УДК 82
DOI https://doi.org/10.32782/2409-1154.2024.69.1.30

Міронова Н. М.,
аспірант
Запорізького національного університету

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»))

Анотація. Статтю присвячено проблемі метафори, використання якої в художніх творах зумовлене інтенціональністю авторської свідомості, що апелює до інтенціонального досвіду читача, приводячи до інспірації його креативного потенціалу під час інтерпретації, яка припускає розширення рамок множини можливих сенсів у процесі переосмислення авторського повідомлення. Розглянуто застосування британською письменницею й філософинею Айріс Мердок (1919–1999) метафоризації в її ранніх романах, зокрема, метафори лабіринту (разом із такими синонімами, як maze, rabbit warren та ін.) та блукання; також зосереджено увагу на функціонування метафори дзеркала у перших двох романах мисткині. Завдяки детальному розгляду виявлено нові аспекти художньої картини світу творів, які проаналізовано із залученням теоретичних та філософських робіт відомих дослідників XX–XXI ст., а також зі зверненням до набутків філософської й теоретичної думки минулих епох. Проаналізовано використання метафори лабіринту на позначення обмежень, перипетій, невдалої подорожі, заплутаності у справах, обставинах та емоціях; також звернено увагу на такі значення образу лісу в романах, як лабіринт мови та лабіринт систематизації. Розглянуто деякі можливі значення метафори дзеркала, яку письменники, філософи, дослідники та ін. зазвичай використовують на позначення Всесвіту. Це такі прояви відношення до свого перебування в загальній картині реальності, як, наприклад, вбачання у своєму відображенні ідеалу, про який мріється, примірювання на себе образу, що навіяний кимось і т. д.; із власним відображенням у дзеркалі порівнюються обличчя дорогих людей. Звернено увагу на факт вияву соліпсичності людських натур, втілених у персонажах, під час їхнього знаходження поруч із тим, хто розглядає себе у дзеркалі – в цей момент кожен бачить лише те, чим він сповнений. Вказано на інтертекстуальну та текстотвірну функціональні ролі метафори у розглянутих прикладах. Наведено відомість про новітні філософські дослідження проблеми соліпсизму, у яких вимальовуються позитивні альтернативи цьому явищу.

Ключові слова: філософія, література, світогляд, універсум, свобода, соліпсизм, космополітизм, інтенціональність, породження смислу, метафоричність, лабіринтоподібність, заплутаність, дзеркальне відображення.

Метою роботи є детальний розгляд метафор лабіринту (з урахуванням таких синонімів цього слова, як maze (блукання лабіринтом, плутанина, збентеження), tangle (сплетіння, клубок), rabbit warren (переносне значення: заплутані обставини), entanglement (заплутування, скрутне становище, зв'язок, що компрометує), блукання та дзеркала в першому й другому романах Айріс Мердок («Under the Net» (1954)) та «Втеча від чарівника» («The Flight from the Enchanter» (1956)) та моделювання смислоутворення ними.

Постановка проблеми. Хосе Ортега-і-Гассет порівнював метафору з мистецтвом через здатність створювати новий об'єкт, що свідчить про важливість її сприйняття як чогось більшого, аніж троп, що пов'язаний з перенесенням, розглядання не лише як яскравий засіб виразності.

Метафора, якій властиві такі функції, як текстотвірна, естетична, інтертекстуальна та ін., викликає образну думку, вибудовує художню картину світу. Використання художньої метафори обумовлене авторськими інтенціями і допускає різноманітне потрактування реципієнтом. Метафора також здатна сприяти систематизації інформації у свідомості реципієнта, завдяки чому відбувається цілісне сприйняття літературного твору. Успіх комунікації «автор – читач» залежить від вдалої «маніпуляції семантичними й прагматичними правилами» («manipulation semantic and pragmatic rules») [1, с. 49], що випливає із когнітивної ефективності метафори.

Наскрізними вважаються такі метафори, які автор використовує у двох або кількох художніх творах, творячи єдину площину метафоричних образів.

Арістотель у трактаті «Поетика» (335 р. до н. е.) зазначав, що метафори надають величі і являють собою дієвий засіб «уникнення буденності» («avoidance of the ordinary») [2, с. 56], та зловживати ними не варто через ризик надати творові надмірної загадковості, що граничить із незрозумілістю. Вже тоді з'явилися такі стійкі метафоричні висловлювання, як, наприклад, «вечір життя» на позначення старості.

«Отже, це свого роду примішування, ... яке дозволить уникнути буденності та банальності, ... а ясність буде збережена стандартним компонентом» («So it is some sort of admixture … then the ordinary and commonplace will be avoided … while clarity will be preserved by the standard component») [2, с. 56].

Античність є підвалинами Західної культури, відкритим сховищем цінностей для тем і образів, що використовуються митцями слова та представниками інших видів мистецтв.

Такий відомий античний символ, як лабіринт, для стародавніх греків був складною структурою, спланованою відомим з давньогрецької міфології скульптором Дедалом так, що вибратися з неї було майже неможливо.

За наказом царя Міноса він збудував лабіринт для Мінотавра, а Тесеєві, який вважається одним з найвидатніших міфологічних героїв Еллади завдяки своїм численним подвигам, навпаки, допоміг вибратися за допомогою нитки Аріадни.

Вигнуті деталі, повороти й закрутини зазвичай символізують злами, пертурбації та зміни напрямку долі, вибір іншого життєвого шляху. Вихід з нього може свідчити про прийняття рішень, здолання перешкод, примирення з випадковостями хаотично налаштованого світу.

Аналіз останніх наукових праць показує, що проблему метафори плідно досліджують представники різних дисциплін (окрім літературознавства, це – лінгвістика, риторика, семіотика, міжкультурні комунікації, філософія, психологія, антропологія та ін.).

Сучасними дослідженнями доведено, що метафора супроводжує нас у повсякденному житті, виявляючись у нашому мисленні. Наша система понять має метафоричну природу, чого ми можемо навіть не усвідомлювати.

Автори численних наукових праць зазвичай приходять до висновку, що певні питання, які пов'язані з феноменом метафори, все одно лишаються відкритими.

Метафору лабіринту досліджували В. Буряк (стаття «Лабіринт як метафора World Wide Web»), М. Журба, О. Пагава, В. Байдик (монографія «Лабіринти віртуального: Тесей у пошуках Аріадни»), V. Morrison («The Labyrinth as Metaphor of Postmodern American Poetics») та ін.; метафору дзеркала – Свідер І. («Образ дзеркала та дзеркальна метафора у творах Е. Т. А. Гофмана: семантичний аспект»), Петрова І. («Образ дзеркала у світовій художній культурі: узагальнення культурологічного досвіду»), Демченко А. («Метаморфози міфологеми дзеркала у романі Н. та О. Шевченків 'Бранці мороку'») та ін.

Творчість британської письменниці й філософині Айріс Мердок активно досліджувалася у вітчизняній та світовій науці [3], та проблема функціонування метафор лабіринту й дзеркала у ранніх романах мисткині потребує окремого детального розгляду. Наукова новизна роботи також полягає у виявленні нових аспектів метафоричного поля зазначених художніх творів, віднайти які стало можливим завдяки залученню сучасних філософських та наукових праць.

Виклад основного матеріалу. Подібно до Тесея, полишає «лабіринт мансардного поверху» («a maze of attics») [4, с. 10] будинку своєї подруги Магделен герой першого роману Айріс Мердок «Під сіткою» Джейк Донаг'ю і йде блукати лабіринтами лондонських вулиць, що являють собою «лабіринт водогонів, пралень з пабами та георгіанськими домами між ними» («a labyrinth of waterworks and laundries with pubs and Georgian houses in between») [4, с. 38] – вдень та вночі, сам або з друзями («ми звернули ... в темний лабіринт провулків» («We turned out ... into a dark labyrinth of alleys») [4, с. 117].

Ці блукання не безцільні – герой проходить внутрішню трансформацію, що сповнена його глибоких рефлексій та переосмислення власної соліпсичної позиції. Лабіринти рідного міста «влаштовують» йому свого роду ініціацію, пройшовши яку він якоюсь мірою змінить свої погляди й життєві установки.

Достовірність сприйняття світу й адекватність його відображень лежить у основі філософії соліпсизму. Соліпсичну позицію можна порівняти з високим ступенем егоцентризму, виходячи з моральних засад. Головному герою дійсно властиве відкидання реальності й духовності всього, окрім власного «я».

Та сучасні філософи меншою мірою розглядають соліпсизм у якості чогось радикального, пропонуючи нові потрактування філософських питань минулого. Наприклад, американський філософ Деніел Колак говорить про так званий відкритий індивідуалізм, головні постулати якого засновані на формулюванні «я є ти» («I am You») [5, с. xiii]. Індивідуальність не закрита кордонами, як це може здаватися на перший погляд – «метафізика космічної єдності ... логічно незаперечна» («the metaphysics of Cosmos Unity … logically incontrovertible») [5, с. xiii].

Кіностудія давнього знайомого Джейка – Г'юго Белфаундера – теж виглядає як лабіринт, адже стосунки героїв непрості й заплутані. Їм не в змозі була б допомогти Аріадна – «цей клубок ще не був розплутаний» («the tangle had yet to be unravelled») ними самими [4, с. 187].

Вони не бачилися кілька років, протягом яких Джейк Донаг'ю відчував провину за книгу «Мовчальник» («The Silencer»), що була створена ним за мотивами їхніх із Г'юго розмов і стилізована під платонівські діалоги. Джейк впевнений, що його друг кохає Анну Квентін (що насправді зовсім не так), одне ім'я якої «стрілою ... встромляється» («stuck … like a dart») [4, с. 30] в нього.

Зустрівшись із цією популярною співачкою лише раз після тривалої розлуки, Джейк майже одразу втрачає її знову. Застрибнувши у вантажівку, що вивозила речі з театру, який через нову цікаву пропозицію був Анні більше не потрібен, герой на якийсь час потопає в численному реквізиті, пригадуючи спілкування зі своєю давньою подругою в день зустрічі.

Коли перед світлофором він вирішує вибратися з кузова – його нога виявляється обвитою предметом біжутерії володарки речей, що можна розуміти як неповне «обплетення» зв'язком зі співачкою: Донаг'ю спокійно обходився без неї шість років і мав особисті стосунки з Магделен, у якої мешкав. Та й знаменитість теж не надто переймалася взаєминами з ним, будучи «однією з тих жінок, які не можуть відмовитись від будь-якої пропозиції любовних стосунків» («one of those women who cannot bear to reject any offer of love») [4, с. 33].

Отже, спроба Джейка «виплутати ногу зі скляного намиста» («to disentangle my foot from a glass necklace») [4, с. 125] виявляється вдалою – вони з Анною не зустрінуться більше, хоч він ще намагатиметься, знаходячись під впливом зачарованості зустріччю, розшукати її.

Вибиратися з лабіринту-кіностудії героям взагалі доводиться екстраординарним способом – підриваючи стіну. «Домашній детонатор Белфаундера, – сказав він [Г'юго]. Безцінний для розчищення кролячих нір» («Belfounder's Domestic Detonator, – he said. Invaluable for ... clearing rabbit warrens») [4, с. 167]. Як вже було зазначено, в англійській мові вираз «rabbit warrens», окрім прямого, має також переносне значення, тож саме семантика заплутаності ситуації випливає в даному випадку з цього словосполучення.

«Наполягаючи, ти загубишся в лабіринті» («If you press the matter you are lost in a labyrinth») [4, с. 181], – говорить Джейку після його повернення Дейв Ґелман, професійний філософ, через мало не детективні історії з викраданням у Донаг'ю рукопису і викрадання ним самим німецької вівчарки, що знімалася у численних фільмах, лише підтверджуючи той факт, що головний герой вже й так знаходиться в ньому, і вихід – лише попереду.

Лабіринт у вигляді знаменитого лісу Тюїльрі – історичної пам'ятки, що займає територію в двадцять п'ять гектарів у центрі Парижу – виявляється темним, і блукання у ньому супроводжується якимось дивним видінням: будучи цілковито впевненим, що переслідує саме Анну, Джейк залишається остаточно збитим з пантелику – замість неї до нього здивовано повертається стороння жінка.

Наявність численних алей у лісі відсилає до висловлювання «Мова – це лабіринт стежок» («Language is a labyrinth of paths») [6, с. 82b] Л. Вітґенштайна, інтертекстуальні перегуки з філософськими трактатами якого містяться в першому романі А. Мердок. «І уявити собі мову – значить уявити форму життя» («And to imagine a language means to imagine a form of life») [6, с. ge].

Стежки, що ведуть в різні сторони, символізують у Х. Л. Борхеса розгалуження в часі. Таким чином подаються різні варіанти майбутнього, «різні часи, які самі по собі також розмножуються та розгалужуються» («diverse times which themselves also proliferate and fork») [9, с. 40].

Досліджуючи філософські питання, що пов'язані з особистістю, мислитель XVIII ст. Д. Г'юм, до постулатів моральної філософії якого зверталася А. Мердок, на сторінках «Трактату про людську природу» ('A Treatise of Human Nature') зізнається, що «заблукав у лабіринті» («involved in … labyrinth») [7, с. 633], та все ж залишився на позиціях, що є відмінними від класичної моделі, яка була відома ще з часів античності.

Д. Г'юм вважає афективність рушієм моральних процесів, не поєднуючи її з розумом, який, на думку давньогрецьких філософів, теж спрямовував людину до доброчинності (virtue).

Г'юму належить загальноприйняте визначення причинності як співвідношення між двома подіями. Саме причини хотів би бачити у якості керування подіями його життя Джейк Донаг`ю, не бажаючи сприймати випадковість.

За У. Еко, «ліс ... є лабіринтом» («a forest … is a labyrinth») [8, с. 36], а дерево – це завжди «уявлення логічних відношень» («a representation of logical relationships») [8, с. 6]. Ще за часів античності починалися спроби класифікації за родами та видами; пізніше неоплатоніки продовжили цю практику – наприклад, Порфірій розташовував різноманітні субстанції у вигляді дерева. Еко уточнює, що подібні дерева дозволяли «класифікувати, але не визначати» («classify, but not to define») [8, с. 169].

Символічний ліс, за формулюванням У. Еко, складають схематичні зображення метафізичних досліджень одного з найвпливовіших середньовічних мислителів Р. Луллія, у якого «різні дерева розташовані ієрархічно» («the various trees are hierarchically») [8, с. 405], серед яких є, наприклад, дерева, пов'язані з уявою, чуттям і т. ін., із чого, таким чином, вибудовується «система Всесвіту і людського знання» («a system of the universe and of human knowledge») [8, с. 405]. Взагалі, «середньовічна думка вдавалася до фігури дерева ... із метою уявити спосіб, яким роди формально включають види» («medieval thought has recourse to the figure of the tree ... to represent the way in which genera formally include species») [8, с. 406].

Теоретик XVII ст. Джон Вілкінс створив таблицю родів, котра розгалужується на особливі відмінності, які, в свою чергу, діляться на види, що представлені парами. Цей проєкт пізніше зазнав критики через недосконалість, тому що у ньому, наприклад, «неможливо відрізнити собаку від вовка» («impossible to distinguish a dog from a wolf») [8, с. 44].

Деякі герої першого роману Айріс Мердок не хочуть класифікувати – у когось немає на це бажання і часу, і він компенсує це увагою (відомо, що А. Мердок зверталася до філософської категорії уваги С. Вейль – тож, наділяла подібними якостями певних героїв) – для Фінна всі вівчарки є однаковими, але він турбується й піклується про все, що так чи інакше стосується Марса; хтось категорично не приймає будь-які класифікації – для Г'юго кожна субстанція є унікальною. Наприклад, він полишає успішну справу – піротехнічний бізнес – лише через те, що, будучи захопленими красою його фейєрверків, американці почали розподіляти їх за певними категоріями, надаючи їм красивих назв.

У пошуках «каталогу каталогів» («the catalogue of catalogues») [9, с. 62] блукав усе життя оповідач «Вавілонської бібліотеки». У одного з найбільш оригінальних й інтелектуально значущих письменників XX ст. Х. Л. Борхеса, який, як і героїня, про яку піде мова далі, також не має своєї «духовної батьківщини» («spiritual homeland») [9, с. 7], через що «досконаліть космополітичного духу» («perfection of the cosmopolitan spirit») [9, с. 19] сповнює його, в понятті «книга» метафорично реалізується концепція самого життя.

Юна героїня другого роману Айріс Мердок «Втеча від чарівника» («The Flight from the Enchanter») Аннет Кокейн на занятті, де викладачка зачитує уривок про Мінотавра, який страждає в лабіринті (ситуацію можна розглядати як таку, що створена авторкою на позначення обмежень, що панують у приватній школі), і якого дівчині завжди шкода, кидає дорогий жіночий навчальний заклад, де дівчата потрапляють у своєрідний лабіринт, виходом з якого є лише «вихід у світ» з метою вдалого заміжжя, і відправляється блукати всесвітом, який є для неї, космополітичної особистості, домом. «У мене немає батьківщини...» («I have no homeland…») [10, с. 63], – зазвичай говорить дівчина, розповідаючи про себе.

Оповідання Х. Л. Борхеса «Дім Астеріона» («The House of Asterion») також можна потрактовувати як непідтримання вчинку Тесея по відношенню до Мінотавра, який діяв запрограмовано, не маючи вибору і задаючись питанням: «Яким буде мій рятівник?» («What will my redeemer be like?») [9, с.139].

Зібравши речі, Аннет Кокейн йде лабіринтами сходів і коридорів, заглядаючи в отвори дверей, де вона «майже очікувала знайти нові кімнати, що приховані за знайомими дверима» («she half expected to find new rooms hidden behind familiar doors») [10, с. 9].

Зазвичай такі «коридори нікуди не ведуть, окрім як в інші коридори» («corridors that lead nowhere, except to other corridors») [9, с. 10]. Врешті решт шкільні лабіринти приводять її до бібліотеки, де вона хоче взяти із собою в мандрівку життям книгу, адже, безперечно, пам'ятає зі шкільної науки, що книга – це світ; та й світ, за постмодерністами, є книгою, і обидва феномени – «лабіринтоподібні й містять загадки у собі» («both are labyrinthine and enclose enigmas») [9, с. 15].

Тобто, будучи, за жартівливим визначенням батька-дипломата, завдяки діяльності якого в неї ніколи не було постійного місця проживання, «космополітичною обірванкою» («cosmopolitan ragamuffin») [10, с. 8], Аннет знову опиняється під дахом Всесвіту, адже його, за Борхесом, «називають Бібліотекою» («call the Library») [9, с. 62].

Шафа з вигаданого світу Борхеса, в якій «можна спати стоячи» («one may sleep standing up») [9, с. 62], знаходить своє втілення і у Мердок – як у більшості випадків, іронічне: покинувши школу й навідавшись у гості до друга її родини, куди, слідом за нею, прийшов також Міша Фокс, той самий «чарівник», чиї можливості вважаються майже необмеженими, Аннет була змушена до запаморочення стояти в шафі, переховуючись там за наказом Рейнборо.

Отже, перш ніж покинути навчальний заклад назавжди, вона обирає збірку поезій Р. Браунінґа – теж свого роду космополіта, що, відповідно до віршів «Home-Thoughts, from Abroad», де поет ностальгує за квітневою Англією (в романі дії теж відбуваються у квітні) та «England in Italy», може бути своєрідною проєкцією на подальшу оповідь про події в двох країнах: Англії та Італії, які поет контрастно схарактеризував як «тепла, чуттєва» («warm, sensual») і «холодна, прискіплива» («cold, pettifogging») [11, с. 256].

Та алюзії в А. Мердок зазвичай є «дзеркальними», що цілком відповідає дзеркальним композиціям романів, яким мисткиня надає перевагу, тож Італія не стала для Рози Кіп, в якої Аннет зупинилася в Лондоні, чуттєвим і теплим прихистком, як колись, у вікторіанські часи, для Браунінґа.

Її подорож туди була схожа на мандрівку лабіринтом: потяг рухався повільно, виснажуючи пасажирів у спеці, кінна бричка довго везла її курним шляхом, а візником був той, хто наступного дня став у цьому вояжі-лабіринті глухим кутом: Келвін Блік (так звали «праву руку» Міші Фокса) підступно влаштував для давньої подруги шефа пастку, після чого їй довелося повертатися тим самим шляхом назад.

Алюзії до «England in Italy» («вдома, в моїй Англії, чоловіки збираються на серйозну зустріч і сперечаються» («in my England at home, men meet gravely today and debate»)) [11, с. 269] у Мердок виявляються в залученні до сюжету парламентських дебатів, які відіграли вирішальні ролі в долях героїв роману – переміщених осіб, які опинилися в Лондоні під час Другої світової війни.

У світлі передчуття свободи, прямуючи до виходу зі школи, Аннет все здавалося іншим, «неначе вона пройшла крізь дзеркало» («if she had walked through the looking-glass») [10, с. 9]. Алюзію, знову ж таки, можна потрактовувати навпаки: як Аліса Л. Керрола потрапила до світу усіляких нісенітниць – так Аннет повернулася із абсурдного простору, яким була для неї школа, до омріяної свободи.

Конотація дзеркала в Х. Л. Борхеса є негативною. Дзеркала примножують світ, та читається він навпаки, і під час такого читання ми почуваємося «мов кролики у фантастичних історіях» («like rabbits in fantastic stories») [12].

«...нескінченний Всесвіт зітканий з віддзеркалень» («endless universe woven by reflections») [12], і завдяки «поєднанню дзеркала й енциклопедії» («conjunction of a mirror and an encyclopedia») [9, с. 20], наприклад, можливе відкриття планети.

Вигадана планета Борхеса (його твори взагалі є метафоричними – «амбівалентним мистецтвом, ... котре не передбачає описового відтворення реальності» («ambivalent art works … which do not involve a descriptive reproduction of reality») [13, с. 166]) чимось нагадує платонівську державу – «народи цієї планети є вроджено ідеалістичними... [В них] все передбачає ідеалізм... Література [їх] сповнена ідеальних об'єктів» («the nations of this planet are congenitally idealist … all presuppose idealism … The literature ... abounds in ideal objects») [9, с. 24], і цей «повний ідеалізм робить недійсною всю науку» («complete idealism invalidates all science») [9, с. 25]. А дехто «заходить так далеко, що відкидає час» («goes so far as to negate time») [9, с. 26] – як відомо, Платон не вважав час чимось реальним.

Зверненням до філософської думки цього давньогрецького мислителя, на якій, як відомо, базується Західна філософія, вирізняється художня література Айріс Мердок, особливо романи 1970-х років. Та вже в ранніх художніх творах можна віднайти ремінісценції й алюзії до його діалогів. На початку вже згадувалося про ідіостиль Донаг'ю-письменника, що тяжіє до античного зразку, як один із прикладів.

З діалогів, які Платон присвятив формуванню ідеальної держави майбутнього, де кожен буде сумлінно займатися своєю справою, можна дізнатися чимало цікавого не лише про людей, які її населятимуть, а й про тварин – зокрема, собак, які також, як і люди, виконують певну роботу.

З «Держави» також дізнаємося, що собакам властиві «чесноти, котрі роблять їх хорошими» («the virtue that makes dogs good») [14, с. 11], а також притаманна філософія («чи не думаєте ви, що [собака] також має бути, за своєю природою, філософською? ... і вона справді філософська» («Now, don't you think that [dog] must also be, by nature, philosophical? ... and one that is truly philosophical»)) [14, с. 55].

Німецька вівчарка, яку шанобливо величають Містер Марс, старанно працювала в кінематографі довгих чотирнадцять років, «перепливаючи річки під час повені, здираючись на високі паркани і міряючись силою з ведмедями...» («swim flooded rivers ... , or scramble over high fences, or fight with bears») [4, с. 200].

Джейка Донаг'ю, чий побут не облаштований, а життя – неприкаяне, і який теж є свого роду вигнанцем і космополітом, хоч його доля, що починалася з непростого дитинства, відрізняється від життя Аннет, не надто бентежить, що оточуючі їх із собакою приймають за блукачів, адже він звик, що його неодноразово в житті виганяли із різних закладів.

Та «філософи ... схильні таємно проводити блукальців крізь чорний хід вночі лише з метою уявити їх пізніше біля парадних дверей, оповитими респектабельністю денного світла розуму» («philosophers ... tend to sneak the vagabonds in through the back door at night only to present them later at the front door cloaked in the respectable daylight of reason») [5, с. xiv], тож Д. Колак надає шанс своїми неперсічними розвідками.

Ємною фразою «якщо ви коли-небудь намагалися переночувати на набережній Вікторії...» («If you have ever tried to sleep on the Victoria Embankment…») [4, с. 174] починає герой-оповідач дебютного роману Мердок свою розповідь про незручні лондонські лавки, що перегороджені посередині, і додаючи, що має досвід щільного замотування ніг газетами задля збереження тепла під час ночівлі просто неба. Тож, філософські питання свободи й космополітизму у Мердок висвічують різноманітними гранями в її белетристиці.

Прагнення до свободи символізує також розгойдування Аннет на величезній люстрі в шкільній їдальні – таким чином, дівчина підіймається над лабіринтом ненависної школи, не здогадуючись, що «школа життя» («School of Life») [10, с. 12], до якої вона має намір «вступити», підготувала для неї новий, про

що може свідчити її падіння в момент появи директорки. Тож, прагнення противитися «особливому закону гравітації, котрий тягне тіло ... вниз» («a specific law of gravity that has pulled the body ... down») [15, с. 7] дає тимчасовий ефект.

«Вавілонська бібліотека – це образ Всесвіту, нескінченного і такого, що завжди починається заново» («The Library of Babel is the image of the universe, infinite and always started over again») [9, с. 9]. Букви в книгах там перемішані хаотично, та «інколи в цьому лабіринті букв можна знайти розумний рядок чи речення» («sometimes, in this labyrinth of letters, a reasonable line or sentence is found») [9, с. 9].

«Навіщо блукати в цих лабіринтах? ... з естетичних причин; запаморочливі симетрії мають свою ... красу. Форма важливіша за зміст» («And why wander in these labyrinths? ... for aesthetic reasons; ... vertiginous symmetries have their ... beauty. The form is more important than the content») [9, с. 10].

Юна Аннет поки що обирає форму, тож і блукає вона, мешканка Всесвіту, містом і світом з естетичних причин (хоча зміст і надає естетичності формі – цей процес не пов'язаний з логікою, а інтуїтивно вісімнадцятирічна Кокейн ще не відчуває бажання співвідносити). Як жодний куточок світу «не працює» на позначення її місцезнаходження, так жодне неестетичне, на її думку, зовнішнє виявлення (шрам, рубець, прокол і т. д.) не має бути «знаком» для інших, адже «писані тіла – ... [є] кодами» («written bodies – … the codes») [15, с. 11], від яких вона вважає себе вільною.

Бажання бути «скрізь і одразу» («everywhere at once») [10, с. 14] приводить її на вечірку до Міші Фокса, «палаццо» якого (за аналогією до італійських середньовічних і ренесансних палаців) являє собою «лабіринт величі» («maze of splendours») [10, с. 201] і складається з чотирьох будинків, що об'єднані в одну квадратну конструкцію.

Підпавши під чари «мага», вона робить усе можливе, щоб закохати його в себе, не будучи посвяченою в таємницю, що, можливо, вона – його позашлюбна донька. Після сутички з Розою Кіп, яку з «чарівником» пов'язує давнє кохання, Кокейн опиняється в лабіринті не тільки кімнат, дверей, сходів, а й ситуацій, емоцій та почуттів.

«Вона пробігла через двері й опинилась у порожній кімнаті; ... пробігла прямо через двері з іншого боку в іншу кімнату, з якої вниз вів проліт сходів; ... побігла вниз сходами і зупинилася... десь праворуч вона почула, як зачинилися двері. Кімната, де вона стояла, не давала їй доступу в цьому напрямку» («She ran through the door and found herself in an empty room; ... ran straight through a door on the other side and into another room out of which a flight of stairs led down; ... ran down the stairs and then paused. ... Somewhere away to her right she heard a door closing. The room in which she stood gave her no access in that direction») [10, с. 214].

«Інструкції [до лабіринтів пропонують] завжди повертати ліворуч» («The instructions ... to turn always to the left») [9, с. 37], тож «останні двері раптово і несподівано вивели її на вулицю» («a final doorway suddenly and unexpectedly let her out into the street») [10, с. 214]. Ця «схема» блукання дівчини, мов дзеркало, відобразила її наступні особисті перипетії.

Аннет дуже схожа на свого старшого брата як зовні, так і за вдачею, тож, на його фотокартку вона дивиться, мов у дзеркальне відображення, а, стаючи перед дзеркалом, почувається задоволеною тим, як виглядає «в чоловічому вбранні, будучи схожою на юного денді» («in male attire, looking like a very young dandy») [10, с. 64].

Коли Роза говорить їй, що вона схожа на маленьку рибку і могла б бути русалкою, Аннет так занурюється у ці образи, що, відійшовши від дзеркала, стрибає, повторюючи слова старшої подруги.

Дівчина хотіла б мати різні за кольором очі, як у містера Фокса, що можна потрактовувати як прийняття своєї амбівалентної природи, перебування у гармонії зі своїми внутрішніми контрастами.

Підопічні Рози Ян і Стефан, розповідаючи про своє життя до війни, пригадують, як любили дивитися в дзеркало і бачити в ньому себе високими, красивими й сильними.

Тож, коли людина дивиться в дзеркало, «це зображення не є самою цією людиною, хоч воно й не є чимось іншим» («that image is not that very person himself, but it is not other than him») [16, с. 292]. Середньовічний іспанський вчений Ібн Арабі, який описував «світ всього творіння як своєрідне дзеркало» («the world of all creation as a kind of 'mirror'») [16, с. 291] проводив таку паралель зі слугуванням «Absolute Existence» та «Absolute Non-Existence» [16, с. 292] дзеркалами один одному.

Отже, «зображення в дзеркалі … в кращому випадку нагадує лише одну грань оригіналу» («the image in the mirror … resembles at best only one facet of the original») [16, с. 342].

Цікавим виявленням соліпсичної природи є той факт, що герої, стоячи за спиною того, хто дивиться на своє дзеркальне відображення, бачуть у дзеркалі те, що хвилює їх самих: модистка бачить лише сукню, що існує ніби окремо від клієнтки, а саму Аннет сприймає як один зі своїх манекенів; Фокс бачить в дівчині її матір, з якою його колись пов'язували особисті стосунки.

Саму Аннет Міша Фокс вважає дитиною та порівнює з птахою, що є свідченням проникливості «мага» – не будучи добре знайомим із дівчиною, він інтуїтивно вловив її волелюбну сутність.

На «ліс одягу» («a forest of clothes») [10, с. 83] схоже житло модистки Ніни, яка теж, як і Стефан і Ян Люсевичі, є переміщеною особою, що потрапила до Лондону під час війни. Її життя проходить в лабіринті кімнати-ательє, де під стелею переплетені металеві стержні, до яких чіпляються вішалки з одягом, і з якого вона не бачить виходу, як і сенсу жити після прийняття парламентом нового закону (що відбулося за втручання Фокса на прохання Кіп).

У центрі кімнати братів Люсевичів розташоване велике ліжко, що складається з одного порожнього каркасу, і всередині цього старого іржавого лабіринту, з яким не можна нічого вдіяти, вони зазвичай сиділи з Розою, спілкуючись та вивчаючи англійську мову. Коли зв'язок із двома наполегливими молодими красенями вже не просто засмучував дівчину, а перетворював її життя на суцільний жах, вона прийшла «в будинок чарівника» («to the enchanter's house») [10, с. 262] по допомогу зі словами «я … заблукала в лісі» («I'am … lost in a forest») [10, с. 262].

Не дивлячись на численні перешкоди, які завадили їм бути разом, і на те, що доля все одно розводить їх, Міша Фокс і Роза Кіп, як і раніше, кохають один одного, тож дивляться один на одного, немов у дзеркало, що сходить до платонівського діалогу «Федр», у якому зазначається, що той, хто кохає, навіть не розуміє, чому «він бачить себе у об'єкті кохання, як у дзер-

калі» («he is seeing himself in his lover as in a mirror») [17, с. 40]. В такі моменти дівчині здається, ніби «її власний дух закарбувався в ньому» («her own spirit had imprinted itself upon him») [10, с. 262].

Д. Колак, спираючись на попередні дослідження, вбачає наявність альтернатив у філософській проблемі особистої ідентичності. На зміну проблемному соліпсизму приходить «відкритий індивідуальний погляд» або його різновид – «відкритий індивідуалізм». Це погляд, «згідно якому Ви, я й кожний парадигмальний приклад людини … є однією й тією ж людиною» («in which you and I and every paradigm example of a person are ... one and the same person») [5, с. 90].

Стверджуючи подібне, представники сучасної філософії намагаються вирішити епістемологічну проблему інших нетрадиційно. Твердження, що «відкритий індивідуалізм не лише можливий, а й має деякі позитивні докази і достатнє підґрунтя для того, щоб бути не просто істиною, а й кращим поглядом на нас» («open individualism not only is possible but has some positive evidence and sufficient reason for being not just the truth but the best view about us») [5, с. 94], дозволяє усвідомити, що ми «знаходимося серед інших людей» («are in the presence of other persons») [5, с. 65].

Висновки і перспективи. Отже, метафора може бути заснована на алюзіях, ремінісценціях, міфологемах, культурних артефактах, історичних подіях і т. ін. та працювати на створення художньої картини світу героїв, сповнення літературного твору новими смислами, розширення рамок його інтерпретації. Метафоризація сприяє появі нових засобів вираження й концептів, формуванню асоціативного простору, допомагає в характеристиці персонажів, хронотопу, сюжету і т. д., відіграє значну роль у якості стильового компоненту.

Айріс Мердок використовує метафори лабіринту й блукання на позначення різноманітних викликів, негараздів, невизначеності, розгубленості героїв; таких перешкод і випробувань на їхньому життєвому шляху, що призводять до неочікуваних рішень та крутих поворотів долі.

У метафоричному сенсі дзеркало розглядається як відображення внутрішнього стану персонажів, ідеалу зовнішності, образу, навіяного кимось; відношення їх до свого буття в універсумі, спрямованість себе у Всесвіт саме таким, яким той чи інший герой відчуває себе всередині. Із дзеркальним відображенням також порівнюються обличчя дорогих і близьких людей через справжню чи уявну схожість родичів, давніх друзів, коханих.

Метафори, що досліджуються у цій роботі, мають інтертекстуальний, текстотвірний та естетичний функціональний потенціал, вирізняються інформативністю, смисловим навантаженням відповідно до контексту та сприянням емоційному відгуку на них, що певним чином уподібнює їх мистецтву.

Підсумовуючи, варто також зазначити, що сучасні наукові дослідження та ідеї, що з'являються у галузі філософського пізнання, дозволяють поглянути під іншим кутом зору на численні питання, що існують.

Перспективою може бути як розгляд інших метафор у романах британської письменниці й філософині (як крізь призму сучасних праць, так і спираючись на більш ранні роботи), так і продовження пошуку в цьому ж напрямку, адже інтерпретувати багатовимірні метафори, що досліджувалися в цій роботі, можна й іншими способами, формуючи нові уявлення за допомогою образів і символів. Можливе також дослідження взаємодії метафоричного простору інших романів А. Мердок.

Література:

1. Kittay E. Metaphor : its Cognitive Force and Linguistic Structure. Clarendon Press Oxford. Oxford, 1989. 358 p.
2. Aristotle. The Poetics of Aristotle. The University of North Carolina Press. Chapel Hill, 1987. 197 p.
3. 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.
4. Murdoch I. Under the Net. Vintage Classics. London, 2002. 286 p.
5. Kolak D. I am You. Springer. New York, 2004. 644 p.
6. Wittgenstein L. Philosophical Investigations. Basil Blackwell Ltd, Oxford, 1958. 250 p.
7. Hume D., Selby-Brigge L. A. (ed.). A Treatise of Human Nature. Oxford University Press, Clarendon Press. London, Oxford, 1960. 709 p.
8. Eco U. From the Tree to the Labyrinth. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, 2014. 633 p.
9. Borges J. L. Labyrints : Selected Stories & Other Writings. New Directions Publishing Corporation. New York, 1964. 241 p.
10. Murdoch I. Flight from the Enchanter. Chatto&Windus. London, 1962. 316 p.
11. Browning R. (Woolford J., Karlin D., Phelan J. – ed.). Browning Robert : Selected Poems. Routledge. London, New York, 2013. 901 p.
12. URL : https://www.ronnowpoetry.com/contents/borges/Mirrors.html
13. Rincón C. The Peripheral Center of Postmodernism: On Borges, García Márquez, and Alterity. Duke University Press. Vol. 20, No. 3, The Postmodernism Debate in Latin America (Autumn,1993), pp. 162–179.
14. Plato. Republic. Hackett Publishing Company, Inc. Indianapolis, Cambridge, 2004. 358 p.
15. Nancy J.-L. Corpus. Fordham University Press. New York, 2008. 173 p.
16. Yousef M. H. Ibn 'Arabî – Time and Cosmology. Routledge. London New York, 2008. 495 p.
17. Plato. Phaedrus. Oxford University Press. Oxford, New York, 2002, 111 p.

Mironova N. Metaphors of the labyrinth, wandering and the mirror in Iris Murdoch's novels 'Under the Net' and 'The Flight from the Enchanter'

Summary. The article has been devoted to the problem of the metaphor, which is being used as a manifestation of the intentionality of the author's consciousness, which appeals to the intentional experience of the reader, leading to the inspiration of his creative potential during interpretation, which involves expanding the scope of many possible meanings in the process of rethinking the author's message. It has been considered the application of metaphorization in early novels of the British writer and philosopher Iris Murdoch (1919–1999), particularly the metaphors of labyrinth (along with synonyms such as maze, rabbit warren, etc.) and wandering; the attention is also focused on the functioning of the mirror metaphor in the Murdoch's first two novels. It has been revealed new aspects of the artistic picture of the world of literary works which has been analyzed with the involvement of theoretical and philosophical works of famous researchers of the 20th – 21st centuries, as a result of a detailed examination; there was also an appeal to the achievements of philosophical and theoretical thought of past eras. It has been analyzed the use of the labyrinth metaphor to denote limitations, twists

and turns, unsuccessful journeys, confusion in affairs, circumstances and emotions. It has been focused on such meanings of the image of the forest in novels as the labyrinth of language and the labyrinth of systematization. It has been considered some possible meanings of the mirror metaphor, which writers, philosophers, researchers, etc. commonly use to refer to the Universe. These are such manifestations of the attitude towards one's presence in the overall picture of reality, such as, for example, seeing in one's mirror image the ideal one dreams about; and such as, for example, trying on an image that someone has suggested to oneself, etc.; the faces of loved ones are compared with one's own reflection in the mirror. It has been drawn attention to the fact that the solipsism of human natures embodied in the characters is manifested when they are next to someone who is looking at themselves in the mirror – at this moment, everyone sees only what they are full of. Using the above examples, it has been found intertextual and text-forming functional roles of metaphor. It has been given information about the latest philosophical research on the problem of solipsism which outline positive alternatives to this phenomenon.

Key words: philosophy, literature, worldview, universe, freedom, solipsism, cosmopolitanism, intentionality, generation of meaning, metaphoricality, labyrinthineness, entanglement, mirror reflection.