

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 2 (30).  
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (30), 2025.

This is an open access article  
distributed under the Creative  
Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0+821.111.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)+ 83.3(4Вел)

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-2-222-270>

<https://elibrary.ru/GTNLAC>



© 2025. Татьяна Боборыкина

*Санкт-Петербургский Государственный Университет,  
Санкт-Петербург, Россия*

## **Книги в книге Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» — маркеры философского послания**

© 2025. Tatiana A. Boborykina

*St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia*

## **Books in Mary Shelley's Book *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* as Markers for a Philosophical Message**

**Информация об авторе:** Татьяна Александровна Боборыкина, кандидат филологических наук, доцент, старший преподаватель Факультета Свободных Искусств и Наук СПбГУ, Санкт-Петербургский Государственный Университет, Университетская наб., д. 7-9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия.

<https://orcid.org/0000-0002-8661-3435>

E-mail: [t.boborykina@spbu.ru](mailto:t.boborykina@spbu.ru)

**Аннотация:** Книгу Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» можно назвать точкой пресечения многих книг. Они присутствуют и в виде аллюзий, и цитат, и как физические артефакты. Все они чрезвычайно важны, поскольку имеют непосредственное отношение к содержанию повести, становясь маркерами ее философского послания. Первым таким маркером предстает само название, отсылающее к мифам и последующим их переработкам о титане Прометее. «Прометей» — это целая анфилада книг и слово-символ, расшифровка которого может приблизить читателя к пониманию «морали»

произведения М. Шелли. Возникающие же внутри повести «Сказание о старом моряке» Кольриджа, «Потерянный рай» Мильтона и другие книги, которые читают как Виктор Франкенштейн, так и его творение, создают ее идейную многослойность.

В то же время сама книга М. Шелли появляется в книгах других писателей, которые погружаясь в пространство истории Франкенштейна — каждый в своей художественной форме — дают ей определенные нравственные оценки, по-своему определяя тематическую направленность «Современного Прометея».

На протяжении многих лет к сюжету М. Шелли обращаются кинематографисты, театральные и балетные режиссеры, в постановках которых, в последнее время, пластическая визуальность книги буквально выходит на первый план и там, соответственно, происходят все более глубокие вскрытия смыслов. В целом, книги, которые в разнообразных своих ипостасях фигурируют в повести и, соответственно, в ряде ее интерпретаций, дают ключ к прочтению философского, исторического и пророческого подтекста неувядающе актуального текста Мэри Шелли.

**Ключевые слова:** М. Шелли, П.Б. Шелли, Прометей, Дж. Мильтон, Т.С. Кольридж, Дж.Г. Байрон, Э. Эшли-Купер третий граф Шефтсбери, Наполеон, Ф.М. Достоевский, П. Акرويد, Б. Олдис.

**Для цитирования:** Боборыкина Т.А. Книги в книге Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» — маркеры философского послания // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 2 (30). С. 222–270. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-2-222-270>

**Information about the author:** Tatiana A. Boborykina, PhD in Philology, Associate Professor, Senior Lecturer, Faculty of Free Arts and Sciences, St. Petersburg State University, Universitetskaya naberezhnaya, 7-9, 199034 St. Petersburg, Russia. <https://orcid.org/0000-0002-8661-3435>

E-mail: [t.boborykina@spbu.ru](mailto:t.boborykina@spbu.ru)

**Abstract:** Mary Shelley's book *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* is a nexus for many books, appearing within it as allusions, quotes, and as physical artifacts. These books, in their various forms, are of major importance because they relate to the very essence of the story, serving as markers of its philosophical message. The first one of these is the title itself, which evokes the myth of Prometheus and its subsequent revisions. "Prometheus" is a whole enfilade of books, and a word/symbol whose decoding may help reveal the main theme of Mary Shelley's novel. The books that appear further on in the novel – *The Rime of the Ancient Mariner* by S.T. Coleridge, Milton's *Paradise Lost*, and others – read by both Victor Frankenstein and the Creature, create a profound multi-layered content.

Mary Shelley's own book appears in the books of other writers who define the principal points of *The Modern Prometheus*, each immersing themselves into the realm of Frankenstein's story through their own artistic form.

Over the years various film directors, theater, and ballet producers have drawn from Mary Shelley's story. Some of the later adaptations, in which books — even in their physical form — are highlighted, prove to be rather profound. Ultimately, all the books that appear in various forms within the novel, as well as in its interpretations,

offer a key to unlocking both the historical and prophetic subtexts of Mary Shelley's text, as well as its unfading relevance.

**Keywords:** Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, Prometheus, Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, John Milton, S.T. Coleridge, George Gordon Byron, Napoleon, F.M. Dostoevsky, Peter Ackroyd, Brian Aldiss.

**For citation:** Boborykina, T.A. "Books in Mary Shelley's Book *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* as Markers for a Philosophical Message." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (30), 2025, pp. 222–270. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-2-222-270>

«Или вспомнить поэтов, поющих твою трагедию, Прометей, что, смешавши украденный с небес огонь с низменной глиной, посмеялся над образом божества и преступно сходным с бессмертными создал этого составного, из частей, человека, — этого жалкого смертного, этот источник зла для самого себя, эту причину зла во всей вселенной!»

Энтони Эшли-Купер, третий граф Шефтсбери

«наступил исход, столь не похожий на то, чего ожидали <...>, зазвучала тогдашняя тоска человечества и мрачное разочарование его в своем назначении и обманувших его идеалах»

Ф.М. Достоевский

«Тут дело фантастическое, мрачное, дело современное, нашего времени случай»

Ф.М. Достоевский

Роман «Франкенштейн или Современный Прометей» (*Frankenstein: or, The Modern Prometheus*, 1818) принадлежит перу Мэри Шелли, в девичестве Мэри Уолстонкрафт Годвин (*Mary Wollstonecraft Godwin*, 1797–1851). Она называла себя дочерью «родителей, занимавших видное место в литературе» [Шелли, 2023, с. 9]. Её отец — философ Уильям Годвин (*William Godwin*, 1756–1836) — автор книги «Исследование о политической справедливости» (*“Enquiry Concerning Political Justice and its Influence on Morals and*

Happiness”, 1793), оказавшей влияние на многих выдающихся людей его эпохи, в том числе и на его будущего зятя — поэта Перси Биши Шелли, а также на поэта С.Т. Кольриджа, бывавшего в доме Годвина и, соответственно, знакомого с Мэри Шелли. А матерью была Мэри Уолстонкрафт (Mary Wollstonecraft, 1759–1797) — английская писательница, философ, автор романов, трактатов, книги об истории Великой французской революции и знаменитого эссе «Защита прав женщины» (“A Vindication of the Rights of Woman”, 1792). И хотя она умерла через несколько дней после рождения будущей создательницы «Франкенштейна», все, что было написано обоими родителями, как и сами их личности, и их окружение, оказало колоссальное влияние на мировоззрение дочери и нашло свое отражение в ее знаменитом романе.

Рожденная в мире книг, Мэри Шелли и сама «очень рано начала помышлять о сочинительстве» [Шелли, 2023, с. 9]. Первая запись романа (или «повести», или просто «истории» — «my story» [Дьяконова, 1980, с. 19–20], как называет свое произведение автор), была сделана ею в 1816 году во время пребывания их с мужем Перси Биши Шелли в Швейцарии на берегу Женевского озера на вилле, которую Байрон назвал «Диодати» — по имени давних хозяев. Принято считать, что «Диодати когда-то принимал у себя автора “Потерянного и возвращенного рая”, Мильтона» [Виноградов, 1985, с. 451]. Хотя есть сомнения, что Джон Милтон (1608–1674) бывал именно на этой вилле, в любом случае, его имя связано с семьей Диодати, которую он посещал в 1638 году, оказавшись в Женеве по дороге из Италии, где он встречался с Галилеем, который состоял с Диодати в переписке.

Все это символично, прежде всего, потому, что оказавшись волею судьбы в пространстве Мильтона и Галилея, чьи имена связаны с вопросами мироздания, Мэри Шелли напишет книгу, в подтекстовой глубине которой ставятся вопросы — если можно так сказать — морали мироздания. Она помещает идеи Мильтона и даже саму его книгу в пространство своей книги, как артефакт и как импульс к размышлению — и героя, и читателя. В первое издание 1818 года вошел эпиграф из десятой книги «Потерянного рая» Мильтона: «Просил ли я, чтоб Ты меня, Господь, / Из персти Человеком сотворил? / Молил я разве, чтоб меня из тьмы / Извлек и в дивном поселил Саду?» [Шелли, 2000, с. 20] / “Did I request thee, Maker, from my clay / To mould me man? Did I solicit thee / From darkness to promote me?”

[Milton, 1994, p. 337] — слова Адама, обреченного на «наказание» за свое «преступление».

В Предисловии к этому первому изданию М. Шелли писала: «Летом 1816 года мы приехали в Швейцарию и оказались соседями лорда Байрона. <...> Но лето выдалось дождливым и ненастным, непрерывный дождь часто по целым дням не давал нам выйти. <...> “Пусть каждый из нас сочинит страшную повесть”, — сказал лорд Байрон, и его предложение было принято». [Шелли, 2023, с. 8]. Однако, прославленные поэты — Перси Шелли и Джордж Байрон вскоре наскучили «прозаическим» замыслом, а очень начитанная и впечатлительная их подруга твердо решила продолжить участие в своего рода конкурсе и сочинить историю, которая бы — как требовали его условия — обращалась к «тайным страхам и вызывала нервную дрожь» [Шелли, 2023, с. 8]. Позже, в Предисловии к изданию 1831 года она вспомнит момент, когда Байрон и Шелли обсуждали различные философские вопросы, в том числе секрет зарождения жизни и возможность когда-нибудь открыть его и воспроизвести: «Воображение властно завладело мной <...>, я необычайно ясно увидела бледного адепта тайных наук, склонившегося над созданным им существом. Я увидела, как это отвратительное существо сперва лежало недвижно, а потом, повинувшись некоей силе, подало признаки жизни и неуклюже зашевелилось. Такое зрелище страшно, ибо что может быть ужаснее человеческих попыток подражать несравненным творениям Создателя? Мастер ужасается собственного успеха и в страхе бежит от своего детища. Он надеется, что зароненная им слабая искра жизни угаснет, если ее предоставить самой себе, что существо, оживленное лишь наполовину, снова станет мертвой материей; он засыпает в надежде, что могила навеки поглотит мимолетно оживший отвратительный труп, который он счел за вновь рожденного человека. Он спит, но что-то будит его; он открывает глаза и видит, как чудовище раздвигает занавеси у изголовья, глядя желтыми, водянистыми, но осмысленными глазами на своего творца. Тут я в ужасе открыла глаза <...>, а затем записала свой ужасный сон наяву» [Шелли, 2023, с. 11–13]. Здесь сразу важно отметить, что в самом риторическом вопросе «что может быть ужаснее человеческих попыток подражать несравненным творениям Создателя?» обозначена глубоко философская природа произведения М. Шелли, имеющего внешние признаки готической литературы, в частности, таких ее видов, как «готический роман» (The Gothic Romance) или

«повесть ужаса» (The Short Tale of Terror). И, возможно, стоит еще раз уточнить допустимость определения истории Франкенштейна как повести, и как романа: «Границы между романом, повестью, новеллой, авторской исповедью чрезвычайно зыбки. Что такое “Франкенштейн” Мэри Шелли — роман или повесть? <...> однозначного ответа нет. Слишком сильна была в эпоху романтизма ломка жанровых и других эстетических канонов, слишком много возникло новых литературных форм, совмещавших несовместимые, по прежним понятиям, свойства» [Дьяконова, 2000, с. 14].

Название романа и одновременно фамилия героя — Франкенштейн — повторяют название замка (Burg Frankenstein) на Рейне, где в XVII веке работал алхимик Иоганн Конрад Диппель, чья научная деятельность сводилась к поиску секрета вечной жизни. В развернутом научном комментарии к роману отмечается: «М. и П.Б. Шелли, возможно, видели этот замок (по предположению некоторых исследователей даже посещали его) в 1814 г., когда плыли на корабле вниз по Рейну, возвращаясь через Германию на родину» [Шелли, 2023, с. 332]. Кроме того, замечу, что в имени «Frankenstein» есть немецкое слово «stein», что означает «камень». Учитывая контекст повести, и интерес ее героя к алхимии, можно услышать созвучие с камнем «философским» (philosophers' stone).

Произведение Мэри Шелли дает основания исследовать его под разными углами зрения: и как роман, в основе которого лежит просветительская идея возможностей человеческого разума; и, как характерный для Сентиментализма, завершающего эпоху Просвещения, роман эпистолярного жанра, поскольку он состоит из писем или пересказов историй, отправленных в письмах. В нем можно увидеть и черты предшествовавшего Романтизму «готического романа»; и раннюю научную фантастику. «Франкенштейн» может быть рассмотрен и как роман философский, вскрывающий тему роковой диалектики свободы, и, связанную с ней исторически актуальную тему революции; и как пример дистопии или антиутопии, начатой в Англии Свифтом и продолженной Уэллсом, Хаксли, Оруэллом и другими; и как источник автобиографических аллюзий. В нем можно выделить и мотив «двойничества», а также тему драматически-разрушительных отношений ученого и его творения, как в повести Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (“The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde”, 1886), или гибели творца от руки своего создания, как, к примеру, это происходит в

романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» (“The Picture of Dorian Gray”, 1890), где художник погибает от рук Дориана, которого по сути дела, создал он сам.

При этом есть убедительные причины рассмотреть роман М. Шелли с точки зрения интертекстуальности, или точнее — присутствующих или упомянутых в нем книг, которые являются определенными посланиями читателю. «Франкенштейн» буквально переполнен огромным количеством книг, цитат или отсылок ко множеству поэтов, писателей, философов, таких как Кольридж, Вордсворт, П.Б. Шелли, Локк, Овидий, Руссо, Гете, Шекспир, Байрон, но более всего к Мильтону, а через него — к Библии. «Роман М. Шелли сориентирован не только на мир философско-этических размышлений, но и на обширный и не менее универсальный “книжный” мир. Судьба и самосознание главных персонажей во многом определяются книгами, которые случайно или преднамеренно оказываются в их руках», — утверждает автор исследования «Литературные аллюзии и их художественные проекции в романе Мэри Шелли “Франкенштейн, или современный Прометей”» [Владимирова, 2012, с. 49].

При этом совершенно очевидно, что судьбоносные книги, оказываются в романе М. Шелли не случайно, сочетая в себе автобиографические, исторические, мифологические, библейские, научные и чисто литературные источники. Книги, отголоски книг или намеки на них внутри романа требуют своего прочтения, и объяснения причин их появления в тексте или контексте повести, иначе «Франкенштейн» рискует остаться тем «неразгаданным сном», который «подобен нераспечатанному письму»<sup>1</sup> [Фромм, 2017, с. 10].

Такой эффект «нераспечатанного письма» отличает большую часть экранизаций романа. Их более 50-и, начиная с 13-ти минутной ленты 1910 и «культовой» — 1931 года с Борисом Карлоффом в роли «монстра», фильма 1994 года, с Кеннетом Бренна в роли Франкенштейна, вплоть до американской пародийной комедии Мела Брукса (1974), его же мюзикла «Молодой Франкенштейн» (2007–2009), и диснеевского мультфильма Тима Бертона (2012). Одна из позднейших киноверсий — фильм «Виктор Франкенштейн» Пола Макгигана (2015) с соответствующим определением жанра: «ужасы, фантастика, триллер». Подобные интерпретации писатель

---

<sup>1</sup> Эпиграф из Талмуда «Неразгаданный сон подобен нераспечатанному письму» в книге Э. Фромма «Забытый язык».

Брайан Олдис (1925–2017) назвал «травестийными поделками сильно засоряющими воспоминания о романе» [Олдис, 2000, с. 66]. Все эти адаптации начисто отсекают вторую часть названия — «Современный Прометей», что красноречиво говорит об «усеченном» подходе к первоисточнику.

«Франкенштейн» действительно «книжный» роман, представляющий собой точку пресечения многих книг. И первое такое явление книги (или сразу анфилады книг), первое «послание» заявлено именно во второй (опускаемой кинематографистами) части названия. Это заглавие с самого начала отсылает к античным мифам о титане Прометее и к более поздним их толкованиям.

Ставя вопрос о «влекущей тайне» античного мифа о Прометее, Гадамер — автор исследования «Прометей и трагедия культуры» отмечает, что «он для нас не столько волнующая загадка архаики, сколько почтенный, благодаря своей древности и пережитым перипетиям, и весомый голос в хоре человеческого самоосмысления. Он как бы миф европейской судьбы» [Гадамер, 1991, с. 242]. И далее Гадамер утверждает не менее важную в данном контексте мысль: «Если Прометей есть отражение человеческого культурного деяния в мифе, то всякий решающий поворот в истории самосознания человеческой культуры должен вызывать к жизни перетолкование или воссоздание его» [Гадамер, 1991, с. 252].

Представляется, что «Прометей» в названии повести — глубоко символичное слово, закодированная отсылка к книгам о нем и намек на сформулированные Гадамером функции — «миф европейской судьбы» и «самоосмысление» и «перетолкование или воссоздание» образа выдающейся личности на поворотах истории и, соответственно, поворотах развития человеческой культуры.

Созданный в период расцвета английского Романтизма роман М. Шелли попадает под одно из его определений, как явления непосредственной реакции на Французскую революцию и связанное с ней Просвещение. В этом свете становится понятно обращение писательницы, как и других романтиков к образу Прометея — так сказать — первого «просветителя», делающего «поголовно всех людей причастными разуму» [Лосев, 1995, с. 192], с одной стороны, и горько поплатившегося за свое «революционное» нарушение запретов — с другой. Применительно к книге М. Шелли стоит отметить, что у ряда античных авторов Прометей не только похитил у Зевса огонь для людей (как рассказывают Эсхил, Гесиод и другие) и дал им

«свет знаний», но и сам создавал человеческие существа. Об этом, к примеру, в басне «Прометей и люди», говорит Эзоп: «Прометей по повелению Зевса вылепил из глины людей и животных. Но увидел Зевс, что неразумных животных получилось гораздо больше, и велел ему часть животных уничтожить и перелепить в людей» [Эзоп, 2010, с. 204]. Овидий в «Метаморфозах» также говорит, что «отпрыск Япета» — Прометей — землю «замешав речною водою, сделал подобье богов <...> дал он лицо человеку и прямо в небо глядеть повелел» [Овидий, 2014, с. 7]. Но как Прометей создавал людей, так каждая новая эпоха создавала своего Прометея, о чем подробно пишет Лосев А.Ф. в работе «Мировой образ Прометея». Лосев проследил его литературную судьбу от античности вплоть до современности и то, «как этот символ менялся от одного автора к другому, от одного десятилетия к другому десятилетию, от одного столетия к другому столетию и, наконец, от одной общественно-исторической формации к другой <...> символ Прометея расценивался и положительно и отрицательно <...>, превращаясь в символ то одной, то другой способности человеческого духа, впрочем, почти всегда с некоторым сохранением своего цивилизаторского значения» [Лосев, 1995, с. 247–249].

Здесь стоит хотя бы кратко остановиться на Прометее в произведениях ближайших современников М. Шелли — Байрона, П.Б. Шелли, Гете. У этих авторов, обратившихся к одной теме, рисуется свой, неповторимый образ титана и через него проявляется своя позиция по отношению к истории и перспективам ее развития.

В стихотворении Байрона «Прометей» (“Prometheus”, 1816) — это страдающий людям мятежник, обреченный на вечные муки, в судьбе которого звучит романтическая тема свободы, сталкивающейся с «глухим тираном Судьбы» — Роком (“deaf tyranny of Fate” [Byron, 1996, p. 96]):

Титан! На наш земной удел,  
 На нашу скорбную юдоль,  
 На человеческую боль  
 Ты без презрения глядел;  
 Но что в награду получил?  
 Страданье, напряженье сил  
 Да коршуна, что без конца  
 Терзает печень гордеца,

Скалу, цепей печальный звук,  
Удушливое бремя мук  
Да стон, что в сердце погребен (пер. В. Луговского)  
[Байрон, 1978, с. 32–34].

В «преступлении» Прометея Байрон видит, идущее от доброты желание наделить человека силой знания: “Thy Godlike crime was to be kind <...> And strengthen Man with his own mind”. И, главное — несмотря на постигшее его «наказание» — его дух не сломлен. Эти свойства Прометея делают его поступок в глазах поэта примером и символом той силы, которую наследует (или должно наследовать) от него Человечество (“A mighty lesson we inherit: /Thou art a symbol and a sign / To Mortals of their fate and force” [Byron, 1996, p. 96]), вопреки роковой обреченности свободолюбивых, революционных порывов и действий.

С этими мыслями перекликается и написанная Байроном еще до «Прометея», «Ода к Наполеону» (“Ode to Napoleon Buonaparte”, 1814), которым он с юности восхищался и в котором, после его падения, в том числе, и морального, он горько разочарован. «“Ода к Наполеону Бонапарту” — смятенное стихотворение 1814 г., которое можно воспринимать как отречение лирического героя от своего кумира, который вместо того, чтобы пасть на поле битвы и стать эквивалентом Денницы-Кометы или Прометея, остался жив в позорной роли “полу-императора”». [Толмачев, 2018, с. 99].

В контексте разговора о Прометее важно то, что в «Оде к Наполеону» Байрон ставит в пример кумиру умов (“spell upon the minds of men”) Наполеону истинного героя — «сына Япета», как в переводе Брюсова назван тот, кто «похитил огонь у небес» (“the thief of fire from heaven” [Byron, 1996, p. 73]):

О, если б ты, как сын Япета,  
Бесстрашно встретил вихри гроз,  
С ним разделив на крае света  
Знакомый коршуну утес! (пер. В. Брюсова)  
[Байрон, 1904–1905, т. 1, с. 346].

В этих двух произведениях Байрона, через обращение к Прометею, читается разочарование и в Наполеоне, и в связанном с

ним итоге революции, когда на смену идее свободы пришла новая тирания. Можно сказать, что «прометеевская тема» проходит лейтмотивом через ведущие творения поэта, а «некоторыми критиками ставился вопрос о влиянии эсхиловского “Прометея” на создание “Манфреда”. Шелли переводил Байрону греческие тексты Эсхила» [Виноградов, 1985, с. 455].

У самого же Шелли Прометей — освобожденный. В его драме «Освобожденный Прометей» (“Prometheus Unbound”, 1820), где он опирался на пантеистические идеи Спинозы, заложена более оптимистическая философия неизбежного установления справедливости и гармонии по закону самой природы. Над Прометеем Перси Шелли, в отличие от Прометея Байрона, не довлеет рок обреченности. В первом акте мы видим мучения Прометея среди высоких скал и снегов, во втором и третьем — постепенный приход весны, слышны голоса любви, надежды, и в финале — победа человечества над злом — освобождение Прометея. «В своем “Освобожденном Прометее” Шелли ниспровергает небесного Юпитера, в результате чего вся природа наполняется небывалым ликованием и буйным расцветом, который мыслится у Шелли уже бесконечным во времени и пространстве» [Лосев, 1995, с. 226]. Как отмечает Н.Я. Берковский: «Для Шелли характерно, что он дает Прометея по третьей части Эсхила, Прометея освобожденного. Но вовсе не для того, чтобы рассказать, как Прометей примирился с богами, а чтобы рассказать о том, как Прометей победил <...>. Шелли примыкал к утопическому социализму. Его учитель, Годвин, был утопическим социалистом» [Берковский, 2002, с. 177–178]. Напомним, что Вильям Годвин — это отец Мэри Шелли.

Нельзя забыть и «Прометея» Гёте, чей роман «Страдания юного Вертера» (который читал и перечитывал Наполеон) появится в романе М. Шелли, то есть именно как «книга в книге». Гете дважды обращался к мифу о Прометее. Сохранились два акта его незаконченной драмы «Прометей» (1773) и гимн «Прометей» (1774), воплощающие мировоззрение эпохи Просвещения — осознание человеком силы своего разума — и в этом отношении в чем-то сходные с его «Фаустом». Гимн написан от лица Прометея, который смиряет «высокомерие титанов», создавая людей «по своему подобию», что б и они могли, как он «страдать, и плакать, и радоваться, наслаждаясь жизнью» [Гете, 1975–1980, т. 1, с. 89].

По словам Гадамера: «Творящий человек — вот подлинный бог. Гетевская ода “Прометей” будоражащим образом довела это ощущение художнической мощи до его антихристианского завершения <...>. Вслед за Гете потом и другие, прежде всего Шелли и Байрон, в созданных ими поэтических образах Прометея обратили эстетическое и этическое самосознание современного человека против христианского предания и христианской церкви. Так в решающий для новоевропейской истории час древний миф обретает утраченную было значимость. В бунте титанов против олимпийцев эпоха открывает свой героический идеал нравственной свободы» [Гадамер, 1991, с. 254].

Из названных произведений великих поэтов самой знаменитой и наиболее жизнеспособной стала, однако, история «Прометея», созданная тогда мало кому известной 18-летней девушкой. Именно по ее повести сняты упомянутые выше фильмы, поставлены спектакли, мюзиклы (последний по времени создания — 2023 года), опера, балет, а имя ее Прометея — Франкенштейн — давно стало нарицательным, неким «архетипом и символом» и, можно сказать, сам он обрел мифологические черты: «“Франкенштейн” изначально был задуман как новелла, затем перерос в роман, после превратился в миф. Историю о человеке и его создании» [Леви, 2021, с. 161].

Называя своего Франкенштейна Прометеем или Прометея — Франкенштейном, М. Шелли подчеркивает, что он герой «современный». Само словосочетание «Современный Прометей» она почерпнула, по мнению ряда авторов, у Шефтсбери. В частности, С. Антонов высказывает убедительное предположение о том, что «выражение, вынесенное в подзаголовок романа, весьма вероятно, заимствовано из философского диалога английского просветителя Энтони Эшли Купера лорда Шефтсбери (1671–1713) “Моралисты” (ч. 1, разд. 2), входящего в его “Характеристики людей, нравов, мнений и эпох”» [Шелли, 2003, с. 302].

В книге «Моралисты, философская рапсодия» (“The Moralists, a Philosophical Rhapsody”, 1709) — части трехтомного труда «Характеристики людей, нравов, мнений, времен» (“Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times”, 1711), Шефтсбери утверждает, что максима «Делай зло, чтобы впоследствии добро» напоминает ему «наших современных Прометеев, шутов и шарлатанов, вершащих чудеса разного рода здесь, на земных подмостках» [Шефтсбери, 1975, с. 93].

Однако, «Прометей» Мэри Шелли оказывается тем, кто в современных ей исторических обстоятельствах, напротив, полагает, что «делает добро», но в итоге обнаруживает, что «воспоследовало зло». И в таком понимании словосочетание «современный Прометей» звучит у М. Шелли так же, как у Шефтсбери, с интонацией иронии, только иронии горькой. Есть в книге Шефтсбери и размышления о трагедии и даже «преступлении» Прометея, посмеявшегося «над образом божества» и создавшего источник зла и для самого себя, и для человека: «Или вспомнить поэтов, поющих твою трагедию, Прометей, что, смешавши украденный с небес огонь с низменной глиной, посмеялся над образом божества и преступно сходным с бессмертными создал этого составного, из частей, человека, — этого жалкого смертного, этот источник зла для самого себя, эту причину зла во всей вселенной!» [Шефтсбери, 1975, с. 86]. Эта мысль английского просветителя во многом — даже в подробностях самого процесса создания живого существа «из частей» — созвучна повести Мэри Шелли. То, что труды Шефтсбери были ей знакомы, подтверждается документально, поскольку «из переписки М. Шелли известно, что она читала “Характеристики...” в 1825 г., однако представляется вероятным и более раннее знакомство романистки с этой книгой» [Шелли, 2003, с. 302].

В статье «Воплощение мифа о Прометее в романе М. Шелли “Франкенштейн, или Современный Прометей”» автор по-своему отвечает на вопрос — кто же герой этой книги: «“Современный Прометей” М. Шелли — Франкенштейн — это современный гений-титан, практически лишенный альтруистического, филантропического начала. Он не гуманист, не благодетель человечества, не страдалец, приносящий себя в жертву людям, а, напротив, амбициозный творец, создатель, приносящий в жертву семью и друзей ради достижения великого научного открытия. Герой Шелли всецело погружается в науки, чтобы достичь вершин знаний, неистово экспериментирует и жаждет не подвига во благо человечества, а мирового успеха» [Напцок, 2012, с. 100].

В определенной степени это и ответ на вопрос — что представляет собой «идеал нравственной свободы» (в формулировке Гадамера) современного Прометея в актуальный для писательницы момент истории. Он — не вечно прикованный титан Байрона, не «освобожденный» герой драмы Перси Шелли, и не гетевский просветитель, смиряющий «высокомерие титанов». Он именно Проме-

тей «современный». И это словосочетание у М. Шелли относится уже не ко времени Шефтсбери, а к ее современности и более того, в проекции его можно отнести и к современности более поздней, вплоть до наших дней. Ретроспективно, к истории Франкенштейна — Прометей, применимы слова одного из героев «Преступления и наказания» Достоевского: «Тут дело фантастическое, мрачное, дело современное, нашего времени случай» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 349].

Как и другие романтики — через историю о «Прометее» М. Шелли также осмысляет опыт истории человечества, прошедшего через идеалы, иллюзии и разочарования. Не напрямую, как Байрон, но иносказательно она также говорит и о Наполеоне, а ее книга в целом — это отклик на драму революции. Вспомним о матери М. Шелли — Мэри Уолстонкрафт, которая специально ездила в Париж в 1792 году, чтобы воочию увидеть исторические события. Как отмечается в авторитетной Антологии английской литературы: “In December 1792, Wollstonecraft went to Paris to observe the French Revolution at first hand” [The Norton Anthology, 2001, p. 1404], а позже издает книгу “An Historical and Moral View of the Origin and Progress of the French Revolution” (1795), которая, как и все написанное М. Уолстонкрафт, не могла не оказать влияния на ее дочь. Любопытно, что даже в иллюстрированной книге для детей «Она создала чудовище» (“She Made a Monster: How Mary Shelley Created Frankenstein”, 2018) об этом напоминает английская писательница Фултон Линн: «Став старше, она прочитала все, что написала ее мать: волнующие слова о демократии, о правах женщин, слова, пробуждавшие в одних храбрость и воодушевление, а в других — гнев и возмущение» [Фултон, 2021, с. 12]. Интересно, что Брайан Олдис в своем романе «Франкенштейн освобожденный» (Brian Aldiss “Frankenstein Unbound”, 1973) обращает внимание на, видимо, неслучайно выбранное М. Шелли имя героини «второго плана» — Жюстины Мориц: «Я вспомнил Жюстину, героиню де Сада, и сообразил, что он должен быть сейчас в живых» [Олдис, 2000, с. 41]. От себя добавлю, что Олдис имеет ввиду одиозно известный роман «Жюстина, или Несчастливая судьба добродетели» (*Justine, ou les Malheurs de la vertu*, 1791) де Сада (Marquis de Sade, 1740–1814), где он радикально сформулировал революционный принцип полнейшей свободы от добродетели, нравственности и морали и чье имя, судьба и воззрения неразрывно связаны с Французской революцией.

Но более всего, в пользу связи «Франкенштейна» с темой революции говорит и то обстоятельство, что во время создания «Франкенштейна» в общем дневнике Мэри и Перси Шелли была сделана такая запись: «Шелли читает историю Французской революции и вносит правки в “Франкенштейна”, пишет предисловие к нему» [Спарк, 2002, с. 301].

К тому же настроения тоски по несбывшимся идеалам носились в воздухе Европы, и ими проникнута повесть, по сути — притча, о том историческом периоде, для которого характерно революционное стремление создать «новый мир» и «нового человека». И в таком контексте возникает опосредованная параллель с Наполеоном. Об этом, в частности, пишет Британский историк, доктор философии Линда Колли (Linda Colley) во второй части своей монографии “The Gun, the Ship, and the Pen: Warfare, Constitutions, and the Making of the Modern World”, где есть и такие главы как «Санкт-Петербург», «Наполеон», «Эпическая Французская революция 1789 года» [Colley, 2021]. В работе ««Франкенштейн, Современный Прометей» Мэри Шелли» (“Frankenstein, The Modern Prometheus”, by Mary Shelley”), посвященной анализу монографии Колли, автор отмечает, что по мнению Линды Колли касательно книги Мэри Шелли — Наполеон определенно вдохновил образ чудовища ее истории, неестественное создание, которое становится все более жестоким. В конечном счете, связь Наполеона с мифом о Прометее была традиционным мифом для того времени. (“Napoleon clearly serves as inspiration for the monster of the story, an unnatural creature that becomes increasingly violent <...>. Ultimately, the relationship of Napoleon with the myth of Prometheus, was a common myth at the time” [Godoy, 2021]). Надо полагать, что здесь автор «оговорился», поскольку логичнее предположить, что не столько «образ чудовища», сколько образ его создателя был вдохновлен личностью Наполеона. В то же время нельзя не согласиться, что «миф Наполеона» традиционно ассоциировался с мифом Прометей. Об этом, в частности, говорится в статье «“Наполеоновский” Петербург и его отражение в романе Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”», где автор отмечает, что к моменту «угасания “великого изгнанника вселенной”» фигура Наполеона мифологизируется и рассматривается как образ Прометей Нового времени [Подосокорский, 2022б, с. 117].

Можно заметить, что из устоявшихся сравнений Наполеона с Прометеем и Прометей с Франкенштейном, образуется, так сказать,

равносильное «уравнение» или сравнение Франкенштейна с Наполеоном. Неудивительно поэтому, что, анализируя повесть М. Шелли, Godoy пишет о том, что хотя взаимосвязь Франкенштейна и Наполеона не столь очевидна, нельзя отрицать, что оба амбициозны; один хотел создать жизнь, другой — новую политическую систему. Оба столкнулись с ограничениями своего времени и оба свели свои жизни (а в случае с Наполеоном, всего континента) к небывалым катастрофам. Оба бросают вызов самой природе (Наполеон, пытаясь вступить в Москву посреди зимы, Франкенштейн, создавая новое существо). Оба символизируют опасности радикализма и революции — “Although the relationship between ‘Frankenstein’ and Napoleon is not explicit, one cannot deny that both were ambitious; one wanted to create life, the other, a new political order. Both faced the limits of their times, and both led their lives (and in the case of Napoleon, an entire continent) to unprecedented disasters. Both tried to confront nature (Napoleon trying to reach Moscow in full winter, Frankenstein creating a new being). Both may symbolize the dangers of radicalism and revolution” [Godoy, 2021].

Если развить параллель между Наполеоном и Франкенштейном, «бросающими вызов самой природе», то к тому факту, что Наполеон пытался вступить в Москву в период зимних морозов<sup>2</sup>, можно добавить пример из романа, который начинается в столице России того времени, откуда исследователь Уолтон отправляется на Северный полюс. В своем первом письме он самонадеянно заявляет: «Я вовсе не намерен замерзнуть на почтовом тракте между Петербургом и Архангельском» [Шелли, 2023, с. 19]. Однако роман заканчивается в Арктических льдах, откуда корабль Уолтона вынужден разворачиваться назад и где на борт подбирают загнанного своим творением, умирающего Франкенштейна, который перед смертью успевает рассказать свою историю. И возвращение замерзшего корабля, проигравшего в битве со стихией севера, и бесславная гибель «завоевателя природы» — Франкенштейна, и обреченность его творения — действительно представляются развернутой метафорой судьбы Наполеона и тех исторических событий, с которыми связано его имя.

---

<sup>2</sup> Наполеон вошел в Москву 2 сентября, а вышел 8 октября 1812 года по старому стилю — так что зимние морозы остаются на совести бразильского исследователя (прим. ред).

Благая идея молодого ученого «продлить человеческую жизнь» через радикальную попытку самому создать живое существо из безжизненной материи, оборачивается гибелью всех, кого он любил, и гибелью его самого. Герой Мэри Шелли, вкусивший от запретного плода тайных наук, дерзнувший помериться силами с самим Богом и с помощью знаний, создать из праха человека, достиг своей цели, но что-то пошло не так. Результат обманул его ожидания, и, прежде всего потому, что на практике оказалось, что, действительно, ничего не может быть «ужаснее человеческих попыток подражать несравненным творениям Создателя», как сформулировала сама М. Шелли в приведенной выше цитате из Предисловия к роману. Прометей современный подобен своему античному тезке в том, что он также создал живое существо, в этом же он подобен и самому Создателю первых людей, но одновременно и его антиподу, соблазнившему их вкусить от запретного плода. В этом собирательном образе, возникшем в воображении молодой писательницы, читается и опыт Мильтона, отраженный в его «Потерянном рае», и опыт современной ей истории. «Еще не зная Сатаны, древние создали благородный и страдальческий образ Бунтовщика и одарили нас величайшим мифом о мятежном разуме. Неисчерпаемый греческий гений, сотворивший немало мифов о простоте и согласии, сумел, однако, создать и свою модель восстания. Бесспорно, некоторые прометеевские свойства обрели вторую жизнь в той разбушевавшейся истории, в которой мы живем» [Камю, 1990, с. 138].

Мотив Прометея смыкается с темой не только познания, но и платы за него, как и Адам и Ева у Мильтона платят за познание утратой рая. В своей мистерии «Каин» (1821), созданной в год смерти Наполеона, Байрон рассматривает трагедию современной ему истории с позиций вечности, как и Милтон в свое время осмыслял революционную историю Англии сквозь призму вечной Книги. По Байрону Каином движет его дерзновенная свободолюбивая мысль, его несогласие с запретом Бога на познание. В его драматической мистерии Каин, задумавшийся о свободе, вступает в диалог с Люцифером (т.е. — «люющим свет» — кем-то средним между Прометеем и мильтоновским Сатаной) и, вернувшись на землю из дерзновенного «полета мысли», данного ему Люцифером, невольно убивает брата. Это очевидно ассоциируется с тем, что мечта о «Свободе, равенстве и братстве» в реальности обернулась пролитием братской крови. Можно только согласиться с мнением исследовательницы истории

английской литературы, отметившей, что «в повести Мэри Шелли звучат также и некоторые мотивы, близкие “Каину”, написанному Байроном значительно позже, в 1821 году» [Елистратова, 1989].

Достоевский в Дневнике писателя (1877) так писал об авторе мистери: «Байронизм появился в минуту страшной тоски людей, разочарования их и почти отчаяния. После иступленных восторгов новой веры в новые идеалы, провозглашенной в конце прошлого столетия во Франции, в передовой тогда нации европейского человечества наступил исход, столь не похожий на то, чего ожидали, столь обманувший веру людей, что никогда, может быть, не было в истории Западной Европы столь грустной минуты. <...> И вот в эту-то минуту и явился великий и могучий гений, страстный поэт. В его звуках зазвучала тогдашняя тоска человечества и мрачное разочарование его в своем назначении и обманувших его идеалах» [Достоевский 1972–1990, т. 26, с. 113–114].

Слова Достоевского в полной мере можно отнести и к Мэри Шелли, и к настроениям, вдохновившим ее роман. Поэма «Потерянный рай» (“Paradise Lost”, 1667) тоже в определенной степени «появилась в минуту страшной тоски» Джона Мильтона, бывшего латинского секретаря генерала революционной парламентской армии Оливера Кромвеля (1599–1658), чей путь по-своему через полтора столетия повторит Наполеон (1769–1821). Для Мильтона действительно наступило «разочарование» и «почти отчаяние» после того, как Кромвель, ставший лордом-протектором умирает, а в Англии восстанавливается монархия. В статье о религиозном аспекте наполеоновского мифа в романе «Преступление и наказание» Н.Н. Подосокорский, ссылаясь на издание цикла лекций английского историка Т. Карлейля «Герои, почитание героев и героическое в истории» (Thomas Carlyle “On Heroes, Hero-Worship, & the Heroic in History”, 1840), отмечает, что «Карлейль, весьма противоречиво рисуя портреты своих героев, увидел в Наполеоне “чудовищную помесь героя с шарлатаном”, большего “фанатика-лицемера”, чем Кромвель» [Подосокорский, 2022а, с. 112].

Понимание «Потерянного рая» и истории создания поэмы может многое открыть в истории Франкенштейна, поскольку помимо эпиграфа к первому изданию, аллюзий и цитат, творение Мильтона даже чисто физически присутствует в повести. Это одна из книг, которую читает, освоив язык и письменность, созданное ученым существо. Подводя итоги противоречивых событий истории, Милтон

не дает однозначного ответа — оправдывает ли он «революционное» своеволие человека или он разворачивает эпическую, полную метафор и образной символики поэму, чтобы самому разобраться в моральной стороне событий, к которым он был причастен. На этот счет существуют разные мнения.

В предисловии к «Дон Жуану» (“Don Juan”, 1819–1824) Байрон назвал Мильтона тираноненавистником — «tyrant – hater» [Byron, 1996, p. 626]. Пушкин в статье «О Мильтоне и Шатобриановом переводе» утверждал: «Джон Милтон, друг и сподвижник Кромвеля, суровый фанатик <...> в бедности, в гонении и в слепоте сохранил непреклонность души и продиктовал “Потерянный Рай”» [Пушкин, 1958–1958, т. 7, с. 492], а в черновиках к статье записал: «пылкий, суровый защитник 1648 г., защитник прав английского народа, политический писатель» [Самарин, 1987, с. 117]. Много позже писатель-модернист Т.С. Элиот в работе “A Note on the Verse of John Milton” отметит: «Мы не можем ни в жизни, ни в литературе пребывать все время в состоянии революции» [Самарин, 1987, с.100] (“We cannot, in literature, any more than in the rest of life, live in a perpetual state of revolution” [Eliot, 1936, p. 47]), едва ли не обвинив Мильтона в «большевизме».

С другой стороны, английский романтик С.Т. Кольридж, который в молодости поддерживал идеи Французской революции, увидев, однако, чем она обернулась, отошел от своих прежних идеалов, отметил: «Милтон ушел в поэзию, разочаровавшись в революции. Религиозное покаяние грешника, некогда оправдывавшего мятеж и царубийство» [Самарин, 1987, с. 116].

В повести М. Шелли не раз возникает одно из программных произведений самого Кольриджа — «Сказание о Старом Мореходе» (“The Rime of the Ancient Mariner”, 1798). Буквально с первых страниц книги появляется отсылка к этой балладе. «Введенная в начале романа в легком ироническом ключе аллюзия приобретает подтекстовую глубину и универсальную многозначность, соединяясь в романе с целым рядом других аллюзий» [Владимирова, 2012, с. 49–50].

Однако, эти возникающие из текста аллюзии и ассоциации оставляют открытой дилемму — каково послание самой повести, является ли она апологией «революционной» смелости ученого и его «наполеоновских» амбиций или же, по крайней мере, ставит под вопрос нравственный аспект его дерзкого эксперимента. А воз-

можно, апеллируя к мифу о Прометее, в ней создается современный «миф европейской судьбы» (пользуясь выражением Гадамера) или рисуется трагедия современного Прометея, открытия которого становятся едва ли не «преступлением» и «источником зла» (перефразируя Шефтсбери).

Джозел Леви, автор книги «Франкенштейн. Запретные знания эпохи готического романа» как раз задается вопросом о том, а в чем же «мораль» современного Прометея Мэри Шелли: «Мораль романа, если она и существует, весьма спорна. Франкенштейн был наказан за свое бесцеремонное посягательство на божественную тайну жизни и смерти, или из-за того, что всякая технология является в конечном итоге разрушительной, или же из-за пренебрежения обязательствами перед созданным им существом благодаря сочетанию трусости, слабости и самонадеянности? Главное достоинство этой легенды состоит в том, что она открыта множеству — возможно даже бесконечному — толкований и использований» [Леви, 2021, с. 174]. Думаю, что с таким выводом можно согласиться. В этом, может быть, и успех, и залог постоянной актуальности романа М. Шелли. Автор статьи «Романтический апокалипсис: прозрения Мэри Шелли» по поводу возможностей толкования «Современного Прометея» высказывает сходную мысль, которая звучит убедительно: «Упоминание имени мифологического титана сразу же акцентирует философскую концепцию, которая будет воплощена в тексте. Объединив в образе Франкенштейна две трактовки мифа о Прометее: Прометей как создатель рода человеческого и Прометей как похититель огня, М. Шелли создает по существу новый миф, в котором пытается философски осмыслить вечный вопрос о природе и границах человеческого дерзновения. Франкенштейн по сути посягнул на роль Творца и сотворил нового Адама, казалось бы подтвердив тем самым мысль о безграничных возможностях науки. Но эпиграф, представляющий собой цитату из мильтоновского “Потерянного рая”, сразу же ставит под сомнение эту мысль: “Просил ли я, чтобы Ты меня, Господь, /Из персти Человеком сотворил?”» [Григорьева, 2009, с. 95].

При всей открытости «Франкенштейна», как и «Потерянного рая» Мильтона ко множеству толкований, в повести М. Шелли явно звучит мотив Кольриджа, который говорил о поэме Мильтона, как о «покаянии грешника», и этот мотив нельзя не услышать еще и потому, что там появляются разного рода отсылки к его собственному произведению, где старый мореход покаянно

рассказывает о греховном поступке, который он легкомысленно совершил в молодости и за который с тех пор пребывает в состоянии неослабевающего «наказания».

В произведении М. Шелли несколько рассказчиков. Все их рассказы переданы — напрямую или опосредованно — в письмах. Первый рассказчик, который сначала пишет от себя сестре в Англию из Санкт-Петербурга как раз и отсылает нас к балладе «Сказание о старом мореходе» Кольриджа и прямой цитатой из нее, и сюжетной аллюзией: «Я отправляюсь в неведомые земли “края туманов и снегов” (“the land of mist and snow”), но я не намерен убивать альбатроса <...>, как Старый Мореход» [Шелли, 2023, с. 23]. И еще раз возникает мотив Кольриджа, когда Франкенштейн размышляет: «Мог ли я праздновать свадьбу, когда на шее у меня висел смертельный груз, тянувший меня к земле?» [Шелли, 2023, с. 179]. Это аллюзия на тот момент в балладе, когда на шею моряку, убившему альбатроса, вешают мертвую птицу: «И каждый взгляд меня клянет, / Хотя молчат уста. / И мертвый Альбатрос на мне / Висит взамен креста» [Кольридж, 1981, с. 280–281]. “Instead of the cross, the Albatross / About my neck was hung” [Coleridge, 1981, p. 50].

В поэме Кольриджа так наказан человек, поднявший руку на живое, нарушивший заповедь «не убий». Тема, связанная с оборотной стороной свободы (причем, в ее историческом контексте), и с темой преступности своеволия, пронизывает и повесть Мэри Шелли, где Франкенштейн рассуждает так: «Я словно совершил страшное преступление, думы о котором преследовали меня. Я не был преступником, но навлек на себя страшное проклятье, точно и вправду свершил преступление <...> но яблоко было уже съедено, и десница ангела отрешала меня от всех надежд» [Шелли, 2003, с. 227].

Эти отсылки к Кольриджу и одновременно к Мильтону (а по сути дела и к Священному писанию) задают определенный философский ракурс повести. В исследовании о «Философской поэзии» Кольриджа говорится, в частности: «Мореход отплывает от родных берегов в свое роковое путешествие одним человеком, а возвращается на родину с новым внутренним видением. Лирическое переживание героя разворачивается в космическую драму души. Старый моряк превращается в символическую фигуру вечного скитальца, его реальное путешествие от полюса до полюса — в одиссею души, прошедшей через преступление и наказание к прозрению и искуплению» [Шахназарян, 2020, с. 125].

Принимая во внимание обращение к балладе Кольриджа, и, учитывая — если не раскаяние, то мысли самого Франкенштейна, о чем-то преступном в его действиях, можно говорить о том, что, скорее всего, «Прометей» Мэри Шелли не столь уж близок оптимистически «освобожденному» титану Перси Биши Шелли. И это при том, что отсылки к его стихам, к его переписке с Байроном и к биографическим обстоятельствам, повсеместно встречаются в тексте. «В романе приводятся три стихотворения П.Б. Шелли: “Минувшие дни”, где описывается страх, гнетущий устремленного вперед одинокого пешехода, который “знает, что за ним ужасный враг идет”; “Изменчивость”, где поэтизируется универсальность поэтически осмысленного состояния, давшего заглавие этому произведению, и “Облако”, являющееся пейзажным аккомпанементом возвышенной любви Франкенштейна к природе» [Владимирова, 2012, с. 49–50]. В этой цитате есть, по крайней мере, одна принципиальная ошибка: вместо указанного стихотворения Шелли «Минувшие дни» (“The Long Past”) описывается фрагмент из баллады Кольриджа «Сказание о старом моряке», который напрямую цитируется в тексте повести. Речь идет о строчках, когда Франкенштейн, ужаснувшись видом ожившего существа, бежит на улицу и бродит там, как «одинокий пешеход», которого преследует какой-то ужасный (пугающий) демон (“frightful fiend”): «Я не решался вернуться к себе на квартиру; что-то гнало меня вперед, хотя я насквозь промок от дождя, лившего с мрачного черного неба. Так я шел некоторое время, стремясь усиленным физическим движением облегчить душевную муку. Я проходил по улицам, не отдавая себе ясного отчета, где я и что делаю. Сердце мое трепетало от мучительного страха, и я шагал неровным шагом, не смея оглянуться назад.

Так одинокий пешеход,  
Чье сердце страх гнетет,  
Назад не смотрит и спешит,  
И смотрит лишь вперед,  
И знает, знает, что за ним  
Ужасный враг идет» (Кольридж, пер. В. Левика)  
[Шелли, 2023, с. 69]

Like one, who on a lonely road  
Doth walk in fear and dread,  
And having once turned round walks on,  
And turns no more his head;  
Because he knows, a frightful fiend  
Doth close behind him tread (S.T. Coleridge)  
[Shelley, 1980, p. 101].

Здесь передается настроение Франкенштейна, ощущение какой-то неправильности, его поступка, и ощущение это, смешанное с чувством страха (“fear and dread”), начинает преследовать, казалось, бесстрашного, ученого. Этот момент лишний раз подчеркивает, насколько повесть М. Шелли близка идеям Кольриджа, и прежде всего, в том, что человек, оспоривший Создателя, совершает преступление и за это несет на себе «крест» наказания. Размышляя о формировании взглядов М. Шелли, писательница Мюриэл Спарк приходит к выводу: «Она старается найти опору в собственной душе и пробует создать такую философию, которая была бы независима от взглядов Годвина и Шелли» [Спарк, 2002, с. 330]. «Прометей» Мэри Шелли достаточно далек от религиозного скептицизма П.Б. Шелли, который наиболее открыто выразился в его раннем эссе «Необходимость атеизма» (“The Necessity of Atheism”, 1811). Напротив, по внутреннему трагизму, по тем сомнениям, которые его настигают, герой повести М. Шелли скорее близок героям Байрона — его Прометею, Манфреду, Каину. И в еще большей степени он как-то пророчески близок Достоевскому.

Эту близость почувствовал и по-своему отразил автор современной «реконструкции» романа М. Шелли Питер Акройд. Герой его книги «Журнал Виктора Франкенштейна» (“The Case of Victor Frankenstein”, 2008), от лица которого она написана, как и герой М. Шелли, долгое время не испытывает угрызений совести за преступления, совершаемые его созданием. Однако постепенно к нему приходит и гложет его какое-то чувство вины. Вот почему между строк романа Акройда начинает звучать тема «преступления и наказания» и как будто появляется тень Достоевского, мелькающая в намеках на узнаваемые темы. В романе Акройда Франкенштейну рассказывают историю о человеке, который решил, что «докажет, что дозволено все» и «он убил старуху» [Акройд, 2019, с. 348], при этом «не испытывал раскаяния — не испытывал даже вины <...> и

он вдруг почувствовал непреодолимое желание рассказать о своем преступлении» [Акройд, 2019, с. 349]. Этот рассказ заронил в душе Виктора Франкенштейна страх и сомнения: «что, если я почувствую непреодолимую нужду заговорить и сознаться? <...> Но чувствую ли я в себе торжество вместо вины? В этом я не был уверен» [Акройд, 2019, с. 349].

Имя Достоевского и ни один его роман не названы в тексте «Журнала Виктора Франкенштейна», но сложно не заметить намеки на «Преступление и наказание» и его автора. Сходство главных героев, свершивших каждый свое «преступление» заключается не только в постепенно приходящем к ним чувстве вины, но и в тайном желании «Наполеоном сделаться» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 313] или, по крайней мере, в страстном желании перешагнуть черту дозволенного.

Роман Акройда — это не тот случай, когда на счет автора относят аллюзии, которых у него самого нет. Естественно, у М. Шелли нет, и не может быть «аллюзий» или намеков на Достоевского, можно лишь заметить, что ее мысль движется в том же направлении и, таким образом, вскрыть и философскую, и психологическую, и морально-нравственную глубину ее произведения.

И это совсем не то, когда автору «Франкенштейна» приписываются, например «аллюзии на создание Голема», которые, разумеется, могут возникнуть, но только у читателя, а не у автора, поскольку внутри текста их нет. Как отмечается в одном исследовании: «Чтобы обеспечить внутреннее движение романа о Франкенштейне, текстовую и подтекстовую многозначность затрагиваемых проблем, М. Шелли осуществляет синтез мифологических и литературных аллюзий: миф оказывается соединен с мотивами легенд о докторе Фаусте, о создании Голема, с библейскими сюжетами о сотворении Адама и падении Сатаны, а также с их литературными обработками, в первую очередь — с эпопеей Мильтона “Потерянный Рай”» [Павлова, 2011]. Не вызывает сомнения то, что в романе есть «текстовая и подтекстовая многозначность проблем», напрямую связанных «с эпопеей Мильтона “Потерянный Рай”», но трудно согласиться с тем, что у самой Мэри Шелли миф «оказывается соединен с мотивами» других названных легенд. Он скорее соединен с легендами о Прометее и с открытиями и «фантазиями» авторов тех книг, которые упоминаются в романе, и на которых вырастает Франкенштейн как ученый и экспериментатор.

В этом контексте напомним мысль Т.А. Касаткиной о том, что исследование литературного произведения с точки зрения других книг, так или иначе с ним связанных, должно быть в первую очередь посвящено книгам, названным автором непосредственно в тексте, а не «книгам, не упомянутым в романе, притянутым к роману вольной ассоциацией, возникшей в голове исследователя» [Касаткина, 2024, с. 114].

Стоит уточнить, что со своей стороны наш современник Питер Акройд не приписывает М. Шелли «аллюзий на Достоевского», что, конечно, было бы нелепо. Они откровенно возникают в его собственном сознании и в его произведении, действие которого происходит как бы внутри и вокруг книги М. Шелли. У него в качестве героев выступают не только Франкенштейн и его создание, но и сама Мэри Шелли, Перси Биши Шелли, Байрон, Вильям Годвин, и другие. Он использует прием, который автор небольшой статьи о «претекстах» в творчестве Акройда обозначила как «формы интертекстуальности, связанные с творческим пересозданием прецедентного текста» [Щербакова, 2017, с. 81]. Как бы ни назывался формат, избранный Акройдом, аллюзии, предлагаемые им не просто интересны, но, как представляется, убедительны и имеют право на существование. Не претендуя на научный подход, они лишней раз дают возможность увидеть — во многом оправданную — параллель с мыслью Ф.М. Достоевского. Более того, эта не прямая, но очевидная параллель приглашает задуматься над глубоким философским подтекстом, заложенном в «Современном Прометее» М. Шелли. Так автор эссе «Мотивы романа М. Шелли “Франкенштейн или современный Прометей” в творчестве Ф.М. Достоевского» отмечает: «Достоевский воспроизводит в “Преступлении и наказании” характернейший психологический поворот, впервые изображенный М. Шелли: возвышенная романтическая идея, которой захвачен герой, оказывается при ее осуществлении противной и враждебной его человеческой природе, в результате чего увлеченность вначале перерождается в болезненное возбуждение, перемежающееся с тревогой, а затем, по воплощению идеи, она сразу начинает расцениваться как преступление, вызывая ужас и бесконечное отвращение» [Криницын]. Возможно, Достоевский и не «воспроизводит психологический поворот, впервые изображенный М. Шелли», но очевидно, что в ее романе можно угадать мотив «возвышенной романтической идеи», осуществление которой обернется поступком, «враждебным челове-

ческой природе» — мотив, который позже более явственно и мощно зазвучит в романе Достоевского.

В контексте размышлений о том, что романтическая и даже благая, может быть, идея Франкенштейна, на практике оборачивается злом, как это случится и с героем Достоевского, нельзя не согласиться с мыслью автора статьи «“Преступление и наказание” и британская готика ужасов»: «Шелли предвосхищает основную идею Достоевского в “Преступлении и наказании”, где весь конфликт, прежде всего, выстроен на декларируемом стремлении облагодетельствовать человечество, которое Раскольников, несмотря на все свои рассуждения, ненавидит именно потому, что оно человечество, а он хочет быть больше чем человеком. Только обретение способности вновь по-настоящему любить другого человека уничтожает идею Раскольникова. В этом антропология Достоевского принципиально сходна с антропологией М. Шелли» [Ковалевская, 2024, с. 124].

Параллель между «Франкенштейном» М. Шелли и «Преступлением и наказанием» Достоевского — большая, интересная тема, предполагающая множество различных подходов и акцентировок. Здесь же, переходя вплотную к заявленной в названии этой статьи теме, замечу, что книги, так или иначе упомянутые М. Шелли, включаются ею в текст именно так, как формулирует (в несколько ином контексте) Т.А. Касаткина: «для создания ассоциативных рядов, должных возникать у читателя». [Касаткина, 2024, с. 114]. Такие ассоциативные ряды не могут не возникать при чтении «Франкенштейна», и они возникают — как говорилось выше — еще до начала романа, с названия. Здесь вспоминается и мысль Ю.М. Лотмана, созвучная размышлениям о словосочетании «Современный Прометей» в названии повести: «поскольку в само понятие текста включена осмысленность, текст по своей природе подразумевает определенную закодированность. Следовательно, наличие кода полагается как нечто предшествующее» [Лотман, 2005, с. 423]. Иными словами, многое кодируется уже в названии, также и далее многие философские смыслы закодированы в появлении, упоминании или в отсылках к разнообразным книгам внутри книги М. Шелли.

В наибольшей степени, нас интересуют книги, появляющиеся в повести как физические объекты, книги, которые читают герои ее истории. Поначалу Виктор читал таких авторов как Корнелий Агриппа, Парацельс и Альберт Великий. Их трактаты казались ему «сокровищами, мало кому ведомыми кроме него» [Шелли,

2003, с. 46]. Правда, позже в университете его высмеивают за эти устаревшие источники, да он и сам постепенно отходит от них и с жадностью начинает постигать более современные труды, которые, как он надеется, приведут его к научным открытиям. Однако и в просвещенной университетской среде обнаруживается профессор, который дает очень важную, особенно в контексте данной статьи, оценку книгам, на которых получает свое базовое образование и исследовательское вдохновение Виктор Франкенштейн: «Прежние представители этой науки, — сказал он, — обещали невозможное, но не свершили ничего. Нынешние обещают очень мало; они знают, что превращение металлов немислимо, а эликсир жизни — несбыточная мечта. Но именно эти ученые, которые, казалось бы, возятся в грязи и корпят над микроскопом и тигелем, именно они и совершили истинные чудеса. Они прослеживают природу в ее сокровенных тайниках. Они поднимаются в небеса; они узнали, как обращается в нашем теле кровь и из чего состоит воздух, которым мы дышим. Они приобрели новую и почти безграничную власть; они повелевают небесным громом, могут воспроизвести землетрясение и даже бросают вызов невидимому миру» [Шелли, 2023, с. 56]. Эти слова учителя об авторах тех книг, которые впервые коснулись тайных струн души будущего ученого, произвели на него сильнейшее впечатление: «Таковы были слова профессора, вернее, слова судьбы, произнесенные на мою погибель. По мере того как он говорил, я чувствовал, что схватился наконец с достойным противником; он затрагивал одну за другой сокровенные фибры моей души, заставлял звучать струну за струною, и скоро я весь был полон одной мыслью, одной целью. Если столько уже сделано, — восклицала душа Франкенштейна, — я сделаю больше, много больше; идя по проложенному пути, я вступлю затем на новый, открою неизведанные еще силы и приобщу человечество к глубочайшим тайнам природы» [Шелли, 2023, с. 56].

Таким образом, М. Шелли лишний раз подчеркивает и неслучайный выбор книг для Франкенштейна, и их фундаментальное идейное значение, а через них и почти маниакальную увлеченность, и амбициозное стремление к власти. В уже упомянутой статье о литературных аллюзиях романа отмечается: «Мотив чтения книги и ее влияния создает единый реминисцентный пласт романа. М. Шелли останавливает внимание читателя на трех книгах, оказавших роковое воздействие на ученого-изобретателя и сыгравших роль пово-

ротного момента в судьбе Виктора Франкенштейна» [Владимирова, 2012, с. 49].

Во второй главе повести мы читаем записанный и отправленный в очередном письме капитана Уолтона к сестре, рассказ Франкенштейна о том, что он в юности, буквально в 13-ти летнем возрасте случайно обнаружил томик сочинений немецкого натурфилософа, врача, астролога XVI века, прославившего магом — Корнелия Агриппы. Виктор вспоминает, как поначалу он равнодушно раскрыл эту книгу, но мистические теории алхимика и факты, которые он приводит в своих трактатах, захватили его воображение: «Меня словно озарил новый свет; полный радости я рассказал о своем открытии отцу. Тот небрежно взглянул на заглавный лист моей книги и сказал: “А, Корнелий Агриппа! Милый Виктор, не трать времени на подобную чепуху”» [Шелли, 2023, с. 45]. Это холодно-пренебрежительное отношение отца к таинственной мистике книги Агриппы в определенной степени выражает «здравый смысл» уходящей Эпохи Разума, и именно он послужил «роковым толчком» к тому, что Виктор, как истинный романтик, еще больше увлекся мистикой древних книг и «с величайшим усердием принялся за поиски философского камня и жизненного эликсира» [Шелли, 2023, с. 47]. Он с жадностью продолжил чтение, раздобыв все книги, отвергнутого отцом автора, а затем принялся за Альберта Великого и Парацельса, чьи «безумные фантазии» он изучал с наслаждением — “I read and studied the wild fantasies of these writers with delight” [Shelley, 1980, p. 78].

Знаменитый врач Парацельс (Геофраст Гогенгейм) родился в 1493 году в Швейцарии, медицине и алхимии учился у своего отца, также врача, затем у некоторых монахов, чернокнижников и алхимиков. В своих трудах Парацельс утверждал и возможность образования философского камня, и создания гомункулов. В разнообразных трактатах он постоянно говорит о том, что «Возможно еще открывать новые науки <...> должно этих открытий искать, где бы они ни были и все новые и новые совершать, и это — верный путь к совершенству человека в свете природном» [Парацельс, 2005, с. 151]. И — что особенно созвучно формирующимся концепциям Франкенштейна — Парацельс утверждает: «Так мертвых можно оживить через восстановление и очищение <...> и людей можно создавать без естественных отца и матери; а именно не естественным путем от женщины, но искусственным мастерством опытного Алхимика мо-

жет быть рожден человек и выращен, как это будет далее описано» [Парацельс, 2005, с. 301].

В отличие от просветительского неприятия мистицизма его отцом, страстная увлеченность Виктора древними тайнами, вполне соответствует духу Романтизма, по-своему возрождавшего красоту и мистику старинных фантастических баллад о сказочных существах, пришельцах из загробного мира и так далее, что можно увидеть и в поэзии русского Романтизма — балладах Жуковского, балладе «Русалка» Лермонтова и других. Один из знаменитых трактатов Парацельса «О нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах и о прочих духах» был впервые напечатан в 1566 году. Кажется, очень точно сформулировал мысль о «романтизме» книг Парацельса Густав Юнг: «Скоро мир ундин и сильфид придет к концу, и лишь в эпоху расцвета души они вновь будут праздновать свое возрождение» [Юнг, 1929, с. 356]. И эта мысль вполне согласуется с одним из самых кратких определений романтизма (приписываемое разным авторам): Романтизм — это душа.

В статье «Философские контексты в романе М. Шелли “Франкенштейн”» отмечается: «К самому поверхностному, внешне (текстуально) проявленному философскому контексту романа относится прямое упоминание в произведении имен известных алхимиков и натурфилософов, а также средневековых теологов (Корнелия Агриппы, Теофраста Парацельса и Альберта Великого), последователем которых себя поначалу считал Виктор Франкенштейн. В этот же “философский” ряд можно отнести и внешние (уже на уровне подтекста) предпосылки обращения автора к художественному осмыслению идеи оживления “мертвой” материи — популярные во времена М. Шелли паранаучные идеи Ф. Месмера и Л. Гальвани» [Ожерельев, 2020, с. 63]. Опять же, спорным представляется высказывание о том, что «в тот же “философский” ряд можно отнести» как упомянутых в романе философов и алхимиков, так и не упомянутых там Месмера и Гальвани. Немецкий врач и астролог эпохи Просвещения, Франц Месмер (1734–1815), открыл так называемый «животный магнетизм», который положил начало современному гипнозу и явлениям «телепатической связи». Итальянский ученый — физиолог Луиджи Гальвани (1737–1798) стал основателем теории, названной «гальванизмом». Его племянник всего за несколько лет до появления «Франкенштейна» демонстрировал в Лондоне гальванические опыты с купленным телом повешенного убийцы, мышцы которого

начинали подергиваться при воздействии электричества. Кроме того, стоит отметить, что писатели эпохи романтизма проявляли живой интерес к открытиям Месмера и Гальвани. Среди них и Эдгар По, в частности, в рассказе «Месмерическое откровение» (“Mesmeric Revelation”, 1844), Пушкин в «Пиковой даме» касается темы магического магнетизма и так далее. Безусловно, открытия Месмера и Гальвани по какой-то (вполне возможно, намеренной) причине, не названных в романе, были известны хорошо образованной, интересовавшейся направлениями современной науки М. Шелли. Понятие «гальванизм» встречается в предисловии к более позднему (1831 года) изданию повести, когда автор ссылается на диалог Байрона и Шелли: «Решили, что оживление материи пойдет другим путем <...> явление гальванизма, казалось, позволяло на это надеяться; быть может, ученые научатся создавать отдельные органы, соединять их и вдыхать в них жизнь» [Шелли, 2023, с. 13].

Можно предположить, что имена и названия учений Месмера и Гальвани отсутствуют непосредственно в тексте произведения потому, что автора интересуют в большей степени глубинные философские первоисточники — так, например, своим предшественником Месмер считал Парацельса, который более значим в контексте повести. И, кроме того, М. Шелли практически не придает значения тому, как именно, под воздействием каких сил, оживает творение Франкенштейна. Это скорее важно для кинематографистов, которые работают на внешний эффект и не скупаются на «готический» и научно-фантастический антураж: высотные замки с лабораториями наверху среди туч, над которыми бушуют стихии в виде молний и электрических разрядов, под действием которых и «оживает» существо. В самом же романе молния сверкает, кажется, однажды, да и то ударяет в дерево, расколов его пополам. По воспоминаниям самого Виктора, ему было 15 лет, когда его застала необыкновенно сильная гроза, и он увидел, как удар молнии «не просто раскол» великолепный старый дуб, но «расщепил на тонкие полоски древесины» [Шелли, 2023, с. 48]. Иными словами, в романе действие электричества и «киногеничных» молний скорее разрушительное, чем оживляющее. У М. Шелли не под действием электричества, гальванизма или месмеризма, а как бы само собой оживает творение ученого: «Однажды ненастной ноябрьской ночью я узрел завершение моих трудов. С мучительным волнением я собрал все необходимое, чтобы зажечь жизнь в бесчувственном создании, лежавшем у моих ног.

Был час пополуночи; дождь уныло стучал в оконное стекло; свеча почти догорела; и вот при ее неверном свете я увидел, как открылись тусклые желтые глаза; существо начало дышать и судорожно подергиваться. Как описать мои чувства при этом ужасном зрелище, как изобразить несчастного, созданного мною с таким невероятным трудом? <...> Нет в жизни ничего переменчивее наших чувств. Почти два года я трудился с единственной целью — вдохнуть жизнь в бездыханное тело. Ради этого я лишил себя покоя и здоровья. Я желал этого с исступленной страстью; а теперь, когда я окончил свой труд, вся прелесть мечты исчезла, и сердце мое наполнилось несказанным ужасом и отвращением. Не в силах вынести вида своего творения, я кинулся вон из комнаты и долго шагал по своей спальне, чувствуя, что не смогу заснуть» [Шелли, 2023, с. 67]. Не внешние эффекты определенной стадии эксперимента, а внутреннее состояние Франкенштейна интересует автора, не громы и молнии, а «унылый» шум дождя, созвучный тому унынию, которое отныне поселится в душе Виктора. В этой же парадигме — формирования внутреннего мира Франкенштейна — находятся и имена авторов, упомянутых (а не каких-то других) книг. Агриппа, Парацельс и Альберт Великий — создают на самом деле не «поверхностный» философский контекст, а многослойный философский и даже психологический уровень содержания. Сами имена таковы, что они, можно сказать, становятся «текстом», важной составляющей всего произведения М. Шелли в целом. В посвященном Парацельсу втором докладе Карла Юнга, этот натурфилософ предстает как «один из великих образов Ренессанса, которые в своей бездонности и сегодня, четыреста лет спустя, все еще представляются нам загадочными» [Юнг, 1941, с. 398].

Что же касается Альберта Великого, то о нем писал Данте, помещая его среди великих любителей мудрости рядом с его учеником Фомой Аквинским в 10-й песне Рая «Божественной комедии»:

Тот, справа, был мне пестуном и братом;  
Альбертом из Колоньи он звался,  
А я звался Фомою Аквинатом (пер. М. Лозинского)  
[Данте, 1967, с. 356]

Questi che m'è adestra piu vicino  
frate e maestro fummi, ed esso Alberto  
e di Cologna, e io Thomas d'Aquino [Dante, 1991, p. 112].

Альберт Великий признанный одним из величайших немецких философов и богословов Средних веков является автором многочисленных сочинений, сами названия которых достаточно красноречивы: “De anima” («О душе»), “De causis et processu universitatis” («О причинах и о возникновении всего»), “Metaphysica” («Метафизика»), “Summa theologiae” («Сумма теологии»). За широкий охват идей этих и многих других трактатов ему было присвоено имя “Doctor Universalis”, также “Doctor expertus”, а в последние годы жизни к его имени было прибавлено звание “Magnus” («Великий»). Его еще называют «Альберт Кёльнский», у Данте — «Альберт из Колоньи» (“Albertoe di Cologna”), поскольку с этим городом связана большая часть жизни ученого. “Colonia” — латинское название города, на местном простонародном языке — Кёльн. В 1622 году Альберт был причислен к лику блаженных, а в 1941 году был провозглашен Святым покровителем учёных.

«Душа», по мнению Фомы Аквинского, — это форма человеческого тела, “принцип, обуславливающий бытие тела”. Именно “душа” создает единство человека. Определение “души” Фомой содержит два отрицания. Во-первых, “душа” нематериальна, так как, по словам учителя Аквината — Альберта Великого (того самого “Альберта из Колоньи”), “под материей мы понимаем какое-то бытие только в потенции”. Следовательно, нематериальность “души” вытекает из возможности познания абсолютных форм, а не только единичных вещей» [Кобрин, 1999, с. 12–22].

Обобщая значение трех названных книг, которые читает Франкенштейн, можно сказать, что они обращены к тайным наукам о человеке — о его теле и его душе. И в этих книгах, и в отношениях к ним персонажей романа кроется и преемственность, и антагонистичность просветительского и романтического направлений, вскрываются отношения к науке и возможностям человеческого разума, даже отношения «отцов и детей». Рассматривая роман с точки зрения затрагиваемых в нем научных теорий и «запретных знаний», Джоел Леви подмечает как раз это столкновение просветительской жажды ясности и романтического мистицизма: «Мэри Шелли написала “Франкенштейна” в период, когда наука в целом и химия в частности вызывали величайшее волнение и вселяли оптимизм. <...> При этом вновь приобретенные химические знания опрометчиво отвергали такую почти постыдную предыдущую реинкарнацию, как алхимия, с ее насаждением мрачного мистицизма и

темного оккультизма. Шелли умышленно помещает своего главного героя, доктора Франкенштейна на пересечении этих двух миров химии. Ему предстоит выступить и воплощением новой модели химии, и адептом старых методов» [Леви, 2021, с. 12]. Здесь можно заметить, что и сама книга Мэри Шелли находится на пересечении, по крайней мере, «двух миров» — в ней сочетаются Просвещение и Романтизм. С одной стороны — налицо эпистолярная форма, столь популярная у Просветителей — Ричардсона, все романы которого представляют собой многотомную переписку; Шарля Монтескьё, чей роман «Персидские письма» (“Lettres persanes”, 1721) даже в названии заявляет соответствующий жанр; роман в письмах Вольфганга Гете «Страдания юного Вертера» (“Die Leiden des jungen Werthers”, 1774), который своим драматическим сентиментализмом произведет сильное эмоциональное впечатление на героя М. Шелли. С другой — внутри просветительской формы проступают готические приемы создания атмосферы мистического ужаса и романтические идеи о личности человека, рвущегося к какой-то запредельности тайных знаний или к беспредельной власти. Книжки, которые читают герои романа, по-своему отражают столкновения и сочетания этих разных направлений, этих миров. Автор работы «Эпистолярные включения в жанровой палитре романа М. Шелли “Франкенштейн, или Современный Прометей”» уточняет, что нахождение основной истории внутри нескольких писем, определяет не столько жанр, сколько «рамку»: «Очевидно, что нарратологическая структура произведения предстает в эпистолярном обрамлении» [Щербакова, 2018]. В контексте данной работы не столь уж важно — можно ли назвать произведение М. Шелли эпистолярным романом или в его «жанровой палитре» это только «эпистолярные включения». Здесь важнее в принципе сосуществование разных жанров или приемов в одном романе, поскольку он вмещает в себя, в самом деле, целую «палитру» разнообразных (и отнюдь неслучайных) книг и идей.

Особенно примечательно то, что книги в романе читает не только молодой ученый Франкенштейн, но и безымянное его создание (creature), которое как-то само научилось читать. Вспомним такую деталь из «Собачьего сердца» Булгакова — Шариков, еще даже будучи просто псом, постигает навыки чтения: «ежели вы проживаете в Москве, и хоть какие-нибудь мозги у вас в голове имеются, вы волей-неволей научитесь грамоте, притом безо всяких курсов» [Булгаков, 2023, с. 99]. И впоследствии, став «человеком», он начинает

читать — и это создает особый трагикомический эффект — переписку Энгельса с Каутским — книгу, которую профессор предлагает сжечь.

В романе Мэри Шелли также есть «читатель» искусственно созданный, но вникает он в совсем другие книги. Находясь в сарае за дощатой стеной хижины, существо наблюдает жизнь ее обитателей, постепенно овладевая речью и навыками чтения. Этот момент можно рассмотреть, как дань просветительскому роману, в частности Дефо или Руссо, как пример саморазвития и самообразования. Джоел Леви отмечает: «Современное видение франкенштейновского монстра как огромного неуклюжего мутанта сформировалось на основе экранизаций романа. При этом такой образ совершенно противоречит тому, каков монстр в самом произведении, где автор изобразила его грамотным, тонко чувствующим и высокоинтеллигентным существом. В середине романа приводится подробный рассказ самого создания о его интеллектуальном и духовном развитии в интерпретации Мэри Шелли. Ее монстр представляет собой некое подобие воображаемой лаборатории для проработки взаимно противоречащих теорий познания. На самом деле его статус мысленного эксперимента — или точнее сказать, целой серии мысленных экспериментов — является одной из причин считать роман первым истинно научно-фантастическим произведением» [Леви, 2021, с. 103–104].

Первая книга, к которой приобщается безымянный герой М. Шелли — труд «Руины, или Размышления о революциях империй» (1791) французского просветителя, философа и политического деятеля К.Ф. Вольнея (Constantin François, comte de Volney, 1757–1820), получившего при Наполеоне Бонапарте графский титул. Книга, которую, безусловно, читала сама Мэри Шелли, тем более, что ко времени написания ее романа вышло уже пятое ее издание на английском языке — (“The Ruins; Or, A Survey of the Revolutions of Empires”, London, 1811, 280 p.). С самого начала в глаза бросается слово из заглавия — «революция» и понятно, что оно озвучивает неявный, но глубокий подтекст книги М. Шелли — осмысление событий истории (в том числе и Французской революции) через как бы не имеющий к ним никакого отношения, жутковатый сюжет. Но книги, находящиеся внутри этого сюжета, указывают на направление хода мыслей и идей автора.

Само существо рассказывает о впечатлении, которое произвела на него эта книга: «Учась говорить, я одновременно постигал и тайны письма, которому обучали незнакомку, и не переставал дивиться

и восхищаться. Книга, по которой Феликс учил Сафию, была “Руины империй” Вольнея. <...> Эта книга дала мне понятие об истории и о главных, ныне существующих государствах; я узнал о нравах, верованиях и образе правления у различных народов. Я услышал о ленивых жителях Азии, о неистощимом творческом гении греков, о войнах и добродетелях ранних римлян, об их последующем вырождении и о падении их могучей империи; о рыцарстве, о христианстве и королях. Я узнал об открытии Америки и вместе с Сафией плакал над горькой участью ее коренных обитателей. Эти увлекательные рассказы вызывали во мне недоумение. Неужели человек действительно столь могуч, добродетелен и велик и вместе с тем так порочен и низок? Он казался мне то воплощением зла, то существом высшим, поистине богоподобным. Быть великим и благородным человеком представлялось мне величайшей честью, доступной мыслящему созданию; быть порочным и низким, как многие из описанных в книге людей, казалось мне глубочайшим падением, участью более жалкой, чем удел слепого крота или безобидного червяка. Я долго не мог понять, как может человек убивать себе подобных; и для чего существуют законы и правительства; но когда я больше узнал о пороках и жестокостях, я перестал удивляться и содрогнулся от отвращения». [Шелли, 2023, с. 139–140].

Книга Вольнея вызывает у создания Франкенштейна вполне философские вопросы, подобные гамлетовским, когда тот начинает познавать, что такое человек и, узнав страшную тайну от призрака, спешит записать, поразившую его мысль, «что можно жить с улыбкой и с улыбкой быть подлецом» [Шекспир, 1957–1960, т. 6, с. 36]. “I set it down / That one may smile, and smile, and be a villain” [Shakespeare, 1964, p. 1007].

Первая книга, открывшаяся существу, становится мощным толчком к познанию и самопознанию, явившись как бы тем «яблоком», вкус которого он начинает ощущать. А далее фантастическое творение Франкенштейна случайно находит в лесу дорожную сумку с книгами. Мы так и не узнаем — чья это была сумка, и кто отправлялся с ней в дорогу и куда. Момент этот символичен. Странно было бы предположить, что в реальности кто-то, отправившись в путь через лес, положил в сумку специфический набор книг, да еще и оставил там свою поклажу. Поэтому лес представляется едва ли не прямой отсылкой к Данте, чье имя встречается в романе, когда Виктор впервые видит ожившим свое творение: «когда его суставы и мускулы

пришли в движение, получилось нечто более страшное, чем все вымыслы Данте» [Шелли, 2023, с. 69]. Блуждая в «сумрачном» пространстве, существо ищет способ существования — пищу, но находит смыслы существования — пищу для ума. Мэри Шелли, отправляя в лес своего героя, иносказательно сообщает, что он своим путем, из мрака неведения идет в сторону познания — через книги он научится страдать, любить, страстно желать общения и погибать от того, что никому не нужен. Метафорически из точки «сумрачного леса» именно книги определяют направление жизненного пути этого героя повести: «Однажды ночью, пробираясь, по своему обыкновению, в лес, где я добывал себе пищу и собирал дрова для своих друзей, я нашел кожаную дорожную сумку, в которой была кое-какая одежда и несколько книг. Я радостно схватил этот трофей и вернулся с ним к себе в сарай. По счастью, книги были написаны на языке, уже отчасти знакомом мне. То был “Потерянный Рай”, один из томов “Жизнеописаний” Плутарха и “Страдания молодого Вертера”. Обладание этими сокровищами принесло мне много радости. Отныне я непрерывно питал ими свой ум» [Шелли, 2023, с. 149–150]. Характерно, что реакция создателя существа и самого его создания на возможность постижения редких книг, выражена в одних и тех же словах. Напомню, что трактаты Корнелия Агриппы, Парацельса и Альберта Великого казались Виктору «сокровищами» — “They appeared to me **treasures**” [Shelley, p. 78], также «сокровищами», приводящими в восторг, стали найденные книги для существа — “these **treasures** gave me extreme delight” [Shelley, p. 180]. Через восприятие книг между Франкенштейном и его «детисцем» протягивается символическая связующая нить, и тем трагичнее предстают их отношения.

Существо читает «Страдания юного Вертера», где он находит «источник удивления и размышлений» [Шелли, 2023, с. 150]. Затем он читает Плутарха, который «внушил высокие мысли; он поднял меня над жалкими себялюбивыми заботами, заставив восхищаться героями древности». И, наконец, он читает «Потерянный рай», который вызвал в нем «иное и гораздо более глубокое волнение» [Шелли, 2023, с. 151].

Позже он обнаруживает в плаще, который захватил из лаборатории, дневник Франкенштейна, где тот записывал подробности этапов своего эксперимента. Это будоражит мысль его создания, уже обогащенную и «Потерянным раем», и «Страданиями юного Вертера». Чтение дневника вызывает в нем чувство боли и рой экзистен-

циальных вопросов: «Так кто же я? Задавая себе этот вопрос снова и снова, я мог отвечать на него лишь горестным стоном. <...> Кто я был? Откуда? Каково мое назначение? Эти вопросы задавал я себе непрестанно, но ответа на них не знал» [Шелли, 2023, с. 142, 150]. “Who was I? What was I? Whence did I come? What was my destination?” [Shelley, 1980, p. 181]. Бросается в глаза сходство этого внутреннего монолога существа со словами Адама в 8-й книге «Потерянного рая» Мильтона: «Кто же я таков, / Откуда взялся? <...> Как я возник и очутился здесь? / Не сам собою [Милтон, 1976, с. 231]. “But who I was, or where, or from what cause <...> how came I thus, how here? / Not myself”. [Milton, 1994, p. 277–278].

Эта явная параллель с Мильтоном одновременно возвращает нас и к теме Прометея, и к вопросу о нравственной стороне его поступка, а именно — создания человека. То как и какие книги читает существо, его реакция на них дают основание для разочарований и в самой дерзости революционного открытия, в амбициях Франкенштейна, и в его жестоком эксперименте, каким, как правило, является любая революции. Кроме того, несчастная судьба творения Франкенштейна и его самого выглядят, как пророческий пессимистический прогноз. «И всё-таки еще один раз преобразается прометеевский символ, следуя за духовной историей современного человека. <...> Так Прометей становится символом самораздирания человечества собственной совестью, символом трагедии сознания» [Гадамиер, 1991, с. 254].

Книги, упомянутые в романе наряду с «созданием ассоциативных рядов, должных возникать у читателя», становятся маркерами философского послания всего произведения в целом. Сама же повесть уже не раз становилась «книгой» других книг. Как и у Питера Акройда, в романе другого английского писателя Брайена Олдисса «Освобожденный Франкенштейн» присутствуют не только сама Мэри Шелли и герои ее повести, но и дается своя оценка и свое прочтение этого произведения.

Франкенштейн Олдиса рассуждает так: «Поскольку я атеист и не верю в Бога, не верю я и в грех — в том смысле, который вкладываете в это слово вы. <...> Всегда ли должно нести в себе свершение червоточину вины?» [Олдис, 2000, с. 71].

Книга Олдиса, так же как и книга Акройда, о которой шла речь выше — не научное исследование, но в ней ставятся глубоко философские вопросы о смысле романа М. Шелли, и в том числе о смысле

книг, появляющихся там. Относительно этих книг Олдис дает следующие комментарии: «Так и случилось, что он прочел “Страдания молодого Вертера” Гете и открыл для себя природу любви. Прочел “Жизнеописания” Плутарха и открыл природу человеческой борьбы. И, печальнее всего, прочел он и великую поэму Мильтона “Утерянный Рай”, благодаря которой открыл религию. Можете себе представить, какой урон нанесли эти великие книги, заколдовав своими чарами совершенно неискушенный ум» [Олдис, 2000, с. 202]. Лирический герой романа «Освобожденный Франкенштейн» сам постоянно апеллирует к книгам (и в этом Олдис верен М. Шелли), где он ищет ответы на свои вопросы: «Уж не существовал ли некий непреложный космический закон, согласно которому благим намерениям человека суждено всегда обрушиваться на его же голову, подобно сорвавшейся с крыши черепице? Мне смутно припомнилось, что подобные вопросы обсуждались в романе Мэри Шелли. Я отчаянно нуждался в экземпляре ее книги. Но когда она была впервые опубликована? Я не мог вспомнить» [Олдис, 2000, с. 81]. В мире романа Мэри Шелли, куда попадает герой Олдиса, повсеместно присутствуют книги: «Мое внимание привлекли книги Виктора. <...> Многие книги лежали открытыми, как попало разбросанные там и тут, на их полях мне были видны пометы Франкенштейна. Я поднял коробку с письмами и начал проглядывать их; за этим занятием меня и застал вернувшийся сверху Франкенштейн. Я сказал: У вас здесь недурная библиотека» [Олдис, 2000, с. 193–194].

По книге Брайана Олдиса режиссер Р. Корман снял одноименный фильм (США, 1990). Действие, как и в романе, происходит в 2031 году, из которого рассказчик попадает в XIX век. К сожалению, в фильме (что характерно и для экранизаций романа М. Шелли), никак не отмечается, не визуализируется роль книг в жизни героев, и, соответственно, он страдает отсутствием тех тонких наблюдений и глубокого анализа повести М. Шелли, которые есть у Олдиса. Но, как заметил Ю. Лотман: «Художественный текст имеет еще одну особенность: он выдает разным читателям различную информацию — каждому в меру его понимания» [Лотман, 2005, с. 35].

С театральными адаптациями дело обстоит несколько иначе. Книга М. Шелли привлекла внимание режиссеров буквально через несколько лет после ее выхода в печати. В 1823 году она увидела спектакль по своей истории и можно только предположить, что сценическая версия не отражала всей сложности и многогранности

ее произведения. «Постановка очень ее позабавила», — лаконично резюмирует Мюриэл Спарк в своей биографической книге об авторе «Франкенштейна» [Спарк, 2002, с. 341].

Но интерес к повести не ослабевает, напротив, вызывает все новые обращения к ней, и они постепенно обретают главное — глубину прочтения. За последние десятилетия появились не только экранизации или романы, реконструирующие книгу Шелли, но и чрезвычайно интересный спектакль и даже балет. И там и там книги присутствуют и зримо, (а в драматическом формате и в качестве цитируемого текста), становясь носителями смысла, а также частью декораций, реквизита и едва ли, не партнером по роли или танцу.

В спектакле «Франкенштейн» по мотивам повести М. Шелли (2011) Лондонского Королевского Национального театра [«Франкенштейн», 2011], режиссер Дэнни Бойл нашел интригующий ход — чередовать исполнителей на ролях создателя и его создания. Один из актеров — Бенедикт Камбербэтч — известный, в том числе, и по роли Гамлета в английской постановке 2015 года — один вечер играет чудовище, другой — его создателя. Это решение представляется концептуальным, поскольку намекает на то, что создание Франкенштейна — это в какой-то степени он сам или, по крайней мере, между ними есть та связь «сообщающихся сосудов», о которой говорилось выше. Спектакль начинается с пластики оживающего монстра, чьи постепенно возникающие реплики строятся на цитатах из Кольриджа, Мильтона и Плутарха: «Почему люди убивают друг друга? ...Что такое любовь? ... Ты не думал, что у меня могут быть чувства?» и так далее. Франкенштейн поражен: «Ты читал “Потерянный рай”? Ты себя мнишь Адамом?». Они протягивают друг другу руки, и эта долгая безмолвная сцена явно отсылает к фреске Микеланджело «Сотворение Адама» (*La creazione di Adamo*, 1511), а параллельно, и к Мильтону. В финале спектакля Франкенштейн и созданное им существо оказываются где-то в холодной пустыне, и последние слова, которые произносит эта странная, физически уродливая фигура, когда оба они исчезают в ледяном тумане: “Come, scientist, destroy me!” — отчаянная мольба, чтобы ученый уничтожил свое творение. В такой трактовке «современного Прометея» можно увидеть намек и на революции другого рода, научные. Здесь в центре внимания оказывается проблема нравственная — имеет ли право человек искусственно создавать «человека» и на что в этом случае обрекается само это создание и окружающий его мир. В спектакле зримой становится

мысль книги М. Шелли — об опасности человеческого вторжения в Божий промысел.

В 2016 году британский хореограф Лиэм Скарлетт (Liam Scarlett, 1986–2021) поставил балет «Франкенштейн» [балет «Франкенштейн», 2016], где книга, как предмету и как идее, отводится, можно сказать, ведущая роль. Книги везде: стопки книг, по периметру сцены — библиотека, даже в анатомическом театре студенты с книгами. Франкенштейн не выпускает книгу из рук, держит ее, как настоящую драгоценность. Вокруг книг завязываются отношения — любовь, научные споры. Герои этого балета ищут в книгах ответы на свои вопросы. Нельзя не заметить, что в этом балете Виктор откровенно стилизован под портреты молодого Байрона, и это тоже намеки на книги, даже те, которые составляют широкий историко-биографический контекст повести М. Шелли. Дуэт «монстра» и красивого, как сам Байрон Франкенштейна, их встреча лицом к лицу по красноречивому контрасту внешности воплощает вопрос: «Что я сотворил?». Познания привели молодого ученого к небывалому открытию, но результат оказался ужасен. «Монстр» в балете тоже «читает» книги, то есть по закону жанра, он танцует, и его партнером в танце порой становится книга. Книга как артефакт — метафизический мотив и лейтмотив балета, связующее звено всего и вся. И это очень верно по отношению к первоисточнику. В финале Виктор умирает, а его творение, склонившись над ним, раскрывает книгу или дневник своего создателя, откуда по всей сцене разлетаются листы — зримая метафора важнейшей роли книг и порождаемых ими идей, «разбросанных» по всему пространству романа М. Шелли. Затем существо встает спиной к зрителям и, как некий «последний человек» уходит к заднику сцены, на котором пылает закат, так сказать — «Закат Европы». В столь мощном финале этого «книжного» во всех отношениях балета, очевидно, сплетаются мотивы сразу двух произведений Мэри Шелли — «Франкенштейна» и романа «Последний человек» (“The Last Man”, 1826), действие которого происходит в 2092 году. Можно сказать, что такая чисто визуальная, при этом убедительная отсылка к другому, более позднему роману М. Шелли, во всяком случае, к формуле, заложенной в названии — это серьезное осмысление творчества автора «Франкенштейна». Совершенно справедливо отмечается внутренняя связь этих произведений в исследовании им посвященном: «Два романа Мэри Шелли (“Франкенштейн” и

“Последний человек”) можно рассматривать как своего рода философскую дилогию о творении и разрушении» [Павлова, 2012, с. 28].

Пожалуй, главное в книге М. Шелли — пророческое предупреждение о возможном исчезновении человека вообще. Об этом прямым текстом говорится в уже упомянутом романе Олдиса, который постоянно напоминает читателю, что «Франкенштейн» — это роман-предупреждение. Автор, попадая в пространство романа М. Шелли, требует остановки деятельности ученого и так обращается к Франкенштейну: «Вы что, собираетесь населить своими монстрами весь мир?» [Олдис, 2000, с. 204].

В свете современных «достижений» в области изменения самой природы человека, данной ему при рождении, это звучит актуальным предупреждением об опасности. Олдис открыто говорит о «нравственном безумии» открытия Франкенштейна: «я впервые отчетливо увидел всю мерзость и неподдельный ужас исследований Франкенштейна» [Олдис, 2000, с. 213]. И более того, Олдис, в конце концов, называет все это «богохульством», тем самым, определяя внутри своего романа ведущую пророческую мысль М. Шелли — необходимость сохранить человека в человеке: «Быть, оставаться человеком — это уже борьба <...>. То, что было содеяно в этом вдохновенно шитом на живую нитку из разных тел организме, — богохульство. <...> Разве представление о чудовище Франкенштейна поражало воображение целых поколений не потому, что оно бросало вызов их интуитивному представлению о Боге?» [Олдис, 2000, с. 215]. Книга Олдиса вскрывает в книге Мэри Шелли проблемы, о которых писал Достоевский, имя которого, помимо прямых и косвенных намеков, встречается на страницах «Освобожденного Франкенштейна». К таким скрытым намекам, например, можно отнести момент, когда герой, лишившись своих часов, встречает Франкенштейна, которого, казалось, «обременяет какой-то тягостный секрет. Продав свои часы, я вновь задумался о нем и различил некую связь между его прошлым и моим будущим» [Олдис, 2000, с. 58]. Контекст, в котором уже напрямую встречается имя Достоевского, представляется глубоко философской трактовкой романа как некоего пророчества: «Только имена этих провозвестников, направляющих грядущие перемены, и помнят в твоей стране, имена романистов, уловивших современные им грандиозные научные и социальные перемены и сформировавших в ответ на них более тонкое понимание жизни — тут и <...> незабвенный Чарлз Диккенс, который, возможно, сделал

больше, чем кто-либо в его веке — включая великих законодателей и инженеров, — чтобы пробудить в своих собратьях новое сознание. Диккенс и другие — великие романисты (причем каждая западная страна способна выдвинуть имя им под стать, от Жюль Верна до Достоевского и Толстого), которые и в самом деле отражают необъятные события будущего и формируют людские сердца» [Олдис, 2000, с. 160].

Тут стоило бы оговориться. У Жюль Верна был оптимистический взгляд на науку, в то время, как трагический опыт Франкенштейна заставляет задуматься о судьбе Прометея, символизирующего не только движение вперед, к победам на полях науки, но и плату за эти достижения, и этой платой часто оказывается сам человек. Эта тема получит свое развитие скорее в творчестве Герберта Уэллса, особенно в таких его романах, как «Остров доктора Моро» (The Island of Dr. Moreau, 1896) и «Человек-невидимка» (The Invisible Man, 1897). Уэллс, в отличие от Верна, не просто проследил судьбу науки, но предсказал трагедию науки, связывая ее с законами жизни общества. Он вскрыл тему расчеловечивания человека, говоря об угрозе его исчезновения в философском, метафизическом смысле. Рисуя фантастические картины вырождения человека, появление полу-зверей, полу-людей или человека, просто исчезающего из поля зрения, он, по-сути, продолжил и развил тему «Франкенштейна» и оказался, к несчастью, так же как и Мэри Шелли, пророком и писателем, более чем актуальным сегодня.

В этом контексте пророчески актуально звучат и слова Достоевского, сказанные одним из его героев: «Да взгляните пристальнее! <...> Мы даже и человеками-то быть тяготимся, — человеками с настоящим, *собственным* телом и кровью; стыдимся этого, за позор считаем и норовим быть какими-то небывалыми общечеловеками. Мы мертворожденные, да и рождаемся-то давно уж не от живых отцов, и это нам все более и более нравится. Во вкус входим. Скоро выдумаем рождаться как-нибудь от идеи» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 178–179].

И хоть действие «Франкенштейна» происходит не в далеком будущем (как в романе «Последний человек»), в нем пророчески обозначены проблемы времен грядущих, а именно — современной нам действительности, где «ученые-медики» создают какие-то новые породы особей — не мужчин и не женщин, а неких «существ», которые все меньше похожи на людей и которые «рождаются

как-нибудь от идеи». Произведение Мэри Шелли, которое по своей метафорической иносказательности имеет все признаки притчи, предупреждает о том, что не Божественный путь развития человечества — это тупик. Это путь, который может привести к вырождению людей или даже гибели человечества как такового, когда останется, быть может, только один какой-то последний человек на свете и то, обреченный на неизбежный уход. Книжки, к которым нас отсылает история Франкенштейна, заставляют задуматься о морально-нравственной оценке открытия «Современного Прометей» М. Шелли применительно не только к эпохе Романтизма, когда «наступил исход, столь не похожий на то, чего ожидали», но и непосредственно к нашему времени, к веку XXI.

### Список литературы

1. Акройд, 2019 — *Акройд П.* Журнал Виктора Франкенштейна. М.; СПб.: Рипол-Классик, 2019. 367 с.
2. Байрон, 1904–1905 — *Байрон Дж.Г.* Собр. соч.: в 3 т. СПб.: Изд. Брокгауза и Ефрона, 1904–1905.
3. Байрон, 1978 — *Байрон Дж.Г.* Избранные произведения. Минск: Народная асвета, 1978. 160 с.
4. Берковский, 2002 — *Берковский Н.Я.* Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002. 400 с.
5. Булгаков, 2024 — *Булгаков М.А.* Собачье сердце [сборник]. М.: АСТ, 2024. 384 с.
6. Виноградов, 1985 — *Виноградов А.К.* Байрон // Виноградов Анатолий. Осуждение Паганини. Байрон. М.: Правда, 1985. С. 361–555.
7. Владимирова, 2012 — *Владимирова Н.Г.* Литературные аллюзии и их художественные проекции в романе Мэри Шелли «Франкенштейн, или современный Прометей» // Вестник БГУ. Язык, литература, культура. 2012. № 11. с. 47–52.
8. Гадамер, 1991 — *Гадамер Г.-Г.* Прометей и трагедия культуры // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 266–323.
9. Гете, 1975–1980 — *Гете В.А.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит. / пер. с нем. 1975–1980.
10. Григорьева, 2009 — *Григорьева Е.В.* Романтический апокалипсис: прозрения Мэри Шелли // Научная мысль Кавказа. 2009. № 1 (57). С. 92–98.
11. Данте, 1967 — *Данте Алигьери.* Божественная комедия. М.: Наука, 1967, 627 с.
12. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
13. Дьяконова, 1980 — *Дьяконова Н.Я.* Английская проза эпохи романтизма // Английская романтическая повесть (на английском языке). М.: Прогресс, 1980. С. 5–40.
14. Дьяконова, 2000 — *Дьяконова Н.Я.* Английская проза эпохи романтизма // Мэри Шелли. Франкенштейн. СПб.: Азбука, 2000. С. 5–33.
15. Елистратова, 1989 — *Елистратова А.* Предисловие // Шелли М. Франкенштейн,

или Современный Прометей: Роман. М.: Худож. лит., 1989. С. 3–20. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/elistratova-predislovie-frankenshtejn.htm> (дата обращения: 17.09.2024).

16. Камю, 1990 — Камю. А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / пер. с фр. М.: Политиздат, 1990. 415 с.

17. Касаткина, 2024 — Касаткина Т.А. «Мы с ним Пушкина читали, всего прочли» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3 (27). С. 110–138. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-110-138>

18. Кобрин, 1999 — Кобрин К. История души в избранных сюжетах (от Тацита до Фомы Аквинского) // Логос. 1999. № 6 (16). С. 12–22.

19. Ковалевская, 2024 — Ковалевская Т.В. «Преступление и наказание» и британская готика ужасов // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 2 (26). С. 101–130. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-2-101-130>

20. Кольридж, 1981 — Кольридж С.Т. Сказание о старом мореходе / пер. В. Левики // Английская поэзия в русских переводах. М.: Прогресс, 1981. С. 274–285.

21. Криницин — Криницын А.Б. Мотивы романа М. Шелли «Франкенштейн или современный Прометей» в творчестве Ф.М. Достоевского // Образовательный портал Слово. Филология. URL: [https://old.portal-slovo.ru/philology/349/?PAGEN\\_1=6](https://old.portal-slovo.ru/philology/349/?PAGEN_1=6) (дата обращения: 17.09.2024).

22. Леви, 2021 — Леви Дж. Франкенштейн. Запретные знания эпохи готического романа / пер. с англ. Н. Камакина. М.: АСТ, 2021. 208 с.

23. Лосев, 1995 — Лосев А.Ф. Историческая конкретность символа. Мировой образ Прометея // Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд. М.: Искусство, 1995. С. 190–262.

24. Лотман, 2005 — Лотман Ю.М. Об Искусстве. СПб: Искусство, 2005. 704 с.

25. Мильтон, 1976 — Мильтон Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-богослов. М.: Худож. лит., 1976. 572 с. (Библиотека Всемирной Литературы.)

26. Напцок, 2012 — Напцок Б.Р. Воплощение мифа о Прометее в романе М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2012, №4 (107). С. 97–104.

27. Ожерельев, 2020 — Ожерельев К.А. Философские контексты в романе М. Шелли «Франкенштейн» // Вестник Омского университета. 2020. Т. 25, № 3. С. 61–66.

28. Овидий, 2014 — Овидий. Метаморфозы / пер. с лат. С. Щервинского. СПб.: Азбука, 2014. 400 с.

29. Олдис, 2000 — Олдис Бр. Освобожденный Франкенштейн: Роман. СПб.: Амфора, 2000. 284 с.

30. Павлова, 2012 — Павлова. И.Н. Автор, нарраторы и персонажи а романах Мэри Шелли «Франкенштейн» и «Последний человек» // Вестник СПбГУ. 2012. Сер. 9. С. 28–33.

31. Парацельс, 2005 — Парацельс. О нимфах, сифах, пигмеях, саламандрах и о прочих духах. М.: Эксмо, 2005. 400 с.

32. Подосокорский, 2022а — Подосокорский Н.Н. Религиозный аспект наполеоновского мифа в романе «Преступление и наказание»: образ «Наполеона-пророка» и мистические секты русских раскольников-почитателей Наполеона // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 89–143. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-89-143>

33. Подосокорский, 2022б – *Подосокорский Н.Н.* «Наполеоновский» Петербург и его отражение в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 4 (20). С. 71–135. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-4-71-135>
34. Пушкин, 1957–1958 – *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: АН СССР, 1957–1958.
35. Самарин, 1987 – *Самарин Р.М.* Зарубежная литература. М.: Высшая школа, 1987. 367 с.
36. Спарк, 2002 – *Спарк М.* Мэри Шелли // Эти загадочные англичанки / пер. с англ. М.: Текст, 2022. С. 251–279.
37. Фромм, 2017 – *Фромма Э.* Забытый язык / пер. с англ. М.: АСТ, 2017. 320 с.
38. Фултон, 2020 – *Фултон Л.* Она создала чудовище. Как Мэри Шелли придумала «Франкенштейна» / пер. с англ. М.: Албус корвус, 2020. 42 с.
39. Шахназарян, 2020 – *Шахназарян Н.М.* Философская поэзия С.Т. Колриджа / науч. ред. Л.В. Сидорченко. Минск: БГУ, 2020. 243 с.
40. Шефтсбери, 1975 – *Шефтсбери Э.* Эстетические опыты / сост., пер., коммент. А.В. Михайлова; под общ. ред. М.Ф. Овсянникова. М.: Искусство, 1975. 543 с.
41. Шекспир, 1957–1960 – *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1957–1960.
42. Шелли, 2000 – *Шелли М.* Франкенштейн / пер. З. Александровой. СПб.: Азбука-Классика, 2000. 312 с.
43. Шелли, 2023 – *Шелли М.* Франкенштейн, или Современный Прометей / пер. З. Александровой, С. Антонова. СПб: Азбука, 2023. 384 с.
44. Щербакова, 2018 – *Щербакова А.С.* Эпистолярные включения в жанровой палитре романа М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2018. № 4 (16). URL: <http://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=146914> (дата обращения: 17.09.2024).
45. Эзоп, 2010 – *Эзоп.* Басни / пер. М.Л. Гаспарова. М.: Астрель, 2010, 220 с.
46. Юнг, 1929 – *Юнг Г.* Парацельс // Парацельс. О нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах и о прочих духах. М.: Эксмо, 2005. С. 342–361.
47. Юнг, 1941 – *Юнг Г.* Парацельс как врач // Парацельс. О нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах и о прочих духах. М.: Эксмо, 2005. С. 363–398.
48. Byron, 1996 – *Byron G.G.* The Works of Lord Byron. GB: The Wordsworth Poetry Library, 1996. 860 p.
49. Coleridge, 1983 – *Coleridge S.T.* Verse and Prose. Moscow: Progress Publishers, 1983. 456 p.
50. Colley, 2021 – *Colley L.* The Gun, the Ship, and the Pen: Warfare, Constitutions, and the Making of the Modern World. NY: Liveright, 2021. 512 p.
51. Dante, 1991 – *Dante Alighieri.* The Divine Comedy. Paradiso, 1: Italian Text and Translation. Princeton University Press, 1997. 389 p.
52. Eliot, 1936 – *Eliot Th.* Milton I. URL: <https://pages.mtu.edu/~rlstrick/rsvtxt/eliot.htm> (дата обращения: 17.09.2024).
53. Godoy, 2020 – *Godoy Arnaldo S.M.* Frankenstein, the Modern Prometheus, by Mary Shelley. Brasilia, 2020. URL: [https://www.academia.edu/118372088/Frankenstein\\_The\\_Modern\\_Prometheus\\_by\\_Mary\\_Shelley](https://www.academia.edu/118372088/Frankenstein_The_Modern_Prometheus_by_Mary_Shelley) (дата обращения: 17.09.2024).
54. Milton, 1994 – *Milton J.* The works of John Milton. GB: The Wordsworth Poetry Library, 1994. 486 p.
55. The Norton Anthology, 2011 – The Norton Anthology of English Literature / General Editor M.H. Abrams. 7 ed. NY; London: Norton, 2001. 2870 p.

## Интернет-ресурсы

1. «Франкенштейн», 2011 — «Франкенштейн». Фильм. Режиссер — Дэнни Бойл. 2011. URL: <https://m.ok.ru/video/787680135716> (дата обращения: 17.09.2024).

2. балет «Франкенштейн», 2016 — Балет «Франкенштейн». Лондон, Королевский оперный театр. 2016. URL: [https://vk.com/video-202206113\\_456241917](https://vk.com/video-202206113_456241917) (дата обращения: 17.09.2024).

56. Shakespeare, 1964 — *Shakespeare Wi*. The Complete Works. London: Odhams Books Limited, 1964. 1376 p.

57. Shelley, 1980 — *Shelley M. Frankenstein or the Modern Prometheus* // Английская романтическая повесть (на английском языке). М.: Прогресс, 1980, 490 с.

## References

1. Ackroyd, Peter. *Zhurnal Viktora Frankenshteina [The Case of Victor Frankenstein]*. Moscow; St. Petersburg, Ripol-Klassik Publ., 2019. 367 p. (In Russ.)

2. Byron, George Gordon. *Sobranie sochinenii: v 3-kh tomakh [Collected Works: in 3 vols]*. St. Petersburg; Brokgauza i Efrona Publ., 1904 – 1905. (In Russ.)

3. Byron, George Gordon. *Izbrannye proizvedeniia [Selected Works]*. Minsk, 1978. 160 p. (In Russ.)

4. Berkovskii, N.Ia. *Lektsii i stat'i po zarubezhnoi literature [Lessons and Articles on Foreign Literature]*. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2002. 400 p. (In Russ.)

5. Bulgakov, M.A. *Sobach'ie serdtse [Heart of a Dog]*. Moscow, AST Publ., 2024. 384 p. (In Russ.)

6. Vinogradov, A.K. “Bairon” [“Byron”]. Vinogradov, A.K. *Osuzhdenie Paganini. Bairon [The Judgement on Paganini. Byron]*. Moscow, Pravda Publ., 1985, pp. 361–555. (In Russ.)

7. Vladimirova, N.G. “Literaturnye alluzii i ikh khudozhestvennyye proektsii v romane Meri Shelli ‘Frankenshtein, ili sovremennyi Prometei’” [“Literary Allusions and Their Artistic Projections in Mary Shelley’s Novel *Frankenshtein; or, The Modern Prometheus*”]. *Vestnik BGU. Iazyk, literatura, kul'tura*, no. 11, 2012, pp. 47–52. (In Russ.)

8. Gadamer, Hans-Georg. “Prometei i tragediia kul'tury” [“Prometheus and the Tragedy of Culture”]. Gadamer, Hans-Georg. *Aktual'nost' prekrasnogo [The Relevance of Beautiful]*. Moscow; Iskustvo Publ., 1991. pp. 266–323. (In Russ.)

9. Goethe, Johann Wolfgang. *Sobranie sochinenii: v 10 tomakh [Collected Works: in 10 vols]*. Trans. from German. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1975–1980. (In Russ.)

10. Grigor'eva, E.V. “Romanticheskii apokalipsis: prozreniia Meri Shelli” [“A Romantic Apocalypse: The Visions of Mary Shelley”]. *Nauchnaia mysl' Kavkaza*, no. 1 (57), 2009, pp. 92–98. (In Russ.)

11. Alighieri, Dante. *Bozhestvennaia komediia [The Divine Comedy]*. Moscow, Nauka Publ., 1967. 627 p. (In Russ.)

12. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh [Complete Works: in 30 vols]*. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

13. D'iakonova, N.Ia. “Angliiskaia proza epokhi romantizma” [“English Romantic Prose”]. *Angliiskaia romanticheskaia povest' (na angliiskom iazyke) [English Romantic Novel (in English)]*. Moscow, Progress Publ., 1980, pp. 5–40. (In Russ.)

14. D'iakonova, N.Ia. “Angliiskaia proza epokhi romantizma” [“English Romantic Prose”]. Shelley, Mary. *Frankenshtein [Frankenstein]*. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2000, pp. 5–33. (In Russ.)

15. Elistratova, A. “Predislovie” [“Preface”]. Shelley, Mary. *Frankenshtein, ili Sovremennyi*

*Prometei: Roman* [Frankenstein; or, The Modern Prometheus. A Novel]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1989, pp. 3-20. Available at: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/elistratova-predislovie-frankenshtejn.htm> (Accessed 17 Sept. 2024). (In Russ.)

16. Camus, Albert. *Buntuiushchii chelovek. Filosofii. Politika. Iskusstvo* [The Rebel. Philosophy. Politics. Art]. Trans. from French. Moscow, Politizdat Publ., 1990. 415 p. (In Russ.)

17. Kasatkina, T.A. “My s nim Pushkina chitali, vsego prochl’i’: Pushkin izdaniia Annenkova v romane ‘Idiot’” [“We Read Pushkin Together, We Read it All’: Annenkov’s Edition of Pushkin’s Works in the Novel *The Idiot*”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (27), 2024, pp. 110–138. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-110-138>

18. Kobrin, K. “Istoriia dushi v izbrannykh siuzhetakh (ot Tatsita do Fomy Akvinskogo)” [“The History of the Soul in Selected Stories (from Tacitus to Thomas Aquinas)”]. *Logos*, no. 6 (16), 1999, pp. 12–22. (In Russ.)

19. Kovalevskaia, T.V. “Prestupleniie i nakazanie’ i britanskaia gotika uzhasov” [“Crime and Punishment and British Gothic of Horror”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (26), 2024, pp. 101–130. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-2-101-130>

20. Coleridge, Samuel T. “Skazanie o starom morekhode” [“The Rhyme of the Ancient Mariner”]. Trans. by V. Levik. *Angliiskaia poeziia v russkikh perevodakh* [English Poetry in Russian Translation]. Moscow, Progress Publ., pp. 274–285. (In Russ.)

21. Krinitsyn, A.B. “Motivy romana M. Shelli ‘Frankenshtein’ ili sovremennyi Prometei’ v tvorchestve F.M. Dostoevskogo” [“Motifs from the Novel *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* by Mary Shelley in Fyodor Dostoevsky’s Works”]. *Obrazovatel’nyi portal Slovo. Filologiya*. Available at: [https://old.portal-slovo.ru/philology/349/?PAGEN\\_1=6](https://old.portal-slovo.ru/philology/349/?PAGEN_1=6) (Accessed 17 Sept. 2024). (In Russ.)

22. Levy, Joel. *Frankenshtein. Zapretnye znaniia epokhi goticheskogo romana* [Gothic Science. The Era of Ingenuity and the Making of Frankenstein]. Trans. from English by N. Kamakin. Moscow, AST Publ., 2021. 208 p. (In Russ.)

23. Losev, A.F. “Istoricheskaia konkretnost’ simvola. Mirovoi obraz Prometeia” [“The Historical Concreteness of the Symbol. The World Image of Prometheus”]. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [The Problem of the Symbol and Realistic Art]. 2<sup>nd</sup> Edition. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995, pp. 190–262. (In Russ.)

24. Lotman, Iu.M. *Ob Iskusstve* [About Art]. St. Petersburg, Iskusstvo Publ., 2005. 704 p. (In Russ.)

25. Milton, John. *Poteriannyi rai. Stikhotvoreniia. Samson-borets* [Paradise Lost. Poems. Samson Agonistes]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1976. 572 p. (In Russ.)

26. Napsok, B.R. “Voploshchenie mifa o Prometeie v romane M. Shelli ‘Frankenshtein, ili Sovremennyi Prometei’” [“The Realization of the Myth of Prometheus in Mary Shelley’s Novel *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*”]. *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia 2: Filologiya i iskusstvovedenie*, no. 4 (107), 2012, pp. 97–104. (In Russ.)

27. Ozherel’ev, K.A. “Filosofskie konteksty v romane M. Shelli ‘Frankenshtein’” [“Philosophical Context in Mary Shelley’s Novel *Frankenstein*”]. *Vestnik Omskogo universiteta*, vol. 25, no. 3, 2020, pp. 61–66. (In Russ.)

28. Ovid. *Metamorfozy* [Metamorphosis]. Trans. from Latin by S. Shchervinskiy. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2014. 400 p. (In Russ.)

29. Aldiss, Brian Wilson. *Osvobodzhennyi Frankenshtein: Roman* [Frankenstein Unbound: A Novel]. St. Petersburg, Amfora Publ., 2000. 284 p. (In Russ.)

30. Pavlova, I.N. "Avtor, narratory i personazhi v romanakh Meri Shelli 'Frankenshtein' i 'Poslednii chelovek'" ["Author, Narrator, and Characters in Mary Shelley's Novels *Frankenstein* and *The Last Man*"]. *Vestnik SPbGU*, no. 9, 2012, pp. 28–33. (In Russ.)
31. Paracelsus. *O nimfakh, sil'fakh, pigmeiakh, salamandrakh i o prochikh dukhakh* [Of Nymphs, Sylphs, Pygmies, Salamanders, and Other Spirits]. Moscow, Eksmo Publ., 2005. 400 p. (In Russ.)
32. Podosokorskii, N.N. "Religiozny aspekt napoleonovskogo mifa v romane 'Prestuplenie i nakazanie': obraz 'Napoleona-proroka' i misticheskie sekty russkikh raskol'nikov-pochitatelei Napoleona" ["The Religious Element of the Myth of Napoleon in the Novel *Crime and Punishment*: The Image of 'Napoleon-Prophet' and the Mystic Sects of Russian Schismatics, Worshippers of Napoleon"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (18), 2022, pp. 89–143. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-89-143>
33. Podosokorskii, N.N. "'Napoleonovskii' Peterburg i ego otrazhenie v romane F.M. Dostoevskogo 'Prestuplenie i nakazanie'" ["'Napoleonic' Petersburg and its Reflection in Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (20), 2022, pp. 71–135. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-4-71-135>
34. Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 tomakh* [Complete Works: in 10 vols]. Moscow, Akademiia Nauk SSSR Publ., 1957–1958. (In Russ.)
35. Samarin, R.M. *Zarubezhnaia literatura* [Foreign Literature]. Moscow, Vysshiaia shkola Publ., 1987. 367 p. (In Russ.)
36. Spark, Muriel. "Meri Shelli" ["Mary Shelley"]. *Eti zagadochnye anglichanki* [Those Mysterious English Women]. Moscow, Tekst Publ., 2022. pp. 251–279. (In Russ.)
37. Fromm, Erich. *Zabytyi iazyk* [The Forgotten Language]. Trans. from English. Moscow, AST Publ., 2017. 320 p. (In Russ.)
38. Fulton, Lynn. *Ona sozdala chudovishche. Kak Meri Shelli pridumala "Frankenshteina"* [She Made a Monster: How Mary Shelley Created Frankenstein]. Moscow, Albus korvus Publ., 2020. 42 p. (In Russ.)
39. Shakhnazarian, N.M. *Filosofskaia poeziiia S.T. Kolridzha* [Samuel Taylor Coleridge Philosophical Poetry]. Ed. by L.V. Sidorchenko. Minsk, BGU Publ., 2020. 243 p. (In Russ.)
40. Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of. *Esteticheskie opyty* [Aesthetic Experiences]. Comp. and comm. by A.V. Mikhailov. Ex. ed. M.F. Ovsiannikov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 543 p. (In Russ.)
41. Shakespeare, William. *Polnoe sobranie sochinenii: v 8 tomakh* [Collected Works: in 8 vols]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1957–1960. (In Russ.)
42. Shelley, Mary. *Frankenshtein* [Frankenshtein]. Trans. by Z. Aleksandrovna. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2000. 312 p. (In Russ.)
43. Shelley, Mary. *Frankenshtein, ili Sovremennyi Prometei* [Frankenshtein; or, The Modern Prometheus]. Trans. by Z. Aleksandrova and S. Antonova. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2023. 384 p. (In Russ.)
44. Shcherbakova, A.S. "Epistoliarnye vklucheniia v zhanrovoi palitre romana M. Shelli 'Frankenshtein, ili Sovremennyi Prometei'" ["Epistolary Inclusions in the Palette of Genres of Mary Shelley's Novel *Frankenshtein; or, The Modern Prometheus*"]. *Uchenye zapiski Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 4 (16), 2018. Available at: <http://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=146914> (Accessed 19 Sept. 2024). (In Russ.)
45. Aesop. *Basni* [Fables]. Trad. by M.L. Gasparov. Moscow, Astrel' Publ., 2010. 220 p. (In Russ.)
46. Jung, Carl Gustav. "Paratsel's" ["Paracelsus"]. *Paratsel's. O nimfakh, sil'fakh, pigmeiakh*,

*salamandrakh i o prochikh dukhakh* [Paracelsus. *Of Nymphs, Sylphs, Pygmies, Salamanders, and Other Spirits*]. Moscow, Eksmo Publ., 2005, pp. 342–361. (In Russ.)

47. Jung, Carl Gustav. “Paratsel’s kak vrach” [“Paracelsus as a Doctor”]. *Paratsel’s. O nimfakh, sil’fakh, pigmeiakh, salamandrakh i o prochikh dukhakh* [Paracelsus. *Of Nymphs, Sylphs, Pygmies, Salamanders, and Other Spirits*]. Moscow, Eksmo Publ., 2005, pp. 363–398. (In Russ.)

48. Byron, George Gordon. *The Works of Lord Byron*. GB, The Wordsworth Poetry Library, 1996. 860 p. (In English)

49. Coleridge, Samuel Taylor. *Verses and Prose*. Moscow, Progress Publ., 1983. 456 p. (In English)

50. Colley, Linda. *The Gun, the Ship, and the Pen: Warfare, Constitutions, and the Making of the Modern World*. NY, Liveright, 2021. 512 p. (In English)

51. Alighieri, Dante. *The Divine Comedy. Paradiso, 1: Italian Text and Translation*. Princeton University Press, 1997. 389 p. (In English, Italian)

52. Eliot, Thomas Stearns. *Milton I*. Available at: <https://pages.mtu.edu/~rlstrick/rsvtxt/eliot.htm> (Accessed 17 Sept. 2025). (In English)

53. Godoy, Arnaldo S.M. *Frankenstein, the Modern Prometheus, by Mary Shelley*. Brasilia, 2020. Available at: [https://www.academia.edu/118372088/Frankenstein\\_The\\_Modern\\_Prometheus\\_by\\_Mary\\_Shelley](https://www.academia.edu/118372088/Frankenstein_The_Modern_Prometheus_by_Mary_Shelley) (Accessed 17 Sept. 2025). (In English)

54. Milton, John. *The Works of John Milton*. GB, The Wordsworth Poetry Library, 1994. 486 p. (In English)

55. Abrams, M.H., editor. *The Norton Anthology of English Literature*. 7<sup>th</sup> Edition. NY – London, Norton, 2001. 2870 p. (In English)

56. Shakespeare, William. *The Complete Works*. London, Odhams Books Limited, 1964. 1376 p. (In English)

57. Shelley, Mary. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*. Moscow, Progress Publ, 1980. 490 p. (In English)

### Reference list of Internet sources

1. *Frankenstein*. Directed by Denny Boyle. 2011. Available at: <https://m.ok.ru/video/787680135716> (Accessed 17 Sept. 2024).

2. *Frankenstein: Ballet*. London, Royal Ballet. 2016. Available at: [https://vk.com/video-202206113\\_456241917](https://vk.com/video-202206113_456241917) (Accessed 17 Sept. 2024).

Статья поступила в редакцию: 14.01.2025

Одобрена после рецензирования: 25.02.2025

Дата публикации: 25.06.2025

The article was submitted: 14 Jan. 2025

Approved after reviewing: 25 Feb. 2025

Date of publication: 25 June 2025