

(Не)стереотипи любові: «Світова річ» Олени Пчілки у XXI столітті

Мета статті – репрезентувати особливості конструювання образу любові в комедії Олени Пчілки «Світова річ» з огляду на модернізацію українського суспільства кінця XIX століття. Задля реалізації дослідження були використані поетологічний, гендерний, феміністично-критичний **методи** і моделювальний підхід. Помічними для виокремлення художніх моделей образу любові виявилися розвідки щодо місця жінки в суспільстві та шлюбі наприкінці XIX – на початку XX століття, оскільки тоді вектор виховання дівчини був жорстко обмежений до її майбутніх, притаманних її гендеру, соціальних ролей.

Результати. Установлено, що в п'єсі реалізовано три моделі образу любові – традиційного мезальянсу, романтизованого перелюбу і модерного шлюбу за коханням. Система персонажів є доволі неоднорідною, оскільки авторка зображує дійових осіб, які мають цілком протилежні погляди на стосунки і шлюб. Традиційні на той час погляди втілені в більш зрілих персонажах Красовській, Мар'ї, Зайчевській, Павлущенкові, Богуші. Одруження як укладання ділового контракту і жінка як товар – звичні характеристики «любовних» стосунків, закорінені в мисленні старшого покоління. У той час як молодь надає перевагу шлюбу за коханням – саме таку позицію відстоюють Голуб і Саша, у яких Олена Пчілка втілює риси модернізованого майбутнього. В основі першої моделі образу любові лежить незреалізоване одруження Павлуценка з Сашею, мотиви якого криються у збереженні сімейної садиби Красовських. Яків Степанович – типовий представник патріархального суспільства, який розглядає дружину як власність. Застосовуючи комічний ефект, драматургиня зображує істинний характер Павлуценка – «освічений» персонаж з консервативними поглядами на шлюб, час від часу урізноманітнюючи мовлення чоловіка виразними помилками і згрубілими зверненнями до обраниці. Романтизований перелюб – друга художня модель образу любові, яка реалізується через стосунки Олександри і Віктора, в образі якого простежуються риси типового героя-коханця, звабника, з виразними рисами трікстера. «Новаторські» погляди Тамалія розвінчують сталість інституту шлюбу, і провокують несприйняття з боку Олександри, через що їхні стосунки є недовготривалими. Наріжним каменем третьої – є фонові та водночас наскрізні взаємини Саші з Голубом, які репрезентують зміщення акцентів у системі цінностей – нівеляція матеріального і вивищення духовного. Відчуття потреби одне в одному відбувається лише після тривалого розлучення і супроводжується певними відхиленнями у звичній поведінці.

Висновки. Особливо виразним художнім прийомом у п'єсі є ототожнення весілля зі смертю – паралелізм і репрезентація ритуалу як переходу підсилюють абсурдність застарілого традиційного одруження за розрахунком, тим самим підкреслюючи потребу в переосмисленні системи цінностей. Перспективи продовження студій творчості Олени Пчілки, зокрема драматургічної, вбачаємо в можливості включення її в контекст раннього українського фемінізму.

Ключові слова: Олена Пчілка, драматургія, художній образ, художня модель, модернізація суспільства.

Вступ

Початок російсько-української війни запусив реформаційні процеси у сфері культури. Переосмислюються змістові акценти сприйняття класиків щодо яких усталились певні стереотипи. Варто долати їх і повертати увагу до митців не лише в ювілейні дати, тим більше перепрочитання класики потребує часу і його варто використати відповідально, зважаючи на нові напрацювання в методології, дослідження рукописів, контекстуальні знахідки, видання повних зібрань творів: Ольги Кобилянської (2013, 150 років – започатковано, 10 томів), Лесі Українки (2021, 150 років, 14 томів), Григорія Сковороди (2022/23, 200 років, 4 томи), Микола Хвильовий (2018, 125 років, 5 томів)

Потреба суспільства в увиразненні ідентичності й оновленні ціннісної системи координат простежується й у появі мультимистецьких проєктів, спрямованих на популяризацію постатей, дотичних до творення української культури, та осмислення історичних реалій тоталітарного минулого: музичний альбом «Ти [Романтика]» про митців Розстріляного відродження (2023, МУР); проєкт «Вишиванка в одязі видатних українців»; фільм «Я і Фелікс» за мотивами роману Артема Чеха «Хто ти такий?» про виклики життя в пострадянській Україні (2023, режисерка Ірина Цілик). Звісно, не є винятком і театральне мистецтво: сучасні інтерпретації класичних творів все частіше з'являються на сценах: «Камінний господар» (Іван Уривський, 2020), «Хазяїн» (Іван Уривський, 2023) – «Театр на Подолі»; «Кайдаші 2.0» – «Дикий театр» (Максим Голенко, 2020); «Лісова пісня» – Львівський театр імені Леся Курбаса (Андрій Приходько, 2011); «Конотопська відьма» (Георгій Ковтун, 2018) – Одеський академічний театр музичної комедії тощо.

Менш відомі твори української класики значно повільніше входять до сучасних репертуарів, – це простежуємо на прикладі сучасного сценічного втілення драматургічного надбання Олени

Пчілки: реалізовані постановки за творами «Сужена – не огужена» – Театр «Колесо» (Вахтанг Чхаїдзе, Київ, 2015), переважно дитячими «Казка зеленого гаю» – Волинський академічний обласний театр ляльок (Володимир Богданець, Луцьк, 2021), «Скарб» – Народний молодіжний театр міського палацу культури імені Лесі Українки (Тетяна Покраса, Звягель, 2022) тощо. Разом з тим більшість п'єс залишаються поза увагою сучасних театрів, зокрема комедія «Світова річ». Такий стан речей можна пояснити тим, що тривалий час домінували маніпулятивні оцінки драматургічного спадку письменниці. Для прикладу наведемо лише одне твердження: «Не публікувалась низка п'єсок, написаних у Гадячі в період 1914–1919 рр. для дитячого аматорського театру. Деякі з них відбивають тяжку ідейну кризу, якої саме тоді зазнавала авторка, кволі сюжетною будовою і естетичної цінності не мають. Цього не могла не усвідомлювати Олена Пчілка, бо з гадяцьких п'єсок відібрала й видала в Полтаві дві – “Весняний ранок Тарасовий”, датований 1914 роком та “казку Зеленого гаю”, написану 1916 року» (Чернишов, 1969: 94). Очевидно, що послідовні погляди Олени Пчілки на питання нації, національної ідентичності тощо зумовили таку оцінку.

«Суджену не огужену», «Світову річ» і «Злочинницю» сама авторка в автобіографії оцінює як «спроби в драматургії», адже з'явилися вони під впливом «українських вистав в Києві за участю Кропивницького, Садовського, Заньковецької», адже «була у нас своя українська сцена» (Пчілка, 2011: 256–257).

Уперше за її постановку свого часу взялися Михайло Старицький – 1885, Микола Садовський – 1889 (Марія Заньковецька в ролі дівчини Оксани), Марко Кропивницький – 1899. У 1893 році Кость Підвисоцький, очоливши режисуру в театрі товариства «Руська бесіда» переносить у репертуар і п'єсу «Світова річ» Олени Пчілки.

Сьогодні п'єса з'являється на сцені Народного театру «На Павленках» (Полтава), але вже в сучасній інтерпретації режисерки Галини Чернявської (березень – квітень 2024). Сучасний погляд на текст увиразнив окремі акценти, які є актуальним і нині: «Попри тотальне зросійщення, на той час все ж виростає покоління українців, які плекатимуть і зберігатимуть українську культуру» (Михайлюк, 2024). У прес-релізі ідеться, що актори у виставі «продемонстрували діяльність молодих культурників, їх взаємини з представниками дрібного панства та чиновництва. Студент Стасенко та його приятель Голуб, як і головна героїня твору Саша, дочка збіднілої пані,

уособлюють молодь, що захопилися культурно-освітніми віяннями епохи» (Михайлюк, 2024).

Безумовно, з такого погляду відчутні перегуки із сьогоденням – покоління незалежної України також активно шукає себе, долає ментальні пережитки, розширює межі свого знання про світ. І так само намагається пізнати, що ж таке любов і яка їй відводиться роль у часи глобальних трансформацій. А значить, як національно-модерна інтерпретація п'єси Олександра Островського «Бідна наречена» (1851) «Світова річ» Олени Пчілки відображає значно складніший, ніж це може видаватися з першого погляду, вузол проблем українського суспільства, що переживає процес модернізації (Тхорук, 2010: 397).

Попри тривале ігнорування театрами п'єси Олени Пчілки «Світова річ» науковці неодноразово згадують цю комедію, вписуючи її в літературний процес кінця ХІХ – початку ХХ століття. В. Колкутіна звертає увагу на різножанровість літературної спадщини Олени Пчілки, яка наскрізно пронизана мотивом «виховання національно свідомого типу нового українця» (Колкутіна, 2010: 108). Комедія «Світова річ» не є винятком: простежуємо «іншість» нового молодого покоління, репрезентація якого, на думку Р. Тхорук, реалізується через фарс: «До фарсових сцен зарахувала б оглядини у Красовських, побачення з Тамалієм, передвесільний візит Домахи. Щоразу позиція Саші окреслюється як “не від світу цього”» (Тхорук, 2010: 392).

Лєвова частка розвідок спрямовані на дослідження особливостей зображення тогочасного суспільного ладу, побутування якого мало виключно меркантильний характер: «Героїня комедії “Світова річ” (1884) стала заручницею скрутних обставин, за яких її мати хоче буквально продати “товар”» (Лєвчук, 2019: 127). Літературознавці підкреслюють роль етнографічних елементів у диференціації соціальних верств у п'єсі, наголошуючи, що «одяг, використано у п'єсі з різною метою: нейтрально, коли йдеться про типові для міщан риси й негативно, коли засуджується обивательський побут не тільки міщан, а насамперед панів (поведінка завжди зацікавленої чужими справами Зайчевської, діалоги Павлуценка й Богуша тощо)» (Лєвчук, 2019: 127). Т. Лєвчук увиразнює художню функцію зображення опису одягу, яка на її думку, «полягає не тільки в розрізненні суспільної верстви (панство, міщанство, селянство), але й у вираженні модних ідей українофільства та емансипації» (Лєвчук, 2019: 127).

З огляду на твердження дослідників цікаво буде простежити еволюцію персонажки – учасниці модернізації українського суспільства кінця ХІХ століття, зокрема її емансипації під впливом інтелігенції, прийняття та усвідомлення нею суті статевого стосунку і любові.

Мету дослідження вбачаємо у визначенні особливостей конструювання образу любові в комедії Олени Пчілки «Світова річ» з огляду на модернізацію українського суспільства кінця ХІХ століття, яка є культурним фоном для сюжету цієї п'єси. Задля досягнення поставленої цілі були використані поетологічний, гендерний, феміністично-критичний методи і моделювальний підхід.

Теоретичний базис

Реалізація мети передбачає розуміння місця жінки в суспільстві та шлюбі наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття. Вектор виховання жінки був жорстко обмежений до її майбутніх, притаманних її гендеру, соціальних ролей. Процес соціалізації включав три основні етапи: «Перший був покликаний у ритуально-символічний спосіб прилучити її до соціокультурного середовища, програмуючи успішне засвоєння відповідної їй біологічної статі гендерної ролі (дружина). Наступний – був пов'язаний з господарсько-виробничими функціями жінки (господиня). Останній етап спрямований на пізнання нею статево-репродуктивної сфери (мати)» (Кісь, 1999: 55). Такий сталий шаблон, яким послуговувалося не одне покоління, був випрацюваний через панування патріархального типу суспільства, що власне і визначало сенси понять «шлюб», «сім'я».

За твердженням О. Кісь, «сім'я – це насамперед господарська спілка, тож і підхід до укладення шлюбу нагадував діловий контракт, у якому зважували радше економічні переваги та перспективи новоутвореної господарської одиниці» (Кісь, 2015: 1). З часом все частіше траплялися ситуації, коли уподобання батьків і дітей не збігалися, «оскільки перші керувались головно господарськими міркуваннями, другі – особистими симпатіями» (Кісь, 2015: 3), і така зміна заклала «ґрунт для протесту жінок, була основою для розвитку жіночого руху» (Смоляр, 1998: 79). Про це явище детально висловлюється Л. Смоляр: «Як і в Європі, де рух жінок за свободу, незалежність та рівність перед законом отримав назву “фемінізму”, жіночий рух на території Російської імперії також стали визначати цим поняттям <...> Під фемінізмом на терені Наддніпрянської України розуміли рух, який прагнув надати жінкам максимальних можливостей

для їх розвитку, самореалізації як в інтересах самої жінки, так і суспільства в цілому» (1998: 79). Таким чином, фемінізм був одним з каталізаторів тогочасної модернізації суспільства, фіксуючи оновлений погляд на жінку і запускаючи процес переосмислення сталих соціальних ролей.

Виклад основного матеріалу

Руйнування стереотипів щодо місця жінки в суспільстві та переосмислення інституту шлюбу – мотиви, які наскрізно простежуються в п'єсі Олени Пчілки «Світова річ». Доцільним видається застосувати моделювальний підхід задля реконструювання ідеологічного задуму авторки – реконструювати три моделі формування образу любові в аналізованому драматургічному творі.

Насамперед окреслення потребує художня репрезентація шлюбу як невід'ємної складової людського буття. Авторка для зображення обирає доволі типову для того часу ситуацію, у той час як система дійових осіб є неоднорідною – наявні носії різних контрастних позицій щодо окресленого питання. Традиційні погляди втілені в більш зрілих персонажах – Красовській, Мар'ї, Зайчевській, Павлуценкові, Богуші. Найперше, що впадає в очі – розрахунок лежав в основі мотивації будь-якого шлюбу, про що зазначає Богуш: *«Та отже не журіться: найшов я вам оборонця, а Олександрі Михайлівні – жениха, та такого, що як і сього забракуєте, то вже й не знаю! <...> Він же там у думі – вернигора: що схоче, то й зробить. Ну, так не приріжуть вам тепер городської землі?!»* (Пчілка, 1988: 409). Статус потенційного зятя забезпечував Красовській продовження господарювання на своїй садибі, що потенційну тещу найбільше і приваблювало в Павлуценкові. Ще однією особливістю є відкрите обговорення умов так званої взаємовигідної спілки, яка здебільшого ґрунтувалася на матеріальному становищі. Зайчевська не втрачає нагоди це підкреслити: *«О, і гроші, проклятий, має! Та ще, знаєте, серденько, що тітка Яновська й Яновщину йому дарує»* (Пчілка, 1988: 412). Важливо відзначити, що різниця у віці не мала жодного значення, оскільки статусність одного з партнерів, переважно чоловіка, була ключовою: *«Далєбі, добре було б, якби Павлуценко посватав. Жили б, як у бога за дверми! Ну, старий, – правда, що старий, – та чорт його бери! Зате старого чоловіка можна за чуба краще держати, ніж молодого!»* (1988: 416). Такий погляд загалом пропонує переосмислення ситуації нерівного шлюбу – більш звичного і популярного сюжету драматичних творів.

Дещо відмінний погляд на шлюб репрезентує Стасенко – возвеличення людських якостей, відчуттів прихильності до партнера: *«Річ не в тому, чи йти, чи не йти і за кого йти, а в тому, щоб завжди зоставатись людиною»* (1988: 392). Разом з тим у нього відсутнє визнання важливості почуття любові як запоруки створення щасливої родини.

Кардинально нове бачення сім'ї авторка закладає у світогляді Голуба та Саші, вбачаючи в молодому поколінні потенціал майбутніх реформаторів. Модернізована модель шлюбу ґрунтується виключно на взаємних почуттях партнерів, а одруження за розрахунком вважається неприйнятним: *«Велика, чесна справа не може прийняти од мене такого нечесного вчинку, як одурити свою дружину і дурити її цілий вік!»* (1988: 392). Зі зміною поколінь відбувається трансформація сенсу шлюбу: від взаємовигідної спілки до щасливого союзу, з наявністю категоричної примітки: *«Шлюб без любові – се каліцтво всього життя!»* (1988: 393). Ця дихотомія є свого роду загальною рамкою сюжету «Світової речі», у якій відбувається зміна світогляду головної дійової особи.

У п'єсі «Світова річ» постають три художні моделі образу любові: традиційного мезальянсу, романтизованого перелюбу і модерного шлюбу за коханням – кожна з яких реалізовано на прикладі стосунків головної дійової особи Олександри з Яковом Степановичем Павлуценком, Віктором Тамалієм, Василем Голубом відповідно.

Одруження заради збереження земельного наділу – мотив першої художньої моделі. На думку Красовської, єдиним способом зберегти садибу – видати доньку заміж за секретаря думи Павлуценка. Традиційним на той час є шлюб за розрахунком, тож, кожна з дійових осіб вбачає свої переваги такого кроку. Павлуценко радіє молодій дружині, чия сім'я залежатиме від його посади і зв'язків: *«Та кат його бери, той посаг! Хвалить бога, маю свого! Ще навіть краще, що в неї нема нічого, їй-богу! Бо якби була багата, то ще чорт його знає, може б, і не пішла, а хоть би і пішла, то ще б там усякі хвокуси показувала проти чоловіка, а так – безпечніш!»* (1988: 442). Красовська, переймаючись земельними питаннями, переконана, що заміжжя Саші – чудове рішення для сім'ї загалом: *«Поки ти у мене не будеш, як слід пристроєна, не буде моя душа спокійна»* (1988: 397). Разом з тим думку нареченої під час ухвалення рішення ніхто не врахував, а Олександра Михайлівна зовсім не бачить свого майбутнього з літнім чоловіком: *«І скільки я вже плакала через те!.. Мамі Павлуценко до*

сподоби, і вона все намагається, щоб я йшла за його... От... здумай собі... завтра треба дати останню відповідь! Я просто готова на край світу забігти!...» (1988: 462). Молода дівчина переживає відчуття приреченості, розриваючись між вимогою матері та власними бажаннями.

Павлущенко – типовий представник патріархального суспільства і розглядає дружину як особисту власність. На його чітке переконання, виключно чоловік встановлює правила подальшого життя і ухвалює будь-які рішення, які пов'язані з його обраницею. Світогляд Павлущенко обмежений: він вбачає в жінці виключно такі соціальні ролі, як матір, дружина і господиня. Власне авторка створює комічний ефект, наділяючи нібито освіченого персонажа (секретаря місцевої думи) такими консервативним поглядами на шлюб, і підкреслює його виразними помилками в мовленні та згрубілими зверненнями до обраниці: *«Звісно, моє діло сторона, а тільки по-моєму, порядошній дівчиці не слід займатися [театром]! Бог з ним!.. Нащо привчаться до тієї хвальши? Брехня ж то все!.. <...> А воно, знаєте, у сімействі вещь неполезна, особливо, приміром сказати, для мужа весьма і весьма некорисно, як жінка уміє добре брехать»* (1988: 438). Почуття обурення й несприйняття переживає Саша, оскільки своє найближче майбутнє вона асоціювала з розвитком особистості – вчителюванням, читанням літератури, грою в театрі, тим самим руйнуючи стереотипні уявлення про традиційну роль жінки. Нівеляція особистості та ототожнення з товаром найбільше торкаються почуттів дівчини: *«Приїде той Павлущенко, буде говорить всякі дурні речі, буде на мене роздивлятися, як на корову яку! Коли б не мама, нізащо в світі й не вийшла б до його!... Так – куди! Тут би таке зчинилось, що й господи, якби я не вийшла до гостей!»* (1988: 415). Обравши симпатичний «товар», Павлущенко прагне отримати його негайно, а очікування лише породжує злість у ньому: *«Дивись ти, граються собі цілісінький місяць! Інші б за щастя пощитали, а вони ще примхи показують та воловодяться! Ні, не такого наскочили! Скажіть, на милість, вигадала що: “Пождіте ще до якої пори”!, Ні, голубонько, буде з мене! Мені вже й так обридло у женихівському сословії пробувати: наче та душа без покаяння, що не то в пеклі, не то в раю під престоломи тиняється! Ходи до їх та тільки облизуйся, як панночка з іншими романсує!»* (1988: 457). Таким чином, перед реципієнтами постає художня модель традиційного мезальянсу, якому не вдається реалізуватися повною мірою через введення авторкою в композицію

ключниці Домахи – коханки Павлуценка і матері його позашлюбного сина.

Привселюдне викриття стосунків секретаря думи з ключницею і наявності байстрюка руйнує образ того самого «ідеального» чоловіка: *«Хіба не чули про мене? Не знаєте мене, коханки Павлуценкової? Чи, може, я вам про вас яку новину сказала?!»* (1988: 491). Зраджена Домаха є загальним образом протесту проти тогочасної безкарності чоловіків в разі вільного «користування» жінками задля задоволення власних потреб. Уводячи в сюжет п'єси образ коханки, Олена Пчілка задіює два біблійні мотиви: сповіді і громадського осуду. Перший реалізується через каяття Домахи перед селянами: *«Я божевільна? Чим я божевільна? Хіба тим, що вірила, як ти п'ять літ дуриш мене, що оженишся зо мною та взакониш хлопця? А ти не здурів? Дивись ти! Радіє, що з молодого панночкою береться! Та ти, дурасію, думаєш, що вона любить тебе?! Вона гроші твої полюбила, от що!»* (1988: 491). Ризикуючи своєю честю, жінка обирає одкровення задля прилюдного покарання зрадника, осуду, приниження секретаря думи без жодних виправдань і пробачень: *«Я до тебе не в'язнутиму! Мені тільки хотілось плюнути тобі в очі у хаті в твоєї панночки! Ось тобі: пху!»* (1988: 493). Несподівано проявлена гордість Домахи пробуджує таке ж почуття і в Саші: *«Стійте! Візьміть собі свого пана!.. Батька вашої дитини!.. Я не хочу його! Я зрікаюся свого слова!.. Мамо! Я не йду до вінця!»* (1988: 493), – адже дівчина усвідомлює, що приставши на умови такого мезальянсу, вона мусить прийняти і всі подальші зради чоловіка – фактично обов'язкову умову цього «контракту». До того ж вона вже дізналася, що в шлюбі без любові це почуття все одно шукатиме виходу – про це їй сповістили стосунки із заможним паничем Тамалієм.

Романтизований перелюб – друга художня модель образу любові – реалізується через стосунки Саші з Віктором. Чарівність панича швидко породжує неабияку прихильність дівчини до нього і провокує глибоку закоханість: *«Перше ж усього я мушу сказати вам знов, що ви сьогодні просто чарівливо гарна! Коли б я умів малювати, я зараз змалював би вас на тлі сієї акації. Справді, в цьому убранні ви чаруєте! Дуже гарно!»* (1988: 401). Уведення авторкою значної кількості компліментарних конструкцій увиразнює нещирість почуттів хлопця, однак у дівчини це навпаки запускає домінування емоцій над рацією: *«За віщо люблю, не можу навіть зважить гаразд, а тільки вся моя думка край його...край Віктора!»* (1988: 427). У Якова

Степановича і Віктора спільна ціль – підкорити серце Саші: першому – для спільного життя, другому – для утвердження власної значимості та задоволення фізіологічного потягу, проте шляхи досягнення мети чоловіки обирають різні. Думський секретар має довготривалі плани, натомість запальний молодий панич першим майже досягає бажаного: *«Устоньки так і просяться, щоб їх цілувати!... Що ж, здається, сьогодні щастя й не трудно досягти: здається, моя кізонька закохалася до краю!»* (1988: 402). Ще більше доповнює характер ключової особи цієї моделі часте вживання зменшувально-пестливих слів.

В образі Тамалія бачимо типового героя-коханця, звабника, з виразними рисами трікстера, проте поданого авторкою крізь призму традицій української комедії, які тоді формувалися в театрі корифеїв: *«Лукава!... А яка знадлива в цю хвилину! Вродливиця! Alexandrine! Сашенька!... Адже ви... Адже ти... теж любиш мене трошечки? Любиш?.. Мила, вродливиця моя!»* (1988: 430). Ознаки трікстера найвиразніше оприявнюються в епізоді останньої розмови Тамалія із Сашею – одномоментно він руйнує надії дівчини на спільне щасливе майбутнє, презентуючи власне бачення кохання: *«Любити й обіщати дівчині одружитися з нею – се дві речі зовсім інші. <...> А зміркуй же ти собі, моє золото, що я зовсім не переставав любити тебе, люблю, кохаю тебе так самісінько, як і перше. Але в'язати свою долю з твоєю не вважаю можливим і прямо й чесно скажу, що ніколи не говоритиму тобі про шлюб зо мною»* (1988: 464). Саме «новаторські» погляди звабника розвінчують сталість інституту шлюбу у свідомості дівчини: *«Подумай над тим, яка ж єсть нам потреба переривати наше приятельство, як ти підеш за Павлуценка? Навпаки... На те літо, як ти владнуєшся в своєму власному кубельці, – а воно, до речі сказати, так близько від нашої оселі, – ми зустрінемося друзями! Ми можемо бути навіть у більшій приязні, далеко більшій, ніж тепер...»* (1988: 465). Різне розуміння почування свободи в стані закоханості унеможливорює продовження їхніх стосунків: *«Да як же ви смієте? Ви можете без жालю покинути мене, можете давати пораду, щоб я владнувала свою долю без вас, але як же ви смієте зневажати мене, призволяти мене до якоїсь-то ганебної речі, коли я, по вашій раді, піду за Павлуценка?! Боже мій, який ви подлий!»* (1988: 465). Для Саші стають зрозумілими справжні наміри Тамалія, і цю зміну поглядів авторка підкреслює змінами в її мовленні. Спершу розмови про омріяного чоловіка сповнені описів прихованих переживань дівчини, однак після з'ясування його істинних намірів спостерігаємо часте

вживання негативно забарвлених дієслів у переважно оклично-риторичних реченнях. Після розчарування у стосунках з паничем Олександра потребує розради, яку отримує поруч з тим, кого з усіх сил не помічала впродовж тривалого часу – Василем Голубом.

Третя модель образу любові розгортається доволі фоново і водночас наскрізно протягом наростання конфлікту п'єси, та цілком оприявнюється лише у фіналі. Основою виступають насамперед почуття Голуба до Саші: *«Боже, коли б вона хоч надію подала, що буде моєю! Я їй не знаю, який би я був щасливий! Як би я любив її цілий вік, як би кохав! Господи, я готов її слідочки цілувати!..»* (1988: 423). Варто звернути увагу на суттєво іншу систему цінностей, з якої постає ця модель – нівеляція матеріального і вивищення духовного.

Характер Василя Голуба є репрезентацією прихильника модерного шлюбу за коханням. Зустрічі, товаришування, однак лише пожвавлення уваги до Олександри мотивує чоловіка зізнатися в почуттях: *«Я хотів... давно хотів вам сказати... що я вас так люблю, як тільки можна любити!»* (1988: 425). Зовнішні обставини і внутрішні почуття до іншого мотивують дівчину відмовити: *«Не любіть мене, Василю Митрохвановичу, я не стою вашої любові!»* (1988: 425), – що провокує різку зміну настроїв Голуба: *«Шкода! Шкода!... Не почувши ти більш від мене того слова!.. А-ах! І я думав приподобитися своїм словом, своїм щирим коханням! Навіщо воно, тєє слово? Навіщо та щирість?»* (1988: 426). Разом з тим цей епізод є лише відправною точкою розвитку аналізованої моделі. Різке припинення спілкування провокує одного з партнерів до необдуманих дій – від'їзду до Києва задля витіснення думок про кохану, а в другій простежуються прояви компульсивної поведінки: *«Так от як?! Василь Митрохванович Голуб заспокоїлися? Швидко... швидко!.. Поїхав собі в Київ! А я, дурна, клопочусь, турбуюсь! Гай-гай!.. Так от які вони, всі ті “вірні” та “щирі”! Один насміявся, другий – просто забувся!.. Чого ж я журюся? Чого сумую? Хто ж є коло мене? Де ж та хоч одна прихильна душа, що пожаліла б мене від серця?»* (1988: 482). Потреба одне в одному загострює відчуття потягу, який довгий час не був явним, принаймні в Олександрі, що супроводжується проявами агресії, які реалізуються переважно фрагментарними окличними реченнями. Саме переживання сильного потягу змушує Голуба повернутися до рідного містечка і бути поруч з коханою: *«Я не міг виїхати. Я не знаю, яка сила не пустила мене і... привела сюди. Я чув усе... Не бійтеся мене, я не схочу нічого... Я не казатиму вам про*

себе... Тільки знайти, що я віддам своє життя, щоб піддержати вас» (1988: 496). Спорідненість душ якнайвиразніше простежується у ставленні партнерів до одруження за розрахунком – обидвоє асоціюють це із втратою сенсу життя і смертю, а Саша проговорює переживання в монолозі-сповіді: *«Як же: наряджена! По-шлюбному, по-веселому!.. Що ж! Як і в домовину кладуть дівчину, то теж убирають у все біле, а я ж чую, виразно чую, як у мене всередині душа моя умирає... Прощайте мої надії, мої мрії, прощай все! Убирали... Зійдуться люди, повезуть до церкви... Буде й одправа... одспівують мене... Чом же мені наших весільних пісень не співають?.. Вони смутніші похоронних...»* (1988: 476). Паралелізм і репрезентація ритуалу як переходу увиразнюють емоційний стан Саші і її неприйняття нав'язаної реальності. Таким чином, біблійні мотиви прощення і спокути заради спільного майбутнього виступають тією самою символічною межею між минулим і модерним.

Наукова новизна

дослідження полягає в пропозиції інтерпретації п'єси Олени Пчілки «Світова річ» з концентрацією уваги на мотиві модернізації уявлень про почуття любові, яка розкрита через стосунки Олександри з трьома чоловіками, що може розширити парадигму сучасної сценічної реалізації цього твору.

Висновки

У комедії Олени Пчілки «Світова річ» репрезентовано три художні моделі образу любові: традиційного мезальянсу, романтизованого перелюбу і модерного шлюбу за коханням. В основі першої – одруження Павлуценка з Сашею заради збереження земельного наділу пані Красовської. Конструювання характеру секретаря думи за допомогою ефекту комічності увиразнює стереотипні погляди дійової особи, загострюючи суспільну потребу їх подолання. Гіперболізація – художній прийом, яким підкреслюється трагічність «звичайної» («світова річ!») ситуації, яка склалася – уподібнення доньки до товару задля збереження земельного наділу.

Друга художня модель образу любові – романтизований перелюб – реалізується через стосунки Саші з Віктором, в образі якого втілено типового героя-коханця, звабника, з виразними рисами трікстера, проте поданого авторкою крізь призму традицій української комедії, які тоді формувалися в театрі корифеїв. Аналізована модель відзначається частими контрастами, які переважно проявляються у мовленні дійових осіб: спершу – використання зменшувально-

пестливих слів, ніжних прізвиськ, а згодом – негативно забарвлених дієслів, вигуків, фрагментарних риторично-окличних речень.

Основою третьої моделі є почуття Голуба до Саші, які розгортаються доволі фоново і водночас наскрізно протягом наростання конфлікту п'єси. Простежується зміщення акцентів у системі цінностей – нівеляція матеріального і вивищення духовного. Відчуття потреби одне в одному відбувається лише після тривалого розлучення і супроводжується певними відхиленнями у звичній поведінці: Віктор ухвалює різкі необдумані рішення задля втечі від своїх почуттів, а в Олександрі наявні прояви агресії, які реалізуються переважно фрагментарними окличними реченнями. Виразним у п'єсі «Світова річ» є епізод ототожнення весілля зі смертю – паралелізм і репрезентація ритуалу як переходу підсилюють абсурдність застарілого традиційного одруження за розрахунком і підкреслюють потребу переосмислення істинних цінностей інституту шлюбу.

Авторка послідовно проводить свою героїню через осмислення суті тих моделей, які пропонує їй традиційне суспільство. Саша еволюціонує, зростає духовно і набуває сили протистояти викликам і мезальянсу, і адюльтеру. У її свідомості визріває нова, модерна система цінностей, у якій чільне місце належить щирій любові і свободі шлюбу з кохання.

Література

- Кісь, О. (1999). Особливості соціалізації дівчаток в українській сім'ї XIX – початку XX ст. *Етнічна історія народів Європи. Традиційна етнічна культура слов'ян. Збірник наукових праць*. Київ, 49–55.
- Кісь, О. (Ред.). (2015) *Українські жінки в горнілі модернізації*. Харків: Клуб сімейного дозвілля.
- Колкутіна, В. (2010). Олена Пчілка в рецепція Дмитра Донцова. *Рідний край: Літературознавство*, 1, 105–110.
- Левчук, Т. (2019). Олена Пчілка про моду і вроду. *Волинь філологічна: текст і контекст*, 28, 119–147. URL: <http://surl.li/gpmnbx>
- Михайлюк, М. (2024). На полтавській сцені вперше в Україні покажуть виставу «Світова річ» від Народного театру «На Павленках». URL: <http://surl.li/uslhm>
- Пчілка, Олена (2011). Автобіографія. *Мікула О. Творчість Олени Пчілки і фольклор*. Ужгород: Гражда, 215–274.
- Пчілка, Олена (1988). *Світова річ. Твори*. Упорядник Н. Вишнеvsька. Київ: Дніпро, 387–496.
- Смоляр, Л. (1998). *Минуле заради майбутнього. Жіночий рух Наддніпрянської України II пол. XIX – поч. XX ст. Сторінки історії*. Одеса.
- Тхорук, Р. (2010). Комедія Олени Пчілки «Світова річ»: тематично-структурні зміщення. *Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць*. Луцьк, т. 6, 389–401.

Чернишов, А. (1969). Для рідного театру. *Прапор*, 11, 92–95.

References

- Kis, O. (1999). Osoblyvosti sotsializatsii divchatok v ukrainiskii simi XIX – pochatku XX st. [Peculiarities of the socialisation of girls in the Ukrainian family of the 19th and early 20th centuries]. *Etnichna istoriia narodiv Evropy. Tradytsiina etnichna kultura sloviaan. Zbirnyk naukovykh prats*. Kyiv (in Ukrainian).
- Kis, O. (Ed.). (2015). Ukrainski zhinky v hornyli modernizatsii [Ukrainian women in the furnace of modernisation]. Kharkiv (in Ukrainian).
- Kolkutina, V. (2010). Olena Pchilka v retseptsiiia Dmytra Dontsova [Olena Pchilka at Dmytro Dontsov's reception]. *Ridnyi kraj: Literaturoznavstvo*, 1, 105–110 (in Ukrainian).
- Levchuk, T. (2019). Olena Pchilka pro modu i vrodu [Olena Pchilka about Fashion and Beauty]. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, 28, 119–147. <https://volyntext.vnu.edu.ua/index.php/volyntext/article/view/872> (in Ukrainian).
- Mykhailiuk, M. (2024, 19 March). Na poltavskii stseni vpershe v Ukraini pokazhut vystavu “Svitova rich” vid Narodnoho teatru “Na Pavlenkakh” [On the Poltava stage, the play “The World Thing” by the People's Theater “Na Pavlenkakh” will be shown for the first time in Ukraine]. URL: <http://surl.li/uslhm> (in Ukrainian).
- Pchilka Olena. (2011). Avtobiohrafiiia [Autobiography]. *Mikula O. Tvorchist Oleny Pchilky i folklor*. Uzhhorod (in Ukrainian).
- Pchilka Olena. (1988). Svitova rich [The World Thing]. *Tvory*. Kyiv (in Ukrainian).
- Smoliar, L. (1998). Mynule zarady maibutnoho. Zhinochyi rukh Naddniprianskoi Ukrainy II pol. XIX – poch. XX st. [The past for the sake of the future. The Women's Movement of Dnieper Ukraine II half. XIX - beginning 20th century]. *Storinky istorii*. Odesa (in Ukrainian).
- Tkhoruk, R. (2010). Komediia Oleny Pchilky “Svitova rich”: tematychno-strukturni zmishchennia [Olena Pchilka's comedy “Svitova rich”: thematic and structural shifts]. *Lesia Ukrainka i suchasnist: zb. nauk. prats*, 6, 389–401 (in Ukrainian).
- Chernyshov, A. (1969). Dlia ridnoho teatru [For the native theater]. *Prapor*, 11, 92–95 (in Ukrainian).

Tamara Fedyk. (Non)stereotypes of love: "The World Thing" by Olena Pchilka in the 21st century. The article presents the peculiarities of constructing the image of love in Olena Pchilka's comedy “The World Thing” given the modernization of Ukrainian society at the end of the 19th century. Poetological, gender, and feminist-critical **methods** and a modelling approach were used to implement the research. Intelligence about a woman's place in society and marriage at the end of the 19th and the beginning of the 20th century proved to be helpful for the identification of artistic models of the image of love since at that time the vector of a girl's upbringing was strictly limited to her future social roles inherent in her gender.

It was established that three models of the image of love are implemented in the play – traditional mesalliance, romanticized adultery, and modern marriage for love. The system of characters is quite heterogeneous since the author depicts protagonists with opposite views on relationships and marriage. The views traditional at that time are embodied in the more mature characters of Krasovska, Marya, Zaychevska, Pavluschenko, and Bogush. Marriage as a business

contract and a woman as a commodity are common characteristics of “love” relationships rooted in the thinking of the older generation. While young people prefer marriage over love, this is exactly the position advocated by Holub and Sasha, in whom Olena Pchilka embodies the features of the modernized future. The basis of the first model of the image of love is the unrealized marriage of Pavlushchenko with Sasha, the motives of which lie in the preservation of the Krasovska family estate. Yakiv Stepanovych is a typical representative of a patriarchal society that considers his wife as property. Using a comic effect, the playwright portrays Pavluschenko's true character – an “educated” character with conservative views on marriage, from time to time diversifying the husband's speech with expressive mistakes and rude addresses to his chosen one. Romanticized adultery is the second artistic model of the image of love, which is realized through the relationship of Alexandra and Victor, in the image of which the features of a typical hero-lover, a seducer, with distinct features of a trickster, can be traced. The “innovative” views of Tamalii debunk the permanence of the institution of marriage, and provoke non-acceptance on the part of Alexandra, due to which their relationship is short-lived. The cornerstone of the third is the background and at the same time cross-cutting relations between Sasha and Golub, which represent a shift in emphasis in the value system – the leveling of the material and the elevation of the spiritual. The feeling of needing each other occurs only after a long separation and is accompanied by certain deviations in usual behavior. A particularly expressive artistic technique in the play is the identification of a wedding with death – the parallelism and representation of the ritual as a transition reinforce the absurdity of the outdated traditional arranged marriage, thus emphasizing the need to rethink the value system. We see the prospects of continuing studies of Olena Pchilka's work, in particular dramaturgy, in the possibility of including it in the context of early Ukrainian feminism.

Key words: Olena Pchilka, dramaturgy, artistic image, artistic model, modernization of society.

Федик Тамара Олександрівна – здобувачка третього (освітньо-наукового) рівня навчання кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, <https://orcid.org/0000-0002-3673-7077>; tamarafedyk@gmail.com