

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ УКРАЇНИ**  
**МАРИУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ**  
**КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

До захисту допустити:  
Зав. кафедри Бодик О.П.

«\_\_»\_\_\_\_\_ 20 р.

**Кваліфікаційна робота**

за освітнім ступенем «Магістр» на тему:

**«Жіноча проблематика у романі «Джейн Ейр»  
Шарлотти Бронте»**

Студентки факультету іноземних мов  
спеціальності «Англійська філологія»  
освітнього ступеня «Магістр»

**Куцебової Анастасії Олександрівни**

**Науковий керівник:**

**Городнюк Наталія Андріївна**

доктор філологічних наук, професор  
кафедри англійської філології

**Рецензент:**

**Кулакевич Людмила Миколаївна**

доктор філологічних наук, професор  
кафедри англійської філології ДВНЗ

«Український державний хіміко-  
технологічний університет»

Кваліфікаційна робота захищена

З оцінкою

Секретар ЕК

**Київ – 2023**

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	
РОЗДІЛ 1. СОЦІОКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ ОБРАЗУ ЖІНКИ В АНГЛІЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ХІХ СТОЛІТТЯ.....	
1.1. Історичний та соціальний стан жінок у вікторіанській Англії.....	
1.2. Феміністичний та гендерний підходи у літературознавстві.....	
1.3. Проблематика романів ХІХ століття: гендерний та феміністичний підходи...	
Висновки до розділу 1.....	
РОЗДІЛ 2. РОМАН «ДЖЕЙН ЕЙР» Ш. БРОНТЕ У КОНТЕКСТІ ЇЇ ТВОРЧОСТІ..	
2.1. Творчість Шарлотти Бронте та її місце в англійській жіночій літературі...	
2.2. Жіноча тема у творчості Шарлотти Бронте.....	
2.3. Образ Джейн Ейр в системі жіночих образів роману Шарлотти Бронте...	
2.4. Характеристика англійського суспільства у романі «Джейн Ейр».....	
Висновки до розділу 2.....	
РОЗДІЛ 3. ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНА СПЕЦИФІКА ЕКРАНІЗАЦІЙ РОМАНУ ШАРЛОТТИ БРОНТЕ «ДЖЕЙН ЕЙР».....	
3.1. Особливості кінематографічної версії Роберта Янга «Джейн Ейр» 1997 року..	
3.2. Особливості кінематографічної версії Сюзанни Уайт телесеріалу «Джейн Ейр» 2006 року.....	
3.3. Особливості кінематографічної версії Кэри Фукунага «Джейн Ейр» 2011 року.....	
Висновки до розділу 3.....	
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	

## ВСТУП

**Актуальність дослідження** зумовлена значенням твору Ш. Бронте і розвитком жанру роману, зокрема дослідження особливостей жіночої проблематики у романі «Джейн Ейр». Роман «Джейн Ейр» Ш. Бронте вважають класичним романом вікторіанської епохи, прообразом романів XIX століття та одним з найвідоміших романів у Великій Британії. Творчість Ш. Бронте нині визнано англійською класикою: більшість дослідників вважає автора «Джейн Ейр» представницею вікторіанського роману з використанням деяких традицій готичного роману.

Роман став важливою віхою в історії боротьби за жіночу рівноправність. Це поки ще не політична рівноправність – виборчих прав для жінок не вимагали навіть чартисти, але рівність жінки з чоловіком у трудовій діяльності і родині.

Шарлотта Бронте безперечно талановита письменниця, вона вміло створювала характери своїх героїв, яскраво малюючи їхню індивідуальність. Їй вдалося показати весь шлях еволюції своїх персонажів. Героїня роману Джейн Ейр стала новим персонажем на той час. Джейн Ейр відрізняють завзятість, сила духу, при цьому вона схильна до пристрастей.

Яскравий образ цієї героїні, її незалежність і завзятість захоплюють і змушують задуматися. Шарлотта Бронте приділила особливу увагу внутрішньому світу своєї героїні, і це стало запорукою успіху. Тема жіночого образу романі «Джейн Ейр» та її подальших інтерпретацій актуальна й сьогодні, оскільки образ незалежної жінки використовується й у сучасній літературі, а твір Шарлотти Бронте розкриває нам витoki формування цього образу.

**Новизна** нашої кваліфікаційної роботи зумовлена необхідністю дослідження класичних текстів, до яких належить роман «Джейн Ейр» Ш. Бронте, з позицій сучасних методологій: не лише феміністичної критики, а й новітніх досягнень гендерних студій.

**Об'єкт дослідження** – роман «Джейн Ейр» Шарлотти Бронте.

**Предмет дослідження** – жіноча проблематика у романі «Джейн Ейр».

**Мета роботи** – особливості моделювання образу жінки у романі «Джейн Ейр» Шарлотти Бронте.

Відповідно до об'єкта, предмета і мети роботи були поставлені такі **завдання**:

1) розглянути рецепцію творчості Шарлотти Бронте у літературознавстві;

2) з'ясувати семантику термінів «гендер», «патріархальне суспільство», «жіноча проблематика», «фемінне» та «маскулінне»;

3) осмислити підходи до вивчення жіночої проблематики у феміністичних та гендерних студіях;

4) описати тематику та проблематику роману «Джейн Ейр»;

5) проаналізувати роман в аспекті гендерної проблематики;

6) дослідити особливості художнього вирішення питання гендерної нерівності у творчості Ш. Бронте;

7) порівняти ідейно-естетичну специфіку кіноверсії твору.

**Методи дослідження.** Для вирішення поставлених завдань та досягнення мети був застосований комплекс методів: феміністична критика; гендерні студії; біографічний метод; культурно-історичний метод.

**Теоретична значущість** полягає у поглибленому аналізі жіночої проблематики у романі «Джейн Ейр» Ш. Бронте, що сприяє повноті представлення твору у сучасному літературознавстві.

**Практична значущість** полягає в можливості використання результатів дослідження в розробці семінарів, курсу лекцій, або написання статей із історії зарубіжної літератури для більш широкого висвітлення творчості Ш. Бронте.

**Структура роботи:** робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

**Апробація:** Куцєбова А. О. Жіноча проблематика у романі «Джейн Ейр» Ш. Бронте. Мова та література в полікультурному суспільстві: тези доповідей учасників Всеукраїнської студентської науково-практичної інтернет-конференції (м. Київ, 17 листопада 2022 року). Відповідальні за випуск: Н. Городнюк, Ю. Ходова. Київ, 2022. С. 170-174

Куцєбова А. О. Образ жінки у вікторіанську добу. Міжнародна науково-практична конференція «Мови та літератури у крос-культурній перспективі». Київ. 2023. С. 135-138

## **РОЗДІЛ 1. СОЦІОКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ ОБРАЗУ ЖІНКИ В АНГЛІЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ХІХ СТОЛІТТЯ**

### **1.1. Історичний та соціальний стан жінок у вікторіанській Англії**

Статус жінки у вікторіанському суспільстві був складним питанням, відповідно до вікторіанського менталітету жінки не мали виборчих прав, не мали права подавати до суду, не мали права володіти майном. По суті, жінки були громадянами другого сорту порівняно з чоловіками. Хоча, сама королева Вікторія відображала дві сторони жіночого питання, оскільки її часто зображували і представляли як ідеальну дружину та матір, навіть коли вона царювала як монарх. Дев'ятнадцяте століття було епохою, яка особливо виступала проти гендерної рівності, що було найбільш очевидно в групах тиску, які створювали кампанії проти виборчого права з 1890-х років і далі, які виступали проти ідеї того, що жінки повинні мати політичні, економічні права та права на працевлаштування. Подібно до того, як історія загалом писалася з точки зору переможців під час війни, більшість історії була написана чоловіками про досягнення чоловіків. Жінки були маргіналізовані, і їм не було місця в історії чи, власне, писати про історію до руху за гендерну рівність. Як стверджує Шелія Роуботам, жінки були «приховані від історії» [61].

Вікторіанське суспільство, незважаючи на свої успіхи, було сильно розділене з багатьох питань, таких як релігія, політика, охорона здоров'я, наука та клас. Однак гендер не вважався ключовим питанням, вікторіанський менталітет був упертим і жорстким, коли йшлося про визначення гендерних ролей, популярне уявлення, яке було глибоко вкорінене в суспільстві, що чоловіки та жінки мають певний набір ролей у суспільстві, ролей, які не стосувалися обох статей. Це зробило дев'ятнадцяте століття особливо важкою епохою для жінок, суспільство, настільки віддане гендерній нерівності та визначило правила щодо того, яка стать має робити те, що в

суспільстві майже не давало жінкам отримати ті ж можливості, що й чоловіки [20, с. 165].

В основі цієї вікторіанської ментальності була концепція поділу сфер. Наприклад, психічні характеристики та темперамент чоловіків були описані як: амбітний, наполегливий, раціональний, логічний, допитливий, змагальний та впевнений. Есе Джона Раскіна «Сади королеви» підкреслювало, що чоловіки були оригінальними – винахідливість асоціювалася з чоловіками, а не з жінками [62].

У той час як психічні характеристики та темпераменти жінок були описані як: ласкаві, кооперативні (на відміну від конкурентоспроможності чоловіків), слухняні, добрі та емоційні.

Цей вікторіанський менталітет гендерних ролей ідеально узагальнив Альфред Теннісон, який написав поему «Принцеса» в 1847 році. Поема, яка не схожа на жодну іншу, яку написав би сучасний поет. Теннісон міркує про роль жінок у суспільстві та їхні права. У цьому короткому уривку обговорюються різні ролі чоловіків і жінок: «Men for the field and women for the hearth. Men with the head and women with the heart. Man to command and women to obey. All else confusion» «Чоловіки до поля, а жінки до вогнища. Чоловіки з головою, а жінки - серцем. Чоловік наказує, а жінка підкоряється. Все інше плутанина» [65, с. 145]

Тож, чому цей вікторіанський менталітет був таким потужним?

Багато вікторіанців вірили, що ролі встановлені божественно – дані Богом. Цей аргумент був вагомим, бо порушити ці ролі означало б порушити божественний порядок, оскільки врешті-решт християнство було по суті патріархальною релігією.

Інші аргументи зосереджувалися на ідеї поважати природні ролі жінок, сама природа жінок відрізнялася від чоловіків як особистістю, так і їх біологією, що лежало в основі поділу сфер.

Жінок сприймали як морально інших і морально вищих за чоловіків, це було частиною їхнього природного психічного складу, і порушити це

означало б засмутити суспільство. Стверджувалося, що якщо жінок заохочувати або дозволяти їм виходити за межі дому, наприклад, щоб стати лікарями, архітекторами чи політиками, вони втратять свою моральну чистоту, і за ними настане плутанина.

Суспільство показувало, що саме чоловік був змушений піти в потенційно розбещений світ, а жінки створювали вдома безпечний оазис. У цій моделі суспільства чоловіки могли повертатися з роботи та усамітнюватися у найважливішій родині.

Однак, у той же час почалися спроби зламати вікторіанський менталітет.

Джозефіна Батлер, ключова фігура феміністичного руху дев'ятнадцятого століття, очолила кампанію за скасування Закону про інфекційні захворювання. Ці акти (1864, 1866, 1869) були введені для зниження рівня венеричних захворювань в армії та на флоті. Ці закони надавали поліцейським повноваження заарештовувати повій, підозрюваних у носіях венеричних захворювань, однак без медичного обстеження було неможливо сказати, хто хворий. Батлер очолила кампанію за скасування цього закону, оскільки солдатів і матросів не заарештовували, незважаючи на наявність хвороб. Ці дії були яскравим прикладом подвійних стандартів сексуальної моралі – один закон для жінок, інший закон для чоловіків [28].

Це також було у випадку Закону про шлюбні справи 1857 року. Цей акт полегшив подружнім парам (середнім класам) отримання розлучення, хоча він закріплював концепцію подвійних стандартів сексуальної моралі. Щоб отримати розлучення, чоловіки повинні були лише довести, що їхня дружина вчинила подружню зраду, тоді як жінки повинні були довести, що їхні чоловіки винні в подружній зраді та інших актах, таких як содомія чи інцест [15, с. 231].

Вийшовши заміж, жінка втрачала будь-які маленькі права, які вона мала. Що стосується власності, то все, що вона володіла, успадкувала або заробила, одразу переходило до її чоловіка. Навіть якщо жінка походила з багатой родини, їй потрібно було б не мати братів і залишатися незаміжньою, щоб



жити незалежно, оскільки багатство автоматично передавалося по чоловічій лінії. Єдиним законним шляхом, за допомогою якого заміжня жінка могла вимагати повернення майна, було вдівство. Розлучення подружжя, незалежно від того, чи було воно з ініціативи чоловіка чи дружини, зазвичай призводило до того, що жінки залишалися економічно знедоленими. Розлучення було надзвичайно дорогим і майже неможливим для жінки, оскільки всі гроші, які вона мала, уже перейшли до її чоловіка. Картина «Минуле та сьогодні» Августа Егга – це яскраве зображення того, що могло статися з жінкою, яка була достатньо дурною, щоб шукати задоволення поза шлюбом. Іншими словами, до жінок не ставилися однаково, їм доводилося долати більше юридичних перешкод, ніж чоловікам.

Кампанії за права жінок і розширення можливостей для жінок посилилися в останній чверті дев'ятнадцятого століття. Жінки виступали за кращі перспективи працевлаштування, а також за те, щоб отримувати зарплату на рівні з чоловіками. Вони також виступали за політичне голосування, найвідоміший аспект боротьби жінок за рівність у ці роки, який не буде надано до двадцятого століття внаслідок війни.

У міру зростання протесту щодо ролі жінок у суспільстві зростає ворожість до реформаторів, зокрема з боку антифеміністок. Одним з аргументів, який використовувався, був аргумент фізичної сили, який стверджував, що відмінності між чоловіками та жінками в кінцевому рахунку можна виміряти фізичною силою. Коли справа дійшла до захисту суспільства/держави, чи справді можна дивитися на те, щоб жінки захищали свою країну так само, як чоловіки? Одним словом, чи могли б жінки бути солдатами і захищати державу? У цьому аргументі був елемент гордості, а також ознаки тривоги. Жінки повинні були і збиралися бути в домашній сфері. Вони не були бійцями.

Слід пам'ятати, що ці аргументи висловлювали не лише жінконенависники. Вони були висунуті розумними чоловіками та жінками дев'ятнадцятого століття, такими як Вільямом Гладстон, Джоном Раскін.

Вони стверджували, що зміни в корені неправильні, що ті жінки, які закликають до змін, вводяться в оману і повинні розуміти свою природну роль і бути задоволеними тим, що знаходяться вдома, піклуючись про сім'ю. Чоловіки були в пастці власної фізіології, їм доводилося боротися за життя, тоді як жінки мали бути моральною протигагою всьому цьому. Звичайно, ці аргументи були менш актуальними для більшості працюючих жінок, особливо домашньої прислуги [41; 62].

Релігійні умови дев'ятнадцятого століття також могли зробити можливим використання слова «Нова жінка». По-перше, у цей період у нас було багато протестантських деномінацій, які почали дозволяти жінкам публічно проповідувати та бути висвяченими в церковні служителі на відміну від основних церков. По-друге, і що більш важливо, як ми зазначали раніше в цій роботі, у цей період відбулося зникнення Бога в результаті наукових одкровень Дарвіна та його теорії еволюції. У результаті зникнення Бога божественний образ перемістився на жінку вдома. Цю «Нову жінку» можна було побачити в побутовій сфері, тобто вдома.

З цієї філософії окремих сфер жінки були обмежені домашньою сферою, яка була святою сферою на відміну від зовнішнього світу, який був злим. Жінка минулого, яку вважали агентом диявола чи зла, у вікторіанський період стала агентом Бога чи добра. Чоловік, який займав публічну сферу зла, сам був злом або символом зла і мав отримати порятунок або піти до свого бога через жінку. Це поетичне бачення «нової жінки» розглядається в статті під назвою «Краса, релігія та фемінізм» у поезії Роберта Браунінга [31].

У вікторіанській драмі «Нова жінка» зображена у двох п'єсах: «Ляльковий дім» Генріка Ібсена (норвезький драматург) і п'єса Сіднея Гранді «Нова жінка». «Нові жінки» у п'єсі Ібсена – це Нора та Крістін Лінде, як це видно в акті 1. У цій сцені Нора та Крістін заробили, керували та утримували сім'ю без чоловіка. Це робить їх «новими жінками». Декому в аудиторії ці ознаки незалежності здавалися позитивними, але для інших вони були

негативними, оскільки це були нетрадиційні якості, які загрожували стабільності патріархального суспільства. Поведінку Крістін Лінде, яка є вдовою, можна вважати виправданою, але дії Нори щодо позичання грошей і управління погашенням просто відштовхують її чоловіка в сторону. У період, коли голоси за жінок не були виграні, історія Нори змусила сучасну аудиторію зупинитися, щоб подумати про те, що жінки можуть діяти незалежно. Вони могли, наприклад, таємно голосувати поза відома та контролю своїх чоловіків [44].

Хоча Ібсен прямо не посилається на «Нову жінку» в «Ляльковому домі», цей термін зустрічається як предмет і назва приблизно сучасної британської п'єси «Нова жінка» Сіднея Гранді. Ця п'єса з'являється в книзі «Нова жінка та її сестри: фемінізм і театр, 1850–1814» Вівієн Гарднер та Сьюзен Резерфорд [37].

Ця п'єса відкрила Театр комедії 1 вересня 1894 року. «Нова жінка» з назви п'єси – місіс Сильвестр, заміжня жінка з прогресивними поглядами та поведінкою. Вона проводить свій час за роботою радикальної сексуальної філософії. Троє інших членів сестринства «Нова жінка» є постійними відвідувачами, яких називають Франкенштейном нової статі та дуже потребують чоловіка. На стіні афіші до вистави за її спиною – великий ключ у шафі. На полях плаката зображено тліючу сигарету, яка була символом «нової жінки», яку миттєво впізнала широка громадськість у 1894 році.

«Нову жінку» так само зображували у вікторіанських романах. Двома важливими романами є «Дивна жінка» (1893) Джорджа Гіссенга. Він також зображений у двох вікторіанських романах: Джуд Невідомий (1896) Томаса Гарді та Грозвий перевал (1847) Емілі Бронте.

Незважаючи на суворі стереотипи, встановлені у вікторіанському суспільстві, перші ознаки феміністичного політичного руху з'явилися саме в цю епоху. Цей рух не приніс значних правових здобутків для жінок, але в перших десятиліттях 20-го століття ситуація нагрілася. Але ми не повинні забувати, що стереотипи, встановлені у вікторіанську епоху, існували довше,

ніж сама епоха, і багато з них досі помітні в деяких аспектах сучасного суспільства.

## **1.2. Феміністичний та гендерний підходи у літературознавстві**

Слово фемінізм походить від французького слова *féminisme* і, згідно з Кембриджським онлайн-словником, фемінізм – це «віра в те, що жінкам повинні бути надані ті ж права, влада та можливості, що й чоловікам, і до них слід ставитися так само, або набір заходів, спрямованих на досягнення цього стану» [32].

Сам термін «фемінізм» використовується для опису культурного, політичного чи економічного руху, спрямованого на рівність прав жінок і чоловіків. Тим не менш, терміни «фемінізм» і «феміністка» не набули широкого використання до 1970-х років, коли вони почали використовуватися в публічній мові частіше.

Феміністичний рух включає соціологічні та політичні теорії, що стосуються питань гендерних відмінностей. Цей рух існує вже багато десятиліть, і британські жінки почали боротися проти гноблення в середині 1850-х років, коли перші феміністки почали відстоювати свої думки про нерівність і коли з'явився перший рух суфражисток, відтоді жінки почали працювати над досягненням цілі мати такі ж права і таке ж становище в суспільстві, як і чоловіки [7, с. 13].

Феміністична літературна критика була породжена феміністичним рухом або авторами третьої хвилі (з 1970 року). Сучасна феміністична літературна критика бере свій початок як у жіночому русі кінця 1960-х – початку 1970-х, так і в академії. На думку Джейн Баррі, сучасний феміністський літературний критик є прямим продуктом жіночого руху 1960-х років [25, с. 78]. Цей рух у багатьох відношеннях був літературним від самого початку, у тому сенсі, що він усвідомлював значення образів жінок, проголошених літературою, і вважав це життєво важливим для боротьби та піддавання сумніву їхнього авторитету та їхньої послідовності. У цьому сенсі жіночий рух завжди був жорстоко стурбований літературою, тому

феміністичну критику слід розглядати не як відгалуження чи побічний продукт фемінізму, який далекий від кінцевих цілей руху, а як один із найбільш практичних способів впливу на повсякденну поведінку та ставлення.

Хоча феміністична літературна критика – це дисципліна фемінізму, яка виникла в 1960-х роках, але вона не є нерозривно прив'язаною до часу, скоріше це двостороння перспектива – час і перебування, оскільки теорія вивчає не лише літературний текст після 1960-х, але й до 1960-х років. Феміністична критика ставить нові питання про старі тексти, і цілі феміністської критики можна підсумувати таким чином [57, с. 95]:

- розвивати та розкривати жіночу тягу до письма;
- інтерпретувати символіку жіночого письма так, щоб вона не була втрачена чи проігнорована з чоловічої точки зору;
- заново відкрити старий текст;
- аналізувати письменниць та їхні твори з жіночої точки зору;
- протистояти сексизму в літературі;
- підвищити обізнаність про сексуальну політику мови та стилю.

Репрезентація жінок у літературі вважалася однією з найважливіших форм «соціалізації», оскільки вона забезпечувала зразки для наслідування, які вказували жінкам, а потім і те, що становило прийнятні версії законних жіночих цілей і прагнень. Феміністки зазначають, що в художній літературі дев'ятнадцятого століття дуже мало жінок працюють, заробляючи на життя, якщо їх не спонукає до цього гостра необхідність. Натомість фокус інтересу зосереджений на виборі героїнею шлюбного партнера, який визначає її остаточне соціальне становище та виключно визначає її щастя та задоволення в житті або відсутність цього [47, с. 97].

Таким чином, у феміністичній критиці 1970-х років основний ефект полягав у викритті того, що можна було б назвати механізмами патріархату, тобто культурного «умонастрою» чоловіків і жінок, який передував статевій нерівності.

Потім у 1980-х роках у фемінізмі, як і в інших критичних підходах, режим змінився. По-перше, феміністична критика стала набагато більш еклектичною, тобто почала спиратися на висновки та підходи інших видів критики, марксизму, структуралізму, лінгвістики тощо. По-друге, вона переключила свою увагу з нападу на чоловічу версію світу на дослідження природи жіночого світу та світогляду, а також на реконструкцію втрачених або прихованих записів жіночого досвіду. По-третє, було звернуто увагу на необхідність створення нової гармати жіночих творів шляхом переписування історії роману та поезії таким чином, щоб занедбані жінки-письменниці отримали нове значення [43, с. 25].

Е. Шоултер, наприклад, описала зміни в 1970-х роках як переміщення уваги від андротекстів (книг чоловіків) до гінотекстів (книг жінок). Вона ввела термін «гінокритика», що означає дослідження гінотекстів, але гінокритика – це широка та різноманітна сфера, і до будь-яких узагальнень щодо неї слід ставитися обережно [64].

Тому предметом гінокритики є історія, стилі, теми, жанри та структури жіночого письма; психодинаміка жіночої творчості, траєкторія індивідуальної або колективної жіночої кар'єри; і еволюція чи закони жіночої літературної традиції.

За словами Каддона, «феміністська літературна критика ставить під сумнів давні, домінуючі, чоловічі, фалоцентричні ідеології (свого роду чоловіча змова), патріархальні погляди та чоловічі інтерпретації в літературі. Він атакує чоловічі уявлення про цінність у літературі, пропонуючи критику авторів-чоловіків і репрезентацію чоловіків у літературі та віддаючи перевагу жінкам-письменницям. Крім того, він кидає виклик традиційним і загальноприйнятим чоловічим уявленням про природу жінки та про те, як жінки впали, діють і думають, або повинні відчувати, діяти і думати, і як вони взагалі реагують на життя та життя. Таким чином, він ставить під сумнів численні упередження та припущення чоловіків-письменників щодо

жінок, не в останню чергу будь-яку тенденцію відводити жінкам ролі типових героїв» [35, с. 378].

Феміністські літературні теорії поділяють певні припущення та концепції, за допомогою яких окремі критики досліджують фактор сексуальної поваги та привілеїв у створенні, формі та змісті, рецепції та критичній еволюції літературних творів.

Сімону де-Бовуар вважають основоположницею феміністичного руху у Франції, яка наголошує на соціалізмі для розширення прав жінки в усіх сферах життя. Її епохальна робота «Друга стаття» поставила під сумнів усе становище та роль жінки в суспільстві та була критикою жіночої культурної ідентифікації. Вона каже, що «жінкою не народжуються, а стають... цивілізація в цілому створює цю істоту, яку називають жіночою» [63, с. 243]. Бовуар каже, що жіноче уявлення про себе як про нижчу за чоловіка і залежну від нього, усвідомлює, що світ загалом чоловічий, ті, хто його сформували, керували ним і все ще домінують над ним, - це чоловіки. Рядки Мільтона «Він лише для Бога, вона для Бога в ньому» цілком можна навести як приклад найбільш поширеного припущення про те, що мета життя людини – врятувати Бога, державу, суспільство, тоді як мета жінки – служити чоловікові [52].

Феміністична структура також вказує на те, як визначаються проблеми та типи питань, які потрібно поставити. Наприклад, згідно з визначенням у «Теоретичних перспективах гендеру та розвитку», яке написали Джейн Л. Парпарт та ін., нерівність є результатом «необхідності встановити нерівні стимули, щоб мотивувати найталановитіших людей ефективно виконувати найважливішу роботу в суспільстві», інше визначення у тій же книзі також сказано, що нерівність є результатом «практики надання диференційованих винагород, щоб утримувати менш потужний робітничий клас роздробленим за статтю та расою» [55, с. 53].

Великобританія, а також Франція були одними з перших країн, де жінки почали боротися за свої права, освіту і, перш за все, повагу. Сімона де Бовуар

писала, що «вперше ми бачимо, як жінка взялася за перо на захист своєї статі, коли Крістін де Пізан написала *Epitre au Dieud'Amour* (Послання до Бога кохання) у 15 столітті» [63, с. 470]. Однак лише на початку 19 століття, коли жінки почали досягати змін у суспільстві, левову частку уваги привернула Мері Волстонкрафт, автор чудової книги «Захист прав жінки». Волстонкрафт була жінкою, яка, як пише Аріанна Чернок у своїй книзі «Чоловіки та створення сучасного британського фемінізму», «досить голосно виступала за те, що до того часу було переважно мовчазною частиною людського роду» [33, с. 165].

Вчені навіть сьогодні вважають Мері Волстонкрафт засновницею британського фемінізму, а її «Захист прав жінки» можна вважати першою однозначною феміністичною працею. Крім того, одним із головних соціальних реформаторів початку 19 століття також була Флоренс Найтінгейл, яка була переконана, що жінки мають «увесь потенціал чоловіків, але жодних можливостей» [54, с. 68], вона була першовідкривачем важливості шкіл медсестер, а також виступала за кращу освіту для жінок.

Багато письменниць і феміністок стверджували, що їм потрібне визнання того, що жінки потребують для реалізації свого потенціалу та власної природи, а не лише рівності [3]. Вірджинія Вулф, мабуть, на найвідоміших сторінках «Власної кімнати» висловлює свій аргумент про те, як таланти жінок були витрачені даремно. Уолтерс підтримує аргумент Вулф і коментує його: «Вона думає про низку дуже талановитих жінок з минулого, від герцогині Ньюкасла до Джорджа Еліота та Шарлотти Бронте, які були позбавлені досвіду, статевого акту та подорожей, і тому вони ніколи не писали настільки ж потужно й великодушно, як могли. Вулф також міркувала, що жінці потрібні гроші та власна кімната, щоб мати можливість писати» [66, с. 96].

В Америці феміністична критика почалася з книги Еллмана «Думки про жінок» (1968), дотепного й часом різкого аналізу того, як жінки представлені в літературі чоловіками. У 1969 році Кейт Міллет опублікувала «Сексуальну



політику», в якій вона описує, як працюють відносини влади та як чоловіки маніпулюють і зберігають домінування чоловіків над жінками, посиляючись на таких письменників, як Д. Х. Лоуренс, Норман Мейлер, Генрі Міллер тощо [51].

Сандра Гілберт опублікувала «Божевільна на горищі: письменниця та уява дев'ятнадцятого століття». Цей відомий монументальний твір розглядає типові мотиви та моделі письменниць XIX століття. Одним із головних аргументів є те, що ці письменниці вирішують висловити власний жіночий гнів у серії двозначних текстових стратегій, за допомогою яких і ангел, і чудовисько, мила героїня та розлючена божевільна є аспектами образу автора, а також елементи її зрадницької антипатріархальної стратегії. Ми можемо отримати приклад такої психологічної подвійності в «Джейн Ейр» Шарлотти Бронте, де Берта Рочестер зображена як божевільна. Зазвичай така постать є в якомусь сенсі двійником авторки, зображенням її власної тривоги та люті [39].

Феміністська літературна критика виявила, що ті твори, які вважалися великою літературою, містять патріархальну ідеологію та майже повністю написані чоловіками для чоловіків. Як правило, найбільш високо оцінені літературні твори зосереджені на головних героях-чоловіках – Едіпі, Уліссє, Гамлеті, Томе Джонсі, Макбеті, Королі Лірі, капітані Ахаві, Геку Фінну тощо, які втілюють чоловічий інтерес. Для цих чоловіків жіночі персонажі є маргінальними та підпорядкованими.

Феміністська літературна критика намагалася знищити патріархальне ставлення в літературі та патронувє матріархальне твердження в літературі. Вона спрямована на те, щоб зробити жінку предметом її власної історії, а не об'єктом чоловічого бажання та чоловічого задоволення. Згідно з цим рухом, жінки повинні помістити себе в текст, як у світ і в історію самостійно. Феміністська літературна критика відмовляється сприймати образ жінки, який зображують письменники-чоловіки, і дивиться на жінку в літературі з точки зору жінки. Знання, які чоловіки здобувають про жінок, жалюгідно

недосконалі, поверхневі і будуть такими завжди, доки жінки самі не розкажуть усе, що мають розповісти.

### **1.3. Проблематика романів XIX століття: гендерний та феміністичний підходи**

Коли настало дев'ятнадцяте століття, жінок-письменниць переважали заступницькі автори-чоловіки, які вважали, що жінки не мають відповідних інтелектуальних здібностей для створення якісного літературного твору, з яким варто конкурувати. Однак початок століття приніс колосальні зміни в політиці, економіці та соціальній ієрархії, що забезпечило кращу освіту для жінок і можливість вирватися з рамок домашньої художньої літератури.

Нові, сучасні зміни підвищили обізнаність жінок про гендерну нерівність, їхню пригноблену роль і становище в суспільстві дев'ятнадцятого століття. Щоб вийти на літературну сцену, де домінують чоловіки, і стати поруч із чоловіками, авторки мусили використовувати чоловічі псевдоніми або писати анонімно, щоб уникнути поблажливих оцінок критиків. З плином століття жінки намагалися подолати соціальні, політичні та правові обмеження, накладені на них суспільством [1, с. 251].

Різноманітні соціальні реформаторські рухи, очолювані жінками, які вимагали рівних прав чоловіків і жінок, послужили натхненням для їх літературної творчості. Вони хотіли спровокувати необхідні зміни через літературу та вплинути на те, щоб суспільство сприйняло жінку як істоту з рівними з чоловіками правами на свободу, незалежність і самовираження. Це був початок гендерної свідомості та феміністичних установок. Наприкінці століття письменниці досліджували теми кохання та сексуальності через феміністичний контекст незалежності та рівності, таким чином роблячи жіночу літературу привабливою для всіх читачів незалежно від статі.

І Кейт Шопен, і Шарлотта Бронте у своїх романах «Пробудження» та «Джейн Ейр» вдало проілюстрували труднощі та боротьбу, які довелося витерпіти та подолати жінкам, щоб стати звільненими та рівними з чоловіками. «Пробудження» Кейт Шопен, яку часто вважають віхою

раннього фемінізму, зображує спалах жіночої сексуальності в консервативному креольському суспільстві та відмову від стереотипних ролей жінки, тоді як головна героїня «Джейн Ейр» Шарлотти Бронте прагнула рівності та незалежності перед тим, як вступити в шлюб. По суті, обидва романи віддзеркалювали ситуацію в суспільстві дев'ятнадцятого сторіччя та описували шлях жінок до рівності, незалежності та влади.

Пишучи про жіночу творчість у «Покорі жінок» (1869), Джон Стюарт Мілль стверджував, що жінкам доведеться важко боротися, щоб подолати вплив чоловічої літературної традиції та створити оригінальне, первинне та незалежне мистецтво. «Якби жінки жили в іншій країні, ніж чоловіки, - думав Мілль, – і ніколи не читали їхніх творів, у них була б своя література» [50, с. 45]. «Натомість, – міркував він, – вони завжди будуть імітаторами, а ніколи новаторами» [50, с. 87].

Як це не парадоксально, але Мілль ніколи б не підняв це питання, якби жінки не претендували на дуже важливе літературне місце. Багатьом його сучасникам (і багатьом нашим) здавалося, що дев'ятнадцяте століття було епохою романістики. З такими зірковими прикладами, як Джейн Остін, Шарлотта Бронте та Джордж Еліот, у будь-якому разі було дано відповідь на питання про здатність жінок до художньої літератури. Але більш серйозне питання полягало в тому, чи жінки, які через звичай і освіту не мали можливості досягти видатності в поезії, історії чи драматургії, визначаючи свою літературну культуру в романі, просто присвоїли інший чоловічий жанр.

І Джордж Генрі Льюїс, і Мілль, представники прав жінок і вікторіанського лібералізму загалом, вважали, що, як і римляни в тіні Греції, жінки були затьмарені чоловічим культурним імперіалізмом: «Якщо жіночій літературі судилося мати колективний характер, відмінний для людей, - писав Мілль, - потрібно набагато більше часу, ніж минув, перш ніж вони зможуть звільнитися від впливу прийнятих моделей і керуватися своїми власними імпульсами» [50, с. 64].

Жінки-письменниці стикалися з багатьма перешкодами, намагаючись писати романи, оскільки дівчатам було заборонено читати різну літературу. У результаті кількість романів, пропонованих чоловікам і хлопчикам, була набагато більшою, ніж пропонована дівчатам. Наприклад, романи, пропоновані хлопчикам були пригодницькими романами із сильними духом героями. Ці романи не вважалися здоровими чи бажаними для читання дівчатами. Насправді вважалося, що це може викликати обурення та невдоволення у дівчат, оскільки вони можуть захотіти вийти в публічну сферу та пережити власну пригоду. Це доходило до того, що вважалося загрозовим для суспільства, оскільки покладалося на те, що дівчата знають роль, яку вони зіграли. Обидві статі повинні були виконувати свої ролі, визначені суспільством, і якщо вони збилися з цього шляху, це могло спричинити безлад [14, с. 325].

Відповідно, романи, які були написані для дівчат, містили історії, які мали на меті раціоналізувати становище жінок у суспільстві, і вони були написані таким чином, що допомагали їм усвідомити роль, яку вони мали виконувати. Якщо дівчина виявляла пристрасть або поводитися погано, її вважали огидною. Однак, якщо хлопець поведився погано, він просто демонстрував свої чоловічі риси. Ці романи стали відомі як дидактична література, романи, які зміцнюють гендерні ролі, замість того, щоб намагатися розширити можливості дівчат. Таким чином, дидактична художня література «підживлювалася бажанням максимально контролювати, якщо не придушувати, незалежні жіночі бажання» [60, с. 12].

Гарним прикладом авторів дидактичної літератури є Марія Еджворт. Її метою було не писати так, щоб сприяти рівності між статями. Натомість вона реалізувала свої романи з моральними настановами та твердими поглядами на те, як дівчата повинні поводитися, а також чого вони повинні прагнути. Серед її романів «Белінда», опублікований у 1801 році, та «Патронаж», опублікований у 1814 році. Наприклад, у «Белінда» Еджворт підкреслює важливість скромних бажань дівчат. Крім того, вона наголошує на

важливості того, щоб дівчата навчилися не бути жадібними, і що дівчина не повинна бажати собі більшого. Проте було цілком нормально, щоб хлопчики поводитися так.

Іншим автором дидактичної літератури була Крістіна Россетті. Багато її творів, наприклад «Подоба, що говорить», опублікована в 1874 році, служать попередженням про те, що дівчина може досягти порятунку і доброчесності лише через «смерть бажання».

Загалом дидактична література використовувалася батьками як інструмент для навчання дівчаток тому, як вони повинні поводитися. Крім того, було важливо, щоб вони навчилися контролювати свої пристрасті та бути скромними у всьому, що робили. Вони повинні були знати звичаї своєї сім'ї, бути справжньою леді. Це означало, що вони повинні були бути невинними і чистими, а також усвідомлювати, що вони нижчі за чоловіків. Тому для дівчат було важливо читати романи, у яких є героїня, яка могла б скеровувати їх у тому, як поводитись і виражати себе належним чином [5, с. 18].

Це створювало труднощі для жінок-письменниць, оскільки вони повинні були дотримуватися певних правил під час написання романів і існували обмеження щодо того, що вважалось соціально прийнятним. Тим не менш, були письменники, такі як сестри Бронте, Елізабет Гаскелл і Джордж Еліот, які свідомо йшли проти цих правил [11, с. 191]. Вони зробили це через своїх героїнь, показавши суспільству, що жінки можуть бути пристрасними та сильними. Крім того, вони показали, як жінки опинилися в пастці домашньої сфери, хоча насправді вони повинні мати можливість брати участь у суспільній сфері.

У певному сенсі ці письменниці самі кинули виклик нормам, увійшовши в публічну сферу, коли вирішили стати письменницями. Проте, якщо жінка хотіла бути письменницею, вона повинна була розуміти, що її пріоритет – бути жінкою, і це завжди мало бути її основною професією. Тому її письменницька кар'єра завжди буде на другому місці, навіть якщо чоловіки

можуть зробити це своєю першою і головною кар'єрою. Тому «самопожертва, а не самодостатність була ознакою професіоналізму для жінок» [60, с. 21].

Тому жінки часто використовували чоловічі псевдоніми, щоб уникнути обмежень, накладених на них; таким був випадок Джорджа Еліота та сестер Бронте. Енн Бронте пішла під ім'ям Ектон Белл, а її романи були опубліковані T.C. Newby, дрібним видавцем. Емілі Бронте використовувала те саме видавництво, а «Грозовий перевал» вийшов під псевдонімом Елліс Белл. Крім того, Smith, Elder, and Co. опублікували роман Шарлотти Бронте «Джейн Ейр» під псевдонімом Керрер Белл. Причина публікації під псевдонімами полягала в тому, щоб вони могли переступити межі, які були світськими письменницями. Більше того, вони хотіли, щоб їх цінували й ставили на той самий рівень, що й чоловіків. Оскільки жінок-письменниць завжди порівнювали з іншими жінками-письменницями, і їх судили за те, що вони жінки, зазвичай через стереотип, що жінки були нижчими й не такими інтелектуальними, як чоловіки.

Наприклад, Джордж Еліот боялася оприлюднити свою статтю, коли помітила, що тон критики змінився, коли було зроблено відкриття, що Керрер Белл насправді була жінкою. Причина в тому, що вона хвилювалася, що їй доведеться пройти через подібний досвід, і це виявилось, коли її спіткала подібна доля, як Шарлотта Бронте, і її судили по-іншому лише через те, що вона жінка.

Однак, оскільки жіночі романи стали більш поширеними, чоловікам довелося визнати, що є жінки, які мають великий талант писати фантастику. Хоча повага до жінок-письменниць і зросла, вважалося, що їх можна порівняти з чоловіками лише небагато. За словами Шоуолтер, це розлютило багатьох жінок-письменниць, і вони відчули, ніби їх перетворюють на «конкурентів і суперниць за той самий маленький простір» [64, с. 83]. Вона також пояснює, як жінки-письменниці почали розсувати «межі своєї сфери та

представляти свою професію як таку, що вимагає не лише свободи мови та думки, але й мобільності та активності у світі» [64, с. 145].

### **Висновок до розділу 1**

Суспільство, в якому жили письменниці XIX століття, постійно змінювалося. Виникали нові міста, люди переїжджали з села в міста в пошуках нової роботи; по всій країні будували заводи та мережі залізниць. Величезна Британська імперія розширювалася за рахунок нових колоній. Релігію поставили під сумнів через нові відкриття в науці та тезу Дарвіна.

Навчання було в зоні чоловіків, але школи почали відкриватися для дівчат, які раніше мали доступ до книг лише через циркулюючу бібліотеку або, можливо, бібліотеку у своїх власних домівках. Незважаючи на те, що вони отримали освіту, ринку праці для них майже не існувало (якщо вони не хотіли працювати на фабриці). Єдиний інший варіант, який у них був, це бути гувернанткою або письменницею. Але в літературному світі 19 століття домінували чоловіки.

До вікторіанського періоду роль жінки в мистецтві була дуже різною. Вона була або музою для чоловіків, його натхненням, або допомагала йому працювати, але лише кілька жінок наважувалися писати. Першими великими літературними творами вікторіанських жінок були «Джейн Ейр» Шарлотти Бронте та «Грозовий перевал» Емілі Бронте у прозі, «Сонети з португальської» Баррета Браунінга та віршована Аврора Лі. З публікацією їхніх творів зародилася перша ера письменниць. Писати вважалося негідним для жінки, і лише якщо вона мала для цього вагомі причини (якщо вона була єдиним годувальником у сім'ї), це не сприймалося з несхваленням. Вони писали на різні теми, здебільшого у формі триповерхового роману та в різних жанрах, таких як гувернантка, детектив, сентиментальний, релігійний, розлучення, дитяча література, нова жінка тощо.

Сміливість, яка знадобилася жінкам-романісткам, щоб писати, публікувати, публічно визнавати авторство своїх творів, була чимось, чого сьогодні більшість жінок не можуть уявити.

## РОЗДІЛ 2. РОМАН «ДЖЕЙН ЕЙР» Ш. БРОНТЕ У КОНТЕКСТІ ЇЇ ТВОРЧОСТІ

### 1.1. Творчість Шарлотти Бронте та її місце в англійській жіночій літературі

Творчість Шарлотти Бронте – значне і яскраве явище в розвитку англійської романістики в перехідний період від кінця 40-х рр. XIX ст. до наступних десятиліть.

Шарлотта Бронте була однією з найвидатніших вікторіанських романістів, чиї твори мали значний вплив на наступні покоління письменників і яка продовжує отримувати велику увагу критиків.

Шарлотта Бронте була прогресивною у своїх переконаннях. У часи, коли жінок вважали лише окрасою суспільства та носійками нащадків, Шарлотта Бронте сміливо суперечила суспільству своїми творами. Її романи багато говорять про пригноблену жінку, таким чином Шарлотта Бронте стала однією з перших сучасних жінок свого часу. Однак називати Шарлотту Бронте феміністкою було б невірно. На відміну від Жорж Санд, яка за зовнішнім виглядом і своїм рівнем життя була втіленням феміністки дев'ятнадцятого століття, Шарлотта Бронте відійшла від суспільства, яке не хотіло її цілком прийняти, і висловила свої придушені ідеали своїми словами. Невелика за розміром, вічно скромна: пригнічений дух Бронте поступився місцем її літературним фантазіям [9, с. 14].

Як писала Елізабет Гаскелл: [38, с. 133]: «Життя Шарлотти Бронте є самим змістом її романів; тричі вона підсумувала те, що уявила, побачила чи відчула. У «Джейн Ейр» вона зобразила своє уявне життя; у «Віллетт» її справжнє моральне життя; у «Шерлі», трохи вийшовши з себе – хоча насправді дуже мало – і стоячи ніби біля вікна своєї душі, вона зобразила куточок Йоркширу, де вона жила, і те небагато, що вона бачила про людське суспільство».



Тому кожна з її книжок має дуже помітний характер у Джейн Ейр, Віллетт, найкращій частини Шерлі, це був не голос розуму, а крики серця; не навмисна самодіагностика, а мимовільне саморозкриття.

По суті, її головні герої – одна й та сама особа; і це Шарлотта Бронте. Її діапазон обмежується не лише прямим вираженням емоцій і вражень окремої людини, а й прямим вираженням емоцій і вражень Шарлотти Бронте. У цьому її остаточному обмеженні ми справді підходимо до відмінного факту її характеру як романіста. Світ, який вона створює, є світом її власного внутрішнього життя, вона сама собі піддана. Вона часто порівнювала себе з іншими у своєму пригнобленому становищі; потворна донька чи бідна діва, яких вона прирівнювала до рабів, ув'язнених через обставини, які не залежали від них [4, с. 9].

У цьому контексті Гаскелл [38, с. 132] зазначає, що Шарлотта Бронте торкнулася лише однієї нитки людського серця, правда, наймогутнішої. У Шерлі говорить лише уява, і коли уява є єдиним володарем, можна бути впевненим, що вона викличе дивні, полум'яні пристрасті, які важко інтерпретувати.

Шарлотта Бронте як суб'єктивний романіст стурбована тим, щоб передати суб'єктивне враження. Її картина зовнішнього світу – це картина її власної реакції на зовнішній світ. Але вона не писала романи, щоб проілюструвати певну моральну заповідь. така очевидна процедура свідомо відкидається в кінці Шерлі:

«Мені здається, тепер я бачу тодішнього розважливого читача, який надягає окуляри, шукаючи моралі у кінці. Було б образою для його мудрості запропонувати напрямок. Я лише кажу, що допоможе йому Бог знайти його самому» [30, с. 537].

Кожна сторінка романів Шарлотти Бронте горить і дихає життєвою силою. З її неймовірностей і абсурдів вона вибудувала оригінальне бачення життя; з розрізнених, спотворених фрагментів досвіду, які зуміли проникнути в її величезне самозаглиблення, вона створила світ.

Варіанти для справжньої, але бідної жінки в той час були обмежені: гувернантка чи вчителька, ці ролі Шарлотта Бронте також вважала формами рабства. Вона вважала, що професії гувернантки не існує, і вона вважалася не живою або розумною істотою, враховуючи виснажливі обов'язки, які вона була змушена виконувати [40]. Заміжжя в той час було найкращим рішенням, але Шарлотта Бронте виходила заміж лише за чоловіка, якого поважала, незалежно від його статусу чи багатства. Вона змиралася жити в ролі, яку поставило їй суспільство, але ніхто, навіть суворе суспільство, не міг зупинити її бурхливі емоції. Саме своїми словами Шарлотта Бронте створила жінку вільної думки, інтелекту та сильного морального характеру; ті самі риси, якими володіла сама Шарлотта [12, с. 542].

Шарлотта Бронте народилася 21 квітня 1816 року в Торнтоні. Він був розташований на заході Бредфорда у Вест-Райдингу графства Йоркшир. Вона народилася в родині Патріка Бронте та Марії. Її батько служив священнослужителем. У неї було п'ятеро братів і сестер, і вона була третьою серед шести дітей. Приблизно в 1820 році сім'я поїхала в село Гаворт і оселилася там. Патрік Бронте був призначений постійним настоятелем церкви Святого Михаїла та всіх ангелів у Гаворті. 21 квітня 1821 року мати Шарлотти, Марія, померла від раку.

У серпні 1824 року Патрік відправив чотирьох своїх доньок, у тому числі Шарлотту, до Школи для дочок духовенства. Вона була розташована в Коуен Брідж у Ланкаширі. Через погані умови в школі та смерть її сестер, здоров'я Шарлотти постраждало назавжди і батько забрав дочок з школи. Ця школа стала основою для школи Ловуд у Джейн Ейр.

Шарлотта була інтелігентною дівчиною, яка рано зацікавилася політикою. Її інтерес, виключно за її власним бажанням, був самонаукою, читаючи газети, про які залишив її батько. До дев'яти років вона знала про політику більше, ніж більшість дорослих чоловіків.

Усі діти Бронте були завзятими читачами, і оскільки вони були ізольованими дітьми, що часто страждали від хвороб, смерті та спустошення,

вони часто віддалялися у світ літературної фантазії, породженої творами сера Вальтера Скотта та інших романтичних авторів того часу. Спонукані своєю жвавою уявою, діти вигадували рольові ігри, іноді з дерев'яними іграшками, іноді в тимчасових костюмах. Хоча багато дітей того часу проводили своє дозвілля в таких заняттях, саме манера, якою грали дівчата, дає зрозуміти силу їхнього духу, особливо Шарлотти, яка була зрілою за віком і сприймалася як мати своїм братам і сестрам, що вижили. Саме під час цих фантастичних драм дівчата зображували легендарні постаті, фігури сили в історії: Бонапарта, Цезаря, Ганнібала та герцога Веллінгтона [38, с. 286]. Це були не звичайні ігри, а складні, добре написані драми. Саме архетипний герой-чоловік цікавив дівчат, а не слабкі чи вразливі жінки. Навіть жіночі історичні постаті, які виглядали сильними, такі як Клеопатра, не цікавили Шарлотту, оскільки Клеопатра використовувала свою сексуальність, щоб досягти величі, замість того, щоб досягти цього самостійно. Шарлотта відкидала використання сексуальності для залучення чоловіків у будь-якій формі та критикувала жінок, які вдавалися до цієї жіночої якості, як брак самоповаги, долю, яку вона вважала гіршою за смерть.

Однак перша публічна літературна ініціатива сестер була розпочата, коли Шарлотта виявила рукопис поезії Емілі та зрештою переконала її, що вони заслуговують на публікацію. Отримані «Вірші» з'явилися в 1846 році під невизначеними за гендером псевдонімами Керрер, Елліс і Ектон Белл, прийнятими, за записами Бронте, щоб уникнути судження лише за статтю. Бронте чітко усвідомлювала, які ставки ставить Сауті у відомому листі до неї: «Література не може бути справою жіночого життя: і вона не повинна бути». Загалом Шарлотта набагато менш досвідчена поетеса, ніж романіст, і їй не вдасться досягти оригінальності віршів Емілі чи твердості віршів Енн. Однак деякі з її більших віршів, зокрема «Сон дружини Пілата», «Заповіт дружини», «Передчуття», «Монолог учителя» сильні й заслуговують на увагу в оцінках її поетичного таланту [13, с. 288].

«Вірші» зазнали комерційної невдачі, продавши лише два примірники, але Бронте на той час підживлювала літературні амбіції та спонукала кожну з сестер написати роман. Результати - «Професор», «Грозовий перевал» і «Агнес Грей» - отримали неоднозначне сприйняття: роботи Емілі та Енн зрештою були прийняті до публікації та з'явилися в 1847 році, тоді як «Професора» постійно відхиляли. Цей текст, який Бронте назвала своєю «дитиною-ідіотом» і який було опубліковано лише через два роки після її смерті, ознаменував зміну стилю, оскільки Бронте відмовилася від своїх попередніх романтичних англійських творів заради чогось більш «простого та домашнього». Це також єдиний роман Бронте, який має чоловіка-оповідача, прийом, на який критики-феміністки вказували як на одну з головних причин його відносного провалу. Використовуючи римську модель *bildungs*, Бронте слідкує за своїм головним героєм-сиротою Вільямом Кримсвортом, який залишає невпевнену позицію в бізнесі на півночі Англії заради вчительської посади в Брюсселі, де він закохується в ученицю-вчительку Френсіс Анрі та згодом одружується з нею, під час того, як його переслідує пані Ройтер. Однак це непростий сюжет розвитку, оскільки Кримсворт постійно відчуває велику тривогу щодо своєї чоловічої самоідентичності, яка проявляється в його спробах подолати загрози «фемінізованої» неповноцінності та відчуження шляхом шпигунства, конфліктів і вдаючись до насильства, що межує з садизмом. Навіть коли він одружується з антигероїнею Френсіс, їхні стосунки, здається, ґрунтуються на іграх влади та стражданнях. Отже, перший роман Бронте надзвичайно тривожний, хоча в ньому порушуються питання відчужених сиріт, антигероїв/героїнь, стосунків між вчителем та учнями та потреби у взаєморозумінні, яка буде центральною для всього її творчості.

Саме Шарлотта дала собі та її сестрам навмисно неоднозначні гендерні імена [40, с. 349]. Це факт, що жінок-авторів у той час не сприймали так серйозно, як чоловіків; однак, як Каррер Белл, Шарлотта мала свободу створювати своїх персонажів так, як вона хотіла. Приховуючись

анонімністю, вона створювала героїнь зі справжніми ідеями та ерудованими поглядами, які, перш за все, поважали себе і не боялися про це заявити. Для Шарлотти Бронте це був ідеальний емоційний вихід.

Жінка, яка виявила незалежний дух, була рідкістю, якщо взагалі не існувала за часів Шарлотти Бронте. Такі почуття зазвичай ховалися під стоїчною зовнішністю, пригнічуючи творче, емоційне та духовне Я. Таке придушення мало небезпечні наслідки – нещасливе, незадоволене життя. Шарлотта Бронте писала, що уява – це невгамовна здатність, яку потрібно слухати й тренувати. «Невже ми повинні бути зовсім глухими до її крику та не відчувати її боротьби?» [38, 146].

Шарлотта Бронте пішла у створений нею світ. Саме через її писання їй дозволили вдихнути життя у своє пригнічене «Я» та мрії. Шарлотта Бронте говорила про пригнічений стан жінок, глибоко вкорінений у структурі соціальної системи [53, с. 256]. Через її невдоволення народилися образи Джейн Ейр і Люсі Сноу.

У «Віллетт» Шарлотта нагадує про свої попередні дні в Брюсселі та своє одностороннє кохання до одруженого професора. Замість того щоб створити романтичний портрет, сповнений пристрасті та дитячої любові, Бронте спокійно ставиться до свого нерозділеного кохання та створює Люсі Сноу, одну з найбільш альтруїстичних, чесних і незалежних героїнь англійської літератури. У Люсі родовід, соціальне становище та невідомі інтелектуальні здобутки порівнюються з квартирантами третього класу. Дійсно, портрет схожий на героїню Джейн Ейр; інтелект і моральне судження обох героїнь перевершують оточуючих, навіть героїв романів.

Після публікації «Джейн Ейр» Шарлотта все більше усвідомлювала нерівність, яка існувала між статями. Її засмучувало те, що жінок вважали нижчими за чоловіків як фізично, так і розумово. Для неї було важливо мати можливість висловити свою думку з цього приводу, як вона це зробила в «Джейн Ейр», а також у своїх відповідях рецензентам. У листі, який Шарлотта написала Г. Х. Льюїсу в 1849 році, вона висловлює йому своє

роздратування через те, що її оцінюють по-різному залежно від її статі: «Ви будете - я знаю - продовжувати вимірювати мене за певними стандартами того, що, на вашу думку, підходить для моєї статі... .будь, що буде - я не можу, коли пишу, завжди думати про себе - і про те, що є елегантним і чарівним у жіночості» [24, с. 261]. Однак Шарлотта воліла протистояти критикам, які судили її за статтю, і тому вона часто писала у журнали та критикам. Прикладом є лист, який вона написала до Economist. Критик цієї газети писав, що хвалив би книгу, якби її написав чоловік, і визнав би її одіозною, якби вона виявилася роботою жінки.

Шарлотта відповіла йому: «Для вас я не чоловік і не жінка – я постаю перед вами лише як Автор – це єдиний стандарт, за яким ви маєте право судити про мене – єдина підстава, на якій я приймаю ваше судження» [24, с. 256].

До 1850-х років Бронте досягла великого статусу та познайомилася з низкою інших літературних світил, зокрема Теккереєм, Мартіно та Гаскелл, яка пізніше написала елегантну, але суперечливу книгу – «Життя Шарлотти Бронте» (1857). У 1854 році, після довгих затримок і, здавалося б, болісних дебатів, Бронте вийшла заміж за Артура Белла Ніколлса, але наступного року померла, очевидно, через ускладнення вагітності. Початкові сторінки нового роману «Емма» були знайдені після її смерті. У 1855 році Метью Арнольд згадував, що життя Бронте було «коротким, але подвоєним славою» [23, с. 46]. Приголомшливі репрезентації Бронте щодо радикальних героїнь та її дослідження напруги між почуттям і розумом означають, що ця слава залишається сильною, а її й надалі визнають і читають як одного з великих вікторіанських літературних новаторів і мислителів [2, с. 15].

З огляду на все, можна стверджувати, що Шарлотта справді була «феміністкою» за загальноприйнятим тлумаченням, представленим Джейн Рендалл, використовуючи слово феміністка для опису «жінок, які вимагали за собою право визначати своє власне місце в суспільстві» [58, с. 287].

## 2.2. Жіноча тема у творчості Шарлотти Бронте

Ш. Бронте, у своїй тонкості, писала про простих жінок, які покладалися на повагу до самих себе, а не на суспільство, щоб забезпечити своє життя задоволенням. Через своїх персонажів Бронте подарувала сучасну жінку, жінку, яка сповнена рішучості прокладати свій власний шлях і жити за власними стандартами, які диктує не суспільство, а вона сама, і тільки вона сама.

Як пише Джульєтт Баркер у своїй книзі «Бронте: Життя в листах», «бажання Бронте кохати та бути коханою часто були прикриті бажанням бути незалежною та ставитися до неї так само, як до жінки. Вона бажала, щоб жінки того часу не сиділи склавши руки, чекаючи, поки чоловік їх «виручить». Пишучи Вільяму Сміту Вільямсу про своє занепокоєння такими жінками, вона заохочує його довіряти своїм дочкам, щоб вони «чесно йшли по життю». Виступаючи за поважну працю для жінок, вона каже: «Вчителі можуть бути важкою роботою, поганою оплатою та зневаженням, але дівчина, яка сидить вдома, нічого не роблячи, в гіршому стані, ніж найтяжча та найгірше оплачувана праця в школі». «Сім'ї дочок, які чекають на шлюб, я від усього серця пожаліла їх». Вона пропонує цим жінкам знайти хобі, на якому вони зосередять свою енергію, щоб «неробство» більше не було чинником. Бажання Бронте таке: «Я бажаю, щоб усі ваші дочки – я бажаю, щоб кожна жінка в Англії також мала надію та мотив» [24, с. 233].

Науковцям очевидно, що Бронте хотіла змінити минуле та погані умови жінки того часу, оскільки вона сама від них страждала. Бронте говорить через Джейн, заявляючи: «Жінки, як правило, мають бути дуже спокійними: але жінки відчувають те саме, що відчувають чоловіки; їм потрібні вправи для їхніх здібностей і поле для зусиль так само, як і їхнім братам; вони страждають від надто жорсткого обмеження, надто абсолютного застою, точно так само, як страждали б люди; і в їхніх більш привілейованих побратимів обмежено стверджувати, що вони повинні обмежитися приготуванням пудингів і в'язанням панчіх, грою на піаніно та вишиванням

сумок. Бездумно засуджувати їх або сміятися з них, якщо вони прагнуть зробити більше або навчитися більше, ніж звичай визнає необхідним для їхньої статі» [29, с. 345].

Роман Бронте «Шерлі» є відхиленням у цьому напрямку, будучи історичним, провінційним і соціальним романом, який зосереджується на англійських жінках середнього класу, особливо на самотніх жінках, які стали жертвами сучасного суспільства. У листі до В. С. Вільяма, написаному під час планування «Шерлі». Шарлотта Бронте висловлює своє бажання «кращого впорядкування соціальної системи»: «Мені часто хочеться сказати щось про «стан жіночих питань» - але це тема, про яку так багато «не можна», що відчуваєш якусь огиду до неї підходити. Це правда, що нинішній ринок жіночої праці досить переповнений – але де і як можна було б відкрити інший?..» [24, с. 356].

Через роман Шарлотта Бронте показує, як моделі життя жінок (і робітниць) формуються соціальними установками та силами, які вони не контролюють. Те, що жіноче питання є однією з головних тем роману, визнають як читачі, так і критики того часу.

Хоча занепокоєння становищем жінок у суспільстві та типом життя, яке вони ведуть, присутнє в її іншому романі, лише в «Шерлі» це стає домінуючою темою, зосередженою на житті двох героїнь Керолайн і Шерлі. У цьому контексті можна процитувати Алана Беллінгера [27, с. 122]: «У «Шерлі» Шарлотта Бронте також стурбована протиставленням між більш загальною поведінкою обох героїв, і вона пов'язує це з контрастом між протилежними рисами пристрасних почуттів і хвилюванням, індивідуальної свободи та самореалізацією та моральною відповідальністю. Замість того, щоб представити цей різновид розділеного підходу в одному персонажі, як вона робить у «Джейн Ейр», вона розділяє поведінку на дві частини, призначаючи боязку та слухняну молоду дівчину Керолайн, а поведінку жорсткіших і незалежніших жінок – Шерлі».



Відсутність характеру Керолайн, її довга, задумлива бездіяльність у романі, її серйозність є настільки ж наслідком втоми безцільного життя незаміжньої жінки, як і скорботи та занепаду дівчини, закоханої в неї. Звісно, показано, що Шерлі має чим зайнятися, але навіть у цьому випадку є порівняння занять. Заняття Шерлі в чомусь такі ж тривіальні, як і Керолайн. По суті, це природа Шерлі, яка дозволяє їй вважати такі обмеження діяльності не набридливими.

У романі Керолайн зображена сором'язливою. Її боязкість проілюстровано порівнянням Йоке її блідої мовчазності з одним із мармурів Канови [30, с. 231]. «Вона, - Шерлі каже Муру, - досить жіночна, і не з того, що вони називають жвавою групою жінок. Дівчина, чиї рідкісні спалахи не мають «чоловічого вогню», а лише «низьке, яскраве, тремтяче сяйво, яке піднялося, сяяло, зникало і майже «злякало її власної сміливості»» [30, с. 363]. Проте, водночас, як також зазначає Шерлі, Керолайн, хоч і ніжна, поступлива і може зробити достатньо, все ж цілком здатна кинути виклик навіть впливу містера Мура.

У романі Шерлі також зображена як розумна жінка, яка спостерігає за ставленням чоловіків до жінок і розпізнає несправедливість. Коли Роберт Мур не повідомляє їй про напад на млин, хоча він і є власником, вона зазначає, що чоловіки нічого не розповідають жінкам і тримають їх у невіданні про небезпечні теми. Вона приходить до висновку, що вони вважають, що жінки мають таку ж здатність до мислення, як і діти, і очевидно, що вона вважає це неправильним.

У будь-якому випадку Шарлотта Бронте не пропонує вирішення феміністичної проблеми в цьому романі. Шерлі, землевласниця, фермерка, власниця млина та спадкоємиця, відмовляється від багатства, становища та влади на користь свого чоловіка; Керолайн виходить заміж за Роберта Мура і проблеми незаміжнього життя знімаються з неї. Але третє ставлення до жіночої дилеми запропоновано молодою дівчиною Роуз Йорк у її рішучості використати таланти, дані їй Богом, і поховати їх у домашньому житті.

Шарлотта Бронте була особливо привернута досвідом, а також уявою до проблем незаміжніх і бідних жінок. Вона драматизує ці випадки в «Джейн Ейр» і «Віллет».

У «Джейн Ейр» Бронте, безперечно, досліджує різноманітні сучасні проблеми, такі як жорстоке поводження з дітьми та роль церкви в християнській вірі. Крім того, незважаючи на те, що увага в тексті зосереджена на внутрішньому житті та особистих битвах Джейн, проблеми, з якими вона стикається, поділилися багатьма реальними жінками, які намагаються змусити її заробляти на щоденні продукти харчування, незважаючи на невеликий вибір у бідному суспільстві [8, с. 16].

Шарлотта Бронте знайшла відповідний прийом, щоб викрити своє неприйняття системи освіти, лицемірство, приниження та фанатизм, цим прийомом було написати «Джейн Ейр», що було повстанням знайти шлях героїні як незалежної жінки. Джейн перемагає в кінці своєї історії, оскільки вона зберегла вплив і силу оповіді. Її досягнення полягає в її здатності розповідати текст, який змушує її протистояти захопленню, вона, як каже Анджела Холл-Годсі: «Джейн – сила, що стоїть за її власною оповіддю» [42, с. 44].

Бронте вважає, що жінці має бути надано можливість працювати вчителем, ця думка виникає через її почуття, коли вона була вчителем у певний період свого життя [18, с. 263]. Викладацька сфера – це єдина професія, в якій жінка може досягти успіху, це суспільна праця та поважний обов'язок жінки середнього класу. Коли Джейн Ейр працювала гувернантною, їй пощастило полюбити свого роботодавця. У своїх стосунках вони порушили всі соціальні рамки.

Бронте також представляє інший і новий голос пристрасі. Дитиною Джейн була дуже безпристрасною, і вона страждала від страху та агресивного ставлення дорослих. Шарлотта Бронте відображає своє життя та вікторіанську несправедливість, яка панує щодо дитини та жінки. Вони обоє страждають від бідності, хвороб і страху. Її жах з'являється паралельно з

жахом Джейн. Александер згадує, що Бронте була першою письменницею, яка передала пейзаж, пов'язаний із її власним досвідом, і додає: «Серйозність зусиль Бронте визначити емоції жінки, окрім сили та могутності її вражаючого світу, миттєво доступні кожному» [21, с. 275].

У дослідженні Елісон Мілбенк стверджується, що «Джейн Ейр» – це «пошук жіночої ідентичності, який є справді складним і зрештою спасительним для людства загалом» [49, с. 141]. Хоча Шарлотта Бронте завжди усвідомлювала економічні та емоційні позбавлення, які відчуває самотня жінка, Джейн Ейр винна у своєму житті. Шарлотта Бронте малює похмуру історію поважної дівчини середнього класу, її центральна героїня переживає низку надзвичайних речей у житті, повному руху та пошуків. Її фантастика написана не лише для жінок, а й для всіх людей у суспільстві.

Теза Корнстейн викриває боротьбу Бронте за автономію як ізольованої жінки, що живе з батьком-тираном, а згодом у короткому шлюбі. Її роман відобразив її власний характер із пристрастю та запалом, її життя та сильний, але ніколи безвинний дух. Її перший роман, «Джейн Ейр», показує, як Бронте бореться з проблемою цивілізації пристрасті, як її власної, так і її героїв [45, с. 11].

Шарлотта Бронте була сучасною жінкою свого часу. У своїх роботах вона привертала увагу до актуальних проблем жінок XIX століття. Кожний її роман розкриває несправедливість жіночого життя, їхню боротьбу за свої права, свободу, незалежність, за своє існування як повноцінної людини.

Ідея Шарлотти Бронте щодо жінки, яка жила у вікторіанську епоху була неймовірно сучасною. Тоді, коли письменниць боялися написати історію про жінку як головну героїню, коли інші письменниці боялися висловлювати свої ідеї щодо того, як жінки реагують на світ нерівності, а інші письменниці дотримувалися чоловічого стилю в написанні, Шарлотта Бронте була надзвичайно сміливою, щоб написати історію про незалежну жінку та розкрити тему рівності між статтями.

### **2.3. Образ Джейн Ейр в системі жіночих образів роману Шарлотти Бронте**

«Джейн Ейр» – це роман, який поєднує в собі елементи готичного та реалістичного жанрів, щоб яскраво відобразити спроби Джейн боротися з патріархальними соціальними, економічними та правовими структурами, які працюють проти неї, оскільки вона прагне претендувати на незалежність і рівність.

Бронте розвинула тип героїні, яка була безстрашною, твердою, незалежною та не потребувала залежності від чоловіка, але яка закликала до справжнього кохання та рівності. Вона створила персонажа, який не схожий на жодного іншого, Джейн Ейр прагне гідності та поваги, і протягом усієї книги читач бачить еволюцію головної героїні. Джейн описує себе так: «Я не птах; і ніякі сіті не охоплюють мене: я вільна людина з незалежною волею» [6, с. 342].

Незважаючи на те, що Джейн завжди була сильною, її дорослішання протягом роману дає їй можливість легше справлятися з нещасливими подіями у своєму житті.

Джейн не дозволяє суспільству формувати її в одній прийнятній формі. Вона поважає себе, незалежна і не підкоряється тим, хто поводить з нею несправедливо. Замість того, щоб бути мовчазною доброю дівчинкою, вона висловлює свою думку і пишається своїми знаннями. Вона не вважає себе нижчою за чоловіків і не боїться дати зрозуміти чоловікам, що вона їм рівна. Крім того, те, що Джейн є феміністкою, можна побачити в тому, як вона взаємодіє з іншими персонажами, особливо чоловіками. Це найбільш очевидно в її стосунках із містером Рочестером, а також у її стосунках із Сент-Джоном і Джоном Рідом. Вона не підкоряється волі чоловіків і не боїться говорити з ними на рівних, як це продемонстровано в наступному розділі.

Джейн Ейр дала Шарлотті Бронте можливість виразити жорстокість суспільства та інституцій; пишучи «Джейн Ейр», вона також змогла

розповісти історію від першої особи про молоду жінку, яка могла змінити своє життя до незвичайного. У розділі 31 через Джейн вона показує погані умови життя вчительки того віку: «Мій дім, де я врешті оселилась, – це сільський будиночок. Внизу невеличка кухонька з вибіленими стінами та посипаною піском підлогою» [6, с. 518]. Але, незважаючи на це, вона із задоволенням проживає свої дні. Вона може співіснувати з усіма учнями у своєму класі, і вона відчуває, що її люблять у сусідстві.

У перших двох розділах, у Гейтсхеді та Ловуді, досліджуються репресивні сили гендерної соціалізації, з якими стикається Джейн як непокірна дівчина з незалежним духом, і її потреба навчитися певної міри стриманості, щоб успішно вести переговори в суспільстві. Центральні частини тексту, засновані на готичному стилі Торнфілд, критикують рабську роль гувернантки, чоловічу сексуальну хижацьку природу, представлену в образі Байронічного Рочестера, і маргіналізацію дружини.

У центрі роману – і його вікторіанської критики – палке твердження Джейн про рівність жінок із чоловіками («жінки почуваються так само, як і чоловіки») та їх право на автономію та свободу волі. Відкинувши пропозицію одружитися без любові з двоюрідним братом, Джейн нарешті повертається до Рочестера, але лише після того, як вона забезпечила свою незалежність завдяки успадкованому багатству, а він був скалічений у вогні, у якому також загинула його дружина. Джейн пропонує йому свою безумовну любов, коли в нього, по суті, нічого не залишається. Сліпий і в ситуації безгрошів'я, Рочестер може запропонувати лише себе, довівши, що для Бронте кохання виходить за межі суспільних очікувань шлюбу, а натомість ґрунтується на взаємній повазі та любові. Своїми репрезентаціями жіночого бунту та гніву, двоєжонства та насильства «Джейн Ейр» викликала великі суперечки, Елізабет Рігбі назвала його «антихристиянським» і припустила, що він виник із тієї ж анархічної політики, що й чартизм [59, с. 79].

Джейн Ейр Шарлотти Бронте поєднує автобіографічні елементи з романтичними уявленнями того періоду. В образі Джейн Шарлотта Бронте

створила легку жінку, в усіх відношеннях просту, скромну, морально сильну та розумну. Як і автор, ізоляція Джейн створила її особистість, забезпечивши її необхідними навичками виживання. Джейн не потрібен чоловік, щоб вона почувалася гідною; натомість вона несе свою самооцінку у своєму розумі та рішучості. Через Джейн Бронте демонструє образу на суспільство, яке зневажає її, водночас зберігаючи відстороненість від людства в цілому [53, с. 18].

Як і Джейн, сама Шарлотта була твердо налаштована вийти заміж за чоловіка, якого поважала. Насправді вона відмовилася від кількох пропозицій вийти заміж, які дозволили б їй жити спокійніше, просто тому, що пропозиції не надходили від чоловіків, яких вона вважала собі рівними, або радше, вона відчувала їх інтелектуально та морально неповноцінними. Вона вважала, що добра жінка, як і будь-який порядний чоловік, не може жити без самоповаги. Вона вважала пристрасть тимчасовою емоцією, яка може легко поступитися місцем огиді або, що ще гірше, байдужості. «Боже, допоможи жінці, яку залишили любити пристрасно й самотньо» [38, с. 218].

У той час «Джейн Ейр» вважалася радикальною книгою, яка скинула владу, порушила людський кодекс і сприяла повстанню та чартизму в домівках суспільства. Рецензент *The London Quarterly Review* заявив, що Джейн Ейр була уособленням невідродженого та недисциплінованого духу, і що характер Джейн був позбавлений усіх привабливих, жіночих якостей. «Гувернантка, - нагадує читачеві рецензент, - не справжня жінка, а тягар для суспільства. Жодна справжня жінка не створить такого непристойного персонажа, як Джейн Ейр; якщо вона це зробила, то вона надовго втратила схвалення жінок» [59, с. 143]. Таким чином, Каррер Белл вважався чоловіком, який не мав уявлення про роль жінки в суспільстві.

У вікторіанські часи жінок утримували їхні чоловіки, якщо їм пощастило вийти заміж, і вони не мали фінансових джерел. У них не було великого вибору роботи, і вони не могли заробити багато грошей. З самого дитинства Джейн виявляла риси людини, яка готова бути незалежною,

мудрою та відповідальною. Вона не з тих людей, які сприймають усе як належне, особливо помилкові патріархальні норми, які практикуються в англійському суспільстві XVIII століття. Підростаючи, Джейн постійно вимагає змін і ставить перед собою завдання стати незалежною з точки зору звільнення свого розуму, а також фінансової незалежності. Вона не хоче покладатися на чоловічі чи чийсь плечі, тому що відчула, як боляче було покладатися лише на людей, які постійно змінюють свою думку [16, с. 362].

Джейн своїми силами змогла зробити те, що мала зробити вікторіанська жінка, вона заробила і прорекламувала свій шлях до фінансової та психологічної незалежності та стала багатогою. Коли Джейн зрештою закохується, вона приймає саме поняття кохання, а не ярлик чи прибутки, отримані від нього. Проте Джейн не пожертвує своєю мораллю чи самоповагою заради жодного чоловіка. По суті, вона не буде жертвувати собою. Їй вкрай важливо залишатися вірною собі. Ніщо не може спокусити Джейн у цьому відношенні: ні багатство, ні статус, ні кохання. Це досягнення незалежності та самоповаги стало результатом її досвіду в різних світах Гейтсхед, Лувуд, Торнфілд і особливо Мур-Хаус, де її цінують за цінності та людяність. Навіть коли вона погодилася на шлюб з Рочестером, вона все ще просувала свою свободу. Джейн каже Рочестеру:

«Я хочу, щоб на душі у мене було спокійно, сер, щоб я не була пригнічена мільйоном зобов'язань... Я й надалі буду гувернанткою Аделі, бо так я маю хліб і пристановище, та ще тридцять фунтів на додачу. На ці гроші я й буду одягатися, – від вас же я хочу тільки...

- Чого саме?

- Поваги» [6, с. 386].

«Джейн Ейр» Шарлотти Бронте, написана у суспільстві вікторіанської епохи, в якому на той час влада була дуже патріархальною, що спонукало Бронте відірватися від системи, висловлюючи свій ідеалізм через Джейн Ейр. У характері Джейн можна побачити вплив гендерних питань на розвиток незалежності жінок від жіночого гноблення. Під час свого пошуку

ідентичності та звільнення, а також проти патріархальної культури, вона продовжує жити. Крім того, через зображення ліберальної феміністки в образі Джейн існує багато діалогів, які зображують рух фемінізму, спрямований на боротьбу з патріархальними силами, які здійснюють акти гноблення, фізичного, словесного чи психічного. Тоді головна героїня, Джейн, зуміла досягти своєї свободи як людина, яка виконала умови для себе. Жінка, представлена персонажем Джейн, здатна постати незалежною жінкою, вільною від гноблення та чоловічого панування, яке ставить її в невігідне становище. Її свобода проявляється у виборі, який вона робить, наприклад рівність в освіті, рівні права на щастя, досягнення прав власності тощо. Крім того, модель рівності або здатність жінок виглядати як особи, рівні з чоловіками, підтримується важкою працею, жертвами, потенціалом, інтелектуальними та особистісними якостями [17, с. 276].

Бронте хотіла розкрити свою критику класових відмінностей у вікторіанську епоху. Джейн – дівчина з нижчого класу в межах заможного середовища, представниками якого є Ріді і містер Рочестер в Торнфілді. Її бідність створює різні перешкоди не тільки для неї, але й для її пошуку щастя, яке приховано в її незалежності. Наприклад, Джейн бачить міс Інгрем у змаганні за кохання містера Рочестера через її вищий соціальний статус, хоча інтелектуально та характером Джейн перевершує її. Крім того, відмова Джейн від пропозиції містера Рочестера пояснюється різницею їх соціального статусу. Це чітко показує, що вона вірить у мораль і важливість індивідуальної незалежності, тоді як міс Інгрем вірить у матеріалістичну людину. Джейн визнає, що її бідність не є причиною її неповноцінності. Вона долає свої особисті перешкоди, вистрибуючи з ланцюгів бідності. Вона дуже щедро ділить гроші зі своїми двоюрідними братами. Її незалежність на фінансовому рівні веде її до соціальної та особистої незалежності, що зрештою привело до здійснення її бажання вийти заміж за містера Рочестера.

Джейн Ейр була бунтом за особисту свободу вибору, як стверджував Арнольд А. Марклі: «Протягом дев'ятнадцятого століття жінки мали



набагато менше особистої свободи, і для них було менше можливостей утримувати себе, окрім вибору вийти заміж і виховувати дітей» [48, с. 3]. Джейн каже Рочестеру: «Я вільна людина з незалежною волею, яку зараз докладаю, щоб покинути вас» [6, с. 460]. Свобода Джейн – це пошук, який веде до її незалежності та, нарешті, до її впевненості в собі. У «The newly Born Women» Елена Сіксу та Кетрін Клемент вважають, що роль жінки затьмарена ієрархією активної чоловічої статі та пасивної жіночої статі. Вона не має незалежності, а лише стає маріонеткою в руках чоловіка [34, с. 124]. Але Джейн створена, щоб порушити цю ієрархію, стоячи на рівних з іншими чоловічими персонажами роману. Вона все вирішує самостійно і вибирає те, що їй подобається. Суспільство не заохочувало вікторіанських жінок писати та висловлювати свою боротьбу в будь-якому аспекті. Джейн Ейр порушила цю традицію, вимагаючи свого права на голос, за допомогою якого вона могла щось відкинути, а щось прийняти відповідно до власної свідомості та вибору. У Червоній кімнаті Джейн плаче, щоб показати, що в неї є голос, а під час розмови з містером Броклехерстом вона розкриває свій голос і особисті почуття. Вона досить смілива, щоб підняти свій голос проти жорстокості в Ловуді. Вона не мовчить, відхиляючи пропозиції містера Рочестера та Сент-Джона. Усі ці випадки показують, що у неї був свій голос і вона відкинула тишу, щоб знайти свою незалежність [19, с. 59].

Жінкам дев'ятнадцятого століття не дозволялося обирати будь-яку сферу діяльності за власною волею. У такій похмурій ситуації Джейн Ейр вийшла з-під пера Шарлотти Бронте, в якій вона довела, що жінка може жити самостійно і робити вибір за власним бажанням. Як і Джейн Ейр, її рішення приєднатися до Ловуда, працювати гувернанткою, залишити Торнфілд, повернутися до Гейтсхеду, відхилити дві пропозиції, а потім прийняти пропозицію містера Рочестера вдруге, усі ці рішення виникли з її раціональної частини емоційного «Я». Джейн Ейр нарешті вдається здобути незалежність, розбагатівши через свого дядька Джона Ейра і ставши соціально рівною, фактично вищою за містера Рочестера.

## 2.4. Характеристика англійського суспільства у романі «Джейн Ейр»

Складний зв'язок між коханням і соціальним статусом у «Джейн Ейр» дає інтригуюче розуміння складності вікторіанського суспільства. У суворій ієрархії того часу, де соціальний статус контролював місце в суспільстві, Шарлотта Бронте вміло справляється з обмеженнями та очікуваннями, вбудованими в рамки суспільства. Ці суспільні традиційності ставляться під сумнів через нетрадиційну історію кохання Джейн і містера Рочестера. Скромно забезпечена гувернантка на ім'я Джейн починає бурхливий і непокірний роман із імпозантним та аристократичним містером Рочестером. Їхній зв'язок перевершує обмеження, встановлені соціальним класом, і суперечить загальноприйнятим нормам. Висвітлюючи конфлікт між особистим прагненням до любові та щастя та стандартами суспільства, Бронте пропонує витончену критику обмежень, накладених вікторіанською класовою ієрархією, через цю нитку оповіді. Неортодоксальні стосунки між Джейн і містером Рочестером служать призвою, крізь яку можна побачити «Джейн Ейр», яка пропонує потужне відображення тонкощів кохання та соціального класу у вікторіанській Англії.

У контексті «Джейн Ейр» як вікторіанського роману Шарлотта Бронте аналізує етичні проблеми та соціальні очікування епохи через потужну лінзу, яка привертає увагу до дослідження моралі та релігії. Смілива героїня роману Джейн Ейр бореться з важкими моральними рішеннями, які суперечать загальноприйнятим вікторіанським умовностям. Її вибір свідчить про ретельний баланс між її моральними принципами та соціальними нормами, коли вона стикається з труднощами та етичними дилемами. Релігійні теми, що переплітаються в оповіді – особливо дружба Джейн із глибоко релігійним Сент-Джоном Ріверсом – підвищують ще один рівень складності в дослідженні моралі. На відміну від більш незалежної та турботливої поведінки Джейн, Ріверс уособлює негнучкі моральні та релігійні стандарти епохи. Складна мережа соціальних коментарів у романі підсилюється

зображенням Бронте моральної боротьби Джейн та її контактів із такими діячами, як Сент-Джон Ріверс, що підкреслює конфлікт між індивідуальною мораллю та жорсткими релігійними та культурними вимогами вікторіанської доби.

В «Джейн Ейр» можна також простежити постійні проблеми у сфері класових ієрархій. Автор досить далекоглядна, щоб передбачити, що чекає кінець століття, ґрунтуючись на спостереженні за суспільством навколо неї та трансформацією, через яку воно проходило. Ідея про те, що класові кордони не є жорсткими і можуть бути порушені, була ідеєю, яка проникла у вікторіанське суспільство і призвела до розпаду аристократії, заснованої на феодализмі. Ця ідея досліджується в романі.

На перший погляд, «Джейн Ейр» здається романом, який досліджує вікторіанську дилему – право розумної молоді жінки кохати і бути коханою, але при цьому зберігати свій незалежний дух; коли ми заглиблюємося у роман, ми помічаємо, як головна героїня, яка прагне до економічної та особистої незалежності, торкається питань класової ієрархії, економічних структур і гендерних ролей, які вплинули на Велику Британію. З моменту свого народження, поки міс Ейр не досягне соціального становища та економічної стабільності леді та спадкоємиці відповідно, вона переміщується між економічними класами та дрейфує серед нижчого, середнього та вищого класів вікторіанської Англії. Через свою історію вона може натякнути на правові, соціальні та економічні проблеми, які переслідували епоху; будучи дочкою священнослужителя та жінки, класовий статус Джейн при народженні неоднозначний. Сім'я відмовилася від її матері за те, що вона вийшла заміж за чоловіка іншого класу, і обставини Джейн у Гейтсхед-Холі не кращі: незважаючи на те, що вона живе серед благородних людей, вона є аутсайдером. Завдяки її зусиллям у школі Ловуд вона стає гувернанткою, і Бессі влучно визнає її «леді», вона все одно не задоволена обставинами, хоча це пропонує респектабельність. Наступний статус, до якого вона піднімається, – це вчителька школи в Мортоні. Нарешті, успадкувавши

багатство свого дядька Джона та вийшовши заміж за Рочестера, вона змогла забезпечити статус і економічну автономію. Не лише головний герой, але й кілька жіночих персонажів роману, таких як позашлюбна донька Рочестера Адель, його божевільна дружина Берта, сестри Рівер, сестри Рід, Розамонд Олівер і місіс Ферфакс, мають неоднозначні статуси. Деякі з них мають соціальний клас і респектабельність, але не мають грошей, щоб їх утримувати, тоді як інші мають гроші, але не мають класу, а деякі інші позбавлені і того, і іншого. Незважаючи на гнучкість, надану Бронте своїй героїні для переходу між класами, романістка не передбачає безкласового суспільства через свою роботу; вона зображує реалії епохи, є гостре усвідомлення класової ієрархії, коли інші персонажі судять Джейн на основі її класу.

Класові правила для чоловіків також були не дуже райдужними, наприклад, статок і робота молодшого сина не відповідали величчю їх народження та освіти через несправедливий закон про спадкування. Невдалий шлюбний контракт Рочестера з Бертою Мейсон у романі ґрунтувався на тому дуже трагічному питанні, що сімейне багатство не можна було розділити, а старший син успадкував майно. Подібно до Джейн, Шарлотта знову дає рідкісний поворот до обставин головного героя-чоловіка: коли старший брат і батько помирають, перша дружина божеволіє, і, отже, Рочестер залишається вести життя, яке йому заманеться, життя, яке також не обмежене ані економічними позбавленнями молодшого сина, ані дружиною, на якій він одружився за гроші.

У реальному житті умови, звичайно, були іншими і важкими, особливо для жінок, поки не відбулися реформи. Деякі з цих реформ, як-от покращення політичного представництва, умов праці та освіти, мали стрімкий ефект для жінок, які раніше мали дуже обмежений статус у вікторіанському суспільстві.

І Шарлотта, і її сестра Емілі Бронте «звернулися до літератури, тому що вважали свою роботу гувернантки та вчительки нестерпною» [46, с. 238]. Це

пропонувало самотнє й сумне існування, і вони шукали полегшення у світі уяви через письмо, але це було причиною ініціації, а не самоціллю. Шарлотта прагнула зробити свій роман реалістичною картиною суспільства. Її романи – це не «продукти величезної самотності, уяви, спрямованої всередину себе, і незнання світу поза Хавортом і літературою» [22, с. 187], а зображення суспільства, в якому вона жила.

Але все-таки для жінок, які не успадкували майна, майже вся жіноча робота була погано оплачуваною, стресовою та принизливою. Через відсутність поважних професій багато освічених, але бідних жінок заробляли жалюгідну зарплату, викладаючи в благодійних школах (як це робить Джейн Ейр), вони, мабуть, часто почувалися «приниженими» та «розгубленими», як це відчувала Джейн Ейр. Навіть доля тих, кому прихилила фортуна, не була гарантованою, оскільки їх шукали для шлюбу на основі спадщини, а не через любов. Шарлотта представляє жахливий приклад цього в романі, шлюб між Бертою Мейсон і містером Рочестером, де наміром є не кохання чи навіть прихильність, а її успадковане багатство. Його кульмінацією стає божевілля Берти через нерівний і задушливий шлюб і нещастя Рочестера. Хоча правові реформи та зміни у суспільному ставленні змінили б шлюб до кінця століття, жодних значних правових реформ не відбулося, коли була написана «Джейн Ейр». З іншого боку, одружуватися поза класом вважалося неприйнятним, навіть для Джейн це було буквально фантазією, як зауважує місіс Фейрфакс: «Джентльмени в його (Рочестері) стані не звикли одружуватися на своїх гувернантках» [6, с. 376].

Жінки класу, які не мали спадщини, теж шукали порятунку через шлюб. Бланш Інгрем залицяється через це до Рочестера, і як тільки до неї доходить новина про те, що його статок не становить навіть половини того, про що він думав, вона негайно відводить погляд і йде. Хоча всі шлюби більше не «організовувалися» сім'ями, більшість з них обговорювалися з принаймні половиною погляду на практичність. Це був один із небагатьох способів, за допомогою яких бідна жінка могла вирватися з пастки бідності та деградації.

Але шлюб мав серйозні недоліки для жінки незалежного духу, бідної чи ні. Чоловік став господарем її особистості, а також її майна та доходу – ситуацію виправив лише «Закон про майно заміжніх жінок» від 1870 року. Дружина повинна була підкорятися волі свого чоловіка, приймати його думку і вести господарство таким чином, щоб він залишався вільним від турбот, тому знаменитий діалог Рочестера - «... Невдовзі я хочу вимагати вас – ваші думки, розмови та компанію – на все життя» [6, с. 325]. Насправді сама Шарлотта Бронте, яка вже була відомою письменницею, коли вийшла заміж, дозволила Артуру Беллу Ніколлсу втручатися навіть у її листування з Еллен Нассі (її шкільною подругою), і в останні кілька місяців свого життя проводила більше часу на парафії чоловіка, ніж у своїй творчості. Одного разу, коли Шарлотта Бронте отримала пропозицію від священника Генрі Нассі, він прямо сказав їй, що збирається приймати учнів і потребує дружини, щоб доглядати за ними. Так само в романі, коли Сент-Джон Ріверс робить пропозицію Джейн, йому потрібна вірна помічниця у його місіонерській роботі. І від вигаданих, і від реальних пропозицій було відмовлено, але було багато дівчат, більш приземлених у своїх очікуваннях.

Теоретично шляхетність і багатство йшли пліч-о-пліч, але насправді було багато жінок, які явно були благородними, але їм не вистачало коштів, щоб підтримувати свій клас, або чоловіка, який би їх утримував. Наприклад, місіс Фейрфакс у романі, яка є економкою в Торнфілді, незважаючи на те, що вона з вищого класу (вона є далеким родичем містера Рочестера), вона не має засобів до існування і, отже, є залежною. Часто жінки ставали залежними та втрачали свій соціальний клас через крах сімейного статку у все ще нестабільних обставинах ранньої вікторіанської епохи підприємництва, яке характеризувалося чергуванням спекулятивних маній і банківських банкрутств, бумів і спадів. Діти оплачуваних професіоналів, які не мали матеріального достатку, мали сумнівні перспективи в разі смерті годувальника, обставина, яка переслідувала б сестер Бронте з їхнім батьком-священником. Якби містер Бронте помер, священство захопив би інший

чоловік, а сестри зіткнулися б із злиднями, ця обставина відображена в романі через сестер Рівер – Діану та Мері, які після смерті містера Ріверса змушені залишити Мур Хаус і взятися за роботу гувернантки.

Насправді на ранньому етапі зрозуміло, що п'яний брат Шарлотти, Бренвелл Бронте, ніколи не зможе підтримувати жодну зі своїх сестер. Джона Ріда можна розглядати як репрезентативне зображення Бренвелла Бронте та інших безладних осіб, які марнували обмежені сімейні ресурси та спричиняли руйнування. У той час як одна з його сестер Еліза вирішила жити в жіночому монастирі, Джорджіана оселилася у своїх родичів у Лондоні. Життя у родичів було одним з очевидних варіантів для бідних жінок. Іноді її вітали, але збіднілий самотній родич також міг стати сімейним клопотом, принизливо усвідомлюючи свою залежність, як маленьку Джейн через її двоюрідного брата Джона Ріда: «Ти утриманець, каже мама, у тебе немає грошей; твій батько нічого тобі не залишив; тобі треба жебракувати, а не жити тут із такими панськими дітьми, як ми» [6, с. 8]. Навіть якщо утриманець зміг отримати певні навички, як це робить Джейн, суспільство не пропонувало багато варіантів для жінок. Вишуканої роботи поза домом майже не існувало: державні посади, професії та університети були для них закриті, тоді як комерція та фізична праця просто не були гідними поваги. Жінки з робітничого класу часто перебували в значно гіршому матеріальному становищі, ніж навіть бідні жінки. Вони працювали за нижчу платню, ніж чоловіки, маючи лише спілкування з іншими жінками як розраду.

«Жіноча сфера» - належне місце для жінки – бути вдома, незалежно від того, керує вона ним як господиня чи працює в ньому як служниця. Серед професій, які тепер вважаються «традиційно» жіночими та респектабельними, навіть про медсестер тоді не могло бути й мови; медсестри були жінками з робітничого класу з поганою репутацією, поки в 1860-х роках не набули чинності реформи Флоренс Найтінгейл. До цього молоді дівчата повинні були грати на фортепіано і красиво малювати. Джейн

також може грати, «як будь-яка інша англійська школярка» [6, с. 239], але, як визнає Рочестер, вона артистка рідкісного таланту. Проте ні Джейн, ні будь-яка інша жінка не могла достойно використати свій талант – найкраще, на що вона могла сподіватися, це викладати. Навчання теж не приносило розради, життя гувернантки часто було дуже самотнім, і вона жила в підвішеному стані між господарем і слугами, виключена з дружби обох. Досвід Джейн у Торнфілд-Холі типовий – гувернантка чує всі веселощі, але не може приєднатися «...Далі ми почули тихий веселий сміх і кроки на сходах та в коридорі. Десь стукали двері, потім настала тиша» [6, с. 275]. Зображення Джейн Ейр і Люсі Сноу у Віллетті, як гувернантки, було надзвичайно реалістичним, оскільки вони були створені на основі власного досвіду романістки. Незважаючи на те, що з часом Бронте поповнила ряди знаменитих і потенційно багатих, її ранній досвід роботи був ідентичним до досвіду більшості інших бідних жінок, вона була найнята гувернанткою.

Тоді гувернантки включали тих, кого ми зараз називаємо вчителями: жінок, які працювали в школах-інтернатах або благодійних школах, стандарти цих установ дуже відрізнялися, як це зображено в романі у формі школи Ловуд. Сама Шарлотта викладала в школах Йоркшира в середині 1830-х років, але її робота була фактично рабською працею, пізніше їй запропонували посаду у Великій Манчестерській школі-інтернаті за чудову суму в 100 фунтів стерлінгів на рік, але через погане здоров'я її батька вона було не в змозі взятися за роботу. Робота гувернантки мало оплачувалась і була виснажливою. Гувернантка страждала від суперечностей, властивих її становищу, вона була леді, яку допускали до вітальні та їдальні, коли її роботодавці хотіли нею похизуватися, і вона була надто гарною, щоб їсти чи спілкуватися навіть із слугами вищого класу. Їй довелося бути непомітною, щоб її господиня не відчувала себе суперницею. Обставина, яка з'являється в романі, полягає в тому, що дружина Рочестера божевільна і замкнена на горищі. Але ми все одно бачимо те саме, коли Джейн просить Рочестера гарантувати, що Адель та вона сама будуть усунені, перш ніж він одружиться



з Бланш Інгрем. Обурення Шарлотти Бронте через образи, яких вона зазнала, будучи гувернанткою, також відображено в романі, коли прекрасна наречена містера Рочестера Бланш Інгрем розповідає про жорстокі розваги, які вони з братом влаштували за рахунок своєї гувернантки. Життя гувернантки було надзвичайно ізольованим і напруженим. Низькі зарплати, які вони отримували, гарантували, що ті, хто віджив себе, заощаджуватимуть майже нічого або закінчуватимуть свої дні в будинку праці.

Проте вікторіанські романи та репортажі викликали занепокоєння громадськості, і в результаті в 1843 році було засновано Благодійний заклад гувернантки.

Читачі вікторіанського роману справді хотіли, щоб їх розважили, і в певному сенсі вони хотіли уникнути важкої праці та одноманітності, спричинених промисловою революцією, хотіли, щоб їх розважали з мінімумом літературних умовностей, мінімальною «естетичною дистанцією» [36, с. 678]. Вони хотіли бути ближче до того, про що читали; мати якомога менше «недовіри». Бронте пропонує саме те, чого хотіли читачі: Джейн Ейр «черпає стільки ж з літератури, скільки з життя...» [22, с. 147].

«Джейн Ейр» Шарлотти Бронте, безсумнівно, є романом, але, на відміну від інших романтичних романів, це не просто історія кохання, заснована на приватному світі уявної пристрасті, яка не має зв'язку чи відношення до зовнішнього світу. «Джейн Ейр» заснована на суспільстві, в якому жила романістка, і дає нам проблиски того ж. Швидкі зміни в економіці та суспільстві, свідком яких стала Британія у вікторіанську епоху, складно вплетені в тканину роману. Це натякає на той факт, що економічні та соціальні класи не були такими конкретними, як хотілося деяким людям, і що економічні відносини становили важливу частину психіки людей і суспільства в цілому. Таким чином, Шарлотта Бронте у своєму романі представляє реалістичну картину мінливої динаміки класових структур у вікторіанській Англії.

## Висновок до розділу 2

«Джейн Ейр» є чудовим відображенням вікторіанського роману, який ідеально передає дух часу через розгляд ключових тем і включення окремих літературних елементів. У романі обмеження вікторіанського суспільства розглядаються через призму любові та соціального класу, а моральні труднощі та прагнення Джейн до незалежності підкреслюють домінуючу стать і моральні стандарти.

Роман ускладнюється цілеспрямованим використанням оповіді від першої особи, елементів готики, символічних мотивів. Це дозволяє нарративу досліджувати індивідуальну дію в межах соціальних обмежень на багатьох рівнях. «Джейн Ейр» досі є свідченням розумного дослідження вікторіанської Англії Шарлоттою Бронте, забезпечуючи читачів довготривалим і провокаційним дослідженням нюансів моралі, кохання та соціальних очікувань 19-го століття.

Видатні ідеї гендерної рівності, індивідуальності та розширення прав і можливостей жінок підкреслюють, чому Джейн Ейр вважається центральною в феміністичному каноні. Бронте виступала проти гендерної нерівності, щоб втілити повідомлення про те, що жінки можуть жити за власними стандартами в Джейн Ейр. Рішучість Ейр зберегти свою ідентичність і незалежність, навіть незважаючи на те, що підпорядкувати Рочестеру було б легше, демонструє, як текст узгоджується з феміністичними цінностями.

Відкидаючи спроби Рочестера та Сент-Джона контролювати її через шлюб, Ейр ставить свої цінності свободи та самореалізації вище конформізму. Зіставлення Ейра та жіночих стереотипів спонукало жінок цінувати власну ідентичність, а не конформізм. Зрештою, незважаючи на те, що «Джейн Ейр» була створена в 1800-х роках, вона передає повідомлення про розширення можливостей особистості та рівність, які можна застосувати до сучасного суспільства.

## РОЗДІЛ 3. ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНА СПЕЦИФІКА ЕКРАНІЗАЦІЙ РОМАНУ ШАРЛОТТИ БРОНТЕ «ДЖЕЙН ЕЙР»

### 3.1. Особливості кінематографічної версії Роберта Янга «Джейн Ейр» 1997 року

«Джейн Ейр» вважається основоположним готичним любовним романом, і більшість екранізацій не опираються відтворенню цих елементів роману Шарлотти Бронте. Але фільм 1997 року, знятий для британського телебачення, докладно всіх зусиль, щоб показати повну історію кохання.

Режисером цього фільму був Роберт Янг, а сценарій написали Річард Хоулі, Пітер Райт і Кей Меллор. Щодо акторів, Саманта Мортон зіграла роль Джейн Ейр, а Кіаран Хайндс виконував роль Едварда Рочестера, і його виконання ролі виявилось цікавим, додавши нових поворотів оригінальним темпераментам персонажа.

Починається фільм із того, що маленьку Джейн зачиняють у червоній кімнаті. Коли вона залишається одна, вона виглядає швидше збентеженою, ніж наляканою, але має багато галюцинацій. Її негайно відправляють до Ловуда, єдине, що ми дізнаємося про жахи, які там були, це голос Джейн за кадром, який каже, яке це жахливе місце. Але нам нічого не показують з тих знущань, окрім сцени, де містер Броклхерст кидається на Джейн за те, що вона випадково впустила дошку в шкільній кімнаті.

Джейн набридає Ловуд, і вона хоче змін, тож лише через 12 хвилин фільму вона прибуває в Торнфілд. Торнфілд у фільмі 1997 року – це замок Наворт у Камбрії, а інтер'єр – Небуорт-хаус у Хартфордширі.

Після невдалого весілля Джейн приймає рішення піти від Рочестера. Джейн йде дві доби, падає на болоті, і її підбирає Сент-Джон Ріверс, цього героя зіграв актор Руперт Пенрі-Джонс. Джейн просять стати дружиною місіонера та поїхати до Індії, але вона продовжує чути Рочестера в своїй голові та йде геть. Торнфілд розорений, Берта мертва, Рочестер осліп (і надто швидко переходить від «Боже, моя чудова Джейн!» до капризного «Я не хочу

компаньйона!»), і вони живуть довго і щасливо. Їхній первісток, у книзі був хлопчиком, але старша дитина, яка йшла поруч з ними, здається дівчинкою.

Найбільш захоплюючою сценою виявилася спроба Рочестера перешкодити Джейн покинути Торнфілд-Хол. Він кричить, що знав, що вона залишить його, і що вона повинна «намагатися бути більш оригінальною», коли вона йде, дізнавшись про його дружину Бертю. Потім він міцно хапає її за руки, поки вона уникає його погляду. Його спроба змусити її обійняти є незручним відхиленням від мовчазної згоди Джейн у романі. Навіть вона, здається, відчуває відразу від нього в цей момент. Він використовував усі можливі емоційні реакції – пристрасні благання, презирство, відчай, гнів і оспівування в коханні – щоб змусити її залишитися. Він навіть запропонував їй стати його коханкою і поїхати з ним на континент, щоб вони залишилися разом. Що вражає в його діях, так це відсутність докорів сумління чи жалю за те, що він намагався залучити Джейн до двобрачного шлюбу чи зробити її своєю коханкою. Але не менш дивовижним був той факт, що любов Джейн до нього не вмерла, незважаючи на його слова та дії. Що ще важливіше, вона продемонструвала дивовижну силу, протистоявши йому та його обіцянкам щодо незаконних стосунків.

За трохи менше двох годин багато чого було відкинуто. Згорнути шедевр англійської мови в 108 хвилин – це подвиг редагування. Багато чого просто зникло. І стосунки, які мають створити багато сотень сторінок, можуть у візуальному відображенні виглядати поспішними та короткими. У цій екранізації Джейн Ейр є багато чого сумувати, багато чого ненавидіти, багато чого драгувати і, навіть, багато чого зрештою цінувати й любити.

Десять розділів насильницьких перших років Джейн з її родичами, родиною Рід та в Інституті Ловуда були стиснуті приблизно до десяти хвилин фільму. А пізніше в Торнфілді з місіс Фейрфакс і містером Рочестером, її місячне повторне відвідування її вмираючої тітки місіс Рід повністю вирізано, за винятком того, щоб показати, як вона залишає та повертається до Торнфілда; всю драму візиту до тітки, зізнаючись у своєму

розкайні через поводження з дівчиною та розкриваючи спадщину Джейн, опущено.

Пізніше розділи, у яких Джейн тікає з Торнфілда та спілкується з сім'єю місіонерів Ріверс, що займає приблизно чверть книжки, також скорочуються до основного, щоб швидко повернутися до останніх похмурих романтичних сцен між Джейн і Рочестером.

Кіран Хайндс відрізняється від звичайного Рочестера у фільмах Джейн Ейр. Рочестер Хайндса водночас заворожуючий і відразливий. Там є сирий магнетизм, який є досить переконливим. І хоча Хайндс, безумовно, привабливий чоловік, він не є традиційно красивим чоловіком. Але це може бути ближче до персонажа роману до того, як його почали перетворювати на надзвичайно привабливого поганого хлопця кіно. Це має сенс, оскільки Джейн явно не приваблює поверхнева зовнішність. Що приваблює Джейн у характері Рочестера, зовсім не ясно. Вона сама кілька разів у цьому фільмі каже, що потяг є для неї таємницею, хоча вона глибоко відчуває це і врешті мусить йому піддатися.

Саманта Мортон – красуня з порцеляною шкірою та пронизливими блакитними очима, яка зображує дуже прекрасну Джейн, часом сувору, скромну, неземну, відважну. У цій адаптації Мортон молода, їй було лише дев'ятнадцять чи двадцять років, коли знімали фільм, тому вона має «відповідний» вік для юної Джейн. Її молодість просвічує, надаючи їй неймовірної свіжості та невинності. Вона веде розповідь у фільмі – усюди звучить голос за кадром. У Мортон прекрасний, чудовий голос, дуже жіночний і яскравий. Її Джейн часом надто загадкова, відважна і навіть самовдоволено гордовита. Саманта вклала в роль велику кількість тонкої сили, тепла та пристрасті. Їй вдалося не тільки створити міцну хімію зі своїм головним героєм, але й встояти проти нього, враховуючи, що він був старший за неї щонайменше на 24 роки.

Цьому фільму також пощастило мати солідний акторський склад другого плану. Однією з тих небагатьох акторів, які справили гарне враження

стала Тімія Бертоме, яка зіграла юну Адель. Вона дуже добре попрацювала, передавши не лише самозаглиблений характер свого персонажа, але й сонячну вдачу Адель. Руперт Пенрі-Джонс виявився дуже цікавим Сент-Джоном Ріверсом. Хороший актор, але він не дуже підходить саме цьому персонажу. У книзі Сент-Джон – моторошно холодний і відсторонений чоловік із легким відтінком соціопата. Версія Пенрі-Джонсона мила і приємна, і насправді виглядає так, ніби йому не знадобиться багато, щоб закохатися в Джейн, насправді він уже на півдорозі. Насправді, Пенрі-Джонс ефективно змінив характер персонажа, зобразивши його як на перший погляд дружню душу, але таку, яка все ще залишалася зарозумілою, святенницькою та настирливою. У Елізабет Гарві, яка зіграла його сестру Діану, було набагато менше сцен, аніж у книзі. А Софі Рейснер – актриса, яка змусила глядачів співчувати через тяжке становище божевільної дружини Рочестера з Вест-Індії, Берти Мейсон Рочестер. Ебігейл Краттенден не тільки ефектно зобразила красиву, але марнославну Бланш Інгрем, але їй також вдалося влити трохи інтелекту в роль. Але найкраща роль другого плану – Джемма Джонс, яка зіграла економку Торнфілд-Холлу, місіс Ферфакс. Зовні вона зобразила економку як життєрадісну душу, завдяки якій родина Рочестера працювала ефективно. Проте вона також дуже тонко передала занепокоєння та сумніви місіс Фейрфакс щодо квітучого роману Джейн із містером Рочестером і присутності на горищі божевільної дружини. Джонс показала третю найкращу роль у цьому фільмі після Мортон та Хайндса.

Також художнику-постановнику Стівену Файнеру та арт-директору Джону Хіллу вдалося зберегти атмосферу та обстановку фільму. Костюми Сюзанни Бакстон були напрочуд приємними. Костюми ідеально відобразили 1830-ті роки у фільмі, де розповідається про дитинство Джейн із Рідами та в школі Ловуд, а також 1840-ті роки, в яких розгортається решта фільму. Також можна відзначити Бакстон за обмеження персонажа Джейн Ейр лише кількома костюмами, які здавалися відповідними для соціального та економічного становища персонажа.

Якщо говорити про голоси, то в цій адаптації є чудова сцена співу з Бланш Інгрем і містером Рочестером, і, можливо, це справжній спів Кіарана Хайндса – що цілком може бути, оскільки він співав у «Привиді опери» (2004).

Одне з найважливіших питань, яке варто прокоментувати, – це те, як зображено кохання і стосунки між Джейн і Рочестером. У романі ми можемо бачити зростання кохання між Джейн і Рочестером через усі розмови, які вони ведуть; а також через частин, де Джейн ділиться з читачем своїми думками та почуттями. Ці дві речі не представлені в екранізаціях, ми бачимо деякі розмови між цими двома, але це але це не показує належним чином процес, який проходить Джейн, наприклад, до моменту, коли вона усвідомлює, що закохана в нього.

Крім того, в цій адаптації є кілька чудових реплік. Наприклад, «Оскільки ви гувернантка, я думав, що ви могли б пояснити мені концепцію 28-денного тижня», і трохи після того, як роздратована, Джейн написала всім, крім нього, господаря дому: «Без сумніву, навіть Пілот отримав листа!».

Є чудова сцена після пропозиції одружитися напередодні ввечері, де Джейн радіє, але не впевнена, чи їй це все привиділося, чи Рочестер не передумає в холодному світлі дня. Вона бачить його і називає його офіційно та правильно містером Рочестером. Він посміхається і каже їй називати його Едвардом, а потім дивиться на неї, так любляче, так ніжно, і каже: «Місіс Рочестер». Це прекрасний момент, один із багатьох у цьому фільмі.

Загалом, «Джейн Ейр» 1997 року – це надійна адаптація, яка потребує часу, щоб проникнутися. Потрібно кілька переглядів. І це міняє погляд на фільм, тому початкова ненависть може просто перетворитися на терпиму, а згодом на приємну та, можливо, навіть на привабливу з часом. Цьому фільму треба шанс, два чи три для того, щоб полюбити його.

### 3.2. Особливості кінематографічної версії Сюзанни Уайт телесеріалу «Джейн Ейр» 2006 року

Режисером міні-серіалу BBC 2006 року виступила Сюзанна Вайт, а сценарій написав Сенді Велч.

Це дуже стильно і пишно знята робота, з низкою дуже кінематографічних сцен, які мають неабияку візуальну привабливість. Стрічка не залишає байдужим глядача, а між головними героями відчувається справжня хімія.

Знімальна група дуже ризикнула взявши на роль Джейн Ейр Рут Вілсон, ця роль була не тільки першою головною роллю Вілсон, це була її перша професійна роль. Проте Рут Вілсон вдало зіграла головну героїню, до того ж виглядаючи так, наче вийшла прямо з книги. У сюжеті поява Джейн важлива своєю незначністю. Її неодноразово описують як маленьку, звичайну та бідну, хоча Рочестер також вважає, що вона має в собі щось майже неземне. Приємно бачити, що ця версія не збентежила її, і що вони знайшли складний і делікатний баланс між суворістю та ніжністю в її зовнішності. Вілсон вловила усі складні риси особистості Джейн – її лагідні риси обличчя, а також її сильну волю та пристрасть.

Рочестера зіграв Тобі Стівенс. У книзі Рочестер некрасивий, і є довгі уривки, де Джейн розповідає своїм читачам, що він став набагато кращим, коли вона закохалася в нього. Хоча Рочестера був похмурим, задумливим, вимученим і таким же пристрасним, як і Джейн, все ж таки Стівенс був надто привабливим для ролі, особливо в кінці, коли він нібито був покалічений трагічними обставинами. З одного боку, немає нічого поганого у його привабливому вигляді. З іншого боку, режисер, можливо, не настільки довіряв глядачам, щоб усе ще любити по-справжньому потворного та спотвореного Рочестера так сильно, як Джейн.

Декорації, костюми та сценографія в цій версії вражаючі. Торнфілд-Холл саме такий, який є у романі, - високий і таємничий. Є багато пишних відкритих знімків англійської сільської місцевості: болота, струмки, сади та



пагорби, від яких перехоплює подих. Це все знято в країні Бронте, на Йоркширських болотах і Дербіширських долинах. Лише через краєвиди цей фільм варто дивитися. Це також свідчить про високі знання з боку самої команди, що займалась локацією. Подруга Шарлотти Бронте, Еллен Нассі, розповіла, як вони відвідали родину Ейр у Хазерсейдж-Холлі в Дербіширі. У той час Шарлотта писала «Джейн Ейр», і багато чітких деталей з дому потрапили в її роман.

«Джейн Ейр» (2006) частково знімається в тому самому місці. Режисеру Сюзанні Вайт не довелося створювати автентичний фон, адже вона провела глядачів у ті самі місця, де Шарлотта знайшла власне натхнення. Болота, на які натрапляє Джейн, – це ті самі болота, які мала на увазі Шарлотта. Там, де оригінальні місця неможливо було включити у фільм, шукали копії.

Міні-серіал цілком відповідає книжці з кількома відносно незначними хитрощами. Оскільки він триває чотири години, вони змогли не поспішати й розповісти історію повністю, на відміну від деяких більш стислих версій. Дуже вдало флешбеки використовувалися для пригадування травм Джейн. Важливим моментом також є те, що сні Джейн були включені у фільм, оскільки вони дуже важливі для розвитку сюжету.

Найзначніші події передані дуже близько до роману. Сцена першої зустрічі Вайт показує наскільки добре екранізація може передати роман з акцентом на зображенні. У Джейн немає закадрового голосу, який би підкреслював її монотонне життя. Натомість меланхолійності та трохи моторошності сцені надають зображення. Ми бачимо, як Джейн сидить на схилі біля Торнфілда, і вона дивиться вгору, щоб побачити шаль, що майорить у вікні таємничої вежі. Глядачі та Джейн знають, що в цій шалині є щось підозріле: тільки Грейс Пул може бути там, але вона навряд чи грається з шалиною. Від цього нагадування про готику ми переходимо до Джейн, яка самотньо гуляє туманною долиною. Бекає самотня вівця, а на задньому плані лунає музична тема креольської дружини. Наближаються сутінки.

Потім, знову ж таки за допомогою образів, вказується на зміни, які приносить Рочестер. У прочитанні роману Бронте вище було звернуто увагу на готичну сцену, а також на те, як поява Рочестера у світі «фантазій» Джейн вводиться у вигляді сміливого стовбура дерева, що затьмарює решту картини [6, с. 144]. Вайт використовує той самий прийом, щоб ввести Рочестера у самотню прогулянку Джейн. Рочестер на коні стає сміливою, чоловічою силою, яка скрашує непоказне життя Джейн. Кадр переходить від самотньої, мовчазної та замріяної сцени Джейн до коня, що мчить під драматичну музику, потім знову до мовчазної сцени Джейн, і знову до драматичного погляду очей Рочестера. Як і Бронте, Вайт показує важливість появи Рочестера для глядачів, але не для Джейн.

Ієрархія влади, яка встановлюється в цій сцені, тонко передає атмосферу роману. Джейн наполегливо пропонує допомогу і намагається зловити вуздечку дикого коня. Рочестер важко спирається на неї, накульгуючи до свого коня. Йому дуже хочеться сісти на нього, і коли він благополучно досягає височини, то одразу ж набуває чарівного, дражливого вигляду. Зрозуміло, що Рочестер воліє не потребувати нічиєї допомоги, але він досить люб'язний, щоб подякувати Джейн, як тільки він благополучно опиняється на коні. Джейн, помітивши таку зміну у ставленні, запевняє його, що вона незалежна молода жінка, зазначаючи, що «спочатку відправить свого листа», перш ніж поспішати назад, як він пропонує.

У цій сцені роману Рочестер злиться не лише тому, що йому боляче; він також роздратований тим, що він поранений і залежний від незнайомки. Саме ставлення Джейн визначає динаміку влади в кожній версії цієї сцени, а також протягом більшої частини їхнього життя в Торнфілді. У міні-серіалі Вайт Джейн є незалежною та оригінальною в цій сцені. Вона сповнена рішучості допомогти, і Рочестер приємно здивований нею, хоча йому потрібно бути на коні, щоб стати приємним і навіть почати фліртувати. Ця Джейн отримує увагу, на яку заслуговує, від самого початку, адже вона на неї претендує.

Таким чином, їх дії коригують динаміку влади і підхоплюють той вимір обміну думками між Рочестером і Джейн, який зобразила у романі Бронте.

Загалом, легше сказати, що відрізняється, ніж те, що залишається незмінним. Сюжет справді слідує роману з вірною точністю. Перше велике відхилення - це зважування. Ми справді багато бачимо з дитинства Джейн, у Гейтсхед-Холі та в школі Ловуд, але не так багато, як у книзі. Також третя головна арка (за участю сім'ї Ріверс) є просто поспішною. Нюанси історії були значною мірою втрачені, щойно на сцені з'явився Сент-Джон Ріверс. Сюзанна Уайт і тут дозволила собі найбільше розкутості. Короткі сцени були сконструйовані таким чином, щоб весь цей сегмент можна було оминати.

Другою відмінністю була Адель. У книзі їй лише чотири роки. Актриса, яка її грає, набагато старше. Але не дивлячись на це, актриса зіграла Адель дуже правдоподібно.

Є й інші відмінності від оригінального роману. Ще одна частина роману, яка була змінена в екранізації, - це «ромська сцена». У романі, поки в будинку перебувають друзі Рочестера, Фейрфакс, Джейн, Адель тощо, Рочестер їде на день у справах. Під час його відсутності в будинку з'являється ромська жінка, яка «читає по руках» людей, що там перебувають. Цією жінкою насправді був Рочестером, переодягненим у жінку, і його план полягав у тому, щоб отримати інформацію про думки та почуття Джейн до нього. Слід зазначити, що ця сцена присутня лише в екранізації Вайт, і, цей епізод є важливим, оскільки Джейн бачить інтерес Рочестера до неї, а він здатен дізнатися думку Джейн про нього. Це має вирішальне значення для зростання їхнього кохання; їхні приховані почуття стають менш прихованими в цей момент, і ми можемо побачити момент співучасті та зв'язку між обома персонажами. Хоча в даній екранізації цей момент присутній, він змінений: Рочестер не маскується під ворожку, він ховається за завісою, а в ролі циганки виступає жінка, яку Рочестер наймає, що, може бути більш реалістичною інтерпретацією того, що відбувалося в замських будинках у той час. Ця зміна нічого суттєвого не змінює, бо сенс цієї затії

залишається таким, який і був у романі, за винятком того, що ми не можемо побачити містера Рочестера в образі. Гра в шаради міняється сеансом на дошці уїджа.

Необхідно відзначити, що з 3 екранізацій екранізація BBC найбільше відрізняється від роману в зображенні елементу містики (дивні події, що відбуваються у Торнфілді). У цій екранізації ми бачимо червоний шарф, що стирчить з вікна вежі. Потім Адель розповідає Джейн, що Софі бігає коридорами Торнфілда, бо не любить божевільних, і ця фраза змушує Джейн подумати про червоний шарф і таємничі звуки. Після сцени пожежі (пожежа спровокована Бертою), наступна «поява» відбувається, коли на Мейсона нападають, і поки вони чекають на Рочестера, хтось намагається відчинити двері (передбачається, що це Берта).

Роль Берти Мейсон грає жінка з індіанськими рисами обличчя, темним волоссям, смаглявою шкірою і карибською сутністю. В даній екранізації, також включені сцени, в яких ми бачимо Рочестера і БERTУ Мейсон у минулому, коли вони познайомилися. Берта описується як дуже приваблива жінка, але водночас божевільна, і саме це змусило Рочестера відвезти її до Торнфілду замість того, щоб залишити в психіатричній лікарні.

Кажучи про стосунки між Рочестером та Джейн, потрібно відзначити, що в екранізації Вайт (оскільки вона є міні-серіалом і розділена на частини, а тому довша за інші екранізації) ці стосунки між обома головними героями пояснюються краще, ніж в інших екранізаціях. У міні-серіалі BBC зберігає більшу вірність роману, кохання між Джейн і Рочестером пояснюється краще, і ми бачимо це в різних сценах. Розглянемо декілька прикладів:

Момент, коли Рочестер і Джейн приходять до нього в офіс, бо він хоче, щоб його розважали. Вони розмовляють про красу, і Джейн каже: «Саме характер всередині визначає людину, а не зовнішня оболонка» [10, ч. 1 0:39:43]. Хоча ця цитата не з'являється в романі, це спосіб виразити характер Джейн, вона не турбується про зовнішність чи вік, вона дивиться всередину кожної людини, її думки, її прагнення...

У цій екранізації представлена велика кількість зустрічей, можливо, це зроблено для того, щоб допомогти глядачеві зрозуміти історію їхнього кохання і зв'язок, який представлений у романі.

Також важливим моментом є момент, коли Джейн висловлює свої почуття до Рочестера, як і він у тій же сцені, коли він просить руки Джейн. У романі обидва персонажі ведуть розмову в саду. Вони говорять про Джейн та її поїздку до Ірландії, вона виглядає сумною. Оповідач, яким у майбутньому стає Джейн, пояснює читачеві, що вона ось-ось заплаче, що їй потрібно висловити Рочестеру свої почуття. Джейн стримує порив до сліз, але врешті-решт не витримує і каже йому, що Ірландія далеко, і що їй шкода покидати Торнфілд. Рочестер відповідає їй:

«У мене іноді виникає дивне відчуття щодо тебе – особливо, коли ти поруч зі мною, як зараз: таке відчуття, ніби десь під лівими ребрами у мене натягнута струна, туго і нерозривно пов'язана з такою ж струною, розташованою у відповідній чверті твоєї маленької рамки. Я боюся, що ця ниточка зв'язку обірветься, і тоді моє серце обкипить кров'ю» [6, с. 498].

У міні-серіалі BBC спочатку здається, що Рочестер відчуває себе байдужим і далеким до Джейн (як і в романі, він зберігає своє відсторонене і різке ставлення). Але потім він починає проявляти свої почуття і каже, що вони як близнюки, об'єднані певним чином, мають спільний дух. Каже, що вони схожі. Він каже, що коли вони розлучаться, відкриється рана, яка ніколи не перестане кровоточити.

«Я люблю тебе своєю плоттю» – так відповідає Джейн на прояв почуттів Рочестера [10, ч. 3 0:31:01].

Одна з гарних сцен була між Джейн і Рочестером, де вони борються з неможливістю їхніх стосунків і моралі. У книзі Бронте присвятила цій розмові багато сторінок, але у фільмі цей епізод у спогадах триває трохи більше трьох хвилин. Ці три хвилини настільки емоційно та еротично заряджені, що вони передають муки пари. У книзі уривок дуже цюотливий, і

у фільмі він також досить чистий, однак пристрась між Джейн і Рочестером відчутна.

Інтерпретація цієї сцени у Вайта оригінальна в кількох аспектах. По-перше, сцена розділена на дві частини, які подані у вигляді флешбеків, коли Джейн жила в родині Ріверсів. По-друге, сцена відбувається в спальні Джейн після того, як вона знову вдягла свій старий одяг. Це символізує те, що вона відкидає своє життя з Рочестером і залишається Джейн Ейр. По-третє, і це найпомітніше, сцена сексуально заряджена. Джейн і Рочестер лежать на ліжку, а він пестить і цілує її.

Це кардинальна зміна порівняно з романом, де Джейн відвертає голову від всіх поцілунків, коли Рочестер намагається поцілувати її в бібліотеці.

Сексуальна тональність сцени має дві функції. Це спосіб для Рочестера показати свою владу над тілом Джейн і своє безсилля над її душею. Джейн у романі Бронте говорила, що совість тримала пристрась за горло, так і Джейн у фільмі переживає внутрішній конфлікт. По-друге, сексуальний потяг між двома закоханими, чітко помітний як у романі, так і у фільмі, ілюструє, чому Джейн мусить піти:

Рочестер: Останній раз, Джейн! Невже ти думаєш, що можеш жити зі мною, бачити мене щодня, і при цьому, якщо ти все ще кохаєш мене, бути завжди холодною і віддаленою?

Джейн: Ні, сер, я впевнена, що не зможу, і тому бачу, що є тільки один вихід, але ви розлютитесь, якщо я про нього скажу [6, с. 453].

Хоча в романі ці рядки лише мимохідь згадують про усвідомлення Джейн свого сексуального потягу до Рочестера, у серіалі ця інформація збільшується. Джейн розуміє, що повинна піти, інакше її пристрась врешті-решт переможе її совість. Рочестер теж усвідомлює це, і в екранізації Вайт він максимально використовує слабкість Джейн. Це додає глибини одному з мотивів Джейн: деградації ролі коханки.

Крім того, ця ніжна сцена людського тепла показує величезну жертву Джейн: тепер вона знає, в чому відмовляє собі. Основоположний принцип

самоповаги не озвучується Джейн, але, що важливо, робиться видимим: коли Рочестер пропонує життя коханки у Франції, вона відштовхується від нього, шокована і здивована, і намагається піти. Вона посміхається під час описуваної Рочестером сцени, ніби кажучи: це все дуже добре, але ми обоє знаємо, що не зможемо жити спокійним і традиційним життям разом.

Рочестер знає, що робить, а Джейн виглядає так, ніби їй потрібні всі її душевні сили, щоб не відповідати на його поцілунки. Отже, Рочестер контролює ситуацію. Зрозуміло, чому Джейн мусить піти: поки вона живе там, її розум може залишатися твердим, але її тіло підвладне пристрасті. Опинившись за межами Торнфілду, Джейн знову контролює своє тіло. Інтерпретація Вайт цієї сцени працює в двох напрямках: вона позбавляє Джейн контролю над Рочестером, але також слугує для того, щоб показати її силу духу, яка змушує її покинути Торнфілд. Отже, домінуючою силою в цій сцені є Рочестер, але перевага розуму належить Джейн. Вона свідомо тікає від щасливого життя, бо не може змиритися з думкою бути чиеюсь коханкою.

Екранізації кардинально відрізняються за мотивами від'їзду Джейн. У всіх екранізаціях очевидно, що Джейн мусить поїхати, бо так буде правильно. Але з плином часу мотив адаптованої Джейн зміщується від почуття обов'язку перед суспільством і Богом до почуття обов'язку перед самою собою. Цей ефект досягається, головним чином, за рахунок того, що мотивації Джейн залишаються повністю невисловленими. У версіях 21-го століття Джейн стає більш виразно індивідуалістичною. У фільмі Вайт 2006 року панічні рухи Джейн вказують на її огиду до пропозицій Рочестера.

Слід також розглянути сцену возз'єднання Джейн з Рочестером. Вайт знову використовує зображення, щоб допомогти розповісти історію. Джейн, успадкувавши свій статок, відчуває поклик голосу вітру. Коли вона їде до Ферндіна, на ній гарний плащ. Її капелюх має мереживо всередині. Хоча її одяг все ще простий, він коштує дорожче, ніж раніше. Джейн тепер незалежна, і вона демонструє це. Поки вона йде до будинку, камера

фокусується на безлистих деревах навколо неї. Ферндін – сумне, самотнє місце посеред туманного лісу. Рочестер, розлючений чоловік, який виходить з нього, точно вписується в цю картину.

Героїня Вілсон не така врівноважена, як її оригінал: побачивши Рочестера, вона йде вперед, усміхаючись. Коли вона згадує, що він незрячий, вона зупиняється, шокована. Сцена зі слугами також вирізана, тому ми не бачимо Джейн у ролі господині дому. Вона приносить Рочестеру тацю з водою та свічками і підносить склянку до його вуст. Це турботливий і напористий рух. Джейн не лише краще одягається, вона також заявляє Рочестеру про свою незалежність, розповідаючи йому, скільки грошей вона успадкувала. Вона також демонструє самостійність, коли бажає Рочестеру доброї ночі: вона піднімає його підборіддя і цілує його. Рочестер, здається, приємно здивований цим: у нього немає жодних проблем з цією впевненою, владною Джейн. Посмішка Джейн показує, що їй приємно змушувати Рочестера ревнувати: вона сплачує борг і отримує від цього задоволення. Коли Рочестер запитує її, чи робив їй коли-небудь пропозицію Сент-Джон, вона гордовито відповідає, що він запитував її не раз.

Вайт вирішив показати пристрасну сторону цієї пари, і фінальна промова Рочестера є прикладом цього. «Джейн, - каже він, - я хочу дружину. Не няньку, яка доглядатиме за мною. Я хочу дружину, яка ділитиме зі мною ліжко щовечора – або й цілий день, якщо ми захочемо. Якщо я не можу цього мати, я краще помру. Ми не з платонічного типу, Джейн». Вайт показує, як посилення інтегративної функції (сексуального потягу) може змінити історію кохання. Промова Рочестера також чітко пояснює, що приваблює Джейн у Рочестері тепер, коли він більше не є могутнім незалежним господарем. У відповідь Джейн каже: «Твоє життя не твоє, щоб від нього відмовлятися. Воно моє, все моє, і я забороняю тобі це». Вони лягають на траву і цілуються.

Таким чином, Вайт робить явними речі, на які Бронте лише натякає, і це робить її екранізацію дуже переконливою для аудиторії 21-го століття.



### **3.3. Особливості кінематографічної версії Кери Фукунага «Джейн Ейр» 2011 року**

Найбільш помітною відмінністю цього фільму, яка виділяє його серед інших, є його структура. Замість того, щоб оповідати прямолінійним, лінійним способом, він починається в кризовий момент, який відбувається пізніше в історії, і розповідає більшу частину оповідання у спогадах – подібно до структури «Таємних щоденників Шарлотти Бронте» – і тут це чудово працює, дозволяючи сценаристці Мойрі Буффіні ефективно стиснути довгий роман у двогодинний проміжок часу.

Ця реорганізація книги має великий сенс, оскільки вона відкриває одну з чудових тем роману: те, як осиротіла Джейн шукає дім, і визначення того, яким цей дім може бути для неї, розумної та незалежної.

Фільм починається з того, що молода жінка біжить, тікає, хитромудра коса її волосся стає дедалі розпатланішою, біжить через болота, падає, непритомніє, її рятують. Таким чином вона потрапляє до будинку братів і сестер Ріверів. Глядач знає про те, що Джейн тікає з Торнфілд-холу, лише якщо він чи вона раніше читали роман, але якщо ні, то він постійно думає про те, як Джейн опинилась в такій ситуації. Що з нею сталося? Хто зробив їй щось погане? Чому вона не називає свого справжнього імені? Так, у цій версії ми зустрічаємо спочатку Сент-Джона Ріверса (Джеймі Белл) і його сестер (Темзін Мерчант і Холлідей Грейнджер), а потім зустрічаємо містера Рочестера (Майкл Фассбендер).

Тому послідовність сцен у фільмі – це послідовність наративу сьогодення. У цих сценах ми бачимо період часу, який Джейн проводить з Джоном Ріверсом та його сестрами. Глядач перестає бачити цей наратив теперішнього моменту, коли Джейн досягає повноліття, залишає Лоувуд і починає працювати в Торнфілд-холі. Остання сцена теперішньої Джейн, яку ми бачимо, – це сцена, коли святий Джон Ріверс пропонує Джейн роботу вчительки. Отже, час, який Джейн проводить, навчаючи дівчат у школі, – це той самий час, який Джейн проводить, навчаючи Адель. Це відбувається

тому, що коли Джейн тікає, ці дві послідовності, які формують фільм, нарешті з'єднуються і продовжують фільм, де ми бачимо розв'язку історії. Наприкінці фільму ми бачимо момент, коли Джон Ріверс відкриває Джейн, що знає правду про її минуле, а потім Джейн повертається до Рочестера.

Отже, у гарячкових галюцинаціях Джейн розповідається перша її передісторія. У спогаді ми бачимо, як Джейн у віці дев'яти років відкрито бунтує в Гейтсхеді, у величному будинку, де її знущаються та відкидають її байдужа тітка місіс Рід та її родина. Далі її відправляють до Ловуда, холодної благодійної школи, якою керує лицемірний священник містер Броклхерст, де вона поступово починає пізнати значення терпимості, толерантності та християнського милосердя. Пізніше, будучи гувернанткою в Торнфілді, ми бачимо її інтелектуальний розвиток і емоційний розквіт у цьому чарівному, зловісному місці. У фільмі добре підкреслюється контраст між похмурими готичними таємницями, які приховує на горищі неспокійний розпусник Рочестер, і добрим, затьмареним домашнім світом економки міс Ферфакс (Джуді Денч), яка не помічає жахів і небезпек навколо себе.

Під час тривалого перебування в Ріверсах Джейн виявляє, що просте місце для ночівлі над замиською шкільною кімнатою, якою вона керує, може бути затишним домом. Але зрештою вона також визнає, що шлюб із благочестивим Ріверсом, як його місіонерською партнеркою в Індії може бути розумним рішенням як покликання, але незадовільним як справді повноцінні романтичні стосунки. Звичайно, її врятували від залежності два прийоми, випадкова спадщина та щасливий випадок, що призвело до примирення з Рочестером, коли він був викуплений покаєнням, болем і стражданнями, які мужньо переніс. Кінець дещо поверхневий, сцену з «Читач, я вийшла за нього заміж» пропущено, а також огляд наступного десятиліття шлюбу та її останні роздуми про Святого Джона Ріверса та його святу місію. Християнські теми не ігноруються, але й не драматизуються належним чином.

Отже, більша частина фільму – це спогад, Джейн згадує, що саме привело її до цього моменту, бігаючи через болота, лихоманячи, одужуючи та врешті-решт отримавши посаду вчителя в місцевій школі.

Мія Васиковська привносить свій талант і свою молодість у роль Джейн Ейр. Мія Васиковська – одна з наймолодших актрис, які зіграли Джейн. На момент зйомок фільму їй було двадцять років, і її молодість надає достовірності та автентичності цій історії про пробудження молодої жінки. І ось на чому ця екранізація зосереджена – на чуттєвому/сексуальному пробудженні Джейн Ейр. Незважаючи на те, що актриса приваблива, вона не має особливого фізичного вигляду та не використовує аксесуарів, щоб підкреслити свою красу, але вона одягається зі стриманістю та скромністю, очікуваними від гувернантки. У зв'язку з цим показовим є те, що під час розмови з Рочестером він кладе квітку їй у волосся – галантний жест, який, тим не менше, тривожить Джейн. Що стосується манер, то вона розважлива, більшу частину часу проводить мовчки, не розповідаючи про банальності; як це відбувається в оригінальному творі, «її мовчання перетвориться на мову».

Під час фільму немає суттєвих змін у її способі одягу, але це справді використовується в символічний спосіб, колір її одягу дещо змінюється залежно від її настрою: темно-сірий, коли вона відчувається сумною чи невмотивованою, світло-сірий, коли вона відчувається спокійнішою та змішує різні відтінки сірого, коли вона хвилюється. У два вирішальних моменти її одяг використовується, щоб підкреслити зміни в її житті, а отже, і в її соціальному статусі: Джейн відмовляється від гарної сукні, коли прибуває до школи-інтернату, і повертається в той світ, коли отримує свою ніжну весільну сукню. Як естетичне завершення цієї тональної прогресії, Джейн повертається до Торнфілда наприкінці фільму в одязі дискретного, але кращого (завдяки її соціальному прогресу) одягу теплих тонів, про що свідчать, наприклад, її сукня з орнаментами та бордюрами, надрукований охристими тонами, а також похідний золотий капелюх, який вона тримає в руці перед зустріччю з містером Рочестером.

Джейн Ейр у цій версії вивчає картини ню при свічках у темних коридорах. Ця Джейн Ейр голосно скаржиться місіс Фейрфакс (Джуді Денч), що вона прагне дії, щоб щось трапилося в її житті. Зокрема, у цьому фільмі підкреслюється ширість і твердість Джейн, яка не дозволяє Рочестеру залякати її своїми безперервними провокаціями і реагує на його пропозицію вийти заміж скоріше гнівом (побоюючись, що над нею знущаються), ніж сумом, відображеним в інших версіях. У фільмі також підкреслюється її компетентність гувернантки, яка люб'язно і терпляче поводитися з Адель, чії стосунки були ніжними на фізичному рівні.

У цьому фільмі режисер чудово фіксує сцену пропозиції. Джейн Васіковської вимовляє свої репліки з таким запалом, відтінком обурення та болю, сльози навертаються на її очі, але не спадають. Можливо, це найкраща подача цього монологу з багатьох екранізацій.

Місце дії фільму відповідає часто похмурому, атмосферному тону роману. Haddon Hall у Бейквеллі, графство Дербішир, побудований на вапняковому відслоненні та є одним із найстаріших будинків в Англії, замінює Торнфілд-Хол. За словами менеджера з локації Джайлза Едлстона, у Хеддон Холі «більше кімнат і декорацій, ніж міг би побажати режисер», і режисер Кері Фукунага чудово використовує це, підкреслюючи його похмурий, готичний, чоловічий відтінок, особливо ефективний у особливих, холодних сценах. Інтер'єр зображено в похмурий і гнітючий спосіб, екстер'єри загалом показують скромність боліт і британський пейзаж, де домінує сірий колір, але в деяких випадках сонячні промені використовуються, щоб показати стан щастя персонажів. Безлюдні йоркширські болота підкреслюють замкнутість і холодність світу Джейн. Темні коридори Торнфілда, освітлені свічками, виявляють внутрішні страхи Джейн і викликають у глядачів почуття страху. Готична атмосфера роману дуже помітна у фільмі, але вона ніколи не буває безглуздою чи надмірною.

Незважаючи на велику кількість мелодраматичних сцен у фільмі, які використовуються для вираження емоційного стану Джейн, фільм ніколи не

виглядає відверто мелодраматичним завдяки сучасному візуальному стилю Фукунаги. Камера часто розташовується з-за голови Джейн, що стає все більш поширеним прийомом, щоб розташувати аудиторію прямо за персонажем, щоб побачити світ таким, яким вони його бачать, але дещо відсторонено, щоб передати настороженість Джейн. Справжнє задоволення від фільму – спостерігати, як вона та Рочестер опускають свої захисні сили, щоб розпочати багато дивовижних мук і романтичних діалогів.

Фукунага зберіг романтичний аспект Джейн Ейр як центральну історію, і просто використав грізну БERTУ як просту перешкоду на шляху спільного щастя Джейн і Рочестера. Потрібно відзначити зображення БERTИ Мейсон – однієї з головних героїнь роману, яка має бути представлена в екранізації. У романі читач перебуває в постійній напрузі, оскільки він не знає, хто або що могло робити ці дивні речі: сміх, кроки, вогонь... В екранізації Фукунаги таємничість спочатку викликає Софі, няня Адель. Вона каже, що вночі тут ходить якась жінка. БERTУ ж не з'являється до того моменту, коли Мейсон отримує поранення. Немає божевільного сміху вдома, ніхто не прокрадається до кімнати Джейн і не розриває її весільну фату. Навіть коли глядачі бачать БERTУ, вона виглядає трохи розпатланою, зовсім не схожою на демонічного червоноокого монстра, яким вона описана в книзі. Фукунага виключив сцени, наприклад, коли Рочестер одягається ромом, і швидко переноситься через дитинство Джейн у Гейтсхед-Холі та школі Ловуд, щоб приділити більше часу розвитку стосунків між Джейн і Рочестером. Деякі сцени, яких немає в романі, були тонко додані, наприклад, як Рочестер виходить зі снігової бурі і якимось чином знаходить Джейн в її маленькому помешканні шкільної вчительки і обіймає її. Через це «Джейн Ейр» здається чистою романтикою, а не казкою життя. Це розчарує, і будь-який читач книги погодиться, що є певні – не обов'язково вирішальні – сцени, які було б цікаво побачити у фільмі, але були пропущені через їхню неромантичність.

Проте можна сказати напевно те, що режисеру Кері Фукунага вдалося передати напруженість емоцій між Джейн Ейр і містером Рочестером.

Внутрішня сексуальна напруга між ними відчувається з самого початку фільму, і їхнє безмовне захоплення одне одним, а згодом і прихильність, яке швидко зростає, добре показано (хоча «перетворення» містера Рочестера із задумливого й холодного господаря на безпорадного Ромео можливо, зроблено занадто рано в цій історії). І хоча діалоги дуже схожі на оригінальні, в цій екранізації ми бачимо персонажа Рочестера, який більш яскраво показує свої почуття. Крім того, у відомій сцені визнання почуттів персонаж Джейн на мить сумнівається, що є відмінністю, але лише на кілька секунд. У цій адаптації вони більш пристрасні, ніж в інших, коли вони повертаються додому, вони цілуються багато разів

Фукунага зробив атмосферу першої зустрічі досить моторошною. Джейн гуляє туманним і похмурим лісом, з моторошними птахами, які дивують її. Раніше вона розповідала Адель історію про Гітраша, і цілком можливо, що фантазія знову з'являється в її голові, коли вона йде Сінним провулком. Ця сцена має ту саму готичну якість, що й роман.

Рочестер з'являється з нізвідки, увага глядачів була повністю поглинута свідомістю Джейн. Ні вона, ні глядачі не чули його наближення. Фассбендер грає дуже темпераментного, зарозумілого травмованого Рочестера. Він ігнорує пропозицію Джейн про допомогу і переходить до питання: «Хто ви?». Це означає, що вона не може наполягати на тому, щоб «залишитися, поки він не буде в змозі сісти на коня». Рочестер гордовито наказує Джейн привести його коня, і коли вона дивиться на дикого коня, він каже: «Якщо ти будеш така добра» голосом, сповненим сарказму. Джейн намагається привести коня, але їй це не вдається. Після того, як його осіддали, Рочестер все ще не дякує Джейн. Здається, він майже сердиться, що залишився у неї в боргу. Однак він наказує їй поквартитися з листом, чим натякає глядачам, що хоче знову її побачити.

Джейн, тим часом, небагатослівна, але в її поведінці відчувається виклик. Вона не виконує прохання Рочестера, не зупиняючись, не дивлячись на нього і не даючи йому зрозуміти, що вона не надто високої думки про

його манери. Не висловлюючи своєї думки, Джейн Васиковської показує, що вона у неї є. Лише мімікою та ваганнями вона демонструє власний авторитет і незалежність. Ця Джейн допомагає, тому що це правильно, а не тому, що її лякає гордове домінування Рочестера. Як і у версії Вайта, переклад з роману до фільму, здається, пройшов гладко; всі кардинальні сцени на місці.

Готичний елемент повертається до цієї екранізації 21-го століття, тоді як він був відсутній у екранізаціях 20-го століття. Готика не лише допомагає зобразити Джейн як незахищену сироту у ворожому світі, вона також надає Джейн хоробрості. Вона боїться «тупоту копит» коня, поки не бачить Рочестера на його спині; її вириває зі свого уявного світу поява незнайомця. Замість міфічного монстра, це просто поранений чоловік, і їй не потрібно його боятися. В фільмі Джейн отримує впевненість від готичного елемента, адже Рочестер не є загрозою у порівнянні з Гітрашем.

Отже, у сцені першої зустрічі Джейн Фукунаги менш відверта, а Рочестер менш харизматичний. Вони менш відшліфовані у своїх манерах, але більш стримані, ніж у попередніх екранізаціях. Проте вони теж встановлюють динаміку влади замість чіткої ієрархії з Рочестером на чолі.

На цю сцену прощання Джейн та Рочестера після перерваного весілля Фукунага відводить лише п'ять хвилин, але він знайшов спосіб включити всі визначальні елементи Бронте. Внутрішній світ Джейн відповідає на припущення та пропозиції Рочестера, які озвучуються у фільмі.

Джейн Васиковської не миттєво прощаюча. Коли Рочестер пропонує їй своє життя, вона відповідає: «А що з правдою? Ви брехливий сер!». Вона також не залишає глядачам жодних сумнівів щодо того, щоб бути коханкою Рочестера: вона заперечує не заради суспільства, а заради себе. Коли Рочестер запитує її, кого б вона образила, живучи з ним, вона відповідає, що вона б образила себе. На його «Ти радше доведеш мене до відчаю, ніж порушиш звичайний людський закон», вона дає відповідь про те, що вона мусить поважати себе.

Мотив безсилля Рочестера над своєю душею, але не над тілом, також чітко озвучений в образі, взятому з роману. Стоячи на колінах перед Джейн, він вигукує, що міг би зігнути Джейн пальцем. Він каже, що вона просто очерет в його руках, але що б він не робив з цією кліткою, він не може до неї дістатися, а йому потрібна її душа. Це твердження підкріплюється його дією, коли він обхоплює її шию руками, наче душить її. Він сильніший тілом, але не розумом.

У цій адаптації Джейн і Рочестер Фукунаги не приховують своїх почуттів. Вони чітко їх озвучують. Джейн чітко перераховує мотиви свого від'їзду: втрата довіри, аморальність бути коханкою та самоповага підказують їй, що вона заслуговує на краще. Рочестер, тим часом, висловлює свій відчай від неспроможності вплинути на сильний розум Джейн. Динаміка влади, також відповідно до роману Бронте, ставить Джейн на вершину ієрархії: її почуття власної гідності та рішучість покинути коханого чоловіка дають їй перевагу над Рочестером, який благає її про допомогу. Єдину владу, яку він має над нею, його фізичну силу, вона забирає у нього, покидаючи Торнфілд.

Таким чином, саме у версії Фукунаги Джейн фактично озвучує справжню причину свого від'їзду: самоповагу.

Що ж до сцени возз'єднання головних героїв, Фукунага вирішив зробити цю сцену дуже короткою. Вона відбувається не у Ферндіна: Рочестер сидить за межами Торнфілда, під залишком половини каштана зі сцени освідчення. Розколотий навпіл каштан символізував його розлуку з Джейн. Половина, що залишилася, здається, є місцем, де він мріє про неї. Рочестер Фассбендера - перший у цьому дослідженні, хто справді виглядає відчайдушним. Він одягнений лише наполовину, неголений і з брудними нігтями. А головне, він виглядає як людина, яка втратила мету в житті.

Джейн, навпаки, має дуже багате вбрання, більш яскраве і стильне, ніж раніше. Воно чітко вказує на її незалежність: тепер вона належить до



середнього класу. Джейн – доброзичлива леді, яка нахиляється, щоб втішити нещасного чоловіка, що сидить під деревом.

Джейн явно позбулася своєї колишньої ловудської сукні та життя, і хоча вона потрапила до Торнфілду за допомогою чарівного голосу в повітрі, вона, очевидно, хоче показати, що тепер вона жінка з певними можливостями. Вона звертається до Рочестера як до рівного, кажучи: «Едварде, я повернулася до тебе», замість звичного «сер», яке використовує Джейн у романі протягом усієї розмови. Сцена закінчується одразу після цієї кульмінації, тому ми не знаємо, чи буде Джейн дражнити Рочестера, щоб вивести його з меланхолії. Хоча цього варто було б очікувати, адже героїня Васиковської вже докоряла Рочестеру за його брехливість після перерваного весілля.

У цій сцені Джейн має перевагу, але Рочестер, здається, оживає в ту мить, коли усвідомлює, що перед ним дійсно стоїть Джейн. Він не змушує її стати перед ним на коліна, а навпаки, встає сам. Цей вчинок показує, що Джейн надає Рочестеру сили і піднімає його на рівень свого щастя. Таким чином, Фукунага натякає на те, що ідеальний баланс, описаний Бронте, буде досягнутий: Джейн буде вести і відроджувати Рочестера, а Рочестер стане спорідненою душею, якої так прагнула Джейн.

У Фукунаги набагато менше часу в порівнянні, щоб розповісти історію, тому він не може використати стільки візуального символізму, як Вайт. Замість того, щоб переважно показувати, Фукунага також дозволяє своїм персонажам висловлювати свої думки. Його фільм створює баланс і ідеальну гармонію, про яку згадує Джейн Бронте. Тепер Джейн – леді, як матеріально, так і ментально рівна Рочестеру. Її відсутність зробила Рочестера відлюдником, але зрозуміло, що її турбота і настанови повернуть його до щастя. Як показує фінальний кадр, ці двоє в цей момент можуть притулитися одне до одного, і їм однаково комфортно одне від одного. Фукунага створив Джейн, яка може сказати: «Я - життя мого чоловіка, так само як і він – моє».

### Висновок до розділу 3

Розглядаючи екранізацію романів, дослідники, схоже, погоджуються з тим, що не слід зосереджуватися на тому, вірний фільм своєму роману чи ні. Оскільки автори та режисери використовують дуже різні методи, щоб розповісти свої історії, натомість слід зосередитися на тому, як режисер переклав написаний твір, щоб найкращим чином адаптувати його до екрану. Незважаючи на те, що глядачі часто розчаровуються змінами режисера, вони необхідні для адаптації роману до середовища кіно. Якщо глядач кіноадаптації уникає зосереджуватися на питанні вірності, а натомість розглядає її як власний витвір мистецтва, цей досвід може призвести до більшої оцінки кіноверсії.

Очевидно, місце дії «Джейн Ейр» має велике значення для досвіду читання. Уважніше вивчення різних місць корисно під час інтерпретації роману. Коли Шарлотта Бронте встановлює сцени, вона часто використовує образи вогню та льоду, щоб вказати на почуття та настрої персонажа, і, зокрема, вони відображають внутрішній стан головного героя. Незважаючи на те, що образи вогню та льоду є найпомітнішими в «Джейн Ейр», дизайн та інтер'єри різних місць, де мешкає Джейн, також важливі. Наприклад, обстановка в Торнфілд-Холі додає готичної атмосфери в романі.

Порівнюючи обстановки у екранізаціях Джейн Ейр, стає очевидним, що режисери подумали про важливість обстановки під час подання історії. Неминуче вони також внесли зміни, щоб відповідати носії фільму. Проте їм вдалося вловити дух місць, де мешкає Джейн. Помітно, що значення образів вогню та льоду та їх взаємодії було взято до уваги, коли це показано очевидним чином, особливо в Ловуді та Торнфілді.

Підсумовуючи, можна сказати, що жодна екранізація не зможе точно передати атмосферу роману Шарлотти Бронте, але ми маємо багато варіантів екранізації «Джейн Ейр», і кожен фільм розкриває роман особливо та неповторно.

## ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Дев'ятнадцяте століття було епохою, яка особливо виступала проти гендерної рівності, що було найбільш очевидно в групах тиску, які створювали кампанії проти виборчого права з 1890-х років і далі, які виступали проти ідеї того, що жінки повинні мати політичні, економічні права та права на працевлаштування. Подібно до того, як історія загалом писалася з точки зору переможців під час війни, більшість історії була написана чоловіками про досягнення чоловіків.

Феміністська літературна критика намагалася знищити патріархальне ставлення в літературі та патрує мatriархальне твердження в літературі. Феміністична літературна критика спрямована на повалення тих соціальних практик, які призводять до пригнічення та віктимізації жіночої нестачі. Він спрямований на те, щоб зробити жінку предметом її власної історії, а не об'єктом чоловічого бажання та чоловічого задоволення.

Саме в такий час така проста жінка, як Шарлотта Бронте, написала роман із розумною, доброю та незалежною жінкою на ім'я Джейн. Таким чином, цей роман проклав шлях для нових типів феміністичних теорій і концепцій і став прикладом для жінок і чоловіків про те, як жінка може виживати у вікторіанському суспільстві, не дозволяючи своїм ідеям і способам життя бути продиктованими чоловіками.

Шарлотта Бронте була прогресивною у своїх переконаннях. У часи, коли жінок вважали лише окрасою суспільства та носійками нащадків, Шарлотта Бронте сміливо суперечила суспільству своїми творами. Її романи багато говорять про пригноблену жінку, таким чином Шарлотта Бронте стала однією з перших сучасних жінок свого часу.

На перший погляд, «Джейн Ейр» здається романом, який досліджує вікторіанську дилему – право розумної молоді жінки кохати і бути коханою, але при цьому зберігати свій незалежний дух; коли ми заглиблюємося у роман, ми помічаємо, як головна героїня, яка прагне до економічної та

особистої незалежності, торкається питань класової ієрархії, економічних структур і гендерних ролей, які вплинули на Велику Британію.

Прагнення Джейн до незалежності та свободи вибору було очевидним з дитинства. Те, як вона мстить господареві Ріду, свідчить про її протест проти несправедливості, хоча в її домі нікого не було. Навіть тітка Рід теж поводить з нею грубо. Але вона з високою головою і великою гідністю зустріла всі ці звірства. Покарання тітки, яка замкнула Джейн у Червоній кімнаті, виховує центральну рису молодої дівчини: бажання вижити з гідністю. Вона не вагалася говорити про жорстокість покарання. Протягом усього життя вона виявляла дух мужності, щоб вистояти на барикадах життя. Героїні роману Джейн Ейр, безсумнівно, вдалося створити образ жінки, яка має мужність боротися з несправедливою дійсністю та прагнути до рівності в житті. Вона закликає жінок боротися за те, щоб володіти своїм життям. Протягом усієї історії Джейн виступає як позитивний персонаж. Розвитком думок і почуттів Джейн авторка передає духи фемінізму.

На сьогоднішній день існує дуже багато екранізацій «Джейн Ейр», для дослідження ми обрали три адаптації: кінематографічну версію Роберта Янга «Джейн Ейр» 1997 року, Сюзанни Уайт телесеріалу «Джейн Ейр» 2006 року, Кэри Фукунага «Джейн Ейр» 2011 року. Кожна версія мала свої особливості, авторський почерк кожного режисера. Перша версія 1997 року відзначилася зосередженістю на стосунках Рочестера та Джейн, відкинувши більшість дитинства та проведення часу у Ловуді. Друга версія 2006 року мала чотири серії та змогла розповісти історію повністю, на відміну від інших стислих версій. Загалом версія відповідає роману, але має декілька незначних відхилень. А версія 2011 року відзначилася найбільше своєю нелінійною розповіддю. На відміну від роману, фільм починається з середини подій і, за допомогою флешбеків розкриває передісторію.

Кожна версія змогла по-різному розрити роман, показати його з різних сторін та допомогти прихильникам оживити улюблений роман, який вчить жінок відстоювати свої права та завжди боротися за свою незалежність.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анненкова О.С. Зарубіжна література ХІХ століття: європейська реалістична проза 1830-1880-х років. Київ: Знання України, 2016. 438 с.
2. Базилевич В.М. Обличительный характер произведений Шарлотты Бронте: автореф. дис. канд. филол. наук. Одесса, 2015. 15 с.
3. Бесараб О.М. Деякі аспекти кореляції еволюції жіночого образу в європейських літературах.  
URL: <http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v16/23.pdf> (дата звернення: 11.11.2022)
4. Бесараб О.М. Типологія жіночих образів у романістиці Шарлотти Бронте: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн». Дніпро, 2017. 20 с.
5. Білоус Н.В. Сильові особливості моделювання жіночих характерів в українській літературі другої половини ХІХ – початку ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Київ, 2015. 20 с.
6. Бронте Ш. Джен Ейр: [роман]; [Пер. з англ. Дмитро Щербина]. Київ: Nebo Booklab Publishing, 2021. 656 с.
7. Варикаша М. Гендерний дискурс у літературі non-fiction (на матеріалі щоденників письменників першої половини ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.06 «Теорія літератури». Київ, 2019. 20 с.
8. Денисова Т. Шарлотта Бронте і «Джен Ейр» / Бронте Ш. Джейн Ейр Пер. з англ. П. Соколовського. Київ: Дніпро, 2015. С. 5 – 18
9. Денисова Т. Шарлотта Бронте: Погляд із сучасності. / Бронте Ш. Джейн Ейр Пер. з англ. П. Соколовського. Харків: Фоліо, 2014. С. 3 – 18
10. Джейн Ейр. Телесеріал. 2006, 4 частини.
11. Задоріжний І. М. Діалектно-просторічна мова в романах сестер Бронте. Іноземна філологія : укр. наук. зб.. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2004. Вип. 113. С. 187–193.

12. Михальська Н.П. Бронте Шарлотта, Емілі, Енн. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 т. [За ред. Н.Михальської та Б.Щавурського]. Тернопіль: Богдан, 2015. 824 с.

13. Назаренко Н. Типологічні подібності в творах сестер Бронте та українських письменниць другої половини ХІХ ст. Вісник Львівського університету. Серія: Іноземні мови: зб. наук. пр. Львів, 2012. Вип. 20, ч. 1. С. 286-292

14. Наливайко Д.С., Шахова К.О. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму: Підручник. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2017. 416 с.

15. Павличко С. Фемінізм. Передм. Віри Агеєвої. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2018. 322 с.

16. Петренко О.Ю. Гендерна проблематика творів Дж. Остін «Гордість та упередження» та Ш. Бронте «Джен Ейр» / Актуальні питання сучасної науки і освіти : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції викладачів і студентів Донбаського державного педагогічного університету, учителів та учнів загальноосвітніх закладів. Слов'янськ. 22–24 квітня 2014 р. С. 361 – 363

17. Петрук Т. О. «Джейн Ейр» як соціально-психологічний роман з елементами романтизму. Актуальні проблеми романо-германської філології: матеріали ІІІ міжнар. наук.-практ. семінару . Луцьк, 2014. С. 274-277.

18. Рудницький М. Ця дивовижна Шарлота Бронте...Бронте Ш. Джейн Ейр.[Пер. з англ. О. Сліпої]. Тернопіль: Джура, 2021. С. 258 – 266

19. Степанюк М. Графічні та граматичні засоби вираження емоцій у романах Ш. Бронте й Е. Бронте. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки/ Луцьк, 2014. No 5 (282): Серія: Філологічні науки : Мовознавство. С. 57-60

20. Шимчишин М.М. Жіночі голоси в літературному дискурсі ХХ століття. Тернопіль: Горлиця, 2017. 240 с.

21. Alexander, M. A History of English Literature. India: Replika Press Pvt. Ltd., 2000. 276 p.
22. Allen, W. The English Novel: a short critical history. Middlesex, England: Penguin Books, 1954. 386 p.
23. Arnold M. Haworth Churchyard. Poem. Fraser's Magazine. 1855.
24. Barker, Juliet. The Brontës: A Life in Letters. London: Folio Society, 2006. 472 p.
25. Barry J. Rising up in Response: Women's Right Activism in Conflict. Urgent Action Fund. 2005. 183 p.
26. Barry, P. (2019). Feminist criticism. In Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory. Manchester, UK: Manchester University Press. 2019. p. 116–131
27. Bellringer, Alan W. Charlotte Bronte's Shirley: A casebook. London: Macmillan. 1993. 257 p.
28. Boyd, N., Three Victorian Women Who Changed Their World: Josephine Butler, Octavia Gill, Florence Nightingale, Oxford, Oxford University Press, 1982
29. Brontë Ch. Jane Eyre. Penguin English Library, USA. 2016. 624 p.
30. Bronte, Ch. Shierly. London: Penguin. 2003. 539 p.
31. Browning, Robert. Poems and Plays «Volume Four» Ed. Bozman MM. London JM Dent and Sons Ltd, 1946
32. Cambridge Dictionary. Feminism  
URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/feminism> (дата звернення 15.09.2023)
33. Chernock, A. Men and the Making of Modern British Feminism Standford: Standford University Press. 2009. 272 p.
34. Cixous, H. and Catherine, Clément. The Newly Born Woman. Theory and History of Literature. Minneapolis: University of Minnesota Press. Vol.24. 1986. 196 p.
35. Cuddon, J. A. Dictionary of literary terms and literary theory (4th ed.). Penguin Books. 1999. 1026 p.

36. Daiches, David. *A Critical History of English Literature Vol. 2*. London: Ronald press company, 1960. 1049 p.
37. Gardner, V. and Rutherford S. *The New woman and her sisters feminism and theatre*. University of Michigan Press. 1992. 238 p.
38. Gaskell, Elizabeth C. *The Life of Charlotte Brontë*. Oxford: Oxford University Press, 1990. 380 p.
39. Gilbert Sandra M. and Gubar Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press. 2000. 768 p.
40. Gilbert Sandra M. and Gubar Susan. *The Norton Anthology of Literature By Women*. London: W.W. Norton, 1985. 347-51
41. Gladstone, William Ewart. *A Chapter of Autobiography*. London: John Murray. 2017
42. Hall-Godsey, A. M. *By Her Own Hand: Female Agency Through Self-Castration In Nineteenth-Century British Fiction* Angela Marie Hall-Godsey, Diss. Georgia State University. 2008.
43. *History and Theory of Feminism*. Network GWANET. 2016
44. Ibsen, H. *A doll's house : a play in three acts*. T. Fisher Unwin, London, 1889
45. Kornstein, C. L. *Female And Feminine, But Not Feminist: In The Principal Works Of Charlotte Bronte, Elizabeth Gaskell, And George Eliot*, M.A. thesis. Florida State University. 2003.
46. Long, William. *English Literature: Its history and its significance for the life of the English speaking world*. New York: Ginn and Company. 1964. 514
47. Mahbub-ul-Alam, A. *A Study on Feministic Relevance between Jane Austen and Sharat Chandra Chatterjee*. *Journal of ELT and Education*, Volume-2, 2019. p. 96-101.
48. Markley, Arnold A. «Jane Eyre: Overview of Jane Eyre» *Novels for Students* 1998. 1-4



49. Milbank, A. *Daughters of the House: Modes of the Gothic in Victorian Fiction*. London: Macmillan. 1992. 240 p.
50. Mill, John S. *The Subjection Of Women*. 1978. 116 p.
51. Millett, K. *Sexual politics*. Urbana: University of Illinois Press. 2000. 364 p.
52. Milton, J. *Complete poetical works*. Boston, Houghton Mifflin. 1965. 570 p.
53. Moers, Ellen. *Literary Women*. New York: Oxford University Press, 1972. 392 p.
54. Nightingale, F. *On Family Life: in Suggestions for Thought*, ed. by Michael D. Calabria, Janet A. Macrae. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1994. 125 p.
55. Parpart, Jane L. *Theoretical Perspectives on Gender and Development*. IDRC Books. 2000. 250 p.
56. Patmore C. *The Angel in the House*. BiblioLife. 2010. 324 p.
57. Rashid, A. *Feminist Literary Criticism: A Paradigm of Matriarchy in Literature*. *Journal of Literature and Art Studies*, Vol. 10, No. 2. 2020. P. 93-97
58. Rendall J. *The origins of modern feminism : women in Britain, France, and the United States, 1780-1860*. New York : Schocken Books. 1984. 408 p.
59. Rigby E. *A Review of Vanity Fair and Jane Eyre*. *London Quarterly Review* 167. 1848).
60. Rowbotham, J. *Good Girls Make Good Wives- Guidance for Girls in Victorian Fiction*. Oxford: Basil Blackwell, 1989. 301 p.
61. Rowbotham S. *Hidden from history: Rediscovering Women in History From the 17th Century to the Present*. New York: Pantheon Books. 1971.
62. Ruskin, J. *Of queens' gardens*. University of California Libraries. London. 1902. 68 p.
63. Simone de Beauvoir. *The second sex*. Vintage. 1953. 697 p.
64. Showalter, E. *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing*. Oxford: Oxford University Press, 1991
65. Tennison A. *Princess*. Nabu Press. 2010. 170 p.

66. Walters, M. *Feminisms: A Very Short Introduction*. Oxford University Press. 2006. 159 p.