

УДК 821.161.2Л.Українка

В. Саєнко, І. Пономаренко

«КАССАНДРА» ЛЕСІ УКРАЇНКИ: МИСТЕЦЬКИЙ СИНТЕЗ У МОДЕРНІСТСЬКІЙ СИСТЕМІ ПОЕТИКИ

Досліджується феномен синтезу мистецтв, що проявляється на всіх рівнях поетики “Кассандри” Лесі Українки: синестезії, зокрема колористики, жанрової моделі твору-симбіонта, поліфонії творчого методу.

Ключові слова: синестезія, колір як художній чинник, твір-симбіонт, поліморфізм.

Потужна і спеціальна наукова проблема «Леся Українка і європейський модерн» в українському літературознавстві, а тим більш – світовому, майже не ставилася. Якщо й були такі спроби, то скромні, переважно зумовлені настановою збільшити розрив між прогресивною ідеологічністю поетеси і «загниваючим» напрямом, таким чином редукувавши дійсний стан речей. А тим часом процес входження у культурні орбіти світу був для Лесі Українки природним буттям її творчого духу і радикальним шляхом осягнення українським митцем шляхів виходу зі стану «заблокованості» (Ліна Костенко), існуючої тривалий час. 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? У модерн? Чому? Яким способом здійснювався?

Якщо не вдаватися до загальників, яких чимало намножено у радянській науці про Лесю Українку, то відповісти 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 макропоетик.

І драматична поема «Кассандра» – не виняток, а правило у системі поетичного театру Лесі Українки.

«Смертельним обов'язком» називала поетеса своє занурення «в дебри всесвітніх тем (як, наприклад, з “Кассандрою” своєю), куди земляки мої, за виїмком двох-трьох одважних, воліють не вступати» [17, 440]. У контексті обертання Лесі Українки «в дебрях» мігруючих тем все має смисл і логіку. 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 ускладненість 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 цієї роботи мають прояви мистецького синкретизму в усій споруді «Кассандри», діалогічної щодо європейського модернізму.

Синтез мистецтв передусім виявляється у колористиці твору, тісно пов'язаній з імпресіонізмом, символізмом та експресіонізмом.

І хоч, порівняно з «Лісовою піснею», «Кассандра» не найбільш барвистий твір, його центральна героїня наділена загостреністю зорового сприйняття вражень од зовнішньої реальності. Адже Лесі Українці властивий імпресіоністичний малюнок письма.

Її 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 невідомо 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 біла нога Гелени торкнулася землі; вітер розвіяв золоте пасмо її волосся. За цим баченням постає знання: на Кіпридиному поводі мчить неситий Арес. «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 божє, 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 в 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, у 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, науково 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 тільки опосередковано.

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

Не випадково у монологах героїні часто повторюється слово «бачити» у різних варіантах, як, до речі, і в ремарках підкреслюється

вдумливий погляд Кассандри (статистика відповідного 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 палітрі візуальної рецепції твору переважають три кольори – червоний, чорний, золотий, – взаємодія, семантика й 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 символічний (хоча представлений кількісно менше) – **чорний** колір, з яким пов'язано стали семантику пророкування, таїни та жаху. Емоція страху завжди стосується того чи іншого **реального** **сущого**. Жак, 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].*

Жак, 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 із постаттю Гелени, є передумовою появи **чорного**; несе семантику ще живого, але неминуче приреченого на загибель, отже, символізує назагал 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
червоновзута 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 другого боку, вона трактує образ Гелени як ідею сталу, незмінну й вічну. Гелена – це втілення непереможної, як смерть, як вічність незмінної, завжди тотожної 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 авторську ремарку першої дії настраює не тільки на символічно-образне сприйняття кольору, а й на власне візуальне: червоне – важливий (і чи не найголовніший) елемент 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, яка багато міркувала про противенство і спільність життя і смерті, вітаїстичного і танатичного комплексів, що визначають психологію й мотиви поведінки героїв, їх внутрішні боріння, страждання й воскресіння до нового переживання трагедії буття. Ще за глибоким спостереженням Миколи Зерова, постійна діалогічність життя і смерті як екзистенційна проблема філософем та ідеологем Лесі Українки найкраще вкладалася у форму драматичного твору, модерного за природою і, зокрема, візуальними, отже, хроматичними сферами зображення і вираження духовного світу через матеріальну атрибутику – колір. Саме тому барва існує в «Кассандрі» 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 XX 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, які постійно опонують одна одній, діалог-агон яких підкріплений барвною гамою.

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

Кассандра:

*Якби ж 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], «**червоновзута білая нога**» [16, 15].

Поява Поліксени в **білому** вбранні з **червоними** стрічками й **червоними** квітками з **гранати** в косах [16, 17] – один із яскравих прикладів семантики цього кольору як першого симптому смерті. У монолозі Кассандри, зверненому до Поліксени, звучать слова:

Кассандра:

*В той час, як ти оці квітки з гранати
у кучері влітала, Гектор наш
думливу голову шоломом зброїв [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 Поліксені**» [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, органічно вплетений у складний орнамент художньої структури твору.

Таке прочитання драматичної поеми доводить повторюваність історії в різному топісі 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 дано побачити завершеність дії, символом якої є чорний колір, зазирнути за межу смерті («Ох, скільки *крові чорної* я бачу» [16, 23]; «вже *чорні* кораблі *багрян*у хвилю стернями різали» [16, 15]). Перед внутрішнім зором Кассандри опрозорується майбутність, бо вона живе не лише сьогоdnішнім днем, людям же не дано відчути себе після життя, Троя не побачить своїх руїн.

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* (ототожнюється 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

поже 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 переважна барва весільного дійства, окрім чистоти, символізує світло – день, те, що людям зрозуміліше (порівняно з ніччю-таємницею) і бажаніше:

Кассандра:

*...Я, брате,
сама б радніша прями білу вовну,
ніж віщувати всім нам чорну долю [16, 42].*

Біла барва у своїй потенційній можливості розкладатися на весь колірний 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*, кордон яких – константа смерті; це бажання *життя без смерті*.

Кассандрі ж дано бачити те, що здійсниться після 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, бо вона пророкує їм те, що відбудеться після їх існування або переходу в іншу якість (руїни Трої; троянки перестають бути троянками):

Кассандра:

*Троянки у неволі і – 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 жесту 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 – вражливість барв; од символізму – проникливість в ідеї» [12, 64]. Особливістю творчого методу «Кассандри» є таке поєднання імпресіонізму, експресіонізму з символізмом, яке свідчить про еkleктизм, точніше – поліморфізм, поліфонізм, багатоструктурність, властиві модернізму.

Отже, колористика твору, тісно пов'язана з репрезентативністю й опрозоренням назовні внутрішнього змісту, його історіософської глибини, – лише одна грань мистецького синтезу, прикметного для цієї драматичної поеми. Власне, всі мікроеlementи твору наділені пам'яттю про синтез.

Цей принцип енергійно дається взнаки у системі поетики 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 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 «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 заявляє про себе на рівні поетики жанру. Прикметно, що Леся Українка скористалася такою властивістю жанрової форми, як рухливість (на відміну від статичності й застиглості). Відома тенденція у літературі XIX–XX століть: спостерігається атрофія жанрів; чітко регламентовані структури все рідше використовуються письменниками, сприймаються як анахронізм, і головними репрезентантами 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 вітчизняній 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 («Грішниця», «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-симбїонта.

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 елементи різних літературних родів. Про маргінальні жанри мова йде тоді, коли співіснують сполучені елементи, котрі трактуються як виразники цих родів. Становлення маргінальних жанрів – характерне явище у розвитку літератури ХІХ століття, що пов'язане з новим ставленням до жанру, трактування котрого «сам у собі» – перестало бути естетичною вартістю» [14, 140].

Симбїотична 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 поемі притаманна тенденція до притчевості, до умовно-узагальненого виразу певної філософської думки-ідеї, що послуговується прийомами і засобами всіх родів літератури. Це 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 відображення різні типи світогляду. 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 поетики драми у жанровій природі драматичної поеми вагома, то в ній відповідно переважають такі змістовно-композиційні прийоми побудови драми, як перипетія та агон.

Розрізняючи космогонічний та словесний типи агону в античній та слов'янській модифікаціях, Т. С. Голіченко співвідносить словесний агон із «гномічною формою видобування істини», «що мислиться як сходження по сходинах космогонічного процесу» [1, 45–46]. Дослідниця приходить до висновку, що слов'янська модель агону тя-жіє 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 взаємоприреченості

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 у структурі трагедії у вигляді агону, діалогу та стихоміфії. У трагедії агон складається з чергування великих інвективних партій зворотно-симетричного характеру. «Згідно з сучасною етимологією, яку використовує Ф. Б. Кейпер, *agonistes* – “це той, хто здатний зустрітися 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 однієї 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 осо-би» [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 навзагал 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*; *Кассандра – Паріс*);
- 4) *Кассандра – Деїфоб*;
- 5) *Кассандра – Долон*;
- 6) *Кассандра – Агамемнон*.

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

Думка про зіткнення, боротьбу героя та антигероя набуває символічного наповнення в образі *свічада*, одного з 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 пророцтва, в яке ніхто не вірить, – це своєрідний “троянський кінь”, підкинутий 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 вогонь 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 філософсько-моральних категорій, як абсолютність та відносність істини. Брат Кассандри Гелен «цілковито освоїв власне людську міру істини. Вона полягає, на думку Гелена, у боротьбі з правдою, приховуванні її залежно від потреб людей і миті, іншими словами, вона у владі людських потреб. Прагматична теорія Гелена 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, 63].

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 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 антиномію цих властивостей заявлено 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 зав'язки нового кола *Кассандра* – *анти-Кассандра*, в якому відбувається двобій головної героїні з самою собою, постає бунт Кассандри проти Кассандри:

*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*. Це 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 пожити в надії.
Ох, я вже втомлена від тої правди!
Ой, дай мені хоч сон, хоч мрію, сестро! [16, 55-56].*

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, що не стільки не вірить віщуванням, скільки намагається впевнити себе у зневірі:

Кассандра:

*Я собі не вірю.
Вже бачиш, довершилась божжа 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 багатозначності твору. А тим часом це саме монодрама.

Сьома дія – кульмінаційна 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 тільки одне з антизначень, що нейтралізувалися повнотою та полісемантикою істинного значення. У сьомій дії характер героїні виявляється через цілісну, повну свою протилежність: з'являється багатозначення

(оскільки у цій 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 внутрішнє протиріччя однієї особи, фокусує це якнайповніше. Узагальнені метафоричні образи Гелени, Поліксени, Деїфоба, Гелена являють собою варіанти 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 вивищитися над усіма відчуттям безмежності горя – загибелі Трої, – 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, перебуваючи 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**.

Згущення духовної інформації, синтез різнорідних аспектів філософії людського існування, переведення їх з ускладненої на зрозумілу мову пізнання своєї внутрішньої суті й усього, 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 сфер людини, як способу реалізації жанрової синтетичної конструкції виразно доводить, що Леся Українка динамікою своєї творчості означила шлях поступу Європи шляхом модернізму.

Саме з творчим методом Віктор Петров слушно співвідносить не тільки поетику кольору, але й роль антитетичності у «Кассандрі», хоч термін «агон» він не вживає, наголошуючи так: «Реалісти змішували фарби. Експресіоністи плекали чисті 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. Звідця 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 винесено 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 в Трої [...]

<...> Тепер нема нічого від Кассандри [16, 99].

Але таке прочитання було б помилковим, оскільки свідчить про лінійність твору (початок – кінець), і спростовувало б думку щодо циклічності всієї драми й 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 єдностей, 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].

Віддаючи належне поетиці 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 (поетику модернізму. – В. С., І. 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 посиляє автор читачеві, до сутнісних акцентів системи ідей та їх численних нашарувань, які слід назвати комплексом екзистенційності.

Ці міркування і спостереження над природою мистецького синтезу й особливостями творчого методу в «Кассандрі» доводять нібито й аксіоматичну думку, але все-таки погано аргументовану нашим літературознавством, про те, що Леся Українка своєю велетенською працею митця світового рівня зрушила хід вітчизняної культури, пустивши її по новаторському руслу, вписавши не лише щедрі сторінки, але і яскраві й 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 Г. Екзорцизм українського модернізму // До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка. – К., 1997.
3. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997.
4. Дем'янівська Л. С. Українська драматична поема. – К., 1984.
5. Зеров М. Твори: У 2 т. – К., 1990.
6. История всемирной литературы: В 9 т. – М., 1983. – Т. 1.
7. Кассандра // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – М., 1991. – Т. 1.
8. Костенко Л. Поет, що ішов сходами гігантів // Українка Леся. Драматичні твори. – К., 1989.
9. Мельничук Б. І. Драматична поема як жанр. – К., 1981.
10. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1997.
11. Паньков А. І., Мейзерська Т. С. Поетичні візії Лесі Українки. – О., 1996.
12. Петров В. Драматична поема Лесі Українки «Кассандра» // Вісн. Академії наук Української РСР. – 1991. – № 2.
13. Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Українська література. – Мюнхен-Львів. – 1994.
14. Serotwinsky S. Słownik terminów literackich. – Warszawa-Kraków, 1966.
15. Современное зарубежное литературоведение. Концепции. Школы. Термины. – М., 1996.
16. Українка Леся. Кассандра // Зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1975–1979. – Т. 4.
17. Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1975–1979. – Т. 12.
18. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. – Л., 1936.

Саенко В., Пономаренко И. «Кассандра» Леси Украинки: синтез искусств в современной системе поэтики.

Исследуется феномен синтеза искусств, который проявляется на всех уровнях поэтики «Кассандры» Леси Украинки: синестезии, в частности цветовой гаммы, жанровой модели произведения-симбионта, полифонии творческого метода.

Ключевые слова: синестезия, цвет как художественный фактор, произведение-симбионт, полиморфизм.

Sayenko V., Ponomarenko I. "Kassandra" by Lesya Ukrainka: Synthesis of Arts in the System of Poetics in Modernism.

The article provides the investigation of the phenomenon of the synthesis of arts that is visible on all levels of the poetics in "Kassandra": synaesthesia, coloristics in particular, genre model of the creative work-symbionth, polyphony of the creative method.

Key words: synaesthesia, colour as the creative factor, creative work-symbionth, polymorphism.