

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

УДК 82.091'111'161.1

Козій О. Б.,
кандидат філологічних наук,
Кіровоградський державний
педагогічний університет
імені Володимира Винниченка

МОРАЛЬНО-ЕТИЧНА ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНУ М. ШЕЛЛІ “ФРАНКЕНШТЕЙН”

Почну із літературознавчого жарту про те, що, коли б не критики, письменники ніколи б не зрозуміли головних ідей та концепцій своїх творів. Та будь-який жарт має і частку правди. Коли персонаж починає жити власним життям, розвивається, еволюціонує чи деградує, він відокремлюється від свого творця (цей аспект у даному дослідженні особливо актуальний). Тоді авторський задум може відрізнятись від авторського ж бачення та інтерпретації.

Дане дослідження має на меті розвінчати деякі літературні стереотипи, котрі виникли на межі зіткнення авторського задуму та численних випадків використання образу засобами масової культури.

Роман М. Шеллі “Франкенштейн, або Сучасний Прометей” (1818) є одним із найвідоміших і найбільш успішних готичних романів. Порушена у ньому проблема завжди була актуальною. Людина завжди прагнула стати деміургом, творцем. На рівні літератури першим втіленням такого бажання був міфічний Пігмаліон. Та не забуваймо, що скульптор створив лише мармурову оболонку. Зародження життя було для стародавніх греків таємницею, якою володіли лише боги, тому саме вони вдихнули життя у творіння митця. Мотиви деміургії присутні у народних та літературних казках. Пантеїстичне світосприйняття, відчуття твірної енергії у кожній часточці природи зумовлює те, що людська уява не шукає причини, чому істоти зі снігу, тіста, дерева тощо оживають ніби самі по собі.

Наукові відкриття підсилюють віру людини у власні сили й здатність творити. Письменники різних епох та у різній творчій манері – від фантастичної до сатирично-викривальної – зверталися до бажання людини змінити природу. Крім твору М. Шеллі, згадаю також повість М. Булгакова “Собаче серце”, роман Г. Уеллса “Острів доктора Моро”.

Твір М. Шеллі належить до так званої другої хвилі звертання англійських письменників до природи жаху. “Франкенштейн” зазнав багатьох перевидань, був переосмислений та трансформований у різних художніх формах – спочатку у театрі, а потім і в кіномистецтві.

Саме “завдяки” популярності у масовій культурі відбувається метонімічне зміщення-змішування образів творця і його творіння, молодого науковця Віктора Франкенштейна та народженої у лабораторії безіменної істоти. Ім'я творця із роману М. Шеллі повсякчас ототожнюється із його творінням, а саме слово “Франкенштейн” вже стало загальною назвою, що вживається на означення

жорстокої потвори, саме існування якої суперечить законам природи, а вчинки націлені на заподіяння шкоди людині.

У романі можна простежити й проблеми роздвоєння особистості, оскільки літературознавці називають істоту у романі М. Шеллі “монструозною проекцією” [5, 244] свого творця. Створіння не має імені. Впродовж оповіді авторка називає його “істотою”, “бідолоахою”, “примарою”, “монстром”, “демоном”. Та цей персонаж переростає межі літературного експерименту. Думаю, цікаво було б порушити питання про душу штучно створеного організму, оскільки притаманні йому здатність відчувати та співчувати, прагнення допомагати, потреба у людському товаристві – то все складові людської особистості, рухомої певною нематеріальною енергією. Та цей аспект потребує окремої розвідки та належної теологічної підкованості.

У передмові до видання 1831 року М. Шеллі викладає історію написання роману. Насамперед вона відзначила не випадковість свого захоплення “вигадуванням історій”, оскільки її батьки посідали значне місце у літературі (Вільям Годвін 1794 року випускає “Калеба Уільямса”, що не містив у собі нічого надприродного, проте був перейнятий атмосферою жаху; 1799 року побачив світ його “Сент-Леон”, у якому була порушена актуальна для алхіміків проблема еліксиру життя). Стимулом для творчої праці стало подружнє життя й занурення у божественне оточення. Персі Шеллі, за словами Мері, бажав, аби його дружина “вписала своє ім’я на сторінки літературної слави” [4, 7]. Твір виник у результаті гри-змагання із П. Шеллі та Дж. Байроном. У 1816 році Дж. Байрон запропонував задля розваги написати страшну повість. До цього імпровізованого літературного гуртка входив також лікар і друг Дж. Байрона Джон Полідорі. Його оповідання “Вампір”, видане під ім’ям Дж. Байрона, поклало початок одній із найбільш плідних тем у історії готичної літератури. Подальше звертання до цієї теми Б. Стокера із його “Дракулою” у часи Вікторіанської епохи вилилося у тотальне захоплення кровопивцями.

Тож юна письменниця (їй було тоді 19 років) поклала собі за мету написати такий твір, що “звертався б до наших потаємних страхів та викликав би здригання; такий твір, аби читач боявся б озирнутися назад; аби калатало серце й стигла кров у жилах” [4, 10]. Мері вийшла зі змагання переможницею, її “суперники” відзначили талант письменниці та унікальність її твору. Проте, відчуючи свій маргінальний статус, у передмові до твору відзначила, що не зобов’язана своєму чоловікові жодним епізодом чи думкою.

Певне, не останню роль у зародженні оригінального й моторошного сюжету відіграли й дискусії, що їх вели у той час Дж. Байрон із П. Шеллі про зародження життя і можливості до його відтворення, обговорювали друзі й досліди Еразма Дарвіна. Вони висували теорії щодо оживлення матерії, створення окремих людських органів тощо. Цей аспект знайшов висвітлення у романі: Віктор Франкенштейн висловлює своє захоплення науковцями, прирівнює їх до небожителів, оскільки вони дізналися, як “обертається у нашому тілі кров і з чого складається повітря <...>. Вони отримали нову, майже безмежна владу” [4, 12].

У творчості М. Шеллі можна простежити основні тенденції розвитку англійського готичного роману: на зміну головній *героїні* ранніх творів приходять *герой*. У “Франкенштейні” чітко простежується зміна смислових акцентів природи жахливого із цвинтарів та середньовічних замків дія переноситься у лабораторію вченого. Перед внутрішнім зором письменниці постає “блідий адепт таємничих наук, що схилився над створеною ним істотою. <...> Це огидне створіння спочатку лежить нерухомо, а потім, підкорившись, невідомій силі, починає незграбно рухатися” [4, 12]. Очевидно, не будучи надто компетентною у питаннях медичної науки, М. Шеллі не ризикнула висувати гіпотези щодо оживлення мертвої матерії. Тому ми можемо лише домислити сам процес створення істоти. Письменниця ж натомість зосереджується на аспектах існування штучно народженого індивіда, почуттях та відчуттях його творця.

Герой М. Шеллі прагне до пізнання, що не обмежене певними етичними міркуваннями, лише створивши *потвору*, він зрозумів, що пішов хибним шляхом. Та істота вже існувала всупереч його бажанням, намагається пізнати світ і себе і справедливо покладає на Віктора відповідальність за своє існування. Франкенштейн та його створіння є гностичною парою, що ілюструє безуспішність спроб людини взяти на себе функції Бога чи скоріше – неможливість пізнання Бога за допомогою розуму. Розглядаючи цю ситуацію крізь притаманну для Просвітництва призму раціональності, вона переходить у проблему етичної відповідальності вченого за свої діяння.

Віктор Франкенштейн – “батько” істоти, що мала стати надлюдиною, відзначає, “що завжди прагнув пізнати таємниці природи” [4, 41]. Ним керує шляхетна мета “позбавити людину від хвороб, зробити невразливою для смерті” [4, 42]. У творчому методі М. Шеллі простежуємо синтез між романтико-готичним звертанням до природи людського страху та етично-філософськими постулатами Просвітництва. Останні полягають у порушенні питання про людське щастя.

Письменниця відчуває не лише жах перед створінням та самим процесом наруги над законами природи, а співчуває нещасній самотній істоті. Подібно до Робінзона, котрий, відчуваючи самотність, вчить говорити папуг, аби почути хоча б імітацію людської мови, “дитя” Франкенштейна саме вчиться говорити, крім того, дуже швидко. На користь того, що цей персонаж є саме людиною, а не просто *істотою*, промовисто свідчать його властивості відчувати. Коли творець-батько зрікається його, нещасний *монстр* ще нічого не розуміє, проте може відчувати, водночас йому притаманна самокритика. “Я був жалюгідним, безпорадним та нещасним, – розповідає він Вікторові про перші дні свого “життя”, – я нічого не розумів і не знав, лише відчував, що страждаю, – та й заплакав” [4, 113]. *Демона* письменниці наділяє неабиякою спостережливістю, безіменний персонаж еволюціонує у своїх здібностях світопізнання і усвідомлює це, розумом і душею осягає своє місце у світобудові: “Я почав упізнавати струмок, що поїв мене, та дерева, що вкривали мене своєю тінню. Із задоволенням усвідомив, що приємні звуки, які я чув, створювалися маленькими крилатими істотами <...>. Я хотів сам навчитися виражати почуття, що хвилювали мене, та

дикі звуки, які я вимовляв, мене лякали” [4, 114].

Істота еволюціонує не лише як біологічна одиниця, набуваючи притаманних своєму видові рис, а і як одиниця соціуму. Штучно створена людина починає мислити. Письменниця сповнює його думки філософськими роздумами, притаманними мислителям епохи Просвітництва. Вперше побачивши вогонь, створіння не тікає від його руйнівної сили, як це роблять тварини чи далекі від звичної цивілізації племена, а приходиться до філософського висновку, що “одна і та ж причина породжує різні наслідки” [4, 114].

Створена науковцем потвора має надзвичайний потенціал. Багато в чому це справді надлюдина: його високий зріст нагадує велетнів, що за легендами населяли планету в прадавній Золотий вік; це створіння володіє надзвичайною фізичною силою, невразливе до холоду й спеки, стійке перед голодом і втомою. Спостерігаючи із своєї засідки за мешканцями хижки, створіння дуже швидко вчиться розрізняти людей за віком і статтю, робить висновки про їх можливості, відчуває чужі радості та болі.

Народжений у лабораторії, цей “новий Адам”, є більш цілісним і органічним, аніж звичайні люди. Створений зі шматків людських тіл цей він вільний від їх (людей) уродженого гріха й численних вад. Надзвичайно сильне тіло істоти навіть не потребує для життя м'яса вбитих тварин: харчуючись ягодами, горіхами і коріннями, це створіння є органічною частиною природи, оскільки дотримується гуманістичних принципів мирного співіснування з усім живим. Душа, що живе у потворному тілі, є чистою й відкритою. Істота не має пам'яті, тому дивиться на світ очима наївної новонародженої дитини.

Із болем він розуміє, що відрізняється від загалу і що ця відмінність може йому нашкодити. Та його серце відкрите для приязні й любові, яку він пропонує людям: “Я розумів, що буду для них огидним, але сподівався, що своєю ніжною душею та ласкавими словами зможу заслужити їхню прихильність” [4, 126]. Та обивателі через страх, нав'язаний стереотипним світосприйняттям, натомість прагнуть його убити.

Та його творець, побачивши результати своєї праці, сповнюється розчаруванням і страхом. Він “із тремтінням згадує безумний ентузіазм, що підштовхував” його якомога скоріше “створити власного підступного ворога” [4, 207]. Подібно до А. де Сент-Екзюпері, що порушує питання про моральну відповідальність “за тих, кого ми приручили” [3, 201], до такої ж, якщо не вагомішої відповідальності апелює М. Шеллі. Герой-науковець бере на себе зобов'язання Бога, створюючи нову істоту.

Творіння Віктора Франкенштейна порушує питання про відповідальність перед ним його творця, відзначає, що ніхто не має права грати життями: “Навіть ти, мій творець, – у розпачі вигукує істота, – ненавидиш і відштовхуєш мене, своє творіння <...>. Ти хочеш убити мене. Та як ти можеш так грати життям” [4, 109]. Постулат А. де Сент-Екзюпері у романі М. Шеллі набуває зворотньої пропорційності: “Ти мій творець, та я твій господар” [4, 188] – із викликом промовляє до науковця його дітище. У цих словах втілюється і аспект

відповідальності батьків перед дітьми, і фаталістичне покарання за втручання у дії Всевишнього.

Для М. Шеллі справжня причина трагічного фіналу полягає у тому, що світ людей знаходиться у полоні стереотипів. Як відомо, твір письменниці був вдалим літературним експериментом. Задум роману народився вночі, коли перед внутрішнім зором М. Шеллі постає видіння жахливого створіння. У передмові до твору вона потім напише про причину свого жаху: “Що може бути жахливішим за людські спроби наслідувати неповторні Божі створіння?” [4, 12].

Авторка розділяє почуття свого героя-творця, відчуває такий самий жах, що і він. У передмові вона ставить риторичне питання про те, “що може бути жахливішим за людські спроби наслідувати неповторні Божі створіння”. А далі разом зі своїм персонажем висловлює сподівання, що “запалена ним іскра життя згасне, коли створіння буде покинуте напризволяще” [4, 12].

М. Шеллі висловлює своє бажання задовольнити читацьке бажання відчувати жах, намагається поставити себе на місце своїх читачів: “Те, що налякало мене, нажахало й інших; досить лише описати привид, який явився до мене уночі” [8, 13].

Хоча творіння науковця іменується “демоном” та “потворою”, воно не позбавлене авторської любові та співчуття.

“Ось я відправляю у світ своє потворне дітище, – пише М. Шеллі у передмові до “Франкенштейна” чи то про твір, чи про безіменного персонажа. – Я відчуваю до нього ніжність, оскільки народилося воно у той щасливий час, коли горе та смерть були для мене лише словами” [4, 13].

Сутність жаху у романі М. Шеллі відрізняється від цього аспекту у ранніх готичних романах. Цю відмінність озвучує і головний персонаж. Він зізнається, що ніколи не знав страху перед темрявою, кладовище видавалося йому лиш “місцем упокоєння мертвих тіл” [4, 55]. Науковець із Женеви переймається далеко не новою проблемою, оскільки людину завжди цікавили засоби продовження фізичного існування: лицарі-хрестоносці шукали святий Грааль, в той час як алхіміки намагалися винайти еліксир безсмертя. Тож науковий прогрес, якого досягає Віктор Франкенштейн, робить його подібним до Прометей, що несе вогонь, аби обігріти та освітити людське життя. Сповнений гордості, герой виголошує: “Я був першим, кому судилося подолати межі між життям і смертю та освітити наш темний світ сліпучим світлом” [4, 58]. Сп’янілий від успіху, науковець починає будувати плани щодо зміни законів природи: “Коли я навчився оживляти мертву матерію, через деякий час <...> я зможу дати друге життя тому тілу, яке смерть вже приречла до зникнення” [4, 58].

Художню ситуацію у романі М. Шеллі можна порівняти із ситуацією у творі Д. Дефо “Життя та дивовижні пригоди Робінзона Крузо”: обидва персонажі перебувають у ізоляції. Та це є єдиною спільною рисою, оскільки коли Робінзон потрапляє на безлюдний острів, де за 28 років він проходить крізь кільканадцять мільйонів років світової цивілізації, він не втрачає зв’язок із “своїм” світом. Це простежується у деталях-предметах, принесених ним із корабля, веденні календаря, намагання слідувати звичному для нього способу життя.

Герой Д. Дефо потрапляє на острів дорослою людиною, сином своєї країни й епохи, яку він приносить у місце своєї локальної ізоляції пристосовує дику природу до себе. Творіння Франкенштейна у романі М. Шеллі з'являється на світ у лабораторії і вже дорослою *особиною*. На відміну від абсолютно безпомічної новонародженої дитини, *істота* вміє ходити, мислить, аналізує. Він (оскільки письменниця наділяє його маскулітними рисами) надзвичайно швидко вчиться говорити й навіть читати. Якщо творця М. Шеллі прирівнює до Прометея, котрий прагнув принести вогонь просвітництва, а приніс наругу над життям і смерть, то створена ним істота є таким собі гротескним Адамом.

Створена із частин мертвих тіл істота сама не налаштована нести смерть, дуже мирно налаштована до оточуючого світу, прагне допомагати.

Через століття після М. Шеллі проблемою доцільності та етичності втручання у закони природи зацікавиться М. Булгаков у повісті “Собаче серце”. Створіння Віктора Франкенштейна та професора Преображенського час від часу ставлять питання – собі, своїм творцям, читачам – про доцільність власної появи на світ. Так створений Франкенштейном філософ із душею людини і ззовні схожий на нічне страхіття після втечі розмірковує над сенсом свого життя і своїм місцем у ньому. Це ставить його у глухий кут, оскільки він “не знає ким і коли був створений” [4, 132].

Досить різкий у діях і судженнях Поліграф Поліграфович (М. Булгаков “Собаче серце”) справедливо звинувачує світ медицини, котрі дали йому життя, у грубому зневажливому ставленні та нарузі: “Схопили тварину, розпанахали ножом голову, а тепер нехтують” [1, 383]. Далі він досить таки справедливо підкреслює необхідність моральної відповідальності науковців за зміни, відзначає право кожного створіння на визначене природою життя: “Я, може, – апелює до науковців Шариков, – свого дозволу на операцію не давав” [1, 383]. Хоча важко визначити, кому насправді належать ці розпачливі слова: ласкавому псу Шаріку чи п'яниці Климю.

Професор Преображенський схильний до самоаналізу й самокритики. Згодом він приходять до висновку, що втручання у твірні сили природи може призвести до жахливих наслідків. Своєму учневі і колезі Іванові Арнольдовичу Борменталю він ставить питання: “Ви знаєте, яку роботу я виконав – то не можливо досягнути” [1, 408]. І сам відповідає: “Для того, аби одного чудового дня милого пса перетворити на таку гидоту, що волосся стає дибки” [1, 408]. Та Борменталю, незважаючи на такий результат не полишають амбіції взяти на себе роль Бога, якщо не створивши, то давши друге життя генієві, використавши мозок не пияка і люмпена, а, наприклад, філософа Спінози. Але його вчитель не пристає на це. Ось як він відповідає Борменталеві: “Навіщо штучно творити Спіноз, коли будь-яка баба зможе народити його коли-завгодно” [1, 408]. Він приходять до філософського узагальнення про логічність і своєчасність появи геніїв, про доречність усіх природних процесів: “Людство саме піклується про себе і шляхом еволюції виділяє з маси усілякої гидоти та створює десятками видатних геніїв, що прикрашають землю” [1, 408].

Коли б М. Шеллі жила у ХХ столітті, то після успіху серед читачів, видавці вимагали б від неї продовження. Та письменниця нічого такого не прагнула, та пізніше це не завадило іншим митцям користуватися її літературною знахідкою. У 1973 році Б. Олдіс друкує роман “Звільнений Франкенштейн”, а Д. Глат пише серію книг під загальною назвою “Легенда про Франкенштейна”. Для постмодерністів твір М. Шеллі є багатим передтекстом, що дає можливість використовувати відомий сюжет для створення картини сучасного світу.

Тож її роман (до речі, сама письменниця визначила жанр твору, як повість) – річ недооцінена та до кінця не вивчена. Це стосується і проблеми тлумачення образів, і композиційної будови, що являє собою переплетення епістолярію різних персонажів та численні літературні алюзії, що разом із складною композицією (переплетення реального художнього часу із численними епістоляріями оповідачів) творять складне інтертекстуальне явище. Останні не завжди є логічно вмотивованими. Так гіперболізованою є освіченість *істоти*, що надзвичайно швидко не лише вчиться говорити й читати, а й стає настільки обізнаним, що цитує класичних авторів (Мільтона, Вольнея).

Сподіваюся, мені вдалося розпізнати й віднайти справжній задум твору. М. Шеллі у романі, що сприймається переважно як пужално для дітей та дорослих, втілила основний філософський конфлікт між *природною людиною* та обставинами, що стають на заваді її розвитку. Риси героя Просвітництва притаманні як творцеві (Франкенштейну), так і його творінню. Першим керує жага пізнання та влади над природою, а інший прагне внутрішньої гармонії та взаєморозуміння із оточенням. *Народжений* для щастя, хоча й у лабораторії, без іменний персонаж через вимушене відчуження озлоблюється та перетворюється на монстра.

Драматичним є також розв’язання проблеми відповідальності творця перед своїм творінням та світом, що має прийняти це творіння. Тож, підсумовуючи, відзначу: талант М. Шеллі розкрився не лише у зверненні до цікавого й водночас моторошного сюжету, а й у глибині та неоднозначності морально-етичної проблематики.

Роман змушує здригтися від страху перед штучно не живою й не мертвою істотою та від жаху перед людською жорстокістю; твір пробуджує співчуття і до горе-науковця, котрий прагнув стати Прометеєм, а натомість став некромантом, що забавлявся зі смертю, і жаль до його нещасного створіння, котре (котрий) прагнуло досягти гармонії для своєї душі, що жила у частинах мертвих тіл, та принести цю гармонію у жорстокий світ живих.

Література

1. Булгаков М. Собачье сердце : [повести и рассказы] / М. Булгаков. – М. : Правда, 1990. – 464 с.
2. Гурдуз А. І., Здоренко К. І. Шляхи Франкенштейна : творчий діалог Брайана Олдісса – Мері Шеллі / А. І. Гурдуз, К. І. Здоренко // Новітня філологія. – Миколаїв, 2007. – № 7. – С. 138–145.
3. Сент-Екзюпері А. де. Планета людей. / А. де Сент-Екзюпері. – К. : Молодь, 1984. – 232 с.
4. Шеллі М. Франкенштейн / М. Шеллі. – К. : Українська медіа компанія, 2009. – 256 с.
5. Ямпольський М. Демон и лабиринт : диаграммы, деформации, мимесис / М. Ямпольський // Новое литературное обозрение : [научное приложение]. – М., 1996. – Вып. 7. – 335 с.

Анотація

Твір М. Шеллі належить до так званої другої хвилі звертання англійських письменників до природи жаху. Талант М. Шеллі розкрився не лише у зверненні до цікавого й водночас моторошного сюжету, а й у глибині та неоднозначності морально-етичної проблематики, аспектів етичності та доцільності людського втручання у закони природи. У творчому методі письменниці простежуємо синтез між романтико-готичним звертанням до природи людського страху та постулатами Просвітництва.

Ключові слова: готичний роман, природа жаху, творець, творіння, відповідальність, цілісність.

Аннотация

Произведение М. Шелли относится к так называемой второй волне развития английского готического романа. Талант М. Шелли раскрывается не только в мастерстве построения интересного и в то же время пугающего сюжета, а и в глубине и неоднозначности морально-этической проблематики, аспектов вмешательства человека в законы природы. В творческом методе писательницы рассматриваем синтез романтично-готического метода, который апеллирует к человеческому ужасу, и просветительскими постулатами.

Ключевые слова: готический роман, природа ужасного, творец, творение, ответственность, целостность.

Summary

M. Shelly's "Frankenstein" is an example of so-called second wave of English gothic novel. M. Shelly's talent hides not only in the skill of plot designing of so unexpected and horrifying plot but also in the depth of ethic problems. The author skillfully deals with the aspects of human's responsibility in the case of interrupting into nature's processes. M. Shelly's creative method is a combination of romantic gothic trend and has many features of Enlightenment.

Keywords: gothic novel, ethic problems, responsibility, the nature of horror, the creator and his creature.

УДК 821.111'255.4

Крисало О. В.,
кандидат філологічних наук,
Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ЖІНОЧИЙ ДИСКУРС В ОРИГІНАЛІ ТА ПЕРЕКЛАДІ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТВОРУ (НА МАТЕРІАЛІ П'ЄС ТЕННЕСІ УІЛЬЯМСА)

Мовностилістична інтерпретація драматургічних дискурсів, на загальну думку, виявляється складнішим, ніж аналіз словесно-художніх творів інших літературних родів. Це обумовлено рядом причин, як внутрішньожанрового, так і іншого характеру. Зокрема, важливу роль відіграє те, що драматургія є синкретичним мистецтвом, націленим на два види художньої творчості: літературний та театральний. Своєрідність драматургічного почерку того чи іншого автора визначається комплексом факторів, серед яких найбільш суттєвим є письменницький підхід до організації словесного простору в двох композиційно-мовних "зонах" п'єси: мовної стихії персонажу (власне висловлювання дійових осіб) і мовної стихії автора, що включає жанрово-стилістичний підзаголовок,