

*Вестник Ивановского государственного университета.*

*Серия: Гуманитарные науки. 2026. Вып. 3. С. 32—40.*

*Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. 2026. Iss. 3. P. 32—40.*

Научная статья

УДК 821.111.09-2:316.346.2

EDN <https://elibrary.ru/fjfrac>

DOI: 10.46726/H.2026.3.4

## **ЖЕНСКИЙ ДИСКУРС В КОМЕДИИ Х. КАУЛИ «БЕГЛЯНКА»: ПРОБЛЕМЫ ГЕНДЕРНОЙ ЭМАНСИПАЦИИ И СРЕДСТВА СОЦИАЛЬНОЙ КРИТИКИ**

**Елена Вячеславовна Щекочихина**

Вятский государственный университет, г. Киров, Россия, [lenashekochikhina@gmail.com](mailto:lenashekochikhina@gmail.com)

**Аннотация.** В статье представлен комплексный анализ женского дискурса как ключевого инструмента социальной и гендерной критики в комедии Ханны Каули «Беглянка» (1776). В исследовании рассматривается проблема эмансипации, которая находит выражение в художественном конфликте произведения, выстраивании женских характеров, вступающих в гендерный диалог с патриархальным обществом Англии XVIII века. Показано, как женщина-драматург трансформирует жанр комедии нравов, используя традиционный сюжет для деконструкции патриархальных установок эпохи, не только дополняя его элементами острой социальной сатиры, но и утверждая ценность активного добродетельного действия, искреннего чувства, возвышающегося над сословными предрассудками, восходящего к сентиментальной этике. Цель исследования — проанализировать с опорой на историко-литературный метод и анализ характерологии пьесы средства художественной репрезентации в комедии «Беглянка» актуальных социальных вопросов эпохи, таких как право на брак по любви, критика брака по расчету, доступ женщин к образованию и возможность их самореализации.

**Ключевые слова:** английская женская драма XVIII в., гендерная эмансипация, женская субъектность, социальная критика, патриархальные институты, комедия нравов, Ханна Каули

**Для цитирования:** Щекочихина Е.В. Женский дискурс в комедии Х. Каули «Беглянка»: проблемы гендерной эмансипации и средства социальной критики // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2026. Вып. 3. С. 32—40.

Комедия английского Просвещения, не только развивавшая, но и существенно трансформировавшая драматургические традиции эпохи Реставрации, представляет собой значительный культурный и эстетический феномен, где сцена становится пространством для выражения и столкновения ключевых общественных дискурсов, в особенности формирующегося буржуазного сознания и дискуссий о новых основаниях общественного устройства и пересмотре устоявшихся социальных ролей. В данном литературном контексте творчество Ханны Каули, видного драматурга второй половины XVIII века, отличается последовательным и пристальным вниманием к женскому опыту, исследуемому в рамках доминирующих гендерных стандартов. Её комедия «Беглянка» (1776) служит ярким примером того, как национальный комический театр позднего Просвещения, традиционно ограниченный условностями комедии нравов, трансформируется и становится пространством для художественного экспериментирования с женскими характерами и моделями поведения.

Поэтика женских образов в данной пьесе, отклоняясь от традиции, сложившейся в творчестве Р.Б. Шеридана и О. Голдсмита, которые опирались на принципы сатирической типизации и нередко воплощали и изобличали в женских характерах социальные пороки, представляет собой сложную систему художественных средств, нацеленную на последовательную деконструкцию стереотипных ролей, навязываемых женщинам патриархальным обществом. В комедии «Беглянка» Каули стремится к психологической индивидуализации своих персонажей, изображает частный мир и гендерные модели поведения женщин своей эпохи, создавая галерею ярких женских характеров, чьи поступки демонстрируют их внутренние конфликты, интеллектуальную гибкость и способность к манипуляции социальными условностями для достижения личных целей. Посредством этой художественной практики драматург осуществляет выход за пределы комедийной условности, актуализируя экзистенциальную и социальную глубину женского опыта, что способствует его признанию в качестве автономного и значимого предмета художественной рефлексии.

Премьера комедии Ханна Каули «Беглянка», состоявшаяся в театре Друри-Лейн 15 февраля 1776 года, стала знаковым событием театрального сезона и продемонстрировала высокий зрительский интерес к произведениям женщин-драматургов. Успех пьесы был долговременным: если в течение первого сезона она была сыграна 17 раз, что само по себе свидетельствует о признании современной публики, то к 1800 году общее число представлений достигло 39 [Mahotiere: 11]. Ключевую роль в судьбе «Беглянки» сыграла поддержка Дэвида Гаррика, ведущего театрального деятеля эпохи. Согласно авторскому «Посвящению» к первому изданию пьесы, Гаррик не просто принял ее к постановке, но и оказал ее автору непосредственное творческое содействие. Каули с глубоким почтением отмечает, что он «распознал особенный характер [ее. — *Е. Ш.*] комедии ..., поддержал и усовершенствовал» текст (“perceived dawnings in my Comedy, which you nourished and improved”) [Cowley: 2]. В «Посвящении» говорится, что именно творческое содействие Гаррика, доработавшего и включившего произведение в репертуар Друри-Лейн, предопределило его сценический триумф. Публика приняла пьесу так же великодушно, как и Гаррик, поддержав его «щедрость» (“has emulated [his] generosity”) [Там же].

Эти строки из «Посвящения» являются важным документальным свидетельством, раскрывающим механизмы профессионального патронажа в театральном мире того времени. Редакторское участие Гаррика, по-видимому, способствовало оптимизации комедийной структуры и диалогов пьесы, ее адаптации к специфике сцены Друри-Лейн и ожиданиям аудитории. Для Каули, начинающего и никому не известного драматурга, одобрение Гаррика служило актом признания ее профессиональной состоятельности, которое, безусловно, повлияло на положительное восприятие автора «Беглянки» труппой и публикой, а доработка пьесы способствовала творческой адаптации драматурга к требованиям профессиональной сцены [Donkin: 57].

В своей комедии Ханна Каули воплощает индивидуальные жанровые стратегии. Обращаясь к традиционным для бытовой комедии второй половины XVIII в. приемам и образам-типам, «санкционированным» для творчества женщин-драматургов, она реализует более сложную художественную программу. Поэтика пьесы строится на принципе контраста: сентиментальности последовательно противопоставляется иронический дискурс, носителями которого выступают остроумные и практичные персонажи. В «Беглянке» Х. Каули реализует центральную для своего творчества концепцию активной добродетели, отдавая предпочтение характерам, «склонным к решительным поступкам и интеллектуальной рефлексии, перед теми, кто ограничивается пассивным переживанием чувств» [Marsden: 20].

Наиболее полным воплощением этой идейной стратегии становится образ главной героини комедии Эмили Морли, который соединяет внешнюю хрупкость и твердый характер, внутреннюю решимость и непоколебимую силу духа. Автор представляет её как «юную леди, благочестивую красавицу» (“a lady of beauty and honour”) [Cowley: I, ii, 6], что создаёт иллюзию типичной пассивной героини. Однако жанровые ожидания публики нарушаются, когда Эмили совершает решительный поступок, служащий завязкой произведения: отчаявшись избежать навязываемого брака с Болдуином, чья личность вызывает у героини устойчивую антипатию, граничащую с отвращением, она совершает побег из дома опекуна. Эмили говорит о Болдуине как о неловком и надменном человеке, и, более того, ему недостает мужественности, у него «изнеженный характер» (“His person is ungraceful, his manner assuming and his mind effeminate”) [Там же: V, i, 61]. Бегство из дома приводит героиню к мистеру Драммонду. Проявив сострадание, он предоставляет беглянке убежище, однако, следуя нормам благопристойности, перепоручает заботу о ней своему другу Харгрейву, чем задаёт вектор дальнейшего развития сюжета.

Визит мистера Драммонда в дом Харгрейвов, в ходе которого он представляет своему крестнику Джорджу обнаруженную им «прекрасную незнакомку», выполняет ключевую сюжетообразующую функцию, знаменуя завязку основной любовной интриги. Для Джорджа героиня оказывается воплощением романтического идеала, той самой «милой похитительницей его сердца», которой он был когда-то поражен на маскараде (“A Masquerade girl ... she is the sweet Thief”) [Там же: I, iii, 12]. Его пылкое признание в любви охлаждается мистером Драммондом, который сообщает ему о мнимой помолвке Эмили. Этот тактический ход только усиливает страсть героя: Джордж патетически заявляет, что добровольно отдает себя в «рабство» любви и посвящает ей свое будущее (“I yield my heart to thee a willing slave — to Love I devote my future life...”) [Там же: I, iii, 13]. Таким образом, Каули выводит на первый план традиционный для бытовой комедии той поры мотив всепоглощающей страсти и тему судьбы.

Сюжетная интрига обретает отчётливое социально-критическое звучание, когда в действие пьесы вводится образ леди Дины, чей брак с Джорджем инициируется его отцом, мистером Харгрейвом. Планируемый брачный союз мотивирован исключительно меркантильными интересами и стратегией социального возвышения: как подчеркивает сам Харгрейв, аристократический статус вдовы как сестры графа в совокупности с ее состоянием в сорок тысяч фунтов (“Oh, she’s clever — she’s an Earl’s sister too, and a forty thousand pounder, boy...”) [Там же: I, ii, 8] призваны консолидировать земельные владения семьи, обеспечив ей доминирующее положение в округе (“we shall then have more land than any family in the country”) [Там же: II, iii, 24]. В данной сцене разоблачается брак по расчету, когда супружеские отношения становятся сугубо коммерческим предприятием, инструментом накопления репутационного и экономического капитала. Основу комического эффекта здесь составляет недоразумение, излюбленный прием Х. Каули: Джордж, будучи уверенным, что женихом леди Дины должен стать сам Харгрейв, приветствует «союз со столь знатной семьей» (“An alliance with so noble a family, Sir, is certainly a desirable circumstance”) [Там же: I, ii, 8]. Этот эпизод выполняет двойную сатирическую функцию. С одной стороны, он демонстрирует принятие Джорджем правил патриархальной игры, где брак — это сделка. С другой стороны, его двусмысленные реплики, будучи понятыми отцом буквально, обнажают внутреннюю порочность самой этой системы, в которой даже семейные отношения строятся на расчёте и недосказанности. Прагматичный Харгрейв

и лукавящий Джордж, таким образом, становятся проводниками авторской сатиры, направленной против буржуазно-аристократической морали, где статус и капитал подменяют подлинные человеческие чувства.

Комедия «Беглянка» была задумана Ханной Каули и как средство социально-педагогической критики: в ней реализуется консервативный взгляд на женское образование через иронически очерченный образ леди Дины — женщины-педаанта, чьи мнимая интеллектуальность и подчеркнутая тактичность, с одной стороны, подчеркивают показное соблюдение норм благопристойности, а с другой — служат инструментом манипуляции и оправдания неблагоприятных поступков в борьбе за внимание Джорджа.

Критика псевдоучености получает развитие в репликах персонажей, выражающих авторскую позицию. Джордж, иронично характеризуя Дину как «старомодную даму и любительницу нравоучений» (“antiquated, sententious, delicate Lady...”) [Там же: I, i, 2], иронически обыгрывает оценочное клише — «Эта леди — настоящий эрудит» (“a Lady of great erudition”) [Там же: II, iii, 24], тем самым обнажая фундаментальный разрыв между подлинной культурой и показной, статусной ученостью. Его собеседница Белла, напротив, дает прямую сатирическую оценку речам леди Дины, резюмируя, что «столько мудрости ей не вынести» (“there’s no bearing so much wisdom”) [Там же: I, ii, 5]. Ее слова комментируют комический эффект, порождаемый риторической избыточностью и дидактизмом реплик леди Дины, и акцентируют несоответствие между ее претензией на интеллектуальное превосходство и реальным содержанием ее речи. Каули не просто создает комический типаж педантки, но и встраивает его в свою систему взглядов на проблему образования женщины, указывая на то, что подлинная интеллектуальность не должна подменяться демонстративным следованием моде на «ученость» и использоваться как социальная маска.

Нравственная деградация леди Дины, тщательно скрываемая за маской аристократической респектабельности и псевдоинтеллектуальности, убедительно обнаруживает себя в ситуации, когда она осознает интерес Джорджа к Эмили. В этот момент ее риторика претерпевает кардинальную трансформацию: показное высокомерие сменяется злобной ревностью, находящей выражение в язвительных высказываниях. Леди Дина публично ставит под сомнение «родовитость и честь» Эмили (“but her pretensions to birth and honour seem to be a more doubtful matter...”) [Там же: I, ii, 7], надеясь путем дискредитации соперницы получить «матримониальный приз».

Наиболее показательным для раскрытия ее истинной сущности становится эпизод, когда она отказывается защищать и поддерживать Эмили. Леди Дина сознательно игнорирует доводы мистера Драммонда о ее моральном долге, который заключается в том, чтобы помочь оступившейся девушке «оправиться от первого неверного шага» (“to render the recovery of the first false step”) [Там же], связанного с побегом из дома. Поведение «ученой дамы», мотивированное личной обидой и ревностью, окончательно ее разоблачает: мнимая мудрость и рациональность, представляющие социальную маску героини, противопоставляются ее неспособности к эмпатии и человечности. Моральный облик Дины в конечном итоге обесценивается, ее образованность и аристократический статус, лишённые нравственного фундамента, предстают в комедии как пустая и лицемерная конструкция.

В комедии «Беглянка» представлена развернутая социально-философская критика, центральной задачей которой становится представление природы подлинной нравственности. Художественное осмысление данной темы реализуется через изображение истинной и ложной чувствительности, что характерно для

сентименталистского дискурса. Эти категории воплощаются в контрастных образах леди Дины и мистера Драммонда. На фоне нравственной несостоятельности и эмоциональной черствости леди Дины, чьи напускная ученость и аристократический снобизм исключают сочувствие и живое участие, особенно четко проявляется альтруизм мистера Драммонда. Его добродетель носит не показной, а деятельный характер: движимый бескорыстной благожелательностью и состраданием, он добровольно принимает Эмили под свою защиту, не будучи связанным с ней какими-либо родственными или социальными узами. Леди Дина, напротив, отказывает в приюте и защите Эмили, заявляя, что покровительство, оказываемое беглянке, подает дурной пример дочери и племяннице мистера Харгрейва. В действительности, мотивация ее поступка коренится не в объективных обстоятельствах, а в чрезмерной заботе о собственной репутации, которая для Дины оказывается значимее потенциальных неприятностей и проблем юной беглянки. Данная сцена выполняет в пьесе ключевую разоблачительную функцию: сентиментальная риторика и демонстративная утонченность леди Дины, составляющие основу её социальной маски, в критический момент обнажают свою подлинную природу, обращившись на деле жестокостью и бесчеловечностью.

Социальная критика Ханна Каули в «Беглянке» распространяется также на современную ей систему права и государственного управления. Центральным объектом сатиры у драматурга становится фигура судьи, чье пренебрежение обязанностями и формальный подход к правосудию олицетворяют недостатки судебной власти [Escott: 64]. Судья систематически подменяет служебный долг личными интересами, в суть судебных дел практически не вникает, а к подчиненным относится с презрительным высокомерием. Так, запрещая служащему войти, он называет того «собакой» (“I charged the Butler not to let this dog in”) [Cowley: I, ii, 9]. Ярким примером черствости и абсолютного равнодушия слуги закона к своим просителям является сцена, в которой хозяин постоянного двора, нуждающийся в лицензии, и нищий-калека с четырьмя детьми вынуждены тщетно ожидать его приема.

Образу судьи, в котором типизированы системные пороки современного автору пьесы судопроизводства, противопоставлен образ мистера Драммонда, деятельность которого основана на исследовании социальных причин правонарушений и практической помощи нуждающимся. Узнав о задержании браконьера, Драммонд, к примеру, не требует его немедленного осуждения. Вместо этого он выясняет социальные обстоятельства, побудившие его совершить противоправные действия. Выяснив, что преступление порождено нуждой, голодом и отчаянием, Драммонд освобождает браконьера и даже дает ему денег, чтобы спасти семью от голода и предотвратить новые преступления. Данным поступком Каули демонстрирует, как добродетельное поведение одного человека может компенсировать провалы целой системы.

Показательным становится диалог, в котором судья обвиняет Драммонда в подрыве парламентских законов о браконьерстве. Риторический вопрос Драммонда «Неужели лорды и общины собираются в парламенте... лишь для того, чтобы над ними смеялись?» (“Shall Lords and Commons in their wisdom assemble in Parliament ... only to be laughed at?”) [Там же: IV, iii, 53] является политической репликой, направленной против законодателей, которые озабочены частными вопросами в ущерб существенным социальным проблемам.

Однако социальная критика Каули в этой ранней пьесе отличается умеренностью. Через образ Драммонда, благотельного землевладельца, чья «действенная чувствительность» маргинальна в своей среде, раскрывается не «революционная»

программа драматурга, а путь усовершенствования существующего статус-кво. Перспектива преобразований связывается не с институциональными изменениями, а с моральным воспитанием нового поколения, олицетворяемого Джорджем Харгрейвом. Так, Каули через критику ложной чувствительности и утверждение идеала активного добродетельного действия актуализирует реформистский потенциал сентиментальной этики, предлагая аудитории художественный проект более гармоничного общественного устройства.

На фоне этого конструктивного идеала, утверждаемого в пьесе, усиливается акцент на тех социальных пороках, которые становятся объектом авторского осуждения. Так, окончательная деградация нравственного облика леди Дины происходит в IV акте пьесы, когда она, движимая ревностью к Эмили, организует против нее клеветническую кампанию. Стремясь дискредитировать соперницу в глазах света, аристократка прибегает к социально низкому приему, используя слуг для распространения порочающих слухов. По плану леди Дины слуга Джарвис, бродячий актер в прошлом, должен за вознаграждение в двести фунтов стерлингов публично «узнать» в Эмили коллегу по сцене и тем самым объявить ее проникновением в аристократический дом преднамеренной актерской авантюрой, нацеленной на брак по расчету. Высокомерное заявление Дины и слуги Джарвиса мистеру Харгрейву о том, что Эмили — актриса (“you was always a good actress”) [Там же: IV, iii, 57] и охотница за его наследником, провоцирует его на полную гнева и презрения реплику: «В случае, если представленные вашим человеком доказательства окажутся состоятельными, мадам, она будет немедленно изгнана из моего дома. Пусть эта особа станет приданым какому-нибудь юному наследнику!» (“If your man can prove what she asserts, be assured, Madam, she shall not stay in my house another moment — I'll young heir the baggage”) [Там же: IV, iii, 66].

В следующей сцене Эмили, допрашиваемая судьей, хранит достоинство перед лжесвидетельством, и ее поведение становится проявлением бунта против существующих общественных нравов и устоев, когда правосудие не служит средством установления истины, а является инструментом защиты привилегий и узаконивания предрассудков.

Обострение центрального конфликта пьесы побуждает Эмили обратиться к своему опекуну, дяде Морли. Его появление усугубляет драматизм положения героини: как авторитарный блюститель патриархальных устоев, он категорически не желает признавать за Эмили право на личный выбор и требует, чтобы она немедленно возвратилась к Болдуину и вступила с ним в брак. Морли последовательно игнорирует эмоциональные порывы племянницы, все ее аргументы, мольбы о «праве на счастье» и возможности жизни «в безбрачии» (“I may urge my happiness! ... Allow me to live single, I have no wish for the married state”) [Там же: V, i, 68]. Его непреклонность (“you shall be tied fast to Baldwin!”) [Там же: IV, i, 61] знаменует кульминацию давления патриархальной системы, где женщина лишается права на голос в определении своей судьбы. Приказывая немедленно снарядить карету, Морли с самодовольством предрекает, что его «племянница станет покорной служгой для Болдуина» (“my dear Niece shall be Baldwin's most humble servant”) [Там же: V, i, 69]. Эта метафора «службы» в браке окончательно обнажает сущность патриархальной сделки, где женщина лишается не только свободы выбора, но и самой идентичности, превращаясь в объект собственности.

Ответной реакцией на этот акт принуждения становится решительный поступок Джорджа, который предпринимает попытку силой освободить возлюбленную, «вырвать её из рук тирана» (“force her from this tyrant Uncle”) [Там же: I, V, i, 70]. Однако в финальной сцене Эмили теряет сознание, и окончательное

разрешение конфликта откладывается драматургом, акцентирующим сложность преодоления укорененных социальных норм и драматизм положения женщины, вынужденной противостоять тотальному давлению патриархальной системы.

Развязка комедийной интриги наступает благодаря вмешательству внешней инстанции в лице мирового судьи, которому становится известна подлинная картина событий. Тщательно спланированный заговор леди Дины, цель которого заключается в том, чтобы опорочить Эмили с помощью лжесвидетельства, терпит крах вследствие расчетливости, предусмотрительности подкупленных слуг. Узнав об истинном социальном статусе и финансовой состоятельности Морли, слуга Джарвис немедленно отрекается от прежних показаний, прибегая к уловке о «поразительном сходстве» Эмили со своей старой знакомой (“I could have sworned the lady was my old acquaintance, the likeness is so strong.”) [Там же: IV, iii, 66]. В итоге восстановление репутации героини напрямую связывается с подтверждением её классового статуса.

Разрешение интриги пьесы связано с полным фиаско леди Дины. Мистер Харгрейв, уличив ее в клевете, разрывает с ней отношения, что провоцирует взрыв аристократического снобизма с ее стороны: в финальной реплике Дина клеймит семейство «жалкими людишками» и «плебеями», с которыми она не желает оставаться ни на минуту (“Insolent wretches! — order my chaise, I will not stay another moment under this roof — when persons of my rank, thus condescend to mix with Plebeians...”.) [Там же: V, i, 80]. Этот жест воплощает важную идейную установку автора, акцентирующего несостоятельность ложной аристократичности, основанной на сословных предрассудках, а не на моральных качествах. Таким образом, Каули выстраивает классическую комедийную развязку, где торжествуют этические нормы и восстанавливается социальная гармония. При этом специфика разрешения конфликта пьесы заключается в диалектическом сочетании поэтической справедливости с критическим переосмыслением патриархальных установок. Идейное содержание комедии определяется убежденностью Каули в том, что победа добра оказывается возможной не только благодаря личным добродетелям, но прежде всего — в перспективе современного ей социального бытия — в результате изменения общественного сознания, отвергающего как аристократический цинизм, так и патриархальную тиранию. Каули утверждает, что эта трансформация возможна лишь при изменении самих общественных норм, признании принципов новой этики правомерными как на сцене, так и в жизни.

Образ Эмили Морли в комедии Ханны Каули представляет собой художественную репрезентацию сентиментального идеала, где искренность чувства и верность внутренним побуждениям сознательно противопоставлены прагматизму и социальной расчетливости. Символическое значение приобретает финальная сцена «Беглянки», в которой согласие Морли на брак Джорджа и Эмили маркирует разрешение центрального конфликта в пользу личного чувства, преодолевающего сословные ограничения. Однако новаторство драматургического метода Каули заключается не столько в апологетике романтической любви, сколько в органичном включении в идейную структуру произведения элементов ранней феминистской рефлексии.

Значимым инструментом этой протофеминистской критики общественных устоев становится образ Беллы, племянницы мистера Харгрейва. Несмотря на формальную второстепенность положения в сюжете, он фокусирует идейное содержание комедии «Беглянка», исполняя роль стратегически важного идеологического центра. Она, в отличие от леди Дины, не принадлежит к высшему обществу и не является молодой наследницей, как Эмили Морли. Ее социальный

статус в пьесе часто остается намеренно размытым, она как будто существует на периферии аристократических условностей, что и дает ей свободу суждений. Она представлена прежде всего как интеллектуально независимая женщина, чьим главным капиталом является не состояние, а острый ум и здравый смысл. Ироничные и порой провокационные вопросы Беллы зачастую смещают фокус пьесы с сентиментальной интриги на философское обсуждение основ брака и морали. Она намеренно ставит под сомнение условности, заставляя, например, мистера Драммонда и других персонажей давать рациональные обоснования своим чувствам, что способствует углублению идейного содержания произведения.

Белла предлагает альтернативу как романтическому идеалу Эмили, стремящейся к браку по любви, так и меркантильному расчёту Дины, оспаривая легитимность самого брака как социального контракта, сформулированного в интересах патриархального порядка. Так, реплика героини в финале пьесы содержит критику традиционного брачного обета. На вопрос о возможном замужестве героиня заявляет: «Любовь — с ней, пожалуй, можно жить в браке, но почитать, повиноваться... Странно, что у дам никогда не было достаточного влияния, чтобы исправить эту неблагородную формулу» (“Love, one might manage that perhaps — but honour, obey — 'tis strange the Ladies had never interest enough to get this ungallant form mended”) [Там же: V, i, 83]. Её отказ от брачных обетов как «унизительной формальности» (“Oh mercy! — I won't hear of it...”) [Там же] бросает открытый вызов патриархальным институтам.

Позиция Беллы получает развитие в диалоге с мистером Драммондом — персонажем, чья глубокая привязанность к покойной жене характеризует его как носителя идеала супружеской верности. Драммонд предлагает компромиссную модель, разграничивая тех, кто живет «обыденными представлениями» (“common apprehensions”), — для них и был создан брачный обет, и тех, кто наделен «утончённым умом» (“refined minds”): «любовь учит [их. — Е. Ш.] таким обстоятельствам, которых никакой обет не в силах достичь» (“Love teaches a train of duties that no vow can reach”) [Там же]. Его концепция «обручённых влюблённых» (“Married Lovers”) не отменяет ритуал, но помещает его в иерархию ценностей, где подлинной связующей силой выступает не юридический обет, а внутреннее чувство, формирующее добровольные обязанности. Таким образом, Каули выстраивает диалогическую структуру, в которой радикальный протест Беллы и этическое обоснование новых отношений в браке, сделанное Драммондом, дополняют друг друга, образуя целостную критику стереотипных форм брака и предлагая альтернативную модель супружества, основанную не на внешнем принуждении, а на внутренней мотивации, добровольно принимаемом моральном долге.

Комедия Ханны Каули «Беглянка» представляет собой не только яркий образец комедийного жанра своего времени, но и важный этап в развитии женской литературной традиции. Драматургу удалось поставить проблемы, ранее остававшиеся на периферии общественного дискурса, и заложить основы для последующего развития феминистской мысли в английской литературе. Каули виртуозно использует жанровые каноны сентиментальной комедии и комедии нравов как инструмент для деконструкции патриархальных норм и исследования становления женской идентичности. Ее творческий пример открыл дорогу последующим поколениям писательниц, утвердив право женщины на художественное высказывание и социальную критику.

*Список литературы / References*

- Cowley H. «The Runaway». Dublin: Printed for S. Price, W. Sleater, 1776, 85 p.  
 Donkin Ellen. Getting into the Act: Women Playwrights in London 1776—1829, London; New York: Routledge, 1995, 240 p.  
 Escott A. The Celebrated Hannah Cowley: Experiments in Dramatic Genre, 1776—1794, London: Routledge, 2016, 320 p.  
 Mahotiere M. de la. Hannah Cowley: Tiverton's Playwright and Pioneer Feminist 1743—1809, Tiverton: Devon Books, 1997, 96 p.  
 Marsden J.I. Divine Sympathy: Theatre, Connection, and Virtue, *Theatres of feeling: affect, performance, and the Eighteenth-Century stage*, Cambridge: Cambridge University Press, 2019, pp. 18—40.

## FEMININE DISCOURSE IN HANNAH COWLEY'S COMEDY "THE RUNAWAY": ISSUES OF GENDER EMANCIPATION AND MEANS OF SOCIAL CRITICISM

**Elena V. Schchekochikhina**

Vyatka State University, Kirov, Russian Federation, lenaschekochikhina@gmail.com

**Abstract.** This article provides a comprehensive analysis of female discourse as a key instrument of social and gender criticism in Hannah Cowley's comedy "The Runaway" (1776). It examines the problem of emancipation expressed by the dramatic conflict, the development of diverse system of female characters entering into gender issues of the patriarchal society in eighteenth-century England. The study investigates how a female playwright transforms the genre of the comedy of manners, utilizing its traditional plot to deconstruct the patriarchal norms of the era. The author does not only add the elements of biting social satire but affirms the value of active virtuous action and sincere feeling, rising above class prejudices, dating back to sentimental ethics. The aim of the study is to analyze, using the historical and literary method as well as the analysis of characterology of the play, means of artistic representation of such vital social issues of the time as the right to marry for love, the criticism of marriage of convenience, access of women to education and the possibility of their self-realization which Cowley makes relevant in her comedy "The Runaway".

**Keywords:** English women's drama of the 18<sup>th</sup> century, gender emancipation, female agency, social criticism, patriarchal institutions, comedy of manners, Hannah Cowley

**For citation:** Schchekochikhina E.V. Feminine discourse in Hannah Cowley's comedy "The Runaway": issues of gender emancipation and means of social criticism, *Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities*, 2026, iss. 3, pp. 32—40.

*Статья поступила в редакцию 23.01.2026; одобрена после рецензирования 25.02.2026; принята к публикации 16.03.2026.*

*The article was submitted 23.01.2026; approved after reviewing 25.02.2026; accepted for publication 16.03.2026.*

### *Информация об авторе / Information about the author*

**Щекочихина Елена Вячеславовна** — старший преподаватель кафедры иностранных языков неязыковых направлений, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и методики обучения, Вятский государственный университет, г. Киров, Россия, lenaschekochikhina@gmail.com, SPIN: 5123-2157

**Schchekochikhina Elena Vyacheslavovna** — a senior lecturer at the Department of Foreign Languages for Non-linguistic Studies, a postgraduate student of the Department of Russian and foreign literature and methods of teaching, Vyatka State University, Kirov, Russian Federation, lenaschekochikhina@gmail.com