

7. Єфремов С. Вибране: Статті. Наукові розвідки. Монографії / Упоряд., передм. та прим. Е. Соловей. – К., 2002.
8. Карпенко-Карий І. Хазяїн. Комедія в 4 діях // Твори: В 3 томах / Упоряд. П. Киричка. – К., 1885. – Т. 2.
9. Коцюбинський М. Просвітні листки. – Львів, 1917.
10. Коцюбинський М. Що записано в книгу життя // Коцюбинський М. Твори: У 6 томах. – К., 1961. – Т. 3.
11. Легкий М. Іван Франко і канон українського модернізму [Спроба (де)канонізації] // Франкознавчі студії / Ред. кол. Є. Пшеничний (гол. ред.), А. Войтюк, В. Винницький та ін. – Дрогобич, 2001. – Вип. 1.
12. Могиланський М. Коцюбинський и Винниченко // Украинская жизнь. Ежемесячный научно-литературный и общественно-политический журнал. – Москва, 1912. – № 6.
13. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст. Част. 1. Українська література: Навч. посібник. – Луцьк, 1999.
14. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: Монографія. – Івано-Франківськ, 2002.
15. Роттердамський Е. Похвала Глупоті. Домашні бесіди / Перекл. з латини В. Литвинова, Й. Кобова. – К., 1993.
16. Українка Леся. Винниченко // Твори: У 12 томах. – К., 1930. – Т. 12: Статті.
17. Франко І. Новини нашої літератури // Літературно-науковий вісник. – К., 1907. – квітень-червень.
18. Чопик Р. Комплекс бешкетника у драматургії життя В. Винниченка (генеза, уроки, штрихи до теми) // Альманах “Молода нація”. – 1997. Матеріали Всеукраїнського наукового семінару “Феномен текстовості у сучасній культурі”. – К., 1997. – № 5.
19. Шевчук В. (передмова) Листи до Михайла Коцюбинського // Листи до Михайла Коцюбинського / Упор. В. Мазний. – К., 2002.
20. Шіллер Ф. Естетика. – К., 1974.
21. Шумило Н. Гармонійне і дисгармонійне в українській літературі початку ХХ ст. (Володимир Винниченко і сучасники) // Київська Старовина. – 1998. – вересень-жовтень. – № 5.
22. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К., 2003.

Марина Ковалик (Кіровоград)

Іван Франко і Володимир Винниченко: у пошуках модерної героїні

“Поява жінки як модерного героя української літератури доволі симптоматична, – зазначає Я. Поліщук. – Вона ілюструє характерне для модернізму переакцентування естетичних домінант...” [4: 162]. У цій праці (як і в роботах С. Павличко, Т. Гундорової та ін.) йдеться насамперед про формування типу модерного героя

– жінки як вираження пристрасного пошуку особистісної ідентичності [4: 162]. Увагу акцентовано переважно на творчості Лесі Українки, О. Кобилянської і В. Винниченка. Утім, на наш погляд, і в творчості інших письменників цього періоду відчувалося віяння доби – модернізація образу жінки. Мистецький внесок І. Франка в історію української літератури традиційно вважався реалістичним, а сьогодні цілком вписується також у модерний дискурс.

Пам'ятаючи думку класика українського літературознавства щодо поділу на “старе” й “нове” в українській літературі, спробуємо простежити динаміку зародження нового погляду на жінку у творчості самого І. Франка. Метою нашої студії є осмислення генези та ідейно-естетичних характеристик образу-типу модерної жінки в творах І. Франка та В. Винниченка.

Модерний підхід до зображення жінки простежується вже в ліриці І. Франка. Передусім спостерігаємо це у ліричній драмі “Зів’яле листя”, де автор створює образ тасмничої, фатальної жінки, неприступної і пристрасно жаданої ліричним героєм.

Конструювання такої моделі жіночої поведінки продовжує І. Франко в творах “Батьківщина”, “Сойчине крило”, “Перехресні стежки”. Уведення оповідача, авторська присутність, автобіографічний дискурс, реалізований художньо в перебігу внутрішніх та зовнішньо-подієвих конфліктів – усе це дає підстави говорити про власне чоловічу рецепцію репрезентації образу жінки, що формує його специфіку.

В основі творів традиційний любовний сюжет – драма нерозділеного або нереалізованого кохання. Відповідно до цього вибудовується і домінанта образу жінки – ліричність: вона призначена кохати і бути коханою, реалізувати свої “цінності” (В. Винниченко) лише в любові.

Водночас зазначимо, що для літератури XIX ст. “помітні приклади жінок, яким заподіяно лихо (Наталка І. Котляревського, Маруся Г. Квітки-Основ’яненка, Катерина Т. Шевченка і героїні оповідань Марка Вовчка), [...] їхнє терпіння визначається з чоловічої, і часто *сентиментальної* точки зору” [2: 30] (курсив наш. – М. К.). У повістях І. Франка постає жінка, яка возвеличена над чоловіком, вона здатна визначати і керувати його волею та життям, підкорює його, здатна на боротьбу за власне щастя (Сойка, Кишенька), честь (Регіна з “Перехресних стежок”). Окрім того, письменник поряд із традиційним для української літератури образом жінки – ангела-мученика [2: 30] (“Перехресні стежки”) виводить провокативний образ повії, утриманки (“Сойчине крило”, “Батьківщина”). Утім ці образи об’єднані спільною семантичною домінантою, характерною для суспільної (чоловічої, патріархальної, за С. Павличко) ментальності середини XIX ст.: жінок купували і продавали або прямо, або опосередковано через шлюб. У цьому ракурсі І. Франко лишається традиційним.

Образ фатальної жінки у художньому дискурсі І. Франка створено у неоромантичному дусі. Письменник випишує незвичайну за своїм соціальним статусом і поглядами, талантами та психологією героїню.

Так, центральним персонажем оповідання “Батьківщина” стає повія на прізвище Киценька, чие звучання поєднує в собі бульварно-вульгарну семантику (вона підкреслює соціальний статус і суспільний стереотип сприйняття таких жінок) і, як не дивно, лагідність і ніжність (кодування відчуттів головного героя відносно жінки). Такий діалектичний принцип (накладання загальноприйнятої моделі сприйняття й індивідуальної чоловічої; протиставлення зовнішньої форми і внутрішнього змісту) стає особливою авторською знахідкою у конструюванні цього образу й часто використовується в інших творах.

У портретній характеристиці письменник акцентує на *зовнішній привабливості героїні*, зосереджуючи увагу на її еротичності, спокусливості, репрезентуючи її передусім як *сексуальний об’єкт*. Отже, І. Франко демонструє новий для української літератури підхід до зображення жінки: “Її звали Киценькою. Брюнетка, з розкішним волоссям, з чорними, блискучими очима. Лице – кров з молоком. Зуби чудові. На устах усміх такий, що аж за серце хапав. Голос – у розмові, не в співі, бо вона мало співала, – але такого голосу я не чув ніколи” [6: 167]. Її поведінка під час знайомства з Опанасом Моримухою зумовлена специфікою професії: вона легковажно поводить себе в компанії чоловіків, спокійно зносить доторки десятків рук, що “тислися до її грудей. Рук, плечей, стану, доторкалися її, щипали її” [6: 169]. Проте є в ній щось незвичайне, те, що не вписується в суспільний стереотип “нічного метелика”. Принцип діалектики у творенні образу тут працює на створення флеру таємничості і загадковості, висловлених через улюблений епітет І. Франка – “маєстатичний”. Вона, як і Сойка та Регіна, наділена “маєстатичною усмішкою”, “маєстатичною ходою”. Киценька в очах героя постає вишуканою, граціозною і...невинною: “Вона ходила поміж столами, гарна, маєстатична, ані сліду втоми, перевтоми. Невиспаної ночі не було видно на її *непорочно чистім, дитячо-невиннім лиці*” [6: 169] (курсив наш. – М. К.).

Киценька викликає в головному героєві *психологічні зрушення* – закоханість, яку він сприймає, як “манія”, “слабість”, втрачає волю: “Коли б я побачив її, почув її голос і усміх, на мене найшла та хвороба, і то в такому сильнім ступені, що я навіть здумати не міг того, щоб їй опертися” [6: 167–168]. Такі переживання викликають в об’єктах своєї уваги Регіна і Сойка. У першому випадку Рафалович, зачарований ходою і постаттю таємничої дівчини в чорному, вистежує її, втрачає сон і спокій, у другому – Сойка силою своєї любові розбудила в героєві “мужеське”, “людське”, змусила спуститися зі свого п’єдесталу “апостола і пророка” [7: т. 22: 63]. Героїні І. Франка здатні спровокувати в чоловіків еротичні діонісійські переживання, що тожожні силі життя, творення. Отже, вони є детонатором життєтворчої, конструктивної енергії лише силою своєї еротичної привабливості. Еротичні переживання, які вони породжують, чоловіки (автор) ідентифікують тільки з демонічністю, якій суголосна ідея безмежної влади над волею чоловіка: “Женщино, демоне! [...] Я віддав тобі все, що було найкраще в моїй душі, без домішки хоч би атомика низького, підлого, брудного, а ти погралася моїми святощами і кинула їх у болото” [7: т. 22: 62].

Чоловіча рецепція вказує на небезпеку цієї влади: пристрасть, породжена жінкою, може призвести чоловіка до нехтування своїми обов'язками перед родиною, а також перед громадою (Рафалович може відмовитися від служіння селянам, від боротьби за їхнє соціальне та національне самовизначення; герой “Батьківщини” за безцінь продає маєток жидові); до внутрішнього саморуїнування та втрати волі, (Опанас Моримуха не приїхав попроситися зі своїми батьками, які були при смерті). Пристрасть здатна вихолостити душу чоловіка, зробити його циніком, скептиком і відлюдьком, як це сталося з оповідачем з “Сойчиного крила”. Саме у цьому і полягає для І. Франка фатальність жінки, котра здатна як піднести чоловіка, так і морально та психічно зруйнувати його вшент.

Фатальні героїні письменника виявляються *натурами артистичними* (“*високоартистичними*”). Вони прагнуть *облагородити* світ, у якому перебувають, протестують проти міщанства, *прагнуть краси і довершеності*. Сойка і Киценька змінюють неблагозвучні імена своїх обранців на вишукані, завдяки чому Хома перетворюється на Массіно, а Опанас – на Fidelio. Вони усвідомлюють свою приреченість *бути річчю (об'єктом)* у світі чоловіків. “Тут я Киценька, – говорить головна героїня “Батьківщини”, – і ніщо більше. А мене тягне до чогось вищого, чую в собі силу, талант, огонь” [6: 178] (курсив наш. – М. К.). Кожна по-своєму протестує проти цього: авантюрами, як Киценька і Сойка, навчанням музиці, аби стати самостійною і незалежною, як Регіна. Усі героїні сповнені жаги до життя, до звершень, чогось небуденного, мрій, вони виборюють право жити повноцінно, але жити серцем, чуттям, пристрастю.

Здавалося б І. Франко творить повноцінний образ нової жінки – людини, яка прагне змінити світ. Проте у моделі жіночого характеру тут превалює аспект *еротизму як модернізму* (Т. Гундорова), причому не як внутрішня якість суб'єкта, а властивість, накинута суспільством (чоловічою рецепцією). До того ж у цьому образі відсутні найважливіші елементи психотипу “нової жінки” (М. Рудницька): “Між новим жіноцтвом переважаючим типом є *раціоналістки і волюнтаристки*, в протилежність до традиційного типу сентиментальної жінки минулого часу” [5: 109] (курсив наш. – М. К.).

У прозі І. Франка поведінкою жінки керують лише почуття, а, відповідно, вона створена для прикрашання життя, принесення насолоди чоловікові і ніколи не зможе бути рівноправною з ним, адже він – будівничий життя, його стрижень, вона ж завжди і в усьому буде шукати його покровительства. Митець, нібито дискутуючи з сучасними йому феміністками, модернізує образ жінки, але щодо питання її психології, суспільної ролі та призначення, виступає з антифеміністичних позицій, причому свої погляди оприявнює за посередництвом своєї героїні – Сойки: “Женщина *жисє чуттям* і, як геліотроп до сонця, *обретається все до тих, що вміють найліпше грати на струнах чуття*. А се, розуміється, поперед усього чорні ряси. [...] Які дурні наші поступовці та радикали, що декламують на тему кінченості рівноправності та рівнопросвітності женищин з мужчинами! Як коли

би се було можливе! Як коли би се було потрібне! Як коли би се було комусь не щось позиточне!

Дай їм сьогодні рівноправність у державі, вони зробляться незламною опорою всіх реакційних, назадницьких, клерикальних та бюрократичних напрямів.

Дай їм рівноправність, коли для них усяка просвіта, всяка наука – се тільки окремих рід туалети, спорт, спосіб приманити спеціального рода женихів. Певно, бувають виїмки. Виїмкам усяка свобода. Але тягти весь загал жіноцтва, особливо того ситого, та вбраного, та випарфумового, до вищої науки – се цілковита страта часу й засобів” [7: т. 22: 71–72] (курсив наш – М. К.).

Героїні творів І. Франка – трагічні особистості. З одного боку, вони настільки вольові, що здатні протестувати проти прісності життя, боротися з міщанством. Але що то за боротьба: авантюризм, зумовлений експресивністю та екзальтованістю жіночої натури, чи шлюб з нелюбом як єдиний спосіб соціалізації. Тому-то вони програють, і їхня трагедія сприймається як раціональний наслідок їхніх діянь: “Доки була сила, я розсипала її по світу. Доки була краса, я чарувала нею, – говорить Кишенька. – Доки було здоровля, я шафарювала ним. Я жила – що вже казати? А тепер приїжджаю до тебе вмирати” [6: 186].

Жодна з його героїнь не бачить свого життя поза або паралельно зі світом чоловіків, лише у ньому. Усі вони рано чи пізно повертаються до своїх суджених, а якщо це неможливо, єдиним виходом є божевілля і смерть.

На відміну від І. Франка, котрий художньо втілює зміни, що відбуваються в суспільстві, В. Винниченко свідомо підійшов до необхідності модернізації образу жінки в українській літературі. Першим його кроком, розрахованим, безумовно, на епатаж, було створення “антиідеалу” української дівчини, виплеканого народницькою літературою. Так з’явився образ Мотрі з оповідання “Краса і сила”, портрет якої та модель поведінки стали втіленням відкритої полеміки з І. Нечуєм-Левицьким – войовничим поборником ціннісних орієнтацій літератури ХІХ ст. Проте В. Винниченкові вдалося лише зовнішньо модернізувати народницький образ, замінивши фольклорно-сентиментальний опис на неореалістичний, додавши неприхованої сексуальності своїй героїні. До речі, остання властивість стала домінантою образів модерних жінок як у прозі, так і в драматичних творах.

Ще раз молодий бунтар шокував публіку п’єсою “Молода кров” – відвертою пародією на народницькі драми М. Кропивницького та М. Старицького, у яких жінка постає жертвою. Ївга – наймичка панів Сорочинських – виявилася не жертвою панича Антося, а лукавою бестією, що, використавши свої природні принади та акцентуючи на понятті честі, пробралася у родину дворян.

Утім, ці образи були лише початком роботи В. Винниченка над розробкою образу модерної жінки, модель якої найповніше втілилася у другому періоді творчості письменника.

На відміну від І. Франка, поетика творів якого, попри зміну змістових домінант тяжіє до реалістичної, з виразним нахилом до “спостережницького” (Д. Овсянико-

Куликовський) способу художньої трансформації дійсності, В. Винниченко, бажаючи перебороти традицію, вдається до *раціонального (лабораторного) моделювання характеру та поведінки модерної жінки*. Певно, йому в пригоді стали популярні в інтелігентному товаристві того часу праці Е. Кея “Кохання і шлюб”, О. Вайнінгера “Стать і характер” та І. Бабеля “Жінка і соціалізм”, що, з одного боку, розвінчували жінку як істоту, котра керується у своїй поведінці інстинктами, почуттями, не дослухається до голосу розуму і повсякчас прагне прив’язати чоловіка до себе (дитиною, обов’язками і т. п.), а з іншого, – формували уявлення про жінку епохи соціалізму, коли буде ліквідований інститут шлюбу, будуть створені дитбудинки.

У контексті цих роздумів В. Винниченко хоче побачити, чим відрізняється жінка нового часу від патріархальної матрони. У зв’язку з цим відзначимо кілька моментів: по-перше, дія розгортається винятково у сучасному авторові просторі – часові ламання стереотипів, народження нової моралі, нових героїв. По-друге, митець використовує прийом контрасту, аби виразно побачити модерність героїнь. Він виводить у своїх драмах типи “пушистих самочок” – рудиментів старого світу – домашніх теплих істот, призначення яких поїдання солодощів, пещення чоловіка/дитини, побутові клопоти (Ніна-Муфта – “Тріх”, Антоніна – “Memento”, Люда – “Закон”, Леся – “Великий Молох”, Рита – “Чорна Пантера і Білий Медвідь”, Оксана – “Базар”). Їм протиставляються героїні з авторською установкою на модерність характерів: “жінки-вамп” (Орися – “Memento”, Сніжинка – “Чорна Пантера і Білий Медвідь”, Прокопенкова з п’єси “Пригвожені”), бунтарки проти старої моралі або традиційних моделей поведінки (Марія Ляшківська з п’єси “Тріх”, Інна Мусташенко з “Закону”, Наталя Павлівна з “Брехні”), поборниці нових цінностей (Маруся з “Базару”, Катря з “Великого Молоху”).

Для модерності героїнь другої групи цікавими є портретні характеристики з домінантою ознак, притаманних фатальним жінкам: усі, як одна, гарні, мають волосся від біляво-золотистого (Калерія Семенівна) до темно-русявого (Марія Ляшківська) та темно-рудого “з червоним одливом” (Інна Василівна), матово-білу шкіру і виразно окреслені яскраво-червоні губи. Їх поведінку визначають певна награність, позірність (зміна зачісок Орисі, сміх як наскрізна поведінкова ознака Наталії Павлівни, “загониста поза” в Інни Мусташенко). Іноді автор бачить похмурість, вирази муки на обличчі героїні, “вгризання у подушку”, сльози, що свідчать про глибину страждання їхньої душі. Усі вони представлені як вольові й динамічні особистості: В. Винниченко неодноразово у ремарках вживає епітети “сильно”, “хутко”, “рвучко”, “жагуче”, що репрезентує їх як пристрасних натур, здатних на сильні почуття та великі справи.

Утім, усіх їх драматург задіює у розгортанні банальної інтриги – любовного трикутника чи, як у випадку з Наталею Павлівною (“Брехня”), чотирикутника. Як не дивно, але всі вони потерпають від любовної нереалізованості або зради в коханні, що створює *драматичну ауру* над їхніми постатями. Кожна з них є *жертвою* чоловіка, обставин, суспільства. Можна говорити про це як про установку автора.

Видається, що сильною та вольовою, примхливою, епатажною жінка може стати лише, переживши певну життєву драму. Така обставина, на думку драматурга, зумовлює відхід героїнь від патріархальної моделі поведінки. Наприклад, зустріч і любовний зв'язок із Кривенком для Орисі ("Memento"), спричинили кардинальне і драматичне нищення моральних цінностей, а як наслідок – внутрішнє руйнування, яке оприявлене через ексцентричну поведінку. З боєм, завуальованим під награний сміх, говорить вона про момент свого падіння і розчарування: "Ха-ха-ха! Пригадується? А потім розстібнув кохточку і благов позірувать русалку. Це було ще тоді, коли в мене були принципи і я соромилася свого тіла" [3: 30]. Оселяючись разом з Антоніною, яка вагітна від Кривенка, Орися насолоджується руйнуванням його життєвої установки – мати дитину свідомо від коханої жінки. Тому вона насміхається над ним, але водночас у ній говорить жінка, котра підказує, як скористатися ситуацією: Орися, заради того, аби бути з художником, готова відмовитися від материнства. В обіймах Кривенка дівчина стає безвольною: "ослабле тіло покірно посувається за ним, дивиться на нього затуманеним поглядом" [3: 64].

Як і Франковим героїням, Орисі не вистачило сили вивищитися над об'єктом свого захоплення. І це не дивно, оскільки В. Винниченко зробив акцент на сексуальності, тілесності своєї героїні, повністю підкоривши її чоловічій силі. У цьому випадку варто говорити про "зовнішню" модерність героїні.

Як і Орися, готова принести себе у жертву (відмова від народження дитини) і Сніжинка – речниця чистого мистецтва з п'єси "Чорна Пантера і Білий Медвідь". Незважаючи на позірну горду, холодну, безпристрасну поведінку, у героїні палке серце і глибоке почуття до Корнія. Пересиливши себе, вона освідчується: "Я люблю вас так, що ви дасте дійсну красу. Я красою оточу нашу любов, такою красою, що з-під ваших рук може вилитись тільки краса..." [3: 294]. Коли помирає Лесик і Сніжинка відчуває, що Корній стає більш поступливим, героїня пропонує жити з нею, хоча своє жіноче бажання камуфлює під ідею служіння великому мистецтву: "Я не говорю, щоб ви мене любили, щоб до мене йшли. Я хочу вас бачити вільним і гарним. Чусте? Хочете, ми ніколи не будемо бачитись. Я не для себе. Хоча...хоча. Медведю, я думаю, що якби ви пішли до мене, я б дала вам все те, що вам треба, те нове, що ви хочете й не знаєте" [3: 323–324] (курсив наш. – М. К.).

Штучна (лабораторна) природа цього образу вражає увагу. Видається, що В. Винниченко вирішив створити жіночий характер супутниці художника, яка свідомо готова відкинути усе і принести себе в жертву служінню мистецтву. Проте ця неприродна модель прогала у війні за чоловіче серце жіночній і пристрасній Пантері.

Образ Інни Василівни Мустащенко став своєрідним внутрішнім запереченням поведінкової моделі Сніжинки. Героїня "Закону" мала свою драматичну жіночу історію: вона свідомо відмовилася від дитини заради наукових звершень Панаса Михайловича. Для неї відкрито перспективу – вступити до оперети: "Принаймні служитиму людям, красі, а не..." [3: 548]. Утім, Інна обирає інший шлях: робить виклик природі – хоче забрати дитину, яку внаслідок благословленого нею

ж адюльтеру народить Люда від Мусташенка. У результаті вона стає подвійною жертвою: егоїзму чоловіка, коли зробила аборт, і – власного експерименту, переживає ревності, внутрішній біль і все одно програє природі.

Характерно, що жертвність не є внутрішньою потребою Інни Василівни, а детермінована збігом обставин, від яких вона й потерпає.

На відміну від героїні “Закону” Наталя Павлівна (“Брехня”) свідомо через власний ідеалізм обрала роль жертви, якої надалі мусила дотримуватися: “За Андрія я виходила, скажу правду, з *гордості*, з *абстрактної любові до людськості*...[...] Я знала, що Андрій має великі математичні здібності, ну й хотіла через нього *дати людськості “нові цінності”*. Ну, от як, скажімо, революціонери ідуть на смерть, на жертви “за друзі своя. Я теж пішла на жертву” [3: 149] (курсив наш. – М. К.).

Вона – темпераментна натура, яка бажає повноти життя – розкоші життя і багатства (про це свідчить наявність коханця, несподівана сповідь перед Іваном Стратоновичем, те, що навіть після реалізації проекту не збирається залишати свого чоловіка), але змушена приборкувати свої бажання і служити людям, які оточують її. Ситуація гри в жертву-святу призводить Наталю Павлівну до необхідності брехати.

Героїня органічно зрослася з цією роллю, тому, погано уявляючи, що буде після того, як людськість отримає “нові цінності”, єдиним оптимальним виходом обрала смерть. Таке пояснення поведінки Наталі Павлівни у фіналі п’єси видається логічним, оскільки надалі її жертва громаді не потрібна, а відкрити свою сутність перед чоловіком і його родиною – зруйнувати образ святої, який вона ретельно створювала.

Автор в образі Наталі Павлівни акцентував увагу на *ідеалізмі* як джерелі жертвності і драматизму модерної героїні, разом з тим заінтригував реципієнта конфліктом природного, чуттєвого і раціонального начала в людині, де перше перемагає.

Ідеалізм став причиною драми і Марусі (п’єса “Базар”). Вона приносить себе в жертву воістину заратустрівському вольовому прагненню змінити цінності патріархального суспільства, переорієнтувати його з оцінки людини за її зовнішніми даними на увагу до внутрішнього душевного багатства. Дівчина програє – її піддають прихованому остракізмові, тому єдиний вихід для неї – смерть.

Аналізуючи героїнь драматургії В. Винниченка, Я. Поліщук писав: “Жіночі образи Винниченка виражають тип емансипованої жінки – носія цілком модерних цінностей і модерного стилю” [4: 159]. Проте представлений ракурс осмислення цих образів дає право говорити про модернізацію традиції. Модерні героїні В. Винниченка прив’язані до чоловічого світу своїм прагненням реалізуватися в коханні. До певного моменту героїні В. Винниченка залишаються носіями традиційних моральних цінностей, утілюють саму суть жіночої ідентичності – вірність, кохання, відданість, високе почуття обов’язку. Проте зрада в коханні або калічення їхніх долі (принесення у жертву чоловічим принципам), прагнення вдовольнити свою

тілесність/сексуальність, власний ідеалізм, який, стикаючись із реальністю, програє, – усі ці чинники спонукають їх до протидії, опору обставинам, що склалися, поняттям, позиціям об'єктів їхньої любові. Саме це змушує героїнь бути дієвими, сильними, вольовими неординарним особистостями, створює ауру модерності.

Отже, чоловічий дискурс творення образу модерної жінки в І. Франка та В. Винниченка став значним внеском у розвій української літератури як на рівні вибору матеріалу, так і на рівні поетики. “Нові” героїні стали окрасою прози та драматургії, ще одним кроком до входження вітчизняного мистецтва слова в контекст європейського.

Література:

1. Бебель А. Женщина и социализм. – Москва, 1959.
2. Веретельник Р. Фемінізм в драматургії Лесі Українки // Сучасність. – 1991. – Лютий – Ч. 2 (358).
3. Винниченко В. Вибрані п'єси. – К., 1991.
4. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ, 2002.
5. Рудницька М. Статті, листи, документи. – Львів, 1998.
6. Франко І. Батьківщина // Український Декамерон. – К., 1993.
7. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Микола Крупач (Львів)

Іван Франко та Євген Маланюк: у пошуках ознак зрядуцього (різдвяна казка як історіософічна візія майбутнього України)

Про пророчий дар Івана Франка сказано вже чимало. Здатність вдивлятися в майбутнє й бачити там візії, які з часом справджуються, – це одна з найвеличніших ознак його геніальності. Аналогічним даром володів і Євген Маланюк.

Правда, донедавна до цієї унікальної здатності людського розуму матеріалістична наука ставилися насмішкливо. Пророків у своїй Вітчизні мати вже не дозволено тисячоліттями. Та й власний народ не хоче їх поважати. Це зауважив ще Христос. Утім, потрібно все ж таки навчитися поважати пророків у своїй Вітчизні. Хоч би вже й мертвих. Раз Бог створив народ – то й посилає йому пророків. Але чи вміють впізнавати його співвітчизники, брати по крові? Пригадаймо Шевченкового “Пророка”:

Неначе праведних дітей,
Господь, люб'я отих людей,