

## CHAPTER «PHILOLOGICAL SCIENCES»

### ASPECTS OF POETICS IN VICTORIAN NOVEL: THE BRONTËS TEXT

### ЗАСАДИ ПОЕТИКИ ВІКТОРІАНСЬКОГО РОМАНУ: ТЕКСТ БРОНТЕ

Nadiya Polishchuk<sup>1</sup>

DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-406-1-23>

**Abstract.** The phenomenon of the Brontës writings is a unique one in the history of British literature of XIX century which allows them to remain still relevant to literary studies of nowadays. **The purpose** of the paper consists in a poetological perusal of the iconic novels of women's writers, mainly "Jane Eyre" by Charlotte Brontë, "Wuthering Heightes" by Emily Brontë (both 1847) and "The Tenant of Wildfell Hall" by Anna Brontë (1848). The solution of the research issue determines the logic of its presentation: literary analysis of the Brontës texts relies on the key tracks of Victorian poetics: a) the emblematic image of an orphan girl; b) the marriage formulation of the "father-daughter" principle; c) the personage paradigm "Angel in the House" // "The Fallen Angel". **Methodology** of the present paper is based on a combination of structuralistic, comparative methods of analysis, literary practice of "close reading" and feminist criticism. **Results** of the survey showed that the subject of the Victorian novels written by Brontës sisters as well as any other women writers of that period is a story of happiness of female protagonists who are according to the stereotyped belief of the Victorian society on theirs way to get married. The emblem of orphan girl as a main character of the fiction reveals new moves of the plot thread. In respect of the marriage relation formed as "father/daughter" relation one may conclude that: firstly, it has double

---

<sup>1</sup> Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,  
World Literature Department,  
Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

meanings: both a failure and a triumph form; secondly, one of the spouse suffers on horrible illness, the other one rescues herself by escape; thirdly, exchange between lovers takes place with the preferences of female characters over male. While paradigm of Victorian femininity known as "Angel in the House" / "The Fallen Angel" is endowed with ambiguity characteristics: on the one side female protagonists of the Brontës express their similarity to image of "Angel in the House", and on the other side they implement a strong, independent, rebellious, and self-sufficient feminine individuality which will arrive in a century. **Value/originality.** The effectiveness of the research paper may offer deeper understanding of the literary works written by Brontës sisters as well as provide searching of new different approaches of the subject of literary studies.

### 1. Вступ

Творчість сестер Бронте – це яскраве, неповторне і самобутнє явище британської літератури XIX ст., що супроводжувалося неймовірним сплеском жіночої художньої свідомості, позначеної багатством і розмаїтістю формально-змістової презентації. Вона і вписувалася в загальні тенденції літературної традиції вікторіанської Англії – чи то у виборі тематичних та жанрових переваг, чи у прийнятті чоловічих псевдонімів з метою отримання доступу до читацького ринку, і одночасно торувала власний, оригінальний шлях творчої самореалізації.

Починаючи від XIX ст. і до сьогодні твори сестер Бронте як унікальний феномен родинної творчості і надалі залишаються в центрі уваги літературознавців, здобуваючи щоразу нові інтерпретаційні виміри і в західній, і, що особливо важливо, в українській науковій думці. Проблематика досліджень вкрай різноманітна; серед найважливіших з них можна виокремити і загальний контекст творчого доробку британських авторок [7; 12; 14–16; 18–20], і порівняльний аспект вивчення творів [9; 11; 13; 17; 21], і характеристику художніх систем письменниць [1–2; 6–8; 10] тощо.

Метою даної розвідки, що ґрунтується на структуралістичному, компаративістичному методах аналізу, літературознавчій практиці «докладного читання» і феміністичної критики, є поетологічне прочитання творів сестер Бронте, які означили їхню творчість як новий вираз жіночого письма вікторіанської доби, зокрема, майже одно-

часно опублікованих романів: «Джейн Ейр» Шарлоти Бронте і «Буревіхри»<sup>1</sup> Емілі Бронте (обидва – 1847) та «Незнайомка з Вайлдфелголу» Анни Бронте (1848).

Усі три літературні тексти об'єднані домінантною для тогочасної прози темою історії життя жіночої особистості на шляху до досягнення її власного щастя, яку пропонуємо розкрити через призму ключових тропів вікторіанської поетики: а) емблематичності образу сироти; б) шлюбної формули за принципом «батько-донька»; в) персонажної парадигми «домашній янгол» // «впалий янгол»<sup>2</sup>. У кожної із сестер ця історія набуває ознак індивідуального авторського художнього потрактування.

## 2. Емблема сироти

На думку літературних критиків, панівне становище образу сироти<sup>3</sup> в контексті персонажної системи вікторіанського роману зумовлене не стільки соціальним, скільки естетичним чинником [18, с. 26]; причому особливого значення він набуває в іпостасі жіночої статі, що стане предметом докладного аналізу в четвертому підрозділі даного дослідження.

У вибраних для аналізу романах образ сироти втілений у наскрізній фігурі протагоністки – вісімнадцятирічній дівчині: Джейн Ейр (Шарлота Бронте), Кетрін Ерншо<sup>4</sup> (Емілі Бронте) і Гелен Грем (Анна Бронте), кожна з яких самостійно визначає власну долю. У романі Анни Бронте, щоправда, сирота з'являється у віці вісімнадцяти років, оточена турботою люблячої родини рідних тітки і дядька; натомість у творах двох інших сестер відтворено дитячі роки життя сиріток,

<sup>1</sup> Покликаємося на заголовок, використаний у перекладі роману М. Рудницьким, здійсненому 1931 р.

<sup>2</sup> Таким ракурсом дослідження завдячуємо цікавій праці канадських літературознавиць К. Рейнольдс і Н. Г'юмбл [18].

<sup>3</sup> За підрахунками дослідників, персонаж сироти фігурує в більше ніж 50 романах відомих письменників XIX ст. [18, с. 26].

<sup>4</sup> Вартим уваги є факт, що в романі Е. Бронте, окрім Кетрін Ерншо, в статусі сироти перебуває більшість персонажів: Гіткліф і Гіндлі Ерншо, в пізнішому час – Ізабелла і Едгар Лінтони, а через покоління – їхні нащадки Кеті Лінтон, Гіткліф Лінтон і Гейртон Ерншо; у романах Ш. Бронте – позашлюбна донька містера Рочестера Адель, і А. Бронте – син Гелен Артур. Очевидним є факт, що велика кількість сиріт в романі Е. Бронте, як і в інших творах її сестер, окрім впливу загальної тенденції вікторіанської літератури, була зумовлена й «інтенсивним відчуттям сирітства» [11, с. 251] у їхній власній долі.

несправедливо скривджених і зраних байдужістю та жорстокістю членів прийомних родин: в романі Ш. Бронте ця роль випадає Джейн Ейр, в Е. Бронте – Кетрін Ерншо та Гіткліфові. Статус сироти-приймака амбівалентний: з одного боку, завдяки наявним родинним (хай і віддаленим чи небажаним) зв'язкам наголошується на повноправності членства сироти у прийомній родині, а з іншого – внаслідок принизливої позиції дитини у такій родині підкреслюється її інеродність або й чужість. Саме така модель протагоністки-сироти функціонує у романі Ш. Бронте, натомість у творі Е. Бронте вона зазнає ускладнення, що, як і багато іншого, на нашу думку, зумовлено спіральним – на противагу лінійному у Ш. Бронте – розвитком сюжетних ліній роману із властивою йому структурою циклічних повторів.

Особливість твору Е. Бронте полягає у своєрідній місткості, спарованості образу дітей-сиріт, кожне з яких відбиває той чи інший аспект його соціального статусу: Кетрін Ерншо – пряма спадкоємиця, отже повноправний член родини, тоді як Гіткліф – прибудне циганча, символічно введене до чужої родини через надане йому ім'я померлого сина містера і місіс Ерншо. І незважаючи на це, вони становлять єдність<sup>5</sup>, нерозривне ціле, про яке згодом напередодні свого шлюбу Кетрін скаже: «З чого б не були створені душі, його душа та моя – одне...» [4, с. 87]. Така здвоєна ще з дитячих літ природа сироти (часте спільне, хоча різне, покарання дітей за непослух у ранньому дитинстві; гостре співпереживання Кетрін за скривдженого Гіткліфа у старшому віці) почасти в окремих моментах, а то й цілих епізодах роману Е. Бронте відлунує у персонажеві роману Ш. Бронте, виявляючи почерговий перегук то Кетрін, то Гіткліфа з рисами характеру чи поведінкою Джейн Ейр.

І Кетрін, і Джейн виростають з характеристикою непогамовних, несамовитих дівчаток, украй неслухняних і зухвалих. «[Кетрін] ... була занадто впертою й зухвалою, аби стати батьковою улюбленкою» [4, с. 51]; «...вона мала таку битливу вдачу, якої я ще не зустрічала в жодній дитині... Завжди вона була вкрай збуджена... Капосне, лукаве дівчисько ... вона давала нам відкоша зухвалим поглядом та дошкульними словами...» [4, с. 54]. «...я [Джейн – Н. П.] зустріла Джона, як

---

<sup>5</sup> Ідентичним двійником Кетрін називають Гіткліфа американські літературознавиці С. Гілберт і С. Губар [11, с. 298].

несамовита); «Таке мале, а таке люте!»; «...я пручалася щосили, і таке нечуване зухвальство дуже обурило Бессі...» [5, с. 9]; «Яка ти справді шалена, Джейн» [5, с. 34]. Їх часто охоплювали нервові напади чи приступи шалу і гніву: несвоєчасна поява Едгара Лінтона викликає сварку Кетрін з Гіткліфом, щипання служниці, тормосіння маленького Гертона, ляпас Едгарові; панічний страх Джейн перед червоною кімнатою спричиняється до аналогічної реакції, зафіксованої в автохарактеристиці: сама не своя, готова на все, неначе сказалася [5, с. 9–10].

А з іншого боку, Джейн вбирає в себе риси Гіткліфа, є мовби його зворотною стороною через майже однакові пережиті сцени морального глуму та приниження, а чи фізичного знущання. Атмосфера погорди, зневаги, несправедливо завданих образ, що послідовно проклдала чітку межу поділу дітей на своїх та чужих, наявна в обох творах, а сцена зіткнення дітей – сироти і юного господаря – взагалі практично ідентична. Суперечка Гіткліфа з Гіндлі Ерншо щодо подарованого містером Ерншо коня суголосна «сутичці» Джейн із Джоном Рідом стосовно книги; прикметна деталізована виписаність епізоду: Гіндлі, як і Джон, – юні представники своїх родин; обом їм по 14 років; обидва вони жорстоко поводяться зі своїми «жертвами», завдаючи їм фізичних травм: «Хіндлі пожбував у нього [Гіткліфа – *Н. П.*] гирю – і влучив йому в груди, і він заточився долу, та одразу ж підхопився, зблідши та ледве дихаючи... тоді посидів трошки на копиці сіна, щоб утамувати млість від такого удару...» [4, с. 52]. «...він [Джон – *Н. П.*] устав і замірився на мене книжкою... грубий том влучив у мене, я впала і, вдарившись об одвірок, розбила собі голову. З рани потекла кров, я відчула гострий біль... Кров крапля по краплі стікала мені за комір, гострий біль не вщухав» [5, с. 9].

Прочитання романів двох письменниць як єдиного тексту створює враження об'ємної і всебічної характеристики сироти загалом. Відмінність у характерах дітей – мовчазного і потайного Гіткліфа та відкритої Джейн – виявляє різні способи побудови наративних конструкцій, якими послуговуються романістки: Е. Бронте використовує метод показу – малослівну, позбавлену коментаря фіксацію події: ставлення Гіткліфа до його кривдника, ба навіть ворога Гіндлі, змальовано скупю, кількома штрихами; його ж страждання залишаються не висловленими, відтак не розкритими для читача. Ш. Бронте тяжіє до описового

методу, повного і розлогого викладу переживань, пропущених через автокоментар Джейн до власних страждань, тому й доступних читачеві.

Безперечно, така відмінність ґрунтується на перспективі кута зору, яку обирають письменниці. Е. Бронте надає перевагу об'єктивній формі нарації від 3-ї особи однини, обираючи своєю оповідачкою Неллі Дін, економку родини молодих Лінтонів, а в минулому – однолітку малих Кетрін і Гіткліфа та молочну сестру Гіндлі. Дистанційованість оповідачки в часі – характеристика подій дана в ретроспективі спогадів про дитинство персонажів – позбавляє оповідь безпосередності і наївності дитячого сприйняття світу, хоча спроба передання світовідчуття дитини, зокрема Кетрін і Гіткліфа, у тексті зберігається. Оскільки на момент розповіді Елен Дін уже доросла жінка, то й оцінка усіх подій подана з погляду стороннього, який переживає їх опосередковано, а не особисто на власному досвіді. До того ж характер оповіді певною мірою відчутно суб'єктивований: на нього накладаються життєвий досвід оповідачки, отриманий упродовж тривалої служби в родині Ерншо і Лінтонів, тому емоційно багатий, як і власний соціальний статус служниці, зобов'язаної задовольняти примхи своєї господині Кетрін.

Натомість Ш. Бронте свою оповідачку наділяє суб'єктивною формою нарації, занурюючи оповідь сироти Джейн у площину особистісних переживань. Та сама часова дистанція від подій власного дитинства деформує особливості дитячого світогляду внаслідок надмірної рефлексійності і рясного коментування Джейн як уже зрілої жінки. Проте важливим є те, що, на противагу Е. Бронте, у творі Ш. Бронте дитина сама творить свій наратив, а не функціонує в чужому. Що також цікаво, що, на відміну від об'єктивної, однак суб'єктивованої, оповідної форми Е. Бронте, яка почасти хибує обмеженістю, однобічністю характеристики протагоністів-сиріт роману «Буреверхи», суб'єктивна форма нарації Ш. Бронте набуває ознак об'єктивності завдяки введенню до структури оповіді протилежного погляду, представленого кузенами й тіткою Джейн. Дотримання об'єктивності щодо характеру розповіді – через присутність двох точок зору на одні й ті самі події – є чисто формальним, читач *a priori* перебуває на боці скривдженої дівчинки, оскільки зберігається довіра до оповідача від 1-ї особи

однини. Відмінність оповідних стратегій порівнюваних романів виявляється також на рівні їх статички і динаміки.

Введені в художній простір сестер Бронте завершені життєписи персонажів (причому фінальною точкою життєвого циклу стає шлюб, що зумовлено, жіночою статтю протагоністів) містять у собі тривалі періоди їхніх дитячих років; проте якщо оповідь про Джейн сфокусована на віковій позначці 10, а потім 18 років, то Кетрін і Гіткліф перебувають у знаковому для них віковому русі; Кетрін фіксується, зокрема, у віці 6, 12, 15 (і 22) років, Гіткліф – 9, 14, 16 (і 40) років. Така рухливість значеннево маркована, адже дозволяє спостерігати за мінливістю характеру дитини у процесі її розвитку, у поступовому її дорослішанню, а отже контактуванню із суспільством.

Родина – байдуже, чужа чи своя, майже в усі часи, а особливо у вікторіанській Англії, належала до фундаментальних цінностей тогочасного світогляду як мікромодель суспільної структури. Тому закони, що панували в суспільстві, автоматично транспонувалися на родинні взаємини. Звідси й така нетерпимість до сироти як носія чужинного світогляду, який вносить в однорідне соціальне тіло дух індивідуалізму, випадання зі схеми через невідповідність усталеним правилам, як наслідок, – привносить сум'яття й неспокій, викликає страх і тривогу. Завдання спільноти – підпорядкувати людину непорушним законам своєї структури; завдання родини – виховати для цього дитину в покорі та послуху.

У романах сестер Бронте родина як мікроклітина суспільного макроорганізму стає тим місцем, де вперше дитина зіштовхується зі світом, відмінним від її власного; де діють засади, чужі її природі, де вона відчувається ув'язненою. Її реакція однозначна: бунт заради збереження власної індивідуальності. Насамперед, це бунт проти нав'язування їй поведінки дорослої людини, що знеособлювала дитину, позбавляла її своєрідності, безпосередності й щирості; поневолювала особистісний вияв її індивідуальності й уніфікувала з довколишнім середовищем. Джейн Ейр гідно стоїть на сторожі свого маленького «я», обороняючи його усіма силами свого дитячого спротиву: «Я зовсім не пасувала до Гейтсхедхолу. Я була там усім, як сіль в оці, ніщо не єдало мене ні з місіс Рід, ні з її дітьми, ні з її вірними слугами. Та коли вони не любили мене, то й я їх не любила. Як же вони могли

бути прихильними до істоти, що не горнулась ні до кого з них; істоти чужої, що різнилася від них своєю вдачею й нахилами; істоти, ні до чого не здатної, негодної зробити їм якусь приємність; істоти зловмисної, непокірної, що повстала проти їхнього поведження та зневажала їхні погляди» [5, с. 13].

Сироти Кетрін і Гіткліф також наділені свободолюбним духом непокори, який бунтував їх проти штучних догм, що їх нав'язували родинні зв'язки, а ргіогі чужі, ба, ворожі дитячому світові безтурботності й веселощів. Однак бунт дітей у родині Ерншо був тихим і пасивним; єдиний його вияв – це втеча в безмежні простори Буремного Перевалу, блукання в заростях вересу – «на волі» [4, с. 58]. Проте така вірність власному «я» не була тривала. Моментом внутрішнього зламу, який у недалекій перспективі (уже за 10 років) трансформується у неподоланну прірву соціальних умовностей і призведе до фатального кінця, а поки що накреслює тріщину в злитому колись образі, стала нічна пригода, що її Кетрін і Гіткліф пережили в сусідньому маєтку Лінтонів.

На перший погляд випадкова подія виявилася для них знаковою: уперше в житті нерозлучних дітей було насильно відокремлено одне від одного, а тим самим поки що несвідомо, однак було завдано першого удару по органічному світові цілісного дитячого буття. Лінтони, у яких тимчасово – до повного одужання – замешкала Кетрін, тоді як Гіткліф повернувся на Буреверхи, із соціальної точки зору – зразкова родина. У ній наявні обидва її члени – батько і мати – фундамент міцної, повноцінної родини, а одночасно – джерело порядку і влади. Тому саме вона, а не понівечена і напівзруйнована смертями родина Ерншо зіграла вирішальну роль у «вихованні» Кетрін, а насправді виконала функцію пастки для непогамовного, неприборканого духу вільної маленької особистості. Гіткліфа, як носія й оборонця духу свободи, свідомо відлучено від світу прийнятих соціальних правил; натомість Кетрін усіяко заохочувано до влиття і злиття із його звичним укладом.

Момент перелому дитячої свідомості – вступу дитини до дорослого життя – окреслюється набуттям Кетрін почуття самоповаги за допомогою вишуканого одягу й лестощів і позначається віком 12 років; повернення після тривалої відсутності додому засвідчує внутрішню зміну світогляду Кетрін, замасковану зміною її зовнішності: додому повернулася не колишня дівчинка, ще донедавна пустунка і бешкет-



ниця, з невичерпним джерелом енергії, якою запалювала довкола себе іскри життя, а справжня юна леді Ерншо: «...замість розпатланої малої пустунки, яка влетіла б до будинку і кинулася душити нас в обіймах, із гарненького чорного поні злізла дуже шляхетна особа з каштановими кучериками, що спадали з-під бобрового капелюшка з пір'їнкою, та в довгій суконній амазонці, яку їй довелося притримати обома руками, щоб зійти на ганок» [4, с. 62]. З часом розкол між світом дитинства, що його тепер втілює лише один Гіткліф, і світом дорослості, у який вступила Кетрін, лише поглиблюватиметься. Прийняті стандарти соціальної поведінки все більше заволодіватимуть свідомістю Кетрін; панівні стереотипи суспільства все сильніше вабитимуть дівчину.

Вже у 15 років вона помічає різницю в соціальному становищі Едгара Лінтона – багатого джентельмена з чудовим майбутнім і Гіткліфа – позбавленого перспективи бідного юнака; все частіше вона надає перевагу вишуканому товариству Едгара, ніж грубій щирості друга дитинства – аж до моменту, коли розрив між ними неминучий. Остаточно руйнуючи життєдайний зв'язок із Гіткліфом, Кетрін цілковито забуває, що правила дорослого світу (який вона так беззастережно прийняла) заперечують засади світу дитячого. Вона позбувається здатності до розрізнення справжнього і вдаваного, губиться у своїх почуттях, сприймаючи оманливе за істинне; зрікаючись Гіткліфа, втрачає себе, адже власноруч знищує те, що їй дано згори: «...З чого б не були створені душі, його душа та моя – одне... Він [Гіткліф – *Н. П.*] – найбільша дума мого життя. Якщо все навколо зникне, а він залишиться – я буду жити; та якщо усе залишиться, а його не буде, всесвіт стане для мене безмежно чужим, і я більше не буду його часткою... я – то і є Хіткліф! Він завжди, завжди в мене на думці... то... буття мого “я”» [4, с. 88–89].

Таким чином, бунтівна вдача сироти – і Джейн, і Кетрін з Гіткліфом, – це ще одна риса, яка, як і вже перелічені напочатку, забезпечує цілісність текстів обох сестер Бронте<sup>6</sup>. Єдиною у письменниць є і форма бунту – втеча<sup>7</sup>. Джейн інстинктивно втікає до школи, а

<sup>6</sup> Бунт був доволі рідкісним явищем у літературі, він з'являється в контексті «моральної кризи протагоністки жіночих романів XIX ст.» [19, с. 24].

<sup>7</sup> Втечу письменниці обирають за форму порятунку для своїх протагоністок від майбутніх небезпек у їхніх стосунках з чоловіками: Джейн – з містером Рочестером (Ш. Бронте), Гелен – з Артуром (А. Бронте).

Кетрін і Гіткліф – у вересові поля, означуючи тим самим – кожен зосібна – перебування за межами родинного простору як єдино можливий для себе рятунок. А проте ступінь свободи різниться. У випадку Джейн здобута свобода – абсолютна, бо відсутність контакту із домом максимально тривала: вона покинула простір неволі у віці 10 років; решта періоду життя дівчинки (8 років) минала в атмосфері любові й поваги віднайдених у Ловудському притулку нових щирих приятельок – Елен Бернс і міс Темпл. Небажаність продовження родинних взаємин з ініціативи її тітки фактично рятує дівчинку від згубного впливу облудних соціальних ролей дорослого світу.

Водночас «прориви» Кетрін й Гіткліфа спорадичні і короткотривалі; діти щоразу змушені повертатися додому і продовжувати жити у викривленому світі фальшу і страху. Тривала залежність від нього поступово, крок за кроком, руйнує цілісність дитячого світовідчуття, його природність і органічність. Бунт Джейн завершився успішно: у боротьбі з життям за особисте щастя вона зуміла перемогти; натомість бунт Кетрін, як, зрештою, і Гіткліфа, зазнав поразки – у двобої зі світом вони програли. Причиною цього – відмінні форми свідомості, якими наділили своїх бунтівників їх авторки. Джейн – розсудлива і цілеспрямована дівчинка, яка твердо йшла до своєї мети, бо змалку діяла й мислила як доросла людина; тоді як Кетрін – спонтанна й імпульсивна у своїх учинках і нагадувала собою дитину: ревний, як малої дитини, плач дівчини у ніч зникнення Гіткліфа; така ж несамовита й шалена, як і вона сама, ідея Кетрін погодити між собою запеклих суперників – чоловіка й коханця, нереальна, абсурдна в раціоналізованому дорослому світі, – наївна, по-дитячому невинна, а тому така природна для її дитячого мислення. Та й одна і та сама характеристика Кетрін – шестирічної дівчинки: «Капосне, лукаве дівчисько» [4, с. 54] і – двадцятидворічної дівчини: «розбещене, безсердечне дівчисько» [4, с. 89] (устами Елен Дін) свідчить, що жодної посутньої зміни у ставленні Кетрін до світу не відбулося. У глибині свого серця вона так і залишилася дитиною, лише самотньою і беззахисною, а тому й приреченою на загибель у надмір складному й не знаному їй дорослому світі.

### 3. Шлюбна формула «батько-донька»

Стереотипи, що домінували у свідомості вікторіанського суспільства щодо моделі поведінки, відведеної жінкам, а в літературі – протагоністкам, передбачали наперед визначену їм долю: вдале заміжжя, а відтак роль вірної дружини свого чоловіка та доброї матері своїх дітей. Статус сироти, відкриваючи нові перспективи для дівчини середнього класу, більшою чи меншою мірою дозволяв створити своєрідний простір для маневрування, забезпечуючи можливість свободи вибору свого жіночого майбуття. Відсутність батьків, а отже й будь-якої підтримки і опіки з їхнього боку спричинялася до того, дівчина-сирота опинялася в ситуації вимушеного пошуку праці з метою забезпечення власного грошового утримання; здобута відносна фінансова незалежність звільняла її від обов'язку, накладеного родиною, вступати у шлюбну угоду з нелюбим, проте матеріально забезпеченим партнером<sup>8</sup>. Тому шлюбні відносини, традиційно усталені у вікторіанську епоху за формулою «батько-донька»<sup>9</sup> і відтворені у літературі, за появи жіночого персонажа-сироти зазнавали значної модифікації. У своїх романах сестри Бронте, відштовхуючись від цієї моделі шлюбу як вихідної, пропонують оригінальні авторські варіанти її текстуальної реалізації – від одночасного і збереження, і руйнування, і прийняття, і відкидання.

Так, зокрема, умов звичного шлюбу за принципом «батько-донька» номінально дотримується Ш. Бронте, адже стосунки Джейн Ейр і містера Рочестера виписані у традиційному ключі вікової і матеріальної, а також станової нерівності: Джейн – вісімнадцятилітня бідна дівчина, містер Рочестер – тридцятип'ятилітній власник і господар маєтку, в якому вона служить як гувернантка. Однак характерною особливістю письменниці є те, що вибір партнерів продиктований взаємним почуттям кохання. На відміну від Джейн Ейр Ш. Бронте, протагоністки Емілі й Анни Бронте, Кетрін і Гелен, відкидають тривіальну шлюбну формулу і самостійно обирають собі чоловіка, рівного за віком і матеріаль-

---

<sup>8</sup> «У руках таких письменниць, як сестри Бронте, Дж. Еліот і Е. Гаскел сирота ставала емблемою, яка при розкодуванні поставала наділеною кардинальними підтекстами. Перший полягає у свободі сироти-протагоністки діяти і працювати. Другий є біологічним спростуванням патріархальної системи спадщини і її значення для шлюбу» [18, с. 29].

<sup>9</sup> Укладення шлюбної угоди між родинами майбутньої пари передбачало, що чоловіком має бути матеріально забезпечений, вдвічі старший за дружину, як правило, знайомий чи приятель її батька [18, с. 17].

ним становищем – Едгара Лінтона і Артура Гантінгтона, відповідно. Хоча в Е. Бронте відмова є радше позірною: дівчина у виборі нареченого керується не почуттям кохання, яке зберігає до Гіткліфа, а меркантильним розрахунком соціальної вигоди – забезпечення власного соціального статусу: «І він буде багатим, а я буду найшляхетнішою пані в окрузі, і зможу пишатись, що маю такого чоловіка» [4, с. 85]. Більш радикальною у плані відмови видається А. Бронте: її протагоністка не лише самовільно обирає свого коханого – рівного за віком, статками і, як вона гадала, взаємним почуттям кохання Артура Гантінгтона, а й сміливо заперечує стандартну схему шлюбу з містером Богардом, яку заздалегідь приготували їй люблячі тітка і дядько, постаючи як сильна, незалежна особистість, здатна кинути виклик усталеним принципам вікторіанського суспільства і заризикувати.

Характерно, що для кожної з протагоністок усіх трьох письменниць пропозиція шлюбу або й сам шлюб є невдалими (Джейн Ейр Ш. Бронте), а то й фатальними (Кетрін Ерншо Е. Бронте) або майже фатальними (Гелен Гантінгтон А. Бронте). Потрапляючи на «весільний гачок» шлюбних взаємин [11, с. 290] як єдино допустимого способу жіночого буття, мов у пастку, вони опиняються у смертельній небезпеці, зумовленій, на нашу думку, втратою свого жіночого ества, внутрішньої цілісності як осердя власної жіночої ідентичності. Кетрін, обираючи Едгара Лінтона, а отже зраджуючи почуття любові до Гіткліфа, зрікається свого власного «я», що полягає у їхній нерозривній єдності<sup>10</sup>. Втрата власної сутності є фатальною, в недалекому майбутньому вона призведе до неминучої смерті самої Кетрін і трагічної долі її обох коханих – Едгара і Гіткліфа. Гелен, для якої сутність її власного «я», індивідуальності ґрунтується на поєднанні почуття кохання і християнських чеснот, затрачаючи одну з них у своєму коханому, наражає себе на неминучу деградацію і заледве уникає моральної «смерті», рятуючись втечею. Так само втечею рятується і Джейн Ейр, силою волі і переконання долаючи власне почуття кохання і таким чином уникаючи пастки злочинного перед обличчям правосуддя і жіночої гідності бігамного шлюбу з містером Рочестером. Парадоксально, але саме Джейн, в долі якої реалізується означена традиційна формула шлюбу,

---

<sup>10</sup> С. Гілберт і С. Губар вважають Кетрін і Гіткліфа «досконалим андрогіном», в якому гармонійно поєднані тіло (Гіткліф) і дух (Кетрін) [11, с. 265].

вдається зберегти непорушною органічну цілісність свого ества, вірність собі самій у власних переконаннях і почуттях, опертих на почутті внутрішньої свободи, що, зрештою, і стає запорукою її справжнього щастя.

І тільки з другої спроби письменницям вдається забезпечити щастя дівчатам-сиротам, впроваджуючи зміни у ситуаціях своїх персонажів, позначених часовими рамками 20, 18 і найкоротше – 8 років (Анна, Емілі і Шарлота Бронте, відповідно). А. Бронте досягає цього через заміну партнера: підданого спокусам розпусти і пияцтва Артура Гантінгтона на порядного і стриманого Гілберта Маркгама; Ш. Бронте – через заміну місцями коханих: містер Рочестер, втративши здоров'я і маєток, опинився у стані залежності від Джейн Ейр; Е. Бронте – через зміну цілого покоління родин Ерншо і Лінтонів: Кетрін Ерншо, Гіткліфа і Едгара Лінтона – на Кеті Лінтон, Гіткліфа Лінтона і Гейртона Ерншо. Прикметно, що обидві письменниці – Шарлота і Анна Бронте – надали переваги своїм жіночим персонажам – Джейн та Гелен, наділивши їх значно більшою заможністю у порівнянні зі своїми обранцями.

У сюжетному плані і перша, і друга спроби шлюбних взаємин побудовані довкола моделі любовного трикутника, з яких найпростішою видається художня реалізація А. Бронте.

Почуттєва сфера Гелен розкривається крізь призму її взаємин з Артуром Гантінгтоном і Гілбертом Маркгамом. Артур у своїй непогамовній пристрасності як у почуттях до своєї гарної і добродісної молоді дружини, так і до власного чоловічого себелюбства, що виявляється в провадженні життя гульвіси й адюльтера, протиставляється Гілберту Маркгаму – спочатку заінтригованого, а потім глибоко і щиро закоханого у свою таємничу сусідку Гелен. Почуття Гелен до Артура, описані в її щоденниках, охоплюють усі нюанси її емоційної палітри: пристрасність кохання, смуток, викликаний розлукою з коханим, розчарування, зраду, приниження; водночас почуття Гілберта до Гелен, виражені у мінливому потоці захоплення, ревності, страждання, самотності, вірності і справжнього кохання – в його листах до приятеля Гелфорда. Особливістю авторської концепції любові А. Бронте є те, що саме Гелен у взаєминах з Гілбертом виявляє вирішальну ініціативу, виражаючи свої почуття в завуальовано метафоричний спосіб дарунку квітки як символу невмирущого кохання, здатного врешті подолати усі перепони на шляху складних морально-емоційних випро-

бувань і таки досягнути омріяне щастя: «... вона мовчки підняла віконну раму і зірвала напіврозкриту квітку чорного морозника, що виглянув з-під снігу. Струснувши іній з її пелюсток, вона піднесла її до своїх уст і сказала: – Ця квітка не така запахуша, як літній квіт, але вона вистояла у такій скруті, якої літні квіти не пережили б: її поливав холодний зимовий дощ, а зігрівало кволе зимове сонце, тож їй не завдав шкоди мороз. Погляньте, Гілберте, вона свіжа і квітуча, хоч на її пелюстках ще лежить холодний іній. Берете її? ... Квітка, яку я вам дала, була символом мого серця» [3, розділ 53].

Незважаючи на простоту конструкції центрального любовного трикутника у взаєминах *Артура Гантінгтона-Гелен-Гілберта Маркгама*, письменниця вдається до низки дрібніших любовних сюжетних ліній персонажів, які, постійно розгалужуючись, накладаються на центральний і поглиблюють його смислові відтінки: *Гелен Гантінгтон-Артур-Анабелла Лоубороу*, *Артур Гантінгтон-Гелен-Волтер Гартрейв*, *Гелен Грем-Гілберт-Еліза Мілфорд*, *Гілберт Маркгам-Гелен-Фредерік Лоуренс*. Перші два, дотичні до Гелен, підкреслюють чесноту подружньої вірності Гелен і її втрати Анабеллою, натомість останні два, пов'язані з Гілбертом, допомагають юнакові у кристалізації його почуттів до Гелен у порівнянні з Елізою, як і помилково прийнятим за суперника братом коханої Фредеріком.

В романі Ш. Бронте почуттєва сфера Джейн Ейр також виражена у формі любовного трикутника, проте ускладненого подвійною моделлю, вибудованою довкола пари коханих – Джейн: *Едгар Рочестер-Джейн Ейр-Сент-Джон Ріверс* і містера Рочестера: *Берта Мейсон-Едгар Рочестер-Джейн Ейр*. У взаєминах з двома чоловіками – кожен з яких пропонує свої руку і серце – Джейн опиняється у ситуації вибору між тілом і душею, чуттєвістю і духовністю, почуттям і обов'язком, а відтак глибоким пізнанням своєї індивідуальності. Усвідомлення того, ким Джейн постає для себе самої – самодостатньою, вільною у своїй почуттєвості особистістю, а чи нівеляцією і зреченням самої себе – дозволяє їй уникнути фатальної помилки, якої допустилися Кетрін (Е. Бронте) і Гелен (А. Бронте), і зберегти вірність своїй власній сутності: «Я завжди зможу звернутись до мого вільного «я», знайти, залишаючись у самотині, рятунок і втіху в своїх неурямлених почуттях. В моїй душі будуть куточки, які належатимуть тільки мені...

там у безпеці завжди буятимуть свіжі почуття. Однак бути...завжди на ланцюгу, завжди в оковах, повсякчас пригашати племінь своєї натури, тлумити його глибоко всередині й не виказувати своїх почуттів жодним стогоном, хоч би ув'язнений племінь поступово спалив мене всю – ні, мені це понад силу» [5, с. 399–400]. Натомість у трикутнику любовних стосунків, вибудованих довкола містера Рочестера, проступає трагізм ситуації, що стає перепоною для особистого щастя героїв.

Як бачимо, у творах обох письменниць перешкода на шляху до щастя їхніх персонажів лежить у площині моральних зобов'язань членів подружжя, які перебувають у шлюбі – невдалому (А. Бронте) чи помилковому (Ш. Бронте), зумовлених хворобою інших членів. Для Гелен – це залежний від алкоголю і власної зіпсутої природи Артур, подружжя вірність щодо якого з боку Гелен не дозволяє їй не те що мріяти про особисте щастя з Гілбертом Маркгамом, а бодай відкритися у своїх почуттях до нього; для Джейн – це психічно хвора дружина містера Рочестера – Берта Мейсон, яка заперечує будь-яку можливість для Джейн прийняти шлюбну пропозицію коханого, що буде нелегітимною, ба навіть злочиною в очах законодавства і ганебною для її честі.

Подібно, як в А. Бронте, у Ш. Бронте домінуюча роль у фінальних взаєминах коханих припадає жіночому персонажеві: завдяки отриманій спадщині Джейн, як і внаслідок втрати маєтку, а разом і здоров'я через підпал божевільною дружиною Едгар Рочестер поступається Джейн у всьому.

Проте найбільш оригінальною концепція любовного трикутника виявляється в романі Е. Бронте, реалізуючись у потрібному вимірі родин Ерншо і Лінтонів через поколіннєві зміни акцентів: 1) центральна модель – *Гіткліф (Ерншо)-Кетрін-Едгар Лінтон*; 2) її дзеркальне відображення – *Кетрін Ерншо-Гіткліф-Ізабелла Лінтон*; 3) цілковита трансформація центральної моделі – *Гіткліф Лінтон-Кеті-Гейртон Ерншо*.

З одного боку, Кетрін поставлена у ситуацію вибору між почуттями до двох юнаків, згодом чоловіків, котрі заволоділи її думками і серцем, відмінність між якими: Гіткліф – це «похмура гірська місцевість», а Едгар «квітуча рівнина» [4, с. 78] набуває глибшого, світоглядного значення: «Він [Гіткліф. – Н. П.] – найбільша дума мого життя. Якщо все навколо зникне, а він залишиться – я буду жити; та

якщо все залишиться, а його не буде – всесвіт стане для мене безмежно чужим, і я більше не буду його часткою. Моє кохання до Лінтона, як листя в лісі: час змінить його, як зима змінює дерева. А моя любов до Хіткліфа схожа на одвічне багатство земних надр: вона – життєдайне джерело, хоч і невидиме зовні» [4, с. 88–89]. З іншого боку розкривається постать Гіткліфа, емоційно «затиснутого» між двома жінками, з яких одна бажана, проте недосяжна (Кетрін), а інша саме через свою доступність вкрай осоружна і ненависна (Ізабелла).

Шлюбні взаємини, в яких перебувають обидві пари персонажів, фатальні і обопільно трагічні для них усіх. Кетрін гине внаслідок зречення власної природи, виплеканої на відчутті внутрішньої спорідненості з Гіткліфом у їхньому пориві до свободолюбності і непокори, яку зраджує, коли одружується з Едгаром Лінтоном; Едгар, як і Гіткліф помирають від туги за однаково втраченою, хоч і по-різному коханою ними Кетрін, що роз'їдає і роз'ятрює їхні серця; Ізабелла помирає внаслідок нелюдської, садистично жорстокої поведінки Гіткліфа, котрий не може стерпіти контрастної у порівнянні з Кетрін ангельської постави її любові.

Тож у концепції Е. Бронте перша модель шлюбу, виражена у формах центрального любовного трикутника і його дзеркального відображення, вщент зруйнована, знищена для обох жіночих персонажів, байдуже, що Кетрін керувалася розрахунком у шлюбі зі справжнім джентельменом Едгаром, з яким вона матиме суспільне визнання, а Ізабелла – глибоким почуттям кохання до Гіткліфа. І лише друга спроба, подібно, як і у випадку Шарлоти і Анни Бронте, зреалізована у формі третьої моделі любовного трикутника в другому поколінні членів обох родин, щоправда, теж не відразу, дозволяє спроекувати щасливий фінал дівочої / жіночої долі. Мова про взаємини Гіткліфа Лінтона – сина Гіткліфа й Ізабелли Лінтон, Кеті – доньки Едгара Лінтона і Кетрін Ерншо, та Гейртона – сина Гіндлі Ерншо. Цей зв'язок також зазнає дзеркальної трансформації: взаємини юної пари – дітей Кетрін і Гіткліфа – Кеті і Гіткліфа Лінтона змінюються від взаємної симпатії і захоплення, що переростає в почуття любові, до настільки ж взаємної відрази і ненависті один до одного; тоді як взаємна на початку знайомства неприязнь і зневага Кеті до Гейртона з часом перетворюється на дружбу і взаємне кохання. Таким чином, третя модель любовних взаємин є мовби відлун-



ням недосяжності щастя родин Ерншо і Лінтонів: заперечення шансу на взаємну любов між нащадками своїх батьків за біологічною складовою – Кеті і Гіткліф є прямими спадкоємцями Кетрін і Гіткліфа, утверджує натомість їхню духовну спорідненість в особі Гейртона: безправність сироти, його здичавілість і зневага господаря уподібнюючи долю юнака з долею Гіткліфа, робить Гейртона його (Гіткліфа) духовним спадкоємцем, прибраним сином, який, зрештою, єдиний з усіх тужить за Гіткліфом, оплакуючи його смерть.

#### 4. Персонажна парадигма «домашній янгол» / «впалий янгол»

Ще одна площина, в якій художня свідомість вікторіанського суспільства знайшла своє вираження, є чітко структурована парадигма жіночих персонажів, поділена за принципом жіночої краси на «домашнього янгола» / «впалого янгола» [18, с. 1]. В романах Бронте саме вона лежить в основі сюжетних ліній центральних персонажів, виражених у формі любовних трикутників.

Найменш виразною, проте все ж відчутною персонажна парадигма «домашнього» / «впалого» янгола в романі Анни Бронте проступає у протиставній парі жіночих персонажів дружини і коханки Артура Гантінгтона – Гелен Гантінгтон і Анабелли Вілмот, у заміжжі Лоубороу. Образ Анабелли вбирає в себе класичні риси «впалого янгола» – це зваблива, провокативна спокусниця, двадцятип’ятирічна красуня, «велика кокетка», «розкішна жінка», наділена мелодійним голосом, яка захоплює собою кожного чоловіка, проте в системі координат християнського світогляду письменниці позбавлена будь-яких моральних принципів і чеснот – вона зневажає не лише Гелен, а передусім свого чоловіка лорда Лоубороу, вдаючися спочатку до невинних фліртів, а згодом дворічного роману з Артуром Гантінгтоном.

Натомість Гелен і справді наділена ангельською вродою, що викликає однакове захоплення у всіх чоловіків, які тільки були в неї закохані: для Артура вона була «янголом-наставником», «домашнім божеством», яка особливо виразно контрастувала зі своєю суперницею: «Анабелла Вілмот схожа на півонію, а ви [Гелен Грем – *Н. П.*] на нерозквітлий пуп’янок троянди з краплинами роси, що сяють, мов коштовне каміння...» [3, розділ 19]; «Вона [Анабелла – *Н. Ю.*] – дочка землі, а ти – янгол з небес...» [3, розділ 27]; для Волтера Гаргрейва – неземною

істою: «...ви лише наполовину жінка – певне, ваша природа має бути наполовину людською, наполовину ангельською» [3, розділ 37]; «Ви – мій янгол, моє божество!» [3, розділ 39]; як і для Гілберта Маркгама: «Янголе мій, люба моя Гелено!» [3, розділ 53].

Місіс Гантінгтон є втіленням справжнього ідеалу вікторіанської жіночості, вона наділена моральними чеснотами подружньої вірності і християнського прощення, як і рисами жіночої краси: «Її обличчя було повернуте до мене, і таке воно було, що як глянеш на нього раз, то хочеться глянути знову. Її коси були як вороняче крило і зібране в довгі лискучі пасма, стиль зачіски досить незвичайний для тієї пори, та витончений і елегантний; колір її обличчя був ясний і блідий; її очей я бачити не міг, бо вони дивились у молитовник і були приховані опущеними повіками і довгими чорними віями, але брови над ними були виразні й добре окреслені; чоло було високе й розумне, ніс орлиний і риси загалом були досконалі – тільки щоки та очі трохи позападали і губи, хоча й гарної форми, та надто вже тонкі, надто стиснуті, й щось у них виказувало не дуже м'який чи доброзичливий характер» [3, розділ 3].

Разом з тим це вільна, незалежна у своїх думках, переконаннях і поведінці індивідуальність, творча особистість, яка своїм малярством самостійно заробляє собі на життя; жінка-інтелектуалка («ми розмовляли про живопис, поезію, музику, теологію, геологію і філософію...» [3, розділ 8]), яка з легкістю вступає в суперечку з чоловіками під час дискусій на тему виховання дітей чи шлюбних обов'язків чоловіка і дружини, кидає виклик усталеним стереотипам тогочасного вікторіанського суспільства, йдучи в розріз з його переконаннями про головний обов'язок «кожної порядної жінки», що зводився до турботи про дім, розваги й гостини: «...хатнього господарства, і всіх тонкощів кулінарії, і таких речей, з якими має бути знайома кожна леді» [3, розділ 1] і, закономірно, провокує на себе його осуд: «...котра не усвідомлює, в чому її головний обов'язок, і пхає носа в те, що стосується її найменше...» [3, розділ 6]. Така властиво сміливість і свободолюбність дозволила Гелен – дружині і матері в родині Артура Гантінгтона наважитись на нечуваний крок – втекти від чоловіка-тирана, аби захистити власну жіночу гідність і життя свого сина. Беззаперечна преференція авторки щодо розкриття ангельських рис характеру Гелен у порівнянні із блідим, слабким відбитком Анабелли все ж демонструє контрастність жіночих персонажів.

Значно цікавішою і більш промовистою модель персонажної парадигми «домашнього янгола» / «впалого янгола» постає в зіставно-протиставній парі жіночих героїнь роману Ш. Бронте – Джейн Ейр-Берти Мейсон. Однак письменниця відступає від традиційного розуміння ролі домашнього янгола, якою вона наділяє Джейн Ейр, принаймні у зовнішності, оскільки постійно підкреслює неправильні риси обличчя, негарність дівчини, залишаючи непорушним хіба що простір її внутрішньої краси і моральної чистоти. Саме таким омріяним ідеалом «розумної, вірної, люблячої жінки» [5, с. 303] виявилась для містера Рочестера скромна і пристойна у вигляді та манерах, природно витончена, боязка, з мудрою усмішкою на вустах і проникливими, сміливими й осаяними очима, що променіли радістю [5, с. 304, 305], «дух з волею і завзяттям, доброчесністю і чистотою» [5, с. 309], його «краще я, ... добрий ангел» [5, с. 306] гувернантка Джейн Ейр.

Абсолютно протилежною до неї у максимально точному і відвертому значенні «впалого янгола» як втілення тваринного аспекту жіночості [19, с. 118] показана Берта Мейсон в описі її чоловіка Едгара Рочестера: «Я зустрів гарну дівчину ... високу, величну, з чорними косами... Я не був певен, що в її натурі є хоч одна чеснота, бо не помітив ні скромності, ні доброти, ні щиросердя, ані досконалості в її розумі та вчинках» [5, с. 296]; «...зв'язаний шлюбом з безсоромною, розпусною жінкою»; «...найбрутальніша, нечиста, розбещена істота...» [5, с. 297]. Хоча слушною, на наше переконання, видається думка літературознавців, які наголошують не стільки на контрастності, скільки радше на подібності Джейн і Берти, виявленої, зокрема, у спільних для обох рисах їхньої непогамовної природи почуттів кохання чи гніву, несамовитості та шалену, за якими проступає глибокий, безпосередній зв'язок жіночого двійництва [11, с. 348, 360; 19, с. 113, 118]: Берта – це *alter ego* Джейн в її притлумленому, буквально і метафорично – прихованому нестримному вияві чуттєвого, пристрасного жіночого «я»<sup>11</sup>;

<sup>11</sup> Якщо С. Гілберт і С. Губар говорять про Бертю Мейсон як «найбільш правдивого і темного двійника» Джейн, її «жорстоке таємне "я"» [11, с. 360], то Е. Шоволтер наголошує на «трьох обличчях» Джейн – окрім неї самої, це також Елен Барнс і Берта Мейсон, в яких, властиво й екстерналізовані крайні компоненти вікторіанської жіночої психе – думки і тіла: «Шарлота Бронте вирішує психічну дилему своєї героїні через буквально і метафоричну руйнацію двох полярних особистостей, щоб надати шлях для повної сили і розвитку центральної свідомості, для інтеграції духу і тіла» [19, с. 113]. Цей поділ на думку і тіло дослідниці вважали найглибшою інновацією письменниці.

тоді як ролі правдивого домашнього янгола відповідає подруга Джейн з Ловудського притулку Елен Барнс [19, с. 118].

Зрештою, як і у випадку Гелен з роману А. Бронте, Джейн набуває додаткових, дещо відмінних від ангельських рис характеру<sup>12</sup>: це не покірна, слухняна й безголоса «тінь» жіночого «я», а власне свободолюбна, бунтівна і смілива, цілеспрямована і глибоко індивідуальна особистість: «Погляньте в ці очі — перед вами рішуча, непокірна, вільна істота!» [5, с. 309], здатна відстояти власну гідність і відкинути пропозицію шлюбу, хоч і продиктовану коханням, проте засновану на обмані (Едвард Рочестер) а чи почутті обов'язку (Сент-Джон Ріверс).

Проте найбільш яскравою і оригінальною презентацією персонажної парадигми «домашнього янгола» / «впалого янгола» є роман «Буреверхи» Е. Бронте, для художньої концепції якого вона стає ключовою. У своєму творі письменниця вдається до дублювання контрастної пари жіночих персонажів і, розширюючи її межі у чоловічому віддзеркаленні, творить дві рівнозначні між собою протиставні пари: Кетрін Ерншо / Ізабелла Лінтон і Гіткліф [Ерншо – умовно як субститут померлого нащадка родини Ерншо] / Едгар Лінтон. При цьому, не обмежуючись протиставленням лише зовнішньої характеристики персонажів – їхнього вигляду (світле волосся, великі голубі очі, гладеньке чоло Едгара і – смагляве обличчя, чорне волосся, суворі зморшки, наспулені густі брови, недовірливі чорні очі Гіткліфа) чи манери поведінки (м'якість і ніжність Едгара та мовчазність і відлюдкуватість Гіткліфа), Е. Бронте не лише розширює, а й поглиблює відмінності між юнаками (Едгар – покірний, лагідний, спокійний; Гіткліф – несамовитий, запальний, як у любові, так і у гніві й ненависті), простуючи значно далі – в площину їхнього контрастного світовідчуження: «З чого б не були створені душі, його душа та моя – одне; а душа Лінтона так само різниться від наших, як місячне світло від блискавки або лід від вогню» [4, с. 87].

Разом з тим комбінованим, проте значно м'якшим і більш згладженим у своїй контрастній загостреності дуальним втіленням і домаш-

<sup>12</sup> Відхід від чіткого поділу жіночих персонажів на «домашнього янгола» / «впалого янгола» диктує сам статус сирітства: «спроможність сироти діяти як незалежний індивідум ігнорує спроби вмістити її під великі лейби, як-от «домашній янгол» чи «божевільна на горищі». Сирота не лише опирається категоризації, а й, демонструючи власну свободу щодо загальноприйнятої, часто стереотипної поведінки, запитує про її легітимність взагалі» [18, с. 30].

нього, і впалого янгола одночасно є Кеті, чій зовнішність і внутрішня природа почергово виявляють риси обох: «...вона росла справжньою красунею, з темними очима Ерншоу, але з білою шкірою, як в усіх Лінтонів, тонкими рисами обличчя і льняним кучерявим волоссям. Вдача в неї була жвава і задерикувата, але без жорстокості; а серце вона мала палке й надміру чутливе. Цією здатністю до сильних почуттів вона нагадувала матір; та все ж не була подібною до неї, бо вміла бути м'якою й покірливою, мов голубка, голос мала ніжний, а погляд – мрійливий. Її гнів ніколи не був лютим, а любов – нестямною; її любов була глибока й ніжна. Проте треба визнати, що вона мала й деякі вади: першою з них була зухвалість, іншою – вередливість...» [4, с. 181]. Відтак, подібно до Гелен А. Бронте, Кеті Е. Бронте, незважаючи на жорстокість, підступність і злісність Гіткліфа Лінтона, як і ворожість і зневагу Гейртона Ерншо, здатна виявити християнську любов, милосердя і прощення до них обох.

### 5. Знаки жіночності нарративного «я»

Аналіз поетики романів сестер Бронте свідчить про те, що, здавалося б, їхня творчість, яка на перший погляд, доволі органічно, природно входить у панівну для вікторіанської доби патріархальну літературну традицію, насправді є лише вдало замаскованою формою їхнього питомо жіночого творчого самовираження. Одним з факторів такого маскування є насамперед прибирання чоловічих псевдонімів, які мали на меті пришвидшити і полегшити доступ до читацької аудиторії з огляду на домінування патріархальних тенденцій на ринку літературної продукції. Інший чинник проступав на рівні обраної тематики: попри показ традиційної для вікторіанського суспільства, як і його естетики історії жіночої долі, що завершується шлюбом, серцевиною сюжетних перипетій романів є емоційно і психологічно насичене внутрішнє життя протагоністок, їхні особистісні переживання, викликані пристрасним почуттям кохання, розкриття яких утворює самодостатність їхнього власного жіночого світовідчуття, а відтак і буття. Водночас це маскування завуальовано здійснюється і на формальному рівні, адже кожна із сестер обирає форми жіночого письма, в яких позірно домінують чоловічі, а насправді жіночі нарративні голоси.

Найбільш прозорою, прямолінійною в цьому плані постає Ш. Бронте, яка вдається до жанру жіночої автобіографії і використовує оповідну структуру від першої особи однини. Створена на протизвагу чоловічій матриці з її увагою до узгодженості, послідовності викладу зовнішніх визначних подій, удачі і влади [18, с. 148], автобіографія письменниці фокусує увагу на деталізованих описах малозначущих подій щоденного побуту, як і докладної фіксації змін розмаїтих чуттєвих порухів. Вона викликає беззаперечну довіру читачів до карколомної історії життя Джейн Ейр, що охоплює період від дитячих років десятирічної дівчинки до періоду зрілості вісімнадцятирічної дівчини-гувернантки, яка описує ключові моменти становлення і розвитку її характеру, починаючи від сирітської долі в родині Рідів та перебування в шкільному притулку Ловуда до праці гувернанткою у маєтку містера Рочестера в Торнфілді і вчителькою у Мургаусі, живучи у віднайденій родині Ріверсів, як і осягнення мрії її жіночого щастя з відтворенням болісної внутрішньої боротьби її жіночого «я».

Е. Бронте, на відміну від Ш. Бронте, у своїх нарративних конструкціях вдається до прихованого прийому: обираючи за рамкову – з домінуванням чоловічого голосу – оповідь містера Локвуда, орендаря Гіткліфа, письменниця непомітно заміняє її на неперервні оповіді про життя двох поколінь родин Ерншо і Лінтонів, які вкладає в уста жіночих персонажів – служниць Неллі Дін та Зіли, відповідно, супроводжуючи їх фрагментами характерних форм жіночого письма: щоденникових нотаток і листування Кетрін, Ізабелли, Кеті і Гіткліфа Лінтона.

Найбільш ускладнену і водночас вишукану форму маскування жіночого письма обирає для свого роману А. Бронте. Подібно до Е. Бронте, письменниця послуговується звичною моделлю домінування чоловічої нарації<sup>13</sup>, використовуючи її як обрамлення в тексті: листування Гілберта Маркгама до свого приятеля Гелфорда, розпочинаючи і завершуючи роман, розкриває історію їхнього взаємного кохання з прекрасною і загадковою сусідкою Гелен. Водночас впровадження розлогих щоденникових нотаток самої Гелен, що занурюють читачів в емоційно насичений світ складних почуттів протагоністки, мовби компенсуючи диспропорційну монополію чоловічої оповіді шляхом паритетного

---

<sup>13</sup> Домінантні чоловічі оповіді Гілберта Маркгама і містера Локвуда перебувають у співвідношенні хіазму [17, с. 106].

звучання жіночого оповідного голосу, насправді цілковито її витісняє, адже впорядкованість епістолярної форми з легкістю дезавує її докладно зафіксована, скрупульозно занотована надмірна уважність до побутових деталей і подробиць, як і нюансів почуттєвої сфери обох персонажів, яка, на відміну від стислості, лаконічності і концентрації на подіях зовнішньої ваги як ознак чоловічого стилю письма [18, с. 139], зраджує питомо жіночий стиль тексту його авторки.

## 6. Висновки

Порівняльний аналіз творів «Джейн Ейр», «Буреверхи» і «Незнайомка з Вайлдфелголу» сестер Шарлоти, Емілі і Анни Бронте на текстуальному рівні дозволяє виявити різноманітні аспекти творення та функціонування оригінального романного дискурсу жіночого самовираження, який одночасно і вбирає, і підважує традиційні риси вікторіанської прози. В основу дослідницької концепції було покладено ключові тропи поетики: емблема сирітства; шлюбна формула «батько-донька»; персонажна парадигма «домашнього янгола» / «впалого янгола»; кожен з яких набув індивідуального авторського потрактування.

Скажімо, образ дівчини-сироти, незважаючи на присутність у творах усіх трьох письменниць, у вимірі дитячого світосприйняття був розкритий у творах Шарлоти й Емілі Бронте, причому з різним авторським акцентуванням: неконсеквентної у своїх відчуттях, поведінці і вчинках Кетрін з роману «Буреверхи»; натомість абсолютно дорослої свідомості – відповідальної, логічної та послідовної Джейн з роману «Джейн Ейр».

Тема шлюбних взаємин, виражена в усталеній формулі «батько-донька», зазнає присутніх трансформацій в художній концепції всіх трьох авторок. Спільним для сестер Бронте є функціонування шлюбу в його подвійних версіях фіаско і триумфу; хворобливий стан одного з подружжя або порятунок втечею першої версії шлюбу; заміна – у фінальній версії шлюбу партнерів місцями з превалюванням жіночих над чоловічими, зокрема, в плані матеріальної залежності; розгалуженість сюжетних ліній, вибудованих у формі любовного трикутника. Відмінними є риси адаптації шлюбної формули: позірне, проте видозмінене прийняття (Ш. Бронте), часткова / повна відмова (Е. Бронте / А. Бронте).

Парадигма жіночих персонажів, розмежована за принципом «домашнього янгола» / «впалого янгола» у творах усіх письменниць наділена амбівалентною характеристикою: з одного боку, протагоністки сестер Бронте є втіленням ідеалу вікторіанської жінки, з іншого боку – як вираження незалежної, бунтівної і самодостатньої жіночої індивідуальності, вони провіщають появу жіночих персонажів літератури ХХ ст.

### Список літератури:

1. Бандровська О. Т. «Грозовий перевал» Емілі Бронте в культурному просторі вікторіанської Англії. Бронте Е. Грозовий перевал. Харків, 2006. С. 3–18.
2. Бесараб О. М. Типологія жіночих образів у романістиці Шарлотти Бронте : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Дніпропетровськ, 2013. 20 с.
3. Бронте А. Незнайомка з Відлфел-Холу / Пер. з англ. Н. Тітко. URL: <https://javalibre.com.ua/java-book/book/2926140> (дата звернення: 29.02.2024).
4. Бронте Е. Грозовий перевал / Пер. з англ. Д. Радієнко. Харків, 2006. 319 с.
5. Бронте Ш. Джейн Ейр / Пер. з англ. П. Соколовського. Київ, 1987. 459 с.
6. Денисова Т. Шарлотта Бронте: Погляд із сучасності. Бронте Ш. Джейн Ейр / Пер. з англ. П. Соколовського. Київ, 1987. С. 3–18.
7. Назаренко Н. І. Специфіка української рецепції творчості сестер Бронте. Донецьк : ФОП Дмитренко, 2013. 230 с. URL: [https://repository.mu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/2216/1/spetsyfika\\_ukrainskoi.pdf](https://repository.mu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/2216/1/spetsyfika_ukrainskoi.pdf) (дата звернення: 27.02.2024).
8. Пастух Х. Готична поетика у романі «Буреверхи» Емілі Бронте. Львів, 2013. 217 с.
9. Поліщук Н. Особливості наративу дитячого сприйняття в англійському вікторіанському романі. Контекст сестер Бронте. *Іноземна філологія*. 2007. Вип. 119 (2). С. 200–206.
10. Теленько Г. М. Художня еволюція Анни Бронте в романі «Незнайомка з Уайлдфелл-Холла». *Питання літературознавства*. Чернівці, 1999. Вип. 6 (63). С. 68–72.
11. Gilbert S., Gubar S. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven ; London : Yale University Press, 2020. 720 p.
12. Ingham P. The Brontës and the Psyche: Mind and Body. In: Ingham P. *The Brontës*. Oxford, New York : Oxford University Press, 2006. P. 155–184.
13. Lawson, K. Walking in the Brontë Dining-room as Literary Influence, *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], 97 Printemps | 2023, mis en ligne le 21 mars 2023, consulté le 29 février. 2024. DOI: <https://doi.org/10.4000/cve.12714> (дата звернення: 29.02.2024).
14. Lee L. Wuthering Heights. In: Hoeveler D. L., Morse D. D. (eds.). *A Companion to the Brontës*. Oxford : Wiley Blackwell, 2016. P. 81–101.
15. Lokke K. The Tenant of Wildfell Hall. In: Hoeveler D. L., Morse D. D. (eds.). *A Companion to the Brontës*. Oxford : Wiley Blackwell, 2016. P. 115–135.



16. Markwick M. Jane Eyre. In: Hoeveler D. L., Morse D. D. (eds.). *A Companion to the Brontës*. Oxford : Wiley Blackwell, 2016. P. 101–115.
17. Matus J. «Strong family likeness»: Jane Eyre and The Tenant of Wildfell Hall. In: Glen H. (ed.). *The Cambridge Companion to the Brontës*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. P. 99–122.
18. Reynolds K., Humble N. *Victorian Heroines: Representations of Femininity in Nineteenth-century Literature and Art*. New York : Harvester Wheatsheaf, 1993. 195 p.
19. Showalter E. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. London : Virago Press, 2003. 395 p.
20. Thormählen M. 'Horror and disgust': Reading The Tenant of Wildfell Hall. *Brontë Studies*. 2019. 44: 1. P. 5–19. DOI: <https://doi.org/10.1080/14748932.2019.1525872> (дата звернення: 29.02.2024).
21. Zlotnick S. «'What Do the Women Do?' The Work of Women in the Fiction of the Brontës». In: DeMaria R. Jr., Chang H., Zacher S. (eds.). *A Companion to British Literature, Victorian and Twentieth-Century Literature 1837–2000*. Vol. IV. Oxford : Wiley Blackwell, 2014. P. 33–51. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118827338.ch78> (дата звернення: 29.02.2024).

### References:

1. Bandrovskaya O. (2006). «Hrozovyi Pereval" Emili Bronte v kulturnomu prostori viktorianskoi Anhlii [Wuthering Heights Emily Brontë in cultural realm of Victorian Britain]. In: Brontë E. *Hrozovyi Pereval [Wuthering Heights]*. Kharkiv, pp. 3–18. (in Ukrainian)
2. Besarab O. (2013). *Typologiya zhinochykh obraziv u romanistyci Sharloty Bronte [Typology of women's images in Ch. Brontë novels]: autoreferat dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.04. Dnipropetrovsk, 20 p. (in Ukrainian)*
3. Bronte A. (2024). *Neznajomka z Vildfelholu [The Tenant of Wildfell Hall]*. Available at: <https://javalibre.com.ua/java-book/book/2926140> (accessed February 29, 2024). (in Ukrainian)
4. Bronte E. (2006). *Hrozovyi Pereval [Wuthering Heights]*. Kharkiv, 319 p. (in Ukrainian)
5. Bronte Sh. (1987). *Dzhejn Ejr [Jane Eyre]*. Kyiv, 459 p. (in Ukrainian)
6. Denysova T. (1987). *Sharlota Bronte: Pohlad z suchasnosti [Ch. Brontë: A View from the Present]*. In: Sh. Bronte. *Dzhejn Ejr [Ch. Brontë. Jane Eyre]*. Kyiv, pp. 3–18. (in Ukrainian)
7. Nazarenko N. (2013). *Specyfika ukrajynskoi recepcii tvorchosti sester Bronte [Specific of the Brontës reception in Ukraine]*. Donetsk, 230 p. Available at: [https://repository.mu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/2216/1/spetsyfika\\_ukrajynskoi.pdf](https://repository.mu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/2216/1/spetsyfika_ukrajynskoi.pdf) (accessed February 27, 2024). (in Ukrainian)
8. Pastukh Kh. (2013). *Hotychna poetyka u romani "Bureverkhy" Emilii Bronte [E. Brontë's Wuthering Heights: Poetics of Gothic]*. Lviv, 217 p. (in Ukrainian)
9. Polishchuk N. (2007). *Osoblyvosti naratyvu dytiachoho spryjniattia v anhlijskomu viktorianskomu romani. Kontekst sester Bronte [Narrative peculiarities of*

the child's perception in the victorian novel: the case of the Brontës]. *Inozemna filologiya*, vol. 119 (2), pp. 200–206. (in Ukrainian)

10. Telen'ko H. (1999). Khudozhnia evoluciya Anny Bronte v romani "Neznajomka z Vildfelholu" [Anna Brontë's artistic evolution in the novel *The Tenant of Wildfell Hall*]. *Pytannia literaturoznavstva*. Chernivtsi, vol. 6 (63), pp. 68–72. (in Ukrainian)

11. Gilbert S., Gubar S. (2020). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven; London: Yale University Press, 720 p.

12. Ingham P. (2006). The Brontës and the Psyche: Mind and Body. In: Ingham P. *The Brontës*. Oxford, New York: Oxford University Press. pp. 155–184.

13. Lawson, K. (2024). Walking in the Brontë Dining-room as Literary Influence, *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], 97 Printemps | 2023, mis en ligne le 21 mars 2023, consulté le 29 février. DOI: <https://doi.org/10.4000/cve.12714> (accessed February 29, 2024).

14. Lee L. (2016). Wuthering Heights. In: Hoeveler D. L., Morse D. D. (eds.). *A Companion to the Brontës*. Oxford: Wiley Blackwell, pp. 81–101.

15. Lokke K. (2016). The Tenant of Wildfell Hall. In: Hoeveler D. L., Morse D. D. (eds.). *A Companion to the Brontës*. Oxford: Wiley Blackwell, pp. 115–135.

16. Markwick M. (2016). Jane Eyre. In: Hoeveler D. L., Morse D. D. (eds.). *A Companion to the Brontës*. Oxford: Wiley Blackwell, pp. 101–115.

17. Matus J. (2002). "Strong family likeness": Jane Eyre and The Tenant of Wildfell Hall. In: Glen H. (ed.). *The Cambridge Companion to the Brontës*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 99–122.

18. Reynolds K., Humble N. (1993). *Victorian Heroines: Representations of Femininity in Nineteenth-century Literature and Art*. New York: Harvester Wheatsheaf, 195 p.

19. Showalter E. (2003). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. London: Virago Press, 395 p.

20. Thormählen M. (2019) 'Horror and disgust': Reading The Tenant of Wildfell Hall. *Brontë Studies*, 44: 1, pp. 5–19. DOI: <https://doi.org/10.1080/14748932.2019.1525872> (accessed February 29, 2024).

21. Zlotnick S. (2014). «'What Do the Women Do?' The Work of Women in the Fiction of the Brontës». In: DeMaria R. Jr., Chang H., Zacher S. (eds.). *A Companion to British Literature, Victorian and Twentieth-Century Literature 1837–2000*, vol. IV. Oxford: Wiley Blackwell, pp. 33–51. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118827338.ch78> (accessed February 29, 2024).