

## ХУДОЖНЯ СИЛА ІМЕНІ: ОНОМАПОЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ДРАМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ “КАССАНДРА”

В.В. Мерзвинский

У 1907 році Леся Українка завершила роботу над драматичною поемою “Кассандра”, розпочату кількома роками раніше. Постать міфічної пророчиці Кассандри неодноразово привертала увагу письменників. Спочатку В.Резанов, згодом О.Білецький, Л.Кочубей та ін. ґрунтовно дослідили особливості обробки мандрівної фабули про загибель Трої у світовій літературі, передусім трактування образу Кассандри, співставляючи твори інших авторів з “Кассандрою” Лесі Українки та з’ясовуючи оригінальність розробки образу міфічної пророчиці письменницею. Критика неоднозначно оцінювала художню вартість цього твору: найчастіше наголошувалося на буцімто композиційній недосконалості п’єси, особливо в радянському літературознавстві, але філософська незглибимість “Кассандри” завжди привертала увагу дослідників. Рідко, однак, в дослідженнях учених приділялася увага власним назвам, які є доволі специфічним компонентом поезики “Кассандри”, та й не лише цього твору. Гадається, така неувага до ономакокомпонентів з боку літературознавців є невиправданою вже тому, що імена, як і решта елементів літературно-художнього твору, також відіграють неабияку роль у створенні естетичної реальності. Ця неувага до ономастичних одиниць як компонентів поезики художнього твору увиразнює актуальність проблеми, яка, з огляду на недостатнє вивчення творчого доробку Лесі Українки, подвоюється. Саме з’ясування художніх особливостей власних назв, розкриття їх функціонального навантаження, визначення специфічних особливостей імен в системі поезики драми Лесі Українки “Кассандра” є метою даної розвідки.

Антична міфологія, покладена в основу цього твору, неодноразово вабила Лесю Українку й раніше, авторка послугоувалася міфологією вже в ліриці. “З цього можна зробити висновок, – твердить С.Козак, – що стародавній міф є одним з головних компонентів творчості Лесі Українки як у світоглядному плані, так і в художньому. Однак для цілісного розуміння ставлення поетеси до міфу важливим є усвідомлення того факту, що він для неї не просто цікава або творчо принадна тема – авторка знаходить у міфах певні форми та відповідники її духовних переживань” [6, с. 36]. Ця характерна риса творчості Лесі Українки була загалом властива епосі модернізму. Має рацію Я. Поліщук: “Античний міф у творчості модерністів переважно сприймається у ракурсі конфлікту сильної особистості і загалу, особистості й причетності долі та обставин до її життя” [13, с. 19].

Взявши за основу міф про загибель Трої, Леся Українка ставить у центр твору освітлення трагедії крізь екзистенцію античної пророчиці Кассандри. Таке завдання вимагало мінімалізації зовнішньої дії, натомість основна увага зосереджується на внутрішніх переживаннях героїні. Трагедія Кассандри відтворюється через конфлікти з собою, оточенням. Основна, суттєва особливість трагічних конфліктів, за словами Г.Поспелова, полягає в тому, що “виникають вони в свідомості людей, вірних якійсь високій ідеї, які вступають своїми переживаннями і вчинками, що з них витікають – іноді лише ймовірними – в суперечність з нею. Люди спроможні переживати такі глибокі внутрішні суперечності, – трагічні особистості” [14, с. 206]. Саме такою трагічною особистістю постає Кассандра в однойменній драмі. Наростання трагедії проходить поетапно. Вісім самостійних частин, на які поділена п’єса, – це поступове, невідворотне зростання катастрофи Трої, через яку оприявнюється трагедія Кассандри. Така текстова фрагментарність у творенні загальної картини, на думку В.Петрова, – одна з домінант поезики імпресіонізму: “Імпресіонізм навчив митців малювати так, щоб враження суцільності складалося з розчленованості цілого на частки, щоб кожен мазок існував на полотні картини сам по собі і одночасно як частки цілого” [12, с. 66]. Фрагментарність твору можна, здається, пояснити ще однією причиною: широка відомість міфу не потребує деталізації на зовнішньому, подієвому рівні, до того ж авторка прагне відтворити не стільки міф про загибель Трої, скільки психологію Кассандри в трагічний період історії її країни. З цього приводу Я.Поліщук каже: “Формально фабула твору (тут варто говорити все ж не про фабулу, а про сюжет – М.В.) ніби задумана для того, аби проілюструвати шлях усамітнення головної героїні” [13, с. 21].

Весь твір побудований на характерному для поезики Лесі Українки прийомі контрастності. А.Стебельська справедливо зазначає, що контраст у творах письменниці “послужив для увиукнення її ідей, для яркості і сили вислову” [17, с. 238]. Виразна контрастність у “Кассандрі” значною мірою виявляється і в структурі твору. Перші три частини – це діалоги, спрямовані на розкриття протиставлення позицій Кассандри та Гелени, Поліксени, Андромахи. Ці три сцени поступово розкривають драматизм постаті пророчиці і носять ніби експозиційний характер. Кожна сцена – це новий штрих до змалювання характеру Кассандри, а заодно і викінчений малюнок кожної з жіночих

постатей, що зустрічаються з пророчицею. В центрі уваги – тема пророцтва та проблеми, пов'язані з нею. В наступних двох частинах ця тема переплітається з темою кохання; діалог спочатку переходить у тріо-, а далі у, так би мовити, квадроолог, що знову повертається до діалогічної форми в наступній сцені, словесному двобої між Кассандрою та Геленом. Останні дві частини тісно зв'язані з міфом про поневолення Трої і оприявнюють правдивість Кассандриних пророцтв. Саме образ Кассандри стає тим зв'язним елементом, що об'єднує окремі сцени у цілісну картину. Решта персонажів стають ніби засобами, за допомогою яких розкривається її характер. Все ж, крім пророчиці, маємо у творі й ряд дійових осіб, що виступають довершено змальованими образами, незважаючи на їх нечасту присутність. Крім зображення їх шляхом учинків, мови, поведінки і т. ін., значна роль тут відведена і власним назвам.

Вже О.Білецький звернув увагу на ономастичні особливості драми. Так, дослідник каже: "Готового матеріалу для драми перед Лесею Українкою не було. Вона скомбінувала його, договориючи і розвиваючи натяки своїх джерел, античних переважно. Імена дійових осіб її драматичної поеми майже всі вже були там" [2, с. 368]. Називання у "Кассандрі" – це своєрідна глибока характеристика, що у лаконічній формі подає розуміння природи персонажа. Античному міфу притаманна потужна сила образотворення і шляхом іменування. Образність міфологічної назви криється як в її етимології, так і в силі інтертекстуальних конотацій. Потужна емоційно-образна зарядженість міфологічного імені дозволяє мовити на високих тонах, включити високі регістри. До того ж висота звучання п'єси досягається і обраною для неї трагічною темою, де власні назви підпорядковуються опрозоренню трагедії не стільки Трої, скільки Кассандри.

Пророчий дар, яким наділив Кассандру Аполлон, – це заодно й її покарання. Кассандра єдина в творі, хто знає правду, але їй ніхто не вірить, її правда відштовхує від неї оточуючих, оскільки ця правда надто страшна. Передбачення іліонської пророчиці, які виринають мимоволі і малюють жахливі картини, супроводжують всю драму, крім епілогу. З приводу пророчих візій Кассандри Я.Поліщук слушно зауважує, що "доречніше говорити про передчування, передвідчуття, аніж про передбачення" [13, с. 20]. В.Петров справедливо зазначає: "Кассандра живе в двохплановому світі. Вона є особою планових перемін дійсності" [12, с. 62]. Кассандра, таким чином, постає у творі в двох іпостасях: як звичайна людина, яка ладна позбутися свого пророцтва, і як пророчиця, вивищена над усією масою дійових осіб. Роздвоєність її постаті чітко простежується в ономастичному зрізі. Перебуваючи у стані, коли нею не опановують пророчі видива, Кассандра немов віддалена від свого власного "я", вона знає, що в такому стані нею, як і всіма богами разом з людьми, володіє невблаганна Мойра, в руках якої вона стає лише зряддям. Тому пророчиця й говорить про себе зверхньо, не як про "я", а як про когось іншого, про іншу Кассандру. Як-от:

1. ...а ти хотіла, щоб тебе Кассандра сестрою називала! [19, Т. 4, с. 16-17]
2. Про Кассандру  
лихая слава В Трої [19, Т. 4, с. 32].
3. Знай, Ономаю, шлюб такий не буде  
з Кассандрою щасливий [19, Т. 4, с. 49].
4. На золото Кассандра не жадібна... [19, Т. 4, с. 53]
5. Вже бачиш, довершилась божа кара:  
не тільки інші, а й сама Кассандра  
зневірилась в Кассандрі [19, Т. 4, с. 56]...

Тільки перебуваючи у стані пророчих візій, Кассандра спроможна боротися з Мойрою. В хвилях "передчування, передвідчуття" з'являється власне "я", про що виразно говорять її слова: "Я бачу", "я знаю", "я чую"...

Завдяки пророчому дару Кассандра може зазирнути в емпіреї, випередити хід подій, але не змінити його, бо через Аполлонову кару їй ніхто не вірить. В.Петров, як і значне коло критиків, Кассандрині пророцтва кваліфікує як реальні бачення: "Її передбачення раціонально-аналітичне. Її аналіза логічна" [12, с. 62]. Але така думка не може претендувати на істинність, оскільки наведені факти роздвоєності Кассандри суперечать цьому. Більш умотивованим видається твердження Д.Козія, який відзначає, що Лесея Українка "окреслює стан, у якому Кассандра віщує як "пророчий нестям" і цим окресленням засуджує намагання пояснювати пророкування як продукт спостережливості і здатності робити висновки з даних спостережень. Таке зраціоналізоване "пророкування" можна приписувати Геленові, а не Кассандрі" [7, с. 27]. Справді, крім виразної роздвоєності особистості, чітко окресленої в системі іменувань твору, у момент пророчого видива Кассандра не здатна володіти словом, через що її проклинають. "Непідвладне контролю свідомості слово, – говорить Н.Малютіна, – завдяки своїм сугеруючим властивостям обертається для Кассандри на руйнівну силу, що вбиває кожного, хто стає об'єктом пророкування" [10, с. 52].

Два пророки, що з'являються у шостій сцені, постають як дві полярні сили: Кассандра наділена справжнім пророчим даром, Гелен виступає представником “зраціоналізованого пророкування”. І тут постає один із центральних конфліктів твору – правди / неправди. Ґрунт для конфлікту зародився ще у попередніх сценах, його зав'язкою можуть бути Кассандрині слова – “Над всіх старших найстарша *Правда*, брате” [Т. 4, с. 45]. Важко не помітити особливості: іменування абстрактного поняття виокремлює його в тексті, в такий спосіб йому відводиться особливе місце, сказати б, почесне, надто ж з огляду на те, що поняття-опонент “неправда” так і залишається “абстракцією”, не виділеним. Звичайний апелятив перетворюється в ім'я, “гра у великі літери” (М.Мельник) дозволяє оживити неживу абстракцію. Саме такою з'являється Правда у діалозі шостої сцени:

Г е л е н

Адже тая правда –  
цнотлива дуже і поважна жінка,  
і сором їй ходити без одежі.

К а с с а н д р а

Але й сама я жінка, отже, правду  
я можу бачити й невбрану.

Г е л е н

Сестро,  
скажи мені, хто бачив голу правду?

К а с с а н д р а

Я бачила її аж надто часто! [19, Т. 4, с. 58]

Таке оживлення правди ніби наближає її до обрисів персонажа, хай не надто виразного, але вкрай важливого, невіддільного від постаті титульної героїні. Здається, можна говорити про Правду як про один з найчастіше стріваних образів, змалювання якого протягом драми формує певну цілісність цього образу. “Поняття правди у драматичній поемі Лесі Українки, – слушно зауважує Я.Поліщук, – нагадує образ правди у міфі: це те, що зв'язує сакральний світ із профанним. Пізнання правди визначає своєрідну життєву позицію Кассандри, принципово відмінну від позицій інших персонажів, котрі живуть конкретними реаліями. Пророчиці відкривається правда, що змушує “перевернути” її уявлення про світ. Для неї, як і для міфічних героїв, святе (правда) є сильне і дійсне – на противагу слабкому й профанному (реальному) світові” [13, с. 24]. Однак Кассандра не вміє “керувати правдою”, про що говорить Гелен. Її трагедія полягає й у тому, що, змагаючись за правду, вона, за спостереженням Д.Козія, “бореться **проти** правди, оскільки маємо на увазі, що вона не бажає, щоб її передбачення стали дійсністю” [7, с. 28]. Не зовсім безпідставною є інтерпретація дослідником образу Гелена, який досить часто кваліфікують як “негативний”: “Гелен практично здійснює погляди, висловлені в поезії “*Contra spem spero*”, ідучи за гаслом: “сподіватися проти надії” [7, с. 26]. Очевидно, що “Кассандрі не вистачає світла свідомого знання, свідомої форми, їй не вистачає у своїй душі – Гелена!” [3, с. 190].

Досить містке порівняння Правди з Медузою зустрічаємо в словах Гелена. Образна місткість цього порівняння завдячує і міфонімові, який тут виконує функцію своєрідної картини-мініатюри, де зображено правду з усією її жахливістю, побачивши яку, Кассандра, “мов закам'яніла”. Назва Медуза, що породжує картину мертвої камінної нерухомості, неодноразово фігурує у творі. Знаменно, що порівнюючись зі страшною правдою, Медуза виступає як *comparatum* і у порівняльній конструкції: краса Гелени – Медуза. Таке порівняння застосовується не до власне образу Гелени, а саме до її вроди. Має рацію В.Петров: “Гелена діє не так, як хоче, а за вищим велінням влади власної її вроди. Кінець-кінцем в п'єсі виступає не Гелена і не красуня Гелена, а краса, втілена в Гелені, і Гелена як носій цієї краси” [12, с. 66]. Таким чином, перед красою Гелени кам'яніють усі, а перед правдою – тільки Кассандра. Тому-то пророчиця не владна “переступити” через правду, так як Паріс і Менелай через красу. Змагання між смертоносною красою, втіленням якої є Гелена, та її антиподом – Кассандрою – набирає форми алегорії, що згодом переростає у пряме називання: “Епіметея дочко!” Вся пишнота античного називання, адресованого Гелені Кассандрою, носить виразно іронічний характер: “О, богорівна! О, непереможна!”

“До тих аспектів, які чітко виділяють твір Лесі Українки на тлі модерністичної традиції (чи точніше – конвенції) кінцесвітнього міфу, – справедливо відзначає Я.Поліщук, – належить також лаконізм, місткість образу” [13, с. 24]. І лаконізм, і місткість образу – це ті особливості, якими чи не найбільше наділені власні назви, надто ж тоді, коли вони є міфологічними, коли вони виступають характерними сигналізаторами, прямою вказівкою на прототекст. Ім'я у подібних творах виступає “згорнутим міфом” (В.Калінкін). Драматична поема “Кассандра” є яскравим прикладом цьому. Як уже мовилося, на відміну від головної героїні твору, характер якої розкривається вповні, інші персонажі зображені немовби ескізно. Ця особливість зумовлена не тільки широкою знаністю самого

міфу, змалювання характерів здійснюється і за посередництвом іменувань, які виступають то у ролі порівняння, то у ролі алегорії, то у ролі метонімії... аж до накладання імені-характеристики на справжнє ім'я. Найбільш промовистим у цьому плані є діалог Кассандри з Геленою. Тут спочатку зустрічається порівняння Гелени зі смертю, далі вона прямо називається смертю ("Якби ж я так була подібна смерті, / була б тобі подібна"), згодом за поглядом Гелени, перед яким "кам'яніють мужі сильні", вгадується Медуза (до речі, прямо Медузою Гелену названо у восьмій сцені), врешті "цариця Спарти" втілюється в образі Епіметея. Такий ряд іменувань лаконічно змальовує як Гелену, так і її красу, і при цьому не потребуються розлогі описи. Вся характеристика образу міститься у цих промовистих іменах-образах.

Художня вишуканість цієї сцени, її лаконізм, а водночас і образна наповненість криється й у багатих символічних деталях. Такими підкресленими моментами тут є "свічадо", "сандаля червона", "золота кужілка", "пурпурна вовна", "поцілунок" тощо. Прикметно, що поцілунок як символ неодноразово зустрічається у творчості письменниці. Як відмічає Л.Масенко, цей багатий на смислові нюанси символ уперше з'являється в "Кассандри"... Поцілунок ворога в драматургічній поетиці Лесі Українки – це маска, за якою приховують свої справжні наміри підкорити того, кому поцілунок призначено, позбавити його власної волі" [11, с. 33]. У пророчих видивах Кассандри – це "смертельний поцілунок". Цей символ є ще одним штрихом до змалювання образу Гелени: смерть стає постійним поведирем краси Гелени.

Не завжди у творі спостерігається дотримання міфологічної основи, іноді авторка відходить від усталеної фабули і дає волю власній фантазії. "Мотив про кохання Кассандри та Долона, – твердить В.Резанов, – це чиста вигадка Лесина, на якій поетка мала збудувати сцену IV" [15, с. 29]. Ця сцена допомагає драматизувати постать пророчиці, підкреслити одну з центральних рис – саможертвність. Кассандра намагається не зважати на свої глибокі почуття:

Ох, Поліксено любя

я не про себе думаю тепер [19, Т. 4, с. 29].

Вона вся віддається служінню рідній Трої. У восьмій сцені вся Троя спить, лише Кассандра силкується збудити її від сну. "Хоча вона й пригнічена своїми страшними візіями, проте вона намагається впливати на людей, керувати їх вчинками, зокрема в останній сцені, де вона раз-у-раз каже сторожу до чуйности. Все це дозволяє нам зробити висновок, що вона вірить у волю людини, в її можливості запобігати дечому, що видається неминучим" [7, с. 28]. Вибух емоцій, навіть істерика, збуджена силою кохання, не стримується Кассандрою тільки тепер, в драматично напружений момент наближення смерті коханого. Драматизм сцени посилюється фігурацією образу місяця. Знаменно, що присутність ономазників тут мінімальна, тим самим наголошується на найголовнішому, найсуттєвішому – переживаннях Кассандри. Місяць стає у сцені центральним, семантична наповненість цього астроніма подається не у статичному ключі, його значення модифікуються. Він виступає то як самодостатній образ, то як "світач в великому храмі Мойри". Модифікація образу, здійснювана часто через зміну його назви (місяць – світач – біле око...), йде разом з психологічною напругою сцени; посилення драматизму супроводжується спалахами і згасаннями місяця. Т.Ковалевська зазначає: "Результати функціонального аналізу астронімічної лексики у художніх текстах засвідчують найвищий рівень образної актуалізації астронімів Сонце і Місяць, які можна кваліфікувати як поетичні універсуми... Контекстуальні перевтілення астроніма Місяць мають характер індивідуально-авторської символізації і, пов'язуючись з фольклорними мотивами, співвідносяться з поняттями кохання, супутник, далечінь. Конотативність семантики астронімів Сонце і Місяць зосереджена на позитивній вмотивованості, але відрізняється своєю тональністю – мажорна гама Сонця та мінорна, елегійна забарвленість Місяця" [5, с. 87]. Подібними значеннями наповнені астроніми в драматургії Лесі Українки ("Одержима", "Бояриня", "Лісова пісня" тощо), але трагедійність "Кассандри" дещо розширила їх семантику. Місяць тут, крім згаданих дослідницею значень, виступає у розумінні супутника-віщуна трагедії кохання, а зарозом катастрофи Трої. Астронімний ряд – сонце, місяць, зорі – окреслює у творі символічну велич небесних світил, яка однак виявляється відносною, оскільки вище них ставиться Мойра:

...сонце, місяць, зорі,

то світачі в великому храмі Мойри [19, Т. 4, с. 37].

Мойра в творі стоїть найвище, саме вона керує всесвітом, навіть весь Олімп їй підвладний. Незважаючи на це, Кассандра намагається боротися з нею (VIII сцена), хоча й марно. Все ж пророчиця вірить у спроможність змінити хід історії. Кассандра не вважає, чи не хоче вважати себе "рабинею рабів", тому й сміливо кидає виклик богам. Пророчиця боїться лише долі, що дивиться на все своїм "білим оком". Чи таке знання не є результатом отієї можливості зазирнути в емпіреї? Це знання спричиняє тотальну присутність Мойри в творі. Це ім'я-ремінісценція у п'єсі наділене не тільки властивостями сугестії образу античної богині долі. З огляду на попередні твори Лесі

Українки, Мойра в “Кассандрі” постає сформованим раніше авторським образом, з подібними значеннями, які тут лише доповнюються, кристалізуються. Раніше ця ж, сказати б, стихія йменувалася і Мойрою, і Фатумом, але назви були наповнені доволі сталим значенням (“Блакитна троянда”, “Іфігенія в Тавриді” тощо).

Думається, сцену з Сіноном, навколо якої виник цілий ряд різних тлумачень, варто інтерпретувати, відштовхуючись від тотальної присутності Мойри та її всемогутності. Багато дослідників сходиться на думці, що в момент, коли Кассандра змогла змінити хід подій (вбити Сінона), вона відступила через хвилю згадок про коханого. Приміром, О.Турган каже: “Кассандра опускає меч перед грецьким шпигуном, піддавшись жіночій чутливості, слабості, та й нагадування Сінона про Долона зіграли в цьому рішенні пророчиці фатальну роль” [18, с. 13]. Але, здається подібні твердження є дещо хибними вже через те, що патріотизм Кассандра ставить вище власних інтересів, а тому кохання пригасає на тлі цього патріотизму. Її прометеїзм не дозволив би залишити живим Сінона, якби вона знала достеменно, що він стане причиною руїн Трої. З іншого боку, вбивство Сінона заперечило б всемогутність Мойри, тому хід подій рухається у заданому богинею долі напрямку, і ніщо, тим паче ніхто, не може його змінити. З огляду на це, сумнівним видається і твердження Я.Поліщука, нібито пророчиця “як і пізніше християни, усвідомлює згубність безперервного вбивства...” [13, с. 23]. Цей учинок Кассандри породив і твердження, буцімто вона виступає у творі бездіяльною. Наприклад, Д.Козій говорить, що у п’єсі підноситься проблема, яку він називає “параліч дії” [6, с. 277]. В.Агеева називає такий стан справ “зневірою”: “Кассандра, на відміну від інших, не вірить у можливість ствердити благо на злі, так само, як не вірить у досяжність спокою й щастя, не вірить в успіх” [1, с. 152]. Все ж Кассандра – **актант**, ще й трагічний актант. Вона бореться з усіма й з усім, навіть з собою; незважаючи на приреченість своїх учинків, пророчиця діє в ім’я Трої. “Ця самотня жінка, що живе серед оточення, яке її не розуміє, – велика й велична саме своїм змаганням і своєю героїчною самовідданістю” [7, с. 27]. Ні зневіра, ні бездіяльність і т.ін. твердження не можуть окреслити всю трагедійність образу. Кассандра, як і всі інші, підвладна Мойрі, її трагедія ще й у тому, що вона це знає й бачить, на відміну від інших. Пророчиця діє там, де може, де обставини сприяють цьому. На адресу Кассандри лунали закиди, на кшталт:

Та як же й вірити, коли ти завжди

Не в пору й недоладно пророкуєш! [19, Т. 4, с. 22]

Чи не та ж Мойра “наложила руку” і на Кассандрині пророкування? Чи не тому пророчиця й не може сказати, де знаходиться горе: “тут воно або он там”? Мойра дозволяє діяти Кассандрі тільки в окремих випадках. Мойра керує всім і Кассандрою в тім числі. Прикладом до сказаного можна навести міфологічний образ Лаокоона, який, до речі, тут відсутній. Як Лаокоон не намагався переконати троянців не брати “грецький подарунок”, зловісного коня, все ж він не був почутий. Навіть спис, що пробив коня, від чого задзвеніла зброя греків, що сиділи в ньому, не допоміг Лаокоонові змінити хід подій: троянці не чули цього дзвону, бо того хотіли боги.

Маємо у творі епілог, про який говорилося багато. Дослідники схильні вважати, що епілог у творі є зайвим. Скажімо, О.Рисак підкреслює: “Час дії вичерпав себе, Троя загинула. І спроба письменниці продовжити дію в часі за допомогою епілога не вдалася” [16, с. 52]. Тут варто згадати, яка власне мета, функція епілога в літературно-художньому творі. В літературознавчому словнику-довіднику зазначено: “...в епосі XIX-XX ст. – фінал, віддалений від основної дії тексту, підсумкова його частина, в якій коротко після завершення розв’язки і вичерпаного основного конфлікту повідомляється читачеві про долю героїв твору” [9, с. 241]. Чи не таку функцію виконує епілог у “Кассандрі”? Недоречно, думається, відшукувати “продовження дії” в епілозі твору. Леся Українка, спираючись на міф, доводить дію до логічного завершення. Фінал дає змогу глибше усвідомити трагедію пророчиці. Конфлікт між правдою та неправдою вирішується поза текстом: “правда Гелена” перемагає, оскільки вона виглядає потрібнішою людям, і крізь цю призму опрозорюється й драма соціуму. Епілог позбавлений Кассандриних пророцтв, вони були потрібні для рідної Трої, в Елладі – їм нема місця:

Колись була пророчиця Кассандра, –

вона згоріла на пожежі в Трої... [19, Т. 4, с. 99]

Знаменно, що Кассандра пророкує лише на рідній землі, так як в останній драмі письменниці Антей не зміг жити без рідної Еллади. Епілог героїзує образ пророчиці, підносить його. “Класична героїчна модель, – узагальнює Ю.Кіндзерська, дослідниця опозиції героїчного і філістерського в європейській літературі, – базована на піднесенні морально-фізичних якостей героя, встановлює епічну дистанцію між ним та пересічною людиною і прагне завершеності у смерті героя” [4, с. 15]. Чи не є це ще однією з причин появи епілога? Смерть Кассандри не просто героїзує образ, ця героїка набирає вершинної точки – трагедійності. Трагедія Кассандри посилюється і прийомом себеназивання: “не давай ваги словам рабині”. Картина смерті у фіналі відсутня, але легко вгадувана

завдяки міфічній фабулі, різноманітним алюзіям у тексті, тому жажливість цього моменту присутня, вона підготовлена навіть пейзажем: “Сильний перун і раптова злива” [19, Т. 4, с. 99]. Тут впадає в око виразний слов’янізм “перун”, що використовується не як ім’я слов’янського бога, а на означення явища природи.

“У драматичній поемі Лесі Українки, – за спостереженням Я.Поліщука, – образи й картини явно міфологізовані. образи речей тут присутні рідко, до того ж це, як правило, образи-символи (меч, пророчий жезл, червона кужілка). Дійові особи залучені лише в міру необхідності уособити зіткнення та колізії Кассандри. Міфологічна візія не потребує надміру деталей, вона концентрує увагу на головному, істотному” [13, с. 21]. Хоча й деталізація в драмі мінімізована, репродукція міфологічної фабули сильно відчутна. Безперечним є той факт, що компенсація деталізації виконують власні назви. Ономастичний шар “Кассандри” своєю широтою переважив усі драматичні твори письменниці. Вже сама афіша вражає своїм об’ємним списком, який поступається лиш драмі “Руфін та Прісцилла”. Поіменованість тут настільки висока, що названі навіть рабини, роль яких у п’єсі незначна. Говорячи про цю рису, Л.Кочубей зазначає: “Роль їх в драмі не головна, епізодична, і тим цікавішим виглядає той факт, що навіть їх імена не вдумані автором, вони взяті з гомерівської “Іліади” [8, с. 144]. Ця особливість може свідчити про намагання якомога ближче наблизитися до прототексту, зберігаючи “правдивість” відтворення міфологічної дійсності. Крім того, високий коефіцієнт названості сприяє увиразненню жажливості руйнації Трої, оскільки дозволяє говорити про трагедію великої кількості людей, що формується і способом іменування, який створює ілюзію повнокровності образу, його, так би мовити, міфологічної реальності. Текстуальна збагаченість назвами богів з одного боку підтверджує думку О.Рисака, що в творі “концептуальна ідея – обумовленість людського буття вищими силами” [16, с. 55], з іншого – вияскравлює Кассандрин прометеїзм, спресований у вислові: “їх сила в карі, а моя в змаганні”. На тлі солідного корпусу античних імен богів чітко виокремлюється Кассандра, яка сміливо кидає виклик цим богам.

Значна кількість власних назв у “Кассандрі” є одним зі складників лексико-фразеологічних конструкцій. Через специфічну особливість міфонімів – володіння потужним емоційно-смісловим зарядом – розширюється образність тропів, бо міфологічна назва немов образ-сувій. Потрапляючи до тексту, передусім до структури тропу, такий ономазник ніби перетворює троп у характерну образну картину. Згадати хоча б порівняння у сцені-діалозі Кассандри з Геленою, чи таку компаративну будову:

Що зможуть проти долі всі боги?

...вона глуха, сліпа, немов Хаос [19, Т. 4, с. 37].

Хоча це і просте порівняння, але додаткові смислові наповнення поетоніма-відгомону Хаос приховує потенцію до перетворення у порівняння розгорнуте. Назва тут виступає сконденсованим малюнком безмежного космічного простору. В “Кассандрі” зустрічаємо й імена, що включені в систему розгорнутих порівняльних конструкцій. В подібних тропях розкривається сутність самого імені, яке тут спроможне вивільнити свої конотації:

На голові моїй вже й так прокльони  
Тяжать, немов залізна діадема,  
сплелися над чолом слова вразливі,  
немов гадуки над чолом Медузи,  
шиплять вороже, трутять, глушать розум... [19, Т. 4, с. 57]

Очевидно, Леся Українка намагалася гранично наблизитися до прототексту, на що вказує і структура епітетів з ономастичною одиницею як складовою. Деякі з цих епітетів з певною умовністю можна назвати постійними (“Гектор богорівний”, “Артеміда тиха”), адже в античності за іменами богів усталелися постійний прикметник: наприклад, “золотокудрий” – епітет, що став невід’ємним означенням бога Аполлона, який теж зустрічаємо у творі. Таке незмінне перенесення постійних міфологічних епітетів до драматичної поеми сприяло створенню необхідної емоційної тональності. З подібною метою використовуються й перифрази, компонентом яких виступає ім’я. Перифраза – один з найчастіших тропів у творах грецьких митців, надто ж у героїчному епосі. В “Кассандрі” перифраза будується за тим самим принципом, що й у творах Гомера, Софокла Вергілія,..., тобто з розрахунком на створення, сказати б, високого стилю: “наймолодший син Пріама”, “Атрідова дочка”, “сестра Аполлона” тощо. Відтворенню античного стилю у п’єсі сприяє також метонімія, яка часто наповнює драму трагічним пафосом:

Прокинься, Троє!! Смерть іде на тебе!! [19, Т. 4, с. 89]

Значної ваги у увиразненні трагедійності “Кассандри” надається фоніці. Ім’я Кассандра, пройшовши крізь усі сцени твору, немов наповнилося трагедійністю. Трагічне звучання імені-образу завдячує і тим контекстуальним структурам, в яких назва стоїть поруч зі словами, сповненими відлунням якоїсь катастрофи:

...ні війни, ні смерті,  
ні страху, ні Кассандри [Т. 4, с. 57].

“Знаменно, – відмічає Н.Малютіна, – що своє ім’я вона вживає в одному семантичному ряді з екзистенціалами страху та смерті” [10, с. 51]. Алітерація звуків [с] та [р] ніби єднає ім’я Кассандра зі смертю та страхом, а сильна позиція, кінець рядка й репліки, сприяє своєрідному вбиранню в себе семантики розташованих попереду лексем.

Здається, жоден твір Лесі Українки не відзначається такою наповненістю власними назвами, як “Кассандра”. Звичайно, така насиченість не є випадковою. Міф, покладений в основу твору (одна з характерних рис модернізму) вимагав особливого підходу до оперування найменнями. “Кассандру” вчені справедливо називають трагедією. “Трагедія правди” – так назвав драму О.Білецький, в центрі якої стоїть образ іліонської пророчиці. Той же О.Білецький підмітив характерну особливість іменування в творі: “Рідко який поет початку ХХ віку і в російській, і в західноєвропейських літературах у творах на античний сюжет утримується, щоб не показати широко і щедро свого знання міфологічних та історичних імен. У Лесі Українки цілком інший підхід до матеріалу, і невідомий читач її “Кассандри” не потребує широкого пояснювального словника. Афродіта, Артеміда, Арес, Аполлон, Геліос, Зевс, Мойра, Хаос – ось, здається, всі імена, подані в “Кассандрі” з старогрецьких релігійних переказів. Так само ошадлива вона, коли називає інших міфологічних героїв та героїнь. Сама манера називання в неї така, що

уважному читачеві не треба ніякого довідника, щоб з'ясувати собі те чи це місце поеми. Згадана напр., Пентезілея – і тут же, в репліці подане потрібне пояснення...” [2, с. 371].

Всі сцени п'єси підпорядковуються розкриттю катастрофи Трої через зображення драми головної героїні. Цю ж функцію, зрозуміло, виконують і поетони́ми. Трагедія Кассандри в основному змальовується через колізії з оточуючою дійсністю та конфлікти у внутрішньому світі героїні. Принцип контрастності (провідний художній прийом твору) став одним з центральних і в системі ономастичних одиниць, які тут виступають об'ємними характеристиками персонажів, дозволяючи спресувати опис дійової особи в один знак – ім'я, уникаючи тим самим широких малюнків. Цей лаконізм завдячує в першу чергу міфові з його специфічною системою власних назв, кожна з яких увібрала в себе досить велику базу смислів, і звичайна репрезентація міфоніма в пізніших текстах породжує реакцію своєрідного розгортання його конотативних потенцій. Таким чином, ономазнак дозволяє відродитися прототекстові, що збагачує смисловий та естетичний заряд “Кассандри”. В творі ця особливість представлена цілим рядом поетонімів, починаючи від назв персонажів, і закінчуючи корпусом контекстуально синонімічних засобів вираження мовлення. Характерно, що конструкція тропів, одиницею яких виступає ім'я, уможливує відтворення не лише колориту епохи, а й розширення образної структури твору. Тропи такої побудови надають певної пишномовності п'єсі, тональність якої легко наповнюється трагічним пафосом.

Ономастичну вишуканість твору засвідчує своєрідний спосіб змалювання роздвоєності головної героїні, що виразняється на рівні називання, яке підказує входження в стан пророчих видів та вихід з нього. Крім цього, драматизм центрального персонажа зображується через фонічну сферу п'єси, де ім'я Кассандра набуває особливої промовистості, оскільки ставиться поруч з лексемами, що містять семи тривоги. Проходячи через такі контексти, ім'я мимоволі перебирає на себе частину таких значень і, відірвавшись від тексту, фігурує як символ трагедійності.

Ще одним характерним ономастичним прийомом в “Кассандрі” є оживлення абстракції. Цей прийом також побудований на основі міфології і, до речі, з найбільшою силою вилиється в “Лісовій пісні”. Ця персоніфікація побудована на принципі опозиційності. Серед двох опозиційних абстракцій (Правда – неправда) одна оживлюється шляхом іменування, друга ж залишається невиділеною, їй не надається виключності, чого не можна сказати про першу, яка в такий спосіб перетворюється у “повнокровний” образ. В цьому плані виразно дається взнаки полярність Правда / неправда і яскравіше опрозорується трагедійність пророчиці, яка єдина бачила “голу правду”, через що Кассандра страждає. Поіменованість *Правди* дає змогу наблизити її до, сказати б, повноцінного персонажа, сприяє виокремленню найсуттєвішого в творі.

#### Література:

1. Агеева В. Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К., 1999.
2. Білецький О. Антична драма Лесі Українки (“Кассандра”) // Білецький О. Вибрані праці: В 2 т.- К., 1996. – Т. 2. – С. 356-389.
3. Зборовська Н. Моя Леся Українка: Есей. – Тернопіль, 2002.
4. Кіндзеревська Ю. Опозиція героїчного і філістерського в мета критичному дискурсі (на матеріалі літератури Великобританії 60-х років ХХ століття): Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філол. наук. – Тернопіль, 2004.
5. Ковалевська Т. Механізми астронімічної символізації // Питання сучасної ономастики: Статті та тези VII Всеукраїнської ономастичної конференції ( 1-3 жовтня 1997 р.). – Дніпропетровськ, 1997. – С. 87-88.
6. Козак С. Неоромантизм Лесі Українки // Вісник Академії наук України. – 1992. – № 5. – С. 32-37.
7. Козій Д. Концепція пророчиці Кассандри ( Леся Українка “Кассандра”) // Листи до Приятелів. – 1967. – Кн. 4-5-6. – С. 23-32.
8. Кочубей Л. Драматична поема Лесі Українки “Кассандра” та її місце в ідейно-естетичній боротьбі в українській літературі початку ХХ століття: Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук. – К., 1968.
9. Літературознавчий словник – довідник / Р.Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К., 1997.
10. Малюгіна Н. Художнє втілення екзистенційного типу мислення в драматургії Лесі Українки. – Одеса, 2001.
11. Масенко Л. У вавілонському полоні: Теми національної та соціальної неволі у драматургії Лесі Українки // Українська мова та література. – 2000. – Ч. 26-27. – С. 2-55.
12. Петров В. Драматична поема Лесі Українки “Кассандра” // Вісник Академії наук Української РСР. – 1991. – № 2. – С.62-67.
13. Поліщук Я. Відлуння античного міфу загибелі (“Кассандра” Лесі Українки) // Слово і час. – 1999. – № 8. – С. 18-27.
14. Поспелов Г. Теорія літератури. – М., 1978.
15. Резанов В. Леся Українка. Сучасність і античність ( До питання про літературні джерела творів Лесі Українки ). – Ніжин, 1929.
16. Рисак О. У вимірах самотності і спокуси владою: Три драматичні поеми Лесі Українки – “У пуші”, “Кассандра”, “Камінний господар”. – Луцьк, 1999.
17. Стебельська А. Леся Українка – співець боротьби і контрастів // Збірник наукових праць Канадського НТШ. – Торонто, Онтаріо, 1993. – С. 237-241.
18. Турган О. “Кассандра” Лесі Українки – авторський “текст-міф” // “Кассандра” Лесі Українки і авторський модерн: Збірник наук. праць. – Остріг, 1998. – С. 8-14.
19. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1975-1979.

Поступила 24.09.2004 г.