

Ольга Боговін

ТОПОСНА ЛОКАЛІЗАЦІЯ ЯК ЗАСІБ ХАРАКТЕРИСТИКИ ОБРАЗІВ-ПЕРСОНАЖІВ У ДРАМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ “КАМІННИЙ ГОСПОДАР”

У статті проаналізовано взаємозв'язок між характеристиками образів головних персонажів (Анна, Командор, Дон Жуан, Долорес) та провідними топосами (Севілья, Кадікс, Мадрид) драми Лесі Українки “Камінний господар”. Серед базових ознак просторових континуумів драми виокремлено риси міфологічного хронотопу. Встановлено повну (Анна, Дон Жуан) та часткову (Командор, Долорес) асиміляцію героїв із середовищем локалізації.

Ключові слова: топос, локус, континуум, концептосфера, бінарна опозиція, асиміляція, межовий простір, базові ознаки, сакральний центр, периферія, принцип доцентровості.

Olha Bohovin. Topical localisation as a means of characterisation in Lesia Ukrayinka's drama “The Stone Guest”

The paper scrutinises the correlation between the distinctive features of the characters (Anna, Commander, Don Juan, Dolores) and the principal loci (Seville, Cadiz, Madrid) in the drama “The Stone Guest” by Lesia Ukrayinka. Among the basic qualities of spatial continuums, we pay special attention to the traits of mythological chronotopos. By doing this, one may state either complete (Anna, Don Juan) or partial (Commander, Dolores) assimilation of the heroes with the environment they are localised in.

Key words: topos, locus, continuum, concept sphere, binary opposition, assimilation, frontier, basic qualities, sacral centre, periphery, centripetence principle.

У структурі будь-якого літературного твору важливе місце належить хронотопу, оскільки події, що рухають сюжет, завжди розгортаються в певному просторі та мають часову протяжність. Поза хронотопом подія, а відповідно, і сюжет, неможливі. “Час і простір відбиваються в літературних творах подвійно. По-перше, у вигляді мотивів та лейтмотивів (переважно в ліриці), які нерідко набувають символічного характеру. По-друге, вони становлять основу сюжетів...” [4, 233]. Найяскравіше хронотоп як формально-змістова категорія (М. Бахтін) художнього тексту розкривається у драматичних творах, адже саме драма (грецьк. – дія) покликана змалювати світ у формі дії, яка вимагає певних часо-просторових координат.

У драматичних творах Лесі Українки простежується чітка просторова орієнтація. Топографія цих драм завжди конкретна й локально структурована. Численні факти засвідчують ґрунтовну історичну та культурологічну підготовчу роботу авторки до написання того чи того твору з життя давніх народів, прискіпливість до відповідності художнього хронотопу його реально-історичному прототипові. Сакраментальну проблему всього свого творчого доробку – проблему особистої волі людини, “суверенної” особистості – Леся Українка послідовно намагається реалізувати в кожній наступній драмі, розгортаючи сюжет щоразу в нових екзотичних просторових локусах, як-от Давня Греція, ранньохристиянський Близький Схід, середньовічна Іспанія чи Новий Світ. “...Хронотоп стає конкретним утіленням прикметних особливостей певної історичної епохи, котра стає для літературного твору моделлю, на основі якої будується вже літературний сюжет. А деформації структурних елементів хронотопу стосовно цієї вихідної моделі стають проявом суб'єктивного

начала, особистості письменника, що теж є сутнісною характеристикою літературного твору” [2, 194]. Отже, стосовно часо-просторової структури у драматичних творах Лесі Українки маємо справу зі своєрідною контамінацією, де конкретно-історичний простір наповнено символічними значеннями.

У драмі “Камінний господар” історичну епоху, на основі якої моделюється сюжет твору, чітко вказано: “[Діється в легендарно-середньовічні часи в Іспанії]” [5, II]. Отже, топографія твору від початку обмежена й реалізується в просторі ранньосередньовічної Іспанії, на той час класичної феодальної формації, де централізована королівська влада ще слабка, а країною керують феодала, які стоять на чолі провідних провінцій та військових орденів. Великий вплив на життя тогочасного суспільства справляє католицька церква, що також веде постійну боротьбу за владу й володіння на іспанських теренах. Південна частина Піренейського півострова все ще належить мусульманським народам, яких іменують маврами або мавританцями, що своєю чергою борються за іспанські володіння з представниками антагоністичного табору, християнами (королем, феодалами, католицькою церквою). Отже, основним кодом у концептосфері середньовічної Іспанії, країни, що роздирається міжособними протистояннями та постійною війною із зовнішніми ворогами, є *idea-fix* кожного з учасників цього процесу – влада.

Відповідно до історичної моделі епохи побудовано твір української письменниці. Сюжет розгортається у трьох просторових концентрах, що представлені іспанськими містами: Севілья, Кадікс та Мадрид. Кожен із цих центрів через сукупність базових ознак набуває символічної ваги, а відповідно й перебування певного персонажа в просторі того чи того міста асимілює його із середовищем. Провідні топоси драми – це Севілья та Мадрид, які протистоять один одному, утворюючи бінарну опозицію “столиця – провінція”, у межах якої реалізується сюжет твору. Кадікс відіграє роль прикордонного, межового простору.

Опозиція Севілья – Мадрид побудована на основі традиційної моделі “весела провінція – похмура столиця”. Образ Севільї у творі виразно асоціюється з молодістю, радістю, сподіваннями – для кожного з головних персонажів (Долорес, Дон Жуана, Анни та Командора) усе ще тільки починається. Натомість Мадрид постає як похмуре, непривітне “місто без радощів”. Тут, у Мадриді, відбувається крах ілюзій та мрій донни Анни, Командора і, зрештою, Дон Жуана. Таке протиставлення двох міст чітко означено в репліці Маріквіти, служниці донни Анни, яка під час перебування в Мадриді говорить: “...Тепер на вулиці зовсім безлюдно. / Тут не Севілья! Ох, тепер в Севільї / дзвенять-бринять всі вулиці від співів, / повітря в’ється в прудкій мадриленьї! / А тут повітря кам’яне...” [3, 131]. Прикметно, що обидва міста постають у творі подібними симетричними локусами: міський цвинтар у Севільї (дія 1) та кладовище в Мадриді (дія 5); карнавал у будинку Альваресів у Севільї (дія 2) – бенкет у будинку Командора у Мадриді (дія 6). Севільський цвинтар, незважаючи на те, що це апіорі місце смутку, виглядає досить привітно: “Пишні мавзолеї, білі постаті смутку, мармур між кипарисами, багато квітів тропічних, яскравих. Більше краси, ніж туги” [3, 71]. Пейзаж мадридського кладовища зображено в зовсім протилежних тонах: “Пам’ятники переважно з темного каменю, суворого стилю. Збоку – гранітна каплиця стародавнього будування. Ні рослин, ні квітів. Холодний, сухий зимовий день” [3, 137].

Базові ознаки образу Севільї репрезентовано у другій дії драми, де події відбуваються в будинку Альваресів, батьків донни Анни. Власне, цей будинок постає ніби ущільненою, концентрованою моделлю самого міста. Простір внутрішнього дворика будинку у творі набуває ознак сакрального центру Севільї, цвинтар відіграє роль периферії (мешканці міст намагалися розташовувати кладовища за міськими мурами або принаймні в передмісті). Так само будинок Командора становить зменшену модель Мадрида й виконує у творі роль центру міста, тоді як кладовище репрезентує периферію мадридського топосу. Отже, місто у драмі являє собою концентричну модель світобудови, відому ще з міфологічних часів: “У рамках міфологічного світогляду <...> вирізняється центр і периферія, а

власне, формується концентрична модель світу, яка складається з серії окремих ізоморфних, тобто подібних за своєю структурою ділянок, що ніби вкладаються одна в одну за принципом російської матрьошки. <...> Як зазначає А. Байбурін, такий простір може бути описаний як “низка вкладених один в один ізоморфних та ізофункціональних локусів, що моделюють в остаточному підсумку центральний для всіх цих локусів об’єкт, який виконує в ритуально-міфологічній традиції роль світового центру”. Такого роду схема простежується в ланцюжках піч – центр оселі, дім – центр двора, двір – центр поселення і т.д. Подібні тексти будуються або на принципі відцентровості, увиразнюючи семантику розгортання світу із центру, або на принципі доцентровості (згортання світу до одної точки)” [2, 146-147].

У драмі “Камінний господар” спостерігаємо просторову організацію, побудовану саме на принципі доцентровості, згортання світу до точки. Власне, усі п’єси Лесі Українки мають таку структуру: це особливість поетики її драматичної творчості. Така просторова будова твору дозволяє досягти максимального напруження сюжету в його ключових моментах. У тексті драми слід виокремити три таких моменти, а саме: бал-маскарад у будинку Альваресів, розмова донни Долорес із Дон Жуаном у печері в околицях Кадікса та бенкет у будинку Командора. Усі ці події відбуваються в центрах локальних концентричних топосів: Севільї, Кадіксі та Мадриді, які, послідовно розгортаючись у тексті драми, утворюють інваріантну концентричну модель міфопоетичного хронотопу веретеноподібної структури. “... Веретеноподібна фігура, складена з окремих центрів, дозволяє збагнути, чому кожний концентр має власний окремий центр і чому водночас можна визначити спільний центр для багатьох центрів” [2, 150]. Спільний центр провідних топосів драми, на нашу думку, – це камінь. Він так чи так присутній у кожній дії драми у фізичному чи абстрактному вияві: камінні пам’ятники та статуї на кладовищі, будинки з каменю, печера на березі моря, “камінність” донна Гонзаго, а згодом і Анни, скам’яніння Дон Жуана, а в Мадриді навіть “... повітря кам’яне...” [3, 131]. Така наскрізна камінність формує відчуття приреченості, напередвизначеності долі кожної з дійових осіб: усі події, усі вчинки, усі рішення – усе, що відбувається в камінному центрі, набуває ознак сакральності й не може бути змінено.

Кожен із героїв драми від народження має певну заданість, спрямованість на ті чи ті життєві прерогативи, що зумовлюється походженням: “... Усі вони, коли гаразд придивитися, є *виконавці* певних, у термінах трансакційної психології мовивши, “культурно-генетичних програм” (свідомі чи не свідомі, вдатні чи не вдатні – то вже інше питання, що виводить на тему індивідуального вибору й індивідуальних-таки зусиль), *нащадки*, що несуть у собі *родове* – як *індивідуальне* ...” [1, 439].

У тексті твору велике значення для характеристики образу персонажа має не лише його родова приналежність, а й місце народження: походження з того чи того топосу надає образу героя ознак, властивих певному просторовому континууму. Зокрема, донна Анна родом із Севільї, міста, що, як уже зазначалося, асоціюється з радістю, веселощами, сподіваннями та мріями. Саме такою бачимо Анну в першій та другій діях драми. Уже на початку твору вона постає перед нами справжньою мешканкою Севільї: “... Ясно вбрана, з квіткою в косах, вся в золотих сіточках та ланцюжках” [3, 71]. Анна весела: “Д о н н а М е р с е д е с. Ти, Анно, надто голосно смієшся” [3, 91]; жартівлива: “К о м а н д о р. Я звик до жартів донни Анни” [3, 91]; любить танцювати: “А н н а (*плече в долоні*). Мої піддані! годі! Час до танцю!” [3, 99]. Долорес, інша головна героїня твору, дає Анні таку характеристику: “Все маєш: вроду, молодість, кохання, / багатство, хутко будеш мати й шану, / належну командоровій дружині” [3, 80]. Але водночас Анна не терпить критики: “Г о с т я – п а н н о ч к а. А тільки в білому ти забліда. / А н н а. О, се нічого, се тепера мода. / Як хочеш, я білил тобі позичу, / бо в тебе навіть і чоло червоне” [3, 93-94]; гостра на слівце: “А н н а. Дійсно, / сей комплімент не потребує маски, / бо він доволі вже поважний віком” [3, 97] та гордовита панночка: “А н н а. Для гордої і владної душі / життя і воля – на горі високої” [3, 104]. Вона досить амбітна й претензійна молода особа, про що свідчить її заповітна “горда” мрія: “А н н а. ... Мариться мені / якась

гора стрімка та неприступна, / на тій горі, міцний суворий замок, / немов гніздо орлине... В тому замку / принцеса молода... ніхто не може / до неї досягнути на кручу... / Вбиваються і лицарі, і коні, / на гору добуваючись, і кров / червоними стрічками обвиває / підгір'я... Д о л о р е с. От яка жорстока мрія!" [3, 81]. "Тяжкий" характер Анни, на думку О. Забужко, зумовлений її родовою приналежністю – "з дому де Альварес": "... Головна прикмета Анниної матері – це, що "Мерседес на рахунки бистра" (як пліткують між собою дами, "либонь, вже зрахувала / і скільки нас, і скільки ми коштуєм!..") <...> а Аннин батько, Пабло де Альварес, – чоловік, настільки тяжко травмований незлагодженим честолюбством, що не потрапляє навіть дотримати пристойного тону у звичайній світській бесіді і зривається на грубощі як ужалений, тільки-но співрозмовець необачно торкається "хворого мозоля": "А що, дон Пабло? Вже тепер нарешті / покличе вас король до свого двору, – такого зятя тять...". <...> Із цим-то спадком – материнський жорсткий раціоналізм і батьківська палюча амбіція – Анна й вирушає "підкоряти світ", і хоч образ її, як усякий інший у Лесі Українки, "спадком" не покривається й не вичерпується, проте особливих ілюзій <...> така "порода", погодьмося, не викликає" [1, 440-441]. Пригадаймо, що Севілья – це провінція, і, як будь-яке провінційне містечко із заздрістю дивиться на столицю, так і Севілья у творі протистоїть Мадридіві та прагне підкорити його. Одруження Анни з Командором – не що інше, як утілення традиційного сюжету про видатну провінціалку, що підкорює столицю. І якщо Анна – живе втілення провінційної веселої, але й амбітної Севільї, то Командор виразно несе на собі ознаки похмурого консервативного Мадрида.

Образ Командора ще до появи його на сцені влучно характеризує проникливе порівняння Анни: "... Командор мій – то сама гора..." [3, 81]. Це порівняння підтверджується вже самою появою дона Гонзаго: "Повагом наближається. Він не дуже молодий, поважний і здержаний, з великою гідністю носить свій білий Командорський плащ" [3, 86]. Навіть під час маскованого балу в переддень його ж таки, командорового, весілля, у розпал загальних веселощів і танців дон де Мендоза дбає лише про те, щоб не порушити якого прадавнього звичаю: "Прошу лишитись трошки. В нас в Кастильї / не звичай нареченим бути вдвох" [3, 91]; "К о м а н д о р (*тихо до Анни*). Чи се такий в Севільї звичай? / А н н а. Так. / К о м а н д о р: Чи й я повинен стати? / А н н а. Ні. / *Командор відходить*" [3, 97-98]. Похмурість і стриманість дона Гонзаго увиразнюється тим фактом, що впродовж усієї драми він одного разу навіть не посміхається. Та все ж таки перебування в севільському просторі накладає свій відбиток на поведінку Командора: хоч сам він поважний, як завжди, але на жарти й дотепи Анни реагує мовчазним схваленням, навіть захищає її веселість: "Не сваріте / моєї нареченої за теє, / що близький шлюб її не засмутив" [3, 91].

Ситуація кардинально змінюється, коли Анна й Командор переїзять до Мадрида. У четвертій дії драми змальовано повсякденне життя подружжя де Мендозів у їхньому розкішному, але похмурому мадрридському домі: "Опочивальня донни Анни, велика, пишно, але в темних тонах убрана кімната. Високі вузькі вікна з балконами сягають сливе до підлоги, жалюзі на них закриті" [3, 123]. Дон Гонзаго, такий поблажливий до витівок Анни в Севільї, тепер у розмовах із нею дотримується дидактичного тону: "Не розумію вашої досади. / Невже-таки для марної розваги / ладні ви занедбати всі почесні / звичаї давні?"; "Про щось ганебне й мови бути не може, / але для нас і збочення найменше / Було б ступнем до прірви" [3, 125]; "Права без обов'язків – то сваволя" [3, 127]; прямо вказує Анні, що і як вона мусить робити: "Ми завтра маємо піти до церкви. / А н н а. Я не збиралася до церкви завтра. / К о м а н д о р. А все-таки ми мусимо піти..." [3, 125]; "Вам треба / пишнотою всіх дам переважати. / І ще, будь ласка, як прийдем до церкви, / не попускайте донні Консепсьйон / край королеви сісти. Теє місце / належить вам" [3, 126]. У просторі мадрридського топосу під впливом оточення образ Анни зазнає трансформацій: на перший план виступають її гордовитість та честолюбство, риси характеру, вияв яких уважається доречним із погляду "етикети кастильського двору", а колишня веселість, не знаходячи виходу, притлумлюється. Командор, спостерігаючи, як Анна

нудить світом, дорікає їй: “Зітхаєте? Що ж, вам було відомо, / які вас тут повинності чекають. / Свідомо ви обрали вашу долю, / і ваше каяття прийшло запізно” [3, 127]. Відповідь репрезентує нам уже змінену Анну – горду дружину Командора, свідому свого статусу: “І в думці я не маю каяття. / Я признаю вам рацію. Забудьте / мої химери – вже вони минули” [3, 127]. Різку зміну в Анні одразу помічає Дон Жуан, який довгий час не бачив її: “Сії очі, / колись блискучі, горді, іскрометні, / тепер оправлені в жалобу темну / і погасили всі свої вогні. / Сі руки, що були, мов ніжні квіти, / тепера стали, мов слонова кість, / мов руки мучениці... Ся постать / була мов буйна хвиля, а тепера / подібна до тії каріатиди, / що держить на собі тягар камінний” [3, 134]. Отже, у тексті твору можемо простежити виразний вплив мадридського простору з його консервативними принципами життя на характер донни Анни, процес асиміляції образу героїні із середовищем.

Увагу привертає той факт, що ані Командор, ані донна Анна не з'являються в Кадіксі. Цей топос виконує у творі роль межового, прикордонного простору, оскільки розташований на березі моря, за яким, згідно з народними уявленнями, знаходиться вирій, шлях до котрого завжди “лежить через воду, або через глибоку лісову яму, або по дереву, або по повітрю. За цього обов'язкова ознака цього сакрального локусу – наявність великої кількості води” [2, 176-177]. У драмі української авторки вирій, “...край вічного світла й тепла ...” [2, 176], ідеальне місце перебування для людини, символізують вільні пересування героя в просторі, подорожі заморськими країнами, що втілює ідею вільної людини як такої. Виразником такого розуміння вирію стає Дон Жуан: “Легенькою фелюгою злітав я / простор морей, як перелітна птиця, / пізнав красу далеких берегів / і краю ще не знаного принаду. / При світлі волі всі краї хороші, / всі води гідні відбивати небо, / усі гаї подібні до едему!” [3, 104-105]. За визначенням Н. Лисюк, межовий простір – це зона, що “...становить прикордонну смугу між своїм і чужим світом <...> Конкретизується вона або як власне путь-дорога, або ж як особливі проміжні безлюдні локуси, а подеколи охоплює ці обидва різновиди межового, або, за В. Проппом, непрохідного простору” [2, 165]. Севілья й Мадрид, просторові центри свого, “освоєнного”, людського простору відмежовані від Кадікса путь-дорогою, подолати яку не можуть ні Командор, ні донна Анна: “Д о н Ж у а н. Я думав: / Коли б, не випускаючи з об'ємів, / її помчати просто на коня, та й до Кадікса! / А н н а. Чи не забагато / ви дозволяєте собі сеньйоре?” [3, 105]. Родина де Мендозів “приречена” на мадридську консервативність і продовження “почесних звичаїв давніх”, отже, Кадікс, що символізує у творі простір неймовірних перетворень, тотального анархізму як крайнього вияву свободи людини (циганка пішла зі свого табору, мориска отруїла брата і стала черницею, толедська рабиня зреклася віри, а абатиса, онука самого інквізитора, тримає таверну для контрабандистів), недосяжний як для Командора, так і для Анни, що з моменту своїх заручин із ним також належить до клану де Мендоза.

Власне, Кадікс постає у творі околицею, локусом печери на березі моря, на тлі якої реалізується один із ключових моментів драми – розмова донни Долорес із Дон Жуаном. Незважаючи на те, що цей локус розташований на околиці міста, у творі він виразно виявляє ознаки сакрального центру. Зміщеність локусу на безпосередню межу свого і чужого, космосу і хаосу, суші і великої водойми (берег моря) вказує на прикордонність ситуації, яка в ньому розгортається: від наслідку розмови залежить доля обох персонажів – і Долорес, і Дон Жуана. Близькість моря надає розмові амбівалентного змісту: “... Воно уявляється суто магічним топосом і містить семантику межі світів у двох варіантах – як моря світла-сяйва або моря полум'я, оповитого семантикою смерті” [2, 135]. Своєю чергою печера символізує тимчасовий нерукотворний прихисток на довгій путь-дорозі Дон Жуана до його мети – Анни. Згідно зі сценарієм фольклорних творів, саме під час зупинки в такому прихистку має з'явитися помічник, що допоможе героєві зорієнтуватися і знайти вихід із непростоту ситуації. Таким помічником у драмі виступає Долорес: “Я знов прийшла порятувати вас” [3, 114]. Наслідком відвідин Долорес стає відкритий для Дон Жуана шлях здобуття донни Анни: “Д о н Ж у а н. Доля жде в Мадриді. / Сідлай лиш коней. Ми тепер поїдем / ту долю добувати. Швидше! Миттю!” [3, 123].

Незворотність ситуації зумовлена тим, що події відбуваються в умовах сакралізованого простору: у печері, тобто *всередині* каменю, а камінь, як уже зазначалося, – спільний центр провідних топосів драми. Його присутність увиразнює семантику центру для того чи того локального простору. Водночас розташування локусу печери на околиці міста, у природному середовищі дозволяє виявитися сутнісним характеристикам персонажів повною мірою, адже вони перебувають поза людським простором і можуть діяти, незважаючи на громадську думку. Отже, простір кадікського континууму, серед базових ознак якого ми визначили тотальний анархізм, виявляє жертвність Долорес: “Д о н Ж у а н. Ви мов заколота кривава жертва, / такі в вас очі...” [3, 117]; та погляд Дон Жуана на його роль у долі жіноцтва: “Я кожен раз давав їм теє все, / що лиш вони могли змістити: мрію, / коротку хвилю щастя і порив, / а більшого з них жадна не зміщала, / та іншій і того було надміру” [3, 116].

У чернетковому варіанті рукопису драми існує дія, яка не ввійшла до чистового. Ця дія зображує відвідини Долорес дому де Мендозів. Отже, Долорес, як і Дон Жуан, представлена в усіх топосах драми: Севільї, Кадіксі та Мадриді, але лише перебування в Кадіксі призводить до емоційного вибуху героїні як вияву її внутрішньої потаємної сутності. У севільському та мадрридському континуумах Долорес стабільна: сумна, стримана, скромна, у незмінній чорній жалобній сукні без прикрас: “А н н а. [Хіба ти все в жалобі] [Чого] В сій / простій чорній сукні? / Д о л о р е с. Я звикла [в чорному] так” [5, LV]. Веселість Севільї не впливає на неї, адже перебування в жалобі – це стан душі героїні; так само, як і Командор, вона впродовж усього твору не посміхається. Мадрид також не впливає на Долорес, оскільки, за визначенням Лесі Українки, “ніщо камінне не має над нею сили”.

На противагу Долорес, Дон Жуан постійно підпадає під вплив того середовища, в якому опиняється. У Севільї він веселий і заповзятий кавалер: “Я комплімент осей уперше чую, / що важу я не серцем, завжди повним, / а головою – в ній же, сеньйорито, / хоч, правда, є думки, та тільки легкі. <...> Як уже тепер, / з очей прекрасних погляди прийнявши, / ще не пропав, то де ж моя погибель?” [3, 83]; “Для надзвичайної зламаю звичай” [3, 98]. У Кадіксі виявляються глибинність думки та вміння тонко відчувати й маніпулювати ситуацією: “Спиніться! Не тмаріть / ясного спогаду про сю хвилину! / За що прощати? Я ж тепера бачу, / що я і вам не завинив нічого. / Адже ви через мене досягли / високого, пречистого верхів'я!” [3, 120]. Похмурий Мадрид накладає на образ героя свої ознаки: “Д о н Ж у а н. Живу, немов якась душа покутна, / серед людей чужих або й ворожих, / життям безбарвним, я б сказав, негідним, / бо глузду в нім немає!” [3, 144].

Основні риси образів Анни та Дон Жуана завжди підпорядковані базовим ознакам того топосу, де відбувається дія. Образ Командора, що втілює у творі консервативний принцип, частково, але підпадає під вплив севільського континууму. Незмінність образу Долорес у севільському та мадрридському просторах також виступає засобом характеристики персонажа й виявляє цілісність та незалежність як провідні ознаки внутрішнього світу героїні. Отже, локалізація образів персонажів у тому чи тому топосі драми зумовлює якісні зміни в характеристиці героїв відповідно до середовища перебування.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Забужко О.* Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / *Оксана Забужко*. – 3 вид. – К., 2007.
2. *Лисюк Н.* Міфологічний хронотоп: Матеріали до курсу “Міфологія”. – К., 2006.
3. *Українка Леся.* Збір. тв. : У 12 т. / [ред. кол.: С. Шаблювський (голова), М. Бернштейн, Н. Вишневська, Б. Деркач, С. Зубков, А. Каспрук, П. Колесник, В. Микитась, Ф. Погребенник]. – К., 1977. – Т. 6.
4. *Халізов В.* Теорія літератури: Учебник. – 4 изд. – М., 2007.
5. *Якубський Б.* Примітки // *Українка Леся.* Твори / [за ред. Б. Якубського]. – К., 1924. – Т. XI.