

однозначним, але це не значить, що він може виражати будь-що. Символ є полісемічним, це поле певних значень, смислів.

Те ж, що знаходиться поза текстом, не надає йому нових значень. Маємо на увазі не значення окремих символів у даній національній культурі (наприклад, міфони́ма Вій), натомість наміри, цілі та інші атрибути творчості автора, у тому числі матеріал інших його творів. М. В. Гоголь вивчав історію, побут, перекази слов'ян, особливо українців та росіян, дуже ретельно. Але це свідчить лише про "точність символізації" в повісті, яку не можна звести до простої розважальної казочки.

Ось з чим пов'язує символ погляду у "Вій", як і в повісті "Портрет", Абрам Терц: "Поглянути — це сконати. Тому що поглянути, побачити (тим більше — зобразити) — це значить прорізати очі у сліпій, мертвій матерії й дозволити їм побачити тебе, наздогнати, вбити: " — Гляди́ть!" [8, 493]. А. Терц багатьох питає: "Звідки і для чого — "Вій", якщо Вій ледве згаданий?!" [8, 495]. Але ж у Гоголя назви йдуть в лоб, навпростець: про що пише, те й називає: "Портрет" — про портрет, "Шинель" — про шинель [8, 496] і т. ін. При тому "Вій" — не якась пересічна, рядова чи стороння, а центральна для Гоголя повість, вузлова й коренева. Це найстрашніший (за безпосереднім ефектом — страшніше "Страшної помсти" гоголівський твір і найбільш безвихідний, містичний і незрозумілий. "Вій" дійсно, пише А. Терц, посідає центральне місце у творчості Гоголя [8, 496]. Це повість про страшну спокусу і про страшну небезпеку — поглянути й побачити [8, 500]. Чи не так і сам Гоголь був спокусливо солодким і чарівним, поки знаходився в "сплячому" іншомовленневому стані творчості та правив свої чудеса на папері, в уявному та метафоричному плані. Коли ж він спробував наявно піднятися з домовини, прокинувшись для практичного життя, він нічого не здивав мертвими очима з того, що думав узріти, і безсила ярость зразу спотворила його засліпий образ [8, 505-506]. "Підніміть мені повіки: не бачу!"... Це промовляє мистецтво — воно хоче і вміє дивитися" [8, 509].

Може бути, це специфіка мистецтва, яка спонукала Гоголя написати такий твір, хоча сама повість не містить навіть випадкової алюзії на мотив мистецтва. Проте вся

вона просякнута найтяжчим почуттям провини, втіленій у безпорадності людини перед надприродними силами, що символізуються міфони́мами — іменами містичних персонажів, знайдених автором у фольклорі й оброблених фантазією митця. Ці сили уособлюють страшну кару, як на погляд християнина Гоголя, за намагання бачити реальність і відтворювати її у своїй творчості. Отже, функції міфони́мів у розглянутому творі полягають у символізації незнаного (а надто й забороненого для пізнання), що лякає, жахає людину, викликаючи "когнітивний стрес", який людина не могла в ті часи ще усвідомити й пояснити собі, тим більше що віра накладала суворі обмеження й погрожувала карою за спроби вийти поза коло відомого, дозволеного.

### Література

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с франц. — М., 1989.
2. Выготский Л. С. Психология искусства. — М., 1987.
3. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6-ти т. Т. 2.: Миргород. — М., 1952.
4. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9-ти т. Т. 8. — М., 1994.
5. Машинский С. Примечания // Н. В. Гоголь. Собр. соч.: В 6-ти т. Т. 2: Миргород. — М., 1952.
6. Народознавство: Посібник. — К., 1994.
7. Вицше Ф. Сочинения: В 2-х т. — М., 1990.
8. Терц А. В тени Гоголя. — Лондон, 1975.

**В. П. Саєнко, І. В. Пономаренко**

### МИСТЕЦЬКИЙ СИНТЕЗ І ТВОРЧИЙ МЕТОД У "КАССАНДРИ" ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Потужна і спеціальна наукова проблема "Леся Українка і європейський модерн" в українському літературознавстві, а тим більш — світовому, практично не ставилася. Якщо і були такі спроби, то скромні і переважно зумовлені настановою збільшити розрив між прогресивною ідеологічністю поетеси і "загниваючим" напрямом, таким

чином редукувавши дійсний стан речей. А між тим процес входження у культурні орбіти світу був для Лесі Українки природним буттям її творчого духу і радикальним шляхом осягнення українським мистецтвом шляхів виходу зі стану “заблокованості” (Ліна Костенко), існуючої протягом тривалого часу. Колообіг художніх ідей, як правило, не торкався глибин вітчизняної культури, і творчість Лесі Українки — перша вдала спроба виходу українського слова за горизонти старосвітської ідеології і народницької літератури, якими було уражено нашу художню ментальність.

Отже, яким був цей вихід слова? В модерн? Чому? Яким способом здійснювався?

Якщо не вдаватися до загальників, яких чимало намножено у радянському лесезнавстві, то відповіді на це питання так само складно, як пірнути на дно мистецького океану, яким є творчість нашої славетної українки. Тому цілком раціонально, що за предмет дослідження обирається один твір, який розглядається полісемантично, з використанням різних філологічних методик, із застосуванням принципу системності.

Для Лесі Українки *системність* чи не найпосутніша універсальна парадигма, що відкриває її мистецьке єство, новаторські художні досягнення, здійснені на матеріалі архетипів і знаних моделей світових сюжетів. Отже, з яких би боків не підходили до з'ясування референтної, кодової й інтертекстуальної сфери творчості Лесі Українки, вся справа впирається в мистецький синкретизм на рівні мікро- і макропоетики.

І драматична поема “Кассандра” — не виняток, а правило у системі поетичного театру Лесі Українки.

“Смертельним обов'язком” називала поетеса своє занурення “в дебрі всесвітніх тем (як, наприклад, з “Кассандрою” своєю), куди земляки мої, за винятком двох-трьох одважних, воліють не вступати” [17, 440]. У контексті обертання Лесі Українки “в дебрях” мігруючих тем все має смисл і логіку. Бо то ті її “палімпсести”, що увиразнюють і безпосередні джерела “Кассандри”, і внутрішню спонуку саме до цих сюжетних ситуацій та образної системи, і філософську глибину змісту, і гносеологічну проблему “пізнання”, “правди”, “пророцтва”, “пізнаного майбутнього”, й ус-

кладненість структури, і жанрову конструкцію, і ще цілу низку аспектів, кожен з яких має право на життя як суверенна сфера аналізу, покладена у фундамент цілісного знання про феномен Лесі Українки.

Привабливість для авторів даної роботи мають прояви мистецького синкретизму в усій споруді “Кассандри”, діалогічної по відношенню до європейського модернізму.

Синтез мистецтв передусім виявляється у кольористичі твору, тісно пов'язаній з імпресіонізмом, символізмом та експресіонізмом. І хоч, порівняно з “Лісовою піснею”, “Кассандра” не найбільш барвистий твір, але його центральна героїня наділена загостреністю зорового сприйняття вражень од зовнішньої реальності, і це цілком відповідає тому, що для Лесі Українки властивий імпресіоністичний малюнок письма.

Лесина Кассандра наділена спостережливістю, помноженою на ясність думки. Характеризуючи свою героїню в листі до О. Кобилянської, поетеса підкреслювала, що “...вона все провидить, вона все знає, але не холодним знанням філософа, тільки інтуїцією людини, що все спостерігає *несвідомо* і безпосередньо (“нервами”, як кажуть в наші часи), не розумом, а почуттям, — тому вона ніколи не каже: “Я знаю”, а тільки: “Я бачу”, бо вона справді *бачить* те, що буде, але пояснити аргументами, чому воно мусить так бути, а не інакше, вона не може” [17, 5].

Отже, Кассандра знає лише те, що бачить: червоно взута білая нога Гелени торкнулась землі; вітер розвіяв золоте пасмо її волосся. За цим баченням постає знання: на повіді Кіпрідиному Арес несений мчить. “Готуйте гекатомбу”, — волає вона пророчо, бо наділена здібністю з окремого жесту, руху, репліки сприйняти людину цілком, передбачити її долю. “Тимчасом образ Кассандри створено поза категоріями потойбічного, позарозумового, надлюдського. Кассандра пророчиця, але вона не провіщає божого. Її передбачення — бачення. Не боже, а людське. Не від богів, а богоборне. “Я не знаю нічого, окрім того, що я бачу”, — каже про себе Кассандра” [12, 63].

Здійснення пророкування Кассандри почасти мають безособовий характер, без співвіднесення з божественними наказами. Ці бачення-пророкування мають внутрішню

метафізичну необхідність здійснення. Такий перехід від персональної необхідності божественних наказів до безособової об'єктивної необхідності зумовлений причинно-наслідковими зв'язками в тій реальності, яку бачать усі і у тій реальності, яку "бачить" Кассандра; перша — загальновідома — реальність є причиною подій, які потім відбудуться і поява яких може бути передбачена, якщо всі факти і закони їх розвитку будуть відомі. Кассандра ніколи не пророкує не до речі: видіння виникають не хаотично, а завжди як логічне продовження саме в цей момент бачених усіма і Кассандрою фактів чи явищ, дій і протидій. Пророцтва Кассандри спрямовані навіть не на явища, а на **можливості** цих явищ:

Кассандра:

"А потім... ох, страшна була хвилина, як він прибув, а з ним і ти, Гелено, і я отой смертельний поцілунок побачила..."

Гелена:

"Кассандро! се неправда!  
Паріса я в той час не цілувала".

Кассандра:

"І все-таки я бачила його,  
Той поцілунок, саме в ту хвилину..."

[16, 14].

Неопозитивістська сутність кассандрівського пророцтва полягає в тому, що, попри всю емпіричну нечіткість, в ньому відбивається порядок, а саме *апріорний* порядок світу, тобто порядок можливостей, однаковий, навіть спільний, як для теперішнього, так і майбутнього часу. Кассандра ніколи не говорить "буде", "має бути", "відбудеться": події майбутнього відбуваються позачасово, що спростовує будь-який сумнів чи недовіру і перетворює інтенційне бачення в **очевидність можливого**.

Варто тут послатися на авторитет А. Ніковського, що помітив таку властивість Лесі Українки: "Уява її переноситься до минулого, і при тому не стільки реального, нау-

ково правильного й провіреного, як **можливого, ймовірного**. такого, який приблизно однаково уявляється всім освіченим сучасним письменникам" [3, 245]. Саме таке сприйняття пояснює текстологічність мислення Лесі Українки, яке спирається на семіотичну природу творчості і є фундаментом інтертекстуальності "Кассандри". Справа в обсязі використаного сюжету: він зберіг свою міфологічну універсальність, що змогла продукувати нові значення, які первісно мислилися лише опосередковано.

Для Кассандри очевидність можливого тісно пов'язана з досягненням внутрішнього зв'язку речей, пізнанням невидимої частини айсберга явищ.

Не випадково у монологів героїні часто повторюється слово "бачити" у різних варіантах, як, до речі, і в ремарках підкреслюється вдумливий погляд Кассандри (статистика даного дієслова і його варіативності просто-таки приголомшлива!). "У неї зоровий спосіб бачити і мислити. Замість закрити очі, вона якнайширше розкриває їх. Вона мислить зоровими образами, мазками. Її свідомість фактурна, як у живописі. Зорові побіжні враження становлять джерело її пророкувань. І в сприйнятті того, що є, і в пророцтві про те, що буде, для неї існує насамперед відчуття барви: чорні кораблі на багряних хвилях моря; на золотій кужілці пурпурова вовна. Вона фіксує враження барви, щоб пізнати суцільність істини. Істину вона пізнає в її позачасовій суцільності" [12, 64].

У кольоровій палітрі візуальної рецепції твору преважують три кольори — червоний, чорний, золотий, — взаємодія, семантика і аналіз яких відкривають приховану суть речей. Це троїсте співвідношення (і саме в такій послідовності за частотністю вживаності) створює відчутну простоту і гостроту сприйняття емоційної екзистенції твору. Два перші кольори тісно пов'язані з образами Кассандри та Гелени.

Більш символічним (хоча представлений кількісно менше) є **чорний** колір, з яким пов'язана стала семантика пророчництва, таїни та жаху. Емоція страху завжди стосується того чи іншого **реального сущого**. Жаж, який бачить Кассандра, має властивість окресленості причини, а не предмета:

Кассандра:

“Ох, Поліксено,  
я завжди чую горе, бачу горе,  
а показати не вмію. Я не можу  
сказати: тут воно або он там.  
Я тільки знаю, що воно вже є...”

[16, 22].

Жах, який супроводжує її фатальну відвагу — говорити! — не терпить ніякого протиставлення собі ні радості, ні затишного самозаспокоєння від усвідомленого безсилля відвернути долю. Він у таємній згоді з трагічною приреченістю героїні.

**Червоний** колір, пов'язаний з постаттю Гелени, є перedomовою появи **чорного**: несе семантику ще живого, але неминуче приреченого на загибель, отже, символізує на-взагал не кінцевий результат, а процес умирання, перші симптоми смерті та її причину:

Кассандра:

“І все-таки я бачила його,  
той поцілунок, саме в ту хвилину,  
коли до нашої землі торкнулась  
**червоно** взута білая нога  
Твоя, Гелено. **Ранила** ти землю”

[16, 14-15].

Як зазначає Віктор Петров, Леся Українка “дає образ Гелени в аспекті окремих зорових вражень (червоновзута білая нога, вітром розвіяне золоте волосся і т. д.), з друго-го боку, вона трактує образ Гелени як ідею сталу, незмін-ну й вічну. Гелена — це втілення непереможної, як смерть, як вічність незмінної, завжди тоїжної вроди” [12, 64].

Прикметною є перша поява червоного кольору: “Гелена сидить на низькому різьбленому стільці і пряде **пурпурну** вовну” [16, 10].

Винесення **червоного** кольору на початок твору в ав-торську ремарку першої дії настрює не тільки на символічно-образну рецепцію кольору, а й на власне візуальну: червоне є важливим (і чи не найголовнішим) елементом

декорації першої дії. Поетика і семантика протилежних барв не стільки декорує фон п'єси, скільки синтезом своїм виводить на філософські акценти, такі важливі для драми ідей Лесі Українки, що багато міркувала про проти-венство і спільність життя і смерті, вітаїстичного і танати-чного комплексів, що визначають психологію і мотиви поведінки героїв, їх внутрішні боріння, страждання й вос-кресіння до нового переживання трагедії буття. Ще за глибоким спостереженням Миколи Зерова, постійна діалогічність життя і смерті як екзистенційна проблема філо-софом та ідеологом Лесі Українки найкраще вкладалася у форму драматичного твору, модерного за своєю приро-дою і, зокрема, візуальними, отже, хроматичними сфера-ми зображення і вираження духовного світу через матері-альну атрибутику — колір. Саме тому барва існує в “Кас-сандрі” не стільки заради лише прив'язки до конкретики античності, до першовитоків і першопричин характерів героїні та її оточення, скільки є одним із компонентів філософської драми, однією з можливих причин появи якої була доба, що “...була добою суперечок, полеміки в тій приблизно мірі, як наш час (20-ті роки ХХ ст. — В. С., І. П.) є час літературних маніфестів та декларацій” [5, 385].

Ось чому такий референтний і водночас символічний, кодовий зміст мають кольори **червоний** і **чорний**, пов'язані з двома героїнями — Кассандрою та Геленою, — що по-стійно опонують одна одній, діалог-агон яких підкріпле-ний барвною гамою.

Саме червоний колір (Гелена), а не чорний (Кассандра) є символом **смерті**:

Кассандра:

“Якби я так була подібна смерті,  
була б тобі подібна” (Гелені. — В. С., І. П.)

[16, 11].

**Чорний** колір у драмі — абсолютний, самодостатній, а **червона барва** часто з'являється у супроводі інших: так, Гелена “пряде **пурпурну** вовну на золотій кужілці” [16, 10], “**червоно** взута білая нога” [16, 15].

Поява Поліксени “в білому убранні, з **червоними** стріч-ками й **червоними** квітками з **гранати** в косах” [16, 17] —

один із яскравих прикладів семантики цього кольору як першого симптому смерті. У монологі Кассандри, зверненому до Поліксени, звучать слова:

Кассандра:

“В той час, як ти оці квітки з **гранати**  
у кучері вплітала, Гектор наш  
думливу голову шоломом збрів”

[16, 21].

Намарні спроби відвернути фатум підсвідомо виявлені у намаганні Кассандри врятувати сестру: вона “починає розв’язувати стрічки, виймати квітки з волосся” [16, 19], бо так намагається стерти червоне на поки що живому.

Кассандра “бере з-за тринога ножиці і **обрізує коси Поліксени**” [16, 21]. Символіка кольору, синтез барв штовхають до усвідомлення думки, що позбутися фатального **червоного** майже неможливо, єдиний вихід звільнення – відсічення по живому.

**Червона барва** служить і композиційним обрамленням твору, робить внутрішній простір тексту замкненим і самодостатнім. Тому-то пурпурова вовна Гелени вистеляє стежку до брами в домі арагоського царя Агамемнона. Виходячи з цієї особливості функціонування барв, зокрема, ролі червоного кольору, сюжет набуває циклічності, бо епілог твору повертає до початку. **Червоний** колір – це кільцевий візерунок, який органічно вплетений у складний орнамент художньої структури твору.

Таке прочитання драматичної поеми доводить повторюваність історії в різному топосі з різними часовими інтервалами: Троя, Мікени... Оскільки Кассандра живе не в одноплановому світі, як усі люди, а у двоплановому, Леся Українка по-особливому окреслює час. Це пов’язано з тим, що героїня “є особою планових перемін дійсності. Час, який розчленовує суцільність буття на відокремлені одна від одної грані, для неї знято; він не існує для неї. Для неї не існує часового розчленування дійсності. Наявну дійсність Кассандра сприймає поза часом” [13, 62].

Про безкінечність, безупинність свідчить і означуваність червоним таких предметів – нитка, яка “все точиться, все точиться” [16, 16], стежка [16, 93]. Кассандрі ж да-

но побачити завершеність дії, символом якої є чорний колір, зазирнути за межу смерті (“Ох, скільки **крові чорної** я бачу” [16, 23]; “вже **чорні** кораблі **багряну** хвилю **стернями** різали” [15, 15]). Перед внутрішнім зором Кассандри опрозорюється майбутність, бо вона живе не лише сьогоднішнім днем, людям же не дано відчутти себе після життя, Троя не побачить своїх руйн.

**Золотий** колір використовується в характеристиці конкретних, реально окреслених, предметів: золота кужілка, золотий гребінець, золота гадючка, золоте пасмо. Ця барва здебільшого характеризує матеріальні статки людей. На загальному тлі **трагіки червоного іронія золотого** тим сильніша, що нагадує про колишню **золоту пору**.

Пожежа у фіналі восьмої дії асоціативно настроює на **жовто-червону** палітру. Але наростання сили полум’я призводить до градації червоного, що стає домінантним у кульмінації картини: “Заграва пожежу **заливає** (отожожнюється з кров’ю. – В. С., І. П.) сцену” [16, 93].

Сильним з погляду імпресіоністичної й експресіоністичної образної системи є порівняння полум’я з весіллям, що нагадує ще про один колір – **білий**: Поліксена в **білому** вбранні, Андромаха “на ложе Гектора новий (**білий**) готує плат” [16, 24]. Весілля, як відомо, знаменує новий етап життя; нерідко цей ритуал супроводиться обов’язковим переходом через вогонь, що символізує очищення (**білий** колір). Ця превалююча барва весільного дійства, окрім чистоти, символізує світло – день, те, що людям зрозуміліше (порівняно з ніччю-таємницею) і бажаніше:

Кассандра:

“...Я, брате,  
Сама б радша прясти **білу** вовну,  
Ніж віщувати всім нам **чорну** долю”

[16, 42].

**Біла** барва у своїй потенційній можливості розкладатися на весь кольоровий спектр у контексті безсмертя, його містерії є одвічним бажанням безкінечного життя, а не незрозумілого **чорного**, що приходить після **червоного** (смерті). Бажане безсмертя не є продовженням **життя після**

життя, кордоном яких є константа смерті; це бажання життя без смерті.

Кассандрі ж дано бачити те, що здійсниться після моменту фізичної смерті, яка для людей асоціюється з чорним, темним, тобто тим, що позбавлене світла. Це доводить суб'єктивне сприйняття світу людиною, для якої об'єктивність існує у формах відчуття (адже того, що людина не відчуває, для неї не існує). Люди не вірять Кассандрі тому, що вона пророкує їм те, що відбудеться після їх існування або переходу в іншу якість (руїни Трої), (троянки перестають бути троянками):

Кассандра:

“Троянки у неволі — живі!  
Обходять кросна, розділяють ложе,  
Дітей годують *еллінам* на втіху”

[16, 91].

Таким чином, мистецький синкретизм, виявлений у візуальній семантиці кольору і його репрезентативності у вибудові ідей твору, — дуже важливий спосіб художнього мислення Лесі Українки, що проливає світло на поліморфізм усієї структури “Кассандри”, виразно заявляючи про себе в особливостях творчого методу, в маргінальності жанрової природи п'єси.

Внаслідок цього “барва хвилинного переживання, — як стверджує Віктор Петров, — є для неї засобом, щоб од підкреслення в Кассандрі гостроти сприйняття миті перейти до ствердження в своїй героїні рис, що роблять її пророчицею. Кассандра — пророчиця: розсуваючи закони наявної умовної дійсності, за барвою руху, за миттю жести, вона сприймає вищу, єдино обов'язкову дійсність, визначену Мойрою. Цей спосіб інтерпретації образу Кассандри зближає творчу методу Лесі Українки з символізмом. Од імпресіонізму Лесі Українки — вражливості барв, од символізму — проникливості в ідеї” [12, 64].

Особливістю творчого методу “Кассандри” є таке поєднання імпресіонізму, експресіонізму з символізмом, яке свідчить про еклектизм, властивий модернізму.

Отже, кольористика твору, тісно пов'язана з репрезентативністю й опрозоренням назовні внутрішнього змісту,

його історіософської глибини, — лише одна грань мистецького синтезу, прикметного для Лесиної драматичної поеми. Власне, всі мікроелементи твору наділені пам'яттю про синтез.

Даний принцип енергійно дається взнаки у системі poetики жанру, що, як певна модель твору, тісно пов'язаний з типом літератури.

Якщо погодитися з думкою, що українська література в ХХ ст. не раз переживала діалектику оновлення, тривала як постійне “оновлення дисонансу”, як “безперервна деканонізація, як конфліктний діалог в межах культури”, як вияв модернізму, що “являв собою систему спроб або хвиль” [10, 19], то стає цілком закономірним стан маргінальності, характерний як для системи жанрів, так і для типу української культури в цілому, і не тільки тимчасової, але й органічної “кентавричності”.

Модернізм Лесі Українки заявив про себе у “Кассандрі” тим, що порушення попереднього родово-жанрового канону виявилось в зруйнуванні меж між лірикою, драмою й епосом, у порушенні “територіальної цілісності” кожного з родів літератури і витворення на цій основі нової моделі твору, що з'єднав у єдине ціле частки поламаних і відкинутих готових форм у новій якості. Так виникли маргінальні жанри, до яких належить драматична поема, канон якої створила саме Леся Українка, в тім числі й у “Кассандрі”.

У зв'язку з цим постає сакраментальне питання, чи змінило це кардинально співвідношення між модернізмом і головною традицією (народництвом, реалізмом) як між маргінальним і центральним у літературній історії. Відповідаючи на це питання негативно, Соломія Павличко між тим суперечить собі, висловлюючи таку тезу: “Хоча, перефразовуючи французького філософа Жака Дерріда, маргінальне в певному сенсі й виявилось центральним” [10, 20].

Маргінальне як центральне сприймається на рівні жанрового поліморфізму, до якого вдалася Леся Українка у своїй “Кассандрі” та інших творах і котрий проникає в усі пори художнього організму, представляючи собою вислід модернізму, оновлення всієї естетичної системи. Отже, це явище багатоструктурності, переінакшеного поєднання різнорідних елементів тексту в їх особливу спільність за-

являє про себе на рівні поетики жанру. Прикметно, що Леся Українка скористалася такою властивістю жанрової форми, як рухливість (на відміну від статичності і застиглості). Відома тенденція у літературі XIX-XX віків: спостерігається атрофія жанрів; чітко регламентовані структури все рідше використовуються письменниками, сприймаються як анахронізм, і головними представниками епосу, лірики і драми стають гнучкі синтетичні форми роману, вірша, п'єси, котрі важко віднести до будь-якого традиційного жанру.

“Драматичні поеми Лесі Українки, — починає свою статтю про поетесу Ліна Костенко, — явище феноменальне в українській літературі. За масштабом художнього мислення це явище рідкісне навіть в контексті найвищих досягнень світової літератури. І якби свого часу естетичні та громадські імпульси цієї драматургії були органічно сприйняті і творчо освоєні українським національним театром, то досі б цей театр явив світові своє істинно мистецьке обличчя” [8, 5].

Леся Українка явила українській літературі оригінальну жанрову “контамінацію”, в якій злилися ліричне, драматичне й епічне, симбіоз яких поклав початок вдатній і досконалій формі, перспективній естетичній традиції, що міцно закріпилися не лише у вітчизняній, але й зарубіжній літературі. До цього складного жанру поетеса йшла рішуче — від монологічності лірики і драматичних етюдів (“Гришниця”, “Зимова ніч на чужині”), прозової п'єси (“Блакитна троянда”, “Прощання”) і драматичних сцен (“Іфігенія в Тавриді”), психологічного монологу (“Саул”) і діалогічної структури ліричного тексту, активно формуючи новий тип твору.

Не випадково Леся Українка звернулася до пограничних жанрових форм, у яких наочно виявляється синкретичність. “Маргінальні жанри (“gatunki mieszane”, за термінологією польського літературознавства, що приділяло чимало уваги цьому поняттю на означення літературних з'яв, поєднують у собі елементи різних літературних родів. Про маргінальні жанри мова йде тоді, коли співіснують сполучені елементи, котрі трактуються як виразники цих родів. Становлення маргінальних жанрів є характерним явищем у розвитку літератури XIX століття, що пов'язане

з новим відношенням до жанру, трактування котрого “сам у собі” — перестало бути естетичною вартістю” [14, 140].

Складна жанрова форма драматичної поеми (як один із можливих варіантів маргінального жанротворення) є складною конструкцією, основу якої становить конфлікт, характер і розвиток якого визначає проблематику твору. Це завжди внутрішній, світоглядний, психологічний конфлікт. Відсутність розгортання драматичної інтриги компенсується низкою епізодів, важливістю діалогів та монологів.

Драматичній поезії притаманна тенденція до притчевості, до умовно-узагальненого виразу певної філософської думки-ідеї, що послуговується прийомами і засобами всіх родів літератури, що знову-таки підтверджує пріоритети і можливості модерністського дискурсу.

Близькість драматичної поеми до трагедії в тематичному плані, слабкість власне драматичного нерва і те, що у творах цієї видової форми протиставляються не так характери, як різні типи світогляду, становить синтез поеми і драми при переважанні слова над дією, ліро-епічного струменя над “подійним”. Драматичний діалог поступається місцем численним монологам, які становлять емоційно афективні та ідейні вершини твору, що є також виразною формальною вказівкою на домінування модерністського дискурсу, важливого в творчості Лесі Українки. Адже описи та оповіді їй вдавалися гірше, ніж монологи та діалоги.

Синкретизм у жанровій системі Лесі Українки, піднятий на поверхню формою драматичної поеми, актуалізує, на думку Л. С. Дем'янівської, не такі широкі категорії, як драматичне, епічне, ліричне, а “вужчі поєднання ознак ліро-епічної поеми і драми. Це зумовлене і виправдане тим, що власне епічний елемент тут слабо виражений і повсякчас трансформується у ліро-епічний” [4, 5]. Так постає драма поданих у зіткненні ідей, поглядів, думок. А думка набирає особливої сили, коли стає афористичною. Афоризм народжується не в спокійній — інформативній — розмові, а в процесі гострого зіткнення протилежних поглядів

Іншу модифікацію цієї форми становить діалог — агон, у котрому знаходять своє відображення різні типи світо-

гляду. Діалог-агон – двобій ідейних супротивників становить драматичний нерв поеми. Рух думки через заперечення до утвердження і є рушійною силою розвитку конфлікту “Кассандри”.

Отже, драматична поема – то передусім драма поданих у зіткненні ідей, поглядів, думок. Оскільки пріоритетність поеми драми у жанровій природі драматичної поеми – вагома, то в ній відповідно превалюють такі змістовно-композиційні прийоми побудови драми, як перипетія та агон.

Розрізняючи космогонічний та словесний тип агону в античній та слов'янській модифікаціях, Т. С. Голіченко співвідносить словесний агон із “гномічною формою видобування істини”, “що мислиться як сходження по сходинках космогонічного процесу” [1, 45-46]. Дослідниця приходить до висновку, що слов'янська модель агону тяжіє до античної, хоча в реалізації цих моделей вона знаходить і певні відмінності: “Якщо у греків метафора агону переростає у словесно-ментальний діалог, за допомогою якого здійснюється пізнання світу, то в східній моделі, до якої певною мірою тяжіє слов'янська ментальність, міфологічне уявлення про агоністичну розірваність світу стає моделлю виразу самопочуття людської душі у світі, трагедійності самого світу, розуміння взаємопріреченості людини та світу, їх взаємної невлаштованості” [1, 58]. На думку О. Фрейденберг. перипетія – центральний поворот у зворотний бік, у протилежне, “вона виконує функцію катастрофи як циклічного повороту до першооснови і відповідає моментові загибелі, за котрим наступає реновація” [18, 180-181].

З часу античності склалося так, що боротьба, яка лежить в основі будь-якої драми, наявна в структурі трагедії у вигляді агону, діалогу та стихоміфії. У трагедії агон складається з чергування крупних інвективних партій зворотньо-симетричного характеру.

“Згідно з сучасною етимологією, яку використовує Ф. Б. Кейпер, *agonistes* – “це той, хто здатний зустрітись лицем до лица”, гідний двобою, переможець. В найзагальнішій інтерпретації агоністика – це така форма виразу світобудівної парадигми, в межах якої зустріч хаосу та космосу мислиться безпосередньо; крім того, ця зустріч

носить стрімкий напружений характер та завершується перемогою однією з сторін” [1, 44].

Як доводить аналіз, в основі будови “Кассандри” лежить агоністична концепція. Розуміючи агон як боротьбу, як “перипетію – головний поворот драми, коли зовнішні протиріччя стають внутрішніми протиріччями однієї особи” [11, 72], “Кассандру” Лесі Українки можна поділити на декілька перипетійних кіл, кожне з яких розкриває новий відтінок сутності характеру головної героїні. Кожне з цих кіл складається з одного і того ж героя та **нового** антигероя, ці кола навагал можна звести до формули: *Кассандра – анти-Кассандра*, перша складова є постійною для будь-якого кола, але полісемантична; друга – змінна і репрезентує одне з антизначень першої.

У “Кассандрі” наявні такі перипетійні кола, розташовані за принципом градації, заснованої на повноті виявлення значень:

- 1) *Кассандра – Гелена* (найзагальніше та найдраматичніше коло твору);
- 2) *Кассандра – Гелен*;
- 3) *Кассандра – Поліксена* (як варіант – *Кассандра – Андромаха*);
- 4) *Кассандра – Паріс*;
- 5) *Кассандра – Деїфоб*;
- 6) *Кассандра – Долон*;
- 7) *Кассандра – Агамемнон*.

Коло *Кассандра – Гелена* є своєрідно синтезуючим усі інші концентричні кола; воно наділене узагальненим та універсальним характером, оскільки являє собою зародки окреслення усіх наступних. Початок діалогу Гелени та Кассандри: “– Сестриця, радуйся!– Радій, Гелено, бо ми не сестри” [16, 10], – є вже кульмінацією кола, різким протиставленням двох духовних інтенцій одного і того ж предмета, свідомим розмежуванням. полярністю, яка не терпить напівтонів і складає драматичність конфлікту.

Думка про зіткнення, боротьбу героя та антигероя набуває символічного наповнення в образі свічада, одному із прийомів репрезентації двох начал: показу реально існуючої людини (власне предмета) та її образу (віддзеркалення). Прийом віддзеркалення дає змогу побачити першу *анти-Кассандру*, гротескно збільшену до постаті Гелени.



Гелена з руйнівним, еротично-жіночим началом повертає нас до інтертекстуального кола *Кассандра — Аполлон*.

Дар пророчництва, в яке ніхто не вірить, — це своєрідний “троянський кінь”, підкинута Кассандрі від Аполлона. Задля повного розкриття кола *Кассандра — Гелена* використано прийом накладання, що діє за принципом подвійного дзеркала: коло *Кассандра — Гелена* ототожнюється з побіжно згаданим у монолозі Кассандри колом *Прометей — Епіметей*.

Кассандра:

“Був Прометей і був Епіметей,  
одного батька — матері синове.  
Життя й огонь дав людям Прометей  
і знав, що муки ждуть його за теє,  
провидець мук не відвернув від себе...  
Епіметей не знав нічого. Завжди  
у нього думка доганяла вчинок”

[16, 16].

Ці слова являють собою якісне повторення початкової формули “сестра — не сестра”, а тому коло замикається. Елемент з’єднання початку і кінця, їх замикання є організуючим елементом не тільки першої дії, але й усього твору: пурпурна нитка Гелени, пронизуючи весь твір, витчеться в “пурпурну тканину” Клітемнестри, яку можна назвати ще одним віддзеркаленням Гелени, її іншою іпостассю, але вже не в контрастних, а в паралельних площинах і з незначними якісними відтінками.

Наступне змістовно вагоме та якісно нове коло — *Кассандра — Гелен* — зведено до таких моральних категорій, як абсолютність та відносність істини. Брат Кассандри Гелен “цілковито освоїв власне людську міру істини. Вона полягає, на думку Гелени, у боротьбі з правдою, приховуванні її залежно від потреб людей і миті, іншими словами, вона у владі людських потреб. Прагматична теорія Гелени перевертає саме уявлення про мову в її людському, а не в божественному, сакральному вимірі” [3, 243]. Кассандра бачить “голу правду”, боги дали їй силу “пізнати правду, сили ж не дали керувати правдою”, а Гелен говорить те,

“що корисно або що почесно”. Знову крайність, антагонізм, який є обов’язковим, оскільки тільки в своєму протиставленні явища пізнають свою суть (добро — зло, світло — темрява):

Кассандра:

“Коли так, вона [Мойра] бажає,  
Щоб була й Кассандра”

[16, 60].

Гелен:

“І щоб Гелен боровсь проти Кассандри”

[16, 60].

Зіштовхування різних моральних норм, носіями яких виступають різні герої, служить фоном для утвердження певної духовної норми:

Гелен:

“Се правда, що на полі  
воюють не лідійці й не ахейці,  
а ти і я”

[16, 9].

Йдеться не про двох героїв-антагоністів з різними потенційними можливостями, а про рівносильних (“Ми віщуни обоє — значить рівні” [16, 65]), енергія яких зворотно спрямована. Агон “технічно” оформляє внутрішній поєдинок героя з самим собою, розчакнутість його психології, саме ту амбівалентність, котра зумовлює трагедію фатального вибору за умови наявності різних можливостей розв’язання внутрішнього конфлікту.

Протистояння *Кассандра — Поліксена* менш контрастне у словесному вираженні, ніж попереднє коло. Антитетичність цієї анти-Кассандри виражається не в морально-етичному антагонізмі загальнофілософських концепцій (“*Поліксена*: Ні, Кассандро, не думай ти, що я тобі ворожа, як інші всі” [16, 19]), а на рівні звичайна — богорівна: “*Кассандра*: Бо де візьметься у птиці віщої коханий погляд голубки, що воркує” [16, 19].

Яскравіше антиномія цих властивостей заявлена у варіанті попереднього кола — *Кассандра — Андромаха* (остання є узагальненням самодостатності жінки як дружини та матері). Саме таку перспективу пропонує Кассандрі — богорівній Ономай. Закінчення третьої дії є початком зв'язки нового кола *Кассандра — анти-Кассандра*, в якому відбувається двобій головної героїні з самою собою, постає бунт Кассандри проти Кассандри:

Кассандра:

“Я не кажу, нічого не кажу,  
нічого не віщую... Тільки бачу!  
*Осліпніть ви, зловісні очі!*”

[16, 27].

Конфлікт між бажанням щастя та прикрою долею найбільш яскраво представлений у колі *Кассандра — Долон*, що має дотичність до позатекстового — *Кассандра — Аполлон*. Близькість таких аналогій підкреслюється також звуковою схожістю імен — *Аполлон — Долон*.

Дане коло демонструє безсилля Кассандри перед самою Кассандрою, драматизм колізії посилюється інтимним струменем приватного життя, внутрішньою інтонацією героїні. У цьому випадку незнання майбутнього стає для неї майже щастям, але Кассандра позбавлена рятівної здатності людей мати ілюзії:

Андромаха:

“...доволі з нас уже твоєї правди,  
зловісної, згубливої, так дай же  
нам хоч неправдою пожить в надії.  
Ох, я вже втомлена від тої правди!  
Ой, дай мені хоч сон, хоч мрію, сестро!”

[16, 55].

Мрія, що є притулком людських бажань, втечею від реальності, недоступна Кассандрі.

Своєрідна зрада собі, що є відносною перемогою зовнішніх обставин, красномовно названа Деїфобом моральним обов'язком, стає злочином головної героїні проти себе:

Кассандра:

“Мій брате, се була б потрійна зрада —  
себе самої, правди і лідійців”

[16, 45].

Слово згоди, “тяжкий сором на голові Кассандри”, яке промовили “примус і ненависть”, опускає Кассандру до рівня оточення, яке не стільки не вірить віщуванням, скільки намагається впевнити себе у зневірі:

Кассандра:

“Я собі не вірю,  
Вже бачиш, довершилась божа кара:  
не тільки інші, а й сама Кассандра  
*зневірилась в Кассандрі. Я не знаю,  
чи вже те правда, що тепер я бачу*”

[16, 56].

Так витворюється монодрама, якою є “Кассандра”, що, здавалось би, суперечить розгалуженій системі персонажів і інтелектуальній багаточаровості твору. А між тим це саме монодрама.

Сьома дія є кульмінаційною у логіці розвитку внутрішніх суперечностей головної героїні: вона довершує поступове розкриття двох сутностей Кассандри, яка справді стала трагічною постаттю, що викликає катарсис. Образ головної героїні майже повністю розкритий за допомогою попередніх кіл, які унаочнювали лише одне із антизначень, що нейтралізувалися повнотою та полісемантикою істинного значення. У сьомій дії характер героїні виявляється через цілісну, повну свою протилежність: з'являється багатозначення (оскільки у сьомій дії присутні майже всі герої, кожен із яких є своєрідним антигероєм, антитезою до однієї з якостей Кассандри) модель анти-Кассандри.

Система агоністичних відношень, що є передумовою виникнення перипетії, яка є поворотом драми із зовнішніх конфліктів у внутрішню протиріччя однієї особи, фокусує це якнайповніше. Узагальнені метафоричні образи Гелени, Поліксени, Деїфоба, Гелена являють собою варі-

анти можливого морального вибору головної героїні. “По суті агон різних героїв у драмах Лесі існує лише до перипетії, в її площині — це вже агон суб’єкта вибору з нормами, які дає йому оточення, з нормами певного встановленого і незмінного порядку, за якими суб’єкт не вбачає смислу, оскільки сам є його головним носієм, його зберігаючим і відтворюючим началом” [11, 72].

Героїня “Кассандри” як центр монодрами здатна вивчитись над усіма відчуттям безмежності горя, яке не може не помітити, не хоче приховати і бере на свої плечі його тягар, хоч цим не полегшує іншим мук неволі. Саме агоністичні кола, якими оточена Кассандра, знаходячись мов у полоні, роблять її центральною героїнею монодрами, задля якої все: і світ людей, і воля богів, і широка шкала емоцій та духовних пошуків у вічних берегах **Життя і Смерті, Минулості, Тлінності і Вічності**.

Згушення духовної інформації, синтез різнорідних аспектів філософії людського існування, переведення їх з ускладненої на зрозумілу мову пізнання своєї внутрішньої суті і всього, що оточує, досягається Лесею Українкою за допомогою агоністичної конструкції, що свідчить, з одного боку, про вміння скористатися зразком усталеної античної трагедії, а з другого, — написати модерний твір, що став концептом нового мислення і художньої ментальності, органічної для світової культури. І, думається, це не такий уже невідомий і заблокований, а все ж резонуючий **ВИХІД СЛОВА** української поетеси за межі “хатніх” можливостей і проблем [Див. про це: 7, 625-627].

Аналіз агону як інструмента осягнення тонкої матерії почуттєвої і розумової сфери людини, як способу реалізації жанрової синтетичної конструкції в усій виразній ясності доводить, що Лесья Українка динамікою своєї творчості означила шлях поступу Європи по шляху модернізму.

Саме з творчим методом Віктор Петров слушно співвідносить не тільки поетику кольору, але й роль антистичності у “Кассандри”, хоч термін “агон” він не вживає, наголошуючи так: “Реалісти змішували фарби. Експресіоністи плекали ч и с т і фарби. Вони надавали кольорові іншого відтінку не через змішування фарб, але через їх зіставлення. Цей метод ми знайдемо і в Лесі Українки. Замість казати, описувати, характеризувати дану особу, вона

зіставляє одну й іншу і характеризує не цю, а ту іншу. Характеристикою іншої особи вона відтворює образ даної. Звідси походить спосіб побудови образу з протиставлень, антитетики як метод письма, накладання фарб за контрастом” [12, 66].

Прикметно, що екзистенційні суперечності головної героїні задля більшого драматичного ефекту винесені у площину видимого — кожен із героїв є декорацією, зовнішнім індикатором внутрішньої боротьби. Пожежа Трої, наскільки б вона не була історично реальною, теж переходить у сферу абстрактної метафорики і символізує фінал внутрішньої боротьби:

Кассандра (з дивним спокоєм):

“Колись була пророчиця Кассандра, —  
вона згоріла на пожежі Трої

.....  
Тепер нема нічого від Кассандри”

[16, 99].

Але таке прочитання було б помилковим, оскільки свідчить про лінійність твору (початок — кінець), і спростувало б думку щодо циклічності всієї драми і логіки розвитку образу головної героїні. Фінальні слова: “Сильний Перун і раптова злива” [16, 99] розставляють всі крапки над “і”, оскільки, як відомо, одвічним материнським лоном, що народжує усе живе, є водяна стихія. Отже, здійснюється новий поворот від смерті до життя — коло замикається і водночас розпросторюється у вічність. Постійний колообіг є символом духовної субстанції, що продовжує свій рух по висхідній. І кожна ланка спіралі сходження розвиває систему еностей, у котрій кожний елемент синтезу сприймається як органічне ціле.

Філософічність “Кассандри” тісно пов’язана з новою манерою тлумачення авторкою сюжету з минулого, з вільною й умовною його трансформацією, що дозволяє героїню перетворити на багатозначний символ. Це має пряму дотичність до творчого методу, в якому вгадується прагнення модерністів “створити самодостатній, автономний світ мистецького твору, штучна і свідомо впорядкованість

якого повинна була протистояти реальному світові, сприйнятому як царство хаосу і краху традиційних цінностей” [15, 230].

Відаючи належне поезії модернізму, Леся Українка практично не брала участі у початковому дискурсі про нього, не виступала з теоретичним осмисленням цього напрямку, зіставленням з європейським і східним (російським) його різновидами, контекстуальним його розглядом. Саме тому Г. Грабович закидає поетесі те, що вона мало зробила (як і інші письменники цього періоду розвитку української літератури) “для того, аби чітко її (поезику модернізму. — В. С., Г. П.) сформулювати, а відтак підтримати” [2, 583].

Та це справді не входило у плани Лесі Українки, яка була творцем художніх цінностей, практиком, а не теоретиком літературного руху України. Її “теорія” — це твори, серед яких “Кассандра” явно несе на собі печать модерністського естетичного канону, серед властивостей якого є внутрішня облаштованість твору, його впорядкованість.

Таким чином, передумова системності — *циклічність*, — як органічна властивість “Кассандри”, беззастережно доводить, що принцип синтезу, який постає на основі аналітичності кожного з окремих мікрообразів і фрагментів тексту, є домінуючим у всьому — від первісних сигналів, які посилає автор читачеві, до сутнісних акцентів системи ідей та їх багаточисленних нашарувань, які слід назвати комплексом екзистенційності.

Ці міркування і спостереження над природою мистецького синтезу й особливостями творчого методу у “Кассандрі” доводять нібито її аксіоматичну думку, але ж все-таки погано аргументовану нашим літературознавством, про те, що Леся Українка своєю велетенською працею митця світового рівня зрушила хід української культури, пустивши її по новаторському руслу, вписавши не лише щедри сторінки, але й яскраві і безкінечно продуктивні у національній духовності. На всьому залишилась печать генія, що “ішов сходами гігантів” (Ліна Костенко).

## Література

1. Голіченко Т. С. Слов'янська міфологія та антична культура. — К., 1994.
2. Грабович Григорій. Екзорцизм українського модернізму // До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка. — К., 1997.
3. Гундорова Тамара. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. — Львів, 1997.
4. Дем'янівська Л. С. Українська драматична поема. — К., 1984.
5. Зероє Микола. Твори: У 2 т. — К., 1990.
6. История всемирной литературы. В 9-ти т. — М., 1983. — Т. 1.
7. Кассандра // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2-х т. — М., 1991. — Т. 1.
8. Костенко Ліна. Поет, що ішов сходами гігантів // Леся Українка. Драматичні твори. — К., 1989.
9. Мельничук Б. І. Драматична поема як жанр. — К., 1981.
10. Павличко Соломія. Дискурс модернізму в українській літературі. — К., 1997.
11. Паньков А. І., Мейзерська Т. С. Поетичні візії Лесі Українки. — Одеса, 1996.
12. Петров Віктор. Драматична поема Лесі Українки “Кассандра” // Вісник Академії наук Української РСР. — 1991. — № 2.
13. Петров Віктор, Чижевський Дмитро, Глобенко Микола. Українська література. — Мюнхен—Львів, 1994.
14. Serotwinsky Stanislaw Słownik terminów literackich. — Warszawa — Kraków, 1966.
15. Современная зарубежное литературоведение. Концепции. Школы. Термины. — М., 1996.
16. Українка Леся. Кассандра // Зібрання творів. У 12-ти т. — К., 1975-1979. — Т. IV.
17. Українка Леся. Зібрання творів. У 12-ти т. — К., 1975-1979. — Т. XII.
18. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. — Л., 1936.