

**ОРГАНІЗАЦІЯ ПРОСТОРУ У «КАССАНДРІ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ**  
**ORGANIZATION OF SPACE IN „CASSANDRA“ BY LESYA UKRAINKA**

**Варецька С.О.,**

*orcid.org/0000-0003-1304-323X*

*кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри світової літератури*

*Львівського національного університету імені Івана Франка*

**Маценка С.П.,**

*orcid.org/0000-0003-1373-2887*

*доктор філологічних наук, професор,  
професор кафедри німецької філології*

*Львівського національного університету імені Івана Франка*

**Мельник Д.М.,**

*orcid.org/0000-0002-3857-6684*

*кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри світової літератури*

*Львівського національного університету імені Івана Франка*

**Тарасюк Я.П.,**

*orcid.org/0000-0002-0630-3710*

*кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри світової літератури*

*Львівського національного університету імені Івана Франка*

Покликаючись на новітню теорію художнього простору, у статті аналізується просторова організація драматичного тексту «Кассандра» (1907) Лесі Українки. Центральною ідеєю є майстерне оперування Лесею Українкою просторовими категоріями, зв'язками і образами, що суттєво вплинуло на процес смислотворення у драмі. Тож мета дослідження – визначити топографію простору, його візуально-оптичні параметри, виділити маркери сакрального простору Трої, охарактеризувати співвідношення приватного і політичного простору, а також міфологічну деформацію простору в «Кассандрі» Лесі Українки. Для цього використовується широко розроблений у зарубіжному і вітчизняному літературознавстві метод просторового аналізу літературного тексту, за чого простір слугує важливою категорією художнього мислення. Наукова новизна дослідження полягає в уважному прочитанні «Кассандри» Лесі Українки крізь призму медіальності (письмо/карта), системи відносин сакральних об'єктів, візуалізації простору і його сценічності, інтеракції приватного і суспільного, влади міфологічного. Просторовий вимір тексту «Кассандра» розглядається як його власна характеристика. Стверджується, що життєвий простір у драмі через письмо постає як картографічно конституюваний. Через конкретизацію простору античної Трої, констеляцію окремих просторових об'єктів і відношення персонажів до них увиразнюється стан зображуваного світу і проростання в ньому нового модерного світобачення. Проаналізована роль словесної куліси для організації сценічного простору. Підкреслено функціонування кольорів і звуків у ньому. Простір розглядається також як політичний елемент у драмі і засіб конституювання влади. Міфологічним розширенням художнього простору у «Кассандрі» зумовлені міркування про гранично замкнений і внутрішній простір, спрямований суто на сутнісні речі.

**Ключові слова:** художній простір, картографія, візуалізація, інсценування, міфологічне, Кассандра, Леся Українка.

Referring to the new theory of art space, the article analyzes the spatial organization of the dramatic text “Cassandra” (1907) by Lesya Ukrainka. The central idea is Lesya Ukrainka’s masterful handling of spatial categories, connections and images, which significantly influenced the process of meaning creation in the drama. The purpose of the study is to determine the topography of space, its visual and optical parameters, highlight the markers of the sacred space of Troy, characterize the relationship between private and political space, as well as the mythological deformation of space in Lesya Ukrainka’s “Cassandra”. For this, the method of spatial analysis of a literary text, widely developed in foreign and domestic literary criticism, is used, which means that space is an important category of artistic thinking. The scientific novelty of the study lies in a careful reading of Lesya Ukrainka’s “Cassandra” through the prism of mediality (writing/map), the system of relations between sacred objects, the visualization of space and its theatricality, the interaction of the private and the public, the power of the mythological. The spatial dimension of the text “Cassandra” is considered as its own characteristic. It is argued that the living space in the drama through the writing acts as cartographically constituted. Through the concretization of the space of ancient Troy, the constellation of individual spatial objects and the attitude of the characters to them, the state of the depicted world and the germination of a new modern worldview are expressed in it. The role of the verbal backstage for the organization of the stage space is analyzed. The functioning of colors and sounds on it is emphasized. Space is also seen as a political element in the drama and as a means of the constitution of power. The mythological expansion of the art space in “Cassandra” is due to reflections on the extremely closed and internal space, aimed only at essential things.

**Key words:** art space, cartography, visualization, staging, mythological, Cassandra, Lesya Ukrainka.

**Постановка проблеми.** Організація художнього простору належить до основоположних компонентів фікціонального засвоєння дійсності. Простір у літературних творах – не тільки місце дії, а й носій культурних значень. За допомогою простору увиразнюються панівні в культурі норми і ціннісні ієрархії, а також колективні уявлення про центральне і маргінальне, власне і чуже. Леся Українка у своїх драматичних творах працює над організацією художнього простору надзвичайно майстерно, наслідком чого є складна динамічна система просторових зв'язків, яка суттєво визначає творення їхніх смислових полів. «Кассандра» (1907) Лесі Українки в цьому зв'язку особливо показова.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Важливість просторової проблематики у творчості української драматургині засвідчує те, що художній простір належить до основоположного проблемного комплексу, який визначає лесезнавчі студії. Із простором так чи інакше працює переважна більшість літературознавців, які використовують просторовий досвід Лесі Українки для узагальнення найрізноманітніших аспектів її творчості. Безпосередньо проблему «візуалізації простору в драматургії Лесі Українки» порушила Леся Демська-Будзуляк, яка звернула увагу на продуктивність «віртуального простору» для увиразнення «неповторності локального простору» [1, с. 122]. Центральним концептом організації простору в Лесі Українки дослідниця вважає «рух». Вона також говорить про «покалічені простори» у драматичних поемах [1, с. 130], пояснюючи це на прикладі «Кассандри» як прирівнювання простору Трої до тіла, яке точить смертельна хвороба. Цікавими опозиційними просторовими категоріями оперує Світлана Кочерга, говорячи про «свій» і «чужий» простір, «жіночий» і «чоловічий» – відповідно «простір дому» і «бездомів'я», «малий простір Паріса», закритий від сторонніх очей, і публічний простір. Літературний текст літературознавиця розуміє як «стереофонічний простір» сплєтених голосів [2]. Розмірковуючи про комунікативні стратегії української драматургії кінця XIX – початку XX століття, Леся Синявська вказує на наявність у ній «тактики метатекстуальних відносин», яка «забезпечує трактування хронотопу в драмі не як лінійного історичного часу, а як надпрагматичної єдності тексту, яка існує над фактичними подіями та відтворюється ритмом сцен, мотивами центральної теми, метафоричністю тексту та символічною активацією простору. Образ Кассандри є тією скріпою, яка тотально проектує

необ'єктивність хронотопу» [3, с. 132]. Увага до категорії простору, конкретизація його типів і взаємозв'язків у просторовій системі художнього тексту уможливають щораз його оригінальне прочитання.

У цьому контексті **актуальність** дослідження полягає в застосуванні новітніх теорій художнього простору для поглибленого і детального розгляду просторової організації «Кассандри» Лесі Українки. **Мета** дослідження – визначити топографію простору, його візуально-оптичні параметри, виділити маркери сакрального простору Трої, охарактеризувати співвідношення приватного і політичного простору, а також міфологічну деформацію простору в «Кассандрі» Лесі Українки.

### **1. Поняття простору в художній літературі**

У літературознавстві вже давно утвердилося поняття «простору літератури», у такому формулюванні запропоноване Морісом Бланшо («L'Espace littéraire» – «Простір літератури», 1955). «Тож простір є найпервиннішим елементом (літературного) художнього твору. Чи то йдеться про пунктуальну раціональність, виходячи з якої, – як припускав Лейбніц – слід у перспективі визначати увесь універсум, чи, як думав Кант, – про первинність, в якій закорінені перші моменти свідомості, простір у філософському смислі виявляє основоположний характер методу – він є матеріалом і засобом, за допомогою яких виникають імагінаційні світи літератури», – наголошено у колективній монографії «Лектури простору» [4, S. 15]. Дослідники звертають увагу на особливу продуктивність літературних просторів, тобто на їхню здатність відкривати імагінаційні чи уявні простори, які представляють варіації й альтернативи до фактично пізнаваних чи доступних просторів. Ці уявні простори потенційно породжують новий конкретний просторовий досвід, який знову можна осмислювати літературно. У такий спосіб постає безмежний рух [5]. Тож літературні простори не тільки творять доступні простори міметично, а й уможливають уявлення про альтернативні простори чи просторові практики перформативно, а за певних обставин – навіть в їхній реалізації, тобто як певну «реальність».

Зважаючи на великий інтерес до категорії простору, в літературознавстві прийнято говорити про різні концепти простору, часто суттєво відмінні один від одного. Кон'юнктурі цих концептів сприяв так званий «просторовий поворот» («spatial turn»), який наголосив на просторі як сигнатурі соціальних і символічних практик, що характеризує його

як створеного культурою і продуктивного в культурі. Дослідники зауважують, що просторовий поворот спричинився до своєрідного сутнісного чи субстанційного мислення. Попри це, наполягають інші, слід звертати увагу і на змінні в культурно-історичному аспекті практики репрезентації, в основу яких закладено відповідні панівні в даній культурі концепти простору [5].

Важливою за таких умов залишається проблема продовження критичної розробки специфічного для фаху методу аналізу, заснованого на просторовості і просторовому досвіді. Саме розробці такого літературознавчого методу аналізу художнього тексту присвятила суттєву частину своїх наукових праць професор Копистянська Нонна Хомівна, підсумувавши свої міркування у книзі «Час і простір у мистецтві слова» (Копистянська, 2012). Авторка стверджує, що «окреслення простору може бути різним і за своїм зображенням, і за функціональністю. Воно залежить від естетики епохи, літературного напрямку, жанру, роду, від характеру таланту творчої індивідуальності. Тут завжди має значення <...> життєвий досвід, але в різній мірі і по-різному використаний і спрямований на різну рецепцію» [6, с. 87]. Під таким кутом зору драма Лесі Українки «Кассандра» виявляє велику увагу української драматургині до художнього простору, майстерність його організації з огляду на античний протосюжет і модерне його втілення, смислоємність просторових деталей у драматичному тексті, функціональну модель різних типів простору, взаємодія яких відіграє тут концептуальну роль.

## **II. Топографія простору в «Кассандрі»**

Для аналізу організації художнього простору в «Кассандрі» Лесі Українки суттєвим є врахування медійної практики, за допомогою якої драматургиня досягає максимального ефекту конкретизації топографічного простору, наголошення продуктивності його меж, акцентування його властивостей, виділення його ідейно-проблемного навантаження, розширення його як часткового простору до загального універсального простору світу. Тому у понятті «топо/графія» акцент поставлено на другому компоненті слова з метою наголошення на письмі як медіумі конституювання простору в драматичному творі. Тож топо/графія акцентує медійно визначену діяльність, тобто «graphie», за допомогою якої конститується певне географічне місце. Поряд із письмом до медіапростору належать і карти. Життєвий простір тому через письмо постає як картографічно конституційований. Завдання літератури за цих умов полягає не тільки в динамі-

зації часткових просторів світу з їхніми межами, визначеними сюжетом, а й у проектуванні, виходячи з медіума «письмо», світу як цілості. Саме така ідея просторово втілюється у «Кассандрі» Лесі Українки: через конкретизацію простору античної Трої, констеляцію окремих просторових об'єктів і відношення персонажів до них увиразнюється стан зображуваного світу і проростання в ньому нового модерного світобачення.

Хронотоп «Кассандри» чітко визначений: діється в часи еллінсько-троянської війни в Трої, в місті Іліоні. Топографічно художній простір твору поступово розширюється: від кімнат (Гелени, Кассандри, Андромахи) в гінекеї (жіночій половині) Пріамоваго дому, в яких водночас перебувають тільки декілька дійових осіб, до міського простору, заповненого людьми. Помітною є і просторова трансформація – від чітких структур до самозаперечення простору через фігуру руїни, архітектонічних залишків, які належать уже до часу «після» троянської історії. Показовою є абсолютна закритість простору Іліона, відмежованого муром, а також окремих внутрішніх його компонентів, таких як царський палац (огорожений муром), майдан (оточений муром), брама (складова муру). У цьому зв'язку і часте щільне закривання лица покривалом (Кассандрою, Андромахою і Сіноном) можна розуміти як додаткове особисте відмежовування від реальності. Отже, особливо важливу роль відіграють розмежовувальні маркери простору – мур над брамою, з якого оглядається поле за межами міста, поріг кімнати, з якого рабиня зголошує прибулого для розмови з Кассандрою Деїфоба, і перед яким зупиняється Ономай, перш ніж наважитися вимагати від Кассандри її згоди вийти за нього заміж, а також двері храму, стоячи в яких Кассандра загорожує вхід у нього. Жінки ж увіходять (вбігають) у кімнати без перешкод. Особливе відношення до межового простору й у віщуна Гелена: хоч його поява у кімнаті Кассандри не маркована межею, та вийшовши з царського палацу і зійшовши на храмовий перистиль, він стоїть спиною до храму і тільки оглядається на його двері. Щільно розділений мурами топографічний художній простір, вочевидь, не однорідний, демонструє багаторівневий поділ на «своє» і «чуже», що включає не тільки інтереси держави і загрозу з боку ворога, але й внутрішні розбіжності, пов'язані із функціональними, сімейними, статевими відмінностями. Фігури у чи *перед* межовим простором максимально наближені до своєї ідентичності, що вказують не слова, а їхня поведінка. Так, Кассандра найглибше проявляється на мурі над Скайською

брамою, де вона постає не тільки пророчицею, але й люблячою жінкою. До того ж, це місце, з якого найкраще видно, найорганічніше для скеровування погляду «у простор». Стоячи у двірках храму, вона до останнього втілює ідею Трої. Невипадково вороги прив'язують її до колони на портику: як така вона стає приналежною до архітектурної субстанції розграбованого храму.

Покликаючись на ремарки, можна відтворити інтерактивну карту Трої: спочатку згадується жіноча половина Пріамового палацу, він розташований праворуч, має двір і царські ворота, ліворуч – Скайська брама, яка слугує оглядовим майданчиком, увага зосереджується на майдані, який знаходиться між Скайською брамою і храмом, за брамою освітлене поле, храм перебуває у центрі, до того ж «на чималім підвищенні», нову святиню, Троянського коня, наказано перевезти у царський двір, згадуються також оселі міщан.

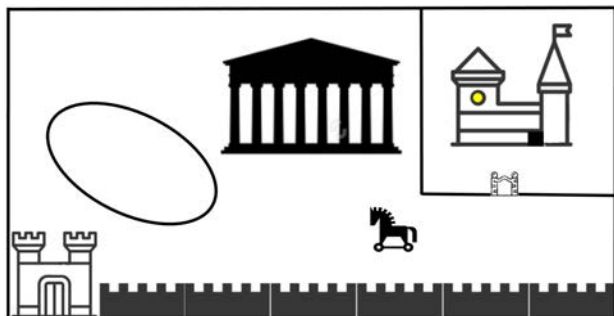


Рис. 1. Картографічний образ Трої

Як зазначається в історико-культурних дослідженнях, Троя належала до тих звучних імен, які з минулого промовляли до оглядачів карт. «Тільки поле залишилось там, де колись була Троя», – зазначено словами Овідія на найбільшій середньовічній Ебсторфській карті світу. Камінні стіни виражають не дійсність, а значимість» [7, с. 63–64]. Із такого погляду, і споруди, названі Лесею Українкою, не так захищають, як наголошують на сутнісних аспектах, пов'язаних з історією Трої: жіночий простір царського палацу, відкритий до міфологічного і космологічного просторів, вежа, з якої увиразнюються найзаплутаніші і витіснені обставини, соціальний простір майдану з усіма маніпулятивними механізмами впливу і влади, сакральне місце храму з непохитними цінностями, єдиною хранителькою яких залишається Кассандра. Цікаво, що саме жіночий простір царського палацу представлено як життєвий простір, як «дім»: тут тчуть, прядуть і пишуть, тут розмовляють з богами, тут міститься багато символічних предметів. На карті, окресленій драматургією, чітко відображені напрямки

руху: з царського палацу персонажі прямують на браму, приносячи звістки, тільки Долон виходить за браму, не повернувшись назад, Гелен виходить із царського двору і підіймається на храмовий перистиль, Кассандра йде (втікає) в храм, Паріс зникає в царській брамі, вороги одчиняють Скайську браму. Ці рухи чітко окреслюють зростаючу напругу у троянському суспільстві, втрату цінностей, масовість, хаотичність, сп'яніння як ознаки занепаду. Троянський кінь як проголошена Геленом нова святиня помітно кореспондує з храмом, відіграючи тут деструктивну роль остаточного розбалансовування ціннісної системи, означає новий світ із його суттєво відмінною шкалою цінностей.

### III. «Святині» у сакральному просторі Трої (Палладіон, Троянський кінь, могила Гектора)

Із просторового погляду, духовним центром Трої є храм, він не тільки топографічно вивиснується і перебуває в центрі, а й пов'язаний із Скайською брамою як межовим простором (Кассандра і Поліксена йдуть від храму до брами), сакралізуючи у такий спосіб увесь міський простір і наголошуючи на вагомості межі. «Межі брамою і храмом» радяться, перемовляються, приймають важливі рішення. Простір храму слугує захистом для Палладіона, святині, яка своєю чергою гарантує безпеку Трої. Це скульптура богині Паллади, «сторожею» якої є Кассандра, як і храм охороняє її саму («Не руште! / Не проливайте крові – там святиня!» [8, с. 67]). Саме за цю святиню і йде боротьба. Гелен своїми словами релятивує віру. Він каже Кассандрі, що під олтарем, який у храмі вважався святим місцем, є тайник, за допомогою якого ритуалом можна маніпулювати. Він радить поставити біля Палладіона нову реліквію – подарованого ахейцями «богам троянським» коня: «Він з дерева, не пишний / і не коштовний військовий дарунок, / та він дорожчий нам від срібла-злата, / від мармуру й каміння дорогого» [8, с. 65–66]. Цікаво, що кінь існує тільки в описі Гелена, це «словесний кінь», як і запропонований віщуну новий храм для нього, цим підкреслюється омана, ілюзія, а разом із тим і звабливість «дарунку». Це дарунок із замежів'я, чужий для сакрального простору Трої, і як новопроголошена святиня заперечує її традиційні цінності, втілюючи симулякр віри. Натомість сакралізованим місцем пам'яті Трої слугує могила Гектора: «Кассандра. Що там на полі? / Паріс. Там?.. Там могила... / Кассандра. Ти забув чия? / (Паріс мовчить і спускає очі додолу.) / Під нею Гектор наш, троянська слава. / Паріс. Він вже давно поліг...» [8, с. 80]. Могила воїна однак символізує тільки

героїчне минуле Трої, її теперішнє помітно добігає трагічного кінця. У відчинену Скайську браму вже входить інше життя.

### III. Інценування простору і візуально-оптичні засоби його організації

Аналізуючи моделювання простору в «Кассандрі», слід звернути увагу на фізичну організацію сценічного простору, видимого для глядача у залі, і того, який залишається для нього невидимим. Видимий простір у сценографії реконструюється за допомогою авторських ремарок – це простір, в якому актуально перебувають дійові особи: кімнати жіночих персонажів у гінекеї, площа перед храмом, Скайська брама, тощо. Натомість у простір, що перебуває за Скайською брамою та мурами Трої, глядач поглядом проникнути не може. До невидимого простору належить також міфологічний простір видіння чи пророкування, а також простір спогадів. Для творення цього простору використовується «словесна куліса» («Wortkulisse») – термін Манфреда Пфістера [9, S. 351] або так званий «омовлений простір», під яким розуміють словесні висловлювання дійових персонажів, які у той чи інший спосіб творять просторовий образ. Словесна куліса суттєво відрізняється від поняття декорації не лише тим, що вона не сприймана фізично, а й тим, що на відміну від декорації вона є принципово суб'єктивною. У такий спосіб словесна куліса дозволяє імагінувати емоційний стан персонажа, пов'язаний із його реакцією на зовнішній світ [9, S. 352], тобто – відкрити внутрішній простір дійової особи.

У давньогрецькому театрі хор коментував дію, зосереджуючи погляд глядача на потрібній у певний момент деталі. Моделювання простору залежало не так від декорацій, як від оповідженого простору: супровідне слово описувало образ, скеровувало погляд глядача і спонукало його залучити свою фантазію. Коли Кассандра пророкує чи пригадує, вона виходить за межі простору кімнати і сцени, фізично продовжуючи перебувати у них: «Кассандра. Твій чоловік бере тебе за руку, / і, ледве взяв, вже ти його ведеш. / Ти попереду, він іде позаду... / Чужі моря, чужі краї минає / ваш корабель, несучи вас додому... / Огні погасли на руїнах Трої, / і дим від Іліона в небі зник...» [8, с. 16]. Словесна куліса дозволяє швидко перемикатися між просторами, створювати і розсіювати імагінаційний простір, переносячи глядача чи читача в інші часово-просторові координати, не порушуючи динаміки драматичної дії, а радше, посилюючи її.

Важливими елементами моделювання художнього простору в «Кассандрі» є також візуаль-

но-оптичні засоби, серед яких слід виокремити освітлення та колористику. Гра світла й тіні структурує простір, надає йому об'єму, глибини, або ж акцентує увагу на окремих елементах простору, що для розгортання дії мають вагомий семантичний чи ідейний навантаження. Залежно від обраних джерел світла чи навпаки від їх відсутності, простір може набувати різних конотацій: свічка чи ліхтарик створюють ефект таємничого простору, небезпеки; брак освітлення, темрява, імла асоціюються також із таємницею, заплутаністю, небезпекою, невідомим [6, с. 321]. При цьому може йтися як про зовнішній простір, так і про простір персонажа (внутрішній простір), коли брак світла відображає його «темну» сутність чи внутрішню тривогу, переживання і навпаки. Гра світла й тіні відіграє особливу роль у четвертій сцені драми, яка творить певну серцевину всього твору і є переломним моментом у розгортанні сюжету. В авторській ремарці тут, в просторовому описі, уперше з'являються світлові маркери: «Смеркає. Довгі тіні простягаються через майдан. Невеличкий гурток троянців посередині, межі брамою, й храмом, радиться пошепки про щось» [8, с. 28]. З огляду на те, що саме у цій сцені простір дії розширюється, необхідною стає можливість членування і структурування простору задля надання йому відповідних акцентів. Світло чи тінь фокусує увагу на конкретному просторі дії чи просторі персонажа. Так, довгі тіні видовжують простір, створюючи додаткову перспективу, а водночас візуально зменшують постаті людей на площі.

Ступінь освітлення маркує простір позитивно чи негативно: перед походом Долон в розвідку за браму – вечоріє («смеркає», «довгі тіні»), натомість примарна перемога над ахейцями супроводжується світлом («Ясний ранок, майдан залитий сонцем» [8, с. 65]), яке створює ілюзію святкування, початку нового життя. Зміна світла в останній сцені загибелі Трої готує читача до загрози, посилюючи ефект іншим параметром простору – холодом: «Вечоріє. Ніч насувається швидко, темна, безмісячна, тільки зорі сяють, як буває в холодні вітряні ночі» [8, с. 77].

Із цих прикладів видно, що освітлений простір зазвичай сприймається як позитивний, однак у сцені, коли Долон вирушає в ахейський табір, саме світло несе у собі небезпеку: «пождав би ти безмісячної ночі» [8, с. 34], «Я боюся Долі.../ вона так дивиться отим великим / та білим оком...» [8, с. 38]. Місяць та його світло символізують невблаганну долю, якій має коритися навіть Кассандра, а залитий місячним світлом ворожий

простір виказує беззахисність Долона: «Мій Долон на полі / такий самотній, наче кипаріс / на роздоріжжі...» [8, с. 35] і пророкує його смерть.

У праці «Сутінки Європи» («Der Untergang des Abendlandes», 1922) Освальд Шпенглер, аналізуючи античне образотворче мистецтво, зауважує, що в ньому переважають чотири базові кольори: жовтий, червоний, чорний і білий [10, S. 317]. Жовтий і червоний відповідають за матеріальне, вони є кінцевими, це «евклідові, аполлонійні, політеїстичні кольори», що часто є виразником «античного фатуму, сліпого випадку, точкового буття» [10, S. 318]. Примітно, що працюючи з міфологічним матеріалом і поєднуючи його з традиційним українським фольклором, Леся Українка теж використовує три базові кольори (червоний, білий та чорний), додаючи акцентами золотий і срібний. Колір переважно структурує символічний простір: чорний асоціюється з простором війни («вже чорні кораблі багряню хвилю стернями різали» [8, с. 16], «Ох, скільки крові чорної я бачу!» [8, с. 23]), червоний має амбівалентне значення і позначає як життя (червоні весільні квітки у косах Поліксени), так і смерть («червоновзута білая нога» [8, с. 15], «червоная сандалія» Гелени [8, с. 16], що ступає на землю Трої і символічно її руйнує, червоний килим в епілозі, тощо). Зважаючи на міркування Освальда Шпенглера, у діях Поліксени і Гелени простежується «точкове буття», за яким жодна не бачить довгострокових наслідків своїх дій. На підтвердження цього працює розказаний Кассандрою міф про Епіметея і Прометея. Відсутність інших кольорів у моделюванні простору, як от блакитного чи зеленого (бо навіть хвилі – багряні), свідчать про його закритість і безперспективність. Тож, використовуючи відомі з античності символічні значення кольорів, Леся Українка моделює яскраво промовистий простір Трої, який уже візуально характеризує критичний стан справ.

На окрему увагу заслуговує також моделювання простору через звукові образи. Таким є невидимий для глядача чи читача загрозливий простір війни. Андромаха не хоче йти на браму і спостерігати за двобоєм Гектора з Ахіллом, бо боїться «іржання коней, брязкоту мечів, і кураві, і крику, а найгірше того смертельного співання стріл!» [8, с. 24]. Звукові образи доповнюють простір хаосу не лише війни, а й карнавального простору бенкету, що передусє загибелі Трої. («З царського двору чутно відгуки музики і веселого бенкетного гомону» [8, с. 77]).

#### **IV. Приватний vs політичний простори**

«Драматичний текст нагадує собою сипучий пісок, на поверхні якого ми локалізуємо періо-

дично та розмаїто сигнали керування сприйманням і сигнали підтримування неконкретності і двозначності» [11, с. 521]. Тож і через організацію простору «Кассандри» постає чимало неоднозначних ситуацій, які вказують на позапросторові відносини. «Як потенційність можливостей, якій літературний твір завдячує своїм віртуальним проявом, простір водночас також здатен конституувати і умови влади (...). Якщо будь-яка боротьба у суспільстві виявляється через відносини, структуру яких задають простір і просторовість, то простір можна розглядати також і як типовий головний політичний елемент. У ньому можна виявити як обставини патріархату, так і логоцентризму, від якого патріархат відділити не можна – щонайменше у більшій частині європейської літератури», – зазначено у передмові до «Лектур простору» [4, с. 15]. Згідно з давньогрецькими звичаями, простір житлових приміщень поділяється на жіночий і чоловічий. Цікаво, що саме в жіночій кімнаті, у «власному просторі», за Вірджинією Вулф [12], куди приходять чоловіки високих соціальних рангів, обговорюються договори державної ваги. Мовиться про брата Кассандри Деїфоба, який з'являється тут зі звісткою про одруження сестри, лідійського царя Ономая, який особисто приходить за згодою Кассандри вийти за нього заміж, і брата-віщуна Гелена, який пояснює механізм цієї, з його погляду, оборудки. При цьому у власному просторі оприявнюється статичність Кассандри – жіночий інтер'єр нерухомий, натомість державні мужі активні, тобто динамічним є чоловічий екстер'єр.

Особливо вагомим, за Юрієм Лотманом, є те, що «за зображенням речей і предметів, в оточенні яких діють персонажі тексту, постає система просторових відносин, структура топосу. При цьому, будучи принципом організації й розстановки персонажів у художньому континуумі, структура топосу виступає як мова для вираження інших, непросторових відносин тексту. Із цим пов'язана особлива моделювальна роль художнього простору у тексті» [13, с. 280]. Із такого погляду, непримітний особистісний простір жіночої кімнати починає відігравати вагому роль саме завдяки тій розмові, яка тут відбувається, адже Кассандра перебуває на своїй території, владний муж Деїфоб заходить у її покій зі звісткою державної ваги, а не кличе сестру до себе. У такий спосіб він виказує глибоку повагу й братерську любов до царівни. Повідомляючи їй твердим голосом про примусове заміжжя, він проте вислуховує й усі її аргументи проти. Полеміка між ними увиразнює стосунки держави й особистісної вільної волі.

Тоді у кімнату Кассандри заходить Ономай, сильний та незалежний цар багатой Лідії, за якого вона, згідно із чоловічим рішенням на раді, має вийти заміж. Ономай не звик баритися й прийшов особисто виказати свою повагу майбутній дружині, яку за бажанням міг би взяти силою. Проте топос царівни відіграє тут роль своєрідного захисту Кассандри. Лідійський цар: «входить і спинається у порога. Мовчання» [8, с. 47]. Це мовчання вказує на бар'єр, на чужий для Ономая простір, в який він має увійти, не зовсім розуміючи, як має тут поводитися. У ситуації «Кассандра–Ономай» відчутно стикаються особистісне і державне, людське (приватне) і політичне (міждержавне). Дискурс гендерних розбіжностей (жінка підкоряється чоловікові, жінка – предмет обміну, коли йдеться про державні справи, сильна жінка і слабкий, бо охоплений пристрастю, чоловік) звучить тут особливо голосно.

Брат Гелен приходять до сестри за її згодою. Їхня розмова відбувається теж у кімнаті Кассандри. Помітно, що топос гінекею суттєво зміцнює позицію жінки, зокрема Кассандри. Вона залишається у центрі розмови і великою мірою веде її. Чоловікам треба докладати максимум зусиль, щоб не втрачати контролю над ситуацією. У такий спосіб простір невеликої жіночої кімнати набуває символічного розширення до подій державного значення.

#### ***V. Міфологічне розширення простору***

Для окреслення міфологічної глибини художнього простору в «Кассандрі» суттєвою є гранична замкнутість внутрішнього простору Трої. «Кімната в гінекеї Пріамового дому» – посеред Трої є внутрішнє місто Ілліон, у якому царські палати (Пріамовий дім), у якому гінекей (жіноча частина дому), у якому кімната. Опису кімнати нема. Є тільки присутність однієї людини – Гелени, її розташування у самій кімнаті (сидить на низькій різьбленій стільці [8, с. 11]), її вбрання (сама пишно вбрана [8, с. 11]) та предметів, що її оточують (золота кужілка, пурпурна вовна, кругле срібне свічадо). Тобто простір звужується ще більше – до людини, яка й організовує цей простір. Гранично замкнений, гранично внутрішній, гранично аскетичний, налаштований на сутнісні речі, бо, як стверджує Гастон Башляр, «надмірна живописність може маскувати його (простору) глибинну суть» [14, с. 32]. Така собі китайська скринька, що приховує найцінніший скарб у світі – таємницю життя і смерті. Так виникає паралель із храмом, де зберігається Палладіон, у який заходили тільки жінки (отже, храм – це теж своєрідний гінекей), і який був організований тим самим Палладіоном.

У кімнату входить Кассандра і зупиняється посеред кімнати мовчки, порушуючи всі правила ввічливості. Кассандра приходять подивитися на причину Троянської війни і збагнути істоту цього божого задуму. Тому їй не потрібна розмова з Геленою, Гелена лише привід з'ясувати істину. Саме Гелена порушує тишу. І тоді виникає діалог між улюбленицею богів, що носить божественний дар – красу, який знерухомлює людей, і тою, що з богами змагається, але теж має божественний дар – віщування, який так само паралізує людей. Так, соціально окреслений простір – гінекей Пріамового, тобто царського дому, десоціалізується і кімната отримує певну «вертикальну сутність (...) пробуджує в нас свідомість вертикальності» [14, с. 36]. Цей замкнений жіночий домашній простір перетворюється у простір міфологічний, де зустрічаються божественний і людський світи. Він підсилюється іменами богів, титанів і видіннями. Простір видіння, належачи до міфологічного простору, утворює окремий підпростір. У просторі видіння деформуються простір і час, вони стягуються в одну площину одночасного існування у минулому-теперішньому-майбутньому і в симультанному просторі: «Гелена. Ти безумна! / Хіба в той день ахайці приплили? Ми ж більше року прожили спокійно! Кассандра. Я бачила в той день ахайське військо. / Тепер я бачу: Менелай бере / тебе за руку...» [8, с. 16]. І якщо поза міфологічним простором час і простір розгортаються лінійно-горизонтально, у міфологічному просторі час і простір переплітаються, визначають один одного (темпоралізація простору і спціалізація часу, за Володимиром Топоровим), то у підпросторі видіння часопростір завмирає, як і медіум цих видінь: «Ти бачиш, / і склавши руки або заломивши, / стоїш безвладна перед тим привидям / страшною правди, мов закам'яніла, / немов на тебе глянула Медуза» [8, с. 59].

Як протилежність до такого згущеного концентрованого і сутнісного простору в тексті зяють діри порожнечі, як от початок п'ятої сцени: «Покій Кассандри. Нема нікого» [8, с. 40], які, за Володимиром Топоровим [15] і Мартіном Гайдеггером [16], не є відсутністю простору, а запрошенням у нього, й епізоди Хаосу, що на протигагу Космосу міста знищує простір («Андромаха. Не можу я, Клімено, я боюся іржання коней, брязкоту мечів, і куряви, і крику, а найгірше того смертельного співання стріл. Як я те чую й бачу, то мені здається, що то повстав з безодні Хаос, що ні людей нема вже, ні богів, і тільки смерть панує самовладне» [8, с. 24]).

Володимир Топоров стверджує, що така можливість з'являється тому, що «Слово (і текст) наділені спільними із простором рисами <...> Воно принципово може бути образом самого простору, його від-творенням <...> У такому сенсі можна говорити про простір, що описує сам себе, про частину, яка говорить про ціле, до якого вона належить» [15, с. 241]. І тому на мовному рівні можна натрапити на згущено-концентровані смислові сцени і на противагу – довгі паузи мовчання, своєрідні мовні пустоти.

Усі ці згущення, розрідження і зупинки простору пов'язані головним чином з Кассандрою. Кассандра є інтеріоризацією Трої, як і Троя є екстериоризацією Кассандри. Кассандра виступає стосовно Трої Першолудиною, а Троя для Кассандри – Першосвітом. І поки Кассандра здійснює вертикальний рух (який, своєю чергою, є невід'ємною прикметою міфологічного простору), або сходження душі, яке, на думку Володимира Топорова, здійснюють у тексті служителі культу (пророчия) [15, с. 261], на відміну від героїв з їх горизонтальним рухом, що супроводжується інтеріоризацією або вбиранням простору, і поки Троя розсипається в ентропії горизонтального есхатологічного міфу, Кассандра втягує, чи овнутрішнює Трою і підносить-рятує її ідею.

**Висновки.** Аналіз просторової організації «Кассандри» Лесі Українки виявив складну багаторівневу архітектуру твору, спроектовану і прописану авторкою насамперед у ремарках, що дає

змогу накреслити детальну карту території, де розгортаються події, з відповідно розташованими персонажами. До того ж карта представлена у динаміці: або зміщуються фігури-персонажі, або, залежно від сцени, змінюється оптичний центр, який то наближається, то віддаляється або зміщується то вправо, то вліво. Свідомо сконструйований простір з ефектом історичної достовірності і одночасно театральної сценографії увиразнюється іншими візуально-оптичними засобами, як от світло і колір, які посилюють універсальність і символічність конкретного простору. Горизонтальний фізичний план простору аккомпонується вертикальним метафізичним планом – непросторові конотації простору, коли сама якість простору допускає чи не допускає, чи забарвлює смислові поля подій, які в ньому відбуваються, або міфологічні надбудови простору, що олюднюють та овнутрішнюють його, демонструючи ізоморфність макро- і мікрокосмосів. Зазначені просторові виміри тексту «Кассандра» характеризують твір як модерністський, позаяк їх не можна охопити тільки культурою смислу – зазор між мовою й описуванним нею світом суттєвий. Саме просторові виміри чітко виявляють контр-дискурсивний зв'язок із цим світом. Така контр-дискурсивність ідентична до просторовості мови, наслідком якої вважають «власний простір» літератури. Текст «Кассандра» демонструє таку контр-дискурсивну силу, тобто здатність літературного вживання мови протистояти односпрямованому означуванню.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Демська-Будзуляк Л. Візуалізація простору в драматургії Лесі Українки. *Ліствиця Якова: збірник статей на пошану професора Леоніда Ушкалова з нагоди його шістдесятиліття* / уп. Н. Левченко, наук. ред. Р. Мельників. Харків : Майдан, 2016. С. 122–132.
2. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки: семіотичний аналіз текстів : монографія. Луцьк : Твердиня, 2010. 656 с.
3. Синявська Л. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: комунікативні стратегії : монографія. Одеса : КП ОМД, 2019. 312 с.
4. Raumlektüren: Der Spacial Turn und die Literatur der Moderne / Hrsg. von Tim Mehigan, Alan Corkhill. Bielefeld : transcript, 2013. 323 S.
5. Handbuch Literatur & Raum / Hrsg. von Jörg Dünne und Andreas Mahler. Berlin, Boston : de Gruyter, 2015. 590 S.
6. Копистянська Н.Х. Час і простір у мистецтві слова. Львів : ПАІС, 2012. 344 с.
7. Reichert F. Asien und Europa im Mittelalter: Studien zur Geschichte des Reisens. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2014. 557 S.
8. Українка Леся. Кассандра. *Повне академічне зібрання творів у чотирнадцяти томах. Том 2: Драматичні твори (1907–1908)*. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. С. 9–98.
9. Pfister M. Das Drama. Theorie und Praxis. München : Wilhelm Fing Verlag, 1997. 454 S.
10. Spengler O. Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Berlin : Kontumax, 2016. 845 S.
11. Паві П. Словник театру / пер. з франц. М. Якуб'як. Львів : вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 640 с.
12. Вулф В. Власний простір / пер. з англ. Я. Чердаклі. Київ : Альтернативи, 1999. 111 с.
13. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1970. 384 с.



14. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / перевод с франц. Н.В. Кислова, Г.В. Волкова, М.Ю. Михеев. Москва : РОССПЭН, 2004. 376 с.

15. Топоров В.П. Пространство и текст. *Текст: семантика и структура*. Москва : Наука, 1983. С. 227–284.

16. Heidegger M. Die Kunst und der Raum – L'Art et l'Espace / Übersetzt aus dem Deutschen von Jean Beaufret und François Fédier. Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann, 2007. 28 S.