом. Його книга «Після Вавилону» показує, що переклад – це не наука, а скоріше "точне мистецтво": справжній перекладач повинен бути здатним стати письменником, щоб вловити те, що хотів сказати автор оригінального тексту.

4. Лінгвістичний підхід. Лінгвісти, такі як Віне, Дарбельне, Остін, Вельянте, Мунін, зацікавлені в мовному тексті, структуралізмі та прагматиці, також досліджували процес перекладу. З цієї точки зору, будь-який переклад слід розглядати з точки зору його основних одиниць, тобто слова, синтагми та речення.

5. Літературний підхід. Літературознавчий підхід розглядає переклад не як лінгвістичну діяльність, а як літературну. Мова має «енергію», яка розкривається через слова, що є результатом переживання культури. Цей заряд

надає їй сили і, зрештою, сенсу: це те, що повинен перекладати перекладач-письменник.

6. Семіотичний підхід. Семіотика – це наука про знаки та значення. Значення - це результат співпраці між знаком, об'єктом та інтерпретатором. Таким чином, з точки зору семіотики, переклад розглядається як спосіб інтерпретації текстів, у яких енциклопедичний зміст варіюється, а кожен соціокультурний контекст є унікальним.

Художній переклад налічує тисячоліття, він є одним з найскладніших серед видів перекладацької роботи. Існує п'ять томів Оксфордської історії художнього перекладу англійською мовою, що свідчить про складність і глибину цієї теми.

Переклад художнього тексту – складний і затребуваний вид перекладу нині. Глобалізація, інтерес до художньої спадщини іноземних авторів спонукає перекладачів розвиватися в цій сфері й адаптувати тексти для носіїв різних мов. Для здійснення подібної діяльності перекладачеві, безсумнівно, необхідні фонові знання та творча інтуїція.

Вчені вважають основними труднощами перекладу – не розуміння, а відтворення оригіналу. Перекладач має насамперед вичерпно розуміти дух кожної з мов, який виражається як у самих словах, так і в способах їхніх поєднань.

Перекладач під час роботи над художнім твором реалізує свій творчий потенціал через створення образів, формат адресованості, тип оповіді та при цьому, безсумнівно, зважатиме на ступінь залучення читача до творення твору, на так звану співтворчість і рефлексію, адже фактично саме асоціації читача добудовують текст – роблять його завершеним.

Відмітна риса художнього тексту – це образність, окрім того, характерним є імпліцитне передання інформації, завдяки самотутній властивості художньої літератури, яка має назву «смислової ємкості».

Перекладач змушений приділяти підвищену увагу хронологічному та логічному плану, для передавання специфічної структури художнього твору, для плідної роботи в цьому напрямку необхідно користуватися стратегічними принципами перекладу:

1. Повне усвідомлення оригіналу, глибоке розуміння, що передусе перекладу;
2. Виокремлення та розподіл важливих фрагментів і значущих синтаксичних цілих у творі;
3. Відповідність нормам мови перекладу.

Загалом художній переклад апелює до тих самих завдань, що й інші види перекладу, зокрема до адаптації та відтворення інформації, вираженої іноземною мовою, засобами мови, якою здійснюють переклад.

Труднощі перекладів художніх текстів локалізуються у виборі способу перекладу. З цією проблемою стикалися перекладачі ще в стародавньому світі - однорідність з оригіналом. Копіювання оригіналу було загальноприйнятою тенденцією під час перекладу Біблії та інших священних і зразкових творів, що, вочевидь, призводило до двозначності та невиразності тексту. Ця ситуація мотивувала античне співтовариство замислитися над важливістю передання сенсу оригіналу та вражень, що залишаються після прочитання твору. [39, с. 7].

Французький поет, гуманіст і перекладач Етьєнн Доле, виробив п'ять основних перекладацьких принципів, дотримання яких гарантує плідну роботу з текстом:

1. Бездоганно розуміти зміст тексту, що перекладається, і намір автора, якого він перекладає;
2. Досконало володіти мовою, з якої перекладає, і настільки ж чудово знати мову, якою перекладає;
3. Уникати тенденції перекладати слово в слово, бо це спотворило б зміст оригіналу і погубило б красу його форми;

4. Використовувати в перекладі загальноновживані форми мови;
5. Відтворювати загальне враження, яке справляє оригінал, у відповідній «тональності», правильно обираючи й розташовуючи слова [Там само: 7].

Багато інших перекладачів, наприклад А. Ф. Тайтлер, намагалися зафіксувати важливі опорні точки для перекладацького мистецтва:

1. Перекладу необхідно повністю відтворювати задум оригіналу.
2. Стиль і манера викладу мають бути такими самими, як і в оригіналі.
3. Переклад читається так само легко, як і оригінальний твір.

Як зазначає Г. Гачечіладзе, художній переклад посідає проміжне положення між дослівно точним, але художньо неповноцінним перекладом, і художньо повноцінним, але далеким від оригіналу перекладом. Міркуючи абстрактно, ці дві тези достатньо синтезувати в художньо повноцінний переклад, що відтворює оригінальний текст, однак практично це неможливо, тому що інструментарії для вираження думок у різних мовах абсолютно неоднорідні, у зв'язку з цим текстуальна точність і високохудожній перекладі перебувають у стійкій суперечності [32, с. 98].

Вчений В. М. Комісаров також визначає чільний принцип теорії художнього перекладу. На його думку, потрібно "розглядати кожне речення як частину цілого, передавати не тільки те, що в ньому говориться, а й працювати над створенням художнього образу, загального настрою, характеристики атмосфери, персонажів тощо. Тут важливий і вибір окремого слова, і синтаксичної структури, і інших елементів" [35, с. 60].

Часто дослідники говорять про індивідуальну манеру письменника, а саме про її передачу та збереження – нині саме це є першочерговим завданням перекладача. Тож дотримання індивідуальної манери, стилю письменника стає ще одним важливим принципом перекладу.

При цьому цей принцип також складний у виконанні, адже в перекладі неминуче одні виразні засоби вихідної мови будуть замінюватися засобами, властивими традиції мови перекладу. До того ж метафори і різні інтерпретації образного характеру будуть суб'єктивними, через певний кругозір, досвід і саму особистість перекладача.

Як підсумок цих міркувань маємо дихотомію: перекладач для здійснення художнього перекладу має бути талановитим у письменницькій майстерності. При цьому будучи "письменником", особисте естетичне сприйняття реальності та особлива манера письма можуть заважати інтерпретувати авторський стиль оригінального тексту.

За таких обставин, під час реалізації перекладу відбувається конфлікт інтересів двох творчих людей, який може вирішитися або співпрацею, або суперечливістю, що позначиться на сприйнятті читача. Для того, щоб особистості автора і перекладача досягли згоди, інтерпретатор повинен "не просто глибоко вникнути в авторську естетику, в його спосіб думок і спосіб їхнього вираження, він повинен вжитися в них, зробити їх на певний час своїми. Для повноцінного перекладу потрібне глибоке знання всієї творчості автора і всіх обставин створення твору, що перекладається" [42, с. 410].

Ми ознайомилися з різними постулатами, вимогами та рекомендаціями до перекладача та культурного продукту, яким є переклад тексту. Стає очевидним, що завдання, з якими стикається перекладач, - комплексні. Безліч учених замислювалися про якість роботи перекладача та про подолання конфлікту інтересів автора й інтерпретатора.

У сучасних умовах перекладач вкладає зусилля не тільки у вибір варіанту перекладу, а й у передачу глибинного змісту, а також свого творчого начала. Читача необхідно знайомити з мовною картиною світу оригіналу, зрозуміло і при цьому залишаючи яскраве враження від стилю автора оригінального тексту.

Обов'язкова умова – здійснення міжмовної комунікації між автором тексту і читачем.

Таким чином, у ранніх збірках правил перекладачів розв'язуються такі проблеми: вибір між змістом і формою, своїм і чужим у перекладі, збереженням або нівелюванням часової дистанції та інших важливих чинників під час перекладу. Варто також зазначити, що створення єдиної несуперечливої системи перекладацьких принципів було неможливим через наявність різних перекладацьких шкіл і підходів, історичну мінливість літературного смаку.

Таким чином, художній переклад потребує спеціальних зусиль перекладача для збереження авторського задуму, і спектра знань та вмінь, для вибору способу передавання певних авторських індивідуальних рис, чому, безсумнівно, сприятиме вибудовування перекладацької стратегії.

3.2. Переклад роману Айріс Мердок «Чорний принц»

На сьогодні в наукових колах прийнято виділяти два напрями в історії українського перекладу. Представниками першого, «класичного» є М. Старицький та І. Франко. Вони обережно ставилися до експериментування з формами та лексикою, схилившись до усталених літературних норм. Для представників цієї течії характерне прагнення відтворювати стильові риси оригіналу переважно засобами нормативної мови.

Другому напрямку, «фольклорному», притаманні експериментування з формою, використання фольклорного й діалектичного матеріалу для відтворення стилю першотворів. Представники цієї течії П. Куліш, І. Костецький, В. Барка, М. Лукаш.

Впродовж XX ст. українське перекладознавство проходило декілька етапів – від перекладу переважно російської радянської літератури до «відлиги» 60–х років. І якщо період після другої світової війни, хоч і мав свої

здобутки, але загалом не зовсім позитивно вплинув на перекладацьку практику, адже часто іншомовні переклади виконувалися не з оригіналу, а вже з перекладеного російською твору. Крім того, через близькість мов впроваджувалася практика буквального перекладу. То після послаблення ідеологічного контролю українська перекладацька школа отримала нове життя, зокрема почав виходити друком журнал «Всесвіт» з українськими перекладами іншомовної літератури, а також серії книг «Бібліотека світової класики», «Вершини світового письменства», «Перлини світової лірики», «Зарубіжна новела».

Найвідомішими представниками української школи перекладу є Г. Кочур та М. Лукаш, яких об'єднує оригінальний підхід до вирішення складних перекладацьких завдань та експериментування з мовними засобами. М. Лукаш знав 22 мови, причому вивчав їх самотужки і ніколи не був за кордоном. Вони першими в своїх перекладах та би мовити українізували персонажів (наприклад, в перекладі «Дон Кіхот» М. Лукаша з'явилися полонини).

Сьогодні в Україні працює низка видавництв, які займаються перекладом іншомовної художньої літератури. Завдяки цьому в 2018 році у видавництві «Віват» вийшов роман А. Мердок «Чорний принц» в українському перекладі Є. Даскал. До речі, це перший переклад цього твору українською.

Проблема перекладу художнього тексту завжди є актуальною. Художній твір містить різноманітну лексику, яку автор використовує за власним вибором, керуючись різними причинами, виражаючи як власну систему цінностей, так і емоції. З цією метою використовується експресивна й емоційна лексика.

У романі «Чорний принц» Айріс Мердок використовує таку лексику активно. Цей художній твір, який вважається одним з найкращих романів британської письменниці, сповнений стилістичних засобів виразності. Тут багато епітетів, порівнянь, метафор, які допомагають створити образність і надають виразності.

Також емоційність відображено за допомогою використання великої кількості вигуків. Часто можна зустріти «Oh God», «Oh yes», «Oh Christ», що яскраво змальовує переживання героїв.

Френсіс Марло, розповідаючи Пірсону про повернення його колишньої дружини, із запалом говорить: «...she's rich now, you see, sort of merry-widow style, she'll want to show off to her old friends, anybody would, oh yes, she'll be sniffing after you, you'll see...» [24, p. 27] («...вона тепер багата, весела вдова, так би мовити, і захоче покрасуватися перед старими знайомими, кожен би на її місці захотів, так що не сумнівайтеся, вона викопає вас з-під землі, ось побачите...») [36, с. 257]. Тут перекладач прийняв рішення замінити оригінальне «oh yes» фразою «так що не сумнівайтеся», яка, на його думку, буде ближчою читачеві.

«Oh Christ, oh Christ. Do you think she'll forgive me?» [24, p. 36] - вигукує Арнольд Баффіні після сварки з дружиною. В даному випадку перекладач залишає задум автора майже незмінним, що можна вважати цілком вдалим рішенням: «О Господи, Господи! Ви вважаєте, вона пробачить мені?» [36, с. 267].

Вигук «well» може вказувати на те, що герой не надто впевнений в цей момент, йому потрібно щось зважити, обдумати і таке інше. Інколи таким чином може висловлюватися здивування або незадоволення.

Баффіні розповідає Пірсону, що він не зраджує Рейчел, що в нього немає стосунків з іншими жінками, і говорить: «Well, I have had, but I told her» [24, p. 45] («Колись були, дійсно, але я все їй розповів») [36, с. 277].

Вражений думкою Пірсона, що тепер Марло зможе його шантажувати цією сваркою, Баффіні знаходиться в стані легкого збентеження й роздумує, чи зрозумів Марло, що це саме він вдарив дружину: «Well, what really happened wasn't very... I dare say he guessed» [24, с. 47] («Ну, що в нас насправді відбулося, не так вже й складно... Міг, мабуть, здогадатися») [36, с. 279].

Розглянувши кілька прикладів, слід зазначити, що авторка перекладу більш тяжіє до комунікативного підходу. Можна припустити, що особливих стилістичних змін при перекладі не відбувається, перекладач уважно ставиться до стилю оригіналу і знаходить перекладознавчі засоби його відтворити.

У 2019 році Єлена Даскал стала номінанткою на здобуття премії імені Максима Рильського серед перекладачів англomовної літератури саме за переклад роману «Чорний принц».

Висновки до розділу 3

На сьогодні у сучасній теорії перекладу виділяють шість основних підходів: соціолінгвістичний; комунікативний; герменевтичний; лінгвістичний; літературознавчий; семіотичний.

Художній переклад є одним з найскладніших серед видів перекладацької роботи. Вчені вважають основними труднощами перекладу – не розуміння, а відтворення оригіналу. Перекладач має насамперед вичерпно розуміти дух кожної з мов, який виражається як у самих словах, так і в способах їхніх поєднань.

Перекладач для здійснення художнього перекладу має бути талановитим у письменницькій майстерності. При цьому будучи "письменником", особисте естетичне сприйняття реальності та особлива манера письма не повинні заважати інтерпретувати авторський стиль оригінального тексту.

Сьогодні в Україні працює низка видавництв, які займаються перекладом іншомовної художньої літератури. Завдяки цьому в 2018 році у видавництві «Віват» вийшов роман А. Мердок «Чорний принц» в українському перекладі Є. Даскал. До речі, це перший переклад цього твору українською.

Авторка українського перекладу роману «Чорний принц» Є. Даскал більш тяжіє до комунікативного підходу. Можна припустити, що особливих

стилістичних змін при перекладі не відбувається, перекладач уважно ставиться до стилю оригіналу і знаходить перекладознавчі засоби його відтворити.

У 2019 році Єлена Даскал стала номінанткою на здобуття премії імені Максима Рильського серед перекладачів англomовної літератури саме за переклад роману «Чорний принц».

ВИСНОВКИ

Дослідники романної творчості А. Мердок винесли для обговорення широкий спектр особливостей «Чорного принца», стверджуючи, що її моральна філософія, відмова від екзистенціалізму і лінгвістичного емпіризму пронизують усі її художні твори і створюють базис для подальшої інтерпретації як змісту, так і форм її романів.

Інтертекстуальність, установка на особливі прийоми оповіді – ці категорії простежуються на всіх рівнях художнього методу письменниці, позначаються в організації сюжету, системі образів, мотивів, принципах зображення характеру, а також знаходять своє втілення на мовленнєвому рівні, де відбувається майже постійне маніпулювання чужим, «неавторським» словом, нерідко з багатослівним змістововідповідним наповненням, що стає провідним началом у дослідженні багаторівневої організації тексту в А. Мердок.

Той факт, що Айріс Мердок – плідна письменниця, міг призвести до того, що критики недооцінили її і помістили в традиції реалістичного роману, не маючи часу переосмислити і глибоко проаналізувати її творчість. Однак, текстуальні та формальні новаторські прийоми "Чорного принца" свідчать про те, що Мердок, зберігаючи тверду прихильність до традиції, водночас експлуатує міметичні прийоми для «викриття» штучності традиційної реалістичної ілюзії.

Коли Мердок використовує різні погляди, щоб показати різні інтерпретації однієї і тієї самої події, вона створює золоту середину між внутрішнім і зовнішнім поглядом на реальність, і те, що вона представляє, здається, є основною тематичною проблемою багатьох сучасних творів: неможливість передати характер і труднощі інтерпретації світу.

Різні точки зору з їх численними перспективами відображають реальну життєву проблему пізнання когось, пізнання істини як єдиної або остаточної

відповіді, що змушує читача постійно переглядати свої судження щоразу, коли інша перспектива показує інший погляд на сюжет і персонажів. Реальність, таким чином, є конструкцією кожного окремого розуму, і рефлексивність «Чорного Принца» самосвідомо розкриває цей факт.

Переспів Гамлета у романі "Чорний принц" не тільки звертається до сучасних проблем ідентичності та гендеру, але й демонструє необхідність пошуку більш правдивого головного героя та переоцінки його стосунків з жіночими персонажами. Жінкам у цій історії до певної міри непомітно відводиться центральне місце, і таким чином їм дозволяється кинути виклик поглядам на життя головного героя-чоловіка. Навіть якщо роман йде за пошуком (анти)героєм своєї ідентичності, замість того, щоб повністю встановити її, фінал показує, що основна увага була зосереджена на жіночих постатях.

Незалежно від того, чи відповідає роман традиції, чи є новаторським, читач завжди буде домінуючим партнером у відносинах, що встановлюються між ним і автором. Проте, його роль у романі, який використовує інноваційні техніки, відрізняється тим, що його присутність визнається і його участь вимагається для того, щоб інтимно насолодитися актом читання. Доречно згадати, що не тільки читач, а й письменник має свою роль.

Складні прийоми обрамлення, використання іронії та пародії, застосування прийомів саморефлексії викривають і досліджують напругу, що існує в "Чорному принці" між формою і змістом: форма ніколи не повинна витіснити реальність, яку описує Мердок. Таким чином, вона самосвідомо розкриває структуру роману, пародіює умовності традиційного роману та детективної історії, руйнуючи при цьому читацькі очікування щодо того, що є "реальним", що є "справжнім", щоб перешкодити структурі роману занурити читача в ілюзію вигаданого світу.

Інноваційні метафікційні аспекти в романі «Чорний Принц» дають читачеві змогу усвідомити аналогічний зв'язок між мистецтвом і життям: ніколи не можна дозволяти самоконструйованим шаблонам пригнічувати вираження індивідуальності та особистої свободи, будь то персонаж у тексті, чи то інша людина у своєму життєвому досвіді за межами тексту. Однією з головних проблем, яку обговорює Бредлі впродовж усього роману, є, по суті, ці подвійні взаємозв'язки між мистецтвом і життям.

У «Чорному принці», відмовляючи читачеві в остаточному підбиванні підсумків і знайомлячи його з різними точками зору, Мердок стверджує, що в сучасному світі немає остаточних істин, немає абсолютних цінностей. Вона створила роман, який не заперечуючи безформність і фрагментарність досвіду ХХ століття, конструює сенс через свободу всередині форми. У цьому романі читачеві відводиться значуща роль, адже якщо персонажі – істоти, створені зі слів, то й читач, коли він потрапляє у вигаданий світ, також є істотою зі слів, оскільки все, що він дізнається, відбувається через слова. Читач, так само як і оповідач, роздвоює себе в літературному просторі, ставши ніби двійником самого себе.

Хоча Айріс Мердок не вдається до радикальних інновацій, розглядати її творчість лише як парадигму для творчості традиційних британських письменників означає забути й заперечити її присутність в середині того спектру постмодернізму другої половини 20-го століття. «Чорний принц» створює багатий ґрунт, на якому може розквітнути уява читача. Мердок створює сильних квазі-реалістичних персонажів, збагачує їх філософською складністю і представляє їх у формі, яка нескінченно рефлексує на саму себе. Зміст і структура зливаються, утворюючи художній твір, який є реалістичним і рефлексивним, традиційним і новаторським. У цьому романі суцільні суперечності, і в ньому не може бути остаточної визначеності, остаточних відповідей, немає загальної істини.

ПЕРЕЛІК ПОСИЛАНЬ

1. Alter R. The Self Conscious Moment : Reflections on the aftermath of Modernism. *TriQuarterly*. 1975. V. 33, p.231-256
2. Assis M. *Dom Casmurro*. São Paulo : Atica, 1982.
3. Atwood Margaret. *Gertrude Talks Back. Good Bones*. Toronto: Coach House Press, 1992. P. 15–18.
4. Auerbach E. *Mimesis*. São Paulo : Perspectiva, 1987.
5. Bakhtin M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ann Arbor : Ardis, 1973.
6. Barth J. *The Literature of Replenishment : Post-modernist Fiction*. The Atlantic, 1980.Vol. 245, n. 1. P. 65-71.
7. Barthes R. *Texte*. Paris: Encyclopedia Universalis, 1973. P.120.
8. Bayley J. *Elegy for Iris*. London : Picador, 1999. 275 p.
9. Bayley J. *Iris : Memoir of Iris Murdoch*. New York : Abacus, 1999. 301 p.
10. Beauvoir Simone de. *The Second Sex*. London: Vintage, 1989.
11. Booth Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. London : Penguin Books, 1991.
12. Butler J. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. London : Routledge, 2011. 256 c P.103-111
13. Conradi P. *Iris Murdoch : The Life of Iris Murdoch*. New York, London : W. W. Norton & Company, 2001. 706 p.
14. Conradi P. *Iris Murdoch : The Saint and The Artist*. New York : Martin's Press, 1986. 307 p.
15. D'Alton Ian. *In Praise of Iris Murdoch*. The Irish Times. 3 June 2015. 19 February 2018. <https://www.irishtimes.com/culture/books/in-praise-of-iris-murdoch-by-ian-d-alton-1.2235736>.

16. De Petris Carla. “‘Who am I? Well, I’m Irish anyway, that’s something.’ Iris Murdoch and Ireland”. *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*. 2016. Vol. 6. P. 259-70.
17. Foucault M. *The History of Sexuality*. New York, 1978.
18. Howard Tony. *Women as Hamlet: Performance and Interpretation in Theatre, Film and Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
19. Johnson Deborah. *Iris Murdoch*. Brighton : The Harvester Press, 1987.
20. Kristeva J. A Question of Subjectivity. *Women's Review*. 1986. Vol. 12, C.19. P. 19-22
21. Kristeva J. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980. 305 p.
22. Madison G. B. *The Politics of postmodernity : essays in Applied Hermeneutics*. Kluwer Academic Publisher. New York : Routledge, 2001. 220 p.
23. Moden Rebecca. *Illusion and Reality in the Fiction of Iris Murdoch: A Study of The Black Prince, The Sea, The Sea and The Good Apprentice*. MPhil thesis / University of Birmingham, 2011.
24. Murdoch I. *The Black Prince*. London : Vintage Classics, 1999. 420 p.
25. Nussbaum M. Introduction / *The Black Prince*. London : Pinguin Books, 2003. 408 p.
26. Siman W. *Postmodern sexualitie*. London and New York : Routledge, 1996. P.3.179 p.
27. Spivak Y. *Explanation and Culture*. In *Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York - London : Routledge, 2002. 170p.
28. Todd R. *Iris Murdoch: The Shakespearean Interest*. L., 1979. – 270 p.
29. Wittig M. The category of sex. *Feminist Issues* 2, 63–68 (1982).
<https://doi.org/10.1007/BF02685553>
30. Xu Ming-ying. The Establishment of Female Identity in *The Black Prince*. *American International Journal of Social Science*. 2014. Vol.3

31. Власова Т. И., Скиба Э. К. Гендер и феминистская теория в философии постмодерна : монография. Днепропетровск : Из-во «Маковецкий», 2011. 124 с.
32. Гачечиладзе Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи, Москва, 1980.
33. Давиденко Г., Чайка О. Історія новітньої зарубіжної літератури. Київ : Центр учбової літератури, 2008. 274 с.
34. Ильин И. П. Интертекстуальність / західне літературознавство ХХ ст. Москва : Intrada, 2004. С. 164-166
35. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. Москва : ЕТС, 1999. 192 с.
36. Мердок А. Чорний принц. Харків : Віват, 2018. 640 с.
37. Осипенко Е.А. Принципы игровой поэтики в романах Айрис Мердок 50-80 годов. СПб., 2004. 18 с.
38. Павличко С. Паперові люди, рецензія. Всесвіт. 1986. № 7.
39. Паршин А. Теория и практика перевода, Москва, 1999. 203 с.
40. Савицки Л. Фуко и феминизм: к политике «различия» // Феминистская критика и ревизия истории политической философии. Москва : РОССПЭН, 2005. С. 297-315.
41. Саруханян А. Английская литература. Москва : Наука, 1987. 512 с.
42. Сдобников В. В., Петрова О. В. Теория перевода. Москва : АСТ, 2007. 448 с.
43. Филюшкина С. Современный английский роман. Воронеж, 1988. 184 с.