

ІНТЕРМЕДІАЛЬНЕ МОВОМИСЛЕННЯ (СУЧАСНА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА ТЕОРЕТИЧНА ДУМКА ЯК КЛЮЧ ДО “КАССАНДРИ” ЛЕСІ УКРАЇНКИ)

Софія Варецька

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, м. Львів, Україна, 79000
sofia.varetska@lnu.edu.ua*

Світлана Маценка

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, м. Львів, Україна, 79000
svitlana.macenska@lnu.edu.ua*

Ярина Тарасюк

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, м. Львів, Україна, 79000
yaryna.tarasyuk@lnu.edu.ua*

На основі теоретичних засад літературознавчо орієнтованої інтермедіальності, а також суміжних із нею ідей постструктуралізму, медіазнавства і театрознавства, обґрунтовано поняття письма і ширше літературного тексту як інтермедіуму. Методом уважного читання проаналізовано драматичний текст *Кассандра* Лесі Українки, який виявляє властивості міфологічної фігури, ім'я якої носить. Такий теоретичний підхід уможливив розгляд драматичного тексту Лесі Українки як складової світової культури, відслідковування функціонування “заселеного в заборонену і переслідувану мову” (Оксана Забужко) міфологічного образу Кассандри. Тому увагу зосереджено на таких вимірах літературного тексту як візуальність, звучність і перформативність. З'ясовано, що вимір звучності пов'язаний із поняттям голосу та крику. Голоси в “Кассандрі” Лесі Українки розглянуто як особливі мовні події, які об'єднують усне і письмове мовлення. В аспекті візуальності мовиться про візуальні символи, колористику, світлотіні, орнаментування мотивними зв'язками, а також організацію художнього простору. З урахуванням важливої ролі в тексті снування, прядіння, ткання, обрізання, вплітання, гаптування, розчісування, стверджується текстова перформативність. З'ясовано, що зосередження уваги у тексті на голосах, крикові, барвах, мотивних візерунках і оптиці, на перформативному процесі творення для налагодження зв'язку зі Світом слугує підставою для розуміння Долі як активного процесу самоутвердження.

Ключові слова: драматичний текст, інтермедіум, звучність, візуальність, перформативність, Кассандра, Леся Українка.

Вступ. Започаткований наприкінці 2020 року науковий онлайн-семінар навколо повільного уважного читання вголос драматичної поеми “Кассандра” (1907) Лесі Українки був зумовлений передусім викликаною пандемією гострою потребою близького спілкування. Його учасниці, три германістки і романістка, вирушили у справжню “мандрівку людей книги” (Ольга Токарчук), дослухаючись до голосу тексту, віднаходячи через нього власні голоси і витворюючи особливе колективне багатоголосся. Масштабний проект, у який надалі переріс семінар, виявив низку важливих інновацій: продуктивне колективне дослідницьке “ми”, вивчення твору української літератури у контексті світової культури, застосування новітніх наукових теорій до літературного твору початку ХХ століття, поєднання літературознавчого прочитання із відповідними мистецькими формами, які через свою матеріальність якнайкраще втілювали обговорювані ідеї (сценічне читання, спів, графіка, малярство, піщана анімація, витинанки, вибійки на полотні). Мета розвідки – узагальнити основні результати літературознавчо-творчої лектури “Кассандри” Лесі Українки у контексті сучасної теоретичної думки. Предметом дослідження є драматичний текст як інтермедіальний феномен. Інтермедіальні виміри тексту “Кассандра” Лесі Українки, названого іменем головної протагоністки, чим зумовлені його специфічні властивості, фігурують об’єктом дослідження.

Драматичні тексти здебільшого концептуалізують для постановки на сцені, що визначає їхні художні властивості. Під час дослідження беремо до уваги сучасне розуміння драматичного тексту, якому театральність, сценічність і перформативність притаманні безпосередньо. Драматичний текст, як його розуміє, наприклад, театрознавиця Еріка Фішер-Ліхте, це не лише “матеріал для постановки” [8, с. 93], позаяк уже в ньому самому на рівні текстуальності інсценуються головні ідеї та конфлікти. Із цього погляду поєднання принципів текстуальності і перформативності стає визначальним для розуміння драматичного тексту. На таку його своєрідність вказує зокрема Кете Гамбургер: “Драматичний гештальт побудовано так, що він не тільки, як епічний, існує в модусі уяви, натомість його призначено й організовано так, щоб переходити в модус сприйняття сцени, тобто у ту ж фізично визначену дійсність, якою є дійсність глядача. Це означає, що його спроектовано під подвійним кутом зору літератури та (фізичної) реальності, і що його визначають форми прояву, зумовлені цією обставиною, тобто фізична реальність втілення фікційного. Проте аспект, який витікає із цього, не виявляється щойно, коли ми дивимося драму на сцені. Бо вирішальним для логіки драми є те, що вона вже як текст перебуває у цих модусах” [10, с. 177]. Такий текст виявляє високу ступінь проникності щодо інших зображальних форм – звукового, зображального, фільмового мистецтва. Це уможлиблює постановку питання щодо його медійного виміру.

Теоретична основа дослідження. Осмислення медійності драматичного тексту “Кассандра” ґрунтується на постструктуралістському розумінні текстуальності і текстуальної процесуальності смислу, а також на новітніх напрацюваннях медіазнавства щодо письма і тексту в їхній функціональності як медіа та обґрунтовану в межах сучасного театрознавства текстовій перформативності. До аналізу залучено праці “Критика і клініка” Жюльєн Дельоза, “«Золотий жук» По чи медіум як інтермедіум”

Роджера Людеке, “Мова – голос – письмо: сім думок про перформативність як медійність” і “Мова, голос, письмо: до імпліцитної образності мовних медіа” Сибіле Кремер, а також “Візуальність і текстуальність” Ральфа Кьонена, які забезпечують його низкою понять і увиразнюють смисли, пов’язані із функціонуванням тексту як інтермедіуму. Детальний виклад процесу лектури “Кассандри” Лесі Українки і його надбань, її мистецька і загальнолітературна контекстуалізація представлені в монографії колективу авторів “Інтермедіум Кассандра. Інтермедіальні студії” (2024) [3].

Методологія дослідження. Методом уважного читання, а також беручи до уваги теорію інтермедіальності, виявлено медійну специфіку драматичного тексту “Кассандра” Лесі Українки. У процесі дослідження його розглядали як візуальний об’єкт, вдивляючись в окремі деталі, символи, мотиви та їхні констеляції, і, розкодовуючи візуальну знакову систему, дослухалися до нього як до звукового феномена, зосереджуючи увагу на голосах дійових осіб і самого письма, ритмізації мовлення, крикові як виражальному явищі, характерному для тодішнього музично-естетичного контексту, за оболонкою слова знаходили мелодію і відтворювали її у співі, виявляли креативний імпульс і первень текстуального плетива. Інтерес до перформативності літературного тексту був безпосередньо пов’язаний із театральною перформативністю, ритуальністю та практиками інсценування, а також обґрунтований теоретичними засадами інтермедіальності. Виявлене багатоголосся драматичного тексту Лесі Українки, його візуальні спецефекти і щільне мовне плетиво перетворювали дослідницький процес на “джазовий джем-сешн”.

Результати дослідження та їхнє обґрунтування. Текст як інтермедіум. Французький філософ Жиль Дельоз у своїх розмислах часто покликається на художню літературу, особливо цінуючи її здатність трансформувати мову: література витворює мову в мові по-новому. У передмові до “Критики і клініки” мислитель стверджує, що “письменник, як каже Пруст, вигадує всередині мови нову мову, до певної міри чужу мову. Він виявляє нову граматичну і синтаксичну владу. Він вириває мову з її звичних орбіт і змушує її *марити*” [7, с. 9]. Тож проблему писання, переконаний філософ, не можна відокремити від проблем *бачення* і *слухання*: бо коли в одній мові виникає інша, то мовне в цілому спрямовується до “асинтаксичної” й “аграматичної” межі або ж комунікує із своїм власним зовнішнім: “Межа не пролягає поза мовою, вона є її зовнішнім: вона складається із не-мовного бачення і слухання, які проте уможлиблює тільки мова” [7, с. 9]. Тому існують “живопис” і “музика”, які належать до письма як кольорові і звучні ефекти, котрі возвеличуються над словами: “Ти бачиш і чуєш крізь слова, поміж словами. Бекет говорив про те, щоб “свердлити” “діри” в мові, аби побачити щось чи почути, що там причаїлося за нею” [7, с. 9]. Тому кожен письменник – це той, хто вдивляється і вслухається, колорист і музикант. Це бачення і слухання творять образ розповідженої історії, яку постійно можна пізнавати по-новому. Це події на межі мови. Такі думки французького філософа добре увиразнюють процес пізнання драматичного тексту “Кассандра” як інтермедіуму.

Текст, названий ім’ям його центральної фігури, медійно наділений семантичним потенціалом, який відповідає властивостям вішунки і жриці Кассандри. У цьому сенсі він розглядається як інтермедіум, як можливість “проміжного”, як певне формотворення, яке

фігурує як медіум для наступних формотворень, у процесі чого усвідомлюються суб'єкт, смисл, часовість, передане і саме передавання [14, с. 14]. Із позиції інтермедіально орієнтованого літературознавства, медіа передусім відзначаються специфічним (символічним чи іконічним) вживанням семіотичної системи (мови, картини, звуку) чи комбінацією знакових систем для передавання культурних змістів, а вже тільки тоді певними технічними ознаками чи комунікаційними каналами. Тож інтермедіальні референції літератури є частиною процесу, в межах якого формальні розрізнення, котрі є наслідком медійних розрізень, спричиняються до наступних літературних формотворень. У поле зору потрапляють специфічні значеннєві ефекти матеріальних умов письма і передавання – “тіло” і фізичні “носії” тексту. Ганс Ульріх Гумбрехт пояснює це так: поняття “матеріальності комунікації” націлене на дискурс, в якому про звуки можна говорити як про звуки, про графеми як про графеми, а про тілесно-мовні жести як про тілесно-мовні жести, їхня роль означника, який ідентифікує означуване, при цьому не втрачається [9, с. 915]. Тому літературні тексти, за Роджером Людеке, не тільки репродукують медійні умови, але й відкривають вільні ігрові простори, які протидіють прагматичному засвоєнню [14, с. 24]. З огляду на це, драматичному тексту “Кассандра” Лесі Українки, в якому фігурують голоси, кольори, світлотіні, оптичні ефекти, метатекстуальні перформативні процеси снування, прядіння, ткання притаманні виміри візуальності, звучності і перформативності, що можна вважати відбиттям яснобачення віщунки Кассандри, її виражальної манери, її ролі оптичного приладу для скеровування рецептивного погляду і бачення, її творчої схильності до сплітання мотивних візерунків у текстове плетиво долі, уособленого в ній міфологічного мислення, яке сприяє налагодженню втраченого зв'язку зі Світом.

Звучність драматичного тексту “Кассандра”. Вимір звучності у драматичному тексті “Кассандра” пов'язаний із поняттям голосу і феноменом крику. Йдеться про “імпліцитну образність” мовного вживання. Медіазнавчиня Сибіле Кремер увиразнює це через “інтермедіальність мови”, яка виявляється в тому, що мова, яку ми вживаємо у процесі комунікації і пізнання, послуговується феноменами образності. Проте мовна медійність стосується тут не мови як системи, а двох елементарних медіа мови – голосу і письма: “А ще важливіше, що йдеться в цьому разі не про зв'язок мови і образу, а натомість про іконічні виміри, що дієві в межах наших мовних висловлювань” [12, с. 14]. До того ж суттєвим тут є не взаємозв'язок між голосом і письмом, а “узгодженість дискурсивного й іконічного”, яка виявляється в голосовій і записаній комунікації: “Відшуковуючи частку іконічного <...> не тільки у письмі і його візуальності, а також і в “звуковому сліді” голосу, стає зрозуміло, і це слід наголосити, що “образність” не треба ідентифікувати з візуальністю чи оптичним. Бо важливими є (також) форми *неоптичної іконічності*” [12, с. 15]. Саме в цьому переконає функціонування голосу в “Кассандрі”, позаяк в ньому реалізується “фізіогномічний” вимір мовлення, яке творить ту “невізуальну форму іконічного”, котра притаманна усному мовленню. Сибіле Кремер атестує голосу тілесність, афективність, апелятивність, семантичність і рефлексивність. Тож і в “Кассандрі” Лесі Українки голоси розглядаються як особливі “мовні події”, які виражають подвійний ефект: соматичу і семантику, афективне й інтелектуальне, фізіогномічний і пропозиційний виміри мови. Для пояснення такого

“подвійного ефекту” дослідниця покликається на термінологію Коліна Семпла, згідно з якою семіотичні (тобто пов’язані з дискурсивністю, довільністю, конвенційністю) і міметичні (експресивність, сприйнятність, кінестезія, тілесність) значеннєві функції в межах голосу не розрізняються і все ж вони сприяють одні одним: “І саме в цьому міметичному вимірі, який у жодному разі не можна буквально скорочувати до міміки й який реалізується у вокалізації, відбувається те, що в говорінні “творить картину”: “presenting an image” [16, с. 114]”, – узагальнює мислителька [12, с. 18]. Леся Українка майстерно працює з голосами, поєднуючи письмове й усне мовлення. Важливу роль при цьому відведено ремаркам, в яких маркуються й описуються голоси, зазначаються зміни голосових реєстрів.

Виходячи з “невізуальної форми іконічного”, розроблено типологію голосів у тексті “Кассандра”: голос автора і голос тексту, голос мовчання і голос письма, голос Іншого, метафізичний голос, прозопопея (голос Кассандри як оприсутнення Долі), пророчий голос, голос крик, інтимний голос, голос юрби, співочий голос. Багатоголосся тексту проявляється на різних рівнях і через різні структури, як текстуальні, так і позатекстуальні. Подеколи голоси маркують себе самі, називаючи себе чи зберігаючи мовчання. Інколи їх чітко не можна визначити й окреслити. Одним із сприйнятних голосів є голос автора: він проводить голос міфу, втягує загальні метафізичний і фізичний контексти його інтерпретації; проявляючись у паратекстуальних елементах, зокрема ремарках, втручається у прототекст, змішуючи чи підкреслюючи його структури. Кассандра наділена різними голосами, а іноді вона безголоса. Безголосся Кассандри (“Кассандра спинається посеред кімнати і стоїть мовчки” [4, с. 11]) сягає прототексту, уможлиблює відновлення певних смислів як попереднього знання, сприймається як настанова на сприйняття. Мовчання стає актом: виведення на сцену самої себе. Мовчання Кассандри безпосередньо асоціюється також із письмом. У сцені II вона пише “Сібілінську книгу на довгій пергаменті. *Кассандра*. Пробач мені, сестричко, я не можу / тепер з тобою говорити. Бачиш, / тепер пишу я книгу, на розмові / я мушу бути з яснокудрим богом” [4, с. 18]. Пророцтва, які вона виголошує, мовно організовані по-іншому, аніж усне мовлення, яке превалує в тексті загалом. Вона бачить і наче “читає” з книги буття. Відмінність між усним мовленням і письмом тут особливо виразна. Кассандра говорить як жриця-паресіастка, відтворюючи метафізичні основи світу. Її вимога правди відображає правду світу. Нею мовлене слово оприявнює те, що називає слово, вона як жриця розташовує його у просторі світу. Виголошуючи правду, її голос створює правильний порядок речей (аполлонійне начало), бо неправда викривляє світ, збиває фокус, вилушує основу, перетворюючи реальну реальність у віртуальну, або ж у симулякр. Кассандра не переконує. Вона демонструє, повертає смисл, відновлює чистоту звучання. Трапляється також так, що голос одного персонажа стає медіатором для іншого – безмовного чи відсутнього. Наприклад, у першій сцені в розмові Кассандри і Гелени з’являється безголоса тінь Паріса, який власним голосом не наділений (серед пастухів його голосом була сопілка (“він тільки й жив, як грав там на сопілці” [4, с. 14], його поцілувала Гелена – і в нього “німіє слово” [4, с. 13], “мовчить Паріс на раді” [4, с. 14], “боги з ним на розмові не бувають” [4, с. 14], він – раб Афродіти, “вона велить, він слухає” [4, с. 14]). Важливим елементом тексту є голос-

крик. Він розтинає простір, опритомнює того, хто чує, і того, крізь кого виривається цей крик. Наприклад: “Я не тобі те крикнула, Гелено, / Була я в той час новонароджена / і криком болу світ новий стрічала” [4, с. 15]. Кассандра кричить не до когось, не для когось. Цей крик є реакцією на безпосередню комунікацію з Долею, що позначила межу вмістимості Кассандриної, чи ширше, людської свідомості. Крізь її тіло проривається невимовність, проривається інша реальність, яка не вміщається в людському тілі і вивертає його назовні, тому вона мусить звучати різко, тобто інакше, ніж те, що звучить навколо. Крик – як зіткнення божественного і людського, безконечного і кінцевого, невимовного й омовленого. Голос, що кричить, дорівнює тілові (тіло стає голосом), але й в силу короткотривалості, неповторності і тільки тут присутності належить до сфери безмежного. Через голос, який мовчить, оприявнюється відсутній голос. Через “промовляння у співі” (Моріс Бланшо) відбувається перехід у “позасвіття”, смерть робиться піснею, в якій мають дощенту зникнути ті, хто ще саме недоладно підспівує, не розпізнаючи у чужому співочому голосі відгомону власної історії.

Зміна голосів (пророчого, говірного і голосу-мовчання), багатозначність голосів (наприклад, голосу-мовчання, який оприявнюється через резонування в ньому пророчого голосу і через його візуалізацію), використання голосових масок і голосових жестів характеризують текст як акустичний простір, в якому голоси відлунюють, вторують, звучать рефреном.

Візуальність драматичного тексту “Кассандра”. Розмірковуючи про візуальність і текстуальність, літературознавець Ральф Кьонен зауважує, що “слова діють на поверхні через символічно-абстрагувальні семантизування, а на задньому плані образно-предметно” [13, с. 191]. Покликаючись на Людвіга Вітгенштайна, дослідник говорить про “мовну гру” залучених у текст мистецтв, тут водночас програється не культура, а досвідні моделі і символічні форми, конституюються нові правила аж до політичної практики: “Таке письмо приховує щонайменше імпліцитні стимули для літературознавства, яке, виходячи з високої семіотичності чи усвідомленості знаковості текстів, скеровується до розмислів про їхню власну форму зображення” [13, с. 191]. Через візуальність тексту Алайда Ассман пропонує метод “уп’ястися поглядом у компактний знак”. Наслідком такого “медіального акту” є породження “тривалої уваги” до поверхні тексту і продукування у такий спосіб “нових безпосередніх значень” [5, с. 239–242]. Візуальні компоненти тексту фігурують за такої умови як нередуковані елементи на “сцені значень”. У драматичному тексті “Кассандра” Леся Українка працює з візуальними символами, колористикою, світлотінями, орнаментуванням мотивними зв’язками, а також організацією художнього простору. Вона послуговується особливою оптичною програмою, спрямованою на активну реакцію реципієнта. Візуальне слугує конструюванню міфологічного і соціального (світ Іліона), увиразнює розрив між ними, наділене конститутивною функцією творення іншої реальності. Тобто йдеться на цьому ґрунті про образне творення світу, яке вимагає певної медійної (візуальної) компетентності, для позначення якої використовують поняття “візуальної грамотності”: “В епоху іконічного повороту така візуальна грамотність виявляється певною стратегією, яка ґрунтується на “семіологічній пригоді” і проголошує читання візуальних образів дезидератом культурно-політичного розвитку в комплексних суспільствах пізнього

модерну” [6, с. 194]. Світ Кассандри – це світ вербалізованих візуальних образів. Не тільки сказане нею має візуальні характеристики, а й сам її дискурс детермінований візуальним, тобто він виникає із самотності візуального. Тому важливо розпізнавати його саме у своєрідності цієї медійної моделі. Візуальність з огляду на це розуміється як гетерогенна комплексна соціокультурна практика, відношення якої до реальності не є ані міметичним, ані суміжним: “Як культурна практика, яка організовує структуру бачення, візуальність охоплює будь-які форми продукування образів (матеріальні, психічні, віртуальні), а також зв’язки, які ці образи, їхні продуценти і технології, за допомогою яких вони медіалізуються, налагоджують з оточуючою культурною системою. Візуальність мультисенсорна, позаяк стосується технік бачення, але і переступає фізіологічні межі бачення і побаченого, бо тісно пов’язана з органами сприйняття, такими як тактильні відчуття чи слух. Понад це візуальність – це практика, яка увиразнює візуальну конструкцію соціального і як наслідок може потенційно набувати критичної функції” [6, с. 204]. Світ Трої пронизаний диспозитивами бачення, владними стратегіями, які визначають тут сфери видимого і невидимого. Суттєво також, що візуальна грамотність не замикає візуальний образ у дискурсивних обмеженнях вербальної мови: Леся Українка не переборює вербально неможливості бачити все. Драматургиня ймовірніше розробляє стратегію, схожу до перекладу, яка акцентує візуальну систему в її закономірностях і намагається передати її іншою мовою. “Кассандра” Лесі Українки виразно формулює певний візуальний досвід, щоб через текст перетворити його на зорове переживання читача.

Візуальне і зорове у “Кассандрі” тісно пов’язане із центральною фігурою ясно/видиці і “прозорливиці”: звідси панівні у тексті процеси бачення/осягнення, передбачення/ретробачення, візуалізації незримого, оприявлення сутнісного. Кассандра фігурує як своєрідний оптичний прилад, який переломлює невидиме у видиме, божу волю у людську долю, людські слабкості, емоції, функціональну поведінку, маніпулятивні механізми в сукупний образ людини у стані війни, функціонуючи як око тексту. Бачення є сутнісною характеристикою Кассандри. Про себе вона неодноразово говорить, що не знає нічого, окрім того, що бачить: “Я не кажу, нічого не кажу, / нічого не віщую... Тільки бачу!!” [4, с. 28]. Із даром яснобачення тісно пов’язана непорушна віра пророчиці у правдивість того, що вона бачить, – її знання і розум (“Кассандра. Неправди я не можу говорити” [4, с. 17]; “Мій розум зламаний, твій піде в світ” [4, с. 90]). Візуалізовані знання мають слугувати незаперечним аргументом і для інших, тим більше, що йдеться тут про аїстезис – візуальний образ невидимого. Проте цей комплексний образ, наділений планом вираження і планом змісту, сприймається передусім на рівні вираження. Навіть враховуючи медійний зсув, зумовлений переломленням міфологічних візій у баченні Кассандри, їхня демонстрація для троянців залишається нестерпною і жахливою. До того ж, без рівня змісту, без бачення за візіями смислових зв’язків, їхня перформативна сила виявляється недієвою. Цю функцію Леся Українка покладає на структурний смисл тексту *Кассандра*. Та все ж, посередницьку роль Кассандри у пізнанні закономірностей і зв’язків світу важко переоцінити. Вона оприявнює структурні умови людського існування через “посередницьку безпосередність” (Helmuth Plessner) [15, с. 52]. Кассандра не тільки бачить, вона надає баченому структуру, скеровує погляди троянців (тоді як

текст скеровує читачів) до сутнісного. Окрім того, вона постійно нагадує троянцям, що і самі вони є об'єктом бачення: вони перебувають у полі зору Долі, відбиваючись у візіях Кассандри, вони можуть бачити самі себе, а у констеляції людина – світ вони фігурують об'єктом спостереження читача.

Прихована в очах Кассандри “таємниця” вабить водночас зазирнути у них, від чого пророчиця застерігає (“Поліксена дивиться їй в очі / Поліксено! / Не придивляйся до моїх очей” [4, с. 20]). Погляд Кассандри зіставляється з впливом очей Медузи, що означає глянути в очі самій смерті, у чому Кассандра споріднена з Геленою. Із поглядом Медузи міфологічно пов'язана і можливість вберегтися від демонічного. Троянці ж не здатні уникнути своєї трагічної долі, відбитої у візіях Кассандри: вони ті, кого бачить Кассандра, а не ті, хто намагається побачити побачене нею. Трагічна міфологічна зумовленість бачення пророчиці хоч і обмежує те, що вона бачить, але не сам спосіб її бачення. Саме в ньому відчитуються ознаки нового світосприйняття. Вже те, що простір Трої суттєво представлено через кольори, світло і тіні, зміну перспектив, пов'язується із здатністю Кассандри до візуалізації й окреслення візерунку зв'язків текстового плетива.

Попри перспективу, сфокусовану у видющому оці Кассандри, у тексті визначено спеціальне місце бачення. Мовиться про браму, на якій зокрема відбувається драматичний поєдинок Кассандри і Долі, і з якої звично ведеться спостереження за зовнішніми подіями, які згодом осмислюють як наслідки внутрішніх проблем Іліону. У специфіці бачення Кассандри Леся Українка зафіксувала медійну зміну світосприйняття. Помітно, що бачення пророчиці об'єктивовано, що її “видюще око” функціонує за принципом технічного засобу, наприклад, камери, замінюючи тим самим пряме бачення технічно опосередкованим. У цьому сенсі воно співмірне місяцю як окові Долі. Через присутність “видющого ока” Кассандри у тексті відбувається автономізація бачення, наслідком якої є зосередження уваги на самому процесі бачення, який відіграє суттєву роль для сприйняття тексту. Фарби, відтінки, світло, тіні увиразнюють продуктивність ока, бачення сприймається як процес. Тож, якщо узагальнити внесок “Кассандри” Лесі Українки у “школу бачення” початку ХХ століття, то треба зауважити надзвичайно великий інтерес драматургині до комплексності бачення, яке спрямоване на налагодження контакту зі світом, в якому людина все ще прагне утримати свою активну позицію, розширюючи свої можливості технічно і медійно. Представлена у драматичному тексті оптика увиразнює живописність і кінематографічність творчої манери авторки, що має суттєвий вплив на медійну природу тексту.

Перформативність драматичного тексту “Кассандра”. Розмірковуючи про українську культуру у світі, філософ Володимир Єрмоленко виділяє творчість Лесі Українки як таку, що зберігає тяглість культури: “У Лесі Українки це є. Там весь цей кальвадос, століття європейської традиції. Вона прочитала всього Расіна, Шекспіра, Есхіла. Це джаз: вона вступає з ними в суперечку, бере їхні теми і продовжує. Тому це такі сильні драми, де немає жодного зайвого слова” [2]. Порівняння драм Лесі Українки із джазом добре виражає ідею перформативності Українчиних текстів. Тож і “Кассандра” у цьому контексті не може обмежуватися констатацією непорушного порядку речей: провіщенням трагічних подій, яким ніхто не вірить. Саме через перформативність тексту виявляється творча ідея формування долі.

Уже самé поняття “долі”, ключове для міфу Кассандри, містить активність і пасивність життя в його тангенційному відношенні до світового процесу. Тож, за Георгом Зіммеlem, до семантики долі належить взаємопроникнення самовизначення і нав’язування волі інших, що означає звільнення людини від відповідальності або розуміння долі як логічного слідування індивідуальних вчинків та світоглядних позицій [17, с. 489–490]. Трагізм Кассандри полягає у тому, що вона знає, але не може діяти; як упевнена в собі істота вона занурена в існування, сповнене страждань, і свідомо наближається до смерті, уникнути якої не може. Однак текст “Кассандра” як демонстрування роботи над міфом уможливило пізнання і переборення минулого. Тим самим він фігурує як “крик Кассандри” або “дзеркало” для осліплених і самозадоволених суспільств. Отже, “мовна перформативність” реконструюється як медіальність. Сибіле Кремер пояснює, що перформативність не може означати, що щось здійснюється, натомість вона означає, що це здійснення демонструється: “Це демонстрування проте є завжди також повторним демонструванням. Повторення, тобто ітерабельність, яка водночас завжди вміщує можливу іншість повторюваного, діє завжди там, де ми можемо про щось сказати, що воно виявляє перформативний вимір: щойно демонстрування повторення виділяє загальне в мовному вживанні” [11, с. 331]. Тому орієнтація на перформативне виявляється у “втіленій мові”, тобто мові в її голосовій, письмовій і жестовій артикуляції. Медіа для “втіленої мови” слугують не простими аспектами реалізації, вони конститутивні для “людської мовності”, позаяк різні медіа уможливають різні мовні практики. Тому медіа беруть участь у продукуванні смислу і значення та проявляються як “недискурсивна влада” “за спиною комунікантів” [11, с. 332].

У “Кассандрі” важливу роль відіграють процеси снування, прядіння, ткання, обрізання, вплітання, гаптування, розчісування. Усі вони так чи інакше стосуються творення: світу як системи взаємозв’язків, доленосного “писання на роду”, компоновання тексту як символічно-ритуальної дії. Вовна, волосся, нитки, стрічки слугують у тексті важливим матеріалом. Існує низка пристроїв і засобів, необхідних для його обробки (кужілка, веретено, гребінець, ножиці, меч). Тут фігурують полотна, плати, жалобні і шлюбні шати, вінки з квітів, пишній вишиваний одяг. Мовиться про весільні і похоронні обряди, ритуали обрізання волосся, принесення в жертву, ініціації, заклинання долі. Міфологічно-фольклорне розуміння прядіння і ткання акцентує на процесуальності творення, а відтак концентруванні на тексті як дії. Художній текст постає як важлива умова ритуальної практики, метою якої є актуалізація глибинного міфологічного знання і реконструкція через творчість міфологічно-символічної свідомості. У книзі “Леся Українка. Книги Сивілли” літературознавиця Тамара Гундорова цитує Лесю Українку: “Невже життя не в змозі сотворити якої-небудь “правильної тканини із цієї пряжі” різних душ” [1, с. 262]. Дослідниця узагальнює: “Майже античної напруги діалектика свободи й необхідності, жіночого “плетіння” долі та її словесного “виречення”, аполлонівського трагічного прозріння майбутнього та індивідуального “бачення-знання” Кассандри стає основою герменевтичної концепції Лесі Українки” [1, с. 268]. Твердження “жіноче плетіння долі” увиразнює напрямок розмислів про роль прядіння, ткання й оздоблення у драматичному тексті як видів діяльності, нерозривно пов’язаних із виробництвом

текстового плетива. На цій основі оприявнюється ідея перформативності драматичного тексту, скерованого на творення “правильної тканини”.

Уже у першій сцені Гелена постає за прядінням на золотій кужілці пурпурної вовни. Прозорлива Кассандра бачить її і після падіння Трої “на троні, ти цариця, / прядеш собі на золотій кужілці / пурпурну вовну, і червона нитка / все точиться, все точиться...” [4, с. 16–17]. На початку третьої сцени в гінекеї Андромахи рабині прядуть і тчуть, деякі гаптують і шиють [4, с. 24]. Андромаха тче великий білий плат, обходячи навколо високої кросна [4, с. 24]. І в діалозі поміж Андромахою і Кассандрою йдеться про прядіння: “*Андромаха*: (з невиразним страхом) / Чого тобі, Кассандро? Ти, здається, / забула вчора в мене веретено? / Креузо, пошукай... *Кассандра*: Не треба, сестро, – / не буду я ні прясти, ані ткати. / Жалобні шати маю, а на покрив / смертельний ти сама давно напярля, / не знаю тільки, чи доткати встигнеш” [4, с. 25]. Андромаха стверджує на це, що готує плат на ложе для Гектора, що Кассандра тільки потверджує. Сама ж Кассандра спочатку пише “Сибілінську книгу”, перебуваючи на розмові з “яснокудрим богом” [4, с. 18]. А у п’ятій сцені вона вже йде з кужілкою за поясом і з веретеном, прядучи. Вона “кужилки з рук не випускає”, за її поясненням, звикаючи “до неминучого” [4, с. 41]. Деїфоб тлумачить її заняття прядінням як “дівочу” справу (“Отож пряди й не пророкуй” [4, с. 42]), він заохочує Кассандру прясти, переслідуючи власний намір заручити її з Ономаєм (“Пряди, пряди – ниток багато білих / зарученій потрібно на весілля, на шлюбні шати й на дари для гостей” [4, с. 42]). Рабині Поліксени сушать вовну [4, с. 53]. Після загибелі війська Ономаєя Кассандра продовжує прясти [4, с. 65]. Якщо сконцентрувати увагу саме на *тлі* розгорнутого в драматичному тексті “Кассандра” проблемного комплексу, то це дає змогу побачити твір дещо в іншому світлі: звично його характеризують як драму протистояння ідей, що закономірно спричиняється до суттєвого сповільнення дії. Чи не найважливіша і доволі активна робота натомість виконується постійно, хоч на неї спеціально не зважають або роблять це вкрай рідко: наскрізним супроводом головних подій, пов’язаних із занепадом Трої, у “Кассандрі” є активна обробка вовни, перетворення її на нитки і плетиво, надання йому обрядових властивостей, виконання ритуальних дій. Окрім Поліксени всі жіночі фігури причетні до цього процесу. Як жриця, Кассандра вірить у магічність слова і ритуалу, так і сама авторка, вочевидь, переконана в магічній здатності літературного письма і його функціональності. Сприймаючи письмо Лесі Українки як міфологізовано-ритуальну практику, опиняємося не так перед проблемою неухильності долі, яка зумовлена пророкованою Кассандрою трагічною загибеллю Трої, як перед конструюванням різних активностей (на тілесному, емоційному, мисленнєвому, соціальному рівнях). Доля починає сприйматися як запит до нас, як вихідний момент того, що треба здійснити.

Висновки. Погляд на драматичний текст “Кассандра” Лесі Українки з позиції інтермедіальності мови увиразнює його активне мультимедійне смислотворче тло. Текст виявляє свій візуальний і звучний семантичний потенціал, постає як динамічне ритуальне перформативне висловлювання. Це змінює сталі уявлення про приреченість і неухильність трагічної долі, традиційно пов’язаних із міфологічною фігурою Кассандри. Увагу зосереджено натомість на медійних властивостях фігури, формах передавання інформації, процесі бачення і способах звучного вираження. На цьому ґрунтується

ідея творення Долі, яка опирається на концепт міфологічної свідомості, що передбачає єдність творення і причетності до Світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гундорова Т. Леся Українка. Книги Сивілли. Харків : Віват, 2023. 300 с.
2. Єрмоленко В. Від локального до універсального: як українській культурі стати помітною у світі. *Українська правда* (23.08.2024). URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/uk-ukrajinskiy-kulturi-stati-pomitnoyu-300753/>.
3. Інтермедіум Кассандра: Інтермедіальні студії: монографія колективу авторів / за наук. редакцією С. Маценки. Львів : Видавництво “Апріорі”, 2024. 388 с.
4. Українка Л. Кассандра. Леся Українка. *Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 2: Драматичні твори (1907—1908)*. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. С. 9–98.
5. Assmann A. Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. *Materialität der Kommunikation* / Hrsg. von U. Gumbrecht, K. L. Pfeiffer. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1988. S. 237–251.
6. Capeloa Gil I. Von der Semiologie zur visuellen Literalität? *Handbuch Literatur & visuelle Kultur* / Hrsg. von C. Benthien, B. Weingart. Berlin/Boston : De Gruyter, 2014. S. 193–211.
7. Deleuze G. Kritik und Klinik. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2000. 205 S.
8. Fischer-Lichte E. Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs. Tübingen, Basel : Francke, 2010. 283 S.
9. Gumbrecht H. U. Flache Diskurse. *Materialität der Kommunikation* / Hrsg. von H. U. Gumbrecht, K. L. Pfeiffer. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1988. S. 914–923.
10. Hamburger K. Die Logik der Dichtung. Stuttgart : Klett-Kotta, 1977. 273 S.
11. Krämer S. Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften* / Hrsg. von U. Wirth. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2002. S. 323–346.
12. Krämer S. Sprache, Stimme, Schrift: Zur impliziten Bildlichkeit sprachlicher Medien. *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton* / Hrsg. von A. Deppermann, A. Linke. Berlin/New York : De Gruyter, 2010. S. 13–28.
13. Köhnen R. Visualität und Textualität. *Herta Müller. Handbuch* / Hrsg. von N. Eke. Stuttgart : J. B. Metzler, 2017. S. 190–200.
14. Lüdeke R. Poes Goldkäfer oder das Medium als Intermedium. Zur Einleitung. *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft* / Hrsg. von R. Lüdeke, E. Greber. Göttingen : Wallstein, 2004. S. 9–26.
15. Plessner H. *Conditiohumana*. Pfullingen : Neske, 1964. 71 S.
16. Sample C. Living words: Physiognomic and aesthetic language. *The incorporated Self. Interdisciplinary perspectives on embodiment* / ed. M. O’Donovan-Anderson. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, 1996. P. 113–126.
17. Simmel G. Das Problem des Schicksals. Georg Simmel. *Gesamtausgabe. 12. Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918. Bd. Gefälligkeitsübersetzung: Essays and treatises 1909–1918: Volume 1*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2001. S. 483–491.

REFERENCES

1. Hundorova T. Lesia Ukrainka. Knyhy Syvilly [Lesia Ukrainka. Syvilly Books]. Kharkiv : Vivat, 2023. 300 S.
2. Yermolenko V. Vid lokalnoho do universalnoho: yak ukraïnskii kulturi staty pomitnoiu u sviti [From local to universal: how Ukrainian culture can become visible in the world]. *Ukrainska pravda* (23.08.2024). URL: <https://life.ppravda.com.ua/culture/yak-ukrajinskiy-kulturi-stati-pomitnoyu-300753/>.
3. Intermedium Cassandra: Intermedialni studii [Cassandra Intermedium: Intermediary Studies] / za nauk. redaktsiieiu S. Macenky. Lviv : Vydavnytstvo “Apriori”, 2024. 388 s.
4. Ukrainka L. Cassandra [Cassandra]. Lesia Ukrainka. *Povne akademichne zibrannia tvoriv: u 14 t. T. 2: Dramatychni tvory (1907–1908)*. Lutsk : Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky, 2021. S. 9–98.
5. Assmann A. Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. *Materialität der Kommunikation* / Hrsg. von U. Gumbrecht, K. L. Pfeiffer. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1988.S. 237–251.
6. Capeloa Gil I. Von der Semiologie zur visuellen Literalität? *Handbuch Literatur & visuelle Kultur* / Hrsg. von C. Benthien, B. Weingart. Berlin/Boston : De Gruyter, 2014. S. 193–211.
7. Deleuze G. Kritik und Klinik. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2000. 205 S.
8. Fischer-Lichte E. Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs. Tübingen, Basel : Francke, 2010. 283 S.
9. Gumbrecht H. U. Flache Diskurse. *Materialität der Kommunikation* / Hrsg. von H. U. Gumbrecht, K. L. Pfeiffer. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1988. S. 914–923.
10. Hamburger K. Die Logik der Dichtung. Stuttgart : Klett-Kotta, 1977. 273 S.
11. Krämer S. Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften* / Hrsg. von U. Wirth. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2002. S. 323–346.
12. Krämer S. Sprache, Stimme, Schrift: Zur impliziten Bildlichkeit sprachlicher Medien. *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton* / Hrsg. von A. Deppermann, A. Linke. Berlin / New York : De Gruyter, 2010. S. 13–28.
13. Köhnen R. Visualität und Textualität. *Herta Müller. Handbuch* / Hrsg. von N. Eke. Stuttgart : J. B. Metzler, 2017. S. 190–200.
14. Lüdeke R. Poes Goldkäfer oder das Medium als Intermedium. Zur Einleitung. *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft* / Hrsg. von R. Lüdeke, E. Greber. Göttingen : Wallstein, 2004.S. 9–26.
15. Plessner H. *Conditiohumana*. Pfullingen : Neske, 1964. 71 S.
16. Sample C. Living words: Physiognomic and aesthetic language. *The incorporated Self. Interdisciplinary perspectives on embodiment* / ed. M. O’Donovan-Anderson. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, 1996. P. 113–126.
17. Simmel G. Das Problem des Schicksals. Georg Simmel. *Gesamtausgabe. 12. Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918. Bd. Gefälligkeitsübersetzung: Essays and treatises 1909–1918: Volume 1*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2001. S. 483–491.

Стаття надійшла до редколегії 19.03.2025

Прийнята до друку 16.05.2025

**INTERMEDIAL LINGUISTIC THINKING
(MODERN WESTERN EUROPEAN THEORETICAL
PERSPECTIVE AS A KEY TO UNDERSTANDING
LESIA UKRAINKA’S “CASSANDRA”)**

Sofia Varetska

*Ivan Franko National University of Lviv,
1, Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000
sofia.varetska@lnu.edu.ua*

Svitlana Macenka

*Ivan Franko National University of Lviv,
1, Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000
svitlana.macenka@lnu.edu.ua*

Yaryna Tarasyuk

*Ivan Franko National University of Lviv,
1, Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000
yaryna.tarasyuk@lnu.edu.ua*

Based on the theoretical framework of intermediality, focusing on literature studies and related ideas of poststructuralism, media studies, and theatre studies, the concept of writing and, more broadly, a literary text as an intermedium is substantiated. Employing the method of close reading, the research examines Lesia Ukrainka’s “Cassandra”, highlighting its engagement with the mythological figure whose name it bears in the title. This theoretical approach enables the consideration of Lesia Ukrainka’s dramatic text as part of the global culture, tracing the functioning of the mythological figure of Cassandra, which is “embedded in a forbidden and persecuted language” (Oksana Zabuzhko). The research studies the following fundamental dimensions of a literary text: visuality, sonority, and performativity. The sonoric dimension is examined through the interplay of voice and cry. The voices in Lesia Ukrainka’s “Cassandra” are viewed as unique linguistic events that integrate oral and written discourse. The visual aspect is explored through its use of symbolic imagery, color schemes, of light and shadow contrasting, ornamentation through motif connections, and artistic space arrangement. Text performativity is revealed through recurring acts such as weaving, spinning, sewing, and cutting, which deepen meaning and evoke cultural memory. These elements form a poetics of gesture, linking Cassandra’s speech to ritual acts and collective experience. Furthermore, the study asserts the significance of text performativity, as evidenced by the recurring motifs of weaving, spinning, sewing, cutting, intertwining, quilting, and combing. These performative acts contribute to the text’s layered meaning and its engagement with broader cultural narratives. It is shown that the focus on voices, cry, colors, motif patterns, optics, and the performative process of creation to establish a connection with the World serves as a foundation for understanding Destiny as an active process of self-affirmation.

Key words: dramatic text, intermedium, sonority, visuality, performativity, “Cassandra”, Lesia Ukrainka.