

УДК 821.161.2.09.

DOI <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2024-208-23>

ФРАНКОВА МОДЕЛЬ ЛЮБОВНОГО ТРИКУТНИКА (ЗА П'ЄСОЮ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ»)

FRANKO'S MODEL OF THE LOVE TRIANGLE (BASED ON THE PLAY "STOLEN HAPPINESS")

Захарчук З. О.,*orcid.org/0000-0002-7826-6517**кандидатка педагогічних наук,**доцентка кафедри театральної режисури**Рівненського державного гуманітарного університету*

У статті зацентровано увагу на дослідженні моделі любові в п'єсі Івана Франка «Украдене щастя». Художня творчість може трактуватися як спосіб реалізації авторських емансипаційних ідей, адже мистецтво виступає резонатором актуальних соціокультурних тенденцій. Сюжетно-персонажна структура ґрунтується на моделі любовного трикутника, у центр якого драматург ставить жінку. В образному відтворенні шлюбного життя домінує семантика примусу і догма обов'язку, а не емоційний чинник. Жіноча суб'єктивність видається проблематизованою, адже героїня намагається старанно виконувати роль дружини та господині, при тому переживаючи любовну травму минулого. У п'єсі в рамках патріархального дискурсу виразно артикульована підлеглість жіночого світу чоловічому. Відповідно до традиції жінка центрує своє життя навколо іншого: спочатку чоловіка, пізніше – коханця. Блокований у шлюбі фемініний потенціал чуттєвості реалізується поза межами родини. Поведінковий алгоритм героїв-чоловіків маркується суперництвом. Життєва установка Миколи визначається статусом жертви, відтак він знаходиться у слабкій позиції і перебуває під тиском зовні: громада втручається в інтимний простір сім'ї, впливає на поведінку, провокує на деструктивні вчинки. Фізична слабкість чоловіка асоціюється з неповноцінним життям. В образі Михайла домінує семантика чужого як потенційно небезпечного для патріархального світу. Герой стверджує власну маскуліність через дискурс влади, яку він має як представник держави над громадою, і як чоловік – над жінкою. Михайла зображено підкреслено здоровим, наповненим агресивною сексуальною енергією. У п'єсі увиразнюються протиріччя любовного трикутника, в якому генеруються різні моделі любові, проте обидва чоловіки використовують жінку заради самоствердження.

Ключові слова: соціум, маскуліність, фемініність, любовний трикутник, п'єса, поведінкова модель.

The article focuses on the exploration of the artistic model of love in Ivan Franko's play «Stolen Happiness». Artistic creativity can be interpreted as a means of realizing the author's emancipatory ideas, as art resonates with current sociocultural trends. The plot-character structure is grounded in the model of a love triangle, with a woman placed at its center by the playwright. In the imaginative portrayal of marital life, the semantics of compulsion and the doctrine of duty dominate, rather than being driven by emotional factors. The female subjectivity appears problematized, as the heroine strives to dutifully play the roles of wife and homemaker while enduring the love trauma of the past. In the play, within a patriarchal discourse, the subordination of the female world to the male is explicitly articulated. According to tradition, a woman centers her life around another – first her husband, later her lover. The blocked feminine potential for sensibility is realized outside the family. The behavioral algorithm of male characters is marked by rivalry. Mykola's life orientation is defined by the victim status, placing him in a weak position under external pressure. The community interferes with the intimate space of the family, influencing behavior and provoking destructive actions. The physical weakness of the man is associated with an incomplete life. In the character of Mykhailo, the semantics of being an outsider, potentially dangerous to the patriarchal world, dominates. The hero asserts his own masculinity through the discourse of power, both as a representative of the state over the community and as a man over the woman. Mykhailo is depicted distinctly healthy, filled with aggressive sexual energy. The play highlights the contradictions of the love triangle, generating different models of love, yet both men use the woman for self-assertion.

Key words: society, masculinity, femininity, love triangle, play, behavioral model.

Актуальність проблеми. Увага до канонічних письменників сьогодні значно посилюється у зв'язку з соціокультурною установкою на переосмислення усталених понять та класичних

постатей. Творчість Івана Франка активно перебуває в науковому полі досліджень, проте перечитання потребує і драматургія, що, попри широку жанрову і тематичну палітру, донедавна, за словами Романа Козлова привертала увагу і своєю «парадоксальною невивченістю» [4, с. 7]. Дослідники приділяли увагу драмі «Украдене щастя», однак не виходили за межі народницького трактування твору як сільської п'єси. Натомість новітні інтерпретаційні підходи дозволяють ширше подивитися як на творчість Івана Франка загалом, так і на драматургію зокрема. На часі видається спостереження літературознавців про новаторський характер п'єси: «Доба модерної драматургії починається із Франкового «Украденого щастя», де соціальний детермінізм у розвитку подій і характерів поступається місцем екзистенційному релятивізму» [12, с. 9]. Модерна літературна практика орієнтувалася на формування нових ідейно-естетичних принципів конструювання образів, відтак на перше місце виходила тенденція психологізації персонажа. «Нова драма малює боротьбу індивідуума самим з собою, це драма почувань, пречувань, докорів сумління, драма непокою, вагання волі, ляку і жаху; це страшливий образ кривавого бойовища в душі людини», – зауважував Микола Вороний [1, с. 252]. Конструювання сюжету любовної історії, що складає основу п'єси «Украдене щастя», дозволить відстежити провідні тенденції зображення поведінкових моделей персонажів і зробити висновки про авторські підходи до модернізації вітчизняної культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Івана Франка перебувала у полі зору значної кількості науковців (Т. Гундорової, М. Легкого, Т. Пастуха, Б. Тихолоза, М. Ткачука та інших), проте до драматургії дослідники зверталися лише частково. Так, Григорій Лужницький віднаходить автобіографічні джерела п'єси, стверджуючи, що «Пісня про шандаря» «була тільки – ударом, вона, сколихнула всією істотою поета, даючи йому можливість у реальні форми прибрати свій затаєний біль» [7, с. 345]. Сучасний дослідник Степан Хороб доходить висновку, що Івана Франка у літературному творі меншою мірою цікавила зовнішня атрибутика сюжету, а основну увагу він акцентував на психології персонажів, що відповідало тогочасним європейським тенденціям розвитку театру [16]. Авторська установка на створення драми поза народницькими схемами підтверджується Катериною Проценко, яка спостерегла відсутність у творі виразних маркерів часу і простору [11, с. 83]. Звертає увагу на еволюцію жіночого персонажа Петро Летнянчин: «Анна уособлює собою емансиповану жінку – носія модерних поглядів» [6, с. 207]. Розглядає твір крізь призму генології Володимир Працьовитий: «За жанровими ознаками «Украдене щастя» Івана Франка – це трагедія, в якій є трагічні обставини, трагічні образи-характери, трагічне вирішення головного конфлікту та активна дія в боротьбі за особисте щастя» [10, с. 60]. Любовні конструкції художнього світу Івана Франка хоч і перебували в полі зору науковців, проте не висвітлювалися на прикладі драматургії.

Мета дослідження – з'ясувати особливості функціонування любовного наративу у творчості Івана Франка на матеріалі драми «Украдене щастя».

Виклад основного матеріалу. Сюжетна дія п'єси розгортається на основі любовного наративу, що своєю чергою будується на класичній схемі трикутника. Дослідник Роман Козлов спостерігає у п'єсі ширшу числову функціональність: «Сакральна семантика трійки знову актуалізується в п'єсі І.Франка... три роки, що головні персонажі пережили в інших умовах, – добре відтіняє любовний трикутник, і саме тому є важливою для автора» [4, с. 203]. Таке трактування є ще одним доказом модерної настанови драматурга на розширення класичних схем текстотворення.

У центр любовного трикутника п'єси «Украдене щастя» Іван Франко ставить жінку, що відображає гендерні трансформації кінця ХІХ – початку ХХ століття. Мирослава Крупка, аналізуючи постать героїні у творчому доробку письменника, доходить висновку, що автор виступив новатором в моделюванні еволюції жіночого характеру, наближаючи його до естетики модерного героя [5, с. 804]. Марта Госовська виокремлює у Франковій творчості парадигму альтернативних героїнь, зокрема тип антиберегині, що виступає антагоністом до узвичаєної

ролі берегині, яка «ототожнюється із жінкою, що вправно виконує господарсько-виробничі функції, віддано охороняє домашнє вогнище, є носієм моральних цінностей та транслятором традицій» [2, с. 74]. Тип антиберегині, на нашу думку, відповідає характеру Анни, яка у контексті патріархальної соціокультури маркується як «інша», і свідчить про ламання автором звичаєних форм фемінної репрезентації в конкретній культурі.

Розгортання подій у п'єсі запрограмоване фольклорним нарративом, що лунає у Аниній хаті, де відбуваються вечорниці. Озвучена у пісні типова ситуація домашнього насильства контрастує з реальністю сім'ї Задорожних, яка у рецепції соціуму постає як винятковий простір («Тут ангели божі літають, одна хата в цілім селі, де святий супокій, та згода, та лад, та любов» [14, с. 8]). Хоча господиня категорично не згодна з такою оцінкою свого сімейного життя, проте, всупереч загальноприйнятій матриці публічності, замовчує здобутий досвід, «що зазнала, то досить мені знати та богу» [14, с. 9]. Рая Тхорук слушно зауважує важливість цієї сцени для подальшого розгортання конфлікту Анни з оточенням: «Діаметральне протиставлення означає психологічну самотність жінки, мотивує наступне нерозуміння односельчанами її вчинків» [13, с. 104]. Зрештою Настя знаходить ваду в сімейному житті Задорожних – подружжя не має дітей, а в традиційній культурі «народження нащадків вважали головною метою шлюбу, сам факт бездітності сприймали не лише як особисту трагедію для жінки, але й для усієї сім'ї» [3, с. 169]. Таким чином автор вказує на соціальну та моральну неповноцінність родини, і це дає підстави стверджувати, що на прикладі сім'ї Анни та Миколи реалізується мотив недібраного подружжя, який, за спостереженням Алли Швець, є домінуючим типом художнього зображення моделі шлюбу у творчості Івана Франка [17, с. 135]. У межах патріархальної спільноти легітимізація сексуальності відбувається винятково у зв'язку із репродуктивною функцією, виконання якої вважається беззаперечним соціальним обов'язком жінки.

Методом ретроспекції постає минуле Анни, пов'язане із заможним життям у батьковій родині і поневірянням після його смерті. Іван Франко розвінчує міф про ідеальну українську спільноту, акцентуючи увагу на злочинних діях братів, «найтяжчі вороги» [14, с. 9], які заради спадщини руйнують життя сестри: розлучають з коханим («Михайлові клялася, присягала, що радше в могилу піду, ніж з ким іншим до шлюбу стану» [14, с. 12]) і видають за нелюба («мене одурили, ошукали, мов kota в мішку, продали» [14, с. 12]). Безправність закодовано у звичаєвій культурі, яка трактує жінку як підлеглу чоловічому світу.

Паралітичний вплив минулого увиразнюється у сповіді Анни, яка досі переживає свою любов і намагається почати життя з іншим чоловіком у надії, що «от-от давні рани перестануть боліти» [14, с. 12]. Спроби задовольнити вимоги соціуму провокують психологічний дискомфорт, тому героїня не може знайти себе ні в подружжі, ні в господарстві, хоча старанно виконує роль хазяйки: готує, пряде, прибирає, накриває на стіл. Межовий ступінь подружньої асексуальності увиразнено художньою деталлю – дружина не сідає їсти з чоловіком, а харчується окремо. Така ситуація прочитується як вилучення елементів тілесного зі стосунків, адже «дослідники схильні вбачати у спільному споживанні їжі також певні еротичні конотації» [3, с. 142].

Звістка про те, що Михайло живий викликає істерію через неможливість прийняти реальність та примиритися з нею, «замужня жінка, треба про се все забути» [14, с. 12]. Анна бореться з власними почуттями, переконуючи себе в необхідності дотримання шлюбної присяги, проте почуття виявляються сильнішими, «й досі вся тремчу, всю мене мороз проходить, як його згадаю» [14, с. 27]. Блокований у шлюбі потенціал чуттєвості реалізується з коханим чоловіком поза межами родини.

Аналізуючи «Пісню про шандаря», яка лягла в основу п'єси, Іван Франко багато уваги приділив з'ясуванню мотивів подружньої зради жінки, і дійшов висновку, що її вчинки визначає любов: «Задля своєї любові вона рідшається на найбільшу жертву, яку тільки може принести жінчина, – на неславу, на прилюдну нечесть» [15, с. 250]. Відповідно, і рішення Анни

драматург психологічно висновує із пристрасті, яка керує жінкою і призводить до розриву з чоловіком, стосунків з коханцем, конфлікту із громадою. У соціумі така поведінка вважається неприйнятною і піддається засудженню. «Зазвичай у традиційній культурі жіночу поведінку регулюють норми, які формують і наголошують її статусну підпорядкованість (дорослим чоловікам тої самої громади чи класу)» [8, с. 58]. Чоловік бере на себе функцію контролювати жінок, і тому громада вимагає від Миколи вплинути на дружину, бо «вона дуже поганий приклад дає, вибачте, на публіку людську з тим Гурманом волочиться» [14, с. 56].

Відповідно до традиції жінка центрує своє життя навколо чоловіка. Анна через любов підпорядковується коханцю: «Він для мене все: і світ, і люди, і честь, і присяга» [14, с. 47], як до того через обов'язок корилася чоловіку: «Я тепер одного пана знаю – його, так, як досі знала тебе» [14, с. 49]. Проте любов переважає і шлюбні зобов'язання, і узвичаєні норми поведінки. Громадська думка всю відповідальність за перелюб поклала на жінок, адже у народному світогляді поширений погляд на неї як на спокусницю. Героїня тотально дискредитована, і у церкві від Анни «мов від зараженої тиснуться» [14, с. 55]. Тілесні практики принижують жінку, на відміну від чоловіка, сексуальність якого бачиться еквівалентом сили. Трагування жіночого образу Іваном Франком розвінчує поведінкові і світоглядні матриці традиційного українського типу фемінності.

Дослідники наголошують на антагоністичності героїв-чоловіків, поміщених у любовний трикутник п'єси: «Приземленим клопотам Миколи, що принижують його, протиставлена свідомість, яка існує поза буденними дрібницями, свідомість екзистенційного типу, що постійно існує на межі життя і смерті» [12, с. 21]. Поведінковий алгоритм персонажів визначається суперництвом: між ними розгортається конкуренція за жінку, для одного з них вона – дружина, для іншого – кохана.

Образ Миколи формується у розмові Анни з сусідкою, проте рецепція Задорожного вимальовується кардинально протилежна. Для Насті він – ідеальний сім'янин («Чоловіка маєш доброго, тихого, роботящого, що трохи не молиться до тебе» [14, с. 9]), для Анни – маргінал («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 глузує!» [14, с. 32]). Перша сцена за присутності Миколи (розповідь про безглузду сварку, а потім і бійку з війтом) увиразнює його статус як жертви. Сформоване наймитським минулим глибоке переконання своєї незначущості відіграє ключову роль і на рівні повсякденного життя персонажа. На раціональну пораду Анни Микола реагує інфантильно, переносячи дискурс в міжособистісні стосунки: «У тебе кождий чесний, кождий розумний, коби тільки не твій чоловік» [14, с. 16]. Такий діалог демонструє відсутність адекватної комунікації між подружжям, що породжує в жінки почуття ізоляції та самотності, а в чоловіка – комплекс неповноцінності.

У п'єсі, крім фокусування на слабкості характеру персонажа, акцентується також його тілесна немічність, хворобливий стан та поважний вік: «Господи, проробив чоловік свою силу на чужих людей, а тепер для себе лиш останочки лишилися» [14, с. 26]. У такий спосіб відбувається пониження героя як еротичного об'єкта і унеможлиблюється перспектива батьківства. Фізична слабкість Миколи асоціюється з неповноцінним життям.

За класифікацією Катерини Шмеги маскулінних типів у творчості Івана Франка Микола є втіленням змарнованого чоловіка. До його характерних особливостей належать маргінальний статус у суспільстві, а підтвердження власної маскулінності такі чоловіки шукають у алкоголі, що, відповідно, переходить у неконтрольовану агресію [18, с. 66]. Поява третього члена любовного трикутника, Михайла, вводить у дію ракурс змагальності. Стандартне соціальне очікування маскулінної агресії трансформовано у випадку Миколи у пасивну поведінку і фемінну реакцію на стрес – сльози. Життєві настанови чоловіка виявляються егоцентричними, адже в цій ситуації його вражене самолюбство у центр історії ставить не дружину, а себе: «він її з розуму звів, щоб насміятися наді мною!» [14, с. 50]. Упорядкований світ селянина раптом

руйнується, його влада над дружиною перетворюється на ілюзію і, щоб відновити втрачений контроль, Микола вдається за підтримкою до соціуму. Образ дому є ідентифікаційною проекцією сім'ї, відтак із втручанням у цей простір чужих – спочатку Михайла, потім – сусідів, процес руйнації родини стає невідворотним.

Іван Франко показує невидимі структури поневолення – соціум керує вчинками Миколи і провокує його на агресію: «Знаєш, жінка так, як коняка, любить батіг, а без нього зовсім ледащій» [14, с. 58]. Сповідь Миколи передає внутрішнє напруження персонажа, яке у фіналі переростає у фізичне насильство.

Коханець зображений антагоністом чоловіка. За класифікацією Катерини Шмеги, Михайло уособлює бунтівний характер маскулітності, що базується на переконанні про свою силу та вищість над іншими [18, с. 62]. Демонстративна манера поведінки героя ґрунтується на бажанні виправити минуле, позбутися комплексу жертви, не втрати другий шанс бути щасливим, «чи бог, чи зла доля завели мене до вас» [14, с. 24]. Якщо Анною керує пристрасть, Миколою – громада, то Михайло підпорядковується амбіціям.

Стосунки Анни і Михайла будуються на виразних еротичних підвалинах. Тілесна привабливість жінки: «А ти ще гарна, молода, свіжа!» [14, с. 31], стає мотивом вчинків чоловіка. Через тактильні елементи підсилюється еротичний підтекст відносин. На протигагу Миколі, Михайло зображений молодим, здоровим чоловіком. Анна захоплюється його фізичною силою: «Вола за роги хопить та й на землю кине» [14, с. 23]. Чоловіче тіло презентується наповненим маскулітною агресивною енергією, що підкреслено анімалістичним символом: «Звір ти, звір лютий!» [14, с. 23]. Цей образ синтезує привабливу зовнішність та хижацьку натуру Гурмана. У патріархальному дискурсі активна чоловіча тілесність маркована позитивно, на відміну від жіночої. Гіпертрофована сексуальність чоловіка носить демонстративний характер, зокрема проявляється в умисному перенесенні табуйованих любовних стосунків із площини інтимної у публічну.

Іван Франко, оцінюючи постать жандарма, зауважує, що «те прилюдне величання своєю здобиччю, те глупе, жорстоке і непотрібне волочення відданої йому всім серцем жінки по калюжі ганьби і неслави людської мусимо покласти великим проступком, мусимо уважати знаком холодної безсердечності і великого морального зіпсуття» [15, с. 252]. Письменник акцентує на тому, що жандарм «чужий» у селянському соціумі, позбавлений рис милосердя та поваги, оскільки державна служба дозволяє нехтувати загальноприйнятими установками. Герой декларує здатність дистанціюватися від громади: «Я з людського диву не буду ні ситий, ні голоден» [14, с. 41], вимагаючи такої позиції і від Анни. Як і Микола, Михайло у центр стосунків ставить не жінку, а себе. У любовну історію закладено чітку субординацію, побудовану на домінуванні чоловіка і поступливості жінки.

Публічну демонстрацію влади як над коханкою, так і над громадою села ілюструє сцена з танцями: Михайло змушує долучитися і Анну, яка боїться суспільного осуду, і молодь, яка гидує танцювати з «такою». Для самоствердження герой використовує і стосунки з суперником. Він сприймає Миколу як тимчасову перешкоду, котру намагається усунути, щоб отримати бажаний доступ до жінки.

З розвитку дії трагічна розв'язка любовного трикутника виглядає цілком обґрунтованою. Світоглядна настанова на короткочасність стосунків: «Будемо жити, доки можна. Будемо любитися, доки можемо.... Потому один кінець: всі помremo і чорту в зуби підемо» [14, с. 53], постулює життя крізь призму шляху до смерті. Така поведінка Михайла постає як свідомо суїцидальна провокація. Образ Гурмана можна співвіднести з героями, котрі, за спостереженням Максима Нестелєєва, «не отримавши адекватного взаємовираження в коханні, поширюють значення цього непорозуміння до ідеї про марність будь-яких намагань досягнути щастя у світі, а отже, марність свого життя» [9, с. 50]. П'єса фіналізується модерним утвердженням нерозривності зв'язку любові та смерті.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Однією з присутніх ознак модерної художньої свідомості є психологізм як фундаментальний принцип конструювання образів, що і демонструє Іван Франко у п'єсі «Украдене щастя». У творі піддаються ревізії патріархальні уявлення про роль жінки та чоловіка в соціумі та родині. Художня модель любовного трикутника увиразнює відмінність фемінних і маскулічних життєвих цінностей: Анною керує пристрасть, Миколою – громада, Михайлом – амбіції.

Перспективними видаються дослідження драматургії Івана Франка з погляду новітніх інтерпретаційних методологій, зокрема гендерних студій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Вороний М. Драма живих символів. *Поетії. Переклади. Критика. Публіцистика*. Київ: Наукова думка, 1996. С. 248–254.
2. Госовська М. Феміністичні моделі прози Івана Франка: до проблеми наукового і художнього мислення. *Парадигма*. 2009. Вип.4. С. 71–80.
3. Кісь О. Жінка в традиційній українській культурі (друга половина XIX – початок XX ст.). Львів: Інститут народознавства НАН України, 2008. 272 с.
4. Козлов Р. Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. 352 с.
5. Крупка М. Світ жінки у прозі Івана Франка. *Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка*. Львів: Вид-во ЛНУ ім. І.Франка, 2008. Т.1. С. 796–805.
6. Летнянчин П. Феміністичний дискурс у драмах Б.Шоу «Професія місіс Уоррен» та І.Франка «Украдене щастя». *Волинь філологічна: текст і контекст*. Т 6. №2. Ч. 1. 2008. С. 195–208.
7. Лужницький Г. Три редакції Франкової драми «Украдене щастя». *Іван Франко: Мистецтвознавчі реценції. Збірник статей*. Львів : ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2016. С. 333–367.
8. Маерчик М. Ритуал і тіло. Київ : Критика, 2011. 325 с.
9. Нестелєєв М. На межі: Суїцидальний дискурс українського модернізму. Київ: Академвидав, 2013. 256 с.
10. Працьовитий В. Естетична функція хронотопу в трагедії «Украдене щастя» Івана Франка. *Українське літературознавство*. 2014. Вип. 78. С. 60–68.
11. Проценко К. Наративні особливості «Украденого щастя» І. Франка (літературна та сценічна версії). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2019. Вип. 81. С. 81–84.
12. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. Черкаси, 2009. 595 с.
13. Тхорук Р. Архетипні теми в «Украденому щасті» Івана Франка. *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство*. Вип. ІХ. Рівне : РДГУ, 2000. С. 96–113.
14. Франко І. Украдене щастя. *Зібрання творів: У 50 т.* Київ : Наукова думка, 1979. Т. 24. С. 7–143.
15. Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних. *Зібрання творів: У 50 т.* Київ : Наукова думка, 1980. Т. 26. С. 210–253.
16. Хороб С. «Драма – моя стародавня страсть...» (Драматургія і театр Івана Франка). Івано-Франківськ : Місто НВ, 2016. 268 с.
17. Швець А. «Подружжя – майже завсіди лотерея...» (Матримоніальна концепція Івана Франка). *Іван Франко: Тексти. Факти. Інтерпретації* : зб. наук. праць. Київ ; Львів, 2011. С. 128–137.
18. Шмега К. Дискурс маскулічності у прозі Івана Франка. Київ : Наукова думка, 2022. 232 с.