

*Міронова Н. М.,
аспірант*

*Запорізького національного університету
<https://orcid.org/0009-0005-4869-5117>*

СМИСЛОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ МЕТАФОР СОНЦЯ І ВОГНЮ У РОМАНАХ АЙРІС МЕРДОК «ЗАМОК НА ПІСКУ» («THE SANDCASTLE») ТА «ПІД СІТКОЮ» («UNDER THE NET»)

Анотація. Статтю присвячено проблемі метафори сонця й вогню у романах британської письменниці й філософині Айріс Мердок (1919–1999) «Замок на піску» («The Sandcastle») (1957) та «Під сіткою» («Under the Net») (1954). Зазначено, що, окрім утворення нових смислів, метафори здатні надавати особливого тону художнім творам початку другої половини XX ст., ніби встановлюючи в них своєрідні позначки там, де бажано реагувати на щось, що стосується світу героїв, часу і простору, особливостей композиції і т. д.; викликати в уяві певні образи, заохочувати до звернення більш пильної уваги на інтенції автора і т. ін. Проведене літературознавче дослідження спиралося не лише на визначення метафори як тропу, а й на досягнення когнітивістів. Звернено увагу на те, що не існує чітко сформованого визначення метафори – вчення про неї рухається шляхом еволюції. До розвідки залучено теоретичні та філософські праці відомих дослідників різних часів. Враховано думку, що використання мови саме по собі метафоричне, що метафора є способом мислення. Вказано на схожість інших тропів із метафорою, на синергетичний ефект взаємодії тропів та фігур. Визначено здатність метафори творити іншу реальність у вигляді нових смислів. Акцентовано на тому, що неможливо задовольнитися сприйняттям лише зовнішньої реальності, зупинившись таким чином на мовному описі – потрібно враховувати концептуалізації, мотивації і т. д., у результаті чого вимальовується образ позасловесної реальності, а контекст тут стає тим, що закріплює образну думку. Докладно розглянуто конкретні приклади функціонування метафор сонця і вогню у дебютному та третьому романах мисткині, в результаті чого з'ясовано, що їх уведено задля передачі станів запалу, підйому або згасання, різноманітних емоцій, романтичного настрою, естетичного замишування, змальовування наслідків виходу з платонівської печери, вираження моральних засад, спроби показати швидкоплинність, тимчасовість, миттєве чесне задоволення (наприклад, феєрверк) і т. д. Зроблено висновок, що метафора характеризується інформативністю, образністю, асоціативністю; вона чинить вплив миттєво та ефективно і є своєрідним знаряддям моделювання реальності. Осягнення реальності відбивається у способі пізнання, який, власне, і являє собою метафора, через те, що слугує не лише прикрасою, а й типом мислення. Тож, феномен метафори охоплює цілий універсум: від тропу до пізнання дійсності, від нового бачення того, що вже давно знайоме, до концептуалізації світосприйняття.

Ключові слова: літературознавство, міждисциплінарність, перенесення, когніція, взаємодія, контекст, опозиція, персонаж, хронотоп, композиція, персоніфікація, етичне, естетичне, чесноти.

Вчення про метафору переживає еволюцію і ще досі не має єдиної теорії, тож ця розвідка відбувається з опором на комплексний підхід до розуміння метафори, який вбачається таким, що найбільш відповідає цьому літературознавчому дослідженню. В роботі враховувалися як традиційні погляди, починаючи від аристотелівського (подібність, перенесення), так і сучасні – розробки когнітивної лінгвістики.

Надано перевагу розглядові метафори як такого явища, коли слово здатне не лише виразити, а й зобразити – на зразок реалізації на полотні бачення світу художником, що може найбільш точно охарактеризувати особливості створення й використання метафор британською письменницею й філософіною Айріс Мердок.

Сутність когнітивної метафори полягає у тому, що ментальні концепти (сукупність понять, відображення досвіду, знань, ідеї і т. д. – тобто, смислове наповнення знака) вербалізуються, сиріч, картина світу мовної особистості/спільноти фіксується у слові.

Розглядаючи метафоричний світ Айріс Мердок, варто враховувати когнітивний кут зору, адже метафора у письменниці стосується не лише окремих об'єктів, а й цілого континуума – вона звертає увагу реципієнта як на дрібні деталі, так і на суцільне середовище, і у формуванні асоціативних рядів задіяні не лише органи чуття, а й мисленнєві процеси.

Метою є здійснення аналізу романів «Замок на піску» («The Sandcastle») та «Під сіткою» («Under the Net») задля виявлення в них метафор сонця і вогню та з'ясування їхнього смислоутворюючого потенціалу.

Аналіз досліджень показує, що у вітчизняній науці останніх років проблемою метафори займалися Т. Кіс, Л. Пустовіт, Н. Овчаренко, А. Овсієнко та ін.; серед зарубіжних – такі представники різних країн, як Б. Тошович, Т. Dobrzyńska, N. Stienstra та багато інших. (Решти надбань світової думки (деяких) торкнемося далі.) Метафори із солярним компонентом у діячів української літератури XX ст. розглядала Н. Лисенко. Питаннями солярного символізму, світла, темряви і т. д. займалася М. Чумаченко. Творчість британської письменниці й філософині Айріс Мердок активно досліджувалася у вітчизняній та світовій науці [1]. Потребує окремого детального розгляду функціонування в її ранніх романах метафор вогню та сонця задля виявлення їхньої спроможності до творення нових смислів та інших функцій.

Постановка проблеми. Система художніх засобів творчої лабораторії Айріс Мердок (1919–1999) характеризується багат-

ством інструментів виразності. Стиль британської письменниці й філософині вирізняється розмаїтістю яскравих характеристик, і метафора «відіграє значну роль у якості стильового компоненту» [2, с. 144], що робить її універсум оригінальним та самобутнім.

Сучасні дослідження доводять, що метафора характеризується міждисциплінарним положенням і може вважатися точкою кількох площин, а не лише тропом. Наприклад, у якості інструменту комунікації вона відіграє світоглядно-нормативну роль, а також виконує функції «інтеграції суспільства, підтримуючи його архетипові засади» [3, с. 29].

Цей феномен здатен відображувати характер кореляції реальності із текстом і бути фактором, що провокує принципи появи самого тексту та його існування (внутрішній світ митця об'єктивується у художній світ літературного твору).

Метафора визначає уявлення про дійсність, що зображується у художньому творі, і метафоричне слово здатне змалювати її, викликаючи в уяві образи; воно прокладає шлях до внутрішнього світу персонажів, осмислення ролі хронотопу, особливостей архітекτονіки і т. д.

Метафори слугують для вираження художнього смислу, донесення ідей, реалізації інтенцій і встановлення особливого тону, що поширюється на весь літературний твір.

В останній чверті XX ст. лінгвісти почали розглядати метафору у якості когнітивного прийому, як певний спосіб мислення, та, наприклад, Е. Маккормак не поділяє думку деяких колег про те, що метафоричним може вважатися будь-яке використання мови.

У своїй відомій праці «Когнітивна теорія метафори» він виокремлює три рівні – своєрідні «евристичні прийоми, що допомагають зрозуміти когнітивний процес, за допомогою якого генеруються метафори» («heuristic devices to aid in understanding the cognitive process by which metaphors are produced») [4, с. 2]: 1) «зовнішня» мова; 2) семантика і синтаксис; 3) пізнання.

За Маккормаком, метафори є когнітивними процесами, виробниками ідей, якщо їх розглядати «внутрішньо» («internally»); вони є посередниками між розумом людини та культурним середовищем у випадку «зовнішнього» («externally») погляду.

Дж. Серл вважав, що між порівняннями і метафорами немає яскраво вираженої різниці, а метонімію і синекдоху теж можна вважати своєрідними метафорами.

М. Коцюбинська додає припущення щодо епітету – він «часто-густо має метафоричне значення» [5, с. 92]; а також підсумовує, що «лише взаємодія тропів, їх система дає відчуття повноти художнього враження» [там само].

За допомогою когнітивних процесів людина видобуває із власної пам'яті референти, між якими їй вбачається зв'язок, і формує метафору. Серед різновидів метафор, що виокремлює Дж. Лакофф, є такі, чиєю основною функцією можна назвати надання нових смислів.

«Нові метафори мають силу створювати нову реальність» («New metaphors have the power to create a new reality») [6, с. 145], – зазначає у своїй відомій праці «Metaphors We Live By» американський професор когнітивної лінгвістики.

Якщо уявити, що ми сприймаємо лише зовнішню реальність, фізичний світ без людських аспектів, то можливо було б зупинитися лише на сприйнятті метафори у якості мовного

опису. Але варто враховувати «реальні сприйняття, концептуалізації, мотивації й дії, які складають більшу частину того, що ми переживаємо» («the real perceptions, conceptualizations, motivations, and actions that constitute most of what we experience») [6, с. 146].

Цю думку продовжує М. Коцюбинська, вказуючи на те, що «коли вона (метафоризація) виходить за межі слова, поширюється на ціле речення, на цілий уривок тощо, вона перестає бути явищем чисто мовним. І чим далі ми підємо від конкретних словесних мікрообразів до широкої загальної образності твору, тим менш відчутним стає зв'язок із мовними категоріями, тим виразніше постає образ, думка як об'єктивна «позасловесна» реальність (хоч в широкому розумінні всі образи, звичайно, «мовні», адже лише в мові матеріалізується образна думка)» [5, с. 143].

Також М. Коцюбинська надає важливого значення загальному текстовому оточенню. Відома літературознавиця зазначає, що і в поезії, і в прозі «метафора, порівняння обов'язково живляться соками загального контексту і цементують образну думку» [5, с. 85].

Метафора є когнітивним елементом авторського дискурсу, що складається з ідіостилю та індивідуальних особливостей образного мислення. Поява метафор є результатом вербалізації таких процесів, у яких через образне мислення автора відбувається когнітивне формування художньої дійсності.

Однією з основ дотепності вважав метафору Е. Тезауро, письменник та філософ XVII ст., автор трактату «Моральна філософія», якій, до речі, надавала перевагу і Айріс Мердок. Він презентував метафору такою, що корисна для адресата й адресанта, адже допомагає там, де складно дібрати слова. Наприклад, таку німу символіку, як архітектурні витвори, він називає «метафорами з каменю».

Та й загалом із рефлексій італійського мислителя випливає, що метафора є синонімом творчості через те, що результат звертання до неї – дотепність (або гострий розум) – порівнюється з Деміургом, подібно до якого митець творить художній світ.

У ще одному своєму трактаті, що має назву «Підзорна труба Арістотеля» і присвячений естетиці бароко, Тезауро посилається на Цицерона, який проводив паралель між метафорою та одягом, що є одночасно і необхідністю, і прикрасою.

Його попередник Геракліт Ефеський уподібнював вогонь і енергію. Будучи втіленням логосу, вогонь належить до піднебесного світу й символізує рух. Сонце зазвичай символізує вищі сфери, що характеризуються стабільністю і незмінною сутністю, та вияв його може витлумачуватися як рухомість і полярність також: «хвилювання нової сили», на яку може вказувати вранішня зоря, і занепад, який може означати вечірня зірниця (наприклад, у вікторіанській солярній міфології).

Світання («сходження Аполлона на колісницю») та захід сонця споконвічно змінювали одне одного, і «якщо світло ніколи остаточно не могло перемогти, то й темрява не могла; і у вічному конфлікті добра і зла існувала можливість зростання людства» («if light could never be finally victorious, neither could the dark; and within the perpetual conflict of good and evil there existed the possibility of the growth of mankind») [7, с. 114].

Та якщо рішуче ставати на шлях вибору – «світло уваги проєціюється на добро і зло одночасно; добро перемагає, адже достатньо визнати, що воно існує» [цит. за 8, с. 180].

Дж. Кітс вважав Аполлона «богом не лише сонця й мистецтв, а й морального бачення: ... сонячні промені – стріли, котрими [він] вбиває Обман» («not only god of the sun and of the arts, but of a moral vision : ... the sunbeams are my shafts, with which I kill deceit») [7, с. 114].

Одними з домінуючих метафор у британської мисткині й мислительниці є метафори сонця й вогню як обумовленість її інтересу до античної спадщини, зокрема до численних діалогів Платона, чий відомий міф про печеру із вогнищем, звідки бранцеві вдається вибратися на сонце, стає своєрідним прецедентним текстом для багатьох її романів.

Про метафоричну палітру романів Мердок можна сказати, що вона іскриться від вогню і сяє від сонця, адже мисткині властиве вживання наскрізних та перехідних метафор, тобто таких, що «червоною ниткою» проходять сюжетом художнього твору та мігрують з роману в роман.

Виклад основного матеріалу. З давніх часів людина прагнула видобувати вогонь, потребуючи хімічної реакції із виділенням тепла. Стихія вогню так чи інакше стосувалася астрології, алхімії, окультичних знань і т. ін. Вогонь може бути як началом, що творить (обпалювання металу, приготування їжі і т. д.), так і антагоністом матеріального через здатність перетворювати його на попіл. Феномен вогню приваблював філософів; його інтерпретували Платон, Геракліт, Б. Паскаль, Г. Башляр та ін.

Геракліт вважав, що вогонь був у витоків створення світу. Ця мінлива стихія, на його думку, не дивлячись на життєдайність, може спричинювати страждання, а також сприяти боротьбі протилежностей. Вогонь являє собою символ поєднання матеріального (зовнішнього) та духовного (внутрішнього). Як вже згадувалося, за Гераклітом, вогонь – це рух.

Опозиція «рух вогню – приборкування» обігрується авторкою в романі «Під сіткою» («Under the Net»). Вірогідно, проводячи паралель із біблійним «...як вогонь, що ліси пожирає» [9, с. 667], Мердок зображує Г'юго Белфаундера таким, що йшов уперед, мов лісова пожежа, і гроші самі йшли до нього у руки. Вогнежером називає новий обранець Магделен (Медж) букмекер Сем Джейка Донаг'ю, який стає в позицію дуелянта під час зустрічі зі своїм суперником. І там, і там мова йде про зухвалу вдачу та відчайдушність, але у різних сенсах.

Важливу роль відіграє опозиція «добро – зло», відбиваючись по-різному у художній проєкції. Шкільний вчитель Вільям Мор («Замок на піску» («The Sandcastle»)) стримує свій вогонь, не бажаючи сперечатися із дружиною, та подібний, начебто, добрий крок є тимчасовим і неоднозначним – він збирає всі свої найгірші якості й емоції: ненависть до Нен, гнів на неї, «свою здатність до цілковито безконтрольної несамовитості» («his capacity for sheer irresponsible violence») [10, с. 253].

Саме про це говорить йому Блед'ярд, звинувачуючи у відкритті насилля замість істини, що відповідає сентенціям С. Вейль, яка зазначала, що «все низьке в нас ... підіймається проти чистоти» («everything which is vile ... in us revolts against purity») [11, с. 293]. Чистими можна вважати такі почуття, які не забруднені прагненням володіти, впливати, планувати, адже таке прагнення розвитку стає уяллю, що закриває реальну улюблену істоту.

«Скупий ніколи не дивиться на свій скарб, не уявляючи його в N разів більшим» («The miser never looks at his treasure without imagining it n times larger») [там само] – тут означає, що тільки тоді, коли індивід не помічає себе (не йде на повідку

у его), він здатен обходитися без прагнення змінити того, кого любить. Це має на увазі Блед'ярд, коли радить Морі забути себе, щоб побачити інших і їхню сутність – наприклад, дружину і нову знайому (французьку художницю Рейн Картер).

Італійський мислитель, про якого вже згадувалося, порівнював проникливість метафори з тим ефектом, що передають зображення оптичних приладів, а також зі способом сприйняття світу художником та передачі його деталей на полотні.

Телескоп здатен виявляти темні ділянки на Сонці, але це не є приводом вважати Сонце чимось недосконалим, тож цікавою є своєрідна відповідь на «теорію дотепності» Тезауро у вигляді сатиричної поезії Е. Марвелла, де британський поет-класицист XVII ст. висміює придворних, обходячи короля, адже «світло» може навіть не знати про наявність у себе «плям».

Створення дружиною Біллі Мора запламованої репутації своєму чоловікові коштувало йому добрих стосунків і ймовірного щастя з міс Картер, про що він навіть і не здогадувався. Схожим чином героїня першого роману акторка Сейді Квентін запламувала репутацію кіномагната Г'юго Белфаундера, а той, у свою чергу – її сестри, Анни Квентін, таким чином примітивши на себе ролі і сонця, і темної ділянки на ньому.

У часи Середньовіччя вважалося, що субстанції, які колись належали Небесам (волога, суха, гаряча, холодна), зійшли на землю і, з'єднуючись, породили дещо нове, вже земне. Перемішуючись, вони нашкодили одна одній, в результаті чого виникла ситуація, що потребує вибору; «без Божого наміру (і, можливо, без його відома) суміш чотирьох елементів пішла хибним шляхом» («without God's intending it (and possibly without his knowing it) the mixture of the four elements took a wrong turning») [12, с. 84], тож шляхи сухості, яку уособлює Біллі Мор, та «дошовитості» Рейн Картер, перетнувшись свого часу й не отримавши продовження через певний вибір, розійшлися.

Таке уособлення вбачається через своєрідність метафоричних штрихів, що додаються зазвичай власними іменами героїв А. Мердок. Мор (Mor) у перекладі – суха земля (запозичений архаїзм, що вже майже не вживається), і можна говорити, що прізвище тут є не просто додатковою характеристикою, а сутністю, зосередженням самого буття персонажа. Паралель може бути не лише смисловою – фонетичне втілення здатне також відігравати важливу роль; варто хоча б згадати один із найвідоміших прикладів про сонце і сина Божого (слова son і sun звучать однаково). Наприклад, власне ім'я Блед'ярд співзвучне із французьким словом на позначення блукальця, що певним чином визначає «несьогосвітнього» художника, який через оригінальні переконання не пише портрети і кинув писати пейзажі.

Асоціативний метафоризм прізвища Мор відбивається у опозиційних паралелях «спека – бриз» та «рутинне буття – вітер змін». Приємним вологим вітром, наприклад, стає для шкільного вчителя приїзд у містечко художниці, чие ім'я теж говорить за себе: Рейн з англійської – «дош», а значення прізвища Картер можна витлумачувати як «візник», той, хто веде/везе, і дійсно, дівчина керує не лише власним зеленим «Райлі», а й ініціативами – зустрічами, справами, спілкуванням, дозволяям і т. д. Перегукуючись із «дошовим» значенням свого імені, юна мисткиня намагається «окропити» нового знайомого – як колись у дитинстві силкувалася поливати пісок задля побудови із нього замку.

Через кілька днів після повернення із залитої сонцем станції, де він проводжав дружину і доньку до моря, і яка здавалася

йому іграшковою, як і все, що пов'язане з Рейн, яка неусвідомлено асоціюється в нього з дитиною, Мор зустрічає свою гостю із увімкненим електричним комином. Комин, хоча й сближає людей і вважається «пристроєм 'космологічного значення'» (a device of "cosmological significance") [13] – все ж є штучним засобом для отримання тепла, тож саме з цим пристроєм зазвичай асоціює Мердок такі почуття, що неможливо схарактеризувати однозначно (її романи взагалі вирізняються глибоким психологізмом).

Блед'ярд, який не приховує думки, що Рейн є дитиною, вважає ці почуття несправжніми і закидає колезі й, можливо, суперникові (Біллі дорікає у відповідь, що той буцімто сам закоханий у Рейн) егоїстичні прояви – він начебто піклується лише про себе, «не усвідомлюючи по-справжньому окремої сутності ні дружини, ані міс Картер» («do not truly apprehend the distinct being of either your wife or Miss Carter») [10, с. 231]. Мор намагається заговорити про право на щастя, та Блед'ярд заперечує, йменує його (щастя) тягою до вдовolenості, до уявних речей і крайнощами, які не є істиною – життя в стані надмірності не можна віднести до чеснот: це шлях порожнечі.

Тут Айріс Мердок знову вкладає у уста героя філософські сентенції С. Вейль, яка вважала, що між уявою й реальністю – «разюча різниця» («an abysmal difference») [11, с. 20]. Уява є безкрайнім всесвітом фантазій і здатна не давати зупинитися у своєму партикуляризмові. Вона віддаляє від істини, стаючи «печерою Платона, пристанищем ілюзій і безпечним сховищем від світла загального знання» («Plato's cavern, home of illusion and a safe bolt-hole from the light of shared knowledge») [там само].

Тож можна вважати, що Рейн, яка на сторінках роману завжди з'являється в ореолі світла і нагадує про відоме знамення («жінка, одягнена в сонце» [9, с. 314]), є втіленням алеї, чого не можна сказати, наприклад, про Фелісіті, яка ховається серед темних скал із ліхтарем. Донька вчителя спалює макет, що уособлює міс Картер (вольт, зроблений з її панчохи), та «водам великим любови не вгасити» [9, с. 745], і вогонь ще довго лишається на поверхні моря.

Також це можна інтерпретувати як паралель із «вогнем stella marina, [що] не гасне у воді і нагадує ... про divinae gratiae efficacitas (дію божественної благодаті)» («the fire of the stella marina does not go out in the water reminds ... of the divinae gratiae efficacitas (action of divine grace)») [12, с. 164]

Обличчя Анни, яку герой першого роману Мердок Джейк Донаг'ю розшукує у Парижі під час святкового феєрверку, теж сяє, а тисячі людей навколо неї від цього здаються темними, адже почуття й емоції героя спрямовані не на них.

Вогні від спалювання піротехніки у Мердок, швидше за все, позначають людські долі або сходження на життєві вершини – одні розкриваються гучно, із тріском, інші – із тихими зітханнями.

Із тимчасовістю і непостійністю феєрверків перегукується сутність мистецтва: авторка вкладає у уста Белфаундера умовивід про неадекватність створення Леонардо «Темної вечери» («Last Supper») тлінною: мистецтво є «лише ефемерним спалахом краси, від якої через мить нічого не лишається» («just an ephemeral spurt of beauty of which in a moment nothing more was left») [15, с. 56], що можна розглядати як випад проти теорій та класифікацій – «ніхто не базикає маячні про феєрверки» («no one talks cant about fireworks») [там само]. Саме через сто-

ронні спроби класифікації узорів Г'юго полишив піротехнічний бізнес.

Загалом феєрверк у першому романі постає у багатьох іпостасях: 1) тимчасовість (більшість зірок кінематографу йдуть із гучністю і швидкістю феєрверку); 2) непостійність (Джейк може кілька років лишатися на одному місці, після чого раптово здійснюється і починає літати, як електрон або феєрверк); 3) чесне задоволення – миттєвий спалах, швидка радість і захоплення без удаваного й зайвого; спонтанна емоція, що не встигає обрости теоріями.

Таким чином, феєрверк тут стає своєрідним елементом моральної філософії, і такий щирий захват без лицемірства нагадує протистояння між Дорою й Імбером із роману «Колокол», коли чесним, добродійним діянням міс Грінфілд, рішення щодо яких приймаються миттєво, протиставляються несправжнє благочестя і хибна моральність громади, що втілені в діях, які продумуються роками. Алюзія до біблійної притчі допомагає зрозуміти, що «релігійна спільнота («слухняний» старший син) тут уособлює те, що в християнстві зветься законництвом – акцентує на системі правил замість здійснення справжніх добродійних вчинків; а Дора Грінфілд («неслухняний» молодший син) просто мовчки робить хороші справи» [14, с. 112].

Метафорою запаленого сірника позначає Айріс Мердок екзистенційну самотність, яка відрізняється від простої відсутності соціальних контактів тим, що характеризується відчуттям відокремленості, усвідомленістю того, що ніхто не розуміє внутрішній світ індивіда.

Щоб змусити Анну, яка знаходиться на іншому березі Сени, звернути на себе увагу, Джейк запалює сірник, який одразу ж губиться серед загального сяйва – «в такій галактиці вогнів ... маленький вогник не міг привернути особливої уваги» («in such a galaxy of lights my little light could not attract much notice») [15, с. 208].

Порятунок у такому стані може стати творчість, тож пізніше Джейк підносить сірник до сейфу Г'юго, в який вже закладено детонатор – епоха постмодерну потребує прецедентних текстів, а схованки зазвичай позначають засіки світової літератури.

І відблиск свічок у келихах та столовому сріблі на вечірці, і сяйво прикрас у ювелірному магазині Тіма Берка, і сяюча розкіш декору в таких поціновувачів останнього, як Демойт, є відбиттям штучного вогню, який, хоча й здатен створювати певний настрій і враження благополуччя, все ж є ілюзорним.

Коли сонячне світло осяяло реквізит Анни Квентін, що вивозився вантажівкою із театру, чарівні речі коханої здалися Джейкові Донаг'ю всього-навсього брудним хаосом. Таке прозріння може бути пов'язане із «брудом» і хаотичністю «чотирикутника», що виявиться невдовзі: Г'юго кохає Сейді, якій більше до вподоби Джейк, Анна закохана в Г'юго, а не в Джейка, який її трепетно обожає.

Тасмичності додають міс Тінкхем, добрій знайомій Джейка, вогники цигарок, що ніколи не згасають, а Магделен – її сяючий макіяж. У останньої, як і в Мора, теж мається електрокомин, який створює відчуття затишку, але не сприяє справжній гостинності – дівчина, яка прагне зробити себе якомога більш штучною, не дозволяє іншим сидіти на своєму дивані.

Тінкхем вирізняється увагою до інших, чуйністю, тож це може бути безперервний вогонь її душі, гарячої, як мате-

ринська – саме з такою турботливістю вона вислухує інших та допомагає, зберігаючи при цьому чужі таємниці. Її вогнище, що зігріває людей на зразок родинного, може бути порівняне зі священною ватрою Гестії, богині домашнього затишку. Такий конфідент, як ця літна леді, «незгасимою силою істинної любові» («*veri amoris vis inextinguibilis*») [12, с. 164] дарує людям добру надію і прихисток для їхніх сердець.

Повертаючись до сонячного ранку на станції в день від'їзду родини Мора у Дорсет, варто пригадати, що він символізував «відкриття» Біллі – той з'ясував для себе надзвичайну важливість французької гості у своєму житті. Вогонь цієї дівчини – природний, як і вся її натура, тож і втамовувати це горіння вона бажає у природному водоймищі (на відміну від Мора, якому потрібен брандспойт), і через те, що до моря далеко, задовільняється мілкою річкою, у яку і падає зелений Райлі, після чого лякає своїм перевернутим виглядом на тлі заходу сонця, «сповіщаючи» таким чином про крах «машини кохання» (один із романів Мердок має назву «Свята і гріхозна машина кохання» («*The Sacred and Profane Love Machine*»)).

На вечірньому пружі стояло вже сонце в Дорсеті, коли дружина Мора, Нен (вона ж – його «нянька», якщо розкодовувати значення імені та зважати на стосунки персонажів), відірвалася від своїх рефлексій і пішла на пошуки доньки, яка у той час проводила магичну церемонію по розлученню батька з художницею.

У романі акцентовано на тому, що її роздуми й дії відбуваються саме на заході сонця, що можна потрактовувати як марність будь-яких спроб її чоловіка захопити її чимось (іноземні мови, музика і т. д.) та змінити її ставлення до оточуючих – вона так і лишається у своїй «печері»: дім, установки, що не змінюються, звичка ігнорувати думку іншого і т. ін.

У метафоричному сенсі «сонце ніколи не заходить над Британською імперією» («*The Empire on which the sun never sets*») [16], і її чоловік дмухає на свічки під час вечірки через те, що сонце ще видніється у вікні. За Мердок (філософська праця «Метафізика як путівник по моралі»), вогонь – це практика органів чуття, досвід без критичного переосмислення; сонце ж – витончений досвід, такий, що містить етичну складову, тож герой іще має шанс врятувати стосунки, що виводять життя на новий рівень.

Не відкидаючи звинувачення Блед'ярда, варто зважати на прагнення Вільяма до серйозних стосунків із дівчиною на шкоду своїм інтересам – він відмовляється балотуватися, хоч і завжди мріяв про депутатство, та Нен перекидає все на свій лад, використовуючи його колишні амбіції проти нього і їхніх взаємин із Рейн.

Інколи «вихід із печери» може мати незвичні й примхливі відтінки. Героїня дебютного роману Мердок Сейді Квентін живе реальністю, і її помешкання, що є повною чашею, залите сонцем. Та, пройшовши «довгий шлях із часів сестер Квентін» («*a long way since the days of the Quentin sisters*») [15, с. 85] (невдалий дует, із якого колись починала), молода жінка обросла негативними рисами, тож сонячний образ її дорогої квартири нагадує про соломонівське «немає нічого нового під сонцем» («*there is nothing new under the sun*») [17] (що було – те й лишається) – заможна акторка, у якої всюди розкладені стопки купюр, «витягас» з нужденного напівжебрака Донаг'ю, що ночує на вулиці, останні мізерні статки.

Та і сам Джейк, що насправді є освіченою людиною (письменником та перекладачем), не проти скористатися неправ-

дою як «короткими коридорами, що виводять знову до сонця» («*short corridors which lead out again into the sun*») [15, с. 199], коли мова йде про щось незначне. Та коли Медж пропонує йому легкі гроші – відмовляється від них, адже бачить свій власний шлях іншим. Після сцени із отриманням французьким письменником Гонкурівської премії він розуміє, що «сонце почало сходити над його інтелектуальним ландшафтом», що трохи схоже на одкровення, яке зійшло на Біллі Мора на станції, коли він «якимось чином в тиші ранку зрозумів, що є дуже багато речей, яким можна радіти» («*somehow in the quietness of the morning he apprehended that there were many, many things to be glad about*») [10, с. 159].

Та сонце може символізувати не лише прозоріння, а й відсутність чогось прозорого. Сонце світить крізь туман, коли Джейк із Г'юго востаннє йдуть вулицею разом. Донаг'ю нарешті дізнається всю правду від Белфаундера (одержимість актрисою Сейді, невзаємна закоханість Анни і т. д.), і віднині у їхньої дружби немає чіткого майбутнього.

Схоже болісне відчуття, коли «розсвітає пустий день, котрий буде розсвітати знову й знову, щоб посміятися над нашими надуманими фіналами» («*an empty day dawns which will dawn again and again to make mock of our contrived finalities*») [15, с. 262], спіткало Мора, коли одного ранку він дізнався, що Рейн поїхала, і «сонце світило блідо-жовтим крізь білий серпанок» («*the sun was shining now, pale yellow, through a white haze*») [10, с. 338].

На заході сонця теж може відбуватися прозоріння: саме увечері, лежачи у стані депресії на розкладачці Дейва, і спостерігаючи, як «іноді птах пролітає між вікнами і стіною, кожного разу більше схожий на фальшивого птаха на мотузці, аніж на справжнього» («*occasionally a bird flew along between the windows and the wall, but looking always more like a false bird on a string than a real bird*») [15, с. 214], Джейк втрачає свої численні ілюзії.

Героєм художнього твору може бути будь-що конкретне чи абстрактне – час, простір, стан і т. д. У третьому романі Айріс Мердок персоніфікується спека, яка впливає на природу персонажу, бере участь у формуванні настроїв, станів і т. ін., втрачаючи статус чогось відстороненого, таємничого, метафізичного. Від неї потерпають усі: і підлітки, які «цікавляться альпінізмом, і залюбки подорожували б у літню пору де-небудь у горах замість сидіння за партами у розпеченому від сонця класі» [18, с. 66], і дорослі, чий розжарені будинки здаються сонними, тоді як їх самих «розпечене сонце б'є у лоба» («*the hot sun struck him on the brow*») [10, с. 160], додаючи вогню їхнім пристрастям – наприклад, Вільяму Мору. І хоча вогонь пристрасті здається йому таким, що обпалює лише юних, втамувати його він не в змозі, тож врешті-решт порівнює себе зі школярами, які поводяться жваво й безпосередньо повсюди і завжди.

Подібна спекотна атмосфера викликає думку про очищення жаром – «і буде воно чистим» [15, с. 170]. На відміну від такої ініціації Мора, Картер проходить посвячення у річці – «та нехай буде очищене також і ... водою» [15, с. 170], адже не боїться плавати у життєвих хвилях, та такий «перехід» не підходить Біллі Мору, якому складно приборкувати свої «шторми долі», тож він під час пірнання Рейн лишається на березі, тому що боїться віддатися новим почуттям; у його повсякденності існує своє «водоймище» – «болото» подружнього життя.

У художньому почині Айріс Мердок («Під сіткою») лишається на березі персонаж на ім'я Дейвід Гелман. Цей «справжній філософ – як Платон або Кант» («he's a philosopher ... a real one like Plato and Kant») [15, с. 20] не пірнає у Темзу за іншими, не маючи потреби борсатися в прохолодних хвилях – у нього є власний затишний простір. У цьому академічно-домашньому середовищі він керує долями інших – віднаджує молодих ентузіастів від філософії, підрізаючи їх, немов розкішні кущі троянд, і відкидаючи «найбільш сильні та пишні пагони» («the strongest and most luxuriant shoots») [15, с. 21], які приречені на успіх, що може символізувати боротьбу з метафізикою у ХХ ст.

Дія першого роману також відбувається у липні, і нещадне сонце так само проводить обряд очищення для тих, хто щойно вийшов із печери (наприклад, для героя-оповідача Джейка Донаг'ю, який покинув будинок своєї подруги Медж і знаходиться на старті свого істинного шляху), та має інші метафоричні вираження – наприклад, таке, як сонячна лють вищеозначеного філософа, прототипом якого став Л. Вітгенштайн, що спрямована на юнаків, які тягнуться до філософії, мов соняхи до сонця, а потім обпікаються і йдуть з цієї ниви.

Про обпечення також говорить букмекер Семмі, натякаючи на Джейків невдалий досвід із Медж, і намагаючись компенсувати його моральну втрату обіцянками виграшу на кінних перегонах.

За стоїками, «гаряче неодмінно дає тепло», тож палка натура Біллі Мора зігріває дівчину (привітну й чуйну, та налаштовану займатися своєю справою з «холодною головою») теплими почуттями на зразок батьківських (вона втратила батька, відомого художника, за кілька місяців до приїзду в Лондон із Франції). Продовження постулату звучить як «хороше (good) приносить користь» (за аналогом віддачі тепла гарячим) («For just as heating ... is the peculiar characteristic of what is hot, so too benefiting ... is the peculiar characteristic of what is good») [19], тож добрі стосунки надихають художницю на створення саме такого портрета директора школи, в якому втілюються її нові почуття, адже «художники дійсно зображують себе в своїх моделях» («artists do paint themselves in their sitters») [10, с. 113] (розрив стосунків пізніше призведе до внесення змін у картину).

На початку роману ми бачимо здивування Рейн, яка з'ясовує, що кімната Блед'ярда повністю біла. «Немає кольорів» («No colours») [10, с. 52], – збентежено говорить дівчина. Зазвичай «кольори обирають люди життєрадісні, природні, ... такі, що дуже нагадують ... добре вихованих дітей» («colour is taken by men of cheerful, natural, ... much resembling, ... the temper of well-brought-up children») [7, с. 110]. А вже на вечірку з приводу завершення портрету Демойта міс Картер приходить у білій сукні, «подорослішавши» таким чином (до цього носила кольорове вбрання). Олійна фарба крапає їй на плаття, доки вона переробляє портрет Демойта, повертаючи «дитячий» статус після рішення їхати додому.

Відповідний емоційний стан молодої мисткині дозволив наділити картину особливим вогнем на зразок прометеївського. Good – це також чесноти, які, за стоїками, є єдиним благом («Virtue is the only good») [19]. І хоча свободу в суперечці на партзборах Мор не визнав такою, що належить до чеснот (у філософії стоїцизму, що вчергове стає актуальною в наш час, до чеснот належать «розсудливість, справедливість, мужність, помірність» («prudence, justice, courage, moderation») [19]) –

вона є рушійною силою міс Картер, яка порівнюється із вільним птахом, що тимчасово присів на дерево.

За автором літературознавчої праці з теорії метафор Е. Тезауро, тільки тих малярів, які додають до своїх здібностей та навичок дотепність, можна вважати не лише вмілими, а й мудрими майстрами. На його думку, такий аналог метафори, як телескоп, подібний до вогню Прометея, адже ця, на перший погляд, звичайна очеретина зі скельцями відкриває людям приховані секрети сонячної системи.

Існує думка, що художник силоміць захоплює існування натурщика на зразок прометеївської краді. Деміургічна природа творчості дозволяє Рейн скористатися тим, що надано людині Творцем, перенесши тлінність буття Демойта на полотно, що й можна вважати виявом високої мудрості й винахідливості, щодо яких рефлексував Тезауро.

Інтенції митця є чимось схожими на специфічні функції мозку, про що Е. Маккормак висловився як про «існування невербальних когнітивних функцій, подібних до тих, які дозволяють художникам висловлювати свої почуття та ідеї, не вдаючись до слів» («the existence of nonverbal cognitive functions, like those allowing painters to express their feeling and insights without resorting to words») [4, с. 2].

По-різному можна інтерпретувати імпровізаційне нанесення художницею та шкільним вчителем зображень кола на папір – ескіз міс Картер, що є майже ідеальним, може символізувати пропозицію виходу на сонце (в той момент вони знаходяться в «печері» – незвичному помешканні Блед'ярда, який і сам вирізняється дивним світоглядом, через що його кандидатура на роль портретиста не розглядалася взагалі). Коло Вільяма Мора виявляється нерівним, після чого він ніяково жартує про свою незграбність, тож зближення колообігів буття в результаті не відбувається.

Представники афінської філософської школи стоїцизму вбачали у вогні першоелемент, що асоціюється із внутрішнім «я» людини. Тож донька Біллі Мора «розпалює багаття» своїх незвичайних вподобань і прагнень – чотирнадцятирічна школярка вигадує езотеричні тексти, «але не має свободи у виборі власного життєвого шляху: за дівчину, яка могла б пов'язати майбутню професію з біологією, астрологією, міфологічними студіями і т. д., вже вирішили наперед її батьки» [18, с. 67]. Синові Мора, Дональду, друг родини дарує золоту запальничку задля справи, якою хлопець горить – скелелазіння.

У садах, через які Фелісіті таємно продається до брата в закриті школу, то тут, то там трапляються сліди від багаття – заклад більше не горить справами ентузіаста Демойта; йому на зміну прийшов більш спокійний директор школи.

Мердок симпатизує реалістичності стоїцизму, про що дізнаємося з її «Метафізики...», епіграфом до якої стає вислів П. Валері про сонце як символ великих труднощів, тож Мору так важко виходити зі школи-печери з її затхлими коридорами на залите сонцем подвір'я саме з цієї причини – йому складно прийняти рішення щодо майбутнього депутатства, про яке дружина навіть чути не хоче, адже це – марудна й неприбуткова справа. Йому взагалі складно бути собою, а не частиною Нен. Тож, не дивлячись на те, що двері є скляними, майбутнє не вбачається йому прозорим і ясним.

І теплим літнім сонцем, і веселкою, яка взагалі є символом щастя, супроводжується чудовий ранок, який Нен проводить разом із другом родини – ювеліром Тімом Берком, який

давно приваблює її, із чого випливає, що на місці «зруйнованого світу» (подружнього життя), про який говорив Блед'ярд, могли б народитися нові світи – за впевненим припущенням Біллі Мора.

Висновки і перспективи. Метафора є такою фігурою художнього мислення, що може показувати споконвічне у нових проявах, давати нове знання про світ, яке метафоризується, вибудовуючи рівень переносного найменування.

Метафори виконують психологічну (демонстрація внутрішнього стану персонажів) й зображувальну (візуальна репрезентація) функції; а також – таку, що бере участь в організації (створення образів, хронотоп і т. д.); таку, що впливає на побудову сюжету і т. ін.

Метафори вогню в романах використовуються на позначення внутрішнього стану (енергійність, запал, рішучість, ненависть, любов і т. д.), зародження й меркнення, горіння певною справою, втечі/обходу, обпалення і т. д.

Образ багаття в романах зустрічається у зв'язку зі згасанням та руйнацією. Штучний вогонь та його відблиски (вогні феєрверку, сяяння макіяжу, прикрас, декору, посуду і т. д.) створюють атмосферу піднесеності, романтики, краси, споглядання, естетичного задоволення, але, знову ж таки, естетичне тут тягне за собою етичне.

Цікавим є використання метафори вогню на позначення успішного шляху бізнесмена та задиристості бретера.

Сонце зазвичай розглядається і як таке, що надає перспективи, і як таке, що викликає спеку, висихання, виснаження. Вихід із платонівської печери не завжди є суцільним благом; будучи сповненим різних нюансів, він призводить до неоднозначних і розбіжних результатів.

Отже, метафоричні ряди у романах мисткині створені майстерно, вони не справляють враження навмисності, не викликають думок про свідоме конструювання і т. д.

Перспективою є продовження пошуків у цьому напрямку, а саме – розгляд інших метафор у романах британської письменниці й філософині під різними кутами зору та з урахуванням філософського підґрунтя. Також намічено взяти до уваги особливості функціонування метафори у постмодернізмі.

Література:

1. Міронова Н. Рецепція творчості Айріс Мердок в українському літературознавстві. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету : зб. наук. праць. Серія : Філологія. Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60, т. 2. С. 116–123.
2. Міронова Н. До проблеми ролі метафор лабіринту, блукання та дзеркала у породженні нових смислів (на прикладі романів Айріс Мердок «Під сіткою» («Under the Net») та «Втеча від чарівника» («The Flight from the Enchanter»)). Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету : зб. наук. праць. Серія : Філологія. Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 69, т. 1. С. 139–145.
3. Шніцер М. Метафора як інструмент соціальної комунікації : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03. Київ, 2020. 190 с.
4. Mac Cormac E. R. A Cognitive Theory of Metaphor. MIT Press. Massachusetts, 1985. 254 p.
5. Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. Наукова думка. Київ, 1965. 319 с.
6. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live By. The University of Chicago Press. Chicago, London, 1980. 242 p.
7. Bullen J. The Sun is God. Clarendon Press. Oxford, 1989. 230 p.
8. Міронова Н. Екфразис в романі Айріс Мердок «Дзвін» («The Bell»): естетичний та етичний аспекти. Культура і мистецтво в сучасному світі : між традицією та новаторством : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. уч., 23 травня 2025 р., Дніпро : НТУ «Дніпровська політехніка», 2025. С. 178–184.
9. Святе письмо Старого та Нового Завіту. Українське Біблійне Товариство. Київ, 1992. 1422 с.
10. Murdoch I. The Sandcastle. The Viking Press. New York, 1957. 354 p.
11. Weil S. An Anthology. Penguin Books. London, 2005. 312 p.
12. Jung C. Aion: Researches into the Phenomenology of the Self. P. II. V. 9. Princeton University Press. Princeton, New York, 1979. 450 p.
13. Veith G. The Significance Of The Fireplace. <https://www.patheos.com/blogs/geneveith/2022/08/the-significance-of-the-fireplace/>
14. Міронова Н. Вплив музики на самоідентифікацію особистості (на прикладі героїні роману «Дзвін» («The Bell») Айріс Мердок). 36. статей і тез уч. XVI Всеукраїнської науково-практичної конференції «Час мистецької освіти». 16 травня 2025 р., Харків : НПУ ім. Сковороди. С. 109–116.
15. Murdoch I. Under the Net. The Viking Press. New York, 1964. 279 p.
16. Misachi J. What Does The Sun Never Sets On The British Empire Mean? URL : <https://www.worldatlas.com/articles/what-does-the-sun-never-sets-on-the-british-empire-mean.html>
17. Holy Bible. New International Version. URL : <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Ecclesiastes%201%3A9&version=NIV>
18. Міронова Н. Проблема свободи в романі Айріс Мердок «Замок на піску» («The Sandcastle»). 36. тез доповідей XI Міжнародної наукової конференції «Художні феномени в історії та сучасності». 11 квітня 2025 р., Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна. С. 66–67.
19. Durand M., Shogry S. Stoicism. URL : <https://plato.stanford.edu/entries/stoicism/>

Mironova N. The sensemaking potential of the metaphors of the sun and the fire in the Iris Murdoch's novels 'The Sandcastle' and 'Under the Net'

Summary. The article has been devoted to the problem of the metaphor of the sun and the fire in the novels of the British writer and philosopher Iris Murdoch (1919-1999) "The Sandcastle" (1957) and "Under the Net" (1954). It has been noted that metaphors can give a special tone to artistic works of the second half of the 20th century in addition to creating new meanings; and they do this as if by placing peculiar marks where attention should be drawn to something related to the world of the characters, time and space, features of the composition, etc.; they can evoke certain images, encourage close attention to the author's intentions, etc. This literary study conducted relied not only on the understanding of metaphor as a trope, but also on the achievements of cognitive scientists. It has been noted that there is no clearly defined definition of metaphor – the doctrine of it is moving along the path of evolution. Theoretical and philosophical works of famous scientists from different eras has been included in this scientific study. It has been taken the idea that any use of language is metaphorical, that metaphor is a way of thinking. It has been pointed out the similarity with the metaphor of other tropes; also emphasized the synergistic effect of the interaction of tropes and figures. It has been determined the ability of metaphor to form a different reality in the form of new meanings. It has been focused on the impossibility of being satisfied with the perception of external reality alone by stopping at a linguistic description – one must take into account conceptualizations, motivations, etc.; and as a result of this, an image of a non-verbal reality emerges; and the context becomes something that reinforces the figurative thought. It has been examined in detail specific examples of the functioning of the metaphors of the sun and the fire in the artist's debut and third novels; as a result of this it has been founded out that they (metaphors)