# *ГЕНДЕРНІ СТУДІЇ*

УДК 82.091

***Олеся Волосюк***

## ТІЛЕСНІСТЬ ЯК КОД В ДРАМАТУРГІЇ БЕРНАРДА ШОУ І ЛЕСІ УКРАЇНКИ

*Драматичні твори Б.Шоу і Лесі Українки розглядаються з позицій тілесного антропологізму. Автор з'ясовує роль ідеї тілесності в конституюванні „жіночого" дискурсу драматургії Б.Шоу і Лесі Українки, визначає її зміст та окреслює комплекс пов'язуваних із нею культурних смислів у картинах світу українського і британського авторів. Здійснено порівняльний аналіз основних векторів „розпредмечення" тілесного коду в драматичних текстах двох митців. Основну увагу приділено висвітленню питання про особливості використання семантики тілесного у текстах двох митців як таких, чиї світогляд і творчість зазнали істотного впливу феміністичних ідей.*

***Ключові слова**: (ґендерне, жіноче) тіло, тілесність, тілесні характеристики, фемінність, чуттєвість, еротизм.*

У поетапній зміні наукових парадигм, що час від часу відбуваються в процесі розвитку будь-якої галузі наукового знання, останні десятиліття XX – початок XXI ст. позначені кардинальним поворотом до людини, котра у своєму унікальному індивідуальному і соціальному досвіді постає як активний суб'єкт пізнання, стає „точкою відліку" при аналізі тих чи інших явищ. Однією з головних ознак цього антропологічного повороту стало звернення до проблематики тілесного, надання їй статусу „невід'ємного виміру людського буття" і включення до переліку „сутнісних визначень людини" [3, с. 73]. Вислідом цього на сьогоднішній день, як вже неодноразово констатували дослідники, поняття „тіло", „тілесне", „тілесність" стали чи не найпопулярнішими у сучасному науковому дискурсі. Ті чи інші інтерпретації людського тіла представлені у працях таких авторитетних учених, філософів і літературознавців, як Дж. Батлер, С. Бордо, Ф. Гваттарі, Е. Гросц, Е. Гуссерль, Ж. Дельоз, Л. Іригарей, Ю. Крістєва, Ж. Лакан, А. Лінгіс, М. Мерло-Понті, Я. Паточка, Ж.-П. Сартр, М. Хайдеґґер, Д. Харавей, М. Фуко). Попри зв'язок названих авторів із різними напрямками науково-теоретичної думки, вони єдині у своєму визнанні тіла як першосутності людського буття.

З особливою наполегливістю поняття людського тіла використовується у феміністичний теорії, завдяки якій воно вперше

*© Волосюк О., 2010*

було широко заартикульовано і для якої є первісним, оскільки, за справедливим висновком Л. Макней, саме поняття тіла на засадничому рівні „є центральним для феміністичного аналізу гноблення жінок” [11, с . 11].

У межах даного наукового викладу ми поставили за мету висвітлити питання про особливості використання семантики тілесного у текстах митців, чиї світогляд і творчість зазнали істотного впливу феміністичних ідей, – Бернарда Шоу і Лесі Українки. У зв’язку з цим зазначимо, що в усій величезній науковій Лесіані аспекти тілесного як інтерпретаційна проблема заявили про себе лише в літературознавчих студіях пострадянської доби (праці Оксани Забужко, Віри Агеєвої, Марини Ковалик та ін.). У стосунку Б. Шоу слід констатувати практично повну відсутність досліджень такого спрямування. Не існує, на жаль, у вітчизняному (українському) літературознавстві й більш-менш системного порівняльного дослідження цих та інших аспектів творчості двох визнаних корифеїв європейської „драматургії ідей”. Усе це й зумовлює актуальність обраної нами в межах даної розвідки теми. Водночас сподіваємося, що викладені нижче спостереження і міркування дозволять почасти заповнити лакуни, які утворилися в шоузнавчих студіях у післярадянський час, коли творчість цього британського митця виявилася практично „забутою”.

Поставлена мета визначила й відповідні завдання:

- з’ясувати роль ідеї тілесності в конституюванні „жіночого” дискурсу драматургії Б. Шоу і Лесі Українки;
- окреслити зміст ідеї жіночої тілесності та пов’язуваних з нею культурних смислів у картині світу кожного з авторів;
- провести порівняльний аналіз специфіки „розпредмечення” тілесного коду в драматичних текстах двох митців.

У зв’язку з цим слід, очевидно, передусім зазначити, що уявлення про тілесність, які становлять важливий фрагмент авторської картини світу і Б. Шоу, і Лесі Українки, виникли як інтерпретація власного духовного й соціального досвіду митців, визначальними для якого були їх відмінні особистісні (у т.ч. й ґендерні) характеристики, специфіка національних менталітетів, філософії, розбіжності в рівні розвитку матеріальної та побутової культури Великобританії й України. Візьмемо на себе сміливість стверджувати, що саме ці чинники позалітературного характеру чи не найбільше зумовили своєрідність оприявнення феміністичного дискурсу у творчості названих митців, відповідно яскраву іронію й неприхований скепсис Б. Шоу (попри об’єктивну профеміністичну налаштованість його творів) та „органічність” феміністичних переконань у світоглядній парадигмі Лесі Українки, усвідомлення нею рівноправності жіночої статі як первісно, природно даної.

Має сенс також наголосити, що ані Б. Шоу, ані Леся Українка не мали на меті спеціального вивчення проблеми тілесності в існуючих на той час автохтонних культурах. В індивідуальних картинах світу

названих авторів, що найповніше презентовані їхніми драматичними текстами, семантика тілесного має здебільшого „утилітарне” призначення: вона актуалізується у процесі художнього відображення конкретних явищ соціального чи духовного життя доби. Важливо також підкреслити, що у драматургії Б. Шоу і Лесі Українки – як і в усій феміністичній традиції – тіло постає як ґендерне, головно жіноче тіло, хоч актуальними при цьому для британського драматурга й української поетеси виявляються різні ідеологеми.

Перегукуючись з незмінним постулатом фемінізму – твердженням про маскулінний характер існуючої культури, Шоу, відображаючи життя сучасної йому Англії з позицій пріоритетного для його творчої манери критичного реалізму, використовує ґендерне (жіноче) тіло передусім для увиразнення ідеї несправедливості тогочасного соціального устрою. У трактуванні Шоу саме специфічна жіноча тілесність робить жінку більш вразливою (порівняно з чоловіком) жертвою недосконалих суспільних і виробничих відносин, антигуманність яких британський автор якраз і увиразнює через драматичні перипетії „соціального буття” жіночого „тіла”. Цей усталений на сьогодні концепт специфічно “опредмечується” вже у першій п’єсі драматурга („Будинки вдівця”), коли один із героїв, звинувачуючи багатія-домовласника Сарторіуса у злочинному нехтуванні станом житла, яке той здає у оренду біднякам і за рахунок прибутків з якого зростає його капітал, наголошує: „На цих сходах вже три жінки покалічилися (тобто зазнали тілесних ушкоджень. – О.В.)” [10, т. 1, с. 99]. У п’єсі „Кандіда” священник Морелл дорікає своєму тестеві Берджесу за те, що робітниці на його підприємствах отримують таку мізерну зарплатню, що просто приречені йти на панель (тобто продавати власне тіло. – О.В.), аби не вмерти з голоду. Про принизливі соціальні можливості, які „відкриває” для жінки її тілесність, йдеться й у знаковій п’єсі драматурга „Професія місіс Воррен”, де проблема вимушеного продажу жінкою свого тіла, поряд із проблемою шлюбу в буржуазно-аристократичному суспільстві, є предметом ідейної суперечки.

У драматичних текстах Б. Шоу тілесний код активізується в процесі моделювання образів жінок, котрі у своїх онтологічних характеристиках не просто виходять поза межі традиційного жіночого простору, а й активно перебирають на себе чоловічі ролі та виборюють високі щаблі в ієрархії маскулінного світу.

Вважаючи такі „феміністичні зазіхання” на владарювання чужорідними, неприродними для жіночої як жіночної натури, характерну ознаку зовнішності таких представниць жіноцтва (незалежно від того, вбрання якої історичної доби вони носять), корифей британської „драматургії ідей” вбачає у їх тілесній „нежінкоподібності”, котра передусім і чи не найяскравіше досягається завдяки наданню їхній тілесності традиційно чоловічих ознак, що внаслідок цього набувають яскраво гротескового (до відвертої монструозності) забарвлення: „До кімнати вдирається

елегантна дама атлетичної статури" (Єпіфанія, „Мільйонерка"); „На порозі з'являється дебела похмура жінка <…>. Вона мускуляста, висока, дуже сильна; у неї рот нишпорки і щелепи бульдога" (Фтататіта, „Цезар і Клеопатра") [10, т. 2, с. 132] etc.

Тілесний код у творах британського драматурга проявляється як складний комплекс, що передбачає не лише заакцентовані вище морфічні прикмети, але й увагу до тілесно-чуттєвої сфери індивіда. У цьому сенсі найбільш актуальною для феміністично налаштованої свідомості доби fin de siecle і пов'язаних із нею літературних текстів була проблема жіночої сексуальності, права жінки як природної істоти задовольняти свої природні потреби (а не лише виконувати соціальну роль дружини і матері), жити відповідно до „своїх здібностей, своєї сили і своїх вимагань" [5, т. 5, с. 154]. Семантика, пов'язана із сексуальною сферою індивіда, найбільш інтенсивно використовується британським драматургом у процесі концептуалізації образу Нової жінки. У зв'язку з цим зазначимо, що у сучасному фемінізмі Нова Жінка, образ якої постав у житті і літературі якраз наприкінці XIX – поч. XX ст., трактується передусім як жінка, сексуально розкріпачена і незалежна від чоловіка (Е. Шоволтер та ін.). У творах британського драматурга акцентування аспектів сексуально-чуттєвої сфери жінки відбувається в перспективі філософської концепції Життєвої сили, відповідно до якої саме жінка завдяки своїй специфічній тілесній організації виступає знаряддям біологічного прогресу людства. При цьому, як заявляє Шоу в передньому слові до „комедії з філософією" „Людина і Надлюдина", чим примітивніша внутрішня, духовна організація жінки, тим потужніший втілений у ній „життєвий порив". Тому, не позбавлений проявів сексистської зверхності у ставленні до жіноцтва, Шоу витрактовує чуттєвість жінки не як органічну грань її екзистенції, а як прояви первіснобіологічних тваринних інстинктів, примітивного еротизму, що визначають її стосунки з чоловіками, а відтак – поряд із гротескними тілесно-морфічними характеристиками – використовує прояви сексуальної агресії як засіб сатиричної типізації деяких жіночих персонажів: „Вона ( Бланш. – О.В.) дивиться на нього (Тренча. – О.В.) зухвалим, дражливим поглядом, <…> вся у владі неприховуваного тваринного збудження" ("Будинки вдівця") [10, т. 1, с. 132]; Єпіфанія: „ <…> Я людина з плоті і крові. Елістер фізично привабливий і це єдине виправдання мого заміжжя" („Мільйонерка") [10, т. 6, с. 219]; Єпіфанія: (про Елістера. – О.В.): „Він був красивим <…>, чудово виглядав роздягнутим. А я зовсім не байдужа до поклику тіла" („Мільйонерка") [10, т. 6, с. 209]; Єпіфанія (Елістеру. – О.В.): „<…> Ти був красивим, мав гарну статуру <…> – спілкування з тобою мене збуджувало" („Мільйонерка") [10, т. 6, с. 219]; Гіпатія: „Тату, купи мені цю тварину (про Персіваля. – О.В.). Він мене збуджує" („Мезальянс") [10, т. 3, с. 608].

Цікаво також відзначити, що саме чуттєвість і сексуальна привабливість жінок, чар їхнього еротизму – як характерні прояви тієї сфери буття, що обіймається поняттям „сексуальність" і невідривна

від уявлень про людське тіло, – мисляться Шоу як „ul tima ratia” жінок у життєвій боротьбі, як їхній найголовніший і найпотужніший засіб екзистенційного „шантажу”, здатний подолати найзатятіший опір чоловіків. Про це переконливо свідчать мізансцени, що виникають в комедіях англійського драматурга „під завісу”. За їх допомогою щасливо завершуються любовні перипетії, приміром, у „Будинках вдівця” (колізія Бланш-Тренч): <…> „Вона кидається йому на шию й стискає у гарячих обіймах <…> з пристрасною ніжністю” [10, т. 1, с. 134]. У той самий спосіб вирішується й матрімоніальна колізія Енн Вайтфільд-Джон Теннер у „комедії з філософією” „Людина і Надлюдина” та деяких інших творах.

Одночасно, в процесі творення драматургом образів його знакових, програмних героїнь – таких як Віві Ворррен („Професія місіс Воррен”), Елайза Дулітл („Пігмаліон”), Ліна Щепановскі („Мезальянс”), – котрі намагаються досягти матеріальної незалежності, вбачаючи у ній єдиний спосіб відстояти власну людську гідність, не стати об’єктом принизливої сексуальної, у т.ч. й шлюбної, угоди (Ліна Шепановскі: „Та я краще погоджуся взятися за найбруднішу роботу <…>, аби тільки не брати хліба з рук мужчини, не продавати йому в рабство свого тіла та душі” [10, т. 3, с. 614-615] ), простежується свідома відмова від ґендерно (сексуально) маркованих морфічних прикмет і поведінкових мотивацій. Ця характерна особливість оприявнюється й у процесі моделювання образу Жанни Д’Арк з історичної драми „Свята Іоанна”, яка заради високих ідеалів служіння Франції і королю свідомо зрікається таких традиційних „жіночих” цінностей, як кохання і тілесні розкоші. Виступаючи уособленням Життєвої Сили як зосередженого саме в жінці активного креативного начала, вона спрямовує свій „життєвий порив” на досягнення не вузькоегоїстичних матримоніальних чи матеріальних цілей (як згадані вище Бланш Сарторіус, міліонерка Єпіфанія чи Енн Вайтфілд), а загального суспільного прогресу.

Дещо по-іншому, з позицій відмінних аксіологічних пріоритетів відбувається тілесна кодифікація жіночих образів у драматичних текстах Лесі Українки. Першочерговим і домінантним чинником тут слід вважати біологічну стать миткині, котра визначила особливості її індивідуальної онтології як жіночої [4, с. 27] і – закономірно – обумовила й її погляд на фемінний темарій у літературі як передусім „погляд жінки у час емансипації” (Ст.Чорній). Отож, звернувшись у той самий час до тих самих явищ і проблем, що й англійський драматург, Леся вже „за визначенням” повинна була розставити у своїх творах дещо інші смислові акценти, ніж Шоу.

Передусім зазначимо, що у творах Лесі Українки спостерігається суголосність із властивим для фемінізму „концептуальним відкиданням” людського тіла, прагненням звільнити жінку як онтологічний феномен від ознак тілесності [3, с.74]. У Лесиних драмах цей засадничий феміністичний принцип виявляє себе через заперечення тілесності як незмінного/ пріоритетного/ єдино

можливого виміру жіночої екзистенції. Тому найкращі, програмні, знакові героїні Лесиних творів – Долорес, Кассандра, Мавка, Оксана, Прісцілла, Міріам, позначені найбільшою духовною спорідненістю із самою поетесою, свідомо дистанційовані нею від явної тілесності і пов'язаної з нею безпосередньої сексуальності: пройшовши через кілька метаморфоз, Мавка у фіналі постає як привид – „легка, біла, прозора", тобто „принципово з-не-тілена" (О. Забужко); „відчуження" від власного тіла досягають чи прагнуть Долорес, Прісцілла, Йоганна; поза межами сфери дії тілесно-еротичного змальовується Оксана („Бояриня").

Таким чином, пріоритетний для української миткині „інтелектуальний фемінізм", зосередженість на духовних вимірах людського буття, особливості власної екзистенції як специфічне втілення ідеї „волі до життя" зумовили заглибленість Лесі 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 із найбільш переконливих доказів справедливості цієї тези вважаємо слова Дон Жуана з філософської драми „Камінний господар", звернені до донни Анни, котра зваблює його своїм „гордим духом", прагненням „не примітивного обивательського щастя" чи навіть і тілесних розкошів [ 1 , с. 77], а передусім „любові – влади" [там само, с.131] і „слави в суспільстві" [9, с. 126]: „Ви мов не жінка // і ваші чари більші від жіночих" [8, т. 6, с. 161].

На такому тлі актуалізація тілесно-чуттєвих характеристик жіночого персонажу в ціннісній картині світу Лесі Українки сприймається як показник його меншої екзистенційної вартості і дозволяє віднести його до того рівня поетичного світу Лесі Українки, котрий А. Войтюк позначає як „біосферу", тобто сферу, в межах якої екзистенційні мотивації й установки персонажів (і не лише жіночих) визначаються здебільшого „природно-біологічними інстинктами та пристрастями" [2, с. 20], що так чи інакше пов'язані з тілом. Такими є Гелена й Поліксена („Кассандра"), Килина з „Лісової пісні" (попри специфіку її національно-культурних та етно-побутових ознак), донна Соль, а також почасти й змучена внутрішньою боротьбою між принадами „живого" („біологічного") й „камінного" світу донна Анна („Камінний господар"). Включення персонажів Лесиних творів у „біосферу" відбувається шляхом педалювання характеристик, що обіймаються поняттям „тілесне", а також моделюванням „провокативно-ерогенних", так би мовити, ситуацій. Яскравим прикладом цього є гротесково знижений опис Килини з „Лісової пісні" („Від озера наближається *мати*, а з нею молода *повновида молодиця* < … >; намисто дзвонить дукатами на білій, пухкій шиї, міцна крайка тісно перетягає стан і від того кругла, заживна постать здається ще розкішнішою. Молодиця йде замашистою ходою, аж стара ледве поспішає за нею" [8, т. 5, с. 254]). У цьому гротесковому описі надлишок „зовнішньої пишноти", надміра тілесного є засобом

акцентування приземленості та агресивної самовпевненості героїні, а також свідченням неприймання самою Лесею втілених у образі Килини життєвих цінностей. Ті ж самі якості Килини засвідчує й просякнута примітивною чуттєвістю сцена „заграванння" Килини з Лукашем, у фіналі якої „Лукаш кидається до неї, вона переймає його руками; вони „міряють силу", упершись долонями в долоні; який час сила їх стоїть нарівні; потім Килина трохи подалась назад, напружено сміючись і граючи очима: Лукаш, розпалившись, широко розхиляє її руки і хоче її поцілувати"[8, т. 5, с. 256-257]. Тут доречно наголосити, що ця сцена за поведінковими проявами та характером мотивацій Килини виявляє типологічну близькість зі згаданою вище сценою інтимного загравання Бланш Сарторіус із Тренчем („Будинки вдівця"): так само, як і героїня п'єси британського драматурга, Килина свідомо для досягнення своєї мети розпалює у Лукашеві тілесну пристрасть.

У цьому контексті доцільно згадати й слушне спостереження Марини Ковалик про те, що, роблячи „авторський акцент на духовних вимірах любові, <…>, Леся Українка відсторонюється від самої думки про тілесне, представляючи цей аспект руйнівним для життя: саме через тілесну пристрасть, яку викликала Гелена у Паріса, гине Троя, Лукаш втрачає свою душу, дон Жуан втрачає свободу та волю" [6, с. 194]. Ідея про згубність жіночої тілесності чітко простежується й у творах Шоу, зокрема, у образах жінок, котрі ідентифікуються британським драматургом як жінки-сирени, – Енн Вайтфілд чи Гесіони Хешебай. Тілесна знадливість й чуттєвість першої з них здолала опір й затягла у тенета буржуазного шлюбу найнездоланнішого серед відомих світовій літературі гультяїв – Дон Жуана (Джека Теннера); друга перетворила свого чоловіка зі знаковим іменем Гектор на „кімнатного песика", позбавивши його справжньої мужності і героїзму. Однак такий показовий збіг має різне світоглядне коріння й ціннісні мотивації: в картині світу Б. Шоу поява таких сентенцій зумовлена проявами подекуди яскраво сексистських поглядів драматурга; у Лесі Українки – загальним намаганням звільнити жінку як онтологічний феномен від диктату патріархатного ґендерного регламенту, позбавити „тілесних" характеристик і властивостей, що витрактовуються фемінізмом як причина її соціальної сегрегації.

Прикметною ознакою Лесиних персонажів, домінантними для яких є тілесні виміри буття (Гелена, Килина та ін.), є й їхній своєрідний нарцисизм, замилування власною вродою (тобто морфічними проявами тілесного), свідченням і символом наявності якого в екзистенційних зацікавленнях цих героїнь є свічадо: „Гелена сидить <…> пишно вбрана, на поясі висить кругле срібне свічадо. <…> Кассандра бере свічадо <…> і держить проти її лиця. Гелена насуплює брови, але не плаче і не одвертається, обличчя її (від споглядання власної краси. – О.В.) дедалі випогоджується" [8, т. 4, с. 10-11]. „Поліксена виймає з-за пояса золотий гребінець і маленьке кругле свічадо <…>. Поліксена дивиться в свічадо" [8, т. 4, с. 19];

„Донна Анна у сивій з чорним півжалобній сукні сидить при столику, перебирає у скриньці коштовні прикраси і приміряє їх до себе, дивлячись у свічадо” [8, т. 6, с. 123]. Зазначимо тут для більшої об’єктивності цієї тези, що сама Леся, як писав у своїх спогадах К. Квітка, „дивилася в свічадо не по-жіночому зрідка, рівно стільки, скільки треба для конечної туалети культурної людини” [7, с. 228].

Викладені вище спостереження і міркування дають підстави зробити деякі важливі висновки. По-перше, тілесна кодифікація у драматичних творах Б. Шоу і Лесі Українки відбувається відповідно до двох засадничих принципів: цілеспрямованої десоматизації жіночих персонажів та свідомого педалювання характеристик, що обіймаються поняттям „тілесне”. Перший з них і британський драматург, і українська поетка використовують як типологічну ознаку Нової жінки; другий використовується як засіб сатиричної типізації жіночих персонажів, котрі в ціннісній картині світу митців посідають нижчий ієрархічний рівень. По-друге, у Шоу саме тіло (жіноче тіло) і тілесне, синтезоване у свідомості автора з ідеєю „життєвого пориву” („життєвої сили”), мислиться як онтологічна першосутність жінки, що потужно заявляє про себе всупереч культурним звичаям та побутовому регламенту. Тілесні характеристики найбільше актуалізуються в процесі творення образів тих жіночих персонажів, які агресивно не приймають обмежень існуючого звичаєвого регламенту. При цьому програмні героїні англійського драматурга (Віві Воррен, Ліна Щепановскі, Елайза Дулітл) практично позбавлені драматургом тілесних характеристик і поведінкових мотивацій. Тому в образах зазначених героїнь закономірно актуалізуються інші виміри жіночої екзистенції (скерованість у сферу професійної самореалізації, патріотичних поривань тощо). У творах Лесі Українки феміністична десоматизація жінки є принциповою основою творення образу Нової жінки як натури „виключної”, „вищої”. Українська мисткиня відкидає тілесність як незмінну ознаку жіночості (фемінності) й не сприймає тіло як основу самоідентифікації жінки.

У даній розвідці заакцентовано лише ключові аспекти проблеми тілесного в драматургії Б. Шоу і Лесі Українки. У контексті літературно-мистецького процесу кінця XIX – початку XX ст. ця проблема є більш глобальною і вимагає спеціального дослідження з урахуванням цілого комплексу існуючих на сьогоднішній день теоретико-методологічних підходів.

1. *Агеєва В.* Поетеса зламу століть. Постать митця в постмодерній інтерпретації / Віра Агеєва. – К. : Либідь, 2001. – 261 с.
2. *Войтюк А.* Блакитна троянда / А. Войтюк // Войтюк А. Корифеї рідного слова: Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка, Василь Стефаник. – Дрогобич, 1991. – С. 20-28.
3. *Гомілко О.* Метафізика тілесності. Дослідження, роздуми, екскурси / Олена Гомілко. – К. : Наук. думка, 2001. – 238 с.

4. *Кармазіна М.* Леся Українка / Марія Кармазіна. – К. : Видавничий дім „Альтернативи”, 2003. – 416 с.
5. *Кобилянська О.* Твори : в 5 т. / О. Кобилянська. – К. : Держлітвидав, 1963.
6. *Ковалик М.* Образи модерних жінок у драматургії Лесі Українки та Володимира Винниченка / М. Ковалик // Леся Українка і сучасність : зб.наук.пр. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2006. – Т. 3. – С. 188-202.
7. Спогади про Лесю Українку / упорядкув., вступ. ст. та комент. А.І. Костенка. – К. : Дніпро, 1971. – 1971. – 484 с.
8. *Українка Леся.* Зібр.творів : у 12 т. – К. : Наук. думка, 1975-1979.
9. *Чорній С.* Дон-гуанівський мотив: Тірсо де Моліна, Олександр Пушкін, Леся Українка / С. Чорній // Записки НТШ. – Львів, 1992. – Т. CCXXIV. – С.119-127.
10. *Шоу Б.* Полн. собр. пьес : в 6 т. / пер. с англ. – Л. : Искусство, 1978.
11. *McNay, Lois.* Foucault and Feminism: Power, Gender and the Self / Lois McNay. – Polity Press, 1994.

**Summary**

In the article dramatic works of B.Shaw and Lesia Ukrainka are examined from positions of corporal antropology. An author finds out the role of idea of corporalness in constituting of „womanish” discourse of dramaturgy of B.Shaw and Lesia Ukrainka, determines its maintenance and outlines the complex of the cultural senses bound to her in the pictures of the world of the Ukrainian and British authors. The comparative analysis of basic vectors of „subject division” of corporal code is carried out in the dramatic texts of two artists. Basic attention is spared lighting a question about the features of the use of semantics of corporal in the texts of two artists as such, whose a world view and creation tested the substantial influencing of feministic ideas.

**Key words**: (gender, womanish) body, corporalness, corporal descriptions, feminity, sensuality, erotica.

Стаття надійшла до редколегії 23.10.2009