

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет іноземних мов
Кафедра перекладу та слов'янської філології

КОСМОГОНІЧНІ СИМВОЛИ МОРЯ ЗА РОМАНОМ
АЙРІС МЕРДОК «МОРЕ, МОРЕ»
В КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФІЇ ЖИТТЯ ЧАРЛЬЗА ЕРРОУБІ

Кваліфікаційна робота
студента групи ЗАМм-24
ступінь вищої освіти другий
(магістерський) рівень
спеціальності 014 Середня освіта
(Англійська мова та зарубіжна
література)
Леміша Євгена Валерійовича
Керівник: кандидат філологічних
наук, доц. Дудніков М. О.

ЗАПЕВНЕННЯ

Я, Леміш Євген Валерійович, розумію і підтримую політику Криворізького державного педагогічного університету з академічної доброчесності. Запевняю, що ця кваліфікаційна робота виконана самостійно, не містить академічного плагіату, фабрикації, фальсифікації. Я не надавав і не одержував недозволену допомогу під час підготовки цієї роботи. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають покликання на відповідне джерело.

Із чинним Положенням про запобігання та виявлення академічного плагіату в роботах здобувачів вищої освіти Криворізького державного педагогічного університету ознайомлений. Чітко усвідомлюю, що в разі виявлення у кваліфікаційній роботі порушення академічної доброчесності робота не допускається до захисту або оцінюється незадовільно.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ОСОБЛИВОСТЕЙ ВИКОРИСТАННЯ КОСМОГОНІЧНИХ СИМВОЛІВ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	7
1.1 Ключові характеристики поняття «космогонізм».....	7
1.2 Специфіка використання символів природи в контексті пошуку сенсу буття на матеріалі художньої літератури.....	19
1.3 Художній компонент концепту моря як символу.....	32
РОЗДІЛ 2. КОСМОГОНІЧНІ СИМВОЛИ В РОМАНІ АЙРІС МЕРДОК «МОРЕ, МОРЕ».....	49
2.1. Ентропія моря у світобаченні А.Мердок.....	49
2.2 Філософія життя персонажа Чарльза Ерроубі за романом А Мердок «Море, Море».....	56
2.3 Аналіз взаємозв'язку між хаосом моря та пошуком сенсу життя Чарльзом Ерроубі – головним персонажем роману А. Мердок «Море, Море».....	65
ВИСНОВКИ.....	89
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	93

ВСТУП

Актуальність теми. Література про море (мариністика) занурена в морську сюжетику з її образами-символами та неперевершеними пейзажами в поєднанні з мотивами морського життя. Протягом всіх часів існування сучасної цивілізації людство задається рядом важливих питань – хто я, який сенс буття, що є істина? Відповіді на ці питання люди шукали через посередництво тісного зв'язку з природою, до якої належить земля, сонце, місяць, небо, вітер, вогонь, вода. Для пояснення цих складних і цікавих взаємодій та впливів використовують поняття «космогонія». Космогонічні символи широко представлені в літературі. Варто виокремити А. Данте «Божественна комедія» (рай та пекло як відображення всесвіту), Е. Гемінгвей «Старий і море» (символ моря), Г. Маркес «Море зникаючого часу» (морська стихія), А. Мердок «Єдиноріг» та «Море, море» (водна стихія), а також міфи народів світу (земля, небо, безодня і т.п.). Інтерес письменників і літературознавців до проблеми представлення космогонічних символів не є вичерпним. Вони будуть існувати доти, доки існує Всесвіт. Відомим залишається факт, що переважна кількість людства буквально обожає морську стихію, вважає її джерелом життєвої енергії та здоров'я. Отже, актуальність дослідження космогонічної символіки моря в романі Айріс Мердок «Море, море» не викликає сумніву.

Метою дослідження є вивчення поняття «космогонічні символи» моря за романом Айріс Мердок «Море, море» в контексті філософії життя Чарльза Ерроубі.

Завдання дослідження:

- а) схарактеризувати поняття «космогонізм» в контексті космогонічних символів;
- б) проаналізувати концепт моря як у художній літературі символ;

- в) дослідити космогонічні символи в аспекті ентропії на матеріалі роману Айріс Мердок «Море, море»;
- г) розглянути символ моря в контексті філософії життя Чарльза Ерроубі: антропологічний аспект твору.

Об'єкт дослідження - роман Айріс Мердок «Море, море».

Предмет дослідження - космогонічні символи моря за романом Айріс Мердок «Море, море» в контексті філософії життя Чарльза Ерроубі.

Методологічною основою роботи є літературознавчі праці з творчості А. Мердок: М. Ісакова, А. Матвійчак, М. Антонацію, П. Конрадї, Р. Тріпатхі, С. Кизил, М. Енгстрьом, К. Нільсен, З. Шафак, І. Чакраборті, Д. Їлмаз, А. Хайнцелман, Л. Гатчеон, Г. Уайт, К.Г. Юнг, Ж. Бодрійяр, М. Антоначчо, Б. Фінні, О. Ковальчук, А. Сокіл, Л. Коростельова, В. Іваненко, Н. Черняк.

Літературознавчі дослідження мариністики в аспекті космогонічних символів моря: Б. Крупницький, О. Білецький, М. Сулима, І. Франко, С. Єфремов, Г. Грабович, Л. Ушкалов, О. Забужко, М. Епштейн, Г. Бахтін, Н. Костенко, О. Кундзіч, В. Іванишин, Т. Гундорова, Ю. Борецький, В. Моренець, І. Андрусак, О. Пахльовська, А. Бланшо, Г. Башляр, Е. Панофський, Ю. Крістева, П. Рікьор.

Методи дослідження – теоретичний аналіз літератури, огляд сучасних статей та публікацій на релевантну тему, аналіз тексту першоджерела, біографічний метод, огляд психологічних портретів персонажів твору, порівняльний метод.

Методи дослідження: загальнонаукові (аналіз, синтез, порівняння, узагальнення, систематизація), психоаналітичний, біографічний, порівняно-історичний, порівняльно-типологічний, герменевтико-інтерпретаційний.

Практичне значення одержаних результатів. Отримані результати дослідження космогонічних символів моря через призму філософії буття

головного персонажу роману можна використовувати в програмах навчальних курсів з зарубіжної літератури в закладах загальної та вищої освіти, в якості матеріалів факультативних курсів, позакласних уроків, читацьких гуртках та клубах.

Структура роботи складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків та списку використаної літератури. **Загальний обсяг роботи** складає 102 сторінки, з яких основний текст викладено на 91 сторінку, список використаних джерел включає 66 позицій.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ОСОБЛИВОСТЕЙ ВИКОРИСТАННЯ КОСМОГОНІЧНИХ СИМВОЛІВ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

1.1. Ключові характеристики поняття «космогонізм»

В астрономії космогонізм або космогонія це наука яка вивчає походження астрофізичних об'єктів або систем, і зазвичай використовується у позначенні створення всесвіту, Сонячної системи або систем Землі-Місяця. З давніх-давен людей цікавив початок, першоджерело, першопричина всього світу, навіть на ранніх етапах свідомості такі питання вже задавались, адже це питання які задають вже діти і найгірше з чим вони можуть зіткнутися це із невідомістю.

Поняття «космогонізм», «космогонія», «»»»»космогенез» нерозривно пов'язане із міфологією. Оскільки саме вона намагалась дати відповіді на ці вічні питання творіння і створення, онтології та генезису. Але не варто плутати «космогонію» із «космологією», через те, що «космологія» в астрономії вивчає всесвіт у своєму існуванні, але не ставить собі об'єктом дослідження саме творіння та походження всесвіту. Тому існують принципові відмінності між космологічними та космогенічними ідеями. Однак якщо ми говоримо про різницю між космогонізмом та космологізмом у гуманітарних науках, то ця межа не така чітка і більш розмита ніж в точних науках. Наприклад, в теології «космологічний аргумент» існування Бога (докосмічний космогонічний носій особистості) апелює до ідей щодо походження Всесвіту, і, отже є космогонічним. Деякі релігії, наприклад, даосизм, має безособистісну першопричину.

Так, М. Еліаде також зв'язує поняття космогонізм з релігією та вказує, що в будь-якій релігії він є вже присутній: *«священне розкриває абсолютну реальність і дає орієнтири, воно будує світ, в якому окреслює межі, і, таким*

чином встановлює світовий лад» [8, с. 17].

Проте навіть у цьому контексті поняття «космогонізм» виходить за межі вузько наукового визначення, набуваючи глибшого й ширшого філософсько-смыслового звучання, необхідного для його повноцінного розуміння й інтерпретації в межах художнього тексту.

Космогонія (від грец. κοσμογονία: κόσμος – світ, всесвіт + γονή – народження) це *«наука, що досліджує походження та еволюцію космічних тіл і систем: галактик, туманностей, зір, зоряних скупчень, Сонця, а також тіл Сонячної системи (великих, карликових і малих планет, астероїдів, супутників, комет, метеоритів)»* [5, с. 47].

Космогонізм може бути розглянутим з різних аспектів, з одного боку як художнє бачення явищ початку, хаосу, порядку і загалом структури світу. З цієї точки зору образ моря в романі Айріс Мердок «Море, море» космогонічним символом є стихія води. Вода – це стихія, що уособлює і початок, і кінець, і смерть, і народження.

Як бачимо, це не зовсім те розуміння, яке нам потрібно, бо це надто наукове, математично вузьке поняття, яке не дозволяє творчій особистості розгорнути крила уяви та фантазії, бо виключає з себе культурно-історичний та міфологічний аспекти в розумінні цього поняття. Тож, які є космогонії, і як нам розібратись, яка саме нас цікавить в даному дослідженні?

Отримати відповідь на це питання нам в нагоді є науковець Е. Грегорі, який у своїй книзі «Стародавня Грецька космогонія» звертає увагу читача на те, що космогонія як галузь сучасної науки, як емпіричної, сформувалась в 1920-30-х роках, за участю видатних астрономів та астрофізиків, які довели більш правдоподібні теорії створення світу, і навіть зараз, наскільки б ці теорії не були емпірично вірно та чітко доведені, все одно залишається місце для міфу. Але що ж було до цього часу? Космогонія існувала, але як наука, яка

мала менше можливостей до емпіричного дослідження, а отже мала більш філософський характер, в тому сенсі, що вона була більш теоретичною та побудованою на гіпотезах та припущеннях, ніж на дослідженнях та доказах. *«В античності також розглядали ширші питання про походження. Йшлося не лише про походження космосу, а й про зоогонію – походження життя, а також про походження чотирьох елементів: землі, води, повітря і вогню. Щоб зрозуміти деякі з найнезвичніших відповідей на ці питання, потрібно зрозуміти певні суперечки й принципи, пов'язані з теоріями походження космосу»* [50, с. 67].

Але саме вона завдяки силі думки і бажанню пізнавати світ, почала відділяти міфологічну частину космогонії тогочасся. Автор стверджує, що це почало відбуватися за часів грецької античності і завдяки грецькій філософській школі.

Існує багато міфологічних теорій творення світу, тож розглянемо декілька найголовніших із них, на нашу думку. Але перед цим варто зауважити, що *«розповідей про кінець світу в давньогрецькій міфології немає. Циклічність і повторюваність явищ – одне з перших спостережень, зафіксованих у грецьких міфах, що створені на зорі цивілізації»* [6, с. 42]. Отож, у міфологічній традиції космогонічна символіка води є однією з найстійкіших і найдавніших форм уявлення про хаос як передумову творення світу. Один із найвідоміших міфів про походження Всесвіту знаходимо у вавилонському епосі «Енума Еліш» (в перекладі «Коли згори...»), який постає, як ключове бачення стихії води як джерело життя.

У вступній частині цього епосу світ постає хаотичним і аморфним, без імен, форм і богів. Існують лише первісні води Апсу, як чоловічий початок та Тіамат, як жіноче першоджерело. Ці два початки зливаються в один, з якого лише згодом виникає все: боги, простір, матерія і порядок. Варто зауважити,

що мотив «всемогутньої води» як хаотичного простору, з якого потім виростає структура, є універсальним та схожим для багатьох міфологічних концепцій де використовуються космогонічні символи. Зокрема Н.М. Ткачик вказує, що *«вода, уособлюючи в багатьох міфологіях космогонічну прастихію та прасубстанцію, наділена також функціями очищення як нового народження індивіда, що проявлялося у багатьох релігійних обрядах за участю води – в Давньому Єгипті, Вавилоні, Греції, Римі, навіть досі практикується в індуїзмі, юдаїзмі, караїзмі, християнстві, ісламі...»* [36, с. 279].

Зауважимо, що серед вавилонських міфів про сотворення світу є чимало різних варіантів, які ніби перегукуються між собою. Так, одним із них є міф про створення світу в Еріду (або Буття Еріду), що написано на табличках, датованих ще до нашої ери. У цьому варіанті космогонічного міфу первісна картина світу перед нами знову постає як хаос, а саме хаос води, де усі землі ще були морем, і зрештою з глибин Апсу виникає перша організована структура буття, а саме священне місто Ерід та храм Есагіла. Далі епос розкриває деталі створення богів і людей. Одним із центральних богів є Мардук, який творить землю за допомогою очеретяної рами, вважаємо, що такий образ та символ можемо трактувати як наївна спроба структурувати стихійне.

Розглянемо також космогонічні уявлення Стародавнього Єгипту. Тут, як і в інших стародавніх цивілізаціях вони були тісно пов'язані з образом води (це початковий хаос) і вже з нього виникає упорядкований світ (структура). Незважаючи на те, що існували кілька версій міфів про створення (мемфіська, геліопольська, гермопольська), всі вони мають спільну основу, де із безкінечності води виринає первісний пагорб.

Цікавим для аналізу є акт створення світу, що представлено у геліопольській міфології. У ньому бог Атум постав на вершині первісного

пагорба створив світ через плювання Шу (повітря) та Тефнут (волога). Цей міф підкреслює ідею органічного народження всього суцього з єдиної божественної субстанції, що існує в воді.

Антична Греція також залишила по собі чималий спадок космогонічних текстів, де вода та хаос відіграють ключову роль в походженні світу. Найдавніші свідчення цього типу знаходимо в епосах Гомера, де Океанос постає як первісний прародитель богів: Океанос, який разом із Тетіс дав початок богам, є творцем (породжувачем) усього.

Ці образи продовжує орфічна традиція, де вода теж являє собою першооснову. Згідно з Орфеєм, саме з первісної води осів мул, з якого виникла життєва форма у вигляді змієподібної істоти з головою лева, між якою й тілом проростає обличчя божества. Ця істота, названа Гераклом-Кроносом, породжує космічне яйце, символізуючи потенцію, з якої виникають Уран і Гея, як втілення неба й землі.

В іншому варіанті, який подає Арістофан, витоки світу ще глибше занурені в хаос: спочатку панували Хаос, Ніч, Ереб (як суцільна темрява) та величезний Тартар. Усередині темного Ереба Ніч виношує яйце, що виникло від вітру.

Важливим джерелом космогонічної традиції давньої Греції є поема Гесіода «Теогонія», у якій міф починає набувати системності. Саме в цьому творі простежується перехід від міфологічного бачення до спроб логічного упорядкування виникнення. Початок світу у Гесіода зображається так: початком усього був Хаос (Бездня), потім виникла Гея (Земля). Слідом з'явилися Тартар і Ерос. Від Ночі народжується Ереб, а вже з Еребу – Ефір і світлий День. Гея потім породила Урана, Гори та Море.

Гесіод не просто повторює традиційні образи, він будує систему буття, що поступово перетворює міф у своєрідну передфілософську систему. Цей

поетичний космос ґрунтується на порядку, послідовності, причинності, тих самих категоріях, які стають основою античної філософії.

Ця тенденція продовжується в роботах інших досократиків: Фалес називає воду першоосновою, Анаксімен позначає повітря, а Геракліт бачить в цьому вогонь. Але всі вони вже намагаються показати першопричини творення, більше не використовують міф для пояснення створення світу.

І, зрештою, ця еволюція приведе до того, що сучасна космогонія, як окрема наука, відмовиться від образності, натомість спиратиметься на емпіричні методи, моделі, формули й спостереження. Через праці Ньютона, Ейнштейна, Леметра, Гамова ми переходимо до космогонічної моделі Великого вибуху, що пропонує наукову версію початку існування Всесвіту.

Космогонічні символи – це архетипічні образи, що застосовуються для пояснення походження Всесвіту й його структури в міфології, релігії та філософії. Вони втілюють концепції первісного хаосу, народження космосу, божественної сили творення, циклічності існування й закономірностей буття. Одним із найдавніших і найуніверсальніших космогонічних символів є хаос, або Первісна Безодня, або Небуття. У грецькій традиції Хаос (Χάος) розумівся як пустельний, безмежний простір, що передував виникненню богів, людей і всього сущого. Овідій, спираючись на грецькі джерела, визначав хаос як змішану масу, котра містить у собі елементи всіх речей, з яких поступово формується упорядкований космос. Гесіод називав Хаос «матір'ю» таких богів, як Ереб та Нікта, а деякі поети пізнішої доби трактували Хаос як простір темряви чи підземного світу, як «первинний безформний стан світу (*πάντων πρότιστα χάος γένετο*); або ж *τὸ περικείμενον χάος ... «навколишній хаос»* [24, с. 82].

Так що ж символізує хаос, космогенічним символом чого він є: по-перше, це потенціал, із нього все народжується, створюється і виникає.

Починаючи від різних створінь, людей, богів, до небес, океанів, планет, зірок і всесвіту, що говорить про його першість, і надважливість у системі творення, а також це приводить нас до іншого символу: безмежжя. Безмежність хаосу постає символом абстракції. Розуміння того, що він не має чітких меж і структур. Безкінечність у повному розумінні або нерозумінні цього терміну. Такий умовивід наштовхує нас на символ, двозначності, багатозначності, коли із нічого з'являється все, із хаосу порядок, і в такому випадку являє собою взаємозалежне поняття. І нарешті, хаос символізує метаморфозу, зміну, коли із безладу, з'являється впорядкований космос. Таким чином, хаос у космогенічному сенсі не є безлад, а символ можливостей і творення. Фундамент із якого будується світ, всесвіт і структура буття.

Яйце, або космічне яйце, або світове яйце – це наступний міфологічний мотив у космогонічних концепціях багатьох культур та цивілізацій, що містять в собі Прото-Індо-Європейську міфологію. Зазвичай, з яйця з'являється всесвіт або народжується первинна істота яка створює світ. Інколи це яйце може містити в собі первинні води Землі. Інколи воно містило в собі богів творців, таких як Єгипетського Ра або китайського Пангу, які вилуплювалися з нього наче курчата, несучи із собою світло та життя. В інших же випадках воно несло більш хаотичний мікс елементів, які повільно розділялись і організовували себе в землю та небо, сонце та місяць, як у фінського Калевала. Яйце представляє потенціал, таїну початку та ідею що щось надзвичайне може з'явитись з чогось, що має просту та звичайну форму. Воно символізує нам те що навіть з найменшого зерна може прорости щось величне та гарне .

Світове дерево як космогонічний символ дуже сильний та старовинний, який виходить за межі культурних кордонів. Воно репрезентує зв'язок із космосом, циклічну природу життя та встановлює зв'язок між різними реальностями. В норвезькій міфології – це гігантський в'яз (Ігдрасил), який

поєднує собою світ богів та людей, дім різноманітних потвор та джерело мудрості. Дерево Цейба в мезоамериканській культурі являє собою чотири кардинально різні напрямки та поєднання між підземним царством та небом, часто зображується із пташками на гілках та корінням у землі або воді. У китайському епосі це дерево Фусанг, міфічне дерево де живуть сонця світу, що символізує циклічну природу часу та єднання небесного та земного світів. У фінській міфології у світ Калевала створений із решток шкаралупи яйця, яке лежить на коліні богині повітря із деревом, що поєднує небо та землю. Ці історії підсвічують символічну роль дерева, як воріт у невідоме, а також джерела мудрості та сили. Про світове дерево писав зокрема С. В. Кадомський, який вказує, що *«первісний творець використовує розбиття інформації на категорії у відповідності до семантики найвизначних ритуальних свят та особистого усвідомлення навколишнього простору. Таким чином утворюється інформаційна матриця світового стовпа, поділеного на три світи, середній світ (найбільш зрозумілий) якого репрезентувався світовим деревом»* [9, с. 270-271].

Первісний океан – безкрайня водна стихія, що існувала до творіння, є сильним символом у космогонічних міфах багатьох культур. Він являє собою стан хаосу, довільності та нескінченних можливостей, з яких виникає порядок. Це місце творіння, що існує у безмежжі та безладі, з якого формується земля, відділяється небо й починається життя. У давньоєгипетській традиції це первісний океан Ну, символ безмежної стихії, яка передує всьому існуючому і є джерелом творіння. Бог сонця Ра постає з Ну, підкреслюючи подвійну природу хаосу та творчої сили. У греко-римській міфології Океан, наче величезна річка, що охоплює всю Землю та живить усі річки, струмки й моря. Вона оточує навіть Рай, і вважається одним із батьків численних богів та богинь.

Так само як безмежжя океану, наших стародавніх предків захоплювала велич гір. Ці колосальні земні утворення здавалося пронизували небо вершинами, поєднуючи земний та небесний світи. Не дивно, що саме гори часто були обрані для спорудження храмів, святилищ та вівтарів, адже вони вважалися священними місцями, де сконцентрована божественна сила, яка відігравала ключову роль у створенні світу. Гори тісно пов'язані з іншими космогонічними символами, а саме океаном, світовим деревом та яйцем, і є символами родючості, зростання, життєвої енергії землі, а також місцем перебування божественних сутностей.

В індуїстській міфології центральною світовою горою є Меру, що являє собою дім богів та джерело священної річки Ганг, яка символізує космічний порядок та служить мостом між небом і землею. В античній Греції такою горою був Олімп, як житло богів, що уособлювало їхню силу та верховну владу. християнська традиція звертається до гори Арарат, де, згідно Біблії, зупинився ковчег Ноя після потопу, що символізувало новий початок для людства та відродження життя на Землі. В Японії гора Фудзіяма є священним місцем, тісно пов'язаним із богами Шинто, і стала символом японської ідентичності та духовності.

Космогонічний образ первісної змії є ще одним важливим та широко розповсюдженим символом, який можна знайти у міфах багатьох культур світу. Цей символ увібрав у себе складний комплекс ідей, що охоплюють процеси творення і руйнування, хаосу та порядку, циклічності та вічного повернення всесвіту.

Первісна змія нерозривно пов'язана із символікою первісного океану, що передує самому буттю. Саме вона являє собою початок всесвіту, могутню силу, з якої народжується світ. Вона втілює в собі подвійність творення та руйнування, життя та смерті, є джерелом плодovitості та життєвої сили, але

водночас залишається символом хаосу, невідомості та потенційної загрози. У працях А.А. Волинець вказує на подібність семантики слів змії та земля й робить висновок, що *«в численних описах структури Космосу, відомих у різних народів, змія чи дракон стабільно асоціюються з Нижнім світом. Водночас, драконоподібні істоти можуть «перебувати» і за межами Космосу, символізуючи Хаос як такий»* [4, с. 82].

Один із найбільш впізнаваних символів – це уроборос, змія, яка кусає свій хвіст, символізуючи циклічність, безперервність життя, вічність і безкінечне переродження Всесвіту. Цей символ знаходить своє втілення у азійському символі Їнь-Ян, де він уособлює баланс протилежних сил та нескінченний рух у межах всесвіту.

У скандинавській міфології велетенський змії Йормунгандр обвиває собою весь світ. Він є уособленням руйнівної сили хаосу, з яким бог Тор має зіткнутися у фінальній битві Рагнарк. У давньоєгипетській міфології змії Апоп (Апофіс) виступає як одвічний ворог бога сонця Ра. Цей змії є символом темряви та безладу, який прагне зруйнувати встановлений космічний порядок.

В мезоамериканських культурах, таких як ацтекська та майя, присутні образи пернатих змії Кетцалькоатля та Кукулькана, які символізують знання, мудрість і циклічність часу. Ці божества поєднують в собі риси неба та землі, втілюючи зв'язок між божественним і людським.

Австралійська аборигенна міфологія створила образ веселкового змії, могутньої духовної сутності, яка уособлює сили води, землі, родючості й життя. Він є творцем ландшафту та символом зв'язку з предками, що відображає єдність людського і природного світу.

Птах як космогонічний символ є одним із найяскравіших та найуніверсальніших мотивів у міфологіях, та релігійних традиціях різних культур світу. Цей образ поєднує у собі елементи землі, неба і навіть

підземного світу, символізуючи творіння, свободу духу і єднання з божественним. Завдяки своїй здатності літати птах часто виступає посланцем богів, посередником між людським і божественним світом, доставляючи молитви й знамення, та забезпечуючи зв'язок мирського й небесного. В деяких міфах птахи беруть безпосередню участь у творенні світу, приносячи світло, землю або воду, або навіть допомагаючи утворити основні елементи буття.

Фенікс, міфічний птах, який перероджується з власного попелу, став символом безсмертя, вічного відновлення, трансформації та циклічності життя. Водночас великі хижі птахи, такі як орли, яструби та соколи, нерідко виступають у ролі небесних охоронців, захищаючи світ від хаосу та темних сил, а також символізуючи силу сонця, світло й божественну владу.

В античній Греції орел пов'язувався із Зевсом, верховним богом, символізуючи могутність, владу і божественний авторитет. Голуб у грецькій міфології асоціюється із Афродітою, богинею кохання, і є символом миру, чистоти та духовності. У скандинавській міфології ворон є посланцем Одіна, бога війни та мудрості, символізуючи пророчий дар і таємні знання. На світовому дереві Іггдрасіль мешкає орел, який символізує зв'язок між небесами й землею.

У міфології корінних народів Північної Америки Громовий птах є могутньою істотою, що керує грозами, громом і блискавками, символізуючи природну стихію і духовну силу. В китайській традиції журавель є символом щастя, довголіття та безсмертя, посланцем небес і провісником добрих вістей. В індуїзмі величний птах Гаруда, транспорт бога Вішну, символізує захист, владу і нездоланну силу.

Отже, космогонічна символіка у художній літературі є глибоким відлунням вічних людських пошуків витоків і смислів буття. Вона втілює в собі не лише історію розвитку наукової і міфологічної думки, а й запит людини

про своє місце у Всесвіті. З найдавніших часів люди уявляли хаос як безмежну прірву можливостей, із якої народжується світ. Згодом ця первісна безодня набувала різних образів: світового яйця, древнього дерева, безкрайнього океану, високих гір, загадкової змії чи птаха. Усі ці символи – це своєрідні скарбниці людської мудрості. Вони відображають наш спільний досвід і глибокі прагнення: створювати, відновлювати, змінюватися, рухатися по колу життя. Кожен із цих архетипів нагадує про вічний пошук сенсу й оновлення, який властивий людству у всі епохи.

Кожен із розглянутих космогонічних символів репрезентує не лише космічні структури чи природні явища, а й глибокі філософські ідеї: Хаос уособлює початковий потенціал і водночас нагадує про двозначність порядку та невизначеності; Яйце вміщує загадку початку, крихкість і безмежність потенціалу життя; Світове дерево відтворює зв'язок між різними вимірами буття та циклічність світобудови; Первісний океан є символ неупорядкованого, але життєдайного простору, який дає початок структурі й порядку; Гори виступають точками дотику людського й божественного, уособлюють піднесення, осмислення й оновлення; Змія є метафорою трансформації, безкінечного кола життя і смерті; Птах уособлює прагнення до свободи, одухотворення й зв'язок між землею та небом.

Багатовимірність космогонічних символів засвідчує їхню універсальність для різних культур, релігій і літературних традицій, водночас кожна традиція інтерпретує їх через призму власної історії, духовного досвіду й естетичних уявлень. Через ці образи художня література відкриває читачеві цілий космос інтерпретацій: від страху перед невідомим до осяяння єдністю з усім сущим.

Важливо підкреслити, що еволюція космогонічних уявлень від міфу до філософії, а згодом до наукової картини світу, не призвела до їх зникнення з

художнього тексту. Навпаки, вони набули нових смислів і сучасних інтерпретацій: від архетипу хаосу й творення до образу духовної трансформації, ідентичності, чи національного самоствердження.

Таким чином, космогонічні символи є не лише маркерами культурної пам'яті, а й ґрунтовними художніми засобами, що дають змогу глибше осягнути історію людської думки. Їхня універсальність, невичерпність смислів і здатність змінюватись під впливом нових контекстів забезпечують їм невичерпну актуальність у сучасній літературі, філософії та мистецтві, слугуючи ключами до розуміння не лише походження світу, а й самих себе.

1.2 Специфіка використання символів природи в контексті пошуку сенсу буття на матеріалі художньої літератури

Природа відіграє важливу роль у пошуку сенсу буття в світовій художній літературі. Це не просто сцена для подій або, фон, вона є активним елементом, що символізує собою внутрішній стан героя, його думки, бажання, гармонію або конфлікт із собою і зовнішнім світом.

В художній літературі природа дуже часто постає простором де головний герой проводить глибинні роздуми та задається питаннями буття. Наприклад, у творчості Г. Д. Торо природа є середовищем, у якому людина може знайти гармонію із собою та всесвітом. Його відомий твір «Уолден, або життя в лісі» не лише автобіографічний, але й глибоко філософський, адже ставить питання про справжні цінності людського існування. Зокрема, М.С. Назаренко стверджує, що *«подібний вид втечі і є сутністю дауншифтингу, поняття, що з'явилося в Америці в 90-х роках ХХ століття, коли достатньо забезпечені люди, різко відмовлялись від кар'єри та фінансових благ та усамітнювались, шукали духовного розвитку, справжнього призначення, навіть якщо воно не було вигідним в матеріальному сенсі»* [22, с. 128].

У творах Ф. Ніцше, зокрема у праці «Так казав Заратустра» зустрічаємо образ гір, які є метафорою самовдосконалення та духовного зростання над повсякденністю. В трактуванні Савчука, Ніцше звертається до символів природи щоб пояснити процес зміни традиційних цінностей й встановлення оновлених ідеалів.

У модерністській та екзистенційній літературі природа відображає абсурд та відчуженість існування. Ось, наприклад, у творі Ф. Кафки «Замок» пейзажі використовуються як метафори недосяжної правди й істини та душевної кризи головного героя, який шукає сенс буття в царині абсурду. Як наголошує Бойм, Кафка використовує природні символи для передачі образу людського відчуження й душевної ізоляції.

Природа у творах Е. Гемінгвея, зокрема в повісті «Старий і море», показує трагічність людського буття, демонструючи боротьбу героя із нестримною природою. Янг зазначає, що Гемінгвей через образи природи розкриває філософію стоїцизму та гідності перед лицем невідворотного.

Таким чином, образи та символи природи у світовій художній літературі є не просто декорацією, а точним філософським інструментом, що допомагає митцю розкривати сенс існування, виступаючи джерелом прозріння, простором для саморефлексії та дзеркалом внутрішніх суперечок героїв.

Взаємозв'язок природи та проблематики буття завжди був лейтмотивом багатьох визначних творів світової літератури. Природа постає не лише художнім тлом, а й глибоким філософським концептом, що дозволяє розкрити такі екзистенційні питання, як сенс буття, самотність, свобода, смерть і пошук внутрішньої гармонії.

Зображення людської самотності через природу було центральним образом багатьох творів. Усвідомлення людиною власної самотності є однією із основних ідей екзистенціалізму. У романі Г. Мелвілла «Мобі Дік» океан

постає образом невідомості та різноманіття буття, де людина стикається із своєю мізерністю та самотністю перед всесвітом. М.В. Левицька вказує, що *«природа у творі «Мобі Дік» не лише створює неймовірні образи та ландшафти, але й стає метафорою для широкого спектру емоцій та конфліктів. Океан в цьому романі виступає як символ безмежності та загадковості. Він поєднує усіх персонажів та обличчя Людства у своєму безкрайому просторі, демонструючи їхню невпинну боротьбу з власними демонами та зовнішніми загрозами»* [15, с. 9].

Схожі ідеї демонструє Д. Конрад у «Серці пітьми», де джунглі Африки постають образом внутрішньої темряви людини, її морального розкладу та втрати людяності. Ф. Кафка в романі «Замок» використовує зимній пейзаж як метафору абсурдності людських зусиль та душевного відчуження, коли головний герой марно намагається дійти до влади, яка залишається недосяжною для звичайних людей.

Свобода та природа часто розглядаються як втеча до автентичного існування. Для екзистенціалістів же свобода є однією із ключових категорій, яка часто асоціюється з поверненням до природи. Г.Д. Торо у праці «Уолден, або життя в лісі» зображує добровільне усамітнення серед природи як засіб звільнення від соціальних норм і пошуку автентичності людського буття. Ту саму ідею можемо побачити у творчості Д. Лондона, а саме у повісті «Поклик предків», де сувора природа символізує повернення до первісних інстинктів, а значить до справжньої свободи. А. Камю ж у романі «Чума», згідно дослідника Бондаренко, використовує «пустельні ландшафти як метафору екзистенційної свободи людини перед лицем абсурдності життя».

Природа також дуже часто може символізувати смерть та перехідність людського життя. Циклічність природи (зміна пір року, дня і ночі) часто виступають метафорами людської смертності й тимчасовості існування.

Наприклад, у поезії В. Блейка осінь та зима уособлюють старіння і неминучість смерті. У праці Ф. Ніцше «Так казав Заратустра» образи гір стають символами духовного піднесення та кінця старих цінностей, відкриваючи шлях до надлюдини. У XX столітті Е. Гемінгвей у повісті «Старий і море» показує боротьбу людини із природою як метафору невідворотності смерті, але одночасно пошуку сенсу буття навіть у, можна сказати, безвихідних ситуаціях.

Таким чином, у художній світовій літературі взаємодія природи та проблем буття стає інструментом для розуміння філософських проблем існування.

Земля, вода, повітря, вогонь як універсальні символи належать до найбільш поширених і глибоких у світовій літературі. Ці чотири класичні стихії відігравали важливу роль у розкритті філософських, духовних та екзистенційних пошуків людини, які не лише описували зовнішній світ, а й несли в собі особливі значення, а саме відображали циклічність буття, боротьбу за сенс існування, гармонію і хаос. Як зазначає Я.О. Сулейманова: *«символіка природних стихій (вогню, води, повітря та землі) є предметом не лише культурологічних та філософських досліджень, а й лінгвістичних, зокрема когнітивних та етнолінгвістичних», що, на нашу думку, не викликає жодних сумнівів»* [32, с. 43].

Земля: символ стабільності, життя та смерті. В літературних творах земля часто асоціюється з родючістю, домівкою та безпекою. У «Божественній комедії» Данте земля представляється як матеріальне існування, що протиставляється духовному пошуку істини й очищенню. В романі «Сто років самотності» Г.Г. Маркеса земля є символом історичної пам'яті та минулого, що втручається в долю багатьох поколінь.

Вода: символізує зміну, очищення і духовне оновлення. У романі Г. Гессе

«Сіддгартха» річка метафорично символізує життєвий потік і циклічність існування, що допомагає головному герою усвідомити смисл існування. Також вода може уособлювати собою хаос та небезпеку. У творі Г. Мелвілла «Мобі Дік» бачимо величезну силу океану, через яку можна як пізнати себе, так і втратити все що маєш, загинути.

Повітря: символ свободи, духовного піднесення і мінливості. У «Так казав Заратустра» Ф. Ніцше саме рух повітряних мас у вигляді вітру, а разом з ними і гори демонструють шлях до духовного звільнення і подолання соціальних меж. У поезії В. Вордсворта вітер метафорично відображає натхнення та прозріння. А от вже у творі Ф. Кафки «Процес» задушлива атмосфера, яку автор використовує у творі являє собою образ тривоги, неоднозначності, дисбалансу та душевної безвиході головного героя.

Вогонь: символізує руйнування, очищення і перетворення. В романі Р. Бредбері «451° за Фаренгейтом» вогонь постає символом знищення культури та знань, але в той же самий час і стає символом відродження й надії після катастрофи. У «Божественній комедії» Данте вогонь пекла символізує собою страждання, але це страждання це шлях до духовного очищення.

Традиційно образ флори та фауни в художній літературі, теж використовуються для того, щоб розкрити певні аспекти людського буття, внутрішнього світу героїв, емоційних складових образів, соціальних взаємодій, та філософських пошуків сенсу існування. Ці складні образи та символи допомагають у підвищенні виразності творів, додають яскравості відтінків у метафорах та епітетах, що дає змогу краще збагнути та розрішити складні соціальні дилеми та проблеми буття.

Світ флори в художній літературі досить часто використовують щоб відобразити зростання, відродження, смерть і тлінність. Так, О.Л. Готов стверджує *«якщо з художнього тексту вилучити художні засоби, він перестане*

бути художнім: віршем, повістю, романом, а перетворюється у рутинний переказ якихось подій або думок». [7 , с. 43]. А одним із найвідоміших прикладів є образ Дерева життя в світових міфологіях і релігійних текстах [10].

У романі Г.Г. Маркеса «Сто років самотності» бананові плантації виступають символом плинності часу та приреченості людського буття. У романі Д. Лоуренса «Коханець леді Чаттерлей» рослинні мотиви ж навпаки, символізують відродження чуттєвості, життєвої сили й гармонії з природою, а в поезії В. Блейка (збірка «Пісні Невинності та Досвіду») опадання листя восени створює образ невідворотнього старіння й загасання людського духу.

Дерево в багатьох літературних текстах постає як невичерпний символ мудрості та довголіття. В творі Ніцше «Так казав Заратустра» образ самотнього дерева в горах стає образом людського духу, що хоче самопізнання, але приречений на самотність та ізоляцію.

Всесвіт фауни в літературі часто зображується для демонстрації людських рис, інстинктів і соціальних стосунків. Ось, наприклад, у романі Д. Лондона «Поклик предків» вовк символізує повернення до первісних інстинктів, боротьбу за виживання та внутрішню свободу людини. У «Майстрі й Маргариті» М. Булгакова образ кота Бегемота стає метафорою абсурду і прихованої жорстокості радянського суспільства.

Образ птаха часто асоціюється з бажанням свободи, духовного зростання або трагічного падіння. У поезії П. Неруди («Ода до птахів») птахи є символами духовної свободи та краси життя. У драмі Ж. Ануя «Жайворонок» головна героїня, яку порівнюють із птахом, уособлює спрагу до внутрішньої свободи та водночас її приреченість. В українському ж фольклорі образ зозулі є символом смутку, самотності й життєвої долі.

Тварини також часто можуть уособлювати в собі баланс та порядок

всесвіту або ж навпаки розпад та хаос. Наприклад, у романі Д. Орвелла «Колгосп тварин» свині уособлюють корумповану владу, тиранію та моральне падіння суспільства. У новелі Ф. Кафки «Перевтілення» трансформація героя в комаху символізує соціальну ізоляцію, абсурдність буття та втрату людської ідентичності. У «Божественній комедії» Данте різні тварини (пантера, лев, вовчиця) символізують людські гріхи – хтивість, гординю та жадібність відповідно.

Отже, рослинні й тваринні образи були і будуть важливими інструментами для метафоричного зображення людського досвіду та проблем буття у літературі. Ці символи допомагають ширші глибші образи та яскравіші алегорії, що дозволяють краще передати думку автора та зобразити точніше та детальніше людську природу, самотність, боротьбу за виживання, свободу та смерть.

В класичній літературі природа грає важливу роль у розкритті філософських пошуків сенсу буття. Символи стихій, ландшафтів, космічних явищ і тваринного світу служать для відображення боротьби людини з долею, питання морального вибору, гріхопадіння та відродження. Творчість Гомера, Данте й Шекспіра слугують прикладами того, як природні образи набувають символічного значення у художньому тексті.

У гомерівському епосі («Іліада», «Одіссея») природа виступає активним учасником, що визначає долю героїв. У «Одіссеї» це складний шлях до самопізнання, яким мандрує Одисей; його пригоди стають відображенням людського життя, сповненого випробуваннями, небезпеками і спокусами. Шторм, який насилає Посейдон, показує покарання людини за зухвалість перед богами є однією з центральних тем античної трагедії. Острів феаків і їхні квітучі сади символізують утопічний простір, де досягнута гармонія людини з природою, що є ідеалом гармонійного співіснування. Тож, природа у

Гомера алегорично відображає долю людини, зображуючи хаотичність, але й закономірність життя.

У Д. Аліг'єрі ж природа метафорично відображає духовний шлях. На початку «Пекла» герой опиняється в темному лісі, що уособлює стан душевної кризи, розгубленість та втрату моральних маяків. У «Чистилищі» пройшовши через річку Лету душа забуває все та очищається перед входом до Раю, вода тут стає символом оновлення та духовного переродження. В подальшому ж, на кожному рівні Чистилища душа має пройти випробування, це можна тлумачити як алегорію людського життя та морального зростання. Природа у Данте це не просто декорація, а важливий символ, що показує стан душі людини на її шляху до просвітлення.

О. В. Титар, аналізуючи твір Данте, стверджує: «природа розглядається як творення Бога, його син, таким сином є й людина, мистецтво – творення людини, творення за природою, наслідування, мимезис її, тому мистецтво розглядається Данте у деякому сенсі сином сина, онуком Божим – *«є наче Божим внуком» («arte a Dio quasiè nepote»)*, *«квазі-непотизм мистецтва»*» [35, с. 143].

У творчості В. Шекспіра природа відображає людські пристрасті та стани. У драмі «Буря» стихія, створена Просперо, уособлює руйнування старого порядку і відновлення справедливості. Гроза, яку ми бачимо у «Королі Лірі», показує внутрішній розпад та вагання Ліра, а також його світоглядну кризу. У «Гамлеті» моральна деградація суспільства демонструється через порівняння Датського королівства із старим, запущеним садом. Отже, ми бачимо, як використовуючи символи та образи природи, Шекспір розкриває психологічний стан своїх героїв, наголошуючи на безперервному зв'язку між людиною та природою.

Ще один митець, П. Б. Шеллі вбачає в природі чимало характеристик –

це і натхнення, і гармонія, і циклічність, і постійні зміни. У поезії автора «Ода до західного вітру» ще одне природне явище – вітер, стає символом змін та перетворення. Проаналізувавши попередні космогонічні символи, можемо зробити висновок, що він також може мати амбівалентну природу, включаючи потенції і до створення, і до руйнування, адже в зміні речей полягає сама основа існування. Ще у вірші «Хмара», автор розкриває багатогранне бачення природи. Хмари у ньому постають як образи постійної плинності, мінливості часу, що також можна розглядати як метафору швидкоплинних станів людини: емоцій, думок, поведінки. Таким чином, природа для П. Б. Шеллі це живий космічний організм, що уособлює універсальні закони буття.

У творчості Ф. Кафки, який також не оминув космогонічні символи, природа постає не джерелом краси, а, навпаки, доказом абсурду та ізоляції. Так, ліс у романі автора «Замок» (1926), є символом відчуженості, відсутності сенсу й неможливості досягнути істину. А тварини у його творчості є метафорами деградації та абсурдності людського буття. Зокрема, в оповіданні «Перевтілення» (1915) автор, перетворивши героя на комаху підкреслює таким чином його дистанціювання, віддалення від суспільства та від власної родини, а за словами Павлишина, в тому числі й підтвердженням руйнації ідентичності головного героя. Отже, можемо зробити висновок, що у творчості Ф. Кафки природні образи є головним чином свідченням втрати сенсу буття, а також доказом безсилля людини перед ворожими силами [41, с. 120].

У творчості Г.Г. Маркеса образ природи також використано автором та є метафорою різного роду історичних процесів й свідченням циклічності часу. Одне з природних явищ, використаний автором є дощ («Сто років самотності» (1967), який триває аж чотири роки та символізує забуття, занепад та зникнення роду Буендіа. Вітер, який в творі знищує місто Макондо, є символом кінця цивілізації, яка не здатна змінюватись.

Таким чином, з розглянутих представників модернізму й постмодернізму природа змінюється, вона перестає бути гармонійною чи ідеалізованою, навпаки, природа стає символом боротьби людини.

В українській культурі, як знаємо дуже тісний зв'язок із землею і стихіями, який визначав не лише спосіб життя окремої людини, а й структуру колективної ідентичності, природа стає повноцінним учасником історичного процесу, простором для внутрішніх і національних перетворень.

У середньовічній українській філософській думці, яка була сформована на християнському ґрунті Київської Русі, природа постає передусім як вияв Божої премудрості й гармонії. У «Слові о законі і благодаті» Іларіона Київського природа – це живе свідчення Божественної волі, невід'ємна частина космічного порядку. У цей період сформувалася традиція осмислювати світ як ієрархічно впорядковану цілісність, де людина не протистоїть природі, а прагне гармонії з нею. Це відображено й у давньоукраїнській літературі, де ліс, степ, річка, ніч чи світанок мають і сакральне, і дидактичне значення [37, с. 60].

У XX столітті такі течії, як модернізм та екзистенціалізм переосмислюють символіку природи, змінюючи акценти і переключаючи увагу на особистісну кризу, самотність та боротьбу із «абсурдом». У поезії В. Стуса «природа: сніг, вітер, степ, сонце, дорога слугує алегорією екзистенційної ізоляції, духовного холоду, але водночас, і джерелом стійкості, сили й внутрішнього світла» [37, с. 62]. У Стуса, природа це місце де перевіряється людська гідність і відданість ідеалам. Символічні пейзажі слугують інструментом осмислення буття, та водночас демонструє і біль, і надію.

На межі XX–XXI століть в українській філософії та літературознавстві відбувається зростання інтересу до природи як джерела етичних і екологічних

ідей, складника національної та культурної ідентичності. Сучасні дослідники, зокрема О. Ясь, трактують природу як *«складову моральної відповідальності перед наступними поколіннями й засіб збереження національної спадщини в умовах глобалізації»* [38, с. 14]. Відбувається формування екологічної етики, яка вбирає в себе ідеї духовної спадщини, екологічної культури та соціальної справедливості. Природа тут вже стає *«ресурсом культурної, політичної, філософської трансформації. Вона виступає не тільки предметом естетичної рефлексії, а й основою для зміни формату гуманітарних наук в цілому»* [25, с. 60].

Якщо подивитись в хронологічному порядку, то можемо побачити, що природа в українській культурі пройшла шлях від сакрального вияву Божого задуму до універсального символу морального вибору, національного спротиву, та екологічної відповідальності. Її образи органічно вплетені у філософську, літературну та соціальну тканину нації, віддзеркалюють багатовіковий досвід пошуку гармонії зі світом, формування національної ідентичності й духовних цінностей.

Отже, можемо зазначити, що природа в художній літературі виконує багато функцій: від символу внутрішнього світу персонажа до важливого інструменту для вираження філософських, політичних і соціальних ідей. Вона є простором для пошуку сенсу життя, моральних роздумів, а також як символ відображення боротьби за національну свободу. Від класичної літератури до постмодернізму, образи природи є універсальними і завжди актуальними для літературного аналізу.

Дослідження ролі природної символіки завжди буде важливою темою наукових пошуків в літературі та філософії. Беззаперечно, природа не лише частина людського досвіду, вона міцно пов'язана з його світосприйняттям, і звичайно ж її символічне значення в літературних творах та філософських

концепціях потребує подальшого уточнення та розширення. В сучасних наукових дослідженнях відкриваються нові перспективи для розуміння того, як природні символи відображають культурні, соціальні та екологічні контексти. Однією з найбільших перспектив є дослідження природи в контексті екологічної філософії.

З огляду на сучасну глобальну екологічну кризу, важливим є аналіз того, як літературні та філософські твори використовують природну символіку для вираження екологічних проблем та пошуку шляхів до гармонії між людиною та природою. Тут потрібно звернути увагу на новітні теоретичні підходи, такі як екосоціалізм і екофемінізм, які ведуть нас до нових перспектив для досліджень. У сучасній літературі постмодернізму природа це не лише природний об'єкт, а важлива частина культурної ідентичності. Тож, цікавою ідеєю було б, сфокусувати майбутні дослідження на дослідженні того, як літературні твори цього напрямку адаптують традиційні природні символи до сучасних екологічних умов та реалій.

Іншою актуальністю дослідження може бути вивчення того, як сучасні філософи адаптують класичні природні символи (земля, вода, вогонь, повітря) до нових проблем, таких як постгуманізм, штучний інтелект і технологічний прогрес. Це надасть нам змогу краще зрозуміти вплив природних символів на формування сучасного світогляду, пов'язаного з майбутнім людства.

Взаємодія природної символіки і технологічного прогресу: природа тут може бути антитезою до технологічних досягнень, і розглядати її можна буде через призму сучасних філософських концепцій, таких як постгуманізм і технофутуризм. Дослідження в цьому напрямі можуть зосередитися на тому, як природні символи допомагають виявляти моральні та етичні аспекти технологічного розвитку.

Ще одним напрямом може бути порівняльне дослідження природних

символів у літературах різних країн та культур, адже вона є важливим елементом в усіх країнах. Це надасть нам можливість побачити універсальні та особливі елементи в символіці природи, що відповідно, мають різний вплив на культуру кожного суспільства. Природна символіка в контексті глобалізації: вивчення змін у використанні природної символіки в умовах глобалізації дозволить зрозуміти, як трансформації в культурному просторі та обмін ідеями між культурами сприяють змінам у використанні природних образів. Це надасть більш комплексне уявлення про вплив глобалізації на літературну та філософську думку.

Невід'ємною частиною досліджень є розгляд природи в контексті етики і моралі. Вивчення того, як природні символи використовуються для відображення людських моральних переконань, є важливим для сучасної етично-філософської думки. Перспективою є розвиток таких досліджень, як етика доброчесності та етика взаємозв'язку з природою, що сприятиме кращому розумінню моральних дилем сучасності. Етика природної гармонії: вивчення того, як концепція гармонії з природою використовується в літературі та філософії для формування моральних і етичних норм, є важливою перспективою для подальших досліджень. Тут природні символи часто виступають як моральні орієнтири, що допомагають сформулювати ідеї доброчесності та відповідальності. Перспективи дослідження природної символіки в літературі та філософії спрямовані на поглиблене розуміння того, як ці символи впливають на формування філософських концепцій і культурних традицій.

1.3 Художній компонент концепту моря як символу

Море – один із найглибших і багатозначних художніх символів у культурі людства. Його велич, безмежність, стихійна сила й непередбачуваність з давніх часів захоплювали уяву митців, філософів, поетів, композиторів і художників, породжуючи цілі міріади асоціацій і культурних смислів. І саме через свою невичерпну багатозначність і парадоксальність море постає універсальним простором народження й руйнування, кордоном між хаосом і порядком, забуттям і відродженням, кінцем і початком, тим самим місцем, де все може зникнути і водночас віднайтись.

Значна кількість дослідників звертають увагу на цю тему, зокрема Н.М. Ткачик, який вказує, що *«семантика більшості бінарних опозицій та універсальних мотивів розкривається через міфологему води як космогонічну праматерію та есхатологічну субстанцію водночас, яка художньо вивершується у таких універсальних культурних мотивах, як створення світу із води, Світовий потоп, перехід через воду»* [36, с. 278-279].

У художньому розумінні море бере витoki в міфологічних уявленнях різних цивілізацій і проходить через всю історію літератури й мистецтва. У міфах Стародавнього Сходу, як підкреслює Л. Рудницька [28, с. 53], «море часто символізує космічний хаос, що передує створенню світу. У християнській традиції водна стихія уособлює і потенціал оновлення, і стихійну небезпеку».

В класичній художній літературі постійно фігурує образ моря, його використовують як простір випробувань, межу між відомим і невідомим. В «Одісеї» Гомера воно є випробування героя, простір, у якому він долає власні страхи, зустрічається з долею. У «Енеїді» Вергілія морська подорож є не лише географічною, а й символічною, відкриваючи нові горизонти буття, нові випробування, а сам океан виступає як поле зустрічі з божественним і

фатальним. В біблійних текстах також знаходимо морську тематику, де вода втілює і первісний хаос, і оновлення через випробування, наприклад, у міфі про всесвітній потоп чи біблійну переправу через Червоне море [8, с. 44].

Мотиви води, дощу й морського безмежжя часто використовуються для демонстрації основних філософських категорій існування та духовного пошуку. Так, вже у першій Олімпійській оді Піндара вода проголошується найвищою цінністю. У середньовічних англійських текстах, наприклад, у «Кентерберійських оповіданнях» Джеффрі Чосера, дощ та вода постають не лише природними явищами, а й знаками початку, оновлення, життєвої енергії, що пронизує світ і людину. Англійська поезія Відродження, зокрема у Спенсера, використовує морську й дощову стихію як метафору плинності, божественної сили, а також моменту катарсису.

У творах модернізму й постмодернізму море зберігає статус символу загадкового, невідомого, межового. Д. Джойс у «Уліссі» вкладає в уста Маллігана слова про «велику солодку матір» тобто, море, що поєднує архетипи родючості, загрози й нескінченності, перефразуючи античний вигук «Thalatta! Thalatta!», описаний ще Ксенофонтom в «Анабазисі», коли грецькі воїни вперше побачили Чорне море після довгих поневірянь. У цьому фрагменті море постає не просто стихією, а глибокою буттєвою реальністю, в якій можна як забутись, так і порятуватись, повернутись до витоків та зустрітись із сакральним. [28, с. 53]. О.В. Кеба, П.Л. Шулик вказують, що концепція письменника *«трактується як засіб акцентування в людському житті «вічних» ситуацій, архетипів людського буття»* [21, с. 14].

Мотив боротьби між земним та морським, порядком і хаосом спостерігається від давньосхідної міфології і до європейської культури Нового часу. Р. Корбен відзначає, що в епоху Ренесансу та бароко море починає виконувати роль символу свободи, але водночас нестабільності, загрози до

існуючого ладу. Саме це протистояння впорядкованого й хаотичного, людського й космічного продовжує визначати морську символіку й у сучасному мистецтві.

Загалом, у художній культурі море є сильним першообразом, що вбудовує релігійні, філософські й психологічні смисли, змінюючи стихію на універсальний простір пошуку, випробування, страху й натхнення. З цим погоджуються і сучасні літературознавці, зокрема, О.Т. Бандровська вказує, що *«втільюючи ідею руху, невизначеності, свободи, кордону, змін і пошуків, океан, море, водна стихія належать з найдавніших і найпотужніших образів у літературі»* [2, с. 3].

Досвід зустрічі з морем у мистецтві завжди є досвідом перетворення, виходу за межі відомого, спробою досягнути вічне питання: ким є людина в нескінченності світу.

У біблійній традиції море постає складним символом первісного хаосу, стихійної небезпеки, божественної сили та потенціалу для перетворення. У Старому Завіті вода та море фігурують вже на перших сторінках: *«А земля була пуста та порожня, і темрява була над безоднею, а Дух Божий ширяв над поверхнею води»* (Бут. 1:2). Вода тут є образом *«хаотичного, невпорядкованому стану, який підлягає Божому творенню»* [34, с. 85]. Така космогонічна роль моря простежується й у шумеро-аккадській міфології, де боротьба Мардука і Тіамат символізує утвердження порядку над хаосом [34, с. 78].

Яскравим взірцем біблійної морської символіки є сюжет про вихід ізраїльтян із Єгипту: *«І розступилося море, і стали води стіною по правиці й лівиці їхній»* (Вих. 14:21–22) [3]. Море тут має подвійний характер, воно слугує шляхом до свободи для одного народу й місцем загибелі для іншого, ставши потужною метафорою божественної могутності, випробування та оновлення

[59, с. 118]. В Євангеліях море уособлює випробування віри: Ісус іде по воді, приборкує шторм, цим самим, підкреслюючи, свою владу над силами хаосу й нагадуючи про необхідність довіри навіть серед сумнівів і страху (Matt. 14:25–33) [3].

В античних епосах море має не менш глибоке значення. У «Одіссеї» Гомера це простір випробувань і ініціації героя, де кожна буря і перешкода стають частиною великої подорожі «шляху героя». Одиссей змушений пройти крізь небезпеки, викликані гнівом Посейдона, що підкреслює взаємозв'язок долі людини з волею богів, а також символізує рух до очищення й повернення до гармонії. У римській літературі, зокрема у «Енеїді» Вергілія, море є не лише перепорою, а й випробуванням на шляху виконання призначення. Море, розбурхане за наказом Юнони, символізує хаотичну, фатальну силу, яку героєві необхідно прийняти й подолати, щоб стати засновником нового народу [16, с. 134].

Отже, бачимо, що у біблійних і античних текстах море являє собою універсальний образ, що поєднує мотиви хаосу, небезпеки, випробувань і перетворення. У Біблії воно позначає і стихійну загрозу, і джерело спасіння, у гомерівському епосі ж можемо спостерігати, що воно являє собою простір ініціації та набуття мудрості, у Вергілія воно виступає у ролі шляху становлення нового ладу й прийняття долі. Море не є лише фізичною стихією: у міфологічному та літературному дискурсі воно стає метафорою життєвого шляху, випробувань і духовної трансформації, демонструючи, що головна боротьба людини відбувається не лише із зовнішніми стихіями, а й із внутрішніми силами невідомого.

Аналізуючи середньовічну літературу можемо зауважити, що тут море набуває релігійного і морального значення, стаючи метафорою для божественного контролю, випробування, очищення й спасіння. У Данте море і

річки загробного світу виступають не просто фоном подій, а діють як межа між гріхом і спасінням, між життям і смертю. У поемі «Божественна комедія» річка Стікс є не лише фізичною перешкодою, а й символом моральної прірви, яку потрібно подолати заради оновлення душі. Символіка води у Данте досліджується в сучасних українських і зарубіжних літературознавчих розвідках, де наголошується її зв'язок із біблійними мотивами очищення, покаяння, переродження [19; 31].

У добу Ренесансу морська символіка переосмислюється. Море стає простором не лише для релігійного випробування, а й для розгортання внутрішньої драми людини, її психологічних і філософських пошуків. У творах В. Шекспіра, до прикладу в «Бурі», море слугує фоном для моральної катастрофи, стихією хаосу й очищення, а також місцем розкриття персонажів. Саме морська буря стає тим чинником, який виводить на поверхню глибинні емоції й дозволяє героям знайти новий сенс життя, переосмислити свої стосунки зі світом і собою. Море у Шекспіра перевтілюється у поле для боротьби між пристрастями і розумом, між хаосом і надією. Зокрема, дослідники творчості Шекспіра Н. О. Любарець та А. О. Дранніков вказують, що *«море – символ зречення шекспірівського Просперо, який топить книгу, атрибут своєї влади. Стихія води не тільки дозволяє Просперо здійснити плани помсти, але й трансформує його ідентичність. З моря почалося його вигнання; море він підкорює своїм чарам, викликаючи бурю за допомогою Аріеля; і саме волі моря зрештою повіряє він свою долю, навчений життєвим досвідом та смиренний»* [17, с. 45].

Сучасні дослідники вказують на те, що образ моря в літературі еволюціонує разом із культурними, світоглядними і філософськими змінами європейської думки. Зокрема, І. Паламарчук проаналізувавши мотиви морських стихій в середньовічній та ренесансній літературі, стверджує, що

існує зв'язок з релігією та психологічними процесами героїв творів. Бароліні розглядає «Божественну комедію» Данте як текст, де вода стає центральною метафорою пошуку істини та духовного очищення. Блум наголошує, що для Шекспіра море виступає у якості *«поля для розкриття екзистенційних тем: криза особистості, пошук себе, боротьба із внутрішніми й зовнішніми силами»* [49, с. 45].

Загалом, якщо проаналізувати образи моря в середньовічній та ренесансній літературі, то можемо побачити поступову зміну напрямів від релігійно-таємничої символіки до складніших психологічних та особистісних пошуків сенсу буття. Саме цей багатогранний характер морської символіки підкреслюють сучасні дослідження, що вказують на її невичерпний потенціал для нових філософських, культурологічних та літературних інтерпретацій.

У поезії романтизму воно набуває особливої багатовимірності, стає метафорою емоційної стихії, нескінченності та трагічної ізоляції. У творчості Й. Гете, Д. Байрона, Д. Кітса, А. Рембо та інших поетів цього кола море виступає полем для духовних шукань, критики соціальних норм і осмислення буття. Цю символічність яскраво відзначають сучасні дослідники, які аналізують роль морської стихії як *«маркера, межі, між земним та ідеальним, між матерією та духом, між особистою свободою і соціальними ланцюгами»* [49, с. 67].

У Гете море символізує багатозначний простір, де людська душа шукає ідеал, але щоразу зіштовхується з обмеженнями власної природи. У «Фаусті» і в ліричних віршах поета море символізує боротьбу між потягом до абсолютного і неможливістю його досягти в земних умовах. Дослідники підкреслюють, що для Гете море уособлює метафору людського існування, боротьби, між пристрастю та розумом, пориванням і розчаруванням [51, с. 116].

У Байрона море зображає активний суб'єкт, що уособлює не лише стихію зовнішньої свободи, а й глибину внутрішньої боротьби. У «Паломництві Чайльд Гарольда» море стає простором втечі від суспільства, місцем, де герой може звільнитися від тягара соціальних і моральних обмежень. Море в поезії Байрона є втіленням місця для шукання істини, але одночасно репрезентує собою джерело меланхолії, сумнівів і гіркоти самотності. Як зазначає Грін, у Байрона хвилі символізують як свободу, так і *«загубленість в безкрайньому світі, де немає опори й упорядкованості»* [49, с. 45]. На тлі війни, що триває в Україні, не можемо не зауважити, що у творі «Паломництво Чайльд Гарольда» Дж. Байрон також акцентує увагу на темі влади та війн *«показуючи своє презирливе ставлення до правителів... описує смерть, причиною якої є «кривава жадібність»... підкреслює споживацьке ставлення правителів до свого народу або війська. Народ для правителя-тирана, на думку поета, – усього лише знаряддя, що є засобом досягнення мети»* [1, с. 105].

У символістській традиції, представленій А. Рембо, море набуває рис космічного простору для містичного пошуку, перевтілення й оновлення. Рембо часто зображує море як простір, де зникають усталені межі й форми, а особистість відкриває себе заново у хвилях нової реальності. Для Д. Кітса морська стихія втілює в собі не лише фон для емоційного вибуху, а й джерело натхнення, простір для мрійливості й меланхолійних роздумів, уособлення краси й трагічної приреченості буття [42, с. 219].

У підсумку, можна сказати, що море в романтичній та символістській поезії виступає не лише природною стихією, а також представляє собою складну філософсько-естетичну конструкцію, яка втілює пошуки сенсу, свободи, постійності й водночас глибокої самотності. Море означає символ нескінченних можливостей і водночас виклик, який кидає герой собі й світу.

Море є однією з найпотужніших метафор у літературі XIX–XXI століть.

Від класичних романтичних традицій до реалістичних описів, море виступає як багатозначний символ, що відображає як безмежну природну силу, так і глибокі емоційні переживання людства. В обох традиціях, романтизм та реалізм, море має свої специфічні контексти й значення. У романтичній літературі воно часто уособлює свободу, емоційний порив і пошук ідеалу, тоді як у реалістичній традиції воно може бути символом боротьби, дії і життєвих труднощів.

У творах таких авторів, як Г. Мелвілл, море стає місцем боротьби не лише з природними стихіями, а й з власними демонами. У романі «Мобі Дік» Мелвілл описує море як непередбачувану стихію, яка може бути, як джерелом життя, так і смертельною пасткою. Це море символізує не тільки фізичну боротьбу з природою, але й боротьбу людини зі своїми внутрішніми конфліктами і прагненням до влади. Варто зауважити, що О. П. Орлов вказує також не гендерне протиставлення в творі *«морський простір є одночасно і хронотопом твору, і повноправним його героєм. Багаторівневість семантики образу океану/моря виявляється у романі досить яскраво... в образі океану, який символізує чоловічу природу, небо, навпаки, уособлює жіночу стихію, що гармонійно поєднується з чоловічою»* [23, с. 79].

В реалістичній літературі море часто асоціюється з реальними життєвими труднощами, жорстокістю і смертю. Мелвілл у своїх творах зображує море як невблаганну силу, що може знищити або зберегти, залежно від того, як людина стикається з її законами. Водночас, воно символізує не лише смерть, а й циклічність життя, адже хвилі моря постійно оновлюються і є нескінченними.

У реалістичних романах море часто виступає як символ соціальних труднощів, бідності або боротьби за виживання. У творах таких авторів, як Золя, море часто відображає теми соціальної нерівності, жорстокості природи,

що ставить людину в умови постійної боротьби. Море в реалістичному контексті не є лише символом природної стихії, але й елементом, що втілює неможливість втечі від життєвих проблем.

Романтизм і реалізм мають різні підходи до символіки моря. У романтиках, таких як Байрон і Кітс, море часто є місцем внутрішнього пошуку, символом свободи, яка існує поза межами цивілізації. Для них море є простором можливостей і емоційних переживань. Натомість у реалістичних творах, зокрема у Мелвілла, море часто виступає як символ труднощів, боротьби з природою та соціальними обмеженнями. У романтиків море є місцем, де можна шукати духовну свободу і розширення особистих кордонів.

У реалістів же воно символізує неминучу боротьбу і змагання з соціальними, фізичними чи економічними обставинами. Мелвілл і Золя зображують море як місце, де людина долає природні і соціальні бар'єри, в той час, як для романтиків море є простором для пошуків і відновлення. Символіка моря в романтичній і реалістичній літературі є багатошаровою і різноманітною. У романтичній традиції море є символом свободи, бунту і емоційної глибини, в той час, як у реалістичних творах воно часто відображає боротьбу, труднощі та соціальні обмеження.

Незалежно від того, чи зображується море як місце духовного очищення або як поле для боротьби, воно є важливим символом, який допомагає літературним героям зрозуміти і подолати свої внутрішні чи зовнішні конфлікти.

Г. Мелвілл у своєму романі «Мобі Дік» (1851) створює образ моря як простору, що поєднує у собі велич і страхіття, свободу й приреченість. Море в цьому творі не є місцем подій, а являє собою центральний символ невідомого, безкінечної загадки і неминучої смерті. Для капітана Ахаба море є сценою його одержимої помсти, для Ізмаїла ж воно виступає метафорою людського

існування, а для екіпажу Пекода, символізуватиме небезпеку, яка ставить під питання їхню долю. Однією з головних метафор у Мобі Діку є море як втілення невідомого. Воно *«безмежне, непередбачуване та неосяжне для людини, що робить його схожим на космос або безодню»* [10, с. 92]. Мелвілл часто описує океан у термінах, що наголошують на його таємничості:

«У цьому морі є якийсь незрозумілий солодкий загадковий секрет, чий ніжні, але страхітливі рухи здається, ніби говорять про якусь приховану душу під ним....» (Мобі Дік, Г. Мелвілл)

Науковці, такі як Л. Бюелл, підкреслюють, що море у романі не має єдиного розуміння, воно постає як «конфліктний символ, що одночасно приваблює і лякає. Воно приховує невідоме, але також є місцем, де *«персонажі намагаються знайти відповіді на свої питання існування та буття»* [10, с. 192].

Роман «Мобі Дік» також досліджує ідею смерті, яку море постійно нагадує своїм невблаганним характером. Для моряків Пекода вода є одночасно засобом існування і загрозою загибелі. Океан уособлює неминучість смерті, яка приходить раптово і безжально. Найяскравішим символом цього є фінальна сцена роману, коли корабель поглинає водна безодня: «Тепер над ще розтягнутою безоднею пролітали кричачи дрібні пташки, а зловісна біла хвиля біла об її круті сторони, потім все завалилось, і великий покров моря котився, як котився п'ять тисяч років тому» (Мобі Дік, Г. Мелвілл).

Дослідники відзначають, що цей епізод символізує циклічність життя і смерті, де океан виступає як байдужа сила, що існує поза людським розумінням.

Як зазначає науковець Елізабет Шульц, Ізмаїл уособлює відкрите до пізнання людське мислення, що приймає невідомість як необхідний аспект існування. Його сприйняття моря відрізняється від Ахаба, який бачить у ньому

лише вороже середовище, що потрібно здолати. Море у Мобі Діку Г. Мелвілла виступає як символ невідомого, смерті та могутності природи. Воно одночасно зачаровує своєю красою і жахає своєю байдужістю до людської долі. Через образ океану на контрасті, Мелвілл передає ідею про те, що людство ніколи не зможе повністю осягнути природу і що прагнення абсолютного контролю, подібне до манії Ахаба, веде до загибелі. Проте для тих, хто готовий прийняти невідоме, як Ізмаїл, море стає символом виживання та внутрішньої гармонії [10, с. 90].

У романі «Улісс» (1922) Джеймса Джойса море виконує багатозначну й надзвичайно складну символічну функцію, стаючи не просто тлом подій, а повноцінним першообразом, який формує психологічний, емоційний і філософський ландшафт твору. Море в «Уліссі» постає як своєрідна материнська стихія, первісне лоно, до якого герой прагне повернутися, джерело життя та емоційної підтримки, але водночас і двозначної небезпеки, що породжує страх і непевність. Образ моря є невід'ємною частиною наративу Джойса, який поєднує античні, біблійні й модерністські алюзії, зокрема крізь призму свідомості Стівена Дедала, Леопольда Блума й Моллі Блум [56, с.170].

Вже із самого початку роману Джойс надає морю статус праматеринської стихії, що перегукується з давніми уявленнями про воду як джерело життя, відродження, захисту й прийняття. У внутрішніх монологів Стівена Дедала мотив моря зливається з образом покійної матері: *«море сприймається як втілення її любові, як простір, у якому він шукає розради, але боїться повністю зануритись у його безодню»* [46, с. 105]. Науковці зазначають, що *«страх Стівена перед водою, його постійне балансування між прагненням повернення до материнського лона і неможливістю цього повернення символізує глибокі психоаналітичні процеси: травму втрати, провини й емоційне відчуження»* [56, с. 170-171].

Особливе значення має образ моря для Леопольда Блума, який навпаки відчуває гармонію з водною стихією. Його внутрішній світ позначений відкритістю, прийняттям змін, а мотиви води й морського простору пов'язані з ідеями родючості, жіночності, тілесної радості й оновлення [42, с. 215]. Кульмінаційною точкою втілення цих ідей є знаменитий монолог Моллі Блум, де мотив води й моря асоціюється з життєстверджуючою силою жіночої сексуальності, плодючості та злиття з космічним початком.

У романі Джойса море виконує функцію посередника між реальністю й міфом, особистим досвідом і колективним несвідомим. За словами Е. Фенелона, *«море у Джойса – це місце духовних і тілесних пошуків, простір, у якому минуле і теперішнє, пам'ять і бажання переплітаються в нескінченному потоці свідомості»*. Мотив «материнської хвилі» з'являється неодноразово, структуруючи текст і задаючи ритм внутрішнього життя героїв. Дослідники звертають увагу й на те, що море у Джойса часто набуває рис двоїстості: воно є простором захисту, але також і загрози, відображенням внутрішнього роздвоєння героя між страхом і потягом до забуття [46, с. 115].

Знаковим є й те, що у ключових епізодах роману саме мотив моря дозволяє героям знайти тимчасову гармонію. Леопольд Блум, хоча й не пірнає у море буквально, пізнає радість буття у його присутності, а Моллі Блум через образ води завершує роман стверджувальним «так», що символізує прийняття життя у всій його неоднозначності [46, с. 69].

Отже, море в «Уліссі» не просто природний феномен чи фон подій, а динамічний, багаторівневий символ, який акумулює в собі жіночий початок, праобраз Матері, простір для психологічних пошуків, тілесних і духовних перетворень. Море – це вічне джерело і кінець усіх подорожей, символ втрати і надії, безмежна стихія, у якій віддзеркалюються всі внутрішні рухи й питання буття сучасної людини.

Роман «До маяка» (1927) В. Вулф, модерністське полотно, у якому море постає центральним художнім символом, що охоплює теми пам'яті, плинності часу, суб'єктивного досвіду та неминучих змін у житті людини. Своєю хвилеподібною структурою і повторюваними мотивами Вулф втілює море як простір, де зіштовхуються минуле й сучасність, стабільність і хаос, свідоме і несвідоме. Образ моря тісно сплітається з внутрішніми монологами персонажів, дозволяючи автору передати ті психологічні й екзистенційні стани [26, с. 53].

Море у Вулф уособлює динамічну стихію, хвилі якої стають метафорою часу, що змиває й водночас зберігає відбитки пам'яті. Як зазначає С. Пащенко, Вулф надає морю функцію вічного свідка людських радощів і трагедій, водночас підкреслюючи його байдужість до людських переживань. У другій частині роману, *Час минає*, море постає у своїй циклічності та байдужій величі, занурюючи будинок Ремзі у забуття, що відображає неминучість змін і втрат [26, с. 47].

Сучасна критика часто наголошує, що море у Вулф виконує роль «пам'яттєвого ландшафту», у якому хвилі є метафорою повернення, приглушення й оновлення спогадів. Психоаналітичний підхід дозволяє побачити, що для місіс Ремзі море не лише заспокоєння й внутрішній притулок, але й стихія, в якій розчиняється її власне «я» [60, с. 533]. В українських літературознавчих дослідженнях підкреслюється, що образ моря у Вулф співвідноситься з першоджерелом колективного несвідомого, що робить його універсальним символом внутрішнього пошуку гармонії.

Таким чином, через пам'ять, мистецтво та прийняття неминучих змін море в *До маяка* Вірджинії Вулф є тим образом, який втілює не лише плинність і хаос, а й надію на досягнення сенсу життя. Море не лише сцена, а активна сила для формування ідентичності та переживання часу за Вулф.

Роман «Морський вовк» (1904) Джека Лондона не просто захоплива пригодницька розповідь, а глибоко філософський твір, в якому море набуває ролі могутнього художнього символу. Море тут також активний учасник внутрішньої драми, простір, де розгортається битва за виживання, і водночас, арена формування особистості. Лондон майстерно протиставляє два світи: світ інтелектуальності, уособлений Гамфрі Ван-Вейденом, і світ грубої сили та безжального природного відбору, який втілює капітан Ларсен. Саме море створює ті екстремальні умови, в яких герой змушений пройти шлях фізичного й духовного випробування [48, с. 211].

У романі особливо яскраво проявляється тема протистояння між культурою та природою, моральністю та інстинктом. Гамфрі Ван-Вейден, представник освіченої буржуазії, у жорстокому світі корабля «Привид» спершу відчуває власну крихкість, однак поступово набуває досвіду й сили. Як пише Бейлі, море виступає каталізатором його особистісної трансформації: випробування та небезпеки стають для героя школою психологічної зрілості [40, с. 145]. Він змушений навчитися існувати за законами стихії, а отже, й, переглянути власні уявлення про добро, зло, силу й слабкість.

Капітан Вулф Ларсен уособлює ідею абсолютної сили та відмови від моральних обмежень. Його філософія – це виживання найсильнішого. Годдард аналізує Ларсена як образ сучасного антигероя, який ставить під сумнів цінність гуманістичних ідеалів і пропонує натомість культ сили [48, с. 211]. Море, яке Ларсен вважає своїм справжнім домом, ідеально підходить для реалізації його світогляду: це простір, де немає місця жалю чи моральності, але є місце для сили, майстерності й відваги. Останні дослідження зарубіжних та українських літературознавців підтверджують, що образ Ларсена, алегорія хаосу і аморальності сучасного світу, де лише сильна особистість здатна вижити.

Гамфрі Ван-Вейден впродовж подорожі змінюється: його характер гартується, він вчиться боротися, приймати рішення, брати відповідальність. Його еволюція проявляє себе у якості метафори самопізнання через подолання власних страхів. Маршалл зазначає, що саме в морському середовищі Гамфрі відкриває новий сенс життя, в якому боротьба та страждання є невід'ємною частиною людського існування. Сцени, де герой змушений виконувати важку фізичну роботу, протистояти Ларсену чи приймати виклики долі, стають ключовими моментами його внутрішнього зростання.

Роман Ієна Мак'юена «На пляжі Чезіл» втілює в собі сучасну класику психологічної прози, де символічність моря відіграє особливу роль у розкритті теми любові, сексуальності, нерішучості та неминучості втрати. Дія розгортається біля англійського узбережжя 1962 року, коли соціальні та культурні норми все ще обмежують свободу вираження почуттів. Море, що безупинно набігає на берег, супроводжує головних героїв (Едварда і Флоренс) від перших хвилин їхнього медового місяця до моменту остаточного розриву. Як підкреслює Девіс, Мак'юен використовує ландшафт Чезіл-Біч не лише як фізичний простір, а як метафору глибокої емоційної напруги між героями, яка наростає так само невідворотно, як набігають хвилі [45, с. 91].

Критики, такі як Вільямс, вказують, що в романі існує постійний контраст між відкритістю морського горизонту і замкненістю внутрішніх переживань героїв. Море втілює нескінченність можливостей, але одночасно символізує невідомість, страх і розлуку, що нависли над молодою парою [66, с. 102]. Опис хвиль, що набігають з повільним і загрозливим звуком, підсилює відчуття невпевненості й напруження: зовнішній пейзаж перегукується з внутрішніми конфліктами Едварда й Флоренс.

Пітер Чайлдс відзначає, що сцена на пляжі стає кульмінацією не лише їхніх стосунків, а й символом неможливості подолати особисті та соціальні

бар'єри. У фіналі роману хвилі стирають сліди героїв. Образ, який резонує з ідеєю невідворотності часу та неможливості повернення втраченого. Українська літературознавиця О. Соловей зазначає, що *«візуальний мотив хвиль у романі Мак'юена співвідноситься з темою психологічної відстороненості та соціальної скованості, характерної для британського суспільства середини ХХ століття»* [30, с. 153].

Отже, бачимо, що тут море – це вічний культурний символ, одна з найдавніших і водночас найактуальніших метафор, що формує уявлення людства про себе, світ і сенс буття. Проаналізувавши художній компонент концепту моря як символу можемо побачити, що це не просто географічна стихія, а універсальний простір зустрічі відомого й невідомого, тиші й бурі, життя й смерті, страху й надії, це те місце, де найглибші людські почуття і філософські питання отримують нову, багат шарову форму.

У міфологічному та релігійному розумінні море – це космічний хаос, який породжує світ або, навпаки, поглинає його. Воно одночасно первісне джерело й потенційна загроза, місце оновлення й неусталений простір випробування, це те чим відзначається біблійна, і антична традиція.

У середньовічній літературі та мистецтві море являє собою, передусім, як простір духовних випробувань, очищення та переходу: межа між земним і священним, місце, де душа шукає спасіння. У Ренесансі море набуває нових вимірів та значень, стає ареною особистих, психологічних і філософських пошуків, простором моральної кризи й можливості відродження.

Поезія романтизму й символізму підносить море до символу свободи й нескінченного пошуку, тут вже море уособлює простір, де розкривається героїчний індивідуалізм і трагічна самотність. Море тут ідеал, а також, прірва, що віддзеркалює всю глибину людського «я».

У прозі XIX–XX століть художній потенціал морського символу лишень

зростає: від стихій свободи та пошуків сенсу до простору кризи, боротьби та невизначеності. Морська символіка змінюється разом із перемінами у світогляді: починаючи від релігійного випробування до питання самоідентичності та пошуку гармонії у цьому хаотичному світі.

У модерністській і постмодерній традиції символічність моря дедалі глибшає, переосмислюється як простір пам'яті, часу й внутрішньої зміни. Море символізує пам'ять, місце для психічних та психологічних процесів, тут хвилі минулого накладаються на сучасність, а особистість буде знаходити себе через досвід втрати й примирення.

Таким чином можемо побачити, що художній компонент концепту моря як символу – це багатозначна конструкція, яка містить в собі релігійні, філософські, й психологічні смисли. Море в літературі та мистецтві – це вічна межа, яка приваблює і лякає, це і простір для випробувань, і місце для очищення, пошуків, трагічних втрат і оновлення. Воно контрастує і багатозначно відкриває нескінченні можливості для нових відкриттів у культурі, яка сама існує між берегами минулого й майбутнього.

У художньому тексті море є не просто природною стихією, воно стає дзеркалом внутрішнього світу людини, символом її духовних пошуків, катастроф і відродження. Море є уособленням того простору, де зустрічаються й борються всі головні категорії людського досвіду: любов і втрата, страх і надія, хаос і гармонія, безкінечність і кінцівка. Через морську символіку людство не лише пояснює, а й відчуває свою глибину, вічно шукаючи відповідь на питання: що лежить за горизонтом?

РОЗДІЛ 2.

КОСМОГОНІЧНІ СИМВОЛИ В РОМАНІ АЙРІС МЕРДОК «МОРЕ, МОРЕ»

2.1. Ентропія моря у світобаченні А.Мердок

Сьогодні небо покрите приємним, дуже легким туманом, а море має оманливо спокійний сріблястий вигляд, немов маленькі хвилі намагаються ніжно обійняти скелі, не залишаючи жодного сліду піни

Айріс Мердок

Однією із категорій символічності моря у творчості Айріс Мердок є філософська ентропія, яка визначається як поступовий рух від порядку до хаосу, від структури до розпаду. Айріс Мердок, як письменниця та філософ, використовує море не тільки як місце на тлі якого відбуваються події її творів, а й як потужну метафору невизначеності, моральної складності та глибокого пізнавального виклику людського буття.

Термін «ентропія» вперше використав Рудольф Клаузіус у фізиці для опису природного руху до безладу. У літературі поняття ентропія стала інтерпретацією екзистенційної неупорядкованості і морального хаосу. Це поняття з часом отримало популярність серед постмодерністів, які почали використовувати його для аналізу моральних та екзистенційних питань. Прикладом цього є твори Томаса Пінчона, де ентропія виступає як фундаментальна характеристика людського існування.

Сучасні дослідження дозволяють розширити розуміння поняття ентропії в літературному аспекті. Зокрема, у статті О.В. Лісун «Ентропія як

парадигматична модель художньої свідомості у ранніх оповіданнях Томаса Пінчона» наведено, що ентропія відображає кризу ідентичності та моральну невизначеність у постмодерністській прозі. Також, у дослідженні «Українська постмодерна література: світоглядно-стильові домінанти» розглядається вплив ентропійних процесів на формування стилістичних особливостей сучасної української літератури. Ці сучасні наукові праці підкреслюють значущість поняття ентропії як концептуального інструменту для аналізу літературних текстів, особливо, якщо мова йде про постмодернізм та екзистенційну філософію [18, с. 19].

Айріс Мердок використовує море як символ внутрішнього конфлікту своїх героїв. Постійний рух води та її непередбачуваність, а також здатність до руйнівної сили служать метафорою внутрішніх та зовнішніх криз, що переживають персонажі в творах авторки. Море в творчості письменниці виступає не лише символом небезпеки, але й можливістю для переосмислення та очищення.

Сучасні дослідження також підкреслюють багатозначність образу моря в романах А. Мердок. Так, у статті «Готична аура образу моря в романі Айріс Мердок «Єдиноріг» автор зазначає, що море функціонує як поліфункціональний символ, що відображає внутрішні стани героїв та їхні екзистенційні пошуки. Автор зазначає, що море в романі «Єдиноріг» є частиною готичних пейзажів, які створюють атмосферу таємничості та психологічної напруги. Море стає уособленням страхів та внутрішніх конфліктів персонажів [20, с. 74].

Варто також зазначити, що філософські ідеї Айріс Мердок про моральну складність життя тісно пов'язані з концепцією ентропії. Вона наголошує на важливості морального вибору в умовах екзистенційної невизначеності. Для письменниці процес життя є постійною боротьбою за моральну ясність, яка

протистоїть природному руху до хаосу і моральному розпаду. У своєму іншому творі «Верховенство Добра» Мердок розвиває ідею «платонічного добра» як найвищого морального ідеалу, що є основним орієнтиром у світі. Вона вважає, що моральне вдосконалення можливе через «увагу», тобто здатність бачити інших ясно, без спотворень егоцентризму, що дозволяє протистояти хаосу внутрішнього світу.

Зауважимо, що сучасні дослідники продовжують розвивати ці ідеї. Зокрема, Маркус Енгстрьом у своїй роботі аналізує концепцію «морального бачення» Мердок, підкреслюючи її значення в контексті сучасних етичних дискусій [47, с. 36]. Автор зазначає, що Мердок пропонує альтернативу домінуючим у XX столітті етичним теоріям, таким як утилітаризм та деонтологія, акцентуючи увагу на внутрішньому житті та моральній уяві.

Українські науковці також звертають увагу на моральну філософію Мердок. У статті «Філософія успіху за Айріс Мердок» дослідники розглядають її підхід до моралі як такий, що уникає моралізаторства, натомість зосереджується на постановці світоглядно-філософських питань через художній підхід [18, с. 16]. Цей підхід дозволяє глибше осмислити моральні дилеми та внутрішні конфлікти особистості в умовах сучасного світу.

Таким чином, моральна філософія Айріс Мердок, з акцентом на внутрішньому житті, увазі та платонічному добрі, пропонує потужний інструмент для осмислення моральної ентропії, того стану, в якому традиційні моральні орієнтири втрачають свою силу, а особистість стикається з необхідністю самостійного пошуку моральної ясності.

У романах Айріс Мердок, образ моря виступає потужною метафорою епістемологічного скептицизму, символізуючи межі людського пізнання та неможливість досягнення абсолютної істини. Море, з його безмежністю, непередбачуваністю та глибиною, відображає складність і неоднозначність

реальності, яку намагаються зрозуміти персонажі.

Сучасні дослідники вказують, що Мердок використовує образ моря для підкреслення обмеженості людського пізнання. У дослідженні «Реалізм і натуралізм у романі Айріс Мердок «Море, море»» зазначається, що прийняття правди та реальності є єдиним шляхом до пізнання себе, що допомагає людині бути моральною та доброю. Це підкреслює ідею про те, що повне розуміння себе та світу можливе лише через прийняття реальності, навіть якщо вона неприємна чи складна [63, с. 1267].

Персонажі Айріс Мердок часто стикаються з кризою ідентичності на тлі символічного моря. Воно служить межею між реальністю та ілюзією, визначаючи екзистенційну долю персонажів. Море стає символом межі, яку герої намагаються подолати у своїх пошуках ідентичності та сенсу життя [59, с. 216]. В багатьох творах Мердок море є тією фізичною та психологічною реальністю, яка ставить персонажів перед складними екзистенційними виборами, де вони повинні вирішити, чи прийняти свої обмеження, чи боротися з ними. Море часто змушує героїв сумніватися у власних силах, розкриваючи їхні найглибші страхи і бажання, що робить його центральним елементом їхньої духовної мандрівки.

Сучасні дослідження акцентують увагу на тому, що море у творах Мердок служить не тільки символом загрози, але й можливістю для екзистенційного оновлення. Наприклад, у статті «Філософія успіху за Айріс Мердок» зазначається, що подолання символічного моря дозволяє героям переосмислити свої життєві орієнтири і сформувати нову ідентичність, побудовану на більш справжньому розумінні себе та світу [18, с. 19]:

«Після чаю я сиджу біля вікна вітальні і спостерігаю, як дощ рівно падає в море. Є в цій сірій картині якась страшна, похмура простота. Лише залізньо-темна лінія на горизонті розмежовує море та небо, які майже

однакові за кольором - м'який, ледве світний сірий, ніби очікують чогось, ніби чекають, коли щось станеться» [58, с. 82].

Отже, екзистенційна роль моря в романах Айріс Мердок полягає у виявленні внутрішньої напруги між прагненням персонажів до стабільності та неминучою реальністю змін і невизначеності, з якими вони стикаються.

У творчості Айріс Мердок море виступає не лише географічним або символічним елементом, а й глибокою метафорою внутрішніх психічних процесів, особливо неусвідомлених імпульсів, що визначають поведінку персонажів. Герої часто виявляють, що їхні раціональні наміри руйнуються внутрішніми силами, які не піддаються контролю, символізуючи психічну ентропію. Цей концепт особливо яскраво проявляється в романі «Час ангелів», де персонажі стикаються з моральною та психологічною дезорієнтацією в умовах відсутності традиційних релігійних орієнтирів.

У «Часі ангелів» Мердок досліджує теми ізоляції, втрати віри та моральної дезорієнтації. Головний герой, отець Карел, живе в ізоляції, що символізує його відчуження від суспільства та внутрішню боротьбу [59, с. 221]. Його психологічний стан відображає ентропійний процес розпаду особистості в умовах моральної невизначеності: *«Коли сонце почало заходити, а море ставало золотим під дуже блідим зеленим небом, я поклав порожній келих у щілину і поповз на вищу скелю, з якої можна було побачити всю широчінь води. У цьому яскравому, але невизначеному світлі я раптом зрозумів, що тепер уважно оглядаю краєвид, дивлюся на неї, ніби щось шукаючи. Що я шукав? Я шукав того морського монстра» [58, с. 120].*

Таким чином, психологічний аспект ентропії моря в творчості Айріс Мердок розкривається через дослідження внутрішніх конфліктів персонажів, їхніх неусвідомлених імпульсів та моральної дезорієнтації. Море стає символом внутрішнього хаосу, з яким герої намагаються впоратися в пошуках

сенсу та ідентичності.

Варто зауважити, що структура романів Мердок нагадує ентропійні процеси, оскільки вони часто рухаються від чітко визначених початкових ситуацій до фіналу, де панує невизначеність. Це структурне рішення підкреслює ентропію як внутрішню логіку її творів, відображаючи загальну філософію авторки [54, с. 160].

Таким чином, структурна ентропія є не лише тематичним елементом, а й формальним інструментом, через який Айріс Мердок передає свою філософську позицію щодо природи людини та реальності.

Сучасні дослідження феномена ентропії в літературі розширюють інтерпретацію творів Айріс Мердок, особливо акцентуючи увагу на психологічних і філософських аспектах. Українські науковці, такі як Пономаренко [28, с. 82], досліджують зв'язок між символікою моря та феноменом екзистенційної невизначеності, яка співзвучна ідеям Мердок. Їхні роботи сприяють розумінню значення моря не лише як літературного символу, але й як філософського інструменту пізнання людської природи.

У статті Ковальчук [11, с. 98] розглядається, як ентропія розкривається у формальних структурах текстів Мердок, зокрема через розмиті межі між свідомим і підсвідомим в створенні характерів персонажів. Авторка вказує на важливість інтертекстуальних зв'язків між філософською думкою ХХ століття та художніми експериментами письменниці.

Зарубіжні джерела, як-от аналітичний огляд Келсі, пропонують міждисциплінарний підхід до творчості Мердок, поєднуючи психоаналітичну інтерпретацію з теорією морального уявлення. Келсі трактує море як культурно-психологічний код, що «поєднує звичні уявлення про хаос із концептами внутрішньої трансформації» [54, с. 160].

Отже, море у творчості Айріс Мердок виступає ключовим символом

ентропії, що пронизує всі рівні художнього і філософського осмислення буття. Через образ моря письменниця розкриває ідею поступового руху від порядку до хаосу, від структурованої реальності до невизначеності, що стає фоном для внутрішніх і зовнішніх криз героїв. Мердок послідовно використовує море як метафору моральної та екзистенційної неупорядкованості, яка властива сучасній людині: його непередбачувані хвилі, глибини й безмежність уособлюють внутрішній хаос, сумніви, втрату ілюзій і спроби віднайти нову точку опори у світі.

Поняття ентропії в її романах набуває не лише фізичного чи наукового змісту, а й глибоко філософського значення як модель моральної та ідентифікаційної кризи, яка виникає у відповідь на розпад традиційних цінностей і втрату віри у можливість абсолютного знання чи добра. Структурна динаміка творів Мердок від упорядкованих початкових ситуацій до фіналів, що занурені у невизначеність підкреслює ентропійний характер її оповіді. Море стає не лише фоном подій, а дзеркалом внутрішніх станів персонажів, їхніх екзистенційних сумнівів і прагнення подолати хаос через моральний вибір та самоусвідомлення.

Особливе місце у творчості Мердок займає моральна філософія: усвідомлення ентропії стає умовою для переходу до трансцендентного морального ідеалу: платонічного добра. Письменниця стверджує, що саме здатність бачити дійсність поза власними ілюзіями й егоцентризмом, є шляхом до морального оновлення. Прийняття ентропії – це визнання обмеженості й хаотичності людської природи, що водночас відкриває простір для співчуття, духовного зростання і досягнення моральної ясності навіть у світі, позбавленому остаточних істин.

Висновки, зроблені на основі сучасних українських і міжнародних досліджень, свідчать про актуальність концепту ентропії як методологічного

інструменту для аналізу літератури Мердок. Море у її творах є багатошаровим символом. Море виступає і як межею між реальністю та ілюзією, так і простором для екзистенційного вибору, і метафора психічної дезінтеграції, і можливість для морального та духовного відродження.

Отже, ентропія моря у світогляді Мердок стає універсальним ключем для розуміння глибини її філософії: це і символічна межа, і випробування, і інструмент пізнання, і міст між хаосом та можливістю морального оновлення. Такий підхід відкриває нові горизонти для подальших досліджень не лише художнього спадку Мердок, а й ширшого поля сучасної гуманітаристики, де концепт ентропії залишається одним із центральних для осмислення проблем існування, буття та моралі нашого часу.

2.2 Філософія життя персонажа Чарльза Ерроубі за романом А.Мердок «Море, Море»

Чарльз Ерроубі, головний герой роману Айріс Мердок *Море, море*, постає як самозакоханий інтелектуал, який прагне втечі від світу та самого себе. Його рішення оселитися в самотньому будинку на узбережжі символізує спробу очищення та переосмислення життя. Однак замість духовного оновлення Ерроубі занурюється в світ ілюзій, де минуле переплітається з фантазіями, а реальність затьмарюється спогадами. Він намагається перетворити власне життя на спектакль, де він виступає режисером, актором і глядачем водночас. Це створює ефект ненадійності, що змушує читача сумніватися у правдивості описаних подій. Як зазначає Д. Тріпаті [63, с. 1267], Чарльз будує міфологію навколо власної персони та постаті Гартлі, ігноруючи її волю й реальні обставини, аби підтримати ілюзорну картину контролю: *«Море тепер стало блакитно-фіолетовим, кольору очей Гартлі. О, Боже, що*

мені з цим усім робити? Що б не сталося, я повинен намагатися не страждати». [58, с. 120].

Море, що є постійним тлом для внутрішніх монологів Ерроубі, функціонує як метафора його підсвідомості. Його мінливість, небезпека і глибина символізують ті внутрішні сили, які герой намагається приборкати. У своїй праці Кізіл трактує море як вияв психологічної ентропії: Ерроубі не здатен впоратися з власними страхами та невпевненістю, тому проєктує їх на стихію, прагнучи підкорити не лише природу, а й свою минулу травму. Море, подібно до сцени театру, що вирує у свідомості героя, виводить на поверхню все витіснене та незрозуміле [55, с. 92].

Поведінка Ерроубі демонструє класичні риси токсичної маскулінності: прагнення контролю, зневагу до кордонів інших, нарцисизм. Він вважає, що має право «врятувати» жінку, яка не потребує порятунку. Цей тип поведінки, як підкреслює У. Кізіл, є критикою патріархального мислення, яке закладене у традиційних моделях оповіді. В образі Ерроубі Мердок поєднує іронію з моральною критикою, демонструючи, як лицемірство прикриває нездатність до справжнього етичного вибору [55, с. 93].

Філософія Айріс Мердок, натхненна платонізмом, у романі реалізується через дилему між уявним добром і реальним моральним зростанням. Ерроубі часто говорить про добро, однак на ділі виявляється нездатним до співчуття, самопожертви чи прийняття правди про інших. Як зазначає Д. Сафак, головна ілюзія Ерроубі полягає в тому, що він вважає себе головним героєм життя інших людей, не усвідомлюючи, що кожна особистість автономна та незалежна. Його прозріння настає пізно, і навіть тоді залишається відкритим питання, чи було це справжнім моральним усвідомленням, чи ще однією формою самообману [62, с. 102].

Таким чином, образ Ерроубі представляється нам глибоко філософським

і психологічно багат шаровим. Через його внутрішній театр, де ілюзія підміняє рефлексію, Мердок досліджує природу самопізнання, обмеженість людського сприйняття та моральну відповідальність. Саме ця межа між уявним і справжнім, сценою та реальністю, визначає трагічність його постаті: «Драма, трагедія – це для сцени, а не для життя, ось у чому проблема. Не вистачає душі. Все мистецтво спотворює життя, перекручує його, особливо театр, бо він здається таким реальним – бачиш живих людей, що ходять і розмовляють. Боже! ... театр – це храм вульгарності. Це живе підтвердження того, що ми не хочемо говорити про серйозні речі і, мабуть, не можемо»[58, с. 144].

Ерроубі вважає себе режисером не лише на сцені, але й у житті, прагнучи контролювати долі оточуючих. Його спроба «врятувати» свою першу любов, Гартлі, перетворюється на нав'язливу ідею, що межує з манією. Він ідеалізує минуле, ігноруючи реальність та бажання інших. Як зазначає С. Чьорчвелл, Ерроубі є «тираном, засліпленим власним егоїзмом», що не здатний бачити інших як автономних особистостей [44, с. 115].

Його спроба «врятувати» Гартлі, колишню кохану, виявляється проявом нарцисизму та прагнення контролю. Як зазначає Д. Тріпаті, Ерроубі створює міфологію навколо Гартлі, ігноруючи її реальні почуття та обставини [63, с. 1267].

Море в романі символізує глибини підсвідомості Ерроубі, його страхи та невизначеність. Як зазначає Кізіл, море відображає внутрішній хаос героя, його боротьбу з власними демонами та спроби знайти гармонію.

Мердок, спираючись на платонічну концепцію добра, показує, що справжня моральна трансформація можлива лише через відмову від егоцентризму та прийняття реальності. Д. Тріпаті вважає, що Ерроубі не досягає цього просвітлення, залишаючись у полоні власних ілюзій [63, с.

1267].

Море в романі «Море, море» виступає не лише тлом подій, але і як складним символом, що дзеркально відображає внутрішній стан Чарльза Ерроубі. Його мінливість, глибина, неосяжність і здатність бути як спокійним, так і руйнівним, перегукується з емоційними бурями та коливаннями героя. Як зауважує Р. Шакраборти, «море, як і Чарльз, ніколи не є по-справжньому спокійним» – ця метафора влучно передає нестабільність психіки Ерроубі та його відчуження від реальності [43, с. 99].

На думку української дослідниці Н. Сокіл, символіка моря в романі функціонує як «архетипове дзеркало психіки», через яке Мердок розкриває внутрішні суперечності героя: його нарцисизм, жадобу контролю, прагнення очищення і водночас нездатність до трансформації. Саме в морі зникають його спроби втекти від себе, і саме біля моря він зазнає найглибшого морального краху [29, с. 102].

Чарльз Ерроубі проголошує, що бажає «відмовитися від магії та навчитися бути добрим», однак його дії не підтверджують цього наміру. Його уявлення про добро залишаються абстрактними, розмитими, часто зведеними до самоспоглядання, яке не переходить у справжнє моральне зусилля. Ерроубі прагне очищення, однак не відмовляється від своєї гордині, контролю над іншими та потреби бути центром уваги. Цей розрив між декларованими ідеалами і реальними вчинками розкриває, за словами З. Пилипчук, головну моральну іронію роману: «справжнє добро вимагає відмови від влади та контролю». У цьому сенсі герой перебуває в стані моральної ентропії, де він усвідомлює необхідність змін, але не здатен реалізувати їх на практиці [27, с. 73].

У романі море символізує потенційне очищення, адже воно може бути як джерелом загибелі, так і оновлення. У моменті, коли Ерроубі опиняється у

воді, він наче стикається з власною безсилістю, з реальністю, що не підкоряється його волі. Як вказує українська дослідниця З. Пилипчук, Мердок навмисне залишає відкритим питання: чи може особа, поглинена собою, коли-небудь дійти до істинного добра [27, с. 67].

Таким чином, Ерроубі уособлює драму сучасності через роздвоєність між виголошенням етичної правильності і психологічною нездатністю до змін. Його шлях наче спроба духовного очищення, яка залишається незавершеною. Через цей образ Айріс Мердок не лише зображує трагедію особистості, а й формулює етичний заклик до уважного життя, де просвітлення досягається не через владу, а через самозречення й любов.

Джеймс, двоюрідний брат Чарльза Ерроубі, у романі *Море, море* виконує функцію морального контрапункту, що підкреслює етичні й психологічні провали головного героя. Його спокій, внутрішня зібраність і відмова від амбіційного контролю контрастують із тривожним, нарцисичним і маніпулятивним характером Чарльза. Джеймс не прагне бути центром уваги, а, навпаки, його життя побудоване на тихому служінні, прийнятті і відмові від бажання змінювати інших. Цей спосіб існування репрезентує альтернативний, набагато зріліший, шлях до самопізнання [64, с. 47].

У розмовах між ними ми спостерігаємо зіткнення двох світоглядів, один заснований на уявленнях про владу, контроль і любов як привласнення, а інший же, навпаки, на смиренні, повазі до іншого та спокійному прийнятті непізнаного. Джеймс каже: *«Інша думка, яка мене охоплює, це те, що твоя ідея порятунку – це чиста фантазія, чиста вигадка. Я відчуваю, що ти не можеш бути серйозним. Ти справді знаєш, яким є її шлюб? Ти кажеш, що вона нещасна, більшість людей такі. Довгий шлюб дуже єднання, навіть якщо він не ідеальний, і ці старі структури потрібно поважати ... Чи казала вона, що хоче бути врятована?»* [58, с. 154]. Як зазначає Т. Вайя, «Джеймс є символом

духовного просвітлення, якого Чарльз не здатен досягти». Саме через присутність Джеймса у тексті читач отримує «етичне дзеркало», у якому можна побачити, яким міг би бути Ерроубі, якби його пошук добра був щирим і відкритим [64, с. 47].

Джеймс має досвід військової служби, мовчазної дисципліни і певного аскетизму. Його минуле не ідеалізується, однак він не робить із нього сцени для театру спокути, як це робить Чарльз, який перетворює власну біографію на нескінченний монолог. Як вказує українська дослідниця М. Коростельова, Джеймс «втілює ту глибину, якої не вистачає Ерроубі: мовчання, за яким стоїть внутрішнє світло» [13, с. 58].

Конфлікт між цими двома персонажами аж ніяк не зовнішній, а моральний. Джеймс постійно нагадує Чарльзу про межі ілюзії, але той відмовляється чути. Навіть сцена, де Джеймс рятує головного героя від утоплення є дуже символічною: вона репрезентує порятунок, якого той не заслужив, бо не зміг досягнути сенсу жертвності. Через Джеймса Мердок вводить у роман тишу, що протистоїть істеричному егоїзму головного героя, показуючи, що істинне знання і самопізнання починаються з прийняття тиші, а не з розмови про себе [13, с. 66].

Таким чином, Джеймс є одним із моральних центрів роману, який, не нав'язуючи себе, демонструє абсолютно альтернативну модель буття, що побудована на відкритості, відмові від контролю та глибокій духовній увазі.

З психоаналітичної точки зору, поведінка Чарльза Ерроубі в романі Айріс Мердок *Море, море* виявляє симптоми нав'язливих ідей, нарцисичної фіксації та потенційного роздвоєння особистості. Його одержимість фігурою Гартлі, жінки, з якою він мав стосунки десятиліттями раніше, перетворюється на маніакальну спробу «врятувати» її, попри явну відсутність взаємності. Ерроубі проєктує на Гартлі образ романтичного ідеалу, створеного в його уяві,

і намагається насильно втілити цю фантазію в реальність [57, с. 55].

Як зазначає Малаїл, «Ерроубі є прикладом людини, що не здатна відокремити фантазії від реальності, що призводить до руйнування як власного життя, так і життя оточуючих». Цей психопатологічний аспект його поведінки виявляється в компульсивних діях, постійному внутрішньому діалозі, який дедалі більше віддаляється від реального світу [57, с. 56].

Психоаналітична критика дозволяє трактувати образ Чарльза як вияв дисоціації: свідоме «я» намагається втримати ілюзію контролю, тоді як підсвідоме поступово руйнує цю конструкцію. У роботі К. Хейнзелман підкреслюється, що персонажі Мердок часто «втілюють невирішені психічні конфлікти, які прориваються назовні в моменти моральної або екзистенційної кризи». Ерроубі ж уособлення особистості, яка обирає не інтеграцію, а витіснення та ідеалізацію, тим самим ускладнюючи можливість справжнього самопізнання [51, с. 573].

Чарльз Ерроубі в романі Айріс Мердок «Море, море» постає як глибоко трагічна постать людини, яка прагне самоти, але виявляє в собі цілий всесвіт нерозв'язаних суперечностей. Його спроба втекти від світу в дім біля моря обертається не очищенням, а саморуйнуванням. Ілюзії, з якими він приходять уособлюють його ідеалізоване минуле, уявлення про власну моральну перевагу, право на «виправлення» життя інших же, на противагу, виявляються хибними. Ерроубі не бачить інших як окремих, вільних суб'єктів, а навпаки, він прагне вписати їх у свій внутрішній наратив, зробити частиною свого театру. Як наслідок, він зазнає моральної поразки: люди від нього віддаляються, а сам він опиняється в ще глибшій самотності, ніж на початку.

Його трагедія полягає не просто у втраті контролю, а в тому, що він від самого початку не бажав його відпустити. Як пише Антоначіо, справжня моральна трансформація можлива лише через відмову від «владного Я»,

здатність побачити Іншого без домінування. Через Ерроубі Мердок викриває межі раціоналістичного та егоцентричного мислення: інтелект, якщо не супроводжується етичною увагою до іншого, перетворюється на інструмент самоомани [39, с. 65].

Водночас, роман не позбавлений надії. Образ Джеймса, його мовчазна присутність, його врівноваженість і готовність пробачати, навіть коли його зневажають демонструє можливість іншого способу життя. Джеймс не моралізує, не нав'язує, а просто сам стає уособленням етичної мудрості. Як показують дослідження Т. Вайя і М. Коростельової, цей персонаж є «етичним тлом» для розкриття трагедії Ерроубі, демонструючи, що шлях до добра можливий, але вимагає внутрішньої праці, смирення та відмови від ілюзій [64, с. 33; 13, с. 66] .

Море ж у цьому контексті виступає символом очищення, що надається лише тим, хто готовий прийняти його глибину. Ерроубі торкається цієї глибини, але, можливо, не досягає її суті. Його шляхом є попередження і водночас запрошення до рефлексії. Саме в цьому і проявляється справжня сила філософської прози Мердок: показати, що істина починається там, де закінчуються самозакоханість, контроль і страх.

Отже, філософія життя Чарльза Ерроубі у романі Айріс Мердок «Море, море» постає як складний, глибоко неоднозначний і в чомусь трагічний досвід людини, що прагне втекти від світу, але виявляє власну неспроможність звільнитися від самого себе. Ерроубі шукає очищення й перетворення, однак його шлях позначений постійними зіткненнями з ілюзіями, нарцисизмом та нездатністю до справжнього етичного прозріння. Усі спроби «режисувати» своє життя та життя чужих призводять до дедалі більшої ізоляції, а ідеалізоване минуле перетворюється на тягар, що заважає побачити інших як самостійних суб'єктів. Цей герой зображує собою приклад того, як бажання

контролювати, рятувати, переосмислювати інших під виглядом «добра» є, насправді, формою самозамкненості й втечі від істини.

Море у романі, немов дзеркало підсвідомого, постійно повертає Ерроубі до його внутрішніх суперечностей і страхів. Його стихійність, мінливість та глибина стають метафорою психічної ентропії, а саме, того безладу, в якому герой намагається навести лад, але постійно зазнає поразки. Саме на узбережжі герой опиняється перед межею можливого очищення, однак його криза залишається незавершеною: бажання оновлення розбивається об хвилі старих моделей поведінки й мислення.

Філософська концепція Мердок, натхненна платонізмом, у романі реалізується через опозицію уявного добра через самоспоглядання і театралізованої жертвовності та реальної етичної трансформації, яка можлива лише через увагу до іншого, прийняття власної обмеженості й відмову від контролю. «Море, море, так» – продовжив Джеймс. – «Ти знав, що Платон походив від Посейдона по батьківській лінії? У вас є дельфіни, тюлені?» [58, с. 152]. Ерроубі послідовно демонструє, що декларації про добро не замінюють реального співчуття, а нарцисизм не дозволяє наблизитися до істини про себе та про інших. Моральна іронія його постаті полягає у тому, що прозріння приходить запізно або залишається лише поверховим: герой не здатен повністю інтегрувати досвід поразки у нову, цілісну ідентичність.

Протиставлення Ерроубі й Джеймса створює додаткову етичну глибину роману. Джеймс уособлює альтернативну модель буття засновану на смиренні, тиші, відмові від нав'язування волі та контролю над іншими. Саме його присутність вказує на можливість іншого шляху: шлях справжньої духовної роботи, здатності прийняти інакшість, співчуття, а не панування.

З психоаналітичної точки зору, образ Ерроубі уособлює конфлікт між свідомим прагненням до контролю і підсвідомою силою витісненого хаосу, що

проявляється у формі нав'язливих ідей, компульсивних дій та неможливості інтегрувати травму минулого. Його внутрішній театр, де минуле та ілюзії підміняють реальність, веде не до очищення, а до дедалі глибшого самозамикання.

У підсумку, трагічність Ерроубі полягає не лише у його нездатності до самозміни, а й у тому, що він не готовий відмовитися від центральності власного «я». Роман Мердок розкриває цю драму сучасної свідомості, яка балансує між бажанням моральної ясності та страхом перед втратою ілюзій. Через долю Ерроубі письменниця формулює універсальний етичний виклик: справжнє добро й самопізнання можливі лише там, де людина виходить за межі егоїзму, приймає непередбачуваність життя і здатна бачити іншого у всій його автономії.

Море, у цьому сенсі, стає і випробуванням, і простором для можливого очищення, і метафорою тієї нескінченної внутрішньої праці, яку кожен повинен здійснити, аби досягти справжньої моральної зрілості.

2.3 Аналіз взаємозв'язку між хаосом моря та пошуком сенсу життя Чарльзом Ерроубі – головним персонажем роману А. Мердок «Море, Море»

У романі Айріс Мердок «Море, море» море виступає не лише географічним фоном, а ключовим філософським символом, який відображає стан душі головного героя, Чарльза Ерроубі, та супроводжує його в пошуку сенсу буття. Море – це не просто природна стихія, воно перетворюється на дзеркало його внутрішнього світу, де хвилі й припливи співзвучні з його емоційними переживаннями, страхами, спогадами та ілюзіями. Море втілює хаос, який є стихійний, мінливий, позбавлений стабільної форми простір, у

якому зникають межі між реальністю, минулим, фантазією та маренням. Для Ерроубі воно стає сценою внутрішнього театру, де розігрується драма самопошуку і самообману. Самотність головного героя на березі не очищує, як він сподівався, а навпаки розкриває його моральну та психічну вразливість, занурюючи у символічну ентропію, з якої немає виходу без справжнього усвідомлення себе й інших. Таким чином, на нашу думку, море не лише супроводжує події, але й формує їхню етичну та онтологічну глибину, стаючи символом граничної зустрічі з правдою про себе.

Чарльз Ерроубі, відомий театральний режисер, тікає від світського життя, аби знайти спокій і «очиститися» в самотньому будинку на березі моря. Його втеча водночас акт відчуження та символічна ініціація: він прагне залишити позаду минуле, позбутися ілюзорного світу лондонської сцени й віднайти справжнє «я» у відокремленому просторі. Він проголошує намір звільнитися від ілюзій і навчитися бути добрим, але ці слова залишаються, радше, риторикою, ніж моральною реальністю. Реальність виявляється складнішою: море, замість умиротворення, починає віддзеркалювати його внутрішній розлад. Морські хвилі стають проекцією страхів, нерозв'язаних емоційних конфліктів та минулих ілюзій, що оживають у його пам'яті. Як зазначає Р. Шакраборти «море, як і Чарльз, ніколи не є по-справжньому спокійним», ця метафора, вважаємо, влучно передає нестабільність і сум'яття свідомості героя [43, с. 99].

Море постає тут не лише як фізичний простір, а як метафізична субстанція, уособлення підсвідомого, де сплітаються бажання, страхи та невисловлені істини. Його ритм з припливами й відпливами, співзвучні емоційним коливанням Ерроубі, який намагається втримати образ себе як моральної істоти, але з кожною хвилиною занурюється в нову ілюзію. У цьому хаосі він не знаходить катарсису, а лише підтвердження своєї втечі від

реальності. Як стверджує У. Кізіл, герой проектує на море потребу в очищенні, однак замість духовного зцілення зустрічає відбиття власного морального безсилля. У підсумку, море стає не простором оновлення, а дзеркалом духовної ентропії, в якій герой, попри зовнішню спокійність пейзажу, все глибше занурюється в хаос власного «я» [55, с. 117].

Ерроубі створює міфологію навколо себе: у спробі «врятувати» свою першу любов, Гартлі, він не лише ідеалізує минуле, а й активно переписує його у власній уяві, трансформуючи реальні події на частину особистого наративу, де він є герой, мученик і спаситель водночас. Ця реконструкція пам'яті не є невинною: вона зумовлена глибокою потребою у відновленні контролю над часом і сенсом. Його спроба «врятувати» Гартлі – акт не кохання, а привласнення: жінка втрачає автономність і перетворюється на символ особистої утопії. Як зазначає С. Чорчвелл, Ерроубі є «тираном, засліпленим власним егоїзмом», що неспроможний визнати суб'єктність іншої людини [44, с. 105].

Ця деструктивна самозакоханість перегукується з думками Д. Тріпаті, яка наголошує: «Ерроубі вірить у власну моральну перевагу, тому вважає, що має право переписувати реальність заради вищої істини, яку бачить лише він». Така позиція, в контексті філософії Мердок, свідчить не про шлях до просвітлення, а про моральне відчуження, тобто стан, коли етична реальність підміняється естетизованою фікцією [63, с. 1267].

Море ж, як постійний супутник героя, слугує не лише фоном, а й символічною протимагою його ілюзіям. Його непередбачуваність і незборимість постійно підривають намагання Ерроубі структурувати світ навколо себе. Як зазначає Кізіл, «море є втіленням тієї правди, що не піддається волі індивіда; воно нагадує, що реальність не підлягає репетиціям». У цьому сенсі море функціонує як гранична межа, себто простір, де

розпадається міфологія «всемогутнього Я», розчиняючись у глибині, яку неможливо упокорити.

Також, як вказує Н. Сокіл, «морська стихія в романі Мердок виступає архетипом свободи, що вимагає від персонажа радикального визнання Іншого». Така свобода лякає Ерроубі, бо вона вимагає не контролю, а смирення, чого він принципово не готовий прийняти [29, с. 93]. «Тремтячи від емоцій, я розірвав на собі одяг і пішов у море. Холодний шок, потім тепло, потім сильний, ніжний рух тихих хвиль нагадали мені страшенно про щастя. Я плавав, відчуючи самотність моря і ту особливу відчуття, яке я тепер визначив як відчуття смерті, що, здавалося, завжди носилося в моєму серці ... Вони грали зі мною» [58, с. 361].

Пошук сенсу життя, який декларує Чарльз Ерроубі, поступово розкривається як втеча від справжньої етичної відповідальності. Його рішення усамітнитися біля моря виступає не як шлях духовного оновлення, а радше як спроба уникнути складних моральних стосунків із реальними людьми. Ерроубі прагне чистоти, однак його уявлення про очищення зводиться до естетичної інсценізації, а не до справжньої внутрішньої трансформації. Як зазначає Нільсен, у філософії Мердок шлях до добра лежить через відмову від ілюзії центральності власної особистості, через моральну увагу до Іншого. Натомість Ерроубі залишається в полоні свого еґо, неспроможний вийти за межі нарцисичного світосприйняття [60, с. 533].

Українська дослідниця Л. Ковальчук також підкреслює, що «світогляд Ерроубі будується на театралізованій формі самоспокути, яка не передбачає справжнього етичного контакту з Іншим». Його неспроможність вийти за межі себе символізує не лише особисту поразку, а й глибшу кризу сучасного суб'єкта, що шукає сенс у власному відображенні, а не у зв'язку з іншими [12, с. 87].

Таким чином, роман Айріс Мердок демонструє, що пошук сенсу життя неможливий без радикального перегляду «Я», без визнання автономії Іншого і без мовчазного слухання світу, того самого моря, що вимагає не монологу, а присутності.

Контрастом до хаотичної, театралізованої особистості Чарльза Ерроубі виступає його двоюрідний брат Джеймс, як втілення стриманої духовності, мовчазної гідності й внутрішньої зосередженості. Джеймс не потребує сцени, не прагне бути в центрі уваги, і саме через цю відмову від демонстративності він постає як етично зріліша фігура. Його поведінка позначена відстороненою увагою та повагою до автономії інших, що контрастує з нав'язливою потребою Чарльза «рятувати», «виправляти» та «власноруч переписувати» чужі життєві сценарії.

«А коли я побачив змію, якщо я її дійсно бачив? І чи бачив її Джеймс теж? І чому моя пам'ять не містила жодної згадки про змію? ... Звісно, якби я вдарився головою об скелю одразу після того, як побачив змію, я міг би вже забути про це, коли почав писати, навіть якщо я все ще пам'ятав порятунок Джеймса. І чому я потім забув і це, і чому раптом згадую про це зараз?» [58, с. 363]. Ось у цьому епізоді можна побачити, як Чарльз згадує наче бачив змію під час того, як впав у вирву і ледь, не загинув, і його уява дає йому підказки, наче він бачив змію, і чи Джеймс, її теж бачив, а чи можливо Джеймс перетворився на змію і спас його? Згадаймо ж, що змія була і є одним із основних космогонічних символів про які ми вели мову в перших розділах нашої роботи. От один із яскравих прикладів, демонстрації тих прадавніх образів, якими Айріс Мердок населяє свої романи. Пов'язуючи сучасність із колишнім, і реальність із міфологією. Це лише один із небагатьох свідочств зв'язку із космогонічними символами першотворення світу.

Як підкреслює Т. Вайя, Джеймс символізує не просто моральну

альтернативу, а «етичну тишу, в якій зароджується справжнє слухання світу». Він не конфліктує відкрито з Чарльзом, але кожною своєю дією демонструє принципову відмінність: де Чарльз говорить, Джеймс мовчить; де Чарльз діє імпульсивно, Джеймс чекає; де Чарльз намагається впливати, Джеймс спостерігає. Така позиція є не слабкістю, а вираженням етичної сили, що не вимагає підтвердження ззовні [64, с. 47].

Досліджуючи творчість Мердок, М. Коростельова зазначає, що саме мовчазність Джеймса дозволяє йому бути «етичним дзеркалом», у якому Чарльз (за бажання) міг би побачити власні вади. У цьому сенсі Джеймс виконує функцію своєрідного внутрішнього «свідка» роману, зосередженого на моральному змісті дій, а не на їх видовищності. Його постійна готовність допомогти, зокрема, сцена порятунку Чарльза з води вказує на глибше співчуття, що не потребує винагороди [13, с. 66].

Як зауважує К. Нільсен, Мердок створює у Джеймсі образ людини, яка вже здійснила внутрішній перехід від Его до моральної відкритості, тоді як Чарльз усе ще блукає у лабіринті власного відображення. Джеймс не виголошує філософських декларацій, але саме в його постаті втілюється тиша, з якої починається пізнання добра. У цьому полягає іронія роману: мовчазна постать говорить більше, ніж багатослівний головний герой [59, с. 512].

Отже, Джеймс є не просто фоном для драми Чарльза, а моральною альтернативою: можливим дороговказом, якого Чарльз так і не зумів почути. Його присутність утверджує ідею Мердок про те, що сенс життя відкривається лише через прийняття світу в його непідвладній цілісності, а не через намагання підкорити його собі.

Таким чином, море у романі «Море, море» Айріс Мердок виступає не просто природним фоном, а складним філософським і психологічним символом. Це дзеркало внутрішнього хаосу Чарльза Ерроубі, його тривоги,

невирішених конфліктів, нарцисизму й підсвідомих страхів. Море постійно змінюється, не піддається контролю, і саме ця непередбачуваність увиразнює те, чого Ерроубі прагне уникнути: визнання того, що життя не підлягає режисурі, що істинна мудрість народжується не у впорядкованих виставах, а у визнанні непізнаваності світу.

Зокрема, Д. Сафак вказує на те, що море в романі функціонує як «епістемологічна межа», за якою починається незбагнення, те, що не піддається раціональному осмисленню, але вимагає морального відкриття. Герой же постійно проектує на цю стихію власні міфи, намагаючись підпорядкувати її логіці свого нарцисизму. Він не чує ні моря, ні інших людей, бо його увага сконцентована виключно на власній внутрішній драмі, яку він інсценує з маніакальною завзятістю [62, с. 102].

За словами К. Хайнзелман, образ Чарльза: це втілення людини, яка намагається використати хаос не як нагоду для перетворення, а як простір для самоствердження. Така психологічна фіксація на контролі веде не до прозріння, а до внутрішнього розпаду. Українська дослідниця Н. Сокіл зазначає, що у символіці моря, Мердок закладає ідею моральної ініціації, яка можлива лише тоді, коли герой готовий визнати обмеженість власного «я» і прийняти інші суб'єкти як незалежні, рівні й реальні [51, с. 573; 29, с. 102].

Таким чином, пошук сенсу життя Ерроубі зазнає поразки не тому, що сенс недоступний, а тому, що герой не здатен подолати ілюзію власної винятковості. Його небажання слухати море є метафорою глухоти до Істини, яка вимагає смирення, а не режисури. Як підкреслює М. Антоначіо, для Мердок моральне прозріння полягає не у знанні, а в етичному акті виходу за межі власного Его. Море, у своїй безодні й хвилюванні, пропонує цей виклик, зрештою, виявляється, що саме герой не готовий його прийняти [39, с. 106].

Таким чином, хаос моря в романі стає не загрозою, а потенційним

шляхом до внутрішнього переродження за умови, якщо людина здатна перестати говорити лише про себе й нарешті почути світ.

У юнгіанській психології море традиційно асоціюється з колективним несвідомим глибинним шаром психіки, у якому зберігаються архетипічні образи, досвід людства, витіснені імпульси й тіні. У праці «Архетипи та колективне несвідоме» Карл Юнг описує «тінь» як один із головних архетипів: темну, витіснену сторону особистості, яку людина не хоче визнавати як свою [53, с. 22].

«Мої повіки трохи опустилися, і раптом я дуже чітко побачив щось, і тепер не міг зрозуміти, чи це була галюцинація, чи спогад. Воно справді прийшло до мене як спогад, зовсім раптово. Я мимоволі, бездумно, думав про те страшне падіння в киплячу прірву води, про своє «знання» про смерть, про те, як навіть у м'якому світлі вода виглядала зеленою над мною. Потім я згадав, що перед тим, як моя голова вдарилася об скелю і темрява накрила мене, я побачив щось ще. Я побачив дивне маленьке обличчя поруч зі своїм, страшні зуби, чорну вигнуту шию. Монструозна морська змія справді була в тому котлі разом зі мною» [58, с. 362]. Вважаємо, що це ніщо інше, окрім як архетип Тіні, який представлено авторкою в обличчі змія.

У романі «Море, море» Чарльз Ерроубі ніби тікає від хаосу світу, але насправді занурюється в хаос свого власного несвідомого, у море. Саме море стає втіленням архетипу «тіні»: його стихійність, темрява, безмежність, усе це вказує на ті глибинні аспекти свідомості, з якими Ерроубі відмовляється працювати. Він не інтегрує тінь у свою особистість, не приймає власну агресію, нарцисизм, одержимість, потребу в контролі, а проектує її назовні, зокрема на море й на інших людей.

Як зазначає К.Г. Юнг, «доти, доки ви не усвідомите свою тінь, вона керуватиме вашим життям і ви будете називати це долею». Саме це і

відбувається з Ерроубі: він приписує свої внутрішні страхи зовнішньому світу. Його параноїдальне переконання, що Гартлі треба рятувати, це не альтруїзм, а прояв «неінтегрованої тіні: глибоке бажання домінувати, «виправити» минуле, нав'язати себе як героя» [53, с. 24].

З юнгіанської перспективи, спроба ізолюватися в домі над морем, виступає як символічна подорож у підземний простір власної душі. Проте замість ініціації (як у міфах і казках, де герой проходить через випробування, інтегрує тінь і стає цілісним), Ерроубі потрапляє в пастку повторення. Його щоденникові записи це не шлях до самопізнання, а репетиції, які лише зміцнюють захисні механізми Его [53, с. 26].

Окремим аспектом юнгіанського аналізу є аналіз зв'язку моря з жіночим архетипом (великою Матір'ю). У романі море є жіночою стихією, яка несе загрозу чоловічій ідентичності Чарльза, заснованій на раціональності, владі, контролі. Саме тому він не може впоратися зі своїми почуттями до Гартлі: вона, як і море виявляється некерованою, не відповідає його уявленням, не піддається його сценарію. Гартлі, як жінка і спогад, також є втіленням тіні, тієї частини себе, яку він не може опанувати. «Тінь завжди має стать, протилежну до свідомої ідентичності» [53, с. 28].

Таким чином, море виступає не лише фоном, а й архетипічною «анімою»: жіноче в чоловічій душі, витіснене, але притягальне. Замість діалогу з цим образом, Ерроубі знову й знову намагається його контролювати. Але як і море, воно ніколи не буває по-справжньому спокійним.

Юнгіанський підхід дозволяє побачити в романі Айріс Мердок не просто психологічну драму, а духовну ініціацію, яка не відбулася. Море як колективне несвідоме пропонує Ерроубі зустріч із правдою про себе, але герой відкидає цей виклик. Він намагається вийти з життя, не зустрівшись із власною тінню, і саме в цьому полягає його трагедія.

У досліджуваному нами романі Айріс Мердок «Море, море» Чарльз Ерроубі, театральний режисер у відставці, переносить логіку сцени на власне життя, намагаючись «поставити» навколишню реальність як виставу. Цей мотив органічно вписується в постмодерністське осмислення влади, ідентичності та авторства, яке досліджує Лінда Гатчеон у своїй праці «Політика постмодернізму». Л. Гатчеон стверджує, що постмодернізм викриває владу як дискурс, який прагне приховати власну конструктивність, демонструючи штучність і театралізованість будь-якого авторитету. «У постмодернізмі ідентичність не є стабільною, а автор не суверенний творець, а умовний координатор знаків і кодів».

Зазначений принцип можна застосувати до фігури Ерроубі, який, намагаючись «режисувати» не лише театральні п'єси, а й життя інших людей, виявляє власну нездатність до справжньої етичної взаємодії. Його поведінка з Гартлі, спроба зрежисувати «повторний акт кохання», де він, як постановник, вважає себе вправі керувати «сценарієм» іншої людини. Життя для нього – це спектакль, у якому він одночасно актор, режисер і глядач, але глядач, засліплений світлом рампи власного Его [52].

Це театралізоване сприйняття життя перетворює Чарльза на в'язня самосприйняття: йому здається, що якщо він контролює образи, репліки та сцени, він зможе керувати і реальністю. Проте, як показує Мердок, цей проект приречений, бо життя не підкоряється драматургії. Те, що на сцені виглядає як красива композиція, у реальності виявляється втручанням у чужу волю.

Як зазначає українська дослідниця М. Коростельова, «режисерське мислення Ерроубі це приклад того, як естетика підмінює етику, коли суб'єкт вважає себе вправі творити з інших естетичний матеріал» [13, с. 66].

У цьому контексті театр стає не мистецтвом, а інструментом маніпуляції, формою символічного насилля. Ерроубі не визнає свободи інших людей, бо

його «режисура» виключає співтворчість: вона ґрунтується не на діалозі, а на монологічному диктаті. Ця ілюзія тотального контролю призводить до краху, як на сцені, так і в житті.

Л. Гатчеон пише: «Постмодернізм показує, що жодна влада не є невинною, навіть влада художника над матеріалом». Чарльз Ерроубі, намагаючись бути творцем, втрачає людське: замість діалогу відбувається диригування, замість любові проявляється рольова репетиція, замість дійсності постає маска. Його режисура це не естетичний акт творення, а глибоко нарцисична стратегія самоствердження через інших. У романі «Море, море» Айріс Мердок інтертекстуальність виступає не просто літературним прийомом, а засобом самоконструювання особистості головного героя Чарльза Ерроубі. Він будує власну ідентичність із фрагментів культурної пам'яті: посилення на античну трагедію, середньовічну романтику, елітарне британське мистецтво й театральні канони стають частинами складної наративної маски, яку Ерроубі одягає, щоби приховати екзистенційну порожнечу [52, с. 66].

Це співвідноситься з ідеями Гайдена Вайта в праці «Метаісторія: Історична уява в Європі ХІХ століття», де автор стверджує, що історична свідомість людини не є лінійною або нейтральною, а радше формується за допомогою літературних тропів, жанрів і наративів. Інакше кажучи, ми не просто «пам'ятаємо» події, ми реконструюємо їх відповідно до знайомих художніх моделей. А Чарльз Ерроубі це типовий носій цієї метаісторичної уяви: замість того, щоб побачити реальність у її неоднозначності, він надає їй форми, знайомі з культури, з театру, з літератури [65, с. 57].

Як пише Вайт, «історичне мислення передусім акт естетичної селекції: воно формує хаотичну множинність подій у впізнавану структуру, надає сенс через форму». Ерроубі трансформує власну біографію у щось на зразок героїчного епосу: він драматург свого минулого, де любов трагічна, обов'язок

священний, а життя є ареною високих пристрастей. Він порівнює себе з героями Шекспіра, з міфічними рятівниками, з мучениками морального абсолюту. Проте, ця інтертекстуальна стратегія маскує глибоку інфантильність та неспроможність визнати хаос життя без наративної опори [65, с. 57].

Як зазначає сучасна дослідниця Л. Ковальчук, «для Ерроубі літературні алюзії це не інструменти розуміння, а броня проти реальності: чим глибша травма, тим виразніші цитати». У романі спостерігається своєрідна «міфологізація спогаду»: кожен фрагмент минулого проходить через призму культури, стаючи сценою. Гартлі, колишня кохана Ерроубі, перестає бути реальною жінкою, вона перетворюється на ідеалізований символ втраченої невинності, майже на фольклорний образ. Чарльз не здатен визнати її як живу, незалежну особу, бо тоді його наратив розпадається [12, с. 87].

Інтертекстуальність у цьому контексті є симптомом нарцисизму: герой не взаємодіє з реальністю напряду, а лише через «відсилки»: до літератури, мистецтва, філософії. Він мислить не конкретним, а метафоричним мисленням, що робить його здатним до красивих жестів, але не до справжньої моральної взаємодії.

Айріс Мердок у «Море, море» критикує не саму інтертекстуальність, а те, як її використовують для втечі від реальності. Через образ Ерроубі вона показує, що культура не завжди веде до мудрості. Якщо архетипи і алюзії використовують лише як прикриття для уникнення справжнього життя, то вони втрачають свій справжній сенс. Реальне прозріння являє собою не просто красу життя, а етичний підхід до нього.

У романі «Море, море» Айріс Мердок мовчання постає не як пасивність або відсутність дії, а як глибока етична практика. Особливо яскраво це простежується у постаті Джеймса, двоюрідного брата Чарльза Ерроубі, який контрастує з головним героєм своїм стриманим, відстороненим і водночас

глибоко моральним способом буття. Мовчання Джеймса є не втратою голосу, а виявом поваги до інших, знак зрілої моралі, що відмовляється від нарцисичного самоствердження [13, с. 58].

Українська дослідниця Лариса Коростельова у статті «Тиша і мораль у прозі Айріс Мердок» зазначає: *«Мовчання Джеймса це не відмова від участі, а форма внутрішньої присутності, зосередженої на Іншому. Це моральне слухання, а не естетичне позування»* [13, с. 118].

Ця концепція перекликається з філософським баченням Мердок, для якої добро не формується у великих деклараціях, а розкривається у щоденному акті етичної уваги. Джеймс не виголошує маніфестів, не нав'язує власну правду, не втручається агресивно в події, втім саме його присутність діє як моральне коригування. У найважливіші моменти, зокрема, коли Чарльз втрачає контроль або доходить до межі, Джеймс з'являється як тихий свідок або навіть рятувальник, не засуджуючи, а допомагаючи. На відміну від Чарльза, який одержимий словами, спогадами, монологам та виставами, Джеймс діє через відмову від видовища. У цьому проявляється фундаментальна різниця між етичною й естетичною позицією. Якщо Ерроубі намагається «інсценізувати» добро, то Джеймс його «втілює» мовчки, скромно, без театру. Ця протилежність утворює глибоке філософське ядро твору [13, с. 58].

Як зазначає М. Коростельова, *«тиша Джеймса це тиша, в якій визріває істинне бачення Іншого як незалежного суб'єкта, а не частини особистого наративу»* [13, с. 66], Джеймс сказав: *«Сподіваюся, ти не відчуваєш, що я якось вплинув на тебе, змусивши діяти всупереч твоєму здоровому глузду?»* [58, с. 278].

Мовчання в романі, зауважимо, також виклик самому читачу. Мердок вірить, що справжня мораль вимагає не активного втручання, а зосередженого споглядання, чуйності, готовності до смирення. У цьому контексті Джеймс

стає втіленням «етичної тиші», що відкриває простір для трансформації.

Психологічно, мовчання Джеймса можна інтерпретувати як відмову від участі в грі влади, яку веде Ерроубі. Етика Джеймса стає антиподом «владної естетики» Ерроубі, яка вимагає постійного контролю, втручання, режисури. У цьому розрізі мовчання набуває підривного характеру: воно розбиває логіку дискурсу контролю і стає полем етичної відкритості.

Образ Гартлі у романі «Море, море» Айріс Мердок відіграє ключову роль у розкритті моральної кризи Чарльза Ерроубі. Вона не є повноцінним об'єктом любові чи незалежною суб'єктною фігурою в його уяві, а натомість функціонує як етичне випробування, якого Чарльз не проходить. Саме через стосунок до Гартлі виявляється глибока нарцисична вкоріненість героя, його нездатність до моральної уваги до Іншого, про яку писала сама Мердок (*The Sovereignty of Good*, 1970).

Чарльз не сприймає Гартлі як особистість із власним досвідом, потребами, болем і правом на автономію. Навпаки, у його уявленні вона є символом утраченої молодості, втрачених можливостей, ідеалізований спогад, який він прагне повернути. Його спроба «врятувати» Гартлі стає актом маніпуляції, в якому він ототожнює власні потреби з потребами об'єкта свого бажання.

Як зазначає Д. Тріпаті, *«Ерроубі не бачить Гартлі, він бачить у ній лише дзеркало, у якому хоче побачити підтвердження власної значущості»* [63, с. 1261-1262].

Іншими словами, Гартлі стає частиною самосценарію Чарльза. Її згода або незгода, її досвід і думки не мають значення. Вона, як і інші персонажі, стає об'єктом, який Чарльз намагається вписати у свою міфологію. Це є дегуманізація, замаскована під романтичний ідеалізм.

З точки зору етики Мердок, справжній моральний розвиток можливий

лише тоді, коли ми «виходимо за межі себе», спрямовуємо увагу на Іншого як такого, хто існує незалежно від наших уявлень і бажань. Ерроубі ж неспроможний зробити цей рух: навіть у момент найвищого напруження між ним і Гартлі, він не слухає її, він слухає себе.

Українська дослідниця Л. Ковальчук зауважує, *«Гартлі в романі це не любовна героїня, а моральне дзеркало, яке відображає вади головного героя, його нездатність до співпереживання та поваги»* [12, с. 81-82].

Маніпуляція Чарльза не обмежується емоційним тиском, вона переходить у спробу фізичного втручання в її життя: він планує «врятувати» її від чоловіка, ізолювати, фактично викрасти. Таке «спасіння» має мало спільного з любов'ю і багато з владою.

Гартлі, незважаючи на свою вразливість, чинить опір: її мовчазна присутність, стримані слова та небажання брати участь у міфології Ерроубі становлять етичну контрапозицію. Її відмова є не лише відмовою від чоловіка минулого, а й від світу, у якому її особистість не має цінності.

Як пише Р. Шакраборти, *«Гартлі – це відмова бути фікцією, відмова дозволити себе переписати»*. У цьому сенсі вона є тим випробуванням, яке герой не проходить. Істина не в тому, що Гартлі «зрадила» його юність, а в тому, що Чарльз не спромігся побачити в ній людину. Композиційна структура роману *«Море, море»* Айріс Мердок органічно вписується в філософський задум твору, адже форма тексту стає інструментом відтворення ентропії свідомості головного героя. Це не лінійна оповідь з чіткою фабулою, а радше морський приплив емоційних, фрагментарних вражень, що мимоволі змивають межу між реальним і уявним. Саме через цю наративну розмитість Мердок демонструє внутрішній хаос Чарльза Ерроубі, героя, чия потреба в упорядкованому світі вступає в постійний конфлікт з дійсністю, яка не піддається впорядкуванню [43, с. 99].

Структура роману, побудована як мемуар, не має чіткої динаміки розвитку подій. Замість дії – роздуми, замість конфлікту – внутрішня боротьба, замість розв’язки – нескінченні повтори та повернення до минулого. «Я хотів би написати книгу, каже Ерроубі, яка була б істинною. Але що таке істина?». Уже в перших сторінках роман заявляє про те, що текст не стане традиційним наративом, він буде простором сумнівів і нескінченних пауз. Наратив Ерроубі є не стільки оповіддю, скільки монологом, що імітує хвилювання душі.

Такий підхід перегукується з постмодерністською естетикою, у якій структура підриває очікування цілісності та порядку. Як зазначає Лінда Гатчен, «у постмодерністському тексті сама форма стає політичним жестом запереченням ієрархії, центру, тотального знання». У романі Мердок форма працює саме так: вона знищує ілюзію гармонії, нав’язуючи читачеві досвід фрагментації. Форма хаотична, бо таким є мислення героя: рефлексивне, нескінченне, нерішуче [52, с. 87].

Марія Антоначіо підкреслює, що «в літературі Мердок свідомість ніколи не є стабільною. Вона пульсує, вона повторює, вона хитається між добром і егоїзмом, а форма тексту лише підсилює цю динаміку». Мемуарна композиція дозволяє зануритися в цю психологічну нестабільність, зробивши її основою художньої структури. Кожна спроба Ерроубі впорядкувати думки знову й знову провалюється, породжуючи повтори, інтертекстуальні алюзії, асоціативні стрибки в минуле [39, с. 112].

Як стверджує Гайден Вайт, «в історичній та автобіографічній нарації саме спосіб побудови тексту вказує на ставлення автора до реальності, лінійна структура передбачає віру в причинність, тоді як фрагментація засвідчує сумнів у пізнаваності світу». У романі Мердок очевидним є саме цей сумнів. Пам’ять Ерроубі надто ненадійна, вибіркова, суб’єктивна. Він не реконструює події, а перебудовує їх відповідно до власної драми [65, с. 66].

Таким чином, композиційна структура «Море, море» виступає не лише формою, а способом філософського висловлювання. Через фрагментарність, повтори, спогади й паузи Мердок вдається відтворити психологічний і моральний хаос, який неможливо передати лінійним сюжетом. Саме структура роману стає полем битви за сенс, якого головний герой так і не знаходить, бо відмовляється прийняти світ у його природній ентропійності.

У романі Айріс Мердок «Море, море» символіка їжі, плоті та тіла набуває особливого філософського і психологічного звучання, стаючи ключовим маркером тілесної одержимості головного героя Чарльза Ерроубі. Цей аспект його особистості тісно пов'язаний із темами контролю, ілюзії очищення та страхом перед старінням і смертю. Їжа у романі займає надзвичайно багато простору: герой постійно готує, описує рецепти, страви, коментує смаки та ритуали харчування, наче це не побутові моменти, а сакральні дії. Така увага до тілесного є свідченням його неможливості піднятися над матеріальним, що постійно суперечить задекларованому прагненню до морального й духовного очищення.

Як зазначає Пітер Конрад, «тілесність Чарльза не лише естетичне задоволення, а й форма компенсації втрат і тривоги, зокрема страху перед старістю». Їжа стає інструментом контролю над світом, над ритуалом, над простором. Саме тому він уникає ресторанів, готує сам, і кожна трапеза має бути бездоганною. В кулінарному жесті Ерроубі прихована спроба впорядкувати реальність, над якою він не має влади. Але цей намір ілюзорний: хаос підсвідомості проривається навіть у моменти спокою, наприклад, через думки про старіння, тілесний занепад, розчарування у власному тілі.

У цьому сенсі їжа виконує не лише гедоністичну, а й захисну функцію. Як зазначає Марія Антоначіо про тілесність у творах Мердок: «поле моральної

напруги», де герой змушений обирати між естетичною насолодою та етичною увагою до Іншого. Ерроубі обирає перше. Його одержимість тілесним перетворює спілкування з людьми на епізоди спокуси чи домінації, особливо помітно це у його ставленні до жінок. Гартлі, Ліззі, Розіна, всі вони сприймаються не як суб'єкти, а як втілення певних тілесних бажань або фігур із минулого, які можна контролювати або повернути [39, с. 123].

Цю проблему підсилює страх перед тілесним занепадом. Ерроубі вже немолодий чоловік і його тілесна пам'ять (у вигляді гастрономічних задоволень або еротичних спогадів) стає способом втримати себе в центрі власного наративу. Він намагається керувати тілом, як власним, так і тілом іншого, тому що саме тіло нагадує про минулість, про обмеження, про неможливість абсолютного контролю. Його тілесність не про життєрадісність, а, радше форма нарцисичної фіксації, яка, як і його уявлення про «очищення», виявляється хибною ідеєю.

Як вказує українська дослідниця Ковальчук «у романі Мердок тіло стає територією моральної поразки героя, бо він не спроможний прийняти його вразливість і скінченність як частину людської гідності, а не загрози». Таким чином, одержимість тілом є ще одним проявом неспроможності Чарльза вийти за межі власного еґо й побачити реальність такою, як вона є [11, с. 93].

Отже, символіка тіла й їжі у романі «Море, море» виявляє глибину внутрішнього конфлікту героя між задекларованим прагненням до духовного очищення і реальним тяжінням до контролю, чуттєвості, самоствердження. Цей конфлікт залишається нерозв'язаним, а тілесність, попри всю її естетизацію, стає ще однією пасткою для Чарльза, пасткою, яку він сам собі збудував.

Варто зауважити, що тема провини й прощення у романі Айріс Мердок пронизує весь внутрішній наратив головного героя. Його екзистенційна

подорож на морське узбережжя не лише є втечею від світу, а передусім несвідомою втечею від власної провини, яку він не здатен усвідомити або інтегрувати. Парадоксально, але герой декларує прагнення до морального очищення, тоді як сам не здатен здійснити основного морального жесту, пробачення.

Ерроубі не пробачає інших: він досі ображений на Гартлі за її «зраду», хоча минуло багато десятиліть; він зневажає нову родину Гартлі, не визнає їх права на щастя, відмовляється прийняти нову реальність, що суперечить його фантазії. Він також не пробачає себе, хоча ніколи прямо цього не визнає. Його внутрішній голос наповнений самозахистом і виправданнями: замість каяття приходить нарцисичне переконання у власній винятковості. Як пише Марія Антоначіо, «герої Мердок часто перебувають у пастці самообману, бо правдиве прощення вимагає визнання того, що ми не є центром світу» [39, с. 139].

Море у романі – це глибинна метафора тієї провини, яку Чарльз виштовхує з поверхні свідомості. Воно завжди поруч, але ніколи не піддається контролю, нагадуючи про те, що є частина буття, з якою неможливо домовитися, її можна лише прийняти. Як зазначає Д. Сафак, «море в Мердок – це символ тієї частини душі, яка зберігає непростене: воно кличе, але не прощає, бо саме герой не готовий увійти в діалог». Таке «непростене море» нагадує про невирішеність, про ті моральні рахунки, що залишаються відкритими, якщо особа не здатна до щирого співпереживання і визнання провини [62, с. 102].

Таким чином, провини і прощення у романі, це не другорядні теми, а структурно-філософська вісь, навколо якої обертається моральна поразка героя. Море виступає не лише як метафора хаосу, а й як символ непроговореного болю, який герої носять у собі, не зважаючи зустрітися з

ним лицем до лица. Прощення це акт, що потребує радикального етичного перевтілення, якого Ерроубі, попри всі декларації, так і не здійснює.

У постмодерному контексті Чарльз Ерроубі постає не як героїчна фігура, що проходить шлях очищення, а як ілюзорна реальність: порожня форма, що імітує глибину. Його спроби самоспокути в романі Айріс Мердок «Море, море» не ведуть до трансформації, а розкривають глибокий розпад суб'єкта. Ерроубі конструює наратив про себе як про людину, яка шукає добро, відмовляється від минулого й прагне спокою, однак його вчинки свідчать про протилежне: він нав'язує волю іншим, маніпулює, спотворює реальність.

Цей розрив між деклараціями та діями і є виявом постмодерної іронії: герой уже не є стійкою особистістю з моральним ядром, а радше функціонує як текст, як набір цитат, рефлексій, інтертекстуальних алюзій. Як зазначає Лінда Гатчеон, постмодерні герої це «конструкції, які іронічно відтворюють класичні наративи, але водночас підривають їхню авторитетність». Ерроубі весь час посиляється на великі ідеї: театр, добро, спокій, очищення, однак використовує ці концепти як декорації для власного нарцисизму. Він не проживає досвід, а інсценує його [52, с. 11].

У фіналі роману Ерроубі не переживає катарсису, він просто завершує свою історію. Це завершення не є очищенням, а втомлене припинення монологу. Мердок, як іронічний філософ моралі, не дає відповіді, а лише фіксує поразку: сучасна людина, занурена в ілюзії, здатна лише імітувати шлях до сенсу, але не пройти його.

У фіналі роману Айріс Мердок «Море, море» читач також стикається не з очікуваним катарсисом, а з глибоко постмодерним жестом – відмовою від очищення, прозріння, морального завершення. Чарльз Ерроубі не трансформується в результаті пережитих потрясінь. Попри всю драму, одержимість минулим, спроби впорядкувати своє життя та «врятувати» інших,

він залишається тим самим самозакоханим оповідачем, що інсценує реальність для самого себе. Його мемуарний голос у фіналі роману не несе усвідомлення чи щирого каяття, а лише меланхолійне, майже естетизоване прийняття поразки: життя не змінилось, лише трохи постаріло.

Ця відсутність катарсису, вважаємо, навмисна естетична стратегія. Меланхолійне завершення є водночас і жестом відчаю, і визнанням складності буття. Це відмова від ідеї, що історії обов'язково повинні завершуватися одкровенням. Ерроубі наче промовляє: «Я все це розповів, але не став кращим». Як і саме море, він залишається в русі, але не у розвитку. І цей момент, розрив з класичним гуманістичним романом, «виводить» читача за межі наративу, змушуючи його зіткнутися з незручним запитанням: чи завжди досвід веде до мудрості?

Український літературознавець Л. Ковальчук підкреслює: «Фінал роману це не відповідь, а дзеркало. Ерроубі ніби запрошує нас дивитись у глибину разом із ним, але не гарантує, що ми щось там побачимо, крім відображення власного обличчя». Так Мердок, через зламану структуру очікувань, занурює читача в етичну порожнечу, не як покарання, а як виклик. Читач виходить із тексту не з очищенням, а з запитом [12, с. 87].

Цей запит і є головним результатом роману: не трансформація героя, а трансформація читача. Відсутність катарсису – це дзвін, що лунає в тиші після бурі, запрошуючи не до відповіді, а до мовчазного розмислу.

Отже, у романі Айріс Мердок «Море, море» море постає не просто природною стихією чи ландшафтним тлом, а центральним філософським символом, що органічно поєднує психологічну і моральну драму головного героя Чарльза Ерроубі з онтологічною невизначеністю буття. Символіка моря втілює архетипічний хаос, колективне несвідоме, глибинний простір, де зникають чіткі межі між реальністю, уявою, минулим і бажаннями. Саме у

цьому безмежному, мінливому просторі герой розіграє свою драму пошуку сенсу, драму, що від початку приречена на невдачу, оскільки Ерроубі неспроможний вийти за межі власного егоцентричного світосприйняття.

Екзистенційна подорож героя, його прагнення до ізоляції та «очищення» біля моря виявляються не шляхом до істинної трансформації, а втечею від відповідальності, що підміняється ритуалом самоспоглядання. Усе, що відбувається навколо, Чарльз інтерпретує як частину особистої вистави, проектуючи внутрішній хаос на зовнішній світ. Його спроби вплинути на інших, зокрема на Гартлі, лише підсилюють його нарцисизм і нездатність бачити іншу людину як автономну, незалежну особистість. У результаті пошук сенсу життя героя розгортається як нескінченна гра ілюзій, у якій самотність і потреба у владі виявляються важливішими за справжній діалог з Іншим.

Море у творі Мердок постійно опонує прагненню Чарльза до контролю: його непередбачуваність, бездонність, сила й незбагненність стають своєрідною метафорою тієї глибини людської психіки та буття, яку неможливо остаточно упорядкувати або підпорядкувати собі. Герой прагне нав'язати свої наративи минулому, а спроба «врятувати» Гартлі набуває форм одержимості й символізує його відмову прийняти межі своєї влади. У цьому контексті море нагадує, що реальність не підлягає режисурі, що істинний сенс життя відкривається лише через визнання обмеженості власного досвіду, готовність до співчуття й відкритості до іншого.

Особливо виразним контрапунктом для Ерроубі стає образ Джеймса, його двоюрідного брата, чия внутрішня зосередженість, мовчазна увага й відмова від активної позиції контрастують із постійним прагненням Чарльза бути в центрі подій. Джеймс втілює етичний ідеал Мердок, а саме готовність слухати, приймати й не нав'язувати. Його позиція є мовчазною формою глибокої моральної присутності, що протистоїть екзальтованому монологу

Ерроубі.

Структурна композиція роману: фрагментарна, розімкнена, побудована як низка спогадів, внутрішніх монологів, повторів і асоціацій, художньо відтворює той самий хаос, у якому перебуває головний герой. Такий спосіб організації тексту підкреслює недосяжність цілісного знання та ілюзорність ідеї морального або духовного катарсису. Ерроубі не проходить шляху очищення, його пошук сенсу не завершується прозрінням, ба, радше, він залишається в полоні нескінченної гри власних уявлень про себе.

Мотиви провини, прощення, тілесної одержимості, страху перед старінням і смертю лише підсилюють глибину внутрішньої роздвоєності героя. Символіка їжі, тіла, гастрономічних ритуалів стає свідченням його нездатності піднятися над матеріальним і прийняти скінченність людського існування як джерело гідності, а не загрози. Провина Чарльза не стільки у вчинках, скільки у неспроможності пробачити себе та інших, у неможливості вийти за межі міфу про власну винятковість.

Фінал роману не несе ні катарсису, ні морального завершення. Ерроубі залишається у стані меланхолійного самозамилування, його наратив не приводить до етичної інтеграції чи внутрішньої трансформації. Така естетична стратегія є свідомим жестом постмодерної іронії: відмова від завершення, від моралізаторства, від абсолютної істини. Роман Мердок пропонує читачеві не відповідь, а запитання – закликає до роздуму, самоспоглядання, до перегляду усталених уявлень про сенс життя та межі людського пізнання. Ерроубі не книга, він дзеркало.

Отже, море у творі постає багатозначним символом не лише особистої драми героя, а й філософської парадигми сучасності. Через складний взаємозв'язок між хаосом моря і пошуком сенсу життя головним героєм Мердок актуалізує проблематику меж і можливостей людської суб'єктності,

підкреслює необхідність відмови від ілюзії тотального контролю і звертає увагу на важливість етичної відкритості, співчуття та прийняття іншого. Сенсація, у цьому вимірі, не дається раз і назавжди, він виникає у щоденному діалозі із світом, у постійному зусиллі побачити за межами себе складну, неосяжну і багатогранну реальність.

«Час, як і море, розв'язує всі вузли. Оцінки людей ніколи не є остаточними, вони виникають із підсумків, які одразу ж вказують на потребу перегляду. Людські взаємини – це лише неважливі справи і туманні підрахунки, хоч що б інше мистецтво не намагалося видавати, щоб нас втішити» [58, с. 369].

ВИСНОВКИ

Проведене магістерське дослідження присвячене аналізу космогонічних символів моря у романі Айріс Мердок «Море, море», дозволило сформулювати

наступні висновки:

Космогонічний символ моря розгортається як глибоко багатшаровий художній, філософський і психологічний концепт, що пронизує всю тканину твору. Море постає водночас початком і кінцем, полем стихійного зародження і розпаду, дзеркалом, у якому відбиваються всі трансформації свідомості героя і ті архетипічні сюжети, що переживає людство у своїй вічній боротьбі з хаосом буття. Мердок розвиває ідею моря як космогонічної матриці, у якій співіснують елементи створення і руйнування, надії і втрати, віри та екзистенційного сумніву. У цьому образі оживають і давньогрецькі міфи про Океан як першоджерело всіх речей, і християнські уявлення про води Хаосу як основу нового творіння, і модерні уявлення про людину як істоту, що завжди балансує між поривом до порядку й невідворотністю розпаду.

Море у романі є не просто фізичною стихією, а глибоким символом межової ситуації, у якій персонаж Чарльз Ерроубі стикається з власною непізнаністю, екзистенційною самотністю та фрагментарністю ідентичності. Воно втілює межу між усвідомленим і підсвідомим, між світлом і тінню, між минулим і теперішнім. Кожна хвиля, кожен приплив чи відплив це ще один виток у нескінченному діалозі із собою та світом, пошук нового сенсу там, де, здавалося б, панує лише неупорядкованість. Через море Мердок наголошує на тому, що всі моральні і філософські випробування це насамперед випробування здатності залишатися відкритим до непередбачуваного, до втрат і випадковостей, які є невід'ємною частиною людського досвіду.

Важливою інновацією Мердок стає перенесення космогонічної символіки в площину особистого досвіду й етичної рефлексії. Для Ерроубі море стає не просто простором очищення чи втечі, а справжньою лабораторією душі, де розгортається боротьба між бажанням впорядкувати хаос і визнати його неминучість. Море руйнує ілюзії контролю, ставить під

сумнів привласнений сценарій життя, що ним керується герой, і примушує зіткнутися з реальністю, де неможливо бути ані абсолютним режисером, ані впевненим у власному праві на «добро». Символіка води у творі співзвучна платонівській ідеї добра як трансцендентного горизонту: вона вимагає не лише самоспоглядання, а й етичної уваги до Іншого, здатності відмовитися від манії величчя та примару всемогутності.

З точки зору психології, море у романі є вираженням колективного несвідомого, у якому зберігаються травми, тіні, витіснені бажання, страхи і надії. Спроба Ерроубі ізолюватися в домі біля моря це символічна подорож у глибини власної психіки, де кожна хвиля нагадує про неспокій душі, а кожна буря про неможливість абсолютного контролю. Парадоксально, але саме ця подорож, попри зовнішню мету очищення, відкриває для героя новий рівень розуміння власної вразливості, неминущості провини і потреби в прощенні. Проте герой не проходить ініціації до кінця: море вимагає смирення, готовності відмовитися від старих сценаріїв, а Ерроубі застрягає на межі, залишаючись в полоні ілюзій і невизнаних страхів.

Космогонічна символіка води в романі накладається на ідею часу як нескінченного кола. Життя Ерроубі не є лінійною історією воно нагадує хвилі, що повертаються до берега: повтори, флешбеки, інтертекстуальні алюзії, спроби заново переписати спогади. Через це роман органічно вписується у постмодерну традицію, де структура тексту відтворює хаотичність і нестабільність сучасної свідомості. Мердок ніби запрошує читача не шукати розв'язки, а навчитися жити у відкритості до процесу до «потoku» буття, в якому єдине, що має цінність, це здатність до співчуття і відвертості.

Море у романі стає також метафорою історичної й культурної пам'яті, інтертекстуального діалогу з традицією. Ерроубі, занурений у цитати, міфи, алюзії, відтворює на своєму особистому рівні драму європейської культури,

яка завжди була заклопотана питанням межі між хаосом і порядком, свободою і фатумом, індивідуальністю і колективністю. Через це роман Мердок промовляє не лише до індивідуального досвіду, а й до колективного занепокоєння сучасності страху втрати сенсу, ідентичності, ґрунту під ногами. Саме море як прасимвол колективної історичної пам'яті стає полем, де стикаються особисте і загальнолюдське, екзистенційне і космогонічне.

Особливої ваги набуває тема мовчання і тиші. У романі вони стають простором морального перетворення, можливістю вийти за межі нарцисичного монологу й відчутти присутність Іншого як рівної і незалежної істоти. Джеймс, брат Ерроубі, втілює цю альтернативу шлях не театралізації, а уважного мовчазного споглядання, в якому можливий справжній моральний прорив. Саме через мовчання й споглядання море відкриває найглибші істини про людину: її обмеженість, вразливість, необхідність співчуття.

Підсумовуючи, можна сказати, що космогонічні символи моря в романі «Море, море» Айріс Мердок – це багатоплановий концепт, у якому сходяться архетипічні, психологічні, етичні, екзистенційні й культурні смисли. Через образ моря письменниця розкриває не лише внутрішній світ Чарльза Ерроубі, а й універсальні закони людської долі, де пошук сенсу, боротьба з хаосом і прийняття обмежень відкривають шлях до нових горизонтів моральної та духовної зрілості. Море в цьому творі не просто символ хаосу, а філософське поле зустрічі із собою, іншими й цілим космосом, де будь-який сенс є результатом безперервної внутрішньої роботи, а не раз і назавжди даною відповіддю. Саме в цьому полягає сила і сучасність роману Мердок, який пропонує читачеві не ілюзію гармонії, а чесну розмову про складність, суперечливість і красу людського буття перед обличчям нескінченного моря, відкриваючи простір для подальшого самопізнання і творення сенсу, навіть у світі, де остаточної гармонії досягти неможливо....

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнаутова А. Р. Семенець О. С. Специфіка зображення «іншої» культури в літературі XIX століття (На Матеріалі Творів Дж. Байрона Та І. Гаспринського). *Вчені записки. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. № 31(70). С. 103-108. URL: https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2020/4_2020/part_4/20.pdf (дата звернення 23.08.2025)
2. Бандровська О.Т. Океан як екзистенційний і транскультурний простір сучасної британської літератури. *Всеукраїнська наукова конференція (XXII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер)*. Дніпро : Тріменс ЛТД. 2025. С. 3-5. URL: https://www.dnu.dp.ua/docs/ndc/2025/%D0%9D%D0%B0%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B5%20%D1%96%20%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BD%D0%B0%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B5%20%D0%B2%20%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%D1%96%20%D0%BB%D1%96%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B8_%D0%9C%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%96%D0%B0%D0%BB%D0%B8_2025.pdf#page=3 (дата звернення 25.07.2025)
3. Біблія. Від Матвія 14:25-33. URL: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=%D0%92%D1%96%D0%B4%20%D0%9C%D0%B0%D1%82%D0%B2%D1%96%D1%8F%2014%3A25-33&version=UKR> (дата звернення 14.08.2025)
4. Волинець А. А. Художня інтерпретація міфологеми хаосу в мистецтві XX – XXI ст. 82 с. URL:

https://npu.edu.ua/images/file/vidil_aspirant/dicer/D_26.053.21/Volunech1.pdf

(дата звернення 13.08.2025).

5. Відьмаченко А. П. Космогонія. Енциклопедія Сучасної України. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. 2014 С. 767. URL: https://esu.com.ua/article-3857?utm_source=c (дата звернення 5.06.2025).

6. Гальчук О. В. Антична література: Навчальний посібник для студентів заочної форми навчання. Київ : Вид-во КСУ. 2008. 210 с. URL: <https://library.megu.edu.ua:9443/jspui/handle/123456789/4822> (дата звернення 13.08.2025).

7. Глотов О. Л. Місце рослинного світу у художній дійсності: класифікація видів та їхні функції у творах. № 10. 2022.: С. 56. URL: <https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi72/0052432.pdf#page=56> (дата звернення 13.08.2025).

8. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Київ : Основи. 2001. 592 с. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/ (дата звернення 18.07.2025).

9. Кадомский С. В. Системно-просторове упорядкування ключів абсолютних джерел образно-мовних асоціацій, як основа космогонічних уявлень про світовий стовп, світове дерево та ієрархічний розподіл світу. *Мовні і концептуальні картини світу*. К. : КНУ ім. Т.Г. Шевченка, 2007. Вип. 23, ч.1. С. 270-277. URL: <https://dspace.nuft.edu.ua/items/37cb9972-dd79-4654-80d6-af0bdddce7b3> (дата звернення 13.08.2025).

10. Ковальова І. Символіка океану в романі Германа Мелвілла «Мобі Дік». *Літературознавчі обрії*. 2021. (29). С. 84–92.

11. Ковальчук Л. М. Ентропія у формальних структурах романів Айріс Мердок: межі свідомого і підсвідомого в характеротворенні. *Вісник Київського*

національного університету імені Тараса Шевченка. Філологія. 2023. № 79. С. 92–98.

12. Ковальчук Л. М. Театральність і самоспокута в романі Айріс Мердок «Море, море»: феноменологія ізольованого суб'єкта. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки*. 2022. № 35. С. 81–87. URL: <https://philology.bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2019/11/6.pdf> (дата звернення 20.05.2025).

13. Коростельова М. Мотив тиші в етиці Айріс Мердок. *Гуманітарні студії*. 2023. 11 (3). С. 58–66.

14. Кучеренко Т. Джозеф Конрад та символізм природи: постколоніальні й екзистенційні виміри. *Питання літературознавства*. 2019. (100). С. 45–57.

15. Левицька М. В. Людина та природа: віддзеркалення спільного життя у зарубіжній літературі. *Планета. Життя. Розум: II Науково-практична конференція: збірник тез доповідей*. Чернігів, 2024. 32 с. URL: <https://ket.stu.cn.ua/wp-content/uploads/2024/05/zbirnyk-tez-planeta.zhyttya.rozum.pdf#page=9> (дата звернення 18.06.2025)

16. Лисенко Л. Символіка водної стихії в античному епосі. *Studia Philologica*. 2019. № 13. С. 127–134.

17. Любарець Н. О., Дранніков А. О. Шекспірівська «Буря» в модерністському дискурсі самотності ВГ Одена. *Science and Education a New Dimension. Philology*. X(77). Issue: 264. 2022 Feb. С. 44-48. URL: <https://seanewdim.com/wp-content/uploads/2022/08/Shakespeares-The-Tempest-in-W.H.-Audens-Modernist-Discourse-of-Loneliness-N.-O.-Liubarets-A.-O.-Drannikov.pdf> (дата звернення 28.08.2025)

18. Лісун І. Філософія успіху за Айріс Мердок. Збірник матеріалів конференції Чернівецького національного університету. «Нові виклики сучасної філології». 2022. С. 16–19.

19. Ліщинська О. Універсалізм феномену данте: філософсько-естетичні смисли у візуальному мистецтві. *Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії*. 2022. Випуск 43. С. 110–116. URL: http://fps-visnyk.lnu.lviv.ua/archive/43_2022/43_2022.pdf#page=103 (дата звернення 27.08.2025)

20. Матусяк Г., Розмариця С. Готична аура образу моря в романі Айріс Мердок «Єдиноріг». *Актуальні питання іноземної філології*. 2024. (21). С. 70–74.

21. Модерністська проза: Матеріали до вивчення. Частина 1. Джеймс Джойс: Навчально-методичний посібник. Кам'янець-Подільський : Аксіома. 2013. 104 с. URL: <http://library.megu.edu.ua:8180/jspui/bitstream/123456789/3376/1/2013%20%D0%9C%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0%20%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%B0%20%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%96%D0%B0%D0%BB%D0%B8%20%D0%B4%D0%BE%20%D0%B2%D0%B8%D0%B2%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F.%20%D0%A7.%201.%20%D0%94%D0%B6%D0%B5%D0%B9%D0%BC%D1%81%20%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%B9%D1%81.pdf> (дата звернення 18.06.2025)

22. Назаренко М. С. Природа в філософії романтизму та дауншифтинг XXI століття. 127 с. URL: <https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:NA-C1MxDLuwJ:scholar.google.com/+%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%B7%D0%BC+%D1%96+%D0%BF%D1%80%D0%94%D0%B6%D0%B5%D0%B9%D0%BC%D1%81%20%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%B9%D1%81.pdf>

[B8%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B0+%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%B4%D1%81%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%82&hl=uk&as_sdt=0,5](#) (дата звернення 13.08.2025).

23. Орлов О. П. Гендерний аспект роману Г. МЕЛВІЛЛА «МОБІ ДІК». *Академічні студії. Серія «Гуманітарні науки»*. Вип. 2. 2022. С. 77-82. URL: <http://178.20.159.56/index.php/humanities/article/view/354/338> (дата звернення 21.08.2025)

24. Павленко І. В. Початок світу за гесіодом як народження філософської онтології. *Epistemological Studies In Philosophy, Social And Political Sciences*. ISSN. Рр. 2618-1274. URL: https://www.dnu.dp.ua/docs/visnik/fnm/program_679a292c8a120.pdf (дата звернення 13.08.2025).

25. Панчук М. Екологічна етика та гуманітарна парадигма ХХІ століття. Львів: Інститут гуманітарних досліджень. 2019. С. 58–66.

26. Пащенко С. Пам'ять та символіка моря у творчості В. Вулф. *Науковий вісник Миколаївського університету*. 2022. 2 (89). С. 47–53.

27. Пилипчук З. Трансцендентність як етична категорія у прозі Айріс Мердок. *Наукові записки РДГУ*. 2020. 20 (1). С. 67–73.

28. Рудницька Л. Море як художній концепт у світовій літературі. *Літературознавчі обрії*. 2015. № 22. С. 45–53. URL: <http://elar.kpnu.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/3412/Naukovi-zbirnyky-filolohichnykh-fakultetiv-K-PNU-im-I.Ohienka-zvedenyi-kataloh-i-pokazhchyk-zmistu.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення 11.06.2025).

29. Сокіл Н. Архетип води як образ психічної глибини в романах Айріс Мердок. *Філософські обрії*. 2023. 17 (1). 93–102. URL: <https://biblioteka.cdu.edu.ua/cgi-bin/catsearch.pl?qtype=simple&query=> (дата звернення 11.06.2025).

30. Соловей О. Психологізм і пейзаж у романі «На пляжі Чезіл». *Український літературознавчий журнал*. 2022. № 4. С. 150–159.

31. Степнова В. І. Числова символіка «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі. *Актуальні проблеми філологічних наук* : матеріали студ. наук. конф., присвяч. 245-річчю з дня народж. Г. Ф. Квітки-Основ'яненка, Харків, 22 листоп. 2023 р. Харків, 2023. С. 74–76. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/items/12c449f9-52da-4e8b-a8ae-3dbf4eb8c5b8> (дата звернення 27.08.2025)

32. Сулейманова Я. О. Аксіологічна семантика паремій з компонентами на позначення природних стихій: вода, вогонь, повітря і земля (на матеріалі англійської, німецької, української мов) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.15 / Яніна Олегівна Сулейманова; наук. кер. Н. П. Матвєєва; Чорномор. нац. ун-т ім. Петра Могили; Державний заклад "Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського". Миколаїв, 2018. 288 С. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/1807> (дата звернення 13.08.2025).

33. Сулима М. Поетика українського степу у творчості Тараса Шевченка. *Українська літературознавча енциклопедія*. 2011. 6. 87–94. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lfk_2016_23-25_15 (дата звернення 1.05.2025).

34. Тесленко І. Міф про Тіамат у порівняльному контексті. *Studia Mythologica*. 2020. № 4. С. 78–85.

35. Титар О. В. Комунікативна Філософія «Божественної Комедії» Данте: Комунікація З Трансцендентним Через Служіння Природі. *Hileya: Scientific Bulletin/Gileya* 2019. URL: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/89360747/1579443979-libre.pdf?1659997108=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DCOMMUNICATIVE_PHILOSOPHY_OF_DANTE_DIVINE.pdf&Expires=1763986725&Signature=GfmVIPZ8nnYYvG5fdF9p

mpuckeFk5n4W-qAsHYScmA3DIyHD86NvOQ-Y1y-Sh3JQAs4n~h7bkNddb7Rb6D64z7IPm0ePxODWro-a7Pcb1Gkuoqm81nhOUBuZl5uT3naNuVT2~DgRzy0qqyKQQq4HRVKI6KgKcf7EEjdp~cINGzPvIjtY7xs0aX60gwwE1S4Q1SAwdMyWBc-iqns0w-EBjcVpPTyEJOVI~I1ZXgwamlAmRIW1AVFz0vU1vc6Z5DqVAumvnt9L2cGOp8OsFX0-qul6zd0vhqtAXiF1zg9yLCjE2k660jZHEvI3lmM5mAGzUDTmuy0f-YAKaUDAirPQ__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA#page=140 (дата звернення 14.08.2025)

36. Ткачик Н. М. Вода як структуротворний елемент художнього міфоствіту (на матеріалі сучасної української та зарубіжної прози). *Наукові записки. Серія “Філологічна”*. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції 22-23 квітня 2010 року “Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість”. Острог: Видавництво Національного університету “Острозька академія”. Вип. 15. 2010. С. 278-283. URL: <https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi31/0026064.pdf#page=278> (дата звернення 13.08.2025).

37. Ушакова О. М. Символіка природи в українській літературі та філософській думці. Харків: Видавництво ХНУ імені В. Н. Каразіна. 2017. С. 58–66.

38. Ясь О. Історична свідомість і глобалізація: виклики для України. Київ: Інститут історії України НАН України. 2020. С. 12–18.

39. Antonaccio M. *A Philosophy to Live By: Engaging Iris Murdoch*. Oxford University Press. 2012. URL: https://philosophynow.org/issues/101/A_Philosophy_to_Live_By_Engaging_Iris_Murdoch_by_Maria_Antonaccio (дата звернення 5.05.2025).

40. Bailey R. The Naturalist’s Dilemma: Jack London and the Limits of Survival. *Studies in American Naturalism*. 2015. 10 (2). P. 144–159.

41. Boym E. The Future of Nostalgia. Basic Books. 2001. P. 115–132.
42. Brown R. The Sea in Modernist Literature: Symbolism and Subversion. *Modernism/modernity*. 2015. 22 (2). P. 215–229.
43. Chakraborty R. The Sea as a Mirror: Emotional Landscapes in Iris Murdoch's *The Sea, The Sea*. *Journal of Contemporary Literary Studies*. 2025. 7 (1). P. 88–99.
44. Churchwell S. The Sea, the Sea – Sarah Churchwell on the making of a monster. *The Guardian*. 2016, April 2. URL: <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/02/iris-murdoch-the-sea-the-sea> (дата звернення 26.09.2025).
45. Davis R. Beach, Memory, and Loss: Symbolism in McEwan's *On Chesil Beach*. *Contemporary Literature Review*. 2016. 9 (2). P. 75–91.
46. Ellison D. Joyce's *Ulysses*: The Larger Perspective. *Princeton University Press*. 2018. P. 105–119.
47. Engström M. A. *Individual agency and social context in Iris Murdoch's moral philosophy* (Master's thesis, Uppsala University). 2024. URL: <https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1900639&dswid=-170> (дата звернення 17.08.2025).
48. Goddard K. Nihilism and Strength in *The Sea-Wolf*. *Modern Fiction Studies*. 2020. 66 (2). P. 210–225.
49. Green L. «The Sea in Romantic Poetry: A Symbol of Freedom and Tragedy.» *Journal of Romantic Studies*. 2014. 22 (3), P. 45–67.
50. Gregory A. *Ancient Greek Cosmogony*. Duckworth. 2008. URL: https://www.researchgate.net/publication/32895353_Ancient_Greek_Cosmogony (дата звернення 17.08.2025).
51. Heinzelmann K. Disintegration and Duality in Post-War British Fiction. *Studies in English Literature*. 2020 60 (3). P. 555–573.

52. Hutcheon L. The politics of postmodernism. Routledge. 1989. URL: <https://eclass.asfa.gr/modules/document/file.php> (дата звернення 17.08.2025).
53. Jung C. G. Archetypes and the collective unconscious (2nd ed.). Routledge. 1981. C. 496 URL: https://www.jungiananalysts.org.uk/wp-content/uploads/2018/07/C.-G.-Jung-Collected-Works-Volume-9i_-The-Archetypes-of-the-Collective-Unconscious.pdf (дата звернення 17.08.2025).
54. Kelsey D. The sea as psychic code: Iris Murdoch's moral imagination and the archetype of chaos. *Journal of Literary Theory and Cultural Studies*. 2018. 12 (4). P. 145–160.
55. Kızıl Ü. Gender Conflict and Masculinity in Iris Murdoch's Novel The Sea, The Sea (Master's thesis). Pamukkale University. 2019. P. 88–107.
56. Logan P. (2020). Water, Mourning, and Memory in Joyce's Ulysses. *James Joyce Quarterly*. 2020. 57 (2). P. 170–185.
57. Malayil S. The Obsessive Ego in Iris Murdoch's The Sea, The Sea. *International Journal of Psychoanalytic Criticism*. 2023. 8 (1). P. 41–55.
58. Murdoch Iris. The Sea, the Sea: Booker Prize Winner. Penguin, 2001.
59. Nielsen K. Iris Murdoch and the Search for Human Goodness: Metaphysics, Entropy, and Moral Vision. Oxford University Press. 2016. P. 215–229.
60. Nowell C. Nature's Patterns: The Sea and Narrative Form in Modernist Literature. *Modernism/modernity*. 2021. 28 (3). P. 512–533.
61. Pizer D. Social Darwinism and American Naturalism. *Literature Compass*. 2020. 17 (3). P. 57–73.
62. Şafak D. The Epistemology of Water: Chaos, Depth, and Moral Boundaries in The Sea, the Sea. *Journal of Symbolic Literature Studies*. 2025. 42 (1). P. 88–102.

63. Tripathi D. R. (). Realism and naturalism in Iris Murdoch's *The Sea, The Sea*. *International Journal of English Language, Education and Literature Studies*. 2018. 3 (6). P. 1261–1267. URL: <https://doi.org/10.22161/ijels.3.6.48> (дата звернення 17.08.2025).
64. Vaia T. Silence and Illumination: The Ethics of Otherness in Iris Murdoch's *The Sea, The Sea*. *Modern Literary Insight*. 2024. 5 (1). P. 33–47.
65. White H. . Metahistory: The historical imagination in nineteenth-century Europe. *Johns Hopkins University Press*. 1973. 57. DOI: [10.14198/raei.1993.6.21-2](https://doi.org/10.14198/raei.1993.6.21-2) (дата звернення 17.08.2025).
66. Williams E. (X). Horizons of Intimacy: Space and Symbolism in *On Chesil Beach*. *English Studies*. 2019. 99 (1). P. 101–117.