

**Ольга БОГОВІН**

*аспірант Волинського  
національного університету  
імені Лесі Українки*

УДК 821.161.2(09) (Леся Українка)

## **КАДІКС ЯК «МЕЖОВИЙ ПРОСТІР» У ДРАМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «КАМІННИЙ ГОСПОДАР»**

У статті проаналізовано текст драми Лесі Українки «Камінний господар». Визначено місце кадікського континууму у структурі твору та символічні значення локусу печери, що надають цьому топосу якостей «межового простору». Простежено відповідність характеру подій та психологічного стану персонажів «межовому простору» кадікського континууму.

*Ключові слова:* хронотоп, топос, локус, континуум, межовий простір, просторовий концентр, топографія.

У драматичних творах Лесі Українки простежується чітка просторова орієнтація. Топографія її драм завжди історично конкретна й локально структурована. Водночас кожен топос, окрім своєї безпосередньої функції — означення місця дії, також опосередковано визначає характер подій, що в ньому відбуваються і через ряд символічних значень передає психоемоційний стан персонажів. Так, дія драми «Камінний господар» відбувається по чергово у трьох просторових концентрах — Севільї, Кадіксі та Мадриді — кожен з яких несе певне символічне навантаження і відповідно до нього асимілює персонажів драми<sup>1</sup>.

Побіжно питання функціонування елементів хронотопічного каркасу у драмі «Камінний господар» торкалися у своїх працях А. Гозенпуд, О. Забужко, М. Зеров, С. Наумович, П. Одарченко, А. Стебельська, Р. Тхорук, Б. Якубський та ін. Форми і функції хронотопу всього творчого спадку Лесі Українки досліджував С.М. Скиба у своїй кандидатській дисертації «Художній час і художній простір у творчості Лесі Українки» (1998), але вичерпний аналіз хронотопу окремих

<sup>1</sup> Детальніше про це див. Боговін О. Топосна локалізація як засіб характеристики образів-персонажів у драмі Лесі Українки «Камінний господар». // Слово і час. — № 11. — 2009. — С. 78–83.

драм тут неможливий з об'єктивних міркувань, оскільки аналізу драматичних творів присвячено лише третій розділ цієї дисертації. Таким чином, питання про детальний аналіз топосу Кадікса як структурної складової топографії драми Лесі Українки «Камінний господар» ставиться вперше.

У нашому дослідженні ми ставимо собі за мету проаналізувати текст драми Лесі Українки «Камінний господар» і визначити місце кадікського континууму у структурі твору та символічні значення, що надають цьому топосу якостей «межового простору», а також простежити вплив топосу на дію твору та його персонажів.

Один із ключових моментів драми Лесі Українки «Камінний господар», розмова Долорес з Дон Жуаном, відбувається у просторі кадікського континууму. Ця розмова репрезентує розв'язку сюжетної лінії «Долорес — Дон Жуан» та має поворотне значення для провідної сюжетної лінії твору «Дон Жуан — Донна Анна». У творі топос Кадіксу займає «серединну» (третя дія п'єси) та проміжну (між Севільєю та Мадридом) позицію. Хоча сюжет драми розгортається на теренах кадікського континууму лише впродовж однієї дії, на противагу Севільї та Мадриду, яким належать відповідно дві та три дії твору, топос Кадіксу рівноцінний севільському та мадридському топосам. Водночас, якщо севільські та мадридські локусу, описані авторкою у ремарках, виразно виявляють «тональність» подій, які в них відбуваються, то ремарки до третьої дії не мають жодного емоційного забарвлення: «Печера на березі моря в околицях Кадікса. Дон Жуан сидить на камені і точить свою шпагу. Сганарель стоїть коло нього» [9, с. 112]. Характеристики кадікського простору, зазначені у репліках персонажів у інших діях твору, також не увиразнюють, ані його фізичної рельєфності, ані символічного навантаження. Фактично Кадікс постає «порожнім» простором, не заповненим жодною матеріальною предметністю чи абстрактними значеннями. Ознаки прикордонного, «межового» йому надають дислокація у хронотопі тексту та безпосередньо драматична дія. З одного боку, такі характеристики відповідають образу легковажного спокусника Дон Жуана, для якого Кадікс — рідне місто не лише по праву народження, але й по духу: місто необмежених можливостей для



реалізації анархічних ідей «лицаря волі». З іншого — Кадікс рідне місто і для Долорес, адже з чернеткового варіанту драми ми дізнаємось, що її родина, як і родина Дон Жуана, також походить з цього краю. Водночас, образ Долорес, генетично пов'язаний з топосом Кадікса, надзвичайно складний і багатий символічними значеннями, що, виходячи з логіки твору, змушує нас відшукати відповідні символічні значення цього міста.

Припускаємо, той факт, що Леся Українка у своїй драмі не вважає за потрібне описувати Кадікс, свідчить про те, що геополітична історія міста та його символіка були для авторки та її аудиторії очевидними. Тут варто пригадати ґрунтовну домашню освіту письменниці та її зацікавленість історією стародавніх народів, аж до написання відповідного підручника (відомо, що Леся Українка написала підручник з історії стародавніх народів для своєї молодшої сестри, Ольги). Також, за свідченням А. Кримського, одного з товаришів Лесі Українки та доктора історичних наук, історична освіта письменниці заслуговувала звання приват-доцента.

Отже, Кадікс або Кадіс — одне з найдавніших міст Європи, столиця однойменної автономної області у провінції Андалузія на південному заході Іспанії, засноване ще древніми греками. Під час панування Римської імперії місто отримало муніципальні права. У Середні віки Кадікс — багатий торгівельний морський порт, місто-фортеця. Розташоване на півострові Леон, місто обороняло бухту, яка могла приймати кораблі будь-якої місткості. Невисокі кам'яні брили століттями захищали фортецю від морських небезпек: штормів та нападів ворогів. А велика кількість печер, природних сховків, утворених кам'яними брилами, також століттями приваблювала піратів та контрабандистів.

Римляни називали це місто — Гадес, а як відомо, Гадес — друге ім'я Аїда-Плутона, греко-римського володаря царства мертвих, та, відповідно, друга назва самого царства. Прикметно, що ми можемо відшукати використання назви Гадес і в наш час. У однієї з релігійних громад знаходимо таку інформацію: вперше «Гадес» зустрічається у Старому Заповіті — це місце у невидимому світі неподібне, ані до раю, ані до аду, де душі померлих чекають Великого суду. Воно

має два відділення: спокою — для праведників та печалі — для грішників. У Новому Заповіті Христос, після смерті, спускається в Гадес та визволяє душі праведників. Таким чином, у Гадесі Нового Заповіту залишається лише відділення печалі, а саме місце набуває семантики сумного, печального місця, своєрідного передпокою пекла [<http://www.bibleapologet.pagod.ru>]. Таке символічне значення Гадесу співпадає із загальним планом драми Лесі Українки і відповідає його концепції. Але насправді ця назва у Біблії не зустрічається. Певно, маються на увазі неканонічні християнські тексти, так звані «гностичні євангелія». В такій ситуації стають зрозумілими намагання окремих літературознавців [1] пов'язати творчий феномен Лесі Українки з гностицизмом. Але варто пам'ятати, що автентичні гностичні тексти були відкриті наукою лише після другої Світової війни: «В 1945 році у Верхньому Єгипті, на лівому березі Нілу, у містечку Наг-Хаммаді було знайдено рукописи коптською мовою, які склалися з 12 повних збірок та неповної 13-ї, гностичного змісту» [4]. Думка про обізнаність Лесі Українки з гностицизмом через християнські «критики єресей» також видається нам маловірогідною, оскільки навіть спеціалісти виявляються тут безсилими: «Стан гностичних першоджерел навіть нас дивує своєю фрагментарністю, випадковістю та неможливістю з'ясувати справжній смисл цієї безкінечної кількості гностичних груп. Відверто кажучи, перед нами тут просто хаос» [4]. Отже, вважаємо зв'язок Лесі Українки з гностицизмом наразі недоведеним.

Водночас, обізнаність Лесі Українки з греко-римською міфологічною традицією не підлягає сумніву. Так само, як твердження, що жодна топографічна назва у її творах не випадкова і використана з певною метою, зважаючи на географічне розташування та історично усталені символічні значення. У нашому дослідженні ми апелюємо до античної міфології, згідно з якою вхід у підземне царство мертвих, Аїд-Гадес, розташований на крайньому заході землі. Той факт, що Кадікс аж до епохи великих географічних відкриттів уявлявся найзахіднішою точкою світу, пояснює римську назву — Гадес та заповнює «порожній» простір кадікському континууму драми відповідними символічними значеннями: «Ми



пересвідчилися, що місце дії — це не тільки опис пейзажу чи декоративного фону. Увесь просторовий континуум тексту, в якому відображається світ об'єкта, складається у деякий топос. Цей топос завжди наділений певною (фізичною та (або) символічною — О.Б.) предметністю, оскільки простір сприймається людиною у формі якого-небудь конкретного його заповнення. [...] За зображенням речей та предметів, на фоні яких діють персонажі тексту, виникає система просторових стосунків, структура топосу. При цьому, являючи собою принцип організації та диспозиції персонажів у художньому континуумі, структура топосу виступає в якості мови для вираження інших, непросторових стосунків тексту. З цим пов'язана особлива моделююча роль художнього простору у тексті» [6, с. 159-160].

У «Камінному господарі» Дон Жуан ховається не в самому Кадіксі, а на його околицях, у печері. Отже, центральне місце у структурі кадікського простору належить печері — прадавньому символу перехідності, каналу зв'язку між світами: «Печера. Символ материнського лона, як індивідуальний, так і соціальний (увійти в печеру — повернутися в лоно матері-землі), жіночий первень, чрево, прихисток, сховок, вмістилище богів, вхід у загробний світ (курсив наш — О.Б.), втілення несвідомого...» [10, с. 425]. У творі цей символ виявляє подвійну семантику: з одного боку — це природній сховок для людини поза законом, з іншого — вхід у загробний світ, адже становище баніта свідчить про соціальну смерть Дон Жуана. Таким чином, печера як провідний локус у структурі кадікського континууму увиразнює риси «межовості» цього простору та надає подіям, локалізованим у центрі топосу, статусу «критичної ситуації».

Водночас якщо розглядати образи Дон Жуана та Долорес з позицій античного світогляду, гріховність та жертвність цих персонажів втрачають сенс. Без урахування догматів християнського віровчення повноцінний аналіз образів дійових осіб п'єси неможливий. Образ Дон Жуана у західноєвропейській літературній традиції втілював класичну модель грішника, віроломного та цинічного змія-спокусника і, як слушно зазначає С. Наумович, поза християнсько релігією не може існувати: «Можливість сатанинської ролі Дон Жуана слід при-

писати християнській релігії... Щоб Дон Жуан міг існувати, треба, щоб на світі була гіпокризія. Дон Жуан не мав би глузду існування в старовинному світі, де релігія була святом, яке притягало людей до всіх приємностей, тож не могла вона засуджувати тих, хто зробив собі з приємності суть життя!» [7, с. 116]. У творі української авторки гріховна сутність персонажа декларується як невіддільна його частина та, хоч Дон Жуан Лесі Українки у кінці твору і не провалюється у «гієну вогненну», як це було у попередніх інтерпретаціях цього образу, спокусника покарано набагато жорстокіше – він приречений на безсиле та байдуже не-буття у Кадіксі-Гадесі.

Отже, у драмі «Камінний господар» образ Дон Жуана, семантика якого визначається християнською системою цінностей, карається муками не християнського пекла, а античного підземного царства мертвих. Тут варто з'ясувати принципову різницю між греко-римським Аїдом-Гадесом та християнським пеклом. У працях А. Лосева знаходимо таке пояснення цієї різниці: «Така нещадна діалектика гомерівського Аїду та християнського Аду. Там – безсиле, байдуже існування тіней; тут – повноцінне, безкінечно яскраве та чітке для свідомості існування живої душі. Там – темрява, не-буття та байдужість. Тут – повнота самовідчуття вічних мук» [5]; і далі: «Уявлення про потойбічне існування у греків нерозривно пов'язані з пантеїзмом. Аїд у Гомера прямо підпорядкований землі та уявляється жалюгідним та безсилим її відображенням. [...] Це справді якісь тіні, що оживають тільки тоді, коли вступають у зв'язок із земним життям та його найбільш натхненними сутностями, напр., кров'ю» [5].

Так само і в творі Лесі Українки, Дон Жуан живе повноцінним життям лише під час «набігів» у інші міста, зваблюючи жінок та вбиваючи їхніх чоловіків, таким чином стверджуючись у суспільстві, земному світі. Доки Кадікс тільки «барліг», доти печера виражає семантику сховку. Після зустрічі Дон Жуана з Донною Анною, всі жінки світу вже не потрібні йому, а становище баніта вперше заважає здобути бажане. Тут проявляється символіка потойбіччя: безсиле, безцільне існування напівтіні. Ця безсильність героя виявляється у діалозі зі Сганарелем на початку третьої дії твору, під час якого з'ясовується, що для шпаги Дон Жуана



немає роботи не тільки через відсутність достойних кандидатур, але й тому, що: «Може, й шпага / Когось не варта?» [9, с. 113].

У цьому зв'язку увиразнюється смисл жертвовного акту Долорес. Образ персонажа репрезентує авторську модифікацію орфічного мотиву у творі: дівчина спускається у царство тіней аби визволити свого коханого: «Я знов прийшла порятувати вас» [9, с. 114].

Поряд з античним мотивом виразно виявляється християнський: Долорес ціною власного спасіння викупляє гріхи Дон Жуана перед Богом, виступаючи у цій ситуації в специфічно-християнському образі героїні-спасительки: «Святий отець вам душу визволяє / від кар пекельних через те, що я / взяла на себе каються довічно / за ваші всі гріхи» [9, с. 118].

Отже, топос Кадіксу та образи Долорес та Дон Жуана поєднують в собі риси двох різнорідних світоглядів, античної та християнської. Таке поєднання якраз і було характерним для релігійних текстів ранньохристиянських общин, «гностичних євангеліїв». Але, на нашу думку, драма Лесі Українки «Камінний господар» не перебуває під впливом гностицизму — це міфопоетичний текст, що символічно відображає сучасний письменниці світ та становлення людської індивідуальності в ньому, спрямований у майбутнє й позначений власне-авторськими роздумами про такі філософські категорії, як воля, пізнання, проблема вибору, сутність добра і зла. Життєве кредо письменниці «*contra spem spero*», висловлене ще в ранніх віршах та втілене в драматичних образах зрілих творів, перегукується з філософськими думками екзистенціаліста А. Камю. З цього приводу А. Стебельська пише: «Камю написав цей есей («Міф про Сізіфа. Есе про абсурд» — *О.Б.*) у 1940 році, коли Франція й уся Європа були у воєнному крутежі фізично, у великій безнадії психологічно, і в повному нігілізмі філософічно. Бажання вирвати людей з нігілізму, показати їм сенс свідомого змагання, для перемоги бодай над самими собою, безперечно, виправдовує нобелівську премію для нього. Але якщо ми приглянемося ідеям «без надії сподіватись», бажання жити в найтяжчих умовах, «сіяти барвисті квітки на морозі» і підіймати важ-

кий камінь з піснею на устах, які виразила молоденька Леся Українка 2 травня 1890 р., будучи прикованою до ліжка, то дивно стає, чому Леся Українка не дістала нагороди Нобеля, 50 літ раніше, за свій великий героїзм духа» [8, с. 222].

Такі образи драми, як Дон Жуан, Анна та Командор, функціонують і в попередніх художніх інтерпретаціях традиційного сюжету про пригоди всесвітнього спокусника Дон Жуана. Натомість оригінально-авторський образ Долорес виразно виявляє ознаки філософської концепції Лесі Українки: «Жити й творити, навіть серед найстрашніших, найбільш непривітних обставин, це життєва філософія Лесі Українки, девіз, який поетеса вкладає в уста і дії своїх героїв, тих героїв, які вміють бути справді «вільними», мимо видимих або невидимих пут. Свідомість своїх дій, свідоме рішення про свою долю, це і те, що робить людину справді вільною, що дає їй право на вінець героя або мученика» [8, с. 223]. Сама Леся Українка у листі до О. Кобилянської так характеризує свою героїню: «Отже усталені форми для неї (Долорес — О.Б.) тільки якісь містичні формули, що мають виражати власне невиразимі ні в яких формах почуття, але те, що в тих формах є «камінного», пригнітаючого, позбавляючого волі, не може мати влади над її вільною душею» [3, с. 869]. Таким чином, Долорес апріорі вільна: у творі вона повнолітня, незаміжня і не має родини, отже, ніхто не може керувати її долею. А суспільні закони та звичаї не мають сили над нею, адже у героїні достатньо мужності та «ніжної упертості», щоб не підкорятися їм і свідомо чинити свій власний вибір у житті.

У першій та другій діях драми Долорес нещасна, адже її почуття до Дон Жуана не знаходить вираження у реальному світі: «Сядь, Анно, сядь. Чи ти ж того не знаєш, / як важко зрушити великий камінь? / (Кладе руку до серця.) / А в мене тут лежить такий важкий / і так давно... він витіснив із серця / всі жалі, всі бажання, крім одного... / Ти думаєш, я плакала по мертвій / своїй родині? Ні, моя Аніто, / то камінь видавив із серця сльози...» [9, с. 74].

Семантичний зміст цього монологу Долорес (з поправкою на стиль) повторюється у творі А. Камю «Міф про Сізіфа. Есе про абсурд»: «Коли пам'ять наповнюється земними об-



разами, коли бажання щастя стає нестерпним, буває, що до серця людини підступає смуток: це перемога каменю, це сам камінь. Надто тяжко нести безмірну ношу смутку. Такими є наші ночі у Гетсиманському саду. Але істини, що засмучують нас, відступають, як тільки ми розпізнаємо їх» [2].

Сенс існування дівчини — мрія про поєднання з коханим і героїня ще не «розпізнала» способу для її здійснення: « Мене з коханим тільки мрія в'яже. / Такими нареченими, як ми, / пригідно бути в небі райським духам, / а тут — яка пекельна з того мука!» [9, с. 80].

Страждання героїні закінчуються тоді, коли під час маскараду у Альваресів, волею випадку, вона стає свідком зізнання Дон Жуана Анні — мрія розбита. Долорес не має підстав сподіватись на шире кохання Дон Жуана, адже він закохався у іншу, і в новоутвореному любовному трикутнику вона зайва, стороння: «Світ, який піддається поясненню, навіть найгіршому, — цей світ нам знайомий. Але, якщо у всесвіті раптово зникають як ілюзії, так і знання, людина стає у ньому сторонньою» [2]. Відомий світ, до якого звикла Долорес зникає: Дон Жуан з вічного шукача насолоди перетворюється у закоханого і зневаженого чоловіка.

Протиріччя між розумінням своєї другорядності у долі Дон Жуана та бажанням зробити його щасливим змушують героїню шукати такого способу вирішення цієї непростой ситуації, яка б задовольнила обидва бажання.

Третя дія драми репрезентує спосіб втілення бажань Долорес. «Межовість» кадікського простору увиразнює семантику критичності психологічного стану панни («Дон Жуан. Ви мов заколота кривава жертва, / такі в вас очі...» [9, с. 117]). Героїня жертвує своїм тілом та душею, таким чином звільняючи свого коханого від безсилля і небуття Кідіксу-Гадесу: «Дон Жуан. Декрет від короля... і папська булла... / Мені прощаються усі злочини / і всі гріхи...» [9, с. 115].

Шлюбна пропозиція від Дон Жуана, як відповідь на жертву Долорес, не може бути прийнята героїнею, адже зроблена з примусу, нехай навіть чоловічої честі Дон Жуана, а не з свідомого вільного рішення: «(із стогоном) Боже! Діво пресвята! / Я сподівалася, що сее буде... / але щоб так мою останню мрію / я мусила ховати... / (Голос їй перехоплює

спазма стриманих сліз)» [9, с. 115].

Символічне самовбивство Долорес пов'язує її з Дон Жуаном сильніше, навіки, ніж земний шлюб до смерті. Своїм вчинком героїня провокує «друге народження» Дон Жуана, адже з печери виходить вже не баніт, а іспанський грант, офіційно звільнений від осуду суспільства та церкви. Всесвітній спокусник отримує можливість почати все спочатку, навіть душа його чиста, як у немовляти. Тут проявляється ще один семантичний зміст печери — лоно матері, але цією матір'ю виступає не природа, а Долорес. Тепер вона назавжди посіла провідне місце у долі героя, адже подарувала йому нове життя. Розуміння цього робить дівчину щасливою: «Долорес. Я щаслива, / що я душею викупляю душу, / не кожна жінка має сеє щастя» [9, с. 118].

Отже, образ Долорес втілює авторську філософську концепцію вільної, незалежної, «суверенної» особистості, яка свідомо обирає свій шлях у житті та йде за покликом свого серця, незважаючи на жодні життєві обставини чи суспільні норми.

Натомість, Дон Жуан, який вважає себе «лицарем волі», насправді не є таким. Його красномовний гімн волі, виголошений перед Анною в другій дії твору [9, с. 104-105], в дійсності є гімном анархізму. Весь цей монолог лише «хитрощі мисливські» для вполювання «екзотичної» здобичі — гордої та свавільної душі донни Анни. Адже герой-спокусник потрапив у королівську немилість та вигнання не через відстоювання власних переконань, а тому, що осмілювався спокушати особу королівської крові. І якщо його дійсно не хвилює, що скажуть люди, то навіщо тоді йому викликати на герць принца крові, адже він міг просто вибачитися, але тоді мусив би жити знеславленим. А щодо пізнання «далеких берегів», то це — відверте загравання з правдою, наче статус гранда іспанського королівства, дійсно міг завадити йому здійснювати далекі морські подорожі. Так само, Кадікс — простір нібито абсолютної свободи, виявляється для Дон Жуана темницею, оскільки герой опиняється там не з власного вибору, а через те, що це єдиний топос на іспанських теренах, де він може почуватися біль-менш безпечно і то, власне, не у самому місті, а на його околицях, у печерах, разом з піратами та контрабандистами. З цього приводу Анна



слухно зауважує: «...між людьми ви, мов дикий звір / межі мисливцями на полюванні, — / лиш маска вас боронить» [9, с. 104]. Дон Жуан не має влади над власною долею, лише у Долорес достатньо сили духу, щоб не лише реалізувати свій вибір у житті, а й дати Дон Жуанові таку можливість, своєю жертвою викупивши його з кадікського полону.

За спостереженням Анни невільним Дон Жуана робить обручка Долорес, але це також не відповідає дійсності, адже носити обручку — свідомий вибір героя, вияв його «суверенності». Донна Анна не може зрозуміти цього, оскільки для неї мають вагу лише суспільні норми й закони та владні символи, як наприклад статус дружини Командора, першої дами при королівському дворі. Реалізацію своєї особистої свободи, вона вбачає у пригніченні волі оточуючих, тобто втілюючи власну сваволю, під виразний вплив якої і потрапляє Дон Жуан.

Отже, у драмі Лесі Українки «Камінний господар» образи провідних персонажів, Долорес та Дон Жуана, поєднують у собі риси як античного, так і християнського світобачення. «Межовість» кадікського концентру у п'єсі увиразнюється геополітичними та історично усталеними символічними характеристиками цього простору. Печера як центральний локус топосу Кадікса через низку символічних значень надає подіям, які в ній розгортаються, відповідного семантичного забарвлення та статусу «критичної ситуації», що відповідає психічному стану Долорес та пояснює значення її розмови з Дон Жуаном для подальшої долі спокусника. Водночас, образ Долорес втілює авторську філософську концепцію вільної, незалежної, «суверенної» особистості. Натомість, Дон Жуан, задекларований у творі як «лицар волі», насправді не здатен самостійно керувати власною долею. Він не має відваги визнати неспроможність у подоланні суспільних умовностей й підкоряється їм, навіть тоді, коли зневажає і саме суспільство, і його умовності. Через свою слабкодухість герой підпадає під вплив більш сильного характеру Донни Анни і, в кінці кінців, його «кар'єра» всесвітнього спокусника терпить фіаско.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Забужко О.* Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. — 3-є вид., виправл. — К.: Факт, 2007. — 640 с. — (Висока полиця).
2. *Камю А.* Миф о Сизифе. Эссе об абсурде / Альбер Камю // Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство [Электронный ресурс] — Электрон. дан. — М.: Политиздат, 1990. — С. 24 — 100. — Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z00000807/>
3. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія життя і творчості / Надія Стащенко. — Репринт. вид. Вст. ст. М. Г. Жулинського. — Луцьк: Волин. обл. друк., 2006. — XVI с. + 928 с.: іл. 13 с. (Проект «Літературознавча скарбниця»).
4. *Лосев А.* История античной эстетики: в 8 т. Т. 8, кн.1: Итоги тысячелетнего развития [Электронный ресурс] / А. Ф. Лосев. — Электрон. дан. — М.: Искусство, 1992. — Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/losev/iae8/index.htm>
5. *Лосев А.* Очерки античного символизма и мифологии [Электронный ресурс] / А. Ф. Лосев. — Электрон. дан. — М.: Мысль, 1993. — Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/loso000/index.htm>
6. *Лотман Ю.* Структура художественного текста [Электронный ресурс]: монография // Библиотека Гумер — Литературоведение. — Режим доступа к тексту: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/Lotman/ Index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/ Index.php)
7. *Наумович С.* «Камінний господар» і «Дон Жуан» / Софія Наумович // Леся Українка 1871 — 1971 : зб. Праць на 100-річчя поетки постійної конференції українських студій при Українському Науковому Інституті Гарвардського Університету / [ред. кол. : Богдан Романенчук, Ірина Пеленська, Аріядна Стебельська]. — Філадельфія : V&V Printing Service, 1971. — С. 109 — 123.
8. *Стебельська А.* Образи волі і рабства в драмах Лесі Українки / Аріядна Стебельська // Леся Українка 1871 — 1971: зб. Праць на 100-річчя поетки постійної конференції українських студій при Українському Науковому Інституті Гарвардського Університету / [ред. кол.: Богдан Романенчук, Ірина Пеленська, Аріядна Стебельська]. — Філадельфія: V&V Printing Service, 1971. — С. 207 — 232.
9. *Українка Леся.* Збір. Творів: у 12 т. / [ред. кол.: Є. С. Шабліовський (голова), М. Д. Бернштейн, Н. О. Вишневська, Б. А. Деркач, С. Д. Зубков, А. А. Каспрук, П. Й. Колесник, В. Л. Микитась, Ф. П. Погребенник]. — К.: Наукова думка, 1977. — Т. 6. — 414 с.
10. *Энциклопедия символов, знаков, эмблем* / Автор-сост. К. Королев. — М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2007. — 608 с.: ил.



## АННОТАЦІЯ

Боговин О. Кадикс как «границное пространство» в драме Леси Украинки «Каменный хозяин»

В статье проанализирован текст драмы Леси Украинки «Каменный хозяин». Определено место кадикского континуума в структуре произведения и символические значения локусу пещеры, которое придает этому топосу свойств «границного пространства». В статье отслежено соответствие характера событий и психологического состояния персонажей «границному пространству» кадикского континуума.

*Ключевые слова:* хронотоп, топос, локус, континуум, «границное пространство», пространственный концентр, топография.

## SUMMARY

Bogovin O.V. Kadicks as «boundary space» in the tragedy «Stone Master» by Lesya Ukrainka

In the research paper the text of Lesya Ukrainka's tragedy is analyzed. The place of Kadicks' continuum in the structure of the work is defined. Symbolical meanings of the locus of the cave which gives this topos the qualities of «boundary space» are detected. The correspondence of the types of the events and the psychological condition of the characters to the «boundary space» of Kadicks' continuum is traced.