

ФОРМИ ЕКСПЛІКАЦІЇ ШЕКСПІРІВСЬКОЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У РОМАНАХ А. МЕРДОК

Дмитро Дроздовський

Головний редактор журналу «Всесвіт»,
кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник,
відділ світової літератури, Інститут літератури імені Тараса Шевченка
(УКРАЇНА), вул. Михайла Грушевського, 4, Київ-1, 01001, Україна,
e-mail: vsesvit.journal@gmail.com
UDC: 821.161.2+821.111]-21.071

ABSTRACT

Forms of Shakespearean Intertextuality in A. Murdock's novels

In the paper, the forms of Shakespearean intertextuality have been outlined in A. Murdock's novels "The Black Prince" and "The Sea, the Sea". The mechanisms of intertextual relations to Shakespearean plays ("Hamlet", "The Tempest") have been portrayed in the British author's texts. It has been defined the way in which the novels have determined a special Shakespearean discourse in the British literature of the second half of the XX Century. The intertextual relations have been defined on the generic, plot and philosophical levels.

Key words: Shakespearean discourse, Shakespearean intertextuality, British novel, A. Murdock's novels "The Black Prince", "The Sea, the Sea", theatre.

Формы шекспировской интертекстуальности в романах А. Мердок

В статье рассматриваются формы экспликации шекспировской интертекстуальности в романах «Чёрный принц» и «Море, море» А. Мердок. В текстах британской писательницы анализируются механизмы мжтекстового взаимодействия и проявление интертекстуальных реляций к шекспировским произведениям («Гамлет», «Буря»). Показано, каким образом романы повлияли на формирование особого шекспировского дискурса в британской литературе вт. пол. XX в. Мжтекстовые взаимоотношения определены на жанровом, сюжетном и идейно-философском уровнях.

Ключевые слова: шекспировский дискурс, шекспировская интертекстуальность, британский роман, «Чёрный принц», «Море, море» А. Мердок, театральность.

У статті представлено форми експлікації шекспірівської інтертекстуальності в романах «Чорний принц» і «Море, море» А. Мердок. У текстах британської письменниці окреслено механізми мжтекстового зв'язку та вияви інтертекстуальних реляцій до шекспірівських творів («Гамлет», «Буря»). Показано, в який спосіб романи спричинилися до формування особливого шекспірівського дискурсу в британській літературі др. пол. XX ст. Міжтекстовий зв'язок визначено на жанровому, сюжетному та ідейно-філософському рівнях.

Ключові слова: шекспірівський дискурс, шекспірівська інтертекстуальність, британський роман, «Чорний принц», «Море, море» А. Мердок, театральність.

На сучасному етапі розвитку літературознавства актуальним постає дослідження форм мжтекстової взаємодії, що, відповідно, визначає епістемологічну основу новітніх інтертекстуальних досліджень.

Ю. Крістева у 1967 р. визначила інтертекстуальність як «...здатність тексту вступати у взаємодію з іншими, викликати асоціації з ними» [11, с. 5]. Літературна праця, на її думку, є не просто продуктом одного автора, а продуктом його реляцій з іншими текстами та з усією граматичною будовою мови: «Суверенним суб'єктом може бути тільки хтось, хто репрезентує досвід розриву...» [5, с. 102]. Дослідниця відштовхується від «параграматичної» теорії поетичної мови Ф. де Соссюра, на основі якої висуває три основні тези: «А. Поетична мова – це безконечний код. Б. Літературний текст подвійний: це письмо – читання. В.

Літературний текст – це мережа взаємозалежностей» [4, с. 195]. Науковець зазначає, що ці три твердження показують, що поязак літературний текст «...інтегрований до множини інших текстів: це – письмо-репліка щодо іншого (інших) тексту (текстів). Оскільки автор пише в процесі зчитування більш раннього або сучасного йому корпусу літературних текстів, сам він живе в історії» [4, с. 199].

Як зауважує дослідниця, для поетичної мови «властива специфічність, якої не має жодна інша система відмінностей: вона подвоює (позначення і позначене) і пов'язує (модифіканти і модифіковане = фраза)... «Музифікувати» це пов'язувальне подвоєння означає змусити ритм вибухнути, звичайно, у роздвоєнні, але водночас і у зв'язку: в метафорично-метонімічних зсувах, що розтинають контури лексем і доходять аж до критики позначення і позначеного, а надто у фразово-логічних зв'язках, де реконститується соціально-символічний порядок і нічого не хоче знати про попередній (семантичний, морфемний, фонічний, і інстинктивний) вибух, що лежить у його основі. Втручатися на рівні, де синтаксичний порядок затемнює приховані глибше втрати, яких зазнає сигніфікативний процес, втручатися там, де спільнота конститується, припиняючи — вбиваючи — витрати, коштом яких вона живе, — це втручатися саме там, де фраза зав'язується й зупиняється... Отже, ми опиняємось у композиції, коли фраза — мінімальна єдність, на основі якої конститується тканина, що перевершує її, але не нехтує: більше-ніж-фраза, більше-ніж-значення, більше-ніж-сигніфікація» [5, с. 158]. Ю. Крістева наголошує, що «будь-який текст будується як мозаїка цитат; текст – продукт запозичення та трансформації іншого тексту. У такий спосіб на місце поняття інтерсуб'єктивності стає поняття інтертекстуальності, і виявляється, що поетична мова піддається як мінімум подвійному прочитанню» [3, с. 429].

По-своєму канонічним сьогодні сприймається визначення інтертексту, що його в 1973 р. запропонував Р. Барт, вважаючи, що, «кожен текст є одночасно інтертекстом; інші тексти наявні в ньому на різних рівнях у більш чи менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти культури сучасної. Кожен текст – це нова тканина, зіткана зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагментів соціальних ідіом і так далі – всі вони поглинуті текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту і довкола нього існує мова. Як необхідну передумову для будь-якого тексту, інтертекстуальність не можна зводити до проблеми джерел і впливів; вона становить загальніше поле анонімних формул, походження яких рідко можна з'ясувати, позасвідомих або автоматичних цитат без лапок» [1, с. 115].

У 1970-х рр. Г. Блум запропонував своєрідну концепцію інтертекстуальності, описавши стосунки між письменниками як історію непорозуміння у «великому діалозі між поколіннями», в якому «сини» відповідають на запитання, що їх ставили перед собою «батьки». «Такі репліки-відповіді, які ревізують традицію, можуть бути відхиленням від напряму, обраного попередниками, антитетичним його доповненням, цілковитим руйнуванням зв'язків із ним, очищенням, переломом із непередбачуваними наслідками, парадоксальним поверненням до втраченого первинного сенсу» [2, с. 247]. Зазначимо, що інтертекстуальність є однією з характерних ознак художньої літератури на сучасному етапі функціонування дискурсу літератури загалом.

У секундарній науковій літературі термін «театральність» визначається по-різному. Зазвичай це поняття вживають тоді, коли автор дослідження хоче підкреслити, що певний твір позначений особливою експресивною виразністю, досягнутою специфічними театральними засобами. В іншому сенсі «театральність» — це визначення власної неповторної манери театрального мислення письменника, особливість, що зумовлює всю художню побудову твору і є ключем до його змісту [12, с. 151].

Ці два тлумачення «театральності», на нашу думку, пропонують ключ до розуміння творчої манери А. Мердок та в особливий спосіб дають можливість окреслити зв'язок її текстів із драматургією В. Шекспіра. У романах англійської письменниці (ідеться про романи «Чорний принц» [7] і «Море, море» [6]) відбувається переплетіння трагічного й фарсового/комічного. Доказом цього постає образ Френсиса Марло («Чорний принц»). Саме він грає роль блазня то біля Бредлі Пірсона, то біля його дружини і своєї сестри Крістіан,

водночас намагаючись їм допомогти, хоч і небезкорисливо. Натомість для них він — лише блазень, над яким усі насміхаються і якого зневажають.

Письменниця запозичує з драм В. Шекспіра елементи карнавальної театральності. Її герої часто вдягають маски, грають певні ролі (відповідно до відомої шекспірівської метафори «All the world is a stage»). Саме шекспірівська комедія найближча їй власним творам, оскільки в комедії панує дух експериментування та особливої імпровізації. Своєрідна карнавальна травестія шекспірівського театру і перевдягання-перетворення знаходять місце на сторінках романів письменниці. Так, у «Чорному принці» роль Гамлета на сцені грає юна Джуліан. Саме в Джуліан, одягнену у костюм Гамлета, закохується Бредлі Пірсон. І на підсвідомому рівні в читача виникає слушне запитання: кого насправді покохав герой: Джуліан, Гамлета чи себе? «Гамлет» — це «велика трагедія», кожен читач якої ототожнює себе з головним героєм.

Героїні романів А. Мердок мають чоловічі імена (зауважимо, що у шекспірівському театрі всі ролі — і чоловічі, й жіночі — грали тільки чоловіки) — Джуліан, Крістіан («Чорний принц»), Доріс, Клемент («Море, море»); їх важко відрізнити з першого погляду від хлопчиків. Ось як згадує про свою першу зустріч із коханою Бредлі Пірсон: «Юнак був тонким, одягнутим у темні вузькі брюки, темну оксамитову куртку і білу сорочку. Густе, ледь хвилясте каштанове волосся майже закривало його шию. Я зупинився, розглядаючи його, і вже хотів йти далі, коли раптом зрозумів, що вечірнє світло пожартувало зі мною і це зовсім не юнак, а дівчина. Я її впізнав. Це була Джуліан Баффін» [7, с. 78-79].

Звернімо увагу на те, як про Лізі пише у щоденнику Чарльз Ерроубі («Море, море»): «Чомусь я завжди уявляю собі Лізі у чоловічому костюмі. Спочатку вона звернула на себе увагу як хлопчик-герой у провінційних пантомімах. Вона тоді була дуже тоненька, чимось схожа на хлопчика, ходила у високих чобітках і дуже коротко стриглася» [6, с.79-80].

А. Мердок вводить у структуру романів карнавальну ексцентрику, театральні ефекти, змушуючи своїх героїв ховатися за масками та грати ролі у житті і на професійній сцені. Часто межа між життям і сценою стирається, у такому разі життя перетворюється на театр, а театр — на життя. Герой роману «Море, море» Чарльз Ерроубі — режисер, актор, драматург, він іде на пенсію у zenіті слави, відмовляється від театру, щоб усамітнитись. Із метушливого Лондона він переїжджає на морське узбережжя, де серед скель, подалі від цивілізації, знаходить будинок своєї мрії. Але й тут Ерроубі-професіонал не може відмовити собі в задоволенні зрежисувати долю інших людей на фоні декорацій морського пейзажу. Це найперше стосується життя його єдиної коханої жінки, любов до якої він проніс через усе життя і через яку так і не створив сім'ї — Мері Гартлі Сміт.

Варто зазначити, що досить невеликі за обсягом романи А. Мердок вирізняються сюжетною динамічністю, яка розгортається за театральними законами (наявні сценічні конфлікти, інтрига, містифікація тощо). Таким чином, проглядається чіткий зв'язок романів А. Мердок із драмами В. Шекспіра, зокрема:

1. Письменники створюють напружено драматичну візію життя. Кожен твір являє собою театр у мініатюрі.

2. Як у Шекспіра, так і у Мердок поряд із головною дією відбуваються побічні, що постають або варіантом основної колізії, або тлом, що створює контраст. Протягом твору доля основних персонажів вирішується повністю: або вони знаходять щастя, або гинуть, як Б. Пірсон.

3. Дія творів тісно пов'язана з характерами. І герої шекспірівських п'єс, і персонажі романів А. Мердок не є маріонетками, що підкоряються сюжету. Характери по-різному виявляють себе в життєвих ситуаціях. Багатоплановість дії органічно зливається з багатогранністю характерів головних персонажів.

4. І Шекспір, і Мердок окреслюють моральні проблеми: людські стосунки, взаєморозуміння і відштовхування, боротьбу добра і зла. Творам властиві емоційність, глибокий психологізм, іронічність, використання театральних ефектів, сценічних конфліктів, експериментування та гротеск.

5. Так само, як і героям Шекспіра, персонажам Мердок, властиві відчуженість і нездатність до порозуміння. Моральні цінності, заради яких жили герої романістки, виявилися ілюзіями, грою розуму.

Романи А. Мердок вирізняються наявністю в них значної кількості історико-культурних референцій, що по-різному актуалізуються у текстах британської авторки. Це і діалог із Платоном, і реляції до творів В. Шекспіра, Л. Толстого, Ф. Достоевського, Ч. Діккенза, Дж. Остін та ін. Усе це дає підстави говорити про інтертекстуальну природу її творчості, що водночас дає підстави залучити інтертекстуальний метод для аналізу романів А. Мердок. Зазначена інтертекстуальність виявляється на різних рівнях, у різних типах зв'язків: контактному, генетичному й типологічному. Інтертекстуальність, на нашу думку, постає в романах англійської письменниці як інтегрована складова художнього цілого, іманентна риса авторського світу, який є гетерогенним і поліморфним. У статті спробуємо окреслити діалог письменниці з Великим Бардом на прикладі романів «Чорний принц» та «Море, море», акцентуючи на виявах шекспірівської інтертекстуальності, що скеровує дослідницьку увагу до «Гамлета» і «Бурі».

Про «Гамлета», як іронічно зауважує мердоківський герой Б. Пірсон, «чули навіть усі найбільш темні та дикі представники роду людського» [7, с. 279]. Проте, авторська позиція у цьому плані постає, на нашу думку, вельми оригінальною. У плані розуміння та інтерпретації шекспірівських творів А. Мердок одночасно постає у кількох іпостасях: вона є і звичайним читачем, і читачем-аналітиком (тобто професійним читачем), і читачем-філософом, і читачем-письменником. Така позиція читачької рецепції дає їй можливість установити продуктивне творче спілкування з шекспірівською трагедією (зазначимо, що «Гамлет» належить до «великих трагедій»), що ґрунтується на засадах діалогічності, поліфонії.

Мердоківська проекція Шекспірового Гамлета актуалізується в тексті роману численними алюзіями та цитатами.

Так, шекспірівські алюзії у «Чорному принці» поліфункціональні. У більш вузькому контексті (на рівні творення образів та сюжету) вони виконують функцію знаків, що орієнтують читача на розкодування певних смислових нюансів. Наприклад, ставлення персонажа до Шекспіра у романі А. Мердок постає еталоном для оцінювання його духовної глибини. На жаль, з усіх героїв роману це випробування проходить лише Бредлі Пірсон, протагоніст роману (який сам є письменником). Хоча герой інтерпретує «Гамлета» з певною іронічністю (згадаймо перше заняття Бредлі і Джуліан, на якому вони прагнуть кожен по-своєму протрактувати сюжет та образи шекспірівського твору). Під цією маскою герой ховає власне ставлення до Шекспіра як до божества: «існує, звичайно, божественно-досвідчена простота, ми бачимо її у творіннях тих, чиї імена я не наважусь назвати, такими близькими до богів вони є. А богів не називають» [7, с. 115]. Поряд із порадою Джуліан прочитати Шекспіра Пірсон пише: «...нам дуже пощастило, що наша рідна мова — англійська» [с.92]. На сюжетному рівні А. Мердок пропонує читачеві вступити у гру, визначивши умовне розміщення персонажів у матриці гамлетівського сюжету. Можливим є таке потрактування шекспірівських героїв: Гамлет — чорний принц, за Шекспіром, а Джуліан Баффін — чорний принц, за Мердок. Не випадково головний герой Бредлі Пірсон, зустрівши Джуліан уперше після довгої розлуки, приймає її за юнака, одягненого в чорне. Зауважимо, що усвідомлення того, що він (Пірсон) закохався, відбувається під час обговорення «Гамлета» з міс Баффін. Не випадково і те, що Бредлі оволодіває Джуліан, коли та одягається в чорне, намагаючись зобразити Гамлета. Крім цього, Джуліан Баффін, Гамлет у Мердок, доведеться жити з усвідомленням дивних обставин смерті її батька і карати себе через це. Цікавою, на нашу думку, видається також така модель сюжетного паралелізму: Бредлі — Гамлет, Джуліан — Офелія, Арнольд — Полоній. Ця схема є достатньо очевидною та ґрунтується на психологічній та сюжетній суголосності («синхронічності») образів Бредлі й Гамлета, Джуліан і Офелії.

Зазначимо, що вартою уваги є така сюжетна паралель: появу привида на початку шекспірівської трагедії можна порівняти з появою Френсиса Марло на початку роману Мердок: «Його вид мені зовсім не сподобався. Я відчув у ньому щось підкреслено зло-

вісне... Він розбудив привидів минулого та сам з'явився, як якась злоблива примара» [7, с. 35]. Варто наголосити, що такі схеми співставлення сюжетно-образних планів шекспірового «Гамлета» та «Чорного принца» А. Мердок дають можливість для інтерпретацій традиційних образів в оригінальному ракурсі, хоча і можуть викликати, на нашу думку, певну іронію, змушуючи подивитись на «вічні образи» під новим кутом зору. Цей новий ракурс передбачає те, щоб читач поглянув на них як на живих людей, своїх сучасників.

Варто зауважити, що «Чорний принц» А. Мердок є метароманом, тобто романом, що розмірковує про мистецтво і літературу. Бредлі у розмові з Джуліан стверджує, що: «...«Гамлет» — це монумент зі слів,.. і Гамлет — це слова» [7, с. 279], зазначаючи, що самою сутністю п'єси і образу є слово (уточнимо: саме шекспірівське). У такому разі не буде перебільшенням сказати про ключову роль шекспірівської інтертекстуальності в романі «Чорний принц» А. Мердок. У її художньому світі англійський геній потрактовується як «людина-текст». Його сутністю є слово (тобто Шекспір від історичної особи переходить у площину фікційного наратора, специфічного оповідача, який набуває дискурсивних форм). Уже навіть сама форма оповіді (від першої особи) свідчить про цю рису. Показовими є такі деталі, як любов Пірсона до паперових приладь та листів, до роботи над своїм літературним шедевром. Джуліан у післямові зазначила з цього приводу: «Пірсон усе життя працював над мистецтвом слова. Я бачила його записники. Із них зрозуміло, як багато він працював. Слова, ряди слів» [7, с. 549].

Тісно пов'язаними в романі є поняття «рефлексії» та «страждання». Намагання Пірсона осмислити закони, що панують у світі, також у специфічний спосіб роблять його спадкоємцем гамлетівської рефлексії. У центрі роману часто постає така «шекспірівська» проблема, як просякнутість навколишнього світу несправедливістю (мотив, ключовий для трагедії «Гамлет»). Підкреслюючи у своїй книзі глибокий трагізм існування людини у світі, Бредлі Пірсон ніби одночасно інтерпретує і образ Гамлета, і власну долю: «наш світ — юдоль жаху, і усвідомлення цього не може не хвилювати жодного справжнього художника та мислителя, затьмарюючи його роздуми, руйнуючи здоров'я, іноді просто зводячи з глузду. Закривати очі на цей факт серйозна людина може лише собі на погибель, тож усі великі люди, які роблять вигляд, ніби забули про це, лише прикидаються» [7, с. 469].

Ще одним важливим аспектом у розумінні Бредлі Пірсона як особистості, спорідненої з шекспірівським текстом, є суто гамлетівське сприйняття світу як театру, де лаштунками є небо, а театральною декорацією — безлюдна вулиця. На цій сцені, за словами Пірсона, «чоловіки грають ролі. Але й жінки грають ролі, тільки менш чіткі. У театрі життя їм дістається менше виграшних реплік» [7, с. 50].

Отже, «Чорний принц» А. Мердок репрезентує (хоч і у закодованій формі) ключові проблеми шекспірівської трагедії:

- питання морального вибору;
- життя як театр;
- любов як поєднання духовного й тілесного;
- мистецтво як форма наближення до істини, спосіб її пізнання.

Ці питання осмислюються у сучасному контексті ХХ ст., сприяючи розкриттю нових смислових відтінків трагедії «Гамлет».

Роман А. Мердок «Море, море» інтертекстуально укорінений у шекспірівській драмі. Уже сама назва роману відсилає до драми «Буря». У В. Шекспіра море — це жива істота, причетна до життя людей. У А. Мердок море — це повноправний персонаж. Причому не статичний, а діяльний. Море не мовчить, а посилає чудовиськ, змінюючи свій образ (колір і стан), настрій — попереджаючи й відображаючи «внутрішні» бурі героїв роману.

Співвіднесеність із «Бурею» В. Шекспіра помітна і на фабульному рівні: лондонський режисер Чарльз Ерроубі у 60-річному віці залишає столицю й оселяється на узбережжі Північного моря, немов на острові Просперо, щоб розібратися у своєму житті. І через подальші роздуми героя читач відразу співвідносить його з Просперо: «Тепер я зречуся магії і стану самітником; поставлю себе у таке становище, щоб можна було б чесно сказати: єдине, що мені залишилось, вчитися бути добрим. Кінець життя справедливо вважають часом роздумів. Чи пожалкую я про те, що цей час не настав раніше?» [6, с. 6]. «Водно-

час, читачу, я розповім тобі про моє колишнє життя і мій світогляд» [6, с. 8]. Ерроубі, як і герой «Бурі», залишається наодинці з морем. «Штрафф-Енд — перший будинок, яким я володію, і перша справжня самотність у якій я оселився» [6, с. 32]. Він, як і Просперо, не боїться стихії, щодня проводячи час біля моря, купаючись у ньому і споглядаючи його. І море відповідає йому щоразу по-іншому: спочатку втішає своєю теплотою, а згодом стає зловісним, показуючи свою таємницю — чудовиська (темний бік сутності моря як антропоморфізованої стихії у романі А. Мердок).

Граючи роль Просперо, котрий на своєму острові керує іншими героями, як маріонетками, Ерроубі режисує не лише власну долю. Випадково зустрівши там і своє перше справжнє кохання — Гартлі, він змушує і її грати у своїй п'єсі про любов. «Ощастливити Гартлі — це моя заповітна мрія, реалізація якої надасть моєму життю довершеності і досконалості» [6, с. 170]. Але Ерроубі навіть не цікавиться почуттями самої жінки. Він сам себе засліплює, закохується у власну ілюзію і у власну п'єсу (репрезентація нарцисичного міфу). І вся ця «магія» лише заради помсти, яка обернеться для героя втратою Гартлі, смертю Тітуса і Джеймса, повною самотністю.

Мердок не приймає такої «магії», вона ніби натякає читачеві, що внутрішнє бажання людини поставити себе вище від інших неминуче призведе до катастрофічних наслідків. І доля Ерроубі — доказ цієї думки. Саме в цьому і полягає урок високої моралі, поданий Шекспіром у «Бурі»: Просперо відмовляється від магічної сили заради милосердя і життя. Це саме змушений зробити і Ерроубі, адже життя — це не п'єса, його не можна зрежисувати чи підкорити, як неможливо підкорити і море. Його залишається лише приймати.

Вартою уваги, на нашу думку, є ще одна сюжетна паралель — мердоківська візія шекспірівського питання, яке виникло внаслідок недостатності фактів із біографії Великого Барда. Письменниця, створюючи свого персонажа, на нашу думку, прагне розгадати історичну таємницю: ніхто не знає, з якої причини Шекспір покинув театр. Цю таємницю вона пропонує розгадати читачеві. На перших сторінках роману постає питання: хто ж наш головний герой Чарльз Ерроубі? Чарівник Просперо? Чи, може, сам Шекспір? Підтвердження цих слів постають такі рядки: «Народився я в Стратфорд-на-Ейвоні, вірніше, — поблизу цього міста, а точніше, — в Арденському лісі» [6, с. 45]. Загальні факти біографії Чарльза і Вільяма, окремі репліки головних героїв дають можливість припустити, що Чарльз Ерроубі, актор і режисер, — це сучасна «версія» драматурга, те, ким він міг стати, якби народився у XX столітті.

Отже, у романах А. Мердок «Чорний принц» та «Море, море» в особливий спосіб експліковані форми шекспірівської інтертекстуальності. Герої мають імена шекспірівських критиків (Бредлі), на пряму порівнюються з героями Шекспіра. У творах згадуються назви шекспірівських п'єс та наявні цитати з них. Шекспірівський інтертекст прокує читацьку увагу: реципієнт чекає саме шекспірівських фіналів, а романістка повертає читача у сучасність. Твори А. Мердок спонукають нові покоління читачів відкривати Шекспіра по-своєму, відповідно до нової культурно-історичної епохи, позаяк Шекспір перетворився на «засновника дискурсивності» (за М. Фуко), а тому від категорії особи перейшов у текстуальну площу, репрезентовану як особливий рецептивний феномен, що має дискурсивну природу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; [пер. с фр. / сост., ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова]. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.
2. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. — К. : Вид. дім «КМА», 2008. — 430 с.
3. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристева // Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму : [пер. с фр., сост., вступ.ст. Г.К. Косикова]. — М. : ИГ Прогресс, 2000. — С.427-457.
4. Кристева Ю. Избранные труды : разрушение поэтики / Юлия Кристева ; [пер.с фр. Г. К. Косикова]. — М. : РОССПЕН, 2004. — 656 с.

5. Крістева Ю. Полілог ; [пер. з фр. П. Таращука]. — К. : Юніверс, 2004. — 480 с.
6. Мердок А. Море, море : роман / Айрис Мердок ; [пер.с англ. М. Лорие]. — М. : Эксмо ; СПб. : Домино, 2011. — 736 с.
7. Мердок А. Черный принц / Айрис Мердок ; [пер. с англ. А. Поливановой, И.Бернштейн]. — М. : Эксмо, 2013. — 560 с.
8. Павличко С. Д. Айрис Мердок. В поисках морального искусства / Соломія Дмитрівна Павличко // Литература Англии. XX век. — К. : Наукова думка, 1997. — С. 330-350.
9. Павличко С. Д. Интеллектуальный роман сучасної Великобританії / Соломія Дмитрівна Павличко. — К. : Наукова думка, 1992. — 547 с.
10. Пирузян А.А Структура романов Айрис Мердок и комедий Шекспира / А.А. Пирузян // Английская литература XX века и наследие Шекспира. — М. : Наследие, 1997. — С.120-132.
11. Просалова В. Текст в світі текстів Празької літературної школи : монографія / Віра Просалова. — Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. — 344 с.
12. Театральная энциклопедия : в 5 т. ; глав. ред. П. А. Марков. — М. : «Сов. Энциклопедия», 1964. — Т.5. — 1136 с.
13. Урнов М. Айрис Мердок // Урнов М. Вехи традиции в английской литературе. — М. : Наука, 1984. — С. 354-380.
14. Урнов М. Айрис Мердок : литература и мистификация // Вопросы литературы. — 1984. — №11. — С. 78-105.