УДК 821.161.2-2.091

Олеся Волосюк

СПЕЦИФІКА КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ ОБРАЗУ „НОВОЇ ЖІНКИ" У ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ І БЕРНАРДА ШОУ

Проводиться порівняльний аналіз аспектів концептуалізації образу жінки модерної доби у драматичних творах Б. Шоу та Лесі Українки. Окреслюються основні засади і напрямки художнього переосмислення традиційних стереотипів жіночої психології та поведінки, вивчається вплив чинників літературного і позалітературного характеру, акцентуються особливості жанрового оформлення текстів.

Ключові слова: жінка, фемінізм, маскулінний світ, жіноча екзистенція, жіноча самореалізація, гендер, гендерні стереотипи / ролі.

Леся Українка і Бернард Шоу належать до тієї когорти представників красного письменства, чиї імена сягають вершин світової слави. Водночас обоє митців визнані як постаті першої величини у літературному процесі епохи fin de siécle у відповідних національних літературах та творчими особистостями, мистецький хист яких найбільш яскраво й повномасштабно виявився у царині так званої інтелектуальної драми, дарма що п'єси англійського драматурга одразу ж стали набутком загальноєвропейської культурної свідомості, а твори нашої співвітчизниці довго не могли подолати національної околиці, бо були написані мовою недержавотворчого народу.

Саме у межах матеріального субстрату „інтелектуальної"/ „дискусійної" драми – як текстів специфічного художнього формату – у творчості обох митців найбільш виразно проступає образ „нової жінки", поява якого в їхніх літературних доробках стала наслідком впливу феміністичних тенденцій, що потужно заявили про себе в інтелектуальній та суспільній практиці тогочасного європейського соціуму. Спорадичні спостереження щодо особливостей / шляхів концептуалізації цього образу англійським драматургом та видатною українською поетесою

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

знаходимо у низці праць дослідників творчості Лесі Українки та Б. Шоу – відповідно В. Агеєвої, Т. Гундорової, Н. Зборовської, Т. Качак, Е. Бентлі, З. Гражданської, А. Образцової, Х. Пірсона. Окремі аспекти цієї проблеми в контексті компаративного аналізу особливостей інтерпретації обома авторами середньовічного сюжету про Дон Жуана розглядає у своїх розвідках Т. Івашина.

Однак не існує жодної праці, де прояви образу модерної жінки – як новопосталої ідейно-естетичної сутності – у творчості цих двох визнаних корифеїв драматургії ідей було б піддано цілісному й системному аналізові, що дало б можливість не лише типологізувати їх (прояви), але й відтінити їх національно-культурну та індивідуально-авторську специфіку, у тому числі ті її грані, що зумовлені гендерними вимірами конкретної творчої особистості. З'ясування найбільш важливих аспектів цієї проблеми ми й поставили за *мету* цієї статті.

Не зайве зазначити, що поняття „нова жінка" як вербальне вираження сутнісних проявів буття жіночої особистості в умовах оновленого онтологічного континууму оформляється в культурній свідомості європейського соціуму (звідки проникає й у широкий літературно-мистецький обіг) у другій половині XIX ст., чим значною мірою завдячує п'єсам Ібсена. Уперше зафіксований саме норвезьким драматургом (в образах Нори, Гедди Габлер та ін.) феномен народження жінки нового типу, яка „вирвалася з Лялькового дому" і вже „не бажає відігравати роль статистки в мораліте", Б. Шоу відзначив у „Квінтесенції ібсенізму" (1891 р.) у розділі „Жіночна жінка". Леся Українка, світоглядне та естетичне становлення якої припадає на злам XIX – XX ст., у листах та літературно-критичних статтях використовує словосполучення „нова жінка" уже як узвичаєне, термінологічно значуще.

Однак, відтворюючи образ жінки нового типу як об'єктивно існуючий морально-психологічний та суспільний феномен, Б. Шоу та Леся Українка дещо розходяться в осмисленні суті цього явища і, відповідно, особливостях концептуалізації цієї

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

новопосталої естетичної сутності. Визначальними тут, з нашої точки зору, при спільній для обох авторів об'єктивній включеності до системи модерних світоглядних та естетичних координат, для якої фемінізм є невід'ємним складником, стали передусім, чинники *гендерного* плану, а також рівень розвитку матеріальної та духовної культури відповідної нації та конкретні обставини життя двох митців, що, взяті в сукупності, зумовили їх (митців) відмінні особистісні якості, екзистенційний досвід, специфіку аксіологічних орієнтацій та художніх установок.

Тому у свідомості Лесі Українки – жінки-інтелектуала, з органічно притаманним їй „аристократизмом духу", ревізіоністським ставленням до звичаєвого кодексу патріархального соціуму, із визначальною для її індивідуального буття героїчною „тридцятилітньою війною з туберкульозом", що вигартувала її „волю до життя", і постійною необхідністю протистояти обставинам – образ „нової (модерної) жінки", що, без сумніву, має „глибинне індивідуально-авторське коріння" [8, III, 193], є, передусім, образом „виключної", „непересічної" („исключительной"), „вищої" („высшей") жінки, що засвідчує, зокрема, стаття „Новые перспективы и старые тени", де ці визначення вжитті як синонімічні.

Бернард Шоу підсвідомо (вже через сам факт належності до чоловічої статі) вкорінений у стереотипи і цінності чоловічого світу. Англійський драматург – попри свій індивідуальний нонконформізм, що найповніше виразився в галузі реформації тогочасного театру,– відверто скептичний у ставленні до фемінізму як колективної та індивідуальної поведінкової практики. Тому, визнаючи особистісну та / чи творчу непересічність конкретних жінок-сучасниць – „мегазірок" своєї доби (Елеонори Маркс, Елен Тьєрі, Сари Бернар та ін.), він ставить під сумнів спроможність представниць широкого жіночого загалу зайняти гідне місце у створеному чоловіками і функціонуючому за їхніми правилами світі. Про це, зокрема, свідчить невизначеність подальшої долі Віві Воррен як характерний „відкритий" фінал однієї з найбільш ранніх і найбільш „знакових" п'єс драматурга

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

– „Професія місіс Воррен". Водночас, віддаючи належне тій грані свого мистецького дару, яка тісно пов'язана з естетикою реалізму, Б. Шоу просто не міг оминути образ „нової жінки", що презентує один з тих „типових характерів" дійсного життя, змалювання яких реалістичне мистецтво вважало своїм першочерговим завданням. Тому, становлячи один з головних об'єктів зображення, образ жінки нового типу зазнає у творах англійського драматурга специфічного осмислення.

Позиція Шоу як мужчини і письменника стає зрозумілою уже з того специфічного визначення, яке він використовує для *„маркування"* представниць „нового" жіноцтва,– "unladylike woman" – „жінка нежіночої подоби" або „нежінкоподібна жінка", якщо буквально перекласти це словосполучення. Використання англійського заперечного префікса "un-" вказує тут на те, що у своєму осмисленні образу жінки модерної доби Шоу відштовхується від класичних уявлень про неї (жінку), її сутність і призначення, про її канонізовані тисячолітньою екзистенційної практикою людства соціальні ролі, і позиціонує її як таку, прояви психіки і поведінки якої не вкладаються в узвичаєні гендерні стереотипи.

У присвячених творчості Б. Шоу розвідках радянської доби – у переважній більшості російськомовних – значення „сконструйованого" G. B. S.[1] оксюморонно-парадоксального визначення "unladylike woman" традиційно передавалося за допомогою прикметника „неженственная", а деякі дослідники шляхом нескладних логічних операцій виводили з нього цілком нове значення „мужественная", котре було, м'яко кажучи, не завжди коректним в стосунку до героїнь творів англійського митця. Як засвідчує поданий нижче текстовий фактаж, "unladylike woman" для корифея британської „драматургії парадоксу" – це не „мужественная" (що більше відповідало б англійському "courageous"), а радше, „мужеподобная" жінка (якщо вже використовувати російськомовний варіант з усім комплексом

[1] Анаграма імені Б. Шоу, якою він зазвичай підписував свої листи.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

притаманних цьому означенню специфічних оцінних характеристик).

У цьому сенсі – як вихідний пункт нашого аналізу – слід наголосити, що в доіндустріальних суспільствах, як вважають фахівці-етнографи, маскулінні та фемінні риси були „строго дихотомічними". Зокрема, Оксана Кісь у виступі на семінарі „Гендерні студії в Україні: стан, проблеми, перспективи" (Львів, 17 серпня 2000 р.) зазначала, що традиційно жіночими рисами в культурах патріархального типу, до яких належить і українська, вважалися слабкість, залежність, пасивність, м'якість, емоційність, експресивність та орієнтованість на інших, на противагу силі, незалежності, активності, агресивності, раціональності, орієнтованості на індивідуальні досягнення, що їх вважають *традиційно чоловічими*[2] прикметами [7]. Тож характерною особливістю й ефективним засобом увиразнення „нежіночої" сутності модерної жінки у п'єсах Шоу є використання в процесі моделювання жіночих образів чоловічих поведінкових моделей. Це стосується, зокрема, деяких „новомодних" епатажно-шокуючих захоплень жінок (що самі по собі свідчать про їхнє активне небажання коритися старим звичаям, потерпати від поведінкової сваволі чоловіків), як, приміром, боксерські навички „міліонерки" Єпіфанії, яку батько з дитинства залучав до цього спорту, аби вона могла „захистити себе від чоловічої брутальності" [16, 301].

Ще одним яскравим свідченням переймання жінками модерної доби традиційно чоловічих поведінкових моделей є їхня (жіноча) агресивність та / чи застосування фізичної сили для висловлення незадоволення чи при з'ясуванні стосунків, як, приміром, це відбувається в одній з перших п'єс драматурга „Доми вдівця" в межах колізії „Бланш – покоївка":

Бланш (*хапає її* (покоївку – *О. В.*) за *волосся і за горло*).

Перестань ревіти!

[2] Тут і далі усі виділення в авторських текстах наші – *О. В.*

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Вб'ю!

Покоївка.<…> Пустіть, міс Бланш, ви ж потім самі пошкодуєте <…> Пригадайте, як минулого разу *я розбила собі голову*…

Бланш (*шаленіючи*). Ти будеш відповідати чи ні? Усі пішли?

Покоївка. Лікчіз пішов, він страшенно… (У неї виривається здавлений крик – видно, *пальці Бланш міцно вчепилися в неї*).

Бланш. Хіба я тебе про Лікчіза питаю? Нікчема! Адже сама знаєш! Ти це навмисне!

Покоївка (задихаючись). Вони залишилися снідати.

<…> Бланш поволі відпускає її <…>. „Покоївка, зрозумівши, що *напад гніву* минув і їй більш *не загрожує насилля*, <…> намагається поправити волосся і наколку, моментами схлипуючи *від болю* <…>" [16, 80–81].

Якщо ситуація такого типу виникає між чоловічими й жіночими персонажами, то вона найчастіше супроводжується парадоксальною у своїй суті інверсією традиційно чоловічих та жіночих ролей, як, наприклад, у сцені сварки між Едріеном та Єпіфанією з „помпезної комедії"[1] „Міліонерша":

Єпіфанія (зриваючись на рівні ноги і *стаючи у позу боксера*). Підводься, боягузе (до Едріена – *О. В.*)! Ставай у позицію! Закрийся руками! <…> (*Наносить* йому *прямий у щелепу зліва*, <…> *робить шалений випад правою*).

Едріен (катаючись по підлозі). *На допомогу*! Поліція! *Убивають*! (Він *не в змозі* підвестися, тому, задихаючись, котиться й повзе до дверей) [16, 325].

Така ж схема перестановки традиційно чоловічої та жіночої поведінкових моделей спостерігається й у „видуманому історичному етюді"[3] „Обранець долі", головним діячем якого є Наполеон. Коли у домі, де розквартирувався французький імператор, не знайшлося червоного чорнила і він з характерним „корсиканським гумором" запропонував господарю оселі „вбити що-небудь" (хоча б і власну дружину), аби замість червоного

[1] Жанрові визначення творів належать самому Б. Шоу.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

чорнила використати кров, останній відповідає: „Я би й радий, ваша честь, але у *мене сили не вистачить*. *Вона сама мене уб'є"* [16, 173].

Фіксуючи парадоксальні зміни узвичаєних стереотипів чоловічої та жіночої поведінки, Шоу водночас звертає увагу й на появу нових – традиційно чоловічих – рис у психоемоційних характеристиках жінок сучасної йому доби, котрі (характеристики) стали закономірним наслідком і незаперечним свідченням фемінізації суспільного життя. Тому героїні творів британського драматурга постають здебільшого як сильні, рішучі особистості, сила волевияву яких „блокує" життєву активність чоловіків. Це стосується передусім тих протагоністів-жінок, котрі належать до найбільш заможних верств суспільства[1] та / чи виконують *не властиво жіночі соціальні ролі*, як, приміром, міліонерша Єпіфанія („Міліонерша"), чия воля „паралізує" волю адвоката Сегемора, чи дочка власника прибуткових будинків Бланш з п'єси „Доми вдівця", про яку її батько говорить: „Я знаю, що Бланш занадто запальна. Це така ж її невід'ємна риса, як *сильна воля* і *велика сміливість*,– *у такій мірі* ці якості рідко зустрічаються навіть у чоловіків" [16; 73]. Як *„сильну, рішучу* жінку" в одній з ремарок [16, 79], які назагал „свідчать про неабияку оповідну майстерність письменника" [16; 469], характеризує Бланш і сам автор.

Як мужчина, до того ж відомий „плейбой", Шоу в процесі концептуалізації образу жінки, котра активно перебирає на себе чоловічі ролі та виборює високі щаблі в ієрархії маскулінного світу, не може оминути й *категорію тілесності*. Вважаючи „феміністичні зазіхання" на владарювання чужорідними, неприродними для жіночої (і жіночної) натури, характерну ознаку зовнішності таких представниць жіноцтва (незалежно від того,

[1] Тут доречно згадати слова Лесі Українки з її листа до Ольги Косач-Кривинюк: *„матеріальна* незалежність єсть одна з поважних підвалин моральної незалежності" [14, XI, 374].

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

вбрання якої історичної доби вони носять), корифей британської „драматургії ідей" вбачає у їх тілесній „не жінкоподібності", котра передусім і чи не найяскравіше досягається завдяки наданню їхній тілесності традиційно чоловічих ознак, що внаслідок цього набувають яскраво гротескного (до відвертої монструозності) забарвлення: „До кімнати вдирається елегантна *дама атлетичної статури*" (Єпіфанія); „На порозі з'являється дебела похмура ж і н к а <…>. Вона *мускуляста, висока, дуже сильна*; у неї рот нишпорки і *щелепи бульдога*" (Фтататіта, „Цезар і Клеопатра") etc.

Для остаточної кристалізації позиції Шоу як „модерного" автора щодо жіноцтва необхідно й цікаво простежити, як осмислює він прояви жіночої екзистенції й у традиційно „жіночих" сферах буття,– таких як кохання і шлюб. Тут, на наш погляд, необхідно врахувати ту обставину, що сам Б. Шоу одружився, коли йому було вже за сорок. І хоча в дошлюбному житті у нього було кілька романтичних історій (у тому числі юнацьке кохання до актриси Елен Тьєрі) і він зажив слави донжуана, за свідченням людей, котрі знали його, G. B. S. був „малоемоційним", „його цікавили ідеї, а не жінки", а „кохання він розумів у кращому разі як *фізіологічну необхідність*" (зі спогадів Беатриси Верб [цит. за: 10, 21]).

Вочевидь тому саме *мотивації, продиктовані фізіологією жінки,* (яку – через її первісні біологічні функції – Шоу вважав носієм Життєвої Сили), її тваринні, як на Шоу, інстинкти, примітивний еротизм стають визначальними у стосунках чоловіків і жінок у творах британського драматурга.

„Вона (Бланш – *О. В.*) дивиться на нього (Тренча – *О. В.*) зухвалим, дражливим поглядом, <…> вся у владі неприхованого *тваринного збудження*" („Доми вдівця") [15, 30].

„***Епіфанія.*** <…> Я людина з плоті і крові. Елістер *фізично привабливий* і це *єдине виправдання* мого *заміжжя*" („Міліонерша") [16, 312].

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

„***Епіфанія*** (про Елістера – *О. В.*). Він був красивим <…>, *чудово виглядав роздягнутим*. А я зовсім *не байдужа до поклику тіла"* („Міліонерша") [16, 301].

„***Епіфанія*** (Елістеру – *О. В.*). <…> Ти був красивим, мав гарну статуру <…> – спілкування з тобою *мене збуджувало*" („Міліонерша") [16, 312].

У цьому сенсі цікаво також відзначити, що саме чуттєві зацікавлення жінок, їхня сексуальна привабливість, чар їхнього еротизму мисляться Шоу як "ultra ratia" жінок у життєвій боротьбі, як найголовніший і найпотужніший засіб екзистенційного „шантажу", здатний подолати найзатятіший опір чоловіків. Про це переконливо свідчать мізансцени, що виникають „під завісу" в комедіях G. B. S. і за допомогою яких щасливо завершуються любовні перипетії, як приміром, у „Домах вдівця" (колізія Бланш – Треч): <…> „Вона *кидається йому на шию й стискає у гарячих обіймах <…> з пристрасною ніжністю*" [16, 99].

Таким же чином вирішується матрімональна колізія Енн Вайтфільд – Джон Теннер у „комедії з філософією" „Людина і Надлюдина" та деяких інших творах англійського драматурга.

З позицій інших аксіологічних пріоритетів відбувається концептуалізація жіночих образів у драматичних текстах Лесі Українки. Першочерговим і домінантним чинником тут слід вважати її біологічну *стать*, котра визначила особливості її індивідуальної онтології як жіночої і – закономірно – зумовила й її погляд на фемінний темарій у літературі як передусім „погляд *жінки* у час емансипації" [16, 27]. Отож, звернувшись *у той самий час до тих самих проблем*, що й англійський драматург, Леся вже „за визначенням" повинна була розставити у своїх творах інші смислові акценти, ніж G. B. S.

У зв'язку з цим слід зважити передусім на таке. Змушена – з огляду на свою стать і всупереч масштабу своєї особистості – зважати на „химерні настанови" (Марія Кармазіна) чоловічого соціуму щодо „дозволених" проявів жіночого буття, глибоко вкорінена в традиції української культури, *мінорної* за

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

домінуючим настроєм, збагачена драматичним досвідом особистого стоїцизму, Леся Українка розробляє ті екзистенційні ситуації, котрі містять, як слушно наголошувала Соломія Павличко, „елемент [жіночої] трагедії": зради щодо жінок, жіночої самотності, жіночого патріотизму, жіночої відданості істині [11, 74], а також жіночої готовності до самопожертви тощо. Тому в пошуках жанрової форми, художні параметри якої найбільш сприяли б увиразненню „трагедії жіночої долі" [13, 229], що становить основну змістову домінанту багатьох її творів, Леся Українка не допускає навіть натяку на можливість *комедійного* способу розв'язання складних колізій жіночого буття, котрий у розмаїтті оригінальних авторських модифікацій – „помпезна комедія" („Міліонерша"), „комедія з філософією" („Людина і Надлюдина") тощо – так приваблював англійського драматурга-реформатора. Тож українська мисткиня обирає для себе *жанр драми* (чи *драматичної поеми*) з притаманним йому динамічним розгортанням сюжету, „непереборною конфліктністю" [9, 216] колізій, психологічним „екстримом" – як найбільш придатного для вираження того „високого героїзму", пафосом якого було „переткано" і щодення життя самої поетеси [13, 413], і долі її героїнь.

Важливим для розуміння тієї „жіночої перспективи" (Віра Агеєва), котра визначила специфіку оприявлення феміністичних ідей у текстах (передусім драматичних) Лесі Українки, є й урахування її глибокої переконаності у *„рівноправності і паритетності* жіночої присутності у культурі як такій" [1, 83], природності існування „жіночої рації" як органічного доповнення „рації мужської". При цьому слід узяти до уваги й деякі її особистісні якості, котрі „каталізували" розгортання феміністичного дискурсу її творчості – високий інтелект, сильну волю, здатність впливати на навколишніх [13, 11], що спричинили її *всеосяжний прометеїзм* як неприймання приреченості, диктату, тиранії, авторитарної влади – незалежно від того, в якій сфері і на якому рівні (життя окремої людини чи цілого народу) він виявлявся – аж до суперечки із самою Смертю.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Тож, достатньо активно руйнуючи у способі власної життєбудови нав'язувані патріархальним соціумом стереотипи щодо узвичаєних сфер екзистенційної реалізації жінки, Леся Українка вкладає в образи героїнь своїх творів чималу дещицю власної вольової індивідуальності, яка стає чи не найголовнішим чинником тієї „інверсії узвичаєних гендерних ролей" (Віра Агеєва), котрий визначав одну з найсуттєвіших граней її новаторства в царині української драми: Леся Українка ставить в осердя драматичної дії жінок, які в процесі життєвого вибору „змогли подолати багатовікові патріархальні традиції", „звільняє їх (героїнь – *О. В.*) від пасивної ролі в суспільстві" [12, 2], унаслідок чого вони (*не втрачаючи*, на противагу героїням Б. Шоу, своєї жіночності) перебирають на себе традиційно чоловіче – *активне* (але *не агресивне*, *як у комедіях Шоу*) начало, перетворюючи представників маскулінного світу на *„пасивний* об'єкт волевияву" [3, 11]. Так, саме вольова індивідуальність і честолюбні прагнення Донни Анни, як слушно зазначали, зокрема, Віра Агєєва та Тетяна Івашина, „тягнуть за собою" відповідні вчинки її обранця [4, 78], „лицаря волі" Дон Жуана у „Камінному господарі"; Мавка в „Лісовій пісні" переймає „узвичаєно чоловічу роль у коханні" і „не боїться *сама* виповісти власний вибір", тоді як Лукаш „зостається пасивним учасником шлюбного торгу" [1, 15], тощо.

Пріоритетний для української літераторки „інтелектуальний фемінізм", відзначений ще Соломією Павличко, зосередженість на духовних вимірах людського буття, особливості власної екзистенції як специфічне втілення ідеї „волі до життя" зумовили *заглибленість* Лесі Українки в *інтелектуально-психологічну сферу буття її героїнь*, і як наслідок, відмову від примітивного еротизму в їх поведінкових мотиваціях, котрі були (як ми бачили вище) надзвичайно актуальними у концепції Б. Шоу. Одним з найбільш переконливих доказів справедливості цієї тези вважаємо слова Дон Жуана з філософської драми „Камінний господар", звернуті до Донни Анни, яка зваблює його прагнення „не примітивного обивательського щастя" [4, 77], а „любові-

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

влади” [2, 131] і „слави в суспільстві” [15, 126]: „Ви *мов не жінка* / і ваші чари *більші від жіночих*” [14, III, 362].

Узагальнюючи викладені вище спостереження, що, однак, не вичерпують усього розмаїття аспектів цієї проблеми, можна зробити висновок про типологічну спорідненість тих граней жіночого буття, котрі стали об’єктом художнього осмислення передусім у драматичних текстах Б. Шоу та Лесі Українки (зміни психоемоційної структури особистості, переймання чоловічих поведінкових моделей, проблема волевияву жінки, специфіка поведінкових мотивацій та ін.). Однак тоді як Б. Шоу осмислює їх передусім з позицій скептицизму та іронії чоловіка в добу емансипації, для Лесі Українки пріоритетними стають її професіоністичні переконання і драматичний досвід власної екзистенції, що знаходить відображення й у відповідному жанровому оформленні її текстів.

Література:

1. Агеєва В. Неоромантичне двосвіття „Лісової пісні” // „Їм промовляти душа моя буде”: „Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації / Упор. В. Агєєва.– К.: Факт, 2002.– (Літ. проект „Текст + контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них).– С. 7–24.

2. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації: Монографія.– К.: Либідь, 2001.– 264 с.

3. Івашина Т. Закономірності еволюції образу Дон Жуана в європейській літературі XVII–XX ст.: Автореф. дис. канд. … філол. наук.– Т., 2002.– 18 с.

4. Івашина Т. Формування основних шляхів модернізації образу Дон Жуана у європейській драмі ідей к. XIX – поч. XX ст. („Людина і Надлюдина” Б. Шоу та „Камінний господар” Лесі Українки) // Наук. зап. Сер.: Літературознавство.– Т.: ТДПУ, 2000.– Вип. VIII.– С. 65–83.

5. История английской литературы: В 3 т.– М.: АН СССР, 1945.– С. 448–523.

6. Кармазіна М. Леся Українка.– К.: Видав. дім „Альтернативи”, 2003.– 416 с.

7. Кісь О. Семінар // Гендерні студії в Україні: стан, проблеми, перспективи.– Л., 2000.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

8. Ковалик М. Образи модерних жінок в драматургії Лесі Українки та Володимира Винниченка // Леся Українка і сучасність: Зб. наук. пр.– Т. 3.– Луцьк: Волин. обл. друк., 2006.– С. 188–202.

9. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.– К.: ВЦ „Академія", 1997.– 752 с.

10. Майский И. М. Б. Шоу и другие. Воспоминания.– М.: Искусство, 1967.– 201 с.

11. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі.– К.: Либідь, 1999.– 152 с.

12. Преображенська Т. Лицарський кодекс Лесі Українки у контексті її літературної та епістолярної спадщини: до постановки питання // http: // lesiaukrainka. crimea. ua / Kray – lycar. Htm.

13. Спогади про Лесю Українку.– К.: Дніпро, 1971.– 484 с.

14. Українка Леся. Твори: В 4 т.– Т. 3 / Упоряд. Н. Вишневська.– К.: Дніпро, 1982.– С. 258–364.

15. Чорній С. Дон-гуанівський мотив: Тірсо де Моліна, Олександр Пушкін, Леся Українка // Записки НТШ.– Т. CCXXIV.– Л., 1992.– С. 119–127.

16. Шоу Б. Пигмалион: Пьесы.– М.: Экмо, 2005.– 576 с.

Volosyuk O. Specific Character of Conceptualization of "New Woman" Type in the Dramatic Art of Lesya Ukrainka and Bernard Shaw.

The comparative analysis of conceptualization of new woman type of modern period is presented in the dramatic art of Lesya Ukrainka and Bernard Shaw. The main points and directions of artistic recomprehension of traditional stereotype of woman's psychology and behavior, studies the influence of literature means and secular character are also presented; special attention is paid to the peculiar features of genre textual arrangements.

Key words: woman, feminism, muscular world, woman's exestuation, woman's self-realization, gender, gender's stereotype / roles.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com