

Статті подано в авторській редакції. Відповідальність за публікацію несуть автори та їхні наукові керівники.

Науковий редактор: д.ф.н. Сулима М.М.

Відповідальний редактор: к.ф.н. Цимбал Я.В.

Рецензенти: д.ф.н., проф. Михед П. В.,
д.ф.н., проф. Астафьев О. Г.

Редколегія: чл.-кор. НАН України, д.ф.н. Гундорова Т.І., акад. НАН України, д.ф.н. Жулинський М.Г., акад. НАН України, д.ф.н. Затонський Д.В., чл.-кор. НАН України, д.ф.н. Наливайко Д.С., чл.-кор. НАН України, д.ф.н. Сивокінь Г.М., д.ф.н., проф. Смілянська В.Л.

Затверджено до друку Вченою радою Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, протокол № 1 від 10 січня 2006 року.

Збірник входить до затвердженого ВАК України переліку наукових фахових видань, у яких можуть друкуватися результати дисертаційних досліджень.

Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Випуск 10. – К.: Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 2004. – 261 с.
ISBN 966-02-3308-6 (серія)
ISBN 978-966-02-4271-5 (Вип. 10)

Десятий випуск збірника «Літературознавчі обрії» складають п'ятдесят статей молодих учених з України, Росії, Білорусі, Латвії. Тематика їхніх розвідок охоплює слов'янські і західноєвропейські, а також американську й корейську літератури. Окремий розділ присвячено проблемам теорії літератури.

Видання розраховане на фахівців з історії й теорії літератури.

ББК 83.3(0)+83

Леся Пікун (Чернігів)

ДЗЕРКАЛЬНА ГРА У РОМАНІ М. ШЕЛЛІ «ФРАНКЕНШТЕЙН, АБО СУЧАСНИЙ ПРОМЕТЕЙ»

Творча програма та особливості художнього методу романтизму поєднуються з концепцією гри. Наявність цілої низки досліджень (Й. Гейзінги, В. В. Ванслова, В. О. Пігулевського, Н. А. Хренова, С. В. Агранович, І. В. Саморукової тощо) аргументує перспективність застосування категорії гри у вивченні романтичного напрямку [11, 2, 12, 6, 1]. У зв'язку з незвичайним обсягом цієї категорії пропонується використання «дзеркала» через імплікацію його матеріальних властивостей: копіювання; стереоскопічне віддалення віддзеркаленого об'єкта; спонтанне, мимовільне та неупереджене відбиття всього наочного; деформація відбитку внаслідок енантіоморфізму; надання ефекту оманливості; протиріччя видимості й сутності; викривлення об'єктів (розтягування, звуження тощо) [7; 61–66]. Проблема дзеркальної гри надбаннями культури у добу романтизму досліджується на матеріалі роману М. Шеллі «Франкенштейн». У виборі твору для аналізу ми послуговувались таким факторами: даний роман – один із найвідоміших прозових творів світового романтизму; цей твір символічно передає сутність досліджуваної доби; роман виник як результат гри-змагання й містить загальні та глибоко індивідуальні особливості реалізації романтичної гри, розкриває її дзеркальні характеристики; твір став об'єктом чисельних наслідувань, започаткувавши важливі для літератури теми.

Дзеркальна гра в романі реалізується у різних площинах. Найбільш виразно своєрідність дзеркальної гри спостерігається у системі образів.

У романі «Франкенштейн» діють три оповідачі: Роберт Волтон, Віктор Франкенштейн та істота – зі своїм індивідуальним, але водночас подібним оточенням.

Роман починається та закінчується листами молодого дослідника півночі Роберта Волтона сестрі. Волтон постає вже досвідченим мореплавцем і вирушає в далеку експедицію з благородною метою служити людству та прокласти шлях через північний полюс або пізнати таємницю магніту. Його, як героя романтичного складу, приваблює все віддалене у просторі та часі. Бажання проникнути у сферу незнаного керує думками і життям Роберта Волтона. М. Шеллі зображує героя, який створив себе сам. Розпочавши підготовку до експедиції, Волтон відчув потребу у піклуванні сильної, надзвичайної особистості, мудрої, чутливої та безстрашної, у духовному наставнику, котрий поділяв би плани оповідача та вчасно виправив би недоліки. На нашу думку, це – проекція власної досконалої особистості у майбутнє, ідеальний романтичний герой.

Місцем зустрічі трьох героїв стала досить екзотична місцевість, що типово для творів романтичного напрямку. На відстані багатьох сотень миль від землі моряки зустрічають сани, керовані подібним до людини творінням. Потім до корабля на крижині прибивається обморожена, виснажена втомою та втратами людина. Читач знайомиться з новим оповідачем – Віктором Франкенштейном.

М. Шеллі наділяє Віктора Франкенштейна харизматичними рисами. Ця «мудра та гідна»

людина володіє тими якостями, що підносить його над іншими. Віктор постає як віддзеркалення та матеріалізація ідеальної особистості. Самі герої помічають власну схожість. Віктор Франкенштейн указує на те, що Волтон «одержимий тим самим божевіллям» і також «впив п'яного напою» [18; 64].

В історії життя героїв спостерігаються такі риси, які дозволяють говорити про них як про двійників. Героїв об'єднує романтична тональність відношень із сестрами – єдиними жінками в житті, здатними їх зрозуміти. Віктор також виявляє пристрасть і завзятість до наук, яка засліплює героя можливостями та захоплює честолюбними планами. Роберт Волтон та Віктор Франкенштейн виступають у ролі першопрохідників нових шляхів, дослідників невідомих сил і таємниць. Вони являють собою одну романтичну особистість на різних ступенях життя. Образ романтичного героя членується М. Шеллі на дві частини. Виокремлюється стадія становлення романтичного героя (Роберт Волтон) і стадія сформованого романтичного героя (Віктор Франкенштейн).

Віктор Франкенштейн тяжкою працею досягає своєї мети – відкрити закони оживлення матерії та створити людину. Успішне завершення роботи не приносить натхнення й задоволення. Наснага, запал Віктора зникають перед жахливим видовищем істоти, створеної неймовірною працею.

В образі Франкенштейна письменника створює героя, який еволюціонує від ствердження пріоритету розуму до відмови від його абсолютизації. Відчувається духовний скептицизм епохи, котрий втілюється у витонченій іронії. У романі М. Шеллі простежує «романтичний вид зла», коли «зло належить до «духовного царства» та корениться у гордині розуму, волі, таланту та гордині справедливості» [8; 33].

Франкенштейн і Волтон виявляються дзеркальним повторенням, копією одного типу особистості. Наведені факти їх біографії та риси характеру свідчать про те, що герої на певному етапі розвитку сюжету можуть симетрично трансформуватись один в одного. Але властивості дзеркала між оригіналом (узагальненим образом романтичного героя) і копією створюють проміжну стадію «монстра», коли в результаті енантіоморфізму і дзеркальної деформації оригінал піддається спотворенню. Можемо спостерігати за виникненням у романі «монструозної проєкції» [14; 244]. При цьому, на початку монстр містить у собі і позитив (внутрішній світ) і негатив (зовнішність). Монстр виникає у результаті негативної симетрії. Іронічне сприйняття дійсності та скепсис епохи вмотивовують появу двоїстої життєвої позиції. Монстр виявляється енантіоморфічним відбитком романтичного героя і знаходиться в протилежній до Роберта Волтона та Віктора Франкенштейна знаковій іпостасі. Прекрасні риси в їх перебільшенні перестають бути гарними і здаються потворними. Вигляд істоти проявляється як зовнішній пластичний слід внутрішньої метаморфози романтичного героя. Зовнішність дзеркально репрезентує цю метаморфозу в гіперболічному спотворенні рис. Монстр, як дзеркальна деформація образу романтичного героя, набуває форми «перевернутої симетрії». Явище монстра – емоційний шок, який призводить до зміни форми контакту зі світом.

М. Шеллі не дає створінню імені. Авторка виводить його самотнім на життєвий шлях, але він, як Волтон і Франкенштейн, самостійно отримує знання про себе та навколишній світ. Істота захоплена бажанням самовдосконалення не тільки своїх розумових здібностей, котрим авторка його, як і інших героїв, щедро наділила, але й духовних якостей. Істота приходить у світ з метою творити добро, але опинилась у людському суспільстві з його забобонами та жорстокістю. Це породжує ненависть і гірку заздрість до щастя інших, лють та бажання помсти. У героя відбувається дзеркальна деформація від «добротного ангела-охоронця» до демона – повсталого проти творця «грішного ангела». Така метаморфоза фіксується самою істотою.

М. Шеллі продовжує досліджувати романтичний тип особистості. Тіло романтичного героя у романі виробляє двійників. Двійники існують із тілом у симбіозі, якій будується на подвоєнні та відмінності, на створенні деформацій. Мова йде не просто про копіювання одного тіла іншим (подібно віддзеркаленню в дзеркалі), а про ігровий вплив одного двійника на іншого. У більшості випадків такий двійник визначається М. Ямпольским як «демон». «Демон» – це міметична копія тіла, чия схожість із ним виражається у спільних деформаціях, у наявності загальної поверхні, навіть якщо ця поверхня носить умовний характер. Деформація пов'язує між собою два тіла, одне з яких діє як печатка, а друге виступає як її відбиток [14; 6–7]. Двійництво

М. Шеллі має подвійний характер: двійники виявляються як негативним відбитком, так і позитивною, тілесною копією. Тож, можемо говорити про те, що М. Шеллі розробила схему і модель можливих варіантів подвоєння, досліджувану в сучасній науці.

Н. Соловійова наводить такі аргументи, обґрунтовуючи те, що монстр та його творець виявляються гранями однієї особистості: обидва герої – неординарні особистості; вони мають чутливе серце; обидва проявляють сентиментальність, коли бачать страждання та горе інших; обидва розуміють і тонко сприймають природу тощо [9; 115].

Монстр М. Шеллі – демонічний герой з типовими для романтизму рисами. Це – титанічна, абсолютно самотня особистість. Вона не сприймає світ і світовий лад, а тому переповнена відчуттям «світової скорботи», із песимізмом переоцінює етичні та релігійні норми. Його самотній бунт призводить до таємних злочинів, які є тягарем для його душі» разом із любов'ю до «стражденого людства» [8; 32]. Герой визнає, що він, подібно до Сатани, носить у собі пекло. Так у романтичному типі письменниці виявляє приховану руйнівну силу. Істота проголошує війну людському роду і, перш за все, тому, хто прирік його на «нестерпні муки». Самотність розглядається як невинуватне покарання. Істота бере на себе право судити творця за свою долю і стає душоубом. Незважаючи на це, монстр сповнений найглибшого співчуття та жалості – він Каїн, але й Абель водночас.

О. Матвієнко звертає увагу на те, що авторка змушує героїв-антагоністів майже дослівно цитувати один одного, у такий спосіб висвітлюючи «фатальну спорідненість» душ, указуючи на «принципову єдність і взаємооборотність внутрішніх світів монстра та його творця» [4; 6]. Образ монстра формується як алегоричний текст, в якому змінюється «індексальна природа» [14; 207] образу головного героя, а його романтичне ядро залишається незмінним. Істота виявляється двійником Віктора Франкенштейна. Ігровий дзеркальний характер образів головних героїв уможливує перетворення злодія на справжнього героя, що в романі втілюється у сцені смерті істоти. Переслідування героями один одного, як елемент мотиву демонічної гри, також у романі виявляє риси дзеркальної гри. Може це і є причиною того, що істота безіменна, а сучасний читач-інтерпретатор переніс прізвище творця на творіння.

Головні герої повісті у своєму середовищі оточені низкою фонових героїв, що діють у межах сюжетів героїв-оповідачів, і так само будуються на принципі дзеркальної гри. Лінії життя фонових героїв у сюжетній структурі роману розгортаються за романтичним кліше: випробування; боротьба з негараздами та злиднями; загроза життю і навіть загибель. Історія життя і романтичного кохання – це історія страждань героїв. Героїв поєднує також усепоглинаюче почуття провини. Матері героїв або вмерли, або відсутні взагалі. Зображується світ без матерів і світ, де батькам (від недалекогоглядно підприємливого батька Генрі Клеврала до доброзичливого батька Віктора та покладливого, ласкавого старого Де Лесі) доводиться виконувати ролі і батька, і матері. Вікторіві Франкенштейну самому випало на долю стати батьком і матір'ю для потвори, котру він створив. Окрім сирітства героїв об'єднує специфічні відносини з сестрами. С. Гілберт і С. Губар звертають увагу на те, що сестри – «більш ніж сестри» і сприймаються чоловіками як певна власність [15; 228–229].

Тож, система фонових героїв також створює ряд дзеркал, що відбивають певні риси головних героїв, яких вони оточують, й загострюють сприйняття подій. С. Гілберт і С. Губар називають своєрідність стосунків між героями «соліпсичними взаєминами *серед майстерно встановлених дзеркал*» [15; 228].

Дзеркальна гра виходить за межі роману і спостерігається у відносинах авторки зі своїм оточенням і з собою. К. Смолл вважає, що Франкенштейн – ні хто інший, як сам П. Б. Шеллі [16; 20]. Чисельні уривки нагадують його, як початкову модель для занадто амбіційного героя. Віктор – ім'я Франкенштейна – було ім'ям, яке Шеллі брав собі у дитинстві й юності. Притому, приятель Шеллі Хогг згадував, що в юнацькі роки Персі захоплювався хімією, магією, електрикою та гальванізмом і ставив експерименти [16; 21]. Також виникає асоціативний зв'язок між Шеллі та монстром, коли знаходимо висловлювання Е. Дж. Трелані про поета: «невже цей сором'язливий безвусий юнак і є *той страшний монстр*, який ополчився проти всього» [10; 309].

Але відомо, що сама М. Шеллі цікавилася хімією та прочитала цілу низку наукових робіт [18; 24]. Деяких дослідників-літературознавців вражає ще й пророчий зв'язок із біографією письменниці. У романі вона дала ім'я Вільям першій «найпатетичнішій жертві». Вільям – це

ім'я її батька. Вільямом вона назвала свого власного сина, котрий помер менш ніж через три роки після того, як М. Шеллі передбачила його смерть [17; xvi]. Роман постає як дзеркальна рефлексія її власних прихованих страхів. Тож, художні образи і твір у цілому несуть інформацію не тільки про дійсність, яка оточувала письменницю, але про особистість авторки. Функціонуючи згідно з законами романтичного світогляду, твір став актом буття і, з часом, отримуючи самостійне життя, виявився пам'ятною сторінкою біографії. Романтична ідея вимагала від творчої особистості ретельного аналізу емоційних почуттів і рухів, що зрештою спричинило «відтворення з глибин підсвідомості такого сну як *Франкенштейн*» [17; x].

На думку В. Лессера, є підстави вбачати в образах Віктора Франкенштейна та його монстра (двох половинках однієї душі) саму М. Шеллі [17; xvi]. Ми гадаємо, що герої роману водночас виявляються і не виявляються дзеркальним відбитком образу самої авторки, адже на самоусвідомлення власного образу нашаровуються «фантазматичні суб'єктивні уявлення та конструкції» [3; 94], а також те, як вона – жінка – сприймається «культурним поглядом» [3: 104]. Образ монстра – відлуння паталогізації жіночого тіла, яке з XVIII ст. стало сприйматися як медичний об'єкт [3; 39]. У романі це помітно, оскільки матеріалом для здійснення мети головного героя стають кістки, органи з склепів. Жінка-письменниця, будучи репресованою і маргіальною істотою в культурі романтизму, знаходить те, що її означає в комусь Іншому (Лакан), в образі чоловіка. Віктор Франкенштейн співвідноситься з жіночим тілом – афектами, чутливістю й емоціями, з унікальним, специфічно жіночим станом. Це, згідно з Е. Шоуолтер, – репрезентація жіночого і фаза самовиявлення [3; 142]. Яскраво виявляється романтична іронія, яка проступає не тільки в енантіосимії, але у перенесенні всіх відношень та цінностей у внутрішній план, а соціальних факторів у «особистісний вимір». Спостерігається вивертання внутрішнього у зовнішнє. Звернемо увагу на те, що в романі відсутній опис зовнішності персонажів, а передається враження від їх вигляду.

Це спостереження підтверджує думку І. С. Мурадханян про те, що об'єктом уваги романтичної філософії і романтичної художньої творчості постає жива особистість, «в якій формулюються і з часом борються між собою протилежні властивості» [5; 5]. Змальована особистість зображена крізь призму психологізації. При глибокому зосередженні на власному «я», нею вирішуються екзистенційні проблеми [5; 5].

С. Гілберт і С. Губар виявили той факт, що автори-чоловіки наділили жінок супротивними образами «монстра» або «ангела в оселі», які автори-жінки у своїй творчості досліджують, асимілюють та спростовують [15; 17]. Те, що жінка бачить у дзеркалі – її конструкт, створений чоловіком [15; 17]. Культивується мистецтво як догоджати чоловіку. Усе, що виходить за межі чоловічого ідеалу постає як його «монструозна проекція», оскільки вважається аномалією. Тому жінки-письменниці відшуковують шляхи до самовиявлення, до «перетлумачення способів визначення їхньої соціалізації» [15; 49].

Дане положення підтверджується аналізом фігури читача котрий передається у романі через образи Маргарет, Віктора Франкенштейна і монстра. Аналіз указаних образів як читачів надає можливість реконструювати й окреслити риси адресата роману і самого автора. Маргарет виявляється безмовним співрозмовником-слухачем для Роберта. Це – романтичний ідеальний читач, адже сприймається Робертом як мініатюрна копія духовного «я», як розум, здатний оцінити його й уява, здатна збагнути найтонші відтінки почуттів, тіло, чий нерви вібрують в унісон. Вона – втілення образу «ангела в оселі». Віктор – емоційний читач, який своєю експресивністю і суб'єктивно-оцінюючим ставленням повторює П. Б. Шеллі, коли той пригадує у статті «Про роман «Франкенштейн»» [13; 388].

Цікавим видається образ монстра. Він постає як читач-інтерпретатор творів, в яких дешифрує власну особистість у рамках пануючих стандартів, стереотипів і цінностей, і починає розуміти себе як понівечену подібність самого себе. Сприйняття світу істотою тотожно суто жіночому сприйняттю, якому, згідно з думкою Х. Сіксу, властива необтяжене рефлексією сприйняття, що існувало до будь-яких мовних категорій, і наївність. Привалює не чоловіче раціональне мислення, а екстатична тілесна комунікація зі світом, яка, в першу чергу, складається із відчуттів запаху, смаку, кольору. Монстр уособлює жіночий тип спілкування зі світом – комунікацію жіночого фізичного тіла з фізичним тілом речей [3; 55]. На наше переконання, цим викликана потреба істоти у партнері протилежної статі, але такої ж потворної, як і вона сама. Істота

М. Шеллі уособлює жінок XIX ст., розчарованих у житті, тих, які «тужать через відсутність партнерів і дітей» [10; 292].

Аналіз системи образів свідчить про те, що авторкою ведеться дзеркальна гра, заснована на імітації основних канонів романтизму й інтерналізації традиційних чоловічих стандартів і соціальних ролей. Водночас, романтична ігрова дзеркальність роману відбиває специфічно жіночий романтичний конфлікт.

Література:

1. Агранович С. В., Саморукова И. В. Двойничество. – Самара: Самарский университет, 2001. – 132 с.
2. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. – М.: Искусство, 1966. – 404 с.
3. Жеребкина И. «Прочти мое желание...» Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. – М.: Идея-Пресс, 2000. – 256 с.
4. Матвієнко О. В. Традиції готики в англійській літературі XIX століття: Автореф. дис... канд. філол. наук. – Львів, 2000. – 20 с.
5. Мурадханян И. С. Концепція психологічного двійництва особистості в літературі Заходу XVIII-XIX століть: Автореф. дис... канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 2002. – 20 с.
6. Пигулевский В. О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму: Научно-популярное издание. – Ростов-на-Дону: «Фолиант», 2002. – 418 с.
7. Пікун Л. Літературна дзеркальна гра культурними набутками // Слово і час. – 2004. – № 7. – С. 61–66.
8. Романчук Л. В контексте романтического демонизма. – Днепропетровск: Я. Соволевский, 2000. – 181 с.
9. Соловьева Н. А. У истоков английского романтизма. – М.: Издательство Московского университета, 1988. – 230 с.
10. Спарк М. Мери Шелли // Эти загадочные англичанки. – М.: Прогресс, 1992. – С.234–362.
11. Хейзинга Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры. – М.: Прогресс традиция, 1997. – 416 с.
12. Хренов Н. А. Игровые проявления личности в переходные эпохи истории культуры // Общественные науки и современность. – 2001. – №2. – С. 167–179.
13. Шелли Письма. Статьи. Фрагменты. – М.: Наука, 1972. – 534 с.
14. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК «Культура», 1993. – 464с.
15. Gilbert S. M., Gubar S. The Madwoman in the Attic: The woman writer and the nineteenth century literary imagination. – New Haven, Lnd.: Yale University Press, 1984. – 719 p.
16. Hindle M. Introduction // Frankenstein. – Lnd. Etc.: Penguin Books, 1985. – P.7–42.
17. Lesser V. Introduction // Frankenstein. – Lnd.: Campbell, 1992. – P.ix-xxii.
18. Shelley M. Frankenstein. – Lnd. Etc.: Penguin Book, 1985. – 273 p.

Summary

In the given article the problem of existence of the mirror game in «Frankenstein» by Merry Shelley is explored. The general features of romantic mirror game and its author's individual peculiarities are outlined.

Юлія Ляшко (Черкаси)

РАЗВИТИЕ ЖАНРОВ В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 60–70-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Политическая обстановка, усложнившаяся после войны и особенно в середине 50-х годов (в годы перед суэцкой авантюрой британского консервативного правительства), как и социально-культурная атмосфера того времени, воздействовали прямо или косвенно на настроение интеллигенции и получили отражение в английской литературе тех лет (течение «рассерженной молодежи» в 1953–1957 годах, литература о тинэйджерах после 1958, антиколониальный и военно-приключенческий роман, «рабочий» роман, философско-психологическая литература). Цель данной статьи – рассмотреть как происходило развитие жанров в английской литературе 60–70-х годов и чем было обусловлено возникновение и развитие каждого из них. Цель пред-