

*Гальчук О. В.,
доктор філологічних наук,
професор кафедри світової літератури
Київського університету імені Бориса Грінченка*

ХУДОЖНЯ РЕАЛІЗАЦІЯ МОТИВУ «ГРА В БОГА»: СПЕЦИФІКА НЕОРОМАНТИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

Анотація. У статті досліджено функціонування в літературі помежів'я мотиву «гра в Бога». Мета статті – визначити специфічні риси авторських інтерпретацій цього мотиву в прозі неоромантизму. Об'єктом аналізу стали повість «Химерна пригода з доктором Джекілом та містером Гайдом» Р.Л. Стівенсона, романи «Острів доктора Моро» Г. Веллса і «Морський вовк» Джека Лондона. Історико-літературний, герменевтичний і порівняльний методи дослідження уможливили висновки щодо спільних і відмінних рис у тлумаченні «гри в Бога» у цих творах. З'ясовано, що актуалізація досліджуваного мотиву в неоромантичній прозі зумовлена комплексом чинників: підвищеним інтересом письменників до міфологічних структур; тяжінням до художньої мови готики; ревізією сцієнтизму; критичним осмислення ніцшеанської ідеї «надлюдини». Мотив «гра в Бога» став однією з оптимальних художніх структур для втілення авторських «відповідей» на нагальні філософські й моральні запити доби. Встановлено, що у творах англійських неоромантиків Р.Л. Стівенсона і Г. Веллса опрацювання цього мотиву пов'язане з образом вченого-експериментатора й мотивом двійництва. Це засвідчує орієнтацію письменників на продовження традиційного для англійського романтизму мотиву в контексті філософської і моральної проблематики. Специфікою авторської інтерпретації мотиву «гра в Бога» в романі Г. Веллса є також полемічний пафос, інспірований розробкою анімалістичної теми. Новий рівень осмислення художнього анімалізму також є особливістю проблемно-тематичного змісту роману Джека Лондона. Але, на відміну від англійських неоромантиків, автор «Морського вовка» зосереджується на відрухові ніцшеанських ідей у «філософії» головного героя. Зв'язок твору американського неоромантика з традицією національної літератури простежується на рівні трансформації ним мариністського жанру з образом-символом корабля. У перебігу дослідження визначено, що його перспективою є розгляд авторських версій мотиву «гра в Бога» в антиутопіях ХХ ст. як продовження художньої практики письменників-неоромантиків в антитоталітарному дискурсі.

Ключові слова: мотив «гра в Бога», англійський неоромантизм, американський фронтірний неоромантизм, мотив двійництва, інтерпретація.

Постановка проблеми. Одним зі способів дослідження певної літературної доби, напряму чи течії є окреслення комплексу мотивів, щонайбільш характерних для їхніх творів-репрезентантів. Це дає можливість простежити і тенденції літературного процесу загалом, і специфіку авторських варіантів тлумачення цих мотивів як відображення ідіостилу письменників. Щодо літератури доби межі ХІХ і ХХ століть, то науковці акцентують на особливому значенні мотивів, пов'язаних

із внутрішнім життям людини, зокрема «відчуження особистості, життя як комплекс відчуттів і вражень, втеча у світ підсвідомого, творення нового світу всупереч реальності тощо» [1, с. 7]. Вважаємо, що до цього переліку можна додати і мотив «гра в Бога», – історії героя, який уявляє себе істотою вищої сутності, що здійснює акт творення інших істот і/або керування ними чи світом (реальним чи уявним) загалом. Аналіз авторських інтерпретацій цього мотиву є актуальним завданням. Їхнє дослідження відкриває перспективу визначення зв'язку мотиву «гра в Бога», з одного боку, зі змістовими елементами типових для модерністської літератури художніх концептів. Із другого – із літературною традицією. Водночас завдяки окресленню специфіки його втілення увиразнюється картина неоромантичної літератури доби помежів'я. Окрім того, показ катастрофічних наслідків «гри в Бога» залишається актуальним текстом-попередженням для сучасних «гравців» великих і малих масштабів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Об'єктами аналізу цієї студії є повість «Химерна пригода з доктором Джекілом та містером Гайдом» Р.Л. Стівенсона і романи «Острів доктора Моро» Г. Веллса і «Морський вовк» Джека Лондона. Окремої студії, присвяченої аналізу цих зразків неоромантичної прози крізь призму авторських інтерпретацій мотиву «гра в Бога», немає. Проте питання поетики обраних для аналізу текстів досліджувались українськими науковцями. Так, Н. Долга розглядала творчість Стівенсона зразком психологічної прози, визначала її зв'язок із традицією готики [2]. Романи Веллса досліджували Г. Бондаренко [3], Т. Денисова [4]. Із-поміж наукових праць останніх років, присвячених «Морському вовкові» Джека Лондона, виокремлюємо статтю Є. Лепохіним про кореляцію «тілесних кодів» роману з проблемою ідентичності [5]. Орієнтуючись на висновки цих авторів, застосовуємо історико-літературний, герменевтичний і порівняльний методи дослідження. І задля пошуку спільних і відмінних рис у тлумаченні «гри в Бога» в прозі неоромантиків, ставимо за мету визначити специфічні риси його авторських інтерпретацій.

Виклад основного матеріалу. Мотив «гра в Бога» інтерпретуємо узагальненням богоборчих мотивів – одного з найбільш стійких і найбільш варіативних мотивних комплексів біблійного походження (порушення заборони в Едемі, братовбивство, сповідування поганства як союз з духами, будівництво Вавилонської вежі). Адже головна мета богоборства, на думку теологів, – це прагнення людини «бути як Бог» і, оминаючи Творця, користуватися владою над світом. Ці мотиви можна співвіднести з певними універсальними структурами, «постійно повторюваними і художньо інтерпретованими у витворах різних культурно-історичних епох, різних жанрів

та видів мистецтва» [6, 220], – як визначає О. Турган. Дослідниця наголошує, що цікавими періодами щодо вияву універсальних структур у художньому тексті є «періоди нестабільності, кризи в культурному житті народу. Будь-яка переоцінка цінностей (естетичних, морально-етичних, або ж політичних) передбачає відштовхування від попередньої традиції, спроби зламати закони й правила, що діяли раніше. Іноді такі спроби поширюються й на базові, універсальні для людської природи категорії, моральні аксіоми – цінності людського життя, національної самосвідомості тощо» [6, с. 221]. Відтак література fin de siècle як кризової доби перетворюється на широке поле їхнього тлумачення. А особлива затребуваність мотиву «гра в Бога» в літературі романтизму визначила його різні авторські варіанти насамперед у творчості неоромантиків – Стівенсона, Веллса і Джека Лондона.

Відомо, що новий зміст традиційних чи універсальних структур формується відповідно до контексту доби та ідеології інтерпретатора в широкому сенсі – його світоглядної й естетичної програм. У мотиві «гра в Бога» можна віднайти низку структурно-змістових «подразників» підвищеного інтересу до нього письменників помежів'я. Так, орієнтуючись на трихотомічну модель, яка включає «ядро», «тіло» і «мотивне поле» [7], у «гри в Бога» виокремлюємо історію про крах людини, яка вирішила самостійно визначати контури й межі добра і зла та вершити долі людей. Це «ядро» чи культурний код мотиву, закріплений у «Химерній історії...» Стівенсона, «Острові доктора Мор» Веллса і «Морському вовкові» Джека Лондона. Тоді як «тіло» мотиву, тобто «конкретні значення, семантичні нарощення, що їх мотив набуває в цьому тексті (текстах) цього автора» [7], це оприявлення мотиву «гра в Бога» в образі вченого, який у результаті наукового експерименту отримує нові надздібності чи можливості керувати іншими. Цим підсилюється історія героя-«деміурга» у творах англійських неоромантиків Стівенсона і Веллса. Тоді як у романі Джека Лондона таким семантичним нарощенням є традиційний образ корабля-держави, капітан якого, одержимий ідеєю свого ексклюзивного права «сильного», вибудовує тоталітарну модель. «Мотивним полем» як сумою «зв'язків певного мотиву з іншими мотивами, образами, деталями тощо» у творах є готичні (у Стівенсона) і анімалістичні (у Веллса і Джека Лондона) мотиви в поєднанні з різними варіантами мотиву двійництва. Таким чином, інтерпретації Стівенсоном, Веллсом і Джеком Лондоном мотиву «гра в Бога» можна сприймати не тільки продовженням романтичної традиції, а і реалізацією характерних для неоромантизму «як культурного зсуву» тенденцій: підвищеного інтересу до міфологічних структур; зумовленого «готичним ренесансом» тяжінням до символічної мови готики; критичним осмисленням ніцшеанської ідеї «надлюдини» як одного з чинників неоромантичної концепції героя; художньою ревізією сцієнтизму – тези про наукове знання і наукову істину як найвищу культурну цінність, засіб «адекватної орієнтації людини у світі, безмежним чинником безмежного економічного зростання і соціокультурного процесу» [8]. Мотив «гра в Бога» як одну з оптимальних художніх структур для втілення авторських «відповідей» на нагальні філософські й моральні запити доби можна вважати символічною точкою фокусування цих основних тенденцій неоромантизму.

Хронологічно першою авторською інтерпретацією «гри в Бога» серед досліджуваних творів є повість «Химерна пригода

з доктором Джекілом та містером Гайдом» Стівенсона. Використавши моделі таких жанрових різновидів, як готичний, сенсаційний і детективний романи, та відштовхуючись від реальної історії єдинбургського джентльмена-злочинця В. Бруді, письменник створив притчу про добро і зло в людині. У центрі твору розповідь про науковця доктора Генрі Джекіла, який зміг вилучити свою «злу» сутність – містера Едварда Гаїда, для якого не існувало ні добра, ні справедливості, ні краси. Та з часом доктор Джекіл усе менше контролює себе в «масці» Гаїда і для перетворення вже не потребує еліксиру. І навіть коли вчений повертається у свій звичний вигляд, то його зле «єство» не зникає. Єдиний спосіб у доктора Джекіла позбутись Гаїда – це самогубство. Таким чином, у повісті маємо топос ученого-творця, результатом експерименту якого є «істота», що стає його програшем-смертю, тобто маємо маркери мотиву «гра в Бога». Особливістю авторської інтерпретації є мотивація дій вченого і відповідно сутність витвореної ним істоти. У її реалізації оприявлюється зв'язок твору Стівенсона з літературною традицією романтизму, зокрема з трагічним образом вченого і його «витвором» у романі Мері Шеллі. У фатальному бажанні доктора Джекіла створити інше «Я», у якому сконцентрований увесь негативний первінь його власної (і людської загалом) природи, вгадуються обриси празької легенди про Голема, по-новому прочитані у «Франкенштейні, або Сучасному Прометей». Розмірковуючи на тему етичної відповідальності вченого перед суспільством за свої дії, Мері Шеллі підкреслювала в образі творця надлюдини Віктора Франкенштейна його прагнення пізнати таємниці природи, щоб допомогти цими знаннями людині в її боротьбі за існування. Натомість доктор Джекіл усвідомлює, що насамперед вивільняє власну притлумлену «негативну» частину власної душі: *«Я мушу пройти власним незаниманим і стражденним шляхом, бо сам накликав на себе покару й небезпеку, про яку не можу говорити. Коли вже я найбільший грішник, то водночас я й найбільший мучень»* [9]. Так само різними є характеристики істот, що постали в результаті експерименту. «Витвір» доктора Джекіла одновимірний: Гаїд є втіленням зла. Тоді в потворному тілі Франкенштейна живе відкрита й чиста душа, він прагне завоювати прихильність людей, але у відповідь отримує ненависть і страх. Відтак у його долі втілюється авторська думка про небезпеку «гри в Бога» й усвідомлення ученим наслідків своїх вчинків. Цю ж думку увиразнює і Стівенсон. Як і у творі Мері Шеллі, його доктор Джекіл відмовляється від свого творіння, знищуючи його. Отже, позиція Стівенсона суголосна тій, яку Мері Шеллі відстоює у своєму творі щодо сучасної людини, яка «вихована у дусі ідей освіти, але морально не готова до відповідальності за свої дії, яка страждає через це і приносить страждання іншим» [10, с. 214]. При цьому мотив двійництва як складник мотивного поля Стівенсона розгортається специфічно. З одного боку, він більш розгалужений: Джекіл і Гаїд; топос реального Лондона і Лондона містичного; лондонські квартали доктора Джекіла і Сохо містера Гаїда. Ці антиномії покликані підсилити думку про двоїстість душі доктора Джекіла. Як двоїстий і характер його експерименту. Це експеримент соціальний – як можливість для законослухняного громадянина спробувати жити, не зважаючи на закон, нехтуючи загальноприйнятими правилами людської спільноти, зневажаючи моральні цінності цивілізованого суспільства. Водночас це доведене до свавілля прагнення звільнитись від обмежень і подвійних стандартів

вікторіанської моралі. Науковим експериментом можна назвати «гру» Джекіла з людською природою і духом. На відміну від попередників, які розробляли тему двоїстості людської природи, Стівенсон звів внутрішні протиріччя до зовнішнього вираження: його Джекіл перетворюється на вбивцю-потвору Гайда не тільки фізично, а й змінюючи разом із тілом і душу. Тож до мотиву двоїстості додається мотив маски, де Гайд є «маскою» (чи за термінологією К.Г. Юнга, «тінню») доктора Джекіла. Із другого боку, навіть за умови розгалуження мотив двоїстості опиняється на периферії тексту Стівенсона, поступаючись місцем морально-філософським питанням, чого в людині більше – добра чи зла, і чи може людина обирати, на чиєму боці вона. Думку про людську душу як вмістилище і добра, і зла на прикладі історії доктора Джекіла автор розкриває поетапно, відтворюючи образ людини, яка жила за правилами суспільства, але не за власними бажаннями, і людини, яка перебувала на межі світлого і темного, а відтак за логікою міфологічного мислення не може уникнути ні одного, ні другого. Останнє символічно втілено в локусі дому доктора Джекіла: *«за рогом була площа, яку оточували старі красиві будинки, які зараз здебільшого втратили свій високий статус і в них тепер здавалися квартири і кімнати різноманітному люду: граверам, архітекторам, підозрілим юристам і темним ділкам. Один будинок, другий від рогу, залишався багатим і комфортним на вигляд, дарма що весь був темний, лише світилося маленьке віконце, під яким зупинився містер Аттерсон і постукав у двері»* [9]. Отже, розробляючи мотив «гра в Бога» Стівенсон, на відміну від Мері Шеллі, звужив пізнавальну чи шляхетну цивілізаційну мету вченого до суб'єктивного бажання, а його «вигад» зробив одновимірно-негативним віддзеркаленням тієї частини його «Я», яка, вважає письменник, є складником кожної людської душі. Тож і образ вченого, і результат його експерименту в повісті «Химерна пригода з доктором Джекілом та містером Гайдом» несуть відбиток трагічного світосприйняття межі XIX–XX століть.

Змагання вченого з Богом і його відповідальність перед людством є лейтмотивом роману Веллса «Острів доктора Моро». Разом із традиційними мотивами острова як моделі держави й долі учасників в кораблетрощі, він приростає новим сенсами завдяки авторському осмисленню місця людини і тварини в дарвінівській «піраміді». Таке осмислення було інспіроване бажанням розгорнути полеміку з Р. Кіплінгом, зокрема з новим варіантом еволюційного міфу його «Книги Джунглів», протагоністом якого був Мауглі. Тож Веллс, осмислюючи проблему співвідносності чи неспіввідносності наукового прогресу і питань моралі, вибудовував у романі «Острів доктора Моро» міф есхатологічний. Відповідно в історії доктора Моро письменник оприявнює трагічний варіант образу вченого (як, скажімо, і в романі «Невидимець»), відкинутого суспільством: доктор Моро прагне помститись суспільству, яке його зневажило, і створюючи нову расу, сам перетворюється на тирана.

В есхатологічній концепції Веллса «страшний суд» на острові, де проводить свої експерименти доктор Моро, – це результат прагнення вченого стати Богом-творцем нової генерації покірних «гомункулів». За допомогою болочої трансплантації («вівісекції») він перетворює різні види тварин на людей. Цю нову генерацію, у супереч кантівським уявленням про виховання-просвітництво, яке покликане навчити дітей мислити, доктор Моро дресує, керуючись Законом: *«Не*

ходити рачки – це Закон. Хіба ми не люди? – Не хлєбтати воду язиком – це Закон. Хіба ми не люди? – Не їсти ні м'яса, ні риби – це Закон. Хіба ми не люди? – Не полювати на інших людей – це Закон. Хіба ми не люди?» [11, с. 200]. Так, пародіюючи текст кіплінгівського «закона джунглів», письменник ставить питання, чи стає людиною тварина, якщо вона не ходить рачки, їсть із посуду й не живе полюванням. Як і головний герой Стівенсона, доктор Моро перебирає на себе функції Бога – і творця, і караючого. Адже методи «олюднення» на острові-«лабораторії» важко назвати гуманними. Так само небезпечним і таким, що призводить до деградації, є бунт. Спрямований проти жорстокості Закону, за яким вибудований всесвіт доктора Моро, бунт, на думку письменника, несе ще більшу жорстокість і повертає тварин у світ звірів. Псевдо-людська цивілізація доктора Моро гине разом із ним. Отже, учений постає злою пародією на творця нового людства, бо для нього жива істота є результатом біологічного поєднання фізичних і хімічних процесів, без душі, керована його власним Законом. Невипадково сам автор називав романом «теологічним гротеском», фантазуючи, таким чином, яким би був світ, якби метою Творця були істоти без душі, не богоподібні, а такі, що зупинились на пів шляху між твариною і людиною. Але доктор Моро – ця міфологічна Цирцея навпаки, яка перетворює тварин на людей, зберігаючи їхні звірині доміанти, – не тільки творить нову «спільноту», але і хоче керувати нею. Та крах його ідеї і загибель – це результат невдалого експерименту (його соціального складника) створення за законом ще більш жорстоким, ніж закон джунглі «спільноти», яку гуртує тільки страх. Перетворити її на цивілізоване суспільство неможливо. Тоді як власне наукова поразка доктора Моро – це перемога природи над нав'язаною їй людиною волею чи моделлю, адже людино-тварини після кривавого бунту повертаються до свого первісного стану.

До полеміки щодо фатальної ролі людини в перетворенні тварини у звіра долучився і американський неоромантик Джек Лондон. І якщо у його «Білому Іклі» і «Поклику предків» ця проблематика розглядається в реалістичному ключі, то в романі «Морський вовк» маємо новий – метафоричний рівень – розробки художнього анімалізму. Як і Веллс в «Острові доктора Моро», Джек Лондон запропонував художню реакцію на ідеологію звіриного індивідуалізму, виступаючи проти стосунків, заснованих на праві сильного. Ще у своїй анімалістичній прозі письменник висноував: людина не повинна пробуджувати звіра у тваринах. Його Хел у «Поклику предків» чи Красунчик Сміт у «Білому Іклі» знають лише палицю. Але так само неоромантик виступає проти стосунків, заснованих на праві сильного не лише між людьми і тваринами, а й між людьми. Ця думка є пафосом роману «Морський вовк». Називаючи твір «атакою на ніцшеанську філософію», автор засуджує культ сили й поклоніння їй і стверджує, що той, хто вважає себе надлюдиною (читай – новим Богом), – це злочинна і глибоко трагічна й самотня особа.

Роман вводить в атмосферу жорстокості й страждань, яку створив на шхуні «Привид» Вульф Ларсен. Корабель, як і острів у Веллса, – окремих світ, який живе за власними законами капітана, де не визнається права на жоден вияв супротиву. Принцип, за яким живе Ларсен: *«Право у силі, от і все. Слабкий завжди винний. Бути сильним добре, а слабким – погано. Або ще краще, приємно бути силь-*

ним тому що це вигідно, і гидко бути слабким, тому що від цього страждаєш» [12]. Життєва філософія Ларсена змушує його дивитися на світ очима вовка. Ця символіка підкреслена іменем Вульф, яке підсилює термін «морський вовк» на позначення досвідченого моряка: «Таки вовк він. У декого бува кам'яне серце. А в нього й зовсім немає серця. Вовк, чистий тобі вовк, ось хто він. Хіба ж не влучно його назвали?» [12]. Джек Лондон зчитує «вовчі» риси Ларсена із його вчинків і зовнішності. Емоції оповідача Гампа Ван-Вейдена, який опинився на кораблі не з власної волі, а після кораблетрощі (ще одна паралель до історії Прендіка з «Острова доктора Моро»), хитаються від одного полюсу до іншого: «Часом я думаю, що Вовк Ларсен божевільний або принаймні напівбожевільний – такі в нього чудні примхи й вибрики. А іноді мені здається, що він має дані на велику людину, на генія. Але зрештою я переконаний, що він справжній тип первісної людини, яка народилася з запізненням на тисячу років або поколінь і є анахронізмом у нашу добу високої цивілізації» [12]. Він стає не тільки свідком жорстокого закону сильного, який проповідує і втілює в життя Вульф Ларсен, а й «матеріалом», над яким той експериментує. Капітанові важливо не просто підкорити Ван-Вейдена, зламавши фізично, – важливо змусити відмовитись від власного «Я». Ларсен втішається тим, що з його волі герой-інтелектуал («білоручка» за його визначенням) опиниться на найнижчому щаблі в ієрархії команди і виконуватиме важку й брудну роботу юнги через страх перед болем і смертю. Складається враження, що Вульф (Вовк) Ларсен – це істота, що постала в результаті «ввісекції» доктора Моро, і тепер у світі людей у власний спосіб повторює експерименти свого «творця», та ще й озброївшись філософією «сильної закваски». «А моя примха – тримати вас на цьому кораблі, де панує моє свинство. І я тримаю вас, бо на те моя воля. Я або зроблю з вас те, що хочу, або зламаю. Ви можете померти сьогодні, через тиждень або через місяць. Я міг би вас убити зараз, кулаком, бо ви жалюгідний хирляк. Та коли ми безсмертні, то який сенс у всьому цьому? Жити по-свинячому, як ми з вами живемо. Невже це, на вашу думку, личить безсмертним істотам? Чому я тримаю вас тут?.. – Тому, що ви дужчий! – випалив я. – А через що дужчий? – не вгавався він. – Бо в мене міцніша закваска, ніж у вас. Невже ви не розумієте?» [12]. При цьому, концентруючи увагу на капітанові і розвінчуючи його всездозволеність, жорстокість, свавілля, Джек Лондон підкреслює його глибинну недостатність – безкінечну самотність. Як і у творах Стівенсона і Веллса, Вульф Ларсен, що вирішив «творити» істот згідно зі своїм планом, розпоряджатись їхнім життям і смертю, але відкинув при цьому будь-які моральні принципи, приречений на поразку. Символічно, що перед смертю, втрапивши команду і корабель і опинившись на безлюдному острові разом із Ван-Вейденом і Мод, капітан сліпне. Бо «незрячим» (у сенсі обмеженим у своїх переконаннях) він був і за життя, дивлячись на світ крізь призму фізіологічного. Має рацію Є. Лепьохін, наголошуючи, що Ларсен «виконує роль монолітного біологічного механізму, котрий насаджує і проповідує свою філософію «енергетики» життя, з його апатією, недовірою до ідеалістичних прагнень Гампа, Мод та деяких інших членів екіпажу шхуни» [5, с. 174]. За типологічної подібності

до героїв-«деміургів» Стівенсона і Веллса, Ларсен у Джека Лондона зосереджується на соціальному експерименті, вибудовуючи свою модель авторитарної держави. Але за законом жанру роману-попередження, так само як Джек і Моро, має загинути, не досягнувши бажаного.

Висновки дослідження і перспективи подальших пошуків. Мотив «гра в Бога» у творах письменників-неоромантиків виявився символічною ланкою між романтичною традицією дослідження двоїстості світу до художнього осмислення двоїстості людської особистості, яка, апелюючи до досягнень науки, хоче перебрати на себе функції деміурга. Англійські неоромантики Стівенсон і Веллс акцентують на проблемі відповідальності вченого перед людством, наукові амбіції якого мають корегуватись із духовно-моральними основами. При цьому, виходячи з символіки образу острова-держави, роман Веллса «Острів доктора Моро» сприймається не тільки «теологічним гротеском», а й романом-антиутопією, де смерть творця-деміурга засвідчує крах його ідеї слухняної та упокореної спільноти людино-звірів. Аналогічно й американський неоромантик Джек Лондон: ревізуючи ніцшеанську ідею сильної особистості, виявляє трагічні аспекти образу героя, який веде «гру в Бога», створюючи власну тоталітарну модель держави-корабля. У перспективі – дослідження ролі цього неоромантичного художнього досвіду в антиутопіях і інтелектуальному романі ХХ століття.

Література:

1. Кушнірова Т. Мотив як літературознавча категорія: ознаки і типологія. *Вісник Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка*. Випуск 1 (34). 2004. С. 3–11.
2. Долга Н. Феномен двійництва в літературі англійського неоромантизму. *Grail of Science*. Вип. 16. 2022. С. 293–298.
3. Бондаренко Г. «Великий сміливець сучасності». «Війна світів» Герберта Джорджа Веллса як роман-пересторога. *Літературознавчі перспективи: компаративістська генологія*. Житомир: Полісся, 2014. С. 76–84.
4. Денисова Т. Фантаст із реального світу. *Веллс Г. Машина часу*. Харків: Фоліо, 2003. С. 3–32.
5. Лепьохін Є. Дихотомія «Я» – «Інший» крізь призму прийняття власної тілесності (на матеріалі роману Джека Лондона «Морський вовк»). *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. № 28. 2013. С. 166–176.
6. Турган О. Універсалія в системі онтологічної поетики. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 1(326). 2016. С. 218–223. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnuf1_2016_1_42
7. Тимченко А. Структура мотиву: до питання теоретичного осмислення. *Літературознавчі обрії*. Випуск 17. С. 5–8. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/38344/01-Timchenko.pdf?sequ>
8. Сцієнтизм. *Філософський енциклопедичний словник*. URL: <http://slovopedia.org.ua/104/53409/1085409.html>
9. Стівенсон Р.Л. Химерна пригода з доктором Джеккілом і містером Хайдом. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=240&page=5>
10. Оксень Н. «Франкенштейн» Мері Шеллі: взаємодія романтичного і готичного в романі. *Вісник Житомирського державного університету*. Випуск 60. Філологічні науки. 2011. С. 212–217.
11. Веллс Г. Острів доктора Моро. *Веллс Г. Машина часу*. Харків: Фоліо, 2020. 448 с.
12. Лондон Дж. Морський вовк. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=84>

Halchuk O. Artistic implementation of the motif “The Game of God”: specificity of neo-romantic interpretations

Summary. The article examines the functioning of the borderland motif “the Game of God” in the literature. The purpose of the article is to determine the specific features of the author's interpretations of this motif in the prose of neo-romanticism. The object of analysis was the stories “The Strange Adventure with Dr. Jekyll and Mr. Hyde” by R.L. Stevenson, the novels “The Island of Dr. Moreau” by H. Wells, and “The Sea Wolf” by Jack London. Historical-literary, hermeneutic, and comparative research methods made it possible to conclude common and distinctive features in the interpretation of the motif “the Game of God” motif in these works. It found that the actualization of the researched motif in the cultural and literary space and the neo-romantic prose was caused by a complex of factors. These are primarily the increased interest of neo-romantics in mythological structures; attraction to the artistic language of Gothic; revision of scientism; critical interpretation of the Nietzschean idea of Superman. The motif of “The Game of God” became one of the optimal artistic structures for embodying the author's “answers” to urgent philosophical, moral, and aesthetic questions of the day. It has been established that in the works of the English neo-

romantics R.L. Stevenson and H. Wells, the expression of this motif is connected with the image of a scientist-experimenter and the motif of duality. These testify to the writers' orientation towards the continuation of the motif traditional for English romanticism in the context of philosophical and moral issues. The specificity of the author's interpretation of the “Game of God” motif in H. Wells' novel is the polemical pathos inspired by the development of the animalistic theme. A new level of understanding of artistic animalism is also a feature of the problem-thematic content of Jack London's novel. But, unlike the English neo-romantics, the author of “The Sea Wolf” focuses on the repulsion of Nietzschean ideas in the “philosophy” of the main character. The connection of the work of the American neo-romantic with the tradition of national literature can be traced at the level of his transformation of the marine genre with the image symbol of the ship. In the course of the research, was determined that its perspective is the examination of the author's versions of the motive “the Game of God” in the dystopias of the 20th century as a continuation of the artistic practice of neo-romantic writers in the anti-totalitarian discourse.

Key words: motif “the Game of God”, English neo-romanticism, American frontier neo-romanticism, motif of duality, interpretation.