

5. Лімборський І. В. Просвітництво поза канонами і стереотипами: Основні тенденції в світлі сучасних інтерпретацій // Зарубіж. л-ра в навч. закл. України.– 2003.– № 5.– С. 52–57.

6. Лімборський І. Творчість Григорія Квітки-Основ'яненка: Генеза художньої свідомості, європейський контекст, поетика.– Черкаси: Брама-Україна, 2007.– 108 с.

7. Ніколенко О. М. Бароко. Класицизм. Просвітництво. Література XVII–XVIII століть: Посіб. для вчителя.– Х.: Веста; Ранок, 2003.– 224 с.

8. Походзіло М. У. Г. Ф. Квітка-Основ'яненко. Життя і творчість: Посіб. для вчителів.– К.: Рад. шк., 1968.– 140 с.

9. Чалий Д. Г. Квітка-Основ'яненко.– К.: Держ. вид-во худ. л-ри, 1962.– 206 с.

10. Чалий Д. В. Становлення реалізму в українській літературі. Перша половина XIX ст.– К.: Держ. вид-во худ. л-ри, 1956.– 422 с.

11. Яценко М. Т. Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст.– К.: Наук. думка, 1979.– 335 с.

УДК 821.ПІ.09+821.161.2-09

*Петро Летнянчин*

## **ФЕМІНІСТИЧНИЙ ДИСКУРС У ДРАМАХ Б. ШОУ „ПРОФЕСІЯ МІСІС УОРРЕН” ТА І. ФРАНКА „УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ”**

Стаття висвітлює питання феміністичного дискурсу в драмах Бернарда Шоу “Професія місіс Уоррен” та Івана Франка “Украдене щастя”, розкриває генезу й ідейно-естетичні характеристики жіночих образів крізь призму особливостей характеротворення.

**Ключові слова:** феміністичний дискурс, порівняльний аналіз, персонаж-образ, життєва колізія, еволюція світогляду.

**Letnyanchin P. Feministichniy Diskurs in Dramas B. Chow „Profession of Missis of Uorren” And I. Franka Happiness is Stolen”.** An attempt is made in the article to outline the question of feministic discourse in drama works by Bernard Show “Mrs. Warren’s Profession” and Ivan Franko “Stolen Happiness”, to uncover genesis and ideo-aesthetic characterization of female images through the prism of the peculiarities of character-drawing.

**Key words:** feministichniy diskurs, comparative analysis, character-appearance, vital collision, evolution of world view.

Огляд стану порівняльного дослідження феміністичного дискурсу в драматургії Б. Шоу та І. Франка в українській літературознавчій науці засвідчує, що сьогодні немає його цілісного аналітичного висвітлення. При помітній увазі критиків до творчості Б. Шоу та І. Франка в сучасному українському літературознавстві відсутні системні дослідження цієї тематики. Звідси – потреба прочитання художнього доробку драматургів у такому ракурсі. Вона зумовлена назрілою потребою порівняльного аналізу образу модерної жінки у драмах Б. Шоу „Професія місіс Уоррен” та І. Франка „Украдене щастя”. Ідеться про всебічне осмислення феміністичного дискурсу кінця ХІХ – початку ХХ століття в художньому й філософському аспектах. Докладний аналіз генези та ідейно-естетичних характеристик модернізації образу жінки у творчості письменників дає можливість простежити еволюцію світобачення та світосприйняття Б. Шоу та І. Франка.

Сутність модерної жінки, її моралі, сенсу життя та відносин із суспільством у драматургії Б. Шоу та І. Франка були об’єктом зацікавлення П. Балашова [1], Е. Бентлі [2], Я. Білоштанна [3], Ю. Ковбасенка [4], І. Мойсеєва [5], Л. Мороз [6], А. Образцової [7], Л. Оляндер [8], Х. Пірсона [9], В. Працьовитого [10], С. Хороба [11]. Відзначаючи заслуги дослідників, наголосимо: досі немає докладно порівняльного аналізу особистісного, індивідуального окреслення образу прогресивної жінки у драмах Б. Шоу „Професія місіс Уоррен” та І. Франка „Украдене щастя”. Ці характерні ознаки письма драматургів глибоко не досліджено на рівні художнього персонажа-образу.

Реалізм Б. Шоу й науковий реалізм І. Франка виявляють типологічні збіги на рівні творення характеру. Передусім ідеться про вияв авторської логіки, зокрема про точний реалістичний малюнок становища жінки у Великобританії та Україні кінця ХІХ–початку ХХ століття. Він передбачає зображення не надуманих образів чи ідей, а правдиве змалювання прогресивного жіноцтва. Його оригінальність полягає у прагненні розширити коло традиційних для реалістичної літератури ознак. Б. Шоу та І. Франко звернулися до індивідуальних характеристик людини, окреслюючи важливі соціальні проблеми. Звідси – зацікавлення таємницями психології жінки, факторами впливу на її формування. Наслідок цього зацікавлення – зображення неповторних жіночих постатей.

Нові підходи до осмислення жіночої постаті у творчості Б. Шоу втілено у драмі „Професія місіс Уоррен” (1893). У творі заслуговує уваги змалювання характеру Віві Уоррен. Тут автор створив образ енергійної, жвавої, рішучої, упевненої в собі молодої особи. У портретній характеристиці дочки місіс Уоррен письменник робить акцент на зовнішній принаді героїні. Вона – „дуже приваблива, розумна, здібна, високоосвічена молода представниця середнього класу Англії” [12, 4–5]. Конструювання моделі поведінки цієї двадцятидворічної дівчини художньо реалізується в перебігу дискусій, зумовлених оригінальним сюжетом: драма Б. Шоу змальовує шлях жінки до вершин суспільності. Висловлювання Віві репрезентують образ прогресивної жінки, формують його специфіку. Відповідно до цього вибудовується домінанта полемік на сторінках п’єси.

Образ Віві Уоррен лаконічно втілює в собі незалежність, сутність якої виражається в неприйнятті цінностей, сповідуваних її матір’ю. Адже рід заняття матері Віві заслуговує морального осуду. Вона – головна директриса шести будинків розпусти. Місіс Уоррен торує шлях у „порядне товариство”, володіючи двома приватними пансіонами в Брюсселі, одним у Берліні, одним у Відні та двома в Будапешті. У п’єсі драматург руйнує існуючі стереотипи стосунків дочки та матері. Його п’єса „не тільки показує злочинний бізнес місіс Уоррен, а й змальовує символічну картину британського суспільства в цілому” [13, 166]. Звідси – етична неоднозначність вчинків персонажів драми. Їхнім детонатором є вади всього суспільства. Їх Б. Шоу засвідчує вустами Крофтса під час його розмови з Віві: „Я одержую проценти на свій капітал, як і всі інші люди, – сподіваюсь, ви не думаєте, що я брудню руки самою роботою. Слухайте, ви ж не відмовились би від знайомства з двоюрідним братом моєї матері, герцогом Бельгревіа, через те, що частину своїх прибутків він одержує непевним способом. Ви, я думаю, не уникали б архієпископа Кентерберійського з тієї причини, що серед пожилеців в його будинках знайдеться кілька митарів і грішників. Пригадуєте стипендію Крофтса у вас в коледжі, в Ньюнгемі? Ну, так-от, її заснував мій брат, член парламенту. Свої двадцять два проценти прибутків він одержує з фабрики, на якій працює шістьсот дівчат, і жодна з них не заробляє досить, щоб можна було прожити. Як, на вашу думку, влаштовується більшість з них? А спитайте свою матір.

Так що ж мені, по-вашому, відмовитись від тридцяти п'яти процентів, коли інші пхають собі в кишеню все, що можуть, як люди з глуздом? Ну, нема дурних! Коли ви хочете підбирати собі високоморальних знайомих, то краще вам зовсім виїхати з Англії, інакше ви опинитесь поза межами порядного товариства” [12, 80–81].

До теми суспільних відносин Б. Шоу підходить із морально-етичного боку, заглиблюючись у підсвідомі структури характерів. Ситуація у творі детермінована укладом життя тогочасної Англії. Письменник удався до увиразнення її парадоксальності. Становище, у якому опинилися постаті твору, відтворює неоднозначність суспільного устрою. Його місіс Уоррен висвітлює в розмові з дочкою, розповідаючи про свою родину: „Двоє з нас були сестри – я й Ліз, і ми були обидві ставні і вродливі. Я так міркую, що наш батько був опасистий; мати запевняла, що джентльмен, а втім, не знаю. Дві інші були тільки напівсестри – невисокі, бридкі, якісь заморені з виду, бідолахи, – працюючі й чесні істоти. Ми з Ліз були б замордували їх на смерть, якби мати не мордувала нас самих теж мало не на смерть, щоб врятувати їх від наших кулаків. Ці були порядні дівчата. Ну, та й що ж вони мали з своєї порядності? А ось я тобі розповім. Одна працювала на фабриці свинцевих білил по дванадцять годин на добу за дев'ять шилінгів на тиждень, аж доки померла від отруєння свинцем. Думала, що їй тільки трохи паралізує руки, але ж померла. Другу завжди ставили нам за приклад, бо вона одружилась з державним службовцем – він працював у Дептфордській конторі заготовлі продуктів – і дбала про чистоту і охайність його кімнати й трьох дітей за вісімнадцять шилінгів на тиждень... поки він не почав пиячити. Що, варто було заради цього лишатись порядною?” [12, 53–54].

Суспільство наклало вагомий відбиток на світогляд місіс Уоррен. Не випадково Віві говорить матері: „Так, краще вже обрати собі шлях і триматись його до кінця. На твоєму місці, мамо, я б, може, зробила те ж саме, але, живучи одним життям, я не вірила б в інше. В глибині душі ти раба умовностей” [12, 113]. Віві вказує на небезпеку суспільних стереотипів: перебування під владою збагачення для місіс Уоррен – пристрасть, породжена звичними в суспільстві цінностями. Вона веде до внутрішнього саморуйнування та відмови від боротьби за особистісне самовизначення.

Тут слід відзначити, що бізнес матері не прийнятний для Віві

Уоррен. Вона не погоджується зі сповідуваними матір'ю цінностями. Її не зваблюють переконання місіс Уоррен: „Але ти погано розумієш, що це означає, – ти ще надто молода. Це означає – щодня нове плаття, щовечора театри і бали; це означає – цвіт вищого суспільства всієї Європи біля твоїх ніг; це означає чудовий дім і безліч служників, найвишуканіша їжа і напої; це означає – все, що тобі до вподоби, все, чого тобі забагнеться, все, що тільки спаде на думку. А що ти тут? Як чорнороб катуєшся і виснажуєшся, з ранку до вечора працюючи за злиденний прожиток і пару дешевеньких платтячок на рік. Ти тільки поміркую. (*Улєсливо*). Я розумію, тобі прикро. Я розумію твої почуття, вони роблять тобі честь, але вір мені, ніхто тебе не осудить, можеш покластися на моє слово. Я знаю, що таке молоді дівчата, і я певна, що коли ти як слід обміркуєш, то будеш іншої думки” [12, 106–107].

Віві Уоррен здатна сама визначати й керувати своїм життям. Вона бореться за власну долю та щастя, доступними їй методами. Її образ відповідає статусу модерної жінки. Його дочка місіс Уоррен підкреслює в розмові з Предом: „Мій кругозір! Любий містер Пред, а ви знаєте, що таке екзамен з математики? Це означає сидіти, сидіти й сидіти годин шість-вісім в день над математикою, лише над математикою. Мене вважають за людину обізнану з наукою, а я нічого не знаю, крім того, що стосується математики. Я можу робити розрахунки для інженерів, електриків, страхових товариств тощо, але я майже нічого не розумію ні в інженерній справі, ні в електротехніці, ні в страхуванні. Я навіть арифметики як слід не знаю. Математика, лаун-теніс... що ще я вмію? Їсти, спати, їздити на велосипеді й ходити пішки. У всьому іншому я дикунка й невіглас, не краща за тих дівчат, які ніколи й не готувалися до іспитів” [12, 9–10]. У занятті математикою Віві висловлює протест проти нерівноправності статей. Вона наполегливо опановує цифрами та формулами, щоб стати самостійною і незалежною.

Б. Шоу змальовує новомодну за своїми поглядами та вподобаннями героїню. Адже Віві запевняє, що її не цікавлять романтичні ідеали: „Містер Пред, раз назавжди: для мене в житті немає ні романтики, ні краси. Життя є життя, і я беру його таким, яким воно є” [12, 93]. Вона не намагається зробити світ кращим. У цьому висловлюванні драматург зробив акцент на невідповідності поведінки дівчини її загальноприйнятій моделі. Віві Уоррен не властиві прагнення пере-

січної жінки. Вона наголошує: „Я люблю працювати і одержувати за це гроші. А після праці, коли я стомлена – зручне крісло, сигару, трохи віскі і детективний роман з цікавою пригодою” [12, 10]. Повноцінний образ новомодною жінки доповнює її бажання бути несхожою на своїх сучасників: „Коли б я думала, що й я така, – що й з мене вийде нероба, що я житиму, як і вони, тиняючись без діла від сніданку до обіду, від обіду до вечері без мети, без характеру, без витримки – я, ні хвилини не вагаючись, розтяла б собі артерію і зійшла б кров’ю” [12, 39–40].

Віві не ходить до церкви, натомість вона вчиться стріляти з рушниці, а про її непересічні розумові здібності свідчить третє місце на екзамені в Кембриджі. Героїня Б. Шоу сповнена жаги до життя, до небуденних звершень. Вона виборює право жити повноцінно, але жити не серцем, чуттям чи пристрасстю, а розумом. Своє захоплення Віві Френк передає у розмові з Предом: „Ну, то ви не можете собі й уявити, що це за дівчина! Яка вдача! Який розум! А дотепна! Ой, леле, Пред, яка ж вона розумна, я вам кажу!” [12, 23].

Віві – людина, яка керується винятково власними поглядами. Вона сама обирає власний уклад життя. У моделі цього характеру домінує цілеспрямованість не як властивість, привнесена суспільством, а як внутрішня якість особистості. Дочка місіс Уоррен завжди робить те, що їй подобається, що вона вважає за потрібне робити. На цьому вона наголошує в розмові з матір’ю: „Кожна людина має якийсь вибір, мамо. Найбідніша в світі дівчина не може, звичайно, вибирати, ким їй бути: королевою Англії чи директрисою Ньюнгемського коледжу; але вона може, відповідно до свого смаку, збирати ганчір’я або торгувати квітами. Люди завжди скаржаться на обставини. А я не вірю в обставини. Люди, які мають успіх у житті, це ті, хто діє, шукає потрібних їм обставин, а якщо не може знайти, – створює їх сам” [12, 52].

У п’єсі „Професія місіс Уоррен» стрижневе місце займає апеляція до адресата для аналізу життєвих колізій постатей, які переживають складну психологічну боротьбу. Свідчення тому – діалог між місіс Уоррен та її дочкою наприкінці твору. З розмови виразно проступає запитання: „Чи може жінка залишатись порядною в сучасному суспільстві, чи вона обов’язково мусить торгувати собою?” [13, 166]. Ідеться про своєрідне рабство, у яке жінка потрапляє після одруження. Про це місіс Уоррен говорить Віві: „До чого іншого готує

виховання кожна порядну дівчину, як не до того, щоб заволодіти уявою якого-небудь багатого чоловіка і, одружившись з ним, розкошувати з його достатків. Ніби весільний обряд міняє суть справи! О, лицемірність світу мене обурює!” [12, 56]. Місіс Уоррен переконує дочку про приреченість жінки бути слугою чоловіка.

Віві не погоджується з міркуваннями матері. Це засвідчує її діалог із компаньйоном місіс Уоррен по бізнесу. Поведінка Віві під час розмови з Крофтсом зумовлена специфікою її поглядів: вона владно поводить себе в компанії чоловіка, який пропонує їй матеріальний достаток навзамін одруження. Його пропозиція для неї не прийнятна. Її рішучість не вписується в суспільний стереотип особи жіночої статі. Віві твердо заявляє Крофтсу: „Моє „ні” – остаточне. Я ніколи не відступлюся від свого слова” [12, 76].

У творенні образу Віві увиразнення особистісної незалежності доречне з огляду на парадоксальність власних вимірів етичних норм у свідомості героїні твору, які контрастують із загальноприйнятими. Своєю поведінкою Віві спонукає до переосмислення жіночої поведінки. Один із духовних каталізаторів її буття – невтомний пошук нових духовних горизонтів, які суперечать усталеним регламентаціям. Героїня Б. Шоу наділена життєтворчою енергією. Тому в цьому образі присутні найважливіші елементи психотипу модерної жінки.

Особливості феміністичного дискурсу в драмах Б. Шоу виразно проступають при їх типологічному зіставленні з образом модерної жінки в літературах країн як Західної, так і Східної Європи, і зокрема – в Україні. Потреба окресленого аналізу в контексті загальноєвропейської традиції акцентує С. Хороб. Згідно з його переконливим міркуванням українська драма кінця ХІХ – початку ХХ століття – „органічна складова частина загальноєвропейського літературно-сценічного модерного контексту, а українські представники нових типів художнього мислення постають як такі, що увиразнюють свою літературну самобутність на тлі творчості відомих драматургів Європи – Генріка Ібсена, Юліуша Словацького, Моріса Метерлінка, Гергарта Гауптмана, Станіслава Виспянського, Антона Чехова, Гуго фон Гофманнстала, Августа Стріндберга, Бернарда Шоу, Георга Кайзера, Франца Верфеля та ін.” [11, 360].

Проблема феміністичного дискурсу мала панорамну вагу для І. Франка у драмі „Украдене щастя” (1891). Віддаючи перевагу осо-

бистісній, а не суспільній моралі, у п'єсі драматург зосередився на становленні індивідуального жіночого „Я”. Індивідуалістичні мотиви тут виявляються у протиставленні себе громаді. У художній концепції І. Франка образ Анни протистоїть усталеним регламентаціям. Ідеться насамперед про формування типу модерної жінки як вираження особистісної ідентичності.

Анна Задорожна уособлює тип українського модерного жіноцтва. Їй двадцять п'ять років, вона на три роки старша за Віві Уоррен. Попри це, на відміну від високоосвіченої, незалежної та упевненої в собі героїні Б. Шоу, Анна по-іншому репрезентує образ прогресивної жінки. Відмінності зумовлені передусім специфікою взаємин статей в Україні кінця XIX століття (дія Франкової п'єси відбувається в підгірськiм с. Незваничах близько 1870 року).

Значну увагу І. Франко приділяє психологічній характеристиці образу. Уміння створити пластичний характер – доміантна ознака його письма. У шостій яві другої дії психологічний портрет Анни вдало відтворює Микола: „У тебе чиста душа, невинна... Молись Богу, щоб швидко й моя невинність виявилася” [14, 122]. Навіть після негідної поведінки дружини Микола не змінює своєї думки про неї: „О, певно, що з нею я собі пораджу. Адже ж ви, сусідоньки, знаєте, яка вона була добра, щира та вірна, заки його зла доля на мій дім навернула! До рани можна було її приложити, не те що!” [14, 145].

Зі сторінок п'єси постає жінка, яка натерпілася багато лиха: що вона зазнала, то досить їй знати та Богу [14, 98]. Образ зажурливої жінки свідчить про глибину страждання, яке охоплює душу Анни. Про це повідомляє Настя: „Цілий день як сама не своя ходиш. Та й уже сама собі міркую, чого би тобі журитися? Живеш, як у Бога за дверми...” [14, 99]. У портретній характеристиці Анни письменник зробив акцент на душевних стражданнях героїні. Свої душевні болі вона виливає Насті: „А так, правда ваша! Правда ваша! Забути треба. Хоч би мало серце розірватися, а забути треба. Ой Господи! І як воно досі не трісло! Кілько я намучилася за ті роки! А тепер гадала, що от-от давні рани перестануть боліти. А тут на тобі! Маєш!” [14, 101].

На сторінках твору І. Франко увиразнює нерівноправність тогочасної української жінки з чоловіком. Цей стан митець засвідчує в першій яві першої дії прикладом парубка, тато небіжчик якого говорив: „Як чоловік жінки не б'є, то в ній утроба гниє” [14, 97].



Додамо, що мати цього хлопця „ніколи з синців не виходила” [14, 97]. Важлива проблема, порушена у творі І. Франком, увиразнює факт: шлюб накладає на українську жінку непосильний тягар. Недарма Анна наголошує дівчатам: „Почекайте-но, як замуж повиходите та на своїх плечах того добра зазнаєте, то вам ще й не так плакати захочеться” [14, 98].

Доля Анни засвідчує важке становище українського жіноцтва. Адже її „брати побивали, за наймичку мали, між людей не пускали і вкінці за наймита замуж випхали, ще й на посагу покривдили” [14, 99]. Підвладність жінки чоловікові підтверджують слова Анни: „Адже ж я тому Михайлові клялася, присягала, що радше в могилу піду, ніж з ким іншим до шлюбу стану” [14, 101]. Родинні пута накладають істотні обмеження на жіночу свободу. На початку п’єси Анна навіть думати боїться про подружню зраду: „Ні, не хочу про се думати. В мене є чоловік, шлюбний. Я йому присягала і йому додержу віри” [14, 103]. Залежність української жінки від чоловіка зумовлює те, що Анна, на відміну від Віві Уоррен, не може робити те, що їй подобається, що вона вважає за потрібне робити. Вона – традиційний тип сентиментальної української жінки. Її поведінкою керують не тільки почуття кохання, а й страху. Звідси – репліка Михайла, спрямована на залякування коханої: „Пам’ятай же! Держу тебе за слово. А як і тепер мене одуриш, то горе тобі! Я страшно пімщуся не тобі й на нім” [14, 121].

На початку п’єси І. Франка утверджується думка про те, що Анна неспроможна сама керувати власною долею. Тому вона не може бути рівноправною з чоловіками. Франкова героїня настільки безвольна, що нездатна протестувати проти власної неволі, боротися за особисте щастя. Образ Анни лаконічно втілює риси, сутність яких виражається у прийнятті цінностей, сповідуваних громадою. Цей факт засвідчує, наприклад, така сцена:

„Жандарм (тягне Анну за руку). Але ходи ж бо, ходи! Чого тобі ониматися!

Анна. Бійся Бога, Михайле! Пусти мене! Ади, люди ззираються.

Жандарм. Ну, то що, що ззираються? Кому цікаво, нехай дивиться. А мене то що обходить? Я з людського диву не буду ні ситий, ні голоден.

Анна. Але стидно. Лице лупається. Шепчуть, пальцями показують.

Жандарм (грізно дивиться на неї). Анно, я думав, що ти розумна

жінка, а ти все ще дурниці плетеш. Після того, що сталося, ти ще можеш уважати на людські позирки і пошепки! Тьфу, чисто бабська натура!” [14, 128].

Образ Анни цілком відповідає суспільному стереотипу особи жіночої статі. Адже вона істотно відрізняється від Михайла, який плювати не себе не дозволить і не дасть [14, 146]. Її обов’язок – дати коням вівса, після того як чоловік приїхав із лісу, нарізати січки в заступника на машині, понапихати сіна поза драбину, стягнути з Миколи чоботи.

Щодо питання психології Анни, її суспільної ролі та призначення, то вона упродовж тривалого часу не може усвідомити своєї рівноправності з чоловіками. Цей факт виразно проступає у її розмові з Миколою: „Роби, що знаєш, що тобі сумління каже. Вбий мене, чи прожени мене, чи лиши мене при собі, – мені все одно” [14, 136]. На відміну від Віві, Анна готова принести себе в жертву заради свого почуття. Ця риса жіночого характеру відтворює супутницю чоловіка, яка свідомо нехтує власними інтересами і приносить себе йому в жертву. Образ Анни – своєрідне уособлення поведінкової моделі патріархальної жінки. Характерно, що жертвовність не є внутрішньою потребою Анни, а детермінована збігом обставин, від яких вона потерпає. На відміну від Віві, Анна свідомо через власний ідеалізм пішла на жертву, якій надалі мусила слідувати. Навіть живучи з Михайлом, Анна закріпачена чоловіком. У його обіймах Анна стає безвольною. На противагу до героїні Б. Шоу, Анні не вистачає сили стати вище за об’єкт свого захоплення. Тут І. Франко зробив акцент на тілесності своєї героїні, повністю підкоривши її чоловічій силі. У цьому разі варто говорити про „зовнішню” модерність героїні.

У творенні образу увиразнення особистісної незалежності доречне з огляду на парадоксальність власних вимірів етичних норм у свідомості героїні твору, які контрастують із загальноприйнятими. Звичний етичний кодекс для українця започатковує пісня на початку драми: „Ой там за горою та за кремінною // Не по правді жиє чоловік з жоною” [14, 95]. Замужня жінка не може переступити через суспільну мораль. Тому Анна повинна у шлюбі „про все се забути” [14, 101].

Обмеженість жіночої свободи у шлюбі увиразнює етичну площину проблеми, висвітленої в п’єсі І. Франка. Адже поведінка Анни наштовхується на різкий моральний осуд громади. Неприйнятність

взаємин Анни з Михайлом засвідчують слова однієї з жінок: „Ну, а що ж його жінка? От іще бідна! Така молода, така красна і з такого роду славного! А про її вітця по всіх селах слава йшла. Перший багач був на весь повіт, і ліпотент громадський. А тепер ось на яке зійшла!” [14, 124]. Люди вважають Анну „остатньою” [14, 124] жінкою в селі. Тодішні стереотипи позашлюбних взаємин І. Франко змальовує у п'ятій яві третьої дії:

„Перша жінка. Огидниця!

Друга жінка. Погане зілля!

Настя. Без серця вона! І відразу се було видно. Адже як його брали, то аби вам слово сказала, аби одну сльозу пролила, як чесній жінці годиться! Де там!» [14, 125].

Тему взаємин чоловіка та жінки в тогочасному українському суспільстві І. Франко змалював із морально-етичного боку, заглиблюючись у дослідження суспільної психології. Нею детермінована ситуація, коли Михайло й Анна танцюють перед корчмою. Драматург вдався до увиразнення звичних морально-етичних суджень громади. Адже „танцюючі пари розступаються. На всіх лица обурення” [14, 130]. Причиною такого ставлення громади є той факт, що, на думку людей, Анна „весь стид загубила” [14, 125]. Це неодноразово стверджують сільські жінки. Цей факт засвідчує така розмова:

„Настя (під вікном до другої жінки, киваючи головою). Я то знала, що до того воно дійде. Бійтеся Бога, тота жінка ані стиду не має, ані серця.

Перша жінка. Ой та певно. Мій старий казав, що буде в раді о тім говорити, аби її при всій громаді різками висічи, най не дає злого прикладу” [14, 142]. Поведінка Анни не дає спокою громаді. Кум Миколи Бабич пропонує вплинути на Анну силою: „Ти б узявся до своєї жінки трохи остріше. Похрупостів би на неї, погрозив би, а то й ударив раз, другий. Знаєш, жінка так, як коняка, любить батіг, а без нього зовсім ледащіє” [14, 145].

Проте Анну вже нічим не залякати. Вона поступово долає небезпеку суспільних стереотипів. Її глибинне почуття перемагає перебування під владою догматів, породжену загальноприйнятими цінностями. Крок за кроком Анна нехтує своїми обов'язками перед родиною. Її воля загартовується в боротьбі за власне почуття. Бо хоча вона й боїться Михайла, але жити без нього не може [14, 133].

Боротьба за особистісне самовизначення спустошує душу Анни. Це підтверджує її монолог, коли вона залишається наодинці після тижневої розлуки з Михайлом: „І чим він страшніший, чим ostrіше до мене говорить, тим, здається, я більше люблю його. Вся тремчу, а так і здається, що тону в нім, роблюсь частиною його. І нема у мене тоді своєї волі, ані своєї думки, ані сили, ані застанови, нічого. Все мені тоді байдуже, все готова віддати йому, кинути в болото, коли він того схоче! Ах! (*Мотає далі.*) Двадцять і одна, і дві, і три, і чотири. (*Зав'язує пасмо.*) Та й чи ж не віддала я йому все, все, що може віддати жінка любому чоловікові? Навіть душу свою, честь жіночу, свою добру славу. Присягу для нього зламала. Сама себе на людський посміх віддала. Ну, що ж! Мені байдуже! Він для мене все: і світ, і люди, і честь, і присяга” [14, 134].

Переживши складну життєву драму, Анна стає сильною та вольовою. Почуття зумовлює її відхід від патріархальної моделі поведінки. Її зустріч і любовний зв'язок із Михайлом спричинили ґрунтовну переоцінку моральних цінностей. Кохання підносить Анну, надає їй душевної наснаги. Через почуття молода жінка досягає особистої свободи. Цей факт засвідчує її репліка: „Та що се мене обходить? Я тепер спокійна, нічого не боюся, ні про що не думаю, нічого не знаю, тільки тебе одного” [14, 134].

Еволюція світогляду Анни вмотивована зміною її ставлення до суспільної моралі: „Знаєш, давніше я, здається, була б умерла зі стиду, якби була подумала навіть, що яко шлюбна жінка можу так цілувати другого. А тепер! (*Цілує його без пам'яті.*) Любий мій! Тепер у мене ані крихіточки ніякого неспокою, ніякого сорому нема!” [14, 135]. Відтепер героїня І. Франка відкидає зужиті шаблони та живе власною мораллю. Вона вже не хоче присилувати себе та жити з Миколою по-давньому [14, 136]. Контури духовного становлення Анни окреслені в її розмові з Миколою: „Доки сила моя була, я була тобі вірною, хоч іншого любила. Але тепер не стало моєї сили” [14, 136]. Даремно намагається Микола присоромити дружину громадською думкою. Анні байдуже, що люди будуть з них сміятися:

„Анна. Хіба ж я їм забороню сміятися? Нехай сміються, коли їм смішно.

Микола. А все ж таки... Не показуйся прилюдно... з ним. Не топчи в болото моєї бідної голови. А ні, то вбий мене, щоб я не

дивився на те!

Анна. Се не від мене залежить, Миколо. Я тепер одного пана знаю – його, так, як я досі знала тебе. Що він мені скаже, те й зроблю, а більше ні на що не оглядаюся. Ганьба, то ганьба; смерть, то смерть. З ним мені нічого не страшно. А ти роби, що знаєш” [14, 137].

У драмі „Украдене щастя” впадає в око разюча зміна у світогляді Анни. Адже на початку п’єси вона поставала нездатною самотійно визначати й керувати своєю волею і життям. Їй була необхідна підтримка ззовні. Вона запитувала Настю: „Порадь мені, що маю робити? Дай мені якого зілля, щоби тут, отут перестало боліти!” [14, 102]. Не допомагали Анні її намагання знайти розраду у Бозі: „Молилась, кумо, молилась! Товкла чолом о кам’яні сходи при церкві, слізьми плити вмивала – нічого не помагає” [14, 102]. Тут чітко проступають душевні муки, зумовлені бажанням подолати традицію. І. Франко вміло змодельював становлення модерної жінки.

Погляди Анни змінюються поступово. Причиною тому – сильне почуття: „Чи дуже любила сього Михайла? Здається, що дуже, коли й досі вся тремчу, всю мене мороз проходить, як його згадаю. Здається, що таки дуже. А може, більше боялася його, ніж любила. У, сила у нього! Вола за роги хопить та й на землю кине. Господи, таких, як мій, то йому ніщо двох у одну жменю. Самим поглядом, здається, наскрізь тебе прошибає, мов розпаленим дротом. Ох, та й боюсь я його тепер! Боюсь, як найтяжчого ворога! І певно, що як він на нас завзявся, то зітре нас на порох, знищить, зруйнує. Бо хіба ж мій чоловік зможе з ним боротися?” [14, 115].

Анна крок за кроком виборює право жити повноцінно, жити так, як підказує їй серце. Не одразу вона переборює себе. Лише переступивши через моральні догмати, вона освідчується Михайлові: „Люблю” [14, 120]. Попри це, Анна ще не здатна цілком знехтувати думкою громади. Тому вона ще не може обирати власний уклад життя. Звідси – побоювання висловити своє справжнє почуття: „Ради Бога, Михайле! Не говори сього! Я шлюбна жінка! Я присягала. Гріх мені таке слухати, гріх подумати про таке!” [14, 120]. Страх Анни – властивість, привнесена суспільством. Інтуїтивно Анна розуміє про несправедливість її шлюбу: „І моє вкрадено, голубе мій! І моє серце розбито, і мене з нелюбом спаровано! З туманом отаким, що з ним ні в кут ні в двері, що з нього люди сміються, що хіба хто не хоче, той з

нього не глузує! А ти ще дорізати мене хочеш!” [14, 120]. Із розмови виразно проступають зміни, які відбуваються у свідомості героїні твору.

І. Франко свідомо підійшов до необхідності поступової модернізації образу Анни. Першим її кроком до духовного розкріпачення стало ігнорування чоловіка. Анні байдуже до звістки Насті, що невинного Миколу хочуть повісити: „Вішати? Га, се така слабкість, що я йому на неї не пораджу. Як завинив, то нехай покутує” [14, 125]. Тут стає зрозуміло, що розраховувати Миколі на колишні взаємини з дружиною марно. Даремно він просить чоловіка, що сидів із ним у в’язниці: „Просіть там мою жінку, аби мене хоч раз відвідала. Нехай мені який крейцар передасть, чисту сорочку принесе. Та й нехай мені адвоката найме” [14, 125]. Анна вже свій вибір зробила. Вона вже не є тією жінкою, якою ми бачили її на початку п’єси.

У останній дії Анна – вольова особистість. Вона істотно відрізняється від патріархальної жінки, якою вона була на початку твору. І. Франко акцентує увагу реципієнта на часових ламаннях стереотипів, народженні нової моралі. Наприкінці твору Анна, як і Віві Уоррен, уособлює собою емансиповану жінку – носія модерних поглядів.

Підсумовуючи, стверджуємо: зіставлення феміністичного дискурсу у драмах Б. Шоу „Професія місіс Уоррен” та І. Франка „Украдене щастя” відображає процес становлення жіночої особистості, еволюцію її моральних пошуків. Жіночі образи Віві Уоррен й Анни Задорожної об’єднані спільною ідеєю, що характеризує суспільну ментальність кінця ХІХ–початку ХХ століття. Тут проступають головні тенденції розвитку духовної культури тогочасної доби. У цьому полягає художня й естетична цінність драм „Професія місіс Уоррен” і „Украдене щастя”.

### *Література*

1. Балашов П. Художественный мир Бернарда Шоу.– М.: Худож. лит., 1982.– 328 с.
2. Bentley E. Bernard Shaw.– L.: Hale, 1950.– 256 p.
3. Білоштан Я. Драматургія Івана Франка.– К.: Держлітвидав УРСР, 1956.– 253 с.
4. Ковбасенко Ю. Джордж Бернард Шоу: „Я впливав на Велику Жовтневу революцію...” // Зарубіж. л-ра в навч. закл.– 2001.– № 5.– С. 55–64.
5. Мойсеїв І. Подвоєння і „зцілення” в Бернарда Шоу. За п’єсою „Пігмаліон” // Зарубіж. л-ра.– 2007.– № 7–8 (503–504).– С. 22–27.

6. Мороз Л. „Сто рівноцінних правд”. Парадокси драматургії В. Винниченка.– К.: Віпол, 1994.– 208 с.
7. Образцова А. Драматургический метод Бернарда Шоу.– М.: Наука, 1965.– 316 с.
8. Оляндер Л. Свобода як цінність у слов'янських літературах ХХ– початку ХХІ століття // Проблеми славістики.– Луцьк, 2004.– № 1–2 (23–24).– С. 17–25.
9. Пирсон Х. Бернад Шоу.– М.: Искусство, 1972.– 448 с.
10. Працьовитий В. Жіночі образи в драматургії Івана Франка // Рецептивні моделі творчості Івана Франка. Зб. наук. пр. на пошану проф. Романа Гром'яка з нагоди його 70-ліття.– Т.: ТНПУ, 2007.– С. 130–155.
11. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм).– Івано-Франківськ: Плай, 2002.– 413 с.
12. Шоу Б. Професія місіс Уоррен / Пер. з англ. Е. Ржевуцької.– К.: Держ. вид-во худ. л-ри, 1957.– 116 с.
13. Пронкевич О. Джордж Бернад Шоу // Зарубіжна література ХІХ ст.– К.: Пед. преса, 1997.– С. 158–172.
14. Франко І. Украдене щастя.– Х.: Фоліо, 2005.– 416 с.

УДК 82.09

*Наталія Лисенко-Ковальова*

**СИНТЕЗ СИМВОЛІЗМУ, РОМАНТИЗМУ  
Й ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ В ПОВІСТІ ТОДОСЯ  
ОСЬМАЧКИ  
„СТАРШИЙ БОЯРИН“**

Стаття продовжує цикл публікацій автора про МУР (Мистецький український рух). Проаналізовано тенденції, пов'язані з синтезом традиційних реалістичних моделей (трьох способів узагальнення дійсності – ідеалізації, символізації та типізації) із модерністськими новаціями, що характерно для провідного прозаїка МУРу Тодося Осьмачки.

**Ключові слова:** символізм, романтизм, екзистенціалізм, ідеалізація, типізація, екзистенція.

**Lysenko-Kovaljova N. The Synthesis of Symbolism, Romanticism and Existentialism in the short-story “The Senior Boyar” by Todos Osmachka.** The article continues the series of author's publications on the UAM (The Ukrainian Art Movement). There was carried out the analysis of the tendencies concerning the synthesis of traditional realistic models (the tree means of generalization of reality,