

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ  
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

До захисту допустити:

Завідувач кафедри

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2020 р.

**Кваліфікаційна робота**

за освітнім ступенем «Магістр» на тему:

**«Трансформація образу Кассандри у драматичній поемі Лесі Українки  
«Кассандра» та романі К.Вольф «Кассандра»: компаративні аспекти»**

Студента факультету іноземних мов  
спеціальності 035 «Філологія»  
освітньої програми «Філологія. Мова та  
література (англійська)»  
освітнього ступеня «Магістр»  
Криволапа Сергія Олександровича

Науковий керівник:

Городнюк Наталія Андріївна  
д.філол.наук, доцент, доктор кафедри  
англійської філології

Рецензент:

Павленко В.В., к.філол.наук, доцент  
кафедри масової та міжкультурної  
комунікації факультету систем і засобів  
масової комунікації Дніпропетровського  
національного університету ім. Олеся  
Гончара

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою \_\_\_\_\_

Секретар ЕК \_\_\_\_\_

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2020 р.

**Маріуполь – 2020**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	7
1.1. До методології компаративного аналізу.....	7
1.2. Міф, міфологема, міфологічний образ: концептні поля термінів.....	11
Висновки до розділу 1.....	14
<b>РОЗДІЛ 2. РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА КРІСТИ ВОЛЬФ</b> .....	16
2.1. «Кассандра» Лесі Українки в оцінці критиків.....	16
2.2. «Кассандра» Крісти Вольф очима літературознавців.....	24
Висновки до розділу 2.....	28
<b>РОЗДІЛ 3. ТРАНСФОРМАЦІЯ МІФУ ПРО КАССАНДРУ У ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА КРІСТИ ВОЛЬФ</b> .....	30
3.1. Міф про Кассандру у європейській традиції.....	30
3.2. Особливості трансформації образу Кассандри у Лесі Українки.....	34
3.3. Специфіка модифікації міфу про Кассандру у Крісти Вольф.....	49
Висновки до розділу 3.....	75
<b>ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ</b> .....	81
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	86

## ВСТУП

Кассандра, один з епізодичних персонажів міфів троянського циклу, стала чи не найбільш улюбленою античною героїнею, до образу якої митці світової літератури зверталися від найдавніших часів («Агамемнон» Есхіла, «Александр», «Троянки» Еврипіда, однойменні твори «Кассандра» Ф. Шиллера, В. Кюхельбекера, Г. Носсака, К. Вольф та інші). Спільною ознакою художньої інтерпретації Кассандри у різних національних літературах є її трагічно-фатальне призначення віщунки, яка пророкує загибель Трої.

В українському письменстві літературний образ пророчиці наймайстерніше з ідейної та естетичної точок зору представлено у драмі Лесі Українки. Взагалі українська література посіла одне з найвищих місць у світовій літературі завдяки творчості Лесі Українки. У зв'язку з цим існує багато ґрунтовних літературознавчих розвідок щодо осмислення ідейно-змістових, поетикальних, жанрових дефініцій драматичної поеми «Кассандра» у вітчизняному просторі, зокрема літературознавчі праці О. Білецького [4; 5], Я. Поліщука [45; 46], В. Лесика [26], С. Хороба [51] та багатьох інших).

Образ Кассандри неодноразово поставав предметом дослідження і порівняльних студій: М. Медицької – у творчості Лесі Українки і С. Виспянського [32], І. Спатар – у драматургії Лесі Українки й Елізи Ожешко [49]. Прикметно, що безпосередньо за нашою темою існує лише одна розвідка – це стаття Г. Бітківської, присвячена окремим аспектам рецепції образу Кассандри у художньому доробку Лесі Українки та Крісти Вольф [6], що й визначає **новизну нашого дослідження**.

**Актуальність теми** зумовлена потребою аналізу ідейно-естетичної специфіки трансформації образу Кассандри у драматичній поемі Лесі Українки «Кассандра» та романі Крісти Вольф «Кассандра» – у двох найяскравіших творах української та німецької літератур, присвячених

образу античної провидиці. Порівняльна характеристика зазначених творів цих двох письменниць є дуже важливою, адже це дає можливість простежити подібність та відмінність художньої інтерпретації міфу про Кассандру і визначити певну спадковість феміністичного спрямування модифікації цього образу у світовій літературі.

Попри значну увагу літературознавців, малодослідженим аспектом залишається саме порівняльний аналіз особливостей трансформації образу Кассандри у творах української та німецької авторок. Ідейно-естетична специфіка художньої інтерпретації міфу про Кассандру у драматичній поемі Лесі Українки «Кассандра» (1907) та романі Крісти Вольф «Кассандра» (1984) досі не була системно осмислена і потребує додаткового уважного прочитання та аналізу у контексті нових досягнень компаративних студій та міфокритики.

**Об'єкт** – драматична поема Лесі Українки «Кассандра» та роман К. Вольф «Кассандра».

**Предмет** – ідейно-естетичні особливості образу Кассандри у творах української та німецької письменниць у порівняльному аспекті.

**Метою дослідження** є виявлення ідейно-естетичних особливостей модифікації образу Кассандри у драматичній поемі Лесі Українки «Кассандра» та романі К. Вольф «Кассандра» на основі компаративного аналізу.

Для досягнення даної мети необхідно виконати такі завдання дослідження:

- з'ясувати концептне поле термінів «образ», «символ», «міф», «міфологема» у міфокритиці;
- системно дослідити праці, в яких розглянуто драматичну поему «Кассандра» Лесі Українки та роман К. Вольф «Кассандра», їх ідейно-естетичні особливості;
- розкрити особливості художнього мислення Лесі Українки та Крісти Вольф;

- проаналізувати ідейно-естетичну специфіку трансформації образу Кассандри у драматичній поемі Лесі Українки «Кассандра» та романі К. Вольф «Кассандра»;
- виявити спільне і відмінне в художній інтерпретації міфу про Кассандру обох авторок.

**Теоретико-методологічною основою** є праці вітчизняних, російських та зарубіжних літературознавців, зокрема ті, що стосуються компаративістики та міфокритики, а також дослідження рецепції творів обох письменниць. Це праці В. Агеєвої, О. Білецького, Т. Гундорової, М. Драй-Хмари, О. Забужко, Н. Зборовської, М. Зерова, М. Зубрицької, І. Качуровського, Г. Левченко, С. Матвієнко, М. Моклиці, С. Павличко, О. Турган, присвячені драматургії Лесі Українки, а також А. Воротникової, Г. Ішимбаєвої, В. Еммеріха, С. Легг, Б. Розер, Ю.Маркс, К.Глау, О.Гутьяр, Р.Г.Реннер, присвячені прозі Крісти Вольф.

**Як основні методи дослідження** використано компаративний, культурно-історичний методи, а також міфоаналіз. Використання порівняльного або компаративного методу та міфоаналізу сприяло виокремленню спільних та відмінних рис у трансформації традиційного образу античної міфології у творчості обох авторок.

**Теоретичне і практичне значення дослідження.** Досягнуті результати дослідження сприяють збагаченню знань про німецьку та українську літературу, трансформацію традиційних образів античної міфології. Матеріали кваліфікаційної роботи мають значення для осмислення важливих літературознавчих проблем, зокрема для аналізу традиційного образу Кассандри у творчості ключових письменниць феміністичного спрямування початку і кінця ХХ століття. Результати дослідження можуть бути використані у роботах з історії світової літератури.

**Апробація результатів кваліфікаційної роботи.** Публікації.

Криволап С. О. Трансформація образу Кассандри у драматичній поемі Лесі Українки «Кассандра» та романі К. Вольф «Кассандра»: компаративні

аспекти // Мови та літератури у полікультурному суспільстві: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції молодих вчених та здобувачів вищої освіти (13 листопада 2020 р.) / за заг. ред. к. філол. н., доцента Федорової Ю. Г. Маріуполь: МДУ, 2020.

**Структура та обсяг роботи.** Відповідно до поставленої мети й завдань дослідження магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг – 92 сторінки.

**У вступі** обґрунтовано новизну та актуальність теми магістерської роботи, сформульовано мету й завдання, визначено теоретико-методологічну основу дослідження, подано відомості про апробацію роботи.

**У першому розділі** зроблено огляд методології сучасної компаративістики, а також окреслено концептні поля термінів: образ, символ, міф, міфологема.

**У другому розділі** подано огляд літературознавчої рецепції творчості Лесі Українки та Крісти Вольф і зокрема однойменних творів, присвячених Кассандрі.

**У третьому розділі** проаналізовано ідейно-естетичну специфіку трансформації образу Кассандри у творах обох авторок.

**У висновках** узагальнено основні результати дослідження.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. До методології компаративного аналізу

Останнім часом у світовому літературознавстві досить поширеним, успішним і продуктивним став компаративний, або порівняно-історичний аналіз художнього твору. Це визнають і шкільні вчителі, адже розглядають «компаративний аналіз художнього твору на уроках світової літератури як шлях до розуміння духовної єдності і національної своєрідності різних літератур в культурно-історичному розвитку суспільства» [53]; і ще: «завдяки цьому виду аналізу вдається відкрити учням вікно у світ інших народів, іноді – в іншу епоху, у той же час це дає можливість школярам краще усвідомити національну специфіку рідної культури, пробуджує підвищену цікавість до літератури взагалі» [53].

Компаративний, або порівняльно-історичний шлях аналізу творів художньої літератури (від лат. *comparativus* – порівняльний) – це порівняльне вивчення літератур, процесів їхнього взаємозв'язку, взаємодії, взаємовпливів на основі порівняльно-історичного підходу.

Порівняльно-історичне літературознавство виникло внаслідок закономірного розвитку теоретико-літературного мислення другої половини XIX століття. Зокрема, Ігор Папуша, досліджуючи власне зародження порівняльно-історичного літературознавства, зазначає, що воно виникло внаслідок закономірного розвитку теоретично-літературного мислення другої половини XIX століття і було покликане вирішити загальні завдання, подолати суперечності, що намітилися між біографічним напрямом Ш.О. Сент-Бева і культурно-історичним І. Тена. Вихід був знайдений у

поєднанні генетичного підходу з паралельним висвітленням ряду літератур [43, с. 26-27].

Відомий російський літературознавець Олександр Веселовський сформулював сутність порівняльного методу так: «Метод порівняльний – це той самий історичний метод, тільки повторений у паралельних рядах з метою досягнення повного узагальнення» [Цит. за: 43, с. 67]. Порівняння з методичного прийому літературних досліджень стало переростати в методологічний принцип, відносно самостійний метод, що поклав початок новому напрямку в науці про літературу – порівняльно-історичному літературознавству, програма якого була вперше викладена О. Веселовським у його вступній лекції «Про метод і завдання історії літератури як науки».

Прихильники методу відшукували паралелі між сюжетами й мотивами у творах різних літератур, розробляли теорію запозичень, впливів, аналізували «мандрівні» сюжети. Нагромадження матеріалу з міжнаціональних взаємозв'язків і взаємовпливів у літературі дало можливість визначити загальні закономірності світового літературного розвитку. Прихильниками методу в Україні були М. Дашкевич, М. Драгоманов, І. Франко. Останній з них підкреслював важливість типологічних зіставлень у вивченні фольклору й літератури [28, с. 315].

Типологічний підхід узагальнює структурно-функціональні подібності й упорядковує їх у систему стандартних категорій (парадигм, класифікацій, періодизацій, топографій), за допомогою яких упорядковує різноманітні літературні факти, поділяючи їх на умовні групи:

- формально-змістові парадигми (теми та ідеї, традиційні образи й сюжети, композиційні, стилістичні форми);
- жанрово-родові класи (роди, види, підвиди);
- стильові тенденції (напрями, течії, віяння);
- хронологічні відтинки (літературне покоління, період, епоха);



– просторові міжлітературні контексти (національна література, літературна зона, літературний регіон, світова література) [28, с. 316-317].

Відповідно можна вирізнити такі різновиди компаративної типології: порівняльна тематологія, компаративна генологія (жанрова типологія), типологія стильових течій, порівняльна історія національних літератур різних країн, типологія міжлітературного простору. Серцевиною зіставної компаративістики є порівняльна поетика – ужиткова галузь, яка зіставляє й упорядковує літературні жанри, стилі, мистецькі тенденції різних епох і культур. Порівняльна поетика об'єднує тематологію, жанрову і стильову типологію, здійснює зіставне вивчення національних літературних традицій тощо [39, с.147].

У ХІХ ст. порівняльно-історичну поетику з елементами теоретичної та історичної типології розвивали Олександр Потебня (вчення про зовнішню і внутрішню форму твору та його зміст або ж ідею, викладене у праці «Мысль и язык», 1862), Вільгельм Шерер («Поетика», 1888), Іван Франко (історична типологія роману у статті «Влада землі в сучасному романі», 1891; поетика літературного образу в міжмистецькому зіставленні у праці «Із секретів поетичної творчості», 1898-1899), Олександр Веселовський («З історії епітета», 1895; «Психологічний паралелізм і його форми у відображенні поетичного стилю», 1898; «Поетика сюжетів», 1897-1906).

Майстерні зразки компаративного аналізу в галузі поетики запропонували російські формалісти й дослідники інших методологічних орієнтацій (В. Шкловський, Б. Томашевський, Ю. Тинянов, Р. Якобсон, М. Бахтін, О. Фрейдєнберг, Д. Лихачов, В. Адмоні, М. Гаспаров), англо-американські неокритики (К. Брукс, А. Тейт, Д. Френк, Р. Веллек, О. Воррен), українські літературознавці (Д. Чижевський, О. Білецький, Ю. Шерех-Шевельов, І. Денисюк, О. Чичерін, І. Качуровський, Н. Копистянська, С. Хороб та ін.).

Компаративістика, як зауважує Фелікс Штейнбук, досліджує генетичні, генетико-контактні збіги (аналогії) в національних, регіональних та світовій літературах, вивчає форми зовнішніх та внутрішніх контактів та впливів, між літературні рецепції, посередницькі функції художніх перекладів [52, с. 111].

Метою шкільного компаративного аналізу, на думку Л.А.Чередник, є більш глибоке розкриття ідейно-естетичної сутності кожного з порівнювальних творів чи процесів, історико-літературне пояснення розумінню духовної єдності і національної своєрідності всіх літератур у культурно-історичного розвитку суспільства: «компаративний аналіз відкриває широкі можливості пошуку як для вчителів, так і для учнів», адже «цей метод спроможний допомогти учням як у плані духовного самовизначення, так і само інтегрування в сучасність» [50, с. 22].

О. Кошова відзначає, що широкі можливості компаративного аналізу можуть бути реалізованими тільки за двох умов: відповідна підготовленість та ерудиція усіх учасників навчального процесу і застосування даного методу лише у старших класах [23, с. 12].

Відомий український компаративіст Дмитро Наливайко заперечує поширену в методичних публікаціях думку про те, що справжній компаративний аналіз можна вводити в старших класах, зазначаючи, що починати цей аналіз у 9 чи 11 класі вже пізно, адже готувати школярів до такої роботи треба поступово, планомірно, тому й пропонує залучати компаративний аналіз літературного твору (на рівні елементів) вже з 5 класу, із першої теми – вивчення усної народної творчості [40, с. 36].

Таким чином, ми з'ясували специфіку компаративного аналізу та переконалися у продуктивності його прийомів і методів, у тому числі – і при вивченні зарубіжної літератури у середній школі.

## 1.2. Міф, міфологема, міфологічний образ: концептні поля термінів

Міф, міфологема, міфологічний образ, міфологізм – це терміни, що у літературознавчій інтерпретації можуть мати дещо різне наповнення, залежно від потрактування проблеми міфу у художній творчості: чи як творчого запозичення і обробки, чи як іманентної властивості людської свідомості. На нашу думку, цікаве потрактування міфу в міфознавстві (Ф.-В. Шеллінг, Е. Кассіерер, К.-Г. Юнг), виходячи з якої авторська семіосфера має міф за структурний каркас чи матричну архетипну основу, які свідомо чи несвідомо реактуалізуються в текстах через певний репертуар архетипно-міфологічних структур, котрі можуть трансформуватися, занепадати та відроджуватися, проте їхній рух становить історію становлення індивідуальної семіосфери [24]. Відтак роль міфологічних компонентів у літературній творчості не може обмежуватися винятково фактами художньої рецепції традиційних сюжетів та образів. Наділена онтологічним сенсом метамова авторського міфу надбудовується над дискурсивно-мовленнєвим виміром творчості, формуючи ядро кожної письменницької семіосфери [24].

Безперечно, варто враховувати також конвенційне літературне використання архетипних образів-символів, котрі формують конотативне поле значень у творах, відсилаючи читача до різноманітних соціолектів та ідеологій. Тим більше, якщо йдеться про творчість Лесі Українки, формування котрої як письменниці відбувалося в інтелектуально й ідеологічно перенасиченому середовищі, у якому вона від початку як суб'єкт словесного самовираження мусила із зусиллям (риторикою М. Бахтіна) «пробиратися до свого смислу і своєї експресії», долаючи і відкидаючи риторичні і стильові штампи та збаналізовані структури найближчого літературного оточення [24]. У кожному разі, варто зважати на структуротвірну і трансформаційно-генеративну роль міфологічних елементів у процесі творення її художніх текстів.

Важливою, на думку літературознавців, у цьому контексті є концепція літератури як зміщеної (зреструктурованої) міфології, заявлена у працях «Анатомія критики. Чотири есе» та «Великий код: Біблія і література» Н. Фрая. Література є самодостатньою сферою творчості, яка не терпить вторгнення сторонніх впливів, а її суть не може бути відшукана у площині міметичного відображення природи чи суспільного буття. Художня творчість наслідує власні праформи, відновлюючи й актуалізуючи їх, і в цьому виявляється її самодостатність [24]. Шукаючи певних стабільних комунікативних структур, письменник вдається до випробуваних архетипів, без користування якими він не може стати повноцінним учасником літературної комунікації. Тому міф становить інтегральний елемент літератури і забезпечує предмет літературної комунікації. Розвиток світової літератури циклічний і забезпечується періодичним поверненням до раніше вживаних модусів (типів оповіді, жанрів, стильових доміант). Таким чином, варто зважати на характер міфологічного зміщення у літературній творчості, встановлення якого чинить можливими висновки про оригінальність того чи іншого художнього творіння, означування його стилю, жанру, нарративної парадигми, рис творчої індивідуальності. Міфи забезпечують кодове наповнення літературного твору, але письменник водночас лишається вільним в індивідуальній модуляції «першообразів», пристосовуючи їх до власних психоекзистенційних потреб [24].

Отже, у нашій кваліфікаційній роботі послугуватимемося такими визначеннями основних термінів:

Міф – це оповідь, що пояснює походження певних елементів світобудови чи світу загалом через емоційно-чуттєві образи. Міф є основою різних релігійних систем, фольклорних традицій, художньої творчості. Окремі міфи, які складають певну систему, утворюють міфологію того чи іншого народу, культури, соціальної групи, яка лежить в основі характерного їм світогляду [34, с. 53-54]. Мірча Еліаде давав визначення міфу як події, що

уявляється як дійсна, реальна, сакральна, значима, і яка слугує за приклад для наслідування [54, с. 16-17].

Відомий дослідник міфу, філософ і філолог Олексій Лосєв подає таке визначення міфу: «Міф – це така діалектично необхідна категорія свідомості й буття, яку дано як речово-життєву реальність суб'єкт-об'єктного, структурно виконаного (у певному образі) взаємоспілкування, де відокремлене від ізольовано-абстрактної речовності життя символічно втілено у дорефлексивно-інстинктивний, інтуїтивно сприйнятий розумово-енергійний образ» [29, с. 126]. У літературі, за його визначенням, міф – це «породження уяви колективної загальнонародної чи індивідуальної фантазії, що узагальнено відображає дійсність у вигляді чуттєво-конкретних персоніфікацій і одухотворених, олюднених істот, які іноді у деяких людей втілюються у свідомості як цілком реальні» [29, с. 172].

Міфологема – це стійкий і повторюваний конструкт, що узагальнено відображає дійсність у вигляді сюжетів, чуттєво-конкретних персоніфікацій, істот. Архаїчною свідомістю вони мислилися як цілком реальні (наприклад: створення світу, першопредок, герой). Іноді термін міфологема вживається в розумінні уламка міфу, що втратив свої автохтонні характеристики та функції, залучений до фольклорного тексту, в якому сприймається як вигадка, образна оздоба чи сюжетна схема, що стала традиційною (наприклад: різноманітні протиставлення, такі як добро і зло, надприродна допомога, визволення нареченої) [22, с. 406].

Міфема – найменший змістовий елемент міфу, що виступає образом чи концептом, виражаючи певну ситуацію або відношення. Міфема пов'язує протиставлені образи і поняття (наприклад: воскресіння з мертвих, боротьба з чудовиськом, порушення заборони) [22, с. 408].

Таким чином, ми розглянули концептні поля основних термінів дослідження (міф, міфологема, міфема, міфологічний образ) і з'ясували, що важливо розмежовувати їх і ні в якому разі не сплутувати їх значення,

вживаючи одне поняття замість іншого. Особливо плідним, на нашу думку, видається поєднання компаративного методу з міфоаналізом.

## **Висновки до розділу 1**

Компаративний, або порівняльно-історичний метод дослідження літератури надзвичайно популярний і затребуваний на сьогоднішній день, оскільки дозволяє з'ясувати особливості тих чи інших національних літератур у процесі їхнього взаємозв'язку, взаємодії, взаємовпливів.

Нагромадження матеріалу з міжнаціональних взаємозв'язків і взаємовпливів у літературі дало можливість визначити загальні закономірності світового літературного розвитку.

Прихильники методу відшукували паралелі між сюжетами й мотивами у творах різних літератур, розробляли теорію запозичень, впливів, аналізували «мандрівні» сюжети тощо.

Типологічний підхід узагальнює структурно-функціональні подібності й упорядковує їх у систему стандартних категорій, за допомогою яких упорядковує різноманітні літературні факти, поділяючи їх на умовні групи:

- формально-змістові парадигми (теми та ідеї, традиційні образи й сюжети, композиційні, стилістичні форми);
- жанрово-родові класи (роди, види, підвиди);
- стильові тенденції (напрями, течії, віяння);
- хронологічні відтинки (літературне покоління, період, епоха);
- просторові міжлітературні контексти (національна література, літературна зона, літературний регіон, світова література).

Прийоми і методи компаративного аналізу продуктивні і при вивченні зарубіжної літератури у середній школі, оскільки дозволяють зіставляти й упорядковувати літературні жанри, стилі, мистецькі тенденції різних епох і культур.

Міф, міфологема, міфологічний образ, міфологізм – це терміни, що у літературознавчій інтерпретації можуть мати дещо різне наповнення, залежно від потрактування проблеми міфу у художній творчості: чи як творчого запозичення і обробки, чи як іманентної властивості людської свідомості.

Міф, за О. Лосєвим, – це така діалектично необхідна категорія свідомості й буття, яку дано як речово-життєву реальність суб'єкт-об'єктного, структурно виконаного (у певному образі) взаємоспілкування, де відокремлене від ізолювано-абстрактної речовності життя символічно втілено у дорефлексивно-інстинктивний, інтуїтивно сприйнятий розумово-енергійний образ.

Міфологема – це стійкий і повторюваний конструкт, що узагальнено відображає дійсність у вигляді сюжетів, чуттєво-конкретних персоніфікацій, істот. Наприклад: боротьба добра і зла, надприродна допомога, визволення нареченої тощо.

Міфема – найменший змістовий елемент міфу, що виступає образом чи концептом, виражаючи певну ситуацію або відношення. Наприклад: воскресіння з мертвих, боротьба з чудовиськом, порушення заборони.

Розглянувши концептні поля основних термінів дослідження (міф, міфологема, міфема, міфологічний образ), ми з'ясували, що важливо розмежовувати їх і ні в якому разі не сплутувати їх значення, вживаючи одне поняття замість іншого. Особливо плідним видається поєднання компаративного методу з міфоаналізом.

## РОЗДІЛ 2

### РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА КРІСТИ ВОЛЬФ

#### 2.1. «Кассандра» Лесі Українки в оцінці критиків

Художня спадщина Лесі Українки, як і кожного канонізованого традицією автора, була прочитана кількома поколіннями літературознавців. Перше прочитання творчості було здійснене її сучасниками – І. Франком, О. Маковеєм, С. Єфремовим, М. Євшаном, котрі визнали в Лесі Українці талановитого лірика, зацентрувавши увагу на провідних мотивах її віршів від смуткових приватно-особистісних до піднесено-героїчних громадянських. А. Ніковський звернув увагу на стильові риси та посилений драматизм ліричних творів письменниці [24].

Друге прочитання випало на 20-30-ті роки ХХ ст. У цьому проміжку часу були написані праці Д. Донцова, який зосередив увагу на культурно-історичному та ідеологічному значенні художньої спадщини Лесі Українки. Б. Якубський, автор передмов і редактор окремих книг із найперших об'ємних видань її творчості у семи і дванадцяти томах, підкреслив тяжіння до європейської літератури. Відкриттям неокласиків була драматургія письменниці, майже цілком проігнорована першим поколінням критиків. Представники «група п'ятірного» М. Драй-Хмара, М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович, поцінуючи культурне спадкоємництво і значимість традиційних образів у літературі, залишили окремі літературознавчі розвідки про неї [24].

У радянському літературознавстві творчість Лесі Українки не була обійдена увагою. Регулярно проводилися ювілейні конференції, а до вивчення її художніх творів зверталися у своїх працях О. Бабишкін, О. Дейч, Л. Дем'янівська, І. Денисюк, А. Костенко, Н. Кузякіна, К. Кулінська, В. Курашова, Л. Мороз, М. Мороз, Л. Міщенко, А. Музичка, П. Одарченко,



Р. Радишевський, О. Рисак, М. Рудницький, О. Ставицький, Б. Якубський та багато інших. Досліджувалися різні питання, пов'язані з біографією та світоглядними аспектами творчості, слов'янські і світові літературні контексти, з'ясовувалися окремі жанрово-стильові, поетикальні та віршознавчі проблеми [24]. Проте загальновідомі ідеологічні й методологічні рамки, у які поставлені були радянські літературознавці, не сприяли адекватному художній вартості творів прочитанню. Леся Українка стала авторкою «хвалимою», проте, на жаль, не завжди уважно читаною. Повторювалися і виносилися у назви наукових розвідок стереотипні формули про «дочку Прометея», «співачку досвітніх огнів», «друга робітників», «мужнє слово» письменниці та її «політичну поезію». Ідеологічно вигідно було зацентувати увагу на зв'язках із соцдемократами та атеїстичному світогляді. Відтак мало уваги приділялося вивченню власне поезики художніх текстів, системному визначенню їх стильових ознак та послідовному з'ясуванню генези створених нею літературних образів [24].

За загальним визнанням пострадянських літературознавців, художні здобутки письменниці поряд із творами Тараса Шевченка та Івана Франка становлять центр українського літературного канону. Дослідники цього періоду (В. Агеєва, Г. Грабович, В. Гуменюк, Т. Гундорова, Л. Демська, О. Забужко, Н. Зборовська, С. Кочерга, С. Михида, Л. Мірошніченко, М. Моклиця, О. Огнєва, С. Павличко, Я. Поліщук, Л. Скупейко, О. Турган та ін.) взялися до розвінчання нав'язаних попередниками стереотипів і створення нових концепцій творчості письменниці переважно у світлі міфо-архетипного аналізу, фемінізму, семіотики культури, постколоніальної критики, психології літературної творчості. Лірична частина творчої спадщини Лесі Українки відійшла в тінь, набувши значення своєрідного «пролога» до драматургії як загальноновизнаної вершини творчої еволюції авторки, котра не була належно прочитана із застосуванням нових методологій ХХ ст. Заявило про себе постколоніальне прагнення дистанціюватися від радянсько-імперського стилю досліджень, який часто

грунтувався на висмикуванні з текстів окремих ідеологем та гасел, а творча еволюція поставала епіфеноменом біографії та суспільно-політичних переконань письменниці [24].

Цілком погоджуємося з Лесею Демською, яка зауважує: «У своїх драматичних творах письменниця порушувала широкий спектр проблем, намагаючись дати їм власну інтерпретацію, яка часто суперечила загальноприйнятим уявленням (“Одержима”, “Камінний господар”, “Кассандра” та ін.)» [15].

Інший дослідник Лесі Українки Ярослав Поліщук слушно зазначає: «Письменниця залишається “чтимою”, але не “читомою”, шанованою, але не любленою, а якщо і любленою, то лише у площині Мавки, а не Кассандри...» [46, с. 27].

В окремих статтях (М. Вишняка, В. Гуменюка, О. Козлітіної, Н. Колошук, С. Кочерги, А. Криловця, Т. Левчук, Л. Мірошніченко, М. Моклиці, М. Наєнка, О. Огневої, С. Романова та ін.) предметом дослідження ставали текстологічні аспекти лірики, модерністична тематика, характеристика ліричного героя, взаємодія мотивів, лексико-синтаксична організація, семантика окремих образів, різні порівняльно-літературні та інтермедіальні аспекти [24]. Попри те, що структуралістські і семіологічні методики вже знайшли собі застосування у лесезнавчих студіях П. Білоуса, О. Козлітіної, О. Косюк, С. Кочерги, Н. Малютіної, ідейно-естетичні особливості модифікації образу Кассандри у драматичній поемі Лесі Українки «Кассандра» ще потребують поглибленого аналізу у компаративному аспекті – у контексті європейської літератури.

Викликом для сучасного читача і науковця, на думку Галини Левченко, є проблема міфотворення та дискурсивних ідеологій, котра спонукає до з'ясування структурних текстових механізмів формування цих соціальних і семіотичних явищ. Творчість Лесі Українки досить природно виглядає в

діаметрально протилежних інтерпретаціях. Її ім'я радо брали на свої прапори й радянські ідеологи марксизму-ленінізму, і національно заангажована критика, і сучасні апологети модерністичного дискурсу в українській літературі, а світоглядну позицію потрактовували у смисловому діапазоні від наукового атеїзму до гностицизму [24].

Монографія Тетяни Вірченко присвячена дослідженню драматургії Лесі Українки з точки зору морально-етичних основ характеротворення. Проаналізувавши драматургію малих форм, драматичні поеми та багатоактні п'єси письменниці, авторка відзначила залежність морально-етичних основ і прийомів характеротворення від жанру твору. У праці наголошено на спрямованості внутрішнього світу дійових осіб і їх діяльності на добротворення чи злотворення [7, с. 157-158].

У своїй творчості Леся Українка неодноразово звертатиметься до художнього висвітлення проблеми жінки та суспільства, зокрема у драмах «Кассандра», «Руфін і Прісцилла», «Йоганна, жінка Хусова» та ін. Український літературознавець Р. Радишевський дуже влучно наголосив, що «„Кассандра” Лесі Українки – це вінець емансипації жінки, яка вирішує проблеми відповідальності за події космічного масштабу і не чекає на підтримку сильної половини роду людського – чоловіків» [47, с. 143]. Феміністична концепція Лесі Українки, безумовно, багато в чому різнилася від лібералізму та розуміння жіночого питання старшим поколінням, до якого можна віднести Олену Пчілку та Е. Ожешко.

Образ Кассандри визначається в сучасному літературознавстві як традиційний. Історико- та теоретико-літературні студії, присвячені художній інтерпретації цього образу вітчизняних і зарубіжних дослідників становлять значний масив. Щодо поетичної драми Лесі Українки – це рецепція першої третини ХХ ст. (О. Білецький, В. Резанов, П. Филипович та ін.) і сучасна (Т. Гундорова, Г. Александрова, А. Нямцу, Я. Поліщук, П. Рихло та ін.).

Найбільш повно і вичерпно дослідила рецепцію Лесиної «Кассандри» Г. Бітківська [6]. На думку дослідниці, основні напрями досліджень поетичної драми Лесі Українки такі: 1) новаторство в сюжетотворенні авторських версій міфу про Кассандру (О. Білецький, А. Нямцу, П. Рихло), 2) інтерпретація троянського циклу міфів у авторській версії (Т. Клопова, І. Іванова, Т. Шарипіна), 3) осмислення авторської візії в межах ширшої теоретичної проблеми – поема Лесі Українки в контексті літератури модернізму (Т. Гундорова, Я. Поліщук), повість К. Вольф в контексті інтелектуальної німецької прози (Л. Климова), твори Лесі Українки, зокрема «Кассандра», у дослідженні множинності порівняльних підходів у літературознавстві (Г. Александрова) [6].

Важливим етапом в осмисленні художньої своєрідності трактування образу Кассандри Лесею Українкою є стаття О. Білецького (1929). Аналізуючи звертання Лесі Українки до сюжету про Кассандру в контексті інтересу до античного світу українських письменників і перекладачів, О. Білецький визнає її новатором, хоч і з деякими застереженнями, насамперед у творенні сюжету драматичної поеми. Учений називає основні епізоди міфологічної історії Кассандри й робить висновок, що в ній бракує і подієвості, і драматизму, тому пророчиця й не могла виконувати центральну роль у творі [4, 547–548]. У пошуку нових ліній у трактуванні цього образу Білецький перелічує численні літературні інтерпретації XIX – початку XX ст. й зупиняється на баладі Ф. Шиллера «Кассандра». Він переконаний, що Леся Українка знала баладу Шиллера й надала подальшого розвитку основним мотивам цього твору: антитеза знання незнанню, моральний тягар на душі пророчиці від нещасливих картин майбутнього, протиставлення Кассандри й Поліксени, туга за втраченим коханим та ін. Однак він цілком справедливо вважає, що поетеса «розійшлася з Шиллером в основнім освітленні образу», і називає образ, створений нею, духовною дочкою Прометея, яка не буде плакати. Вона здатна говорити правду без прикрас і бути вірною своїм

переконанням до останнього подиху [4, 550–551]. Саме цей мотив – дія не сльозою, а словом стане відправною точкою для К. Вольф, про що вона й напише у «Франкфуртських лекціях» [9, с. 155].

О. Білецький висловлює спостереження за структурою викладу в поемі та її композицією. Він зауважує, що події у творі не мають причинної залежності. Підзаголовок «драматична поема» він пояснює передовсім діалогічною формою викладу й частково внутрішнім драматизмом характеру героїні [4, с. 554]. Він визнає, що Леся Українка значною мірою осучаснила образ Кассандри, проте межею модернізації образу він називає художнє чуття поетеси. Деякі позиції, які, на його думку, були б дисонансом у художній версії початку ХХ ст., ми побачимо у версії, створеній Крістою Вольф у 1983 р. Наприклад, О. Білецький пише, що не могла Леся Українка змусити свою Кассандру «заперечувати існування богів і раціоналістично тлумачити свої пророцтва», а для Кассандри К. Вольф це психологічно тяжко, але можливо [6]. Водночас О. Білецький виокремлює мотиви, які не втрачають актуальності й донині. В українській версії пророчиця має насагу боронити права жінки як особи, протестувати проти всякої рабської покори, послідовно казати жорстоку правду замість нібито добротворної для цього моменту неправди, засудження філософії прагматизму тощо [4, с. 559–561]. Ці мотиви отримують оригінальний розвиток у повісті К. Вольф.

У своїй монографії Т. Гундорова розглядає драматичну поему «Кассандра» в герменевтичному аспекті й побіжно торкається її в аспекті феміністичної комунікативної утопії. За Т. Гундоровою, герменевтичний дискурс – це дискурс розуміння, який виявляється в проблемі комунікації та інтерпретації висловлювання [14, с. 379]. У драматичних поемах «У пущі» й «Кассандра» Т. Гундорова виокремлює думки про «принципову відкритість людського спілкування» та «відмову від універсальної дидактичності й раціональності просвітницького дискурсу» [14, с. 379-380]. Фіксацію антираціоналістського комунікативного розриву в ситуації кінця епохи

дослідниця підтверджує словами з листа Лесі Українки про своєрідність дару провидіння Кассандри: «... вона все знає, але не холодним знанням філософа, тільки інтуїцією людини, що все спостерігає несвідомо й безпосередньо (...) тому вона ніколи не каже: “Я знаю”, а тільки: “Я бачу”» [14, с. 380]. Індивідуальне «бачення-знання» стає основою герменевтичної концепції в поемі, яка, на думку Т. Гундорової, має виразний модерністський зміст: слова служать не вираженню думки, а насамперед передають глибинну владу ірраціонального й невпорядкованого світу.

Модерністський зміст Т. Гундурова вбачає в таких сюжетних колізіях і мотивах:

- 1) правдиве слово Кассандри не потрібне троянцям;
- 2) Кассандра не може підтвердити свого слова ділом (вона не може вбити Сінона, хоч бачить, що він зрадник);
- 3) пророчиця унаслідок свого дару та його розуміння як «голої правди, самодостатньої, фатальної, ще не прибраної в загальнозрозумілі форми» приречена на самотність і відчуженість навіть у родині;
- 4) правду Кассандри ніхто не може прийняти, тому виникає парадокс – «сферою абсолютно правдивого дискурсу є мовчання Кассандри»;
- 5) різні розуміння значення пророчого слова у Кассандри й Гелена: сакральний вимір (міфологічне словонайменування) і людський (маніпулювання мовою відповідно до людських потреб, прагматичне слововикористання);
- б) мовлення як процес безпосередньої, безумовної комунікації (мовлення Кассандри, агоніальна форма дискурсу) [14, с. 381–383].

Більшість із виокремлених мотивів (можливо, крім останнього) названі або окреслені і в статті О. Білецького, проте, на думку Г. Бітківської, аналізує він їх для визначення ідейного змісту поеми, що зумовлює певну ідеологічну

заангажованість його висновків та деяку прямолінійність, наприклад: «Драма «Кассандра – виступ проти прагматизму як знаряддя демагогії й обдурювання мас» [4, с. 563]. Розгляд твору в контексті модернізму безперечно надає змогу для масштабніших узагальнень. Глибокий аналіз герменевтичної проблематики дав підстави Т. Гундоровій стверджувати, що «”Кассандра” чи не найсимволічніша драма у творчості Лесі Українки, де питання нового слова (...) звучить особливо гостро й провіденціально» [14, с. 383].

Теоретичне осмислення й узагальнення порівняльних досліджень про поему Лесі Українки «Кассандра» зроблено в одному з розділів монографії Г. Александрової. Галина Александрова звертається до драми Лесі Українки «Кассандра», досліджуючи множинність порівняльних підходів у літературознавчих дослідженнях помежів'я (кінця XIX – першої третини XX ст.), зокрема під час теоретичного осмислення художніх інтерпретацій традиційних сюжетів і образів. Вона зазначає, що творчість Лесі Українки стала важливим матеріалом для порівняльних студій [2, с. 318]. Дослідниця аналізує статті, які присвячені здебільшого компаративному аспекту в контексті всієї творчості Лесі Українки, виокремлюючи думки щодо еволюції творчого шляху від запозичень до «оригінального тону» (М. Драй-Хмара), причини звертання до загальнолюдських тем (Б. Якубський), тяжіння до світу ідей (А. Ніковський, П. Филипович). Водночас важливим є акцентування думки О. Дорошкевича про те, що запозичені сюжети потрібні поетесі для скерування уваги читачів не на деталі сучасного побуту, а на поглиблення психології персонажів. Саме такий підхід надає змогу порушити «найпекучіші проблеми українського суспільства своєї доби» [2, с. 326]. Це судження отримує розвиток у працях П. Филиповича, який вважає, що національна тематика творів Лесі Українки набула інтернаціонального значення [2, с. 328].

Із праць, спеціально присвячених драматичній поемі Лесі Українки «Кассандра», Г. Александрова зупиняється на статтях О. Білецького (1929) та В. Резанова (1929), зауважуючи подібність їхніх вихідних позицій – введення другорядного традиційного мотиву троянського циклу міфів у контекст своєї епохи. Обидва дослідники для виявлення своєрідності твору Лесі Українки аналізують літературні обробки міфу про Кассандру її попередників, однак приходять до дещо відмінних висновків. Якщо О. Білецький відзначає самостійність української поетеси, то В. Резанов підкреслює сталість античного компонента в її інтерпретації [2, с. 330].

Український літературознавець Р. Радишевський дуже влучно наголосив, що «„Кассандра” Лесі Українки – це вінець емансипації жінки, яка вирішує проблеми відповідальності за події космічного масштабу і не чекає на підтримку сильної половини роду людського – чоловіків» [47, с. 143].

Загалом же цей твір визнається важливим для дослідження традиційних сюжетів і образів у творчості Лесі Українки на основі комплексного підходу.

Таким чином, образ Кассандри у Лесі Українки неодноразово привертав увагу дослідників. Їхні праці засвідчують плідність комплексного підходу до інтерпретації традиційного образу Кассандри, водночас саме використання компаративного методу (через зіставлення з інтерпретацією іншої письменниці феміністичного спрямування К. Вольф) відкриває нові перспективи у прочитанні цього образу.

## **2.2. «Кассандра» Крісти Вольф очима літературознавців**

Творчість німецької письменниці Крісти Вольф у цілому і її славетний роман «Кассандра» зокрема викликали широкий резонанс у суспільстві. Так, пильну увагу дослідників (Г. Бітківської [6], А. Воротникової [10], А. Гугніна [11; 12], А. Карельського [17; 18] та інших) викликав саме її феномен



міфологізму, зокрема його спрямованість на рішення злободенних проблем сучасності.

Осмислення роману Крісти Вольф «Кассандра» розпочалося навіть до публікації – самою авторкою у «Франкфуртських лекціях», і звичайно, після публікації – наприкінці 80-х років ХХ ст. (С. Апт [3], Т. Клопова [20], А. Нямцу, П. Рихло [41] та ін.) та наприкінці 90-х – на початку ХХІ ст. (дисертація Т. Шарипіної [51], монографія С. Маценки [31]).

За останні роки з'явилося чимало робіт, що стосуються різних аспектів роману К. Вольф «Кассандра». Так, німецький літературознавець Г. Мор трактує його з точки зору суспільно-політичної та культурної ситуації в НДР 70-80-х років, вбачаючи у ньому дискредитацію комуністичної ідеології, так само С. Легг і Б. Розер вбачають в «Кассандрі» приховану полеміку письменниці з тоталітарним режимом НДР (про це детальніше див [10]).

На думку Ю.Маркс, перетлумачення міфу в «Кассандрі» зводиться до панування у ньому специфічно «жіночого» погляду на події минулого. Схожу точку зору представляють Г. Плеске, С. Легг, Р. Ніколаї, С. Хільцингер, Б. Грайнер, котрі потрактовують «Кассандру» як твір, що ґрунтується на принципах «жіночої» естетики [10].

Монологічна форма роману, що безпосередньо реалізує найважливіший принцип – «суб'єктивну автентичність», детально розглядалася у дослідженнях Т. Хернігк, С. Хільцингер, Б. Грайнера і Б. Шулер. Психоаналітичний підхід до вивчення «Кассандри» застосовує Р.Г. Реннер, що віднаходить у романі фрейдистські мотиви [10].

Міфологізм роману К. Вольф відзначається більшістю дослідників. Так, у «Кассандрі» здебільшого вбачають по-новому осмислений письменницею, історизований міф про Троянську війну.

Зокрема, у працях А. Гугніна і М. Рудницького акцент зроблено на політичній міфотворчості у романі [11; 12]. Водночас С. Чумаков вбачає у мифі К. Вольф параболічну форму втілення злободенних проблем тогочасної

Європи. На його думку, в «Кассандрі» окреслюються мотиви втрати батьківщини і протиставлення Заходу і Сходу, що проектується художницею слова на політичну ситуацію у НДР та на її відношення з ФРН [10].

І. Млечина детально аналізує образ головної героїні роману [35]. Здебільшого всі дослідники творчості Крісти Вольф сходяться на думці, що авторка вступає в конфронтацію з патріархальними версіями відомих історій (Кассандри, Медеї), що виникли в процесі їх літературної обробки античними драматургами [10]. Зокрема, А. Воротникова говорить про так званий «мотив стоїчного гуманізму», утілюваний в образі головної героїні роману [10]

У романі «Кассандра» німецька письменниця, на думку А. Воротникової, застосувала стратегію деміфологізації, що полягає у психологізації та секуляризації, у результаті чого свідомість героїв було осучаснено, а події, звільнені від впливу на них античних богів, отримали реалістично-раціональне тлумачення [10].

Українська дослідниця Г. Бітківська слушно зауважує: «Німецька письменниця до збережених традиційних елементів міфологічної історії Кассандри-провидиці, якій ніхто не вірив, у подієвості додає небагато, наприклад, пристрасне кохання до Енея чи ув'язнення Кассандри її батьком Пріамом. Однак вона створює цілком оригінальну психологічну реконструкцію її характеру, яка є пересторогою для читачів кінця ХХ – початку ХХІ ст.» [6].

Бажання донести задум до читачів якомога достовірніше спонукало К. Вольф описати весь процес створення цієї повісті від виникнення задуму до останньої крапки у «Франкфуртських лекціях». Вольф називає помилкою Есхіла мотив сліз Кассандри з приводу своєї долі й Агамемнона [9, с. 155]. Ще різкіше вона заперечує «нав'язливу добродішність» Кассандри Ф. Шиллера, у якого навіть жахливе зображено виважено. Письменниця пояснює таке трактування образу уявленнями Шиллера про класичний ідеал,

який не дозволяє вбачати в характері героїні слідів тривалого, суперечливого історичного розвитку [9, с. 272-274].

Кріста Вольф акцентує в образі Кассандри «передовсім долю неординарної жінки в напружений історичний період» [41, с. 147]. Майбутнє бачиться письменниці в домінуванні не чоловічого, а жіночого начала в суспільстві, моделлю якого є зображення утопічного життя жінок на березі Скамандра [41, с. 150].

К. Вольф у лекціях зізнається, що її задум написати притчу переріс у створення символічного твору [9, с. 274]. Однак увага дослідників повісті К. Вольф, на думку Г. Бітківської, зосереджена на тлумаченні не її символіки, а реконструкції міфу [6].

Однозначність і багатозначність міфу про Кассандру, «міф як модель мислення та спосіб організації художньої дійсності» [31, с. 101] досліджується в монографії С. Маценки. Дослідниця зазначає, що реконструкція міфу створює «особливу оповідну стратегію, діалогічну за своєю природою, покликану сформулювати своєрідну “естетику опору”, потреба якої, своєю чергою, викликана загрозливими подіями та процесами сучасності» [31, с. 101].

Однією з форм нового комунікативного простору у творі, на думку С. Маценки, є час, який «не лише плутає сліди, які ведуть у минуле, але й приховує саме втрачене, змінюючи його образ» [31, с. 102]. Відтворюючи багатоплановий внутрішній монолог Кассандри, що стосується різних проявів і координат життя в Трої, зокрема й самоусвідомлення героїні в часопросторі, К. Вольф зображує історію як «пригадане майбутнє». С. Маценка вважає, що доля Кассандри інтерпретується в повісті як становлення людського розуму і виявляється через порушення таких проблем: пробудження суб'єкта ціною визнання влади як принципу людських відносин; протест Кассандри як жінки проти раціоналізму

чоловіків, які ведуть війни й протиприродний спосіб життя; зосередження оповіді на процесі еволюції головної героїні; передавання через спогади досвіду й установавання дистанції щодо абсолютизму сучасності тощо [31, с. 106-114].

У дослідженні С. Маценки використано порівняльний підхід для з'ясування «інакшості» Кассандри щодо інших персонажів повісті. Своєрідність оповіді у творі К. Вольф виявляється через зіставлення з новелою Г.Е. Носсака «Кассандра» (1946). Такий прийом використовують і інші дослідники (Т. Клопова, І. Іванова, А. Нямцу, П. Рихло та ін.), додаючи й інші художні версії міфу про Кассандру. Водночас Г. Бітківська слушно констатує практичну відсутність досліджень, присвячених теоретичному осмисленню порівняльних студій про повість К. Вольф «Кассандра» [6].

Таким чином, ми розглянули рецепцію роману К. Вольф «Кассандра» у вітчизняному та світовому літературознавстві і з'ясували, що найбільшу увагу дослідників привернув її феномен міфологізму, зокрема його спрямованість на рішення злободенних проблем сучасності, тобто політична міфотворчість авторки, а в «Кассандрі» здебільшого вбачають по-новому осмислений письменницею, історизований міф про Троянську війну.

## **Висновки до розділу 2**

Образ Кассандри у Лесі Українки та Крісти Вольф неодноразово привертав увагу дослідників.

Так, основні напрями досліджень поетичної драми «Кассандра» Лесі Українки такі: 1) новаторство в сюжетотворенні авторських версій міфу про Кассандру; 2) інтерпретація троянського циклу міфів у авторській версії; 3) осмислення драми Лесі Українки в контексті літератури модернізму.

Ключовою літературознавчою проблемою щодо цього твору лишається проблема міфотворення.

Другим аспектом щодо вивчення цього твору української авторки є його (твору) фемінізм. Більшість дослідників творчості Лесі Українки сходяться у тому, що її «Кассандра» – це вінець емансипації жінки, яка протистоїть патріархальному світу та офіційній владі чоловіків. Отже, на думку літературознавців, твір найрепрезентативніше утілює феміністичну концепцію Лесі Українки, яка є яскравою представницею першої (ранньої) хвилі українського фемінізму.

Схожі тези лунають і щодо роману «Кассандра» Крісти Вольф. Здебільшого всі дослідники творчості Крісти Вольф сходяться на думці, що авторка вступає в конфронтацію з патріархальними версіями відомих історій (зокрема, Кассандри та Медеї), що виникли в процесі їх літературної обробки античними драматургами. По-друге, прийнято говорити про так званий «стоїчний гуманізм», утілюваний в образі головної героїні роману, а також про її протистояння офіційному світу чоловіків. Крім того, у репрезентації міфу про Троянську війну дослідники вбачають проекцію на історичні реалії тогочасної Німеччини.

Як бачимо, у рецепції образу Кассандри у Лесі Українки та Крісти Вольф окреслюється багато спільних моментів, що дозволяють говорити про безперечні ідейно-естетичні перегуки, попри те, що Леся Українка представляє ранній фемінізм початку ХХ ст., а Кріста Вольф – зрілий фемінізм кінця ХХ ст.

Таким чином, проаналізовані праці, присвячені Лесі Українки та Крісті Вольф, засвідчують плідність комплексного підходу до інтерпретації традиційного образу Кассандри. Водночас саме використання компаративного методу (через зіставлення художніх інтерпретацій обох письменниць феміністичного спрямування) відкриває нові перспективи у прочитанні цього міфологічного образу.

### РОЗДІЛ 3

## ТРАНСФОРМАЦІЯ МІФУ ПРО КАССАНДРУ У ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА КРІСТИ ВОЛЬФ

### 3.1. Міф про Кассандру у європейській традиції

Образ Кассандри, на думку літературознавців, належить до традиційних образів [6]. Традиційний образ у художній літературі – це образ, що переходить від однієї літературної епохи до іншої, зберігається й активно функціонує протягом тривалого часу або в одній національній літературі, або в різних національних літературах [25, с. 541]. Саме таким і постає трагічний образ троянської провидиці.

У давньогрецькій міфології Кассандра була донькою троянського царя Пріама і Гекуби, сестрою Гектора, Паріса, Креуси, Лаодіки, Поліксени, Деїфоба, Гелена, Паммона, Політа, Антифа, Гіппоноя і Полідора [16].

За Гомером, вона була найвродливішою з дочок Пріама, але про її пророчий дар він не згадує. Уже в кікличних поемах вона виступає як пророчиця, віщуванням якої ніхто не вірить [16]. Найбільш популярна версія появи у неї пророчого дару наведена в трагедії Есхіла «Агамемнон», де Кассандра розповідає хору, що пообіцяла Аполлону розділити з ним ложе в обмін на дар віщування майбутнього. Приймавши дар, вона відмовила богу. Аполлон за це зробив так, щоб ніхто не вірив пророцтвам Кассандри, а його сестра-близнючка богиня Артеміда посилила прокляття: з часом сама Кассандра втратить у власні пророцтва віру. В творах Сервія конфлікт з Аполлоном відображається в символічній формі: бог плює в рот дівчині, умовивши її на поцілунок [13, с. 461].

Відомості про зовнішність міфологічної героїні суперечливі. Зокрема, Гомер обмежується тим, що називає Кассандру «найгарнішою» і порівнює її з «золотою Афродітою». У Івіка також описується її краса, і вона названа

«синьоокою дівою в пишних кучерях». Про «золоті коси» говорить Евріпід. За Лукіаном, Полігнот у Дельфах зобразив Кассандру з чудовими бровами і рум'янцем на щоках [48, с. 116]. Портретні характеристики з'являються вже в ранньосередньовічних текстах. У Дарета вона «невисокого зросту, з витонченим ротом, руда, з блискучими очима, знає майбутнє». Малала дає наступний опис: невеликого зросту, з круглими очима, світлошкіра, з чоловічим тілом, з красивим носом, гарними очима, чорноока, з світлокаштановим волоссям, кучерява, з красивою шиєю, великими грудьми, маленькими ногами, спокійна, благородна, жриця, пророчиця правдива і все пророкує, цнотлива діва. Іоанн Цец в описі зовнішності Кассандри наслідує Малалу, злегка скорочуючи його [49, с. 76].

За міфами, пророчиця передбачила Троянську війну та загибель Трої задовго до її початку. Про сина Пріама Паріса було напророковано, що він стане винуватцем загибелі Трої, тому батько залишив його помирати на горі Іда, але той вижив, і, вихований пастухами, виріс, не знаючи про своє царське походження. Коли ж юнак повернувся в Трою, Кассандра першою впізнала його, і забажала вбити, передбачаючи, що він принесе Трої нещастя [13, с. 462]. Ще одна сюжетна складова міфу про Кассандру – це її ув'язнення батьком, царем Пріамом. Так, за пророкування загибелі Трої Пріам наказав заточити Кассандру в фортецю, а її служниці – повідомляти про всі віщування [13, с. 462]. Але цей мотив не набув значної популярності і відтворений далеко не усіма авторами. Зокрема, Леся Українка його оминає, а натомість Кріста Вольф відтворює в усіх подробицях, оскільки у її тексті він увиразнює карально-репресивні функції влади та служби охорони.

Ще одним міфологічним мотивом був мотив кохання або зречення кохання. Багато авторів називають нареченим Кассандри Кореба, який загинув у ніч падіння Трої. За Вергілієм, хоч герой і був закоханий в пророчицю, але не вірив її словами. Кассандра марно опиралася

введенню дерев'яного коня в місто, застерігаючи містян від прихованої в ньому небезпеки. Її знову ніхто не послухав [13, с. 463].

Іншим міфологічним мотивом був мотив гіркої сміхи Кассандри на руїнах Трої. Так, Квінт Смирнський оповідає, що полонені троянки ридали і дивилися на Кассандру, згадуючи її пророцтва, яким не вірили, а вона сміялася [13, с. 463].

Ще одним мотивом у сюжетній канві міфу про Кассандру був мотив згвалтування. Коли ахейці захопили Трою, вона шукала притулок в храмі Афіни біля дерев'яної статуї богині. Аякс Малий згвалтував Кассандру, але не міг відірвати її від статуї, за яку вона міцно трималася. Через осквернення храму очі статуї стали дивитися в небо, щоб не дивитися на цю ганьбу. Агамемнон забрав Кассандру собі як нагороду за доблесть, коли вчинок Аякса викликав обурення в його війську. Коли Аякс відплив додому в Грецію, його корабель розбився об Гірейські скелі. Коли він вибрався на берег, Посейдон розколов скелі тризубом і втопив Аякса або, за деякими переказами, Афіна взяла на час у Зевса перун і вразила його [16].

Ще одним міфологічним мотивом був мотив передбаченої смерті від руки Клітемнестри. Так, поки Агамемнон був на війні, його дружина Клітемнестра стала зраджувати чоловіку з Егістом. Згідно невідомої трагедії, переказаної Гігіном, брат Паламеда Оякс, щоб помститися за нього, збрехав, що Агамемнон везе Кассандру як наложницю, тим самим викликавши її ревності. Інші автори не сумніваються, що вона стала наложницею царя [16]. Коли Агамемнон і Кассандра прибули в Мікени, Клітемнестра попросила свого чоловіка пройти по пурпурному килиму (колір, що символізував богів) на знак вірності. Спочатку Агамемнон відмовлявся, але в підсумку наважився ступити на нього, чим здійснив святотатство. Тоді Клітемнестра і Егіст убили Агамемнона, а Кассандру вбила сама Клітемнестра (за Гомером, разом з царем, за Есхілом – дещо пізніше) [16].



Із додаткових сюжетних мотивів відзначимо також мотив дітонародження та нещасливого материнства героїні. Деякі джерела згадують, що у Кассандри і Агамемнона народився або син Теледам, або хлопчики-близнюки – Теледам і Пелоп, також убиті Егісфом або Клітемнестрою [16]. Героїня передбачала таке трагічне майбутнє своїх дітей, але, по-перше, сама до кінця не вірила, а по-друге – була не в силах його змінити.

Головні та другорядні мотиви сюжетної канви міфу про Кассандру були втілені в античній драматургії. Так, Кассандра – дійова особа трагедії Есхіла «Агамемнон», трагедій Евріпіда «Олександр» і «Троянки», трагедії невідомого автора «Кассандра», трагедії Акція «Клітемнестра», Сенеки «Агамемнон».

У новій та новітній літературі слід згадати трагедії Г. Ейленберга «Кассандра», Лесі Українки «Кассандра» та П. Ернста «Кассандра».

У поезії образ Кассандри повнокровно розкривається у баладі Ф. Шиллера «Кассандра», поемі В. Кюхельбекера «Кассандра» та поемі Д. Мережковського «Кассандра».

У прозі образ Кассандри втілюється у повісті Ганса Еріха Носсака «Кассандра» (1947) та Крісти Вольф «Кассандра» (Kassandra, 1984, рос. переклад 1988). Характерною рисою обох творів є те, що розповідь ведеться від першої особи.

З-поміж інших творів сучасної літератури слід згадати роман М.З. Бредлі «Головня» (The Firebrand, 1986). У творах Вольф і Бредлі коханим Кассандри виступає Еней. А також роман Ліндсея Кларка (Lindsay Clarke) «Повернення з-під Трої» (2005) та трилогію Девіда Геммеля «Троя» (Troy Series, 2005-2007).

Інші твори, що безпосередньо чи опосередковано використовують ім'я або образ Кассандри: оповідання Керолайн Черрі «Кассандра» (Cassandra, 1978); роман Чингіза Айтматова «Тавро Кассандри» (1996); роман Бернара Вербера

«Дзеркало Кассандри» (фр. *Le Miroir de Cassandre*) (2009), а також фільм «Мрія Кассандри» (2007).

Крім цього, Кассандра постає героїнею численних творів живопису та музики.

Таким чином, можемо з упевненістю зробити висновок, що образ Кассандри є традиційним у європейській літературі та мистецтві. Протягом століть він несе у собі набір стійких мотивів (мотив пророчого дару, мотив невіри, мотив передбачення загибелі, мотив прокляття богів, мотив ув'язнення за правду, мотив зґвалтування, мотив нещасливого материнства та загибелі дітей тощо), які у нових художніх інтерпретаціях обростають додатковими ідейно-естетичними смислами, асоціаціями та конотаціями.

У наступних підрозділах ми детально розглянемо художні інтерпретації міфу про Кассандру у драмі Лесі Українки «Кассандра» та романі Крісти Вольф «Кассандра», детально проаналізувавши ідейно-естетичні особливості трансформації образу міфологічної героїні, семантичне наповнення та феміністичні підтексти, з'ясуємо спільне та відмінне у художніх версіях української та німецької авторок.

### **3.2. Особливості трансформації образу Кассандри у Лесі Українки**

Драматичну поему «Кассандра» Леся Українка почала писати 1901 р., перебуваючи на італійському курорті Сан-Ремо, а завершила 1907 р. Лесина драма «одночасно поетична, політична та інтелектуальна» [5]. На думку більшості дослідників (О. Білецького, О. Слоньовської, А. Костенка та інших), у «Кассандрі» знайшли свій відгук і моменти автобіографічного характеру, і філософські запити часу, і політичні, зокрема дискусії української інтелігенції про те, яка правда потрібна людям [5].

Основою сюжету для драматичної поеми стали старогрецькі міфи троянського циклу. У драмі Лесі Українки Кассандра – головна героїня, адже троянська царівна, як і авторка, – «жриця Слова». У ремарках до другої картини дізнаємося, що Кассандра «пише Сівілінську книгу» [27]. Образ приваблює глибоким трагізмом її долі, приреченістю віщувати «глухим», силою людського духу в трагічній самоті серед байдужого натовпу. Як зауважує сама героїня Лесі Українки, «Я не знаю / нічого, окрім того, що я бачу» [27].

Дослідники творчості Лесі Українки (О. Білецький, В. Петров та інші) зауважували «прометеївські риси» в образі Кассандри. Зокрема, О. Білецький зауважував: «Кассандра так само, як Іфігенія уривку 1898 року – одна з нащадків Прометеєвих; вона не хоче шанувати богів, коли боги є тільки раби Долі («я рабинею рабів не хочу бути»); вона оступається перед Деїфобом і почасти перед Ономаєм за права жінки, як особи; в ній живе дух протесту проти всякої рабської покори, проти консервативності та інерції побутового ладу...» [5].

Про «прометеїзм» героїні, тобто прометеївську семантику її образу, виразно свідчить і авторське маркування Кассандри як жіночої версії Прометея. Згадаймо, за міфами, Прометей не лише приніс людям вогонь і знання, але й був пророком і наперед знав свою долю і призначення – бути довіку покараним за це. Заздалегідь знаючи про це, він не відвернув від себе гнів Зевса і не unikнув катувань. Так, в одному з монологів, виголошених перед Геленою, героїня сама ідентифікує себе з Прометеєм, називаючи Гелену «дочкою Епіметея»:

Був Прометей і був Епіметей,  
одного батька-матері синове.

Життя й вогонь дав людям Прометей  
і з н а в, що муки ждуть його за теє,

провидець мук не відвернув від себе, –  
 з усіх синів праматері Землі  
 його найгірше покарала Мойра [27].

Отже, Кассандра Лесі Українки, як і Прометей, з душевною стійкістю та незламністю приймає своє призначення, наперед знаючи свою долю, але не відвертаючи від себе мук.

Сюжет драматичної поеми розгортається динамічно, гостро. Епіцентр напруги переноситься з подієвої площини (іде війна, Іліон в облозі) в діалоги-сутички, у яких зав'язується конфлікт [5].

У кожній наступній сцені розкривається нова трагедія Трої: картини страшного лиха, що постають перед внутрішнім зором провидиці, швидко стають жахливою реальністю. Діалоги-протистояння рухають дію. У кожному з них зав'язується конфлікт різних ідеалів [5]. Так, уже в першій частині з розмови Кассандри з Геленою не тільки довідуємося, що йде війна, а й що ахейці взяли в облогу Іліон. Суперечності, що виявляються у цій розмові, сягають духовного рівня, різних життєвих ідеалів. Гелена – «богорівна» красою – втілює егоїстичне прагнення панувати за будь-яку ціну, символізує плотські бажання. Її краса не врятує світ, а знищить, бо викликає тільки хіть, що жене на безглузду смерть:

Ти поцілуєш – і погасне погляд  
 у наймолодшого з синів Пріама,  
 кров хвилею потужною приб'є  
 до серця, і німіє серце й слово,  
 і блідне пам'ять, і обличчя блідне,  
 і весь він твій, і вже нема для нього  
 ні матері, ні батька, ні родини,

ні краю рідного... [27].

Показовим, на нашу думку, є діалог між героїнями, який виявляє не лише сутність життєвої стратегії Кассандри, а й творче кредо самої Лесі Українки:

Гелена

Се ж тільки ти змагаєшся з богами,  
за те вони тебе й карають.

Кассандра

Що ж,  
їх сила в карі, а моя в змаганні [27].

Літературознавець Олександр Білецький назвав драму «трагедією правди» [5]. Цілком погоджуємося з таким визначенням науковця, адже у творі Лесі Українки навіть найдорожчим людям у такі рідкісні для них хвилини щастя Кассандра не може сказати неправду. Згадаймо: «Ні, Гелено, / неправди я не можу говорити» [27].

Особливо яскраво ця риса героїні постає у розмові із молодшою сестрою Поліксеною. Так, за сюжетом, Поліксена закохана у грецького героя Ахілла і мріє про шлюб із ним. Кассандра бачить трагічний фінал цієї історії: за міфами, доля Поліксени – бути принесеною у жертву на могилі Ахілла. Тим-то, звертаючись до закоханої і щасливої у своїх надіях на майбутнє молодшої сестри, пророчиця прохає:

Поліксено!

Не придивляйся до моїх очей,  
не говори до мене, не питай  
нічого, нічогісінько. Ти знаєш,  
тебе я над усіх сестер злюбила.

Не говори до мене [27].

Але вже в цьому проханні звучить лиховісне пророцтво, яке лякає Поліксену. Подальші слова героїні, вимовлені у стані пророчого трансу, жахають своєю кривавою образністю:

Я бачу тільки: Троя погибає,  
і шлюб дочки Пріама з Ахіллесом,  
червоним від крові троянських мужів,  
ганебний шлюб не врятував би Трої.  
Живі вино готують на весілля,  
мерці волають: "Крові дайте, крові!"  
...Ох, скільки крові чорної я бачу!  
І батько наш коліна обіймає  
катам своїх дітей... Я чую крик...  
ридає, плаче, скиглить, виє, виє...  
то наша мати!.. Я пізнала голос!.. [27].

Троянці, навіть Кассандрині брати й сестри, не люблять її, вважають винною в усіх бідах. Проблема правди постає й у локальних конфліктах з Андромахою («Доволі з нас уже твоєї правди, / зловісної, згубливої, так дай же / нам хоч неправдою пожить в надії» [27]), з Деїфобом («Дай спокій, сестро, / І не частуй мене пророкуванням» [27]). Кожен із них не вірить Кассандрі: (Андромаха) «Та як же й вірити, коли ти завжди / не в пору й недоладно пророкуєш?» [27]. Так, Андромаха вважає, що зловісні пророкування лише накликають біду на Трою та на їхню сім'ю, і просить богів «відібрати їй мову»:

Геть, геть, зловіснице! Се ти, ти винна,  
коли то правда, що говорить сяд!

Ти одібрала Гектору відвагу,  
зламала дух зловісними речами,  
убила віру й певність [27].

Жорстокі слова Андромахи змушують Кассандру картатися почуттям вини: вона не вперше замислюється над тим, чи не накликає біду вона своїми пророкуваннями. В епізоді загибелі брата Гектора вона сприймає своє бачення як прокляття, називаючи свої очі зловісними і бажаючи собі осліпнути: «Я не кажу, нічого не кажу, / нічого не віщую... Тільки бачу!! / Осліпніть ви, зловісні очі!..» [27].

Фінал цієї сцени позначений трагічним символізмом: Кассандра приймає на себе усю важкість вини за загибель брата: «Не страх, не сором і не меч, а я / своєю правдою згубила брата...» [27]. І цей тягар нестерпний для неї, але змовчати вона не може, хоч і намагається всією душею.

... Може,  
се правда, що слова мої отрутені,  
що й очі забивають людську силу!  
Осліпнути я хтіла б, заніміти...  
Ох, се було б таке велике щастя! [27].

В іншому епізоді Кассандра так само вбачає свою провину у загибелі свого коханого Долона. Провидиця страшилася вголос вимовити своє фатальне пророцтво щодо колишнього нареченого, але наперед відчуває, що його розвідувальна місія закінчиться провалом і загибеллю. Діалог колишніх закоханих звучить як словесний двобій, але по його завершенні Кассандра – як звичайна закохана жінка – щиро картається, що не відрядила Долона йти на завдання і не втримала його:

Се ж я востаннє говорила з ним!

Що ж я йому казала? Все холодні,  
 непривітні слова, як ті мечі  
 ворожії, що мають заколоти  
 єдиного, коханого Долона!..  
 Чом я не кинулась йому до ніг?  
 Чом не благала на богів Олімпських,  
 щоб він не йшов у ту лихую путь?  
 Чом не сказала: "Ох, не йди, загинеш!"  
 Чом я хоч поглядом не задержала? [27].

Лінія кохання на тлі війни і грядущої руїни трагічна у всіх героїнь твору: невтішна Андромаха після загибелі Гектора, в жалобі Поліксена, втративши останні надії на щасливий шлюб з коханим Ахіллом після убивства ним Гектора. Але особливий драматизм у Лесі Українки саме у тому, що лінія кохання Кассандри завчасно приречена: через її пророчий дар і складний характер, пов'язаний із цим, закохані розлучаються [5]. Таким чином, поетеса накреслює проблему несумісності щастя (зокрема, жіночого щастя героїні) і дару пророкування. З цією метою і введено у творі мотив кохання та образ «зрадливого Долона» - саме так оцінює колишнього коханого Кассандри її сестра Поліксена. Натомість сама Кассандра бачить свою проблему значно глибше і ніби збоку, так пояснюючи її:

Долон не винен. Винні сії очі,  
 не вмів їх погляд мовити: "Кохаяу",  
 хоч від кохання серце розривалось.  
 Боявся їх Долон. Він сам казав,  
 що вбили щастя наше тії очі



холодними і твердими мечами.

Вони однакові були, незмінні

перед богами і перед коханим.

Не міг Долон очей тих подолати,

не міг він погляду їх одвернути

від таємниці до живого щастя [27].

Героїня відчуває непереборність цієї перепони на шляху до особистого щастя, а отже, воно для неї принципово не можливе: «Хіба осліпнути? Бо де візьметься / у птиці віщої коханий погляд / голубки, що воркує» [27]. Таким чином, Кассандра свідомо того, що обравши своє призначення (пророчий дар), вона унеможливила своє жіноче щастя.

Феміністичну спрямованість твору Лесі Українки визначає ідейно-позиційне протистояння Кассандри з патріархальним світом. Власне, усі чоловічі образи твору (старший брат Деїфоб, брат Гелен, колишній коханий Долон, молодший брат Паріс, лідійський цар Ономай) так чи інакше утілюють різні аспекти суто чоловічого шовінізму. Детально розглянемо особливості такого протистояння.

Старший брат Кассандри Деїфоб – державний муж: він уособлює офіційну владу Трої – головує в раді і приймає доленосні для держави рішення. На перший погляд, він утілює чоловічу раціональність: герой мислить тверезо і розважливо, турбується про долю держави. Разом з тим він виявляє позиційну і стратегічну недалекоглядність, не прислухаючись до застережень Кассандри, що врешті і набуває фатального значення. Так, він дещо зверхньо ставиться до жіночих пророцтв. Зокрема, він радить сестрі узятися за прялку:

Дай спокій, сестро,

і не частуй мене пророкуванням.  
 Се чисте горе: брат – пророк, сестра –  
 пророчиця, нема де проступити  
 у власнім домі за віщунством рідних.  
 Ось ти взяла кужілку, се й гаразд,  
 казати правду, дівчині се личить  
 далеко краще, ніж пророча мова.  
 Отож пряди й не пророкуй [27].

Як бачимо, вустами цього героя говорить суто чоловічий шовінізм.

Конфлікт між героями увиразнюється і загострюється, коли лідійський цар готовий надати Трої військову допомогу, якщо Кассандра погодиться стати його дружиною. Діалог між героями нагадує збройний поєдинок: репліки звучать, як удари мечами [5]. Героїню глибоко ображає той факт, що вона виступає лише об'єктом чоловічої волі – результатом домовленості між старшим братом Деїфобом та лідійським царем Ономаєм.

Але є ще одна причина, навіть важливіша від почуттів провидиці, – правда. Вона її знає заздалегідь, тож переконана, що ця жертва – загибель Ономая й усього його війська – буде даремною:

Мій брате, се була б потрійна зрада –  
 себе самої, правди і лідійців,  
 бо я отим одним-єдиним словом  
 погнала б на погибель ціле військо [27].

Цікавий момент, на який, на нашу думку, слід звернути увагу: у розмові брата і сестри зринає ім'я цариці амазонок Пентезілеї, яка у європейській культурі лишилася символом ненависті до чоловіків і збройної

боротьби проти чоловічої статі. Як відомо, ця міфологічна героїня загинула у Троянській війні, виступаючи на боці Трої проти греків. Кассандра наводить її загибель, як приклад марної жертви:

Кассандра

Пентезілея, красна амазонка,  
що згинула за Трою без пори.

Деїфоб

Та що Пентезілея! Все ж то жінка! –  
не жінці врятувати Іліон [27].

Як бачимо, для Деїфоба Пентезілея – це «всього лише жінка», яка не здатна врятувати Трою. Кассандру глибоко ображає братів чоловічий шовінізм, що відмовляє жінці у загальнолюдських правах, зокрема у праві на героїзм та на немарну смерть в ім'я вищої мети.

Схожу позицію у ставленні до жінки обстоює і лідійський цар Ономай: для нього жінка – це не суб'єкт, а об'єкт чоловічої домовленості, про що він прямо й говорить Кассандрі: «В мене річ коротка, / не ти мене, а я тебе посватав, / то значить уподобав, справа ясна. / Адже тебе за жінку я бажаю» [27]. Він вимагає собі Кассандру як нагороду за збройну підтримку троянців, тобто фактично – як військовий трофей. Таке ставлення до себе як до жінки (і до всього жіноцтва в цілому) також глибоко ображає Кассандру. Пророчиця пересилює себе, даючи згоду на цей шлюб. Але вона розуміє, що Мойра невблаганна, а отже, й ця жертва буде марною. Внутрішньо у цій ситуації вона виглядає незламною. Тим-то так контрастують з позицією героїні покірні слова Поліксени: «Се вже доля / така жіноча слухати не серця, / а волі рідних» [27]. Як видається, Кассандра тут лише формально «послухалася волі рідних» і дала згоду на цей шлюб.

Ще гостріше протистояння Кассандри з патріархальним світом та «офіційною правдою», репрезентованою ним, окреслюється у протиставленні позицій Кассандри та Гелена.

У шостій картині віч-на-віч сходяться Кассандра й Гелен. Наділена даром провидіння віщунка – і самозванець, кон'юктурник, майже шарлатан. Їхні діалоги – це вияскравлення основного конфлікту твору, протистояння двох різних філософій [5]. Утомленій страшними видіннями, втіленням своїх пророцтв Кассандри й самій уже не хочеться вірити в те, що вона бачить. Знесилена і зневірена, героїня сумнівається у своєму призначенні:

Я собі не вірю.

Вже бачиш, довершилась божа кара:

не тільки інші, а й сама Кассандра

зневірилась в Кассандрі. Я не знаю,

чи все те правда, що тепер я бачу [27].

Вона сподівається на пораду від брата-віщуна, адже він недавно «провість по пташках побачив». Натомість Гелен цинічно зізнається, що «дим від жертви – все то тільки покраси й покривало голій правді, про людське око» [27]. І на запитання здивованої Кассандри: «Як же ти віщуєш? Що кажеш людям?» – відповідає ще більш цинічно: «Те, що треба, сестро, / те, що корисно або що почесно» [27]. Гелен ще більше поглиблює сумнів і зневіру Кассандри болючим питанням про правду: «Чи певна ти, що ти її [тобто – правду] очима / своїми не наврочила?» [27].

Геленові звинувачення у лиховісності та безсилості правди Кассандри звучать особливо болісно для героїні, оскільки ятрять її найболючіші рани:

Та я тебе, Кассандро, не картаю,

невинна ти з своєї вдачі. Певне,

боги в тім винні, що дали тобі  
пізнати правду, сили ж не дали,  
щоб кермувати правдою. Ти бачиш  
і, склавши руки або заломивши,  
стоїш безвладна перед тим привиддям  
страшної правди, мов закам'яніла,  
немов на тебе глянула Медуза,  
і тільки жах наводиш на людей [27].

Але по суті закиди Гелена у безсилості правди – це інший прояв все того ж самого чоловічого шовінізму, що спрямовується проти провидиці-жінки, адже жодному віщуну-чоловікові Гелен не посмів би такого сказати, а от фізично безсилій сестрі – можна. Його позиція щодо правди – це позиція чоловіка-диктатора: «Я з правдою борюсь і сподіваюсь / її подужати і кермувати» [27].

Геленова «філософія правди», на перший погляд, ніби то й не така вже небезпечна: говорити те, що від тебе очікують, даючи тим самим надію зневіреному людові:

Що правда? Що неправда? Ту брехню,  
що справдиться, всі правдою зовуть [27].

Зі зневірою і страшною правдою Кассандри, на думку Гелена, слід боротися, пророкувати тільки хороше і тим самим давати людям надію. Водночас він теж переконаний, що своєю страшною правдою Кассандра накликає біду на Трою, тільки висловлює це переконливіше, ніж інші персонажі, підводячи під цю тезу цілу лінгвістичну концепцію: «Ти думаєш, що правда родить мову? / Я думаю, що мова родить правду» [27].

Таким чином, герої-антагоністи Гелен і Кассандра виходять із різних позицій: Кассандра переконана, що її мову породжує правда, а Гелен – що її «мова родить правду», тобто, будучи вимовленим, слово накликає біду. Тим-то Гелен сприймає їхнє ідейне протистояння як поле битви, не гіршої за Троянську війну:

Се правда, що на полі  
воюють не лідійці й не ахейці,  
а ти і я. Одвагою кермує

Гелен, а розпачем Кассандра править [27].

І ця світоглядна суперечка залишилася б лише умоглядно-філософською дискусією, якби історія не підтвердила б правоту Кассандри. Так, Геленова «філософія правди» в кінцевому підсумку все ж приносить лихо Трої. Саме за його порадою троянського коня (попри протести Кассандри, яка відчувала у ньому приховану загрозу і небезпеку) завезли в місто, що й стало причиною поразки Трої.

Але ідейно-світоглядна поразка Гелена, яку він сам двічі визнавав після власних несправджених пророцтв («Радій, Кассандро, ти перемогла!» [27]), не означає житейського краху, що теж передбачає Кассандра Лесі Українки: після руйнації Трої Гелен «приїхав з Трої і тепера / у Дельфах волю божу провіщає» [27]. Отже, пристосуванець та кон'юнктурник Гелен скрізь прилаштується і у ворогів здобуде ласку й шану.

Таким чином, очевидним є висновок Лесі Українки: замало бачити правду, адже треба вірити в неї і вміти її обстояти. Цього бракує навіть Кассандрі, й у цьому її трагедія [5]. Брехливі запевнення відбирають останні сили, її внутрішній зір заступає багряна хмара. Меч, занесений над ворогом Трої, випадає з рук Касандри: вона не наважується вбити людину, хоч і

відчуває у ньому грека-шпигуна. «Так, політичному борцеві не досить того, щоб знати правду, – йому треба волі до боротьби; йому не досить «казати», а треба «доказати збройною рукою». Той, що такої волі не має, той, що в нього рука не озброєна, – неминуче терпить катастрофу Кассандри» [5]. І ще: «Щоб змінити хід подій, замало самого знання правди: на це потрібна воля до акції, можливість акції. А цього Кассандра не має» [5].

Бездіяльне слово не рятує Трої. Ні Кассандрині самотні оклики-благання: «Чатуй!» - серед п'яної варти, ні картання Паріса за відсутність пильності, небажання пам'ятати про смерть героїв, ні намагання розбудити сонну варту – ніщо вже не зупинить загибелі Троянської держави. Повертається до Менелая хитра Гелена, хоча на його мечі ще тепла кров Паріса. Лунає моторошний сміх Кассандри: до найменших деталей правдиво збулися її видіння.

Художньою знахідкою Лесі Українки став і фінал твору: Кассандра кидає діадему віщунки під ноги Клітемнестрі (адже в матері Іфігенії, на відміну від неї, не здригнеться рука) й ступає на пурпур, простелений у дім. Короткі репліки, якими пошепки обмінялися Клітемнестра й Егіст, стають завершальним акордом твору: в них – неминучість фатуму.

Образ Кассандри розкривається в дії, через діалоги й монологи героїні. Важливим засобом розкриття почуттів Кассандри є її мова, яка передає страждання, переживання й сумніви, тому тут часто зустрічаються символи, метафори, порівняння («Гієни бродять по руїнах Трої / і лижуть кров іще живу... гарячу»; «На голові моїй вже й так прокльони / тяжать, немов залізна діадема, / сплелися над чолом слова вразливі, / немов гадюки над чолом Медузи, / шиплять вороже, труять, глушать розум» [27]).

Вагання ятрать їй душу: може, вона помиляється? Під час зустрічі з Долоном її мова сповнена благальних інтонацій. Кассандра боїться глянути в

обличчя вічності, бо знає, що побачить там його смерть: «Молю тебе, благаю, не питай. / Може, се правда, що слова мої отруйні» [27]. Внутрішня боротьба, яка відбувається в душі Кассандри, коли потрібно вирішити – убити чи помилувати Сінона – настільки сильна, що провидиця непритомніє. Вона боїться помилитися й пролити невинну кров. Таким чином, збувається прокляття богів: Кассандра вже й сама собі не вірить, тяжко сумніваючись у своїх передчуттях.

Важливу роль у розкритті внутрішніх переживань Кассандри відіграють й авторські ремарки – короткі та водночас інформативні. На міській брамі, коли після пристрасної молитви Артеміді з'являється місяць, що несе смерть коханому, - «Кассандра... стоїть мов скаменіла» [27].

Анатоль Костенко цілком слушно називає Кассандру Лесі Українки «пророчицею невизнаної правди» [21]. Дослідник вишукує у творі думки, суголосні окремим місцям листів та публіцистики письменниці, що дає йому право стверджувати: «Скорее всего в Лесиной драме, хотя здесь и нет на то прямых указаний, в образе древней Трои также подразумевается Украина, а в трагической фигуре Кассандры, в ее разоблачительные пророчества вложены моменты автобиографического характера. Претерпевающая мучения из-за того, что ее словам не верят, Кассандра в отчаянии: страшную кару придумали ей боги – наделили слабую Женщину даром провидения. Если бы умела она владеть оружием, заставила бы уважать свое слово» [21].

Аналізуючи чоловічі образи твору, він переконливо доводить, що Троя у Лесі Українки приречена: Гектор і Долон приречені на загибель, Деїфоб – це недалекоглядний політик, який не здатен розгледіти страшну правду у пророцтвах сестри, а Гелен – шахрай і пристосуванець, який позбавлений пророчого дару і зумисне прикрашає сказане [21].

Таким чином, ми переконалися, що Леся Українка, трансформуючи міф про Кассандру, наповнює образ троянської провидиці виразним



феміністичним змістом, протиставляючи її жіночу правду офіційно визнаній і владно схваленій чоловічій. Це виразно засвідчує ідейно-позиційне протистояння Кассандри з патріархальним світом, який утілюють усі чоловічі образи твору (старший брат Деїфоб, брат Гелен, колишній коханий Долон, молодший брат Паріс, лідійський цар Ономай), що так чи інакше виявляють різні аспекти суто чоловічого шовінізму.

### 3.3. Специфіка модифікації міфу про Кассандру у Крісти Вольф

Художня інтерпретація міфу про Кассандру Крісти Вольф найперше ставить проблему жіночого самовизначення і самореалізації поміж Еросом і Танатосом. Фройдівська опозиція Еросу та Танатосу недвозначно окреслюється через співвіднесення епіграфу твору (рядки Сафо: «Эрос вновь меня мучит, истомчивый, горько-сладостный, необоримый змей» [8]) та початку оповіді, що актуалізує концепт смерті: «С этим рассказом вступаю я в смерть. / Здесь я умру, бессильная, и ничто, ничто из того, что я бы сделала или не сделала, пожелала или подумала, не могло привести меня к другому концу» [8]. Мотив смерті у творі Крісти Вольф цілком прочитується в дусі філософії екзистенціалізму – як межова ситуація, тобто помежів'я між життям і смертю, остаточний вибір перед лицем смерті.

Твір побудовано як оповідь від першої особи, тобто як сповідь Кассандри після зруйнування Трої: пригадування свого дорослішання, розвиток пророчого дару, формування симпатій та антипатій, бунт проти удаваності, омани і відвертої брехні. Героїня Крісти Вольф гостро усвідомлює невідворотність смерті: знаючи наперед свою долю (смерть від руки Клітемнестри – зрадливої дружини Агамемнона), Кассандра сприймає свій шлях до Мікен як дорогу у смерть, на бійню.

Порожнє небо над ворожим містом символізує порожнечу у душі героїні-оповідачки: «Небо над Микенами то же, что и над Троей, только пустое. Недоступное, отливающее эмалью, свежевывчищенное. Что-то во мне соответствует пустому небу над вражеской страной. Все, что со мной происходило, нашло во мне соответствие» [8]. Перед смертю Кассандра відмовляється від запропонованого вірною подругою-служницею кинджала: приймає власноруч напроороковану собі долю, а самогубство б виглядало як прагнення уникнути незворотного. Таким чином, це екзистенціальний вибір героїні Крісти Вольф: усе її життя і пророцтва поставало як протест – проти офіційної влади, «офіційної» правди, офіційної віри, так і прийняття долі сприймається як протест проти уникання незворотного.

У творі К. Вольф виразно окреслюється мотив пам'яті: оповідь героїні представлено як пам'ять про події минулого: «Все это – Троя моего детства – существует только в моей памяти. Я хочу восстановить эту Трою, пока у меня еще есть время, выстроить заново, не пропустив ни камня, ни луча света, ни смеха, ни крика» [8].

Оповідь мотивується як рішення героїні свідчити про своє життя та про історичні події, свідком яких вона є: «Я останусь свидетельницей, пусть даже не уцелеет ни единый человек, кому понадобится мое свидетельство» [8]. Свідчення про життя – це і є ніби свідоцтво про існування: вибір героїні – до кінця прожити усі відведені їй хвилини, не втратити пам'ять і не зрадити свідомість: «Никогда не была я более живой, как в этот час моей смерти, сегодня. / Что я называю «живым»? Не пугаться трудного, менять свое представление о себе самом – вот что я называю «живым»» [8]. Таким чином, оповідь відбувається в уявному теперішньому («сьогодні») і вибудовується як пригадування.

Перед смертю героїню Крісти Вольф мучить питання, для чого їй був потрібен дар передбачення. Вона не знаходить для себе відповіді, тим-то

радіє тому факту, що після ув'язнення змінилось звучання голосу і зник пафос віщування («На щастя, зник» [8]).

Про своє призначення Кассандра Крісти Вольф говорить як про вибір між походження і служінням: донька троянського царя за походженням, героїня всією душею прагне стати жрицею. Вона старанно створює собі імідж: «Обходительна, скромна и безупречна – это относится к тому образу, который я сама себе создала и который из каждой катастрофы выходил почти без всяких изменений» [8], і ще: «справедливость, гордость и правдивость принадлежали этому образу, созданному мной» [8].

Безперечним новаторством в інтерпретації міфу про Кассандру у Крісти Вольф є мотив суперництва з Поліксеною: молодша сестра Кассандри, за міфами, відома тим, що призначалася у наречені Ахіллу. І, за офіційною версією, допомогла троянцям убити Ахілла, спокусивши його своєю красою, вивідавши його таємницю про вразливе місце (звідси – ахіллесова п'ята) і заманивши до храму Афіни нібито для таємного шлюбу, що дало можливість Парісу підступно поцілити його отруйною стрілою. У творі Крісти Вольф цей епізод виявляє світоглядну прірву між героїнями: для Кассандри є неприйнятною підступність і жорстокість навіть у ставленні до ворога, який плюндрує рідну землю і винищує близьких і рідних, а планування підступного убивства у храмі видається їй блюзнірством, не гідним царської родини. Таке переконання героїні виразно контрастує з учинками самого Ахілла: зокрема, убивство ним у храмі Афіни беззбройного і важко пораненого улюбленого брата Кассандри Троїла, а також навіть не саме убивство Гектора, а «продаж» його тіла родині для поховання – на вагу золота. Тим-то лейтмотивом в оповіді героїні звучать слова: «Ахілл скот» [8]. В уявленні героїні Ахілл – це уособлення ницості, тваринних пристрастей, нелюдської жорстокості і підлості. І все одно, на переконання Кассандри, не можна уподібнюватися до ворога і втрачати тим самим людську подобу та самоповагу. Поліксена ж не заперечує виконати ганебну місію приманки, що,

на думку Кассандри, стає початком її кінця (безумство та принесення у жертву на могилі Ахілла).

Кріста Вольф виявляє глибинний психологізм, зображуючи конфронтацію між обома героїнями.

Так, Кассандра визнає: «я утверждалась в том, во что я так настойчиво хотела верить: мне, Кассандре, единственной из двенадцати дочерей Приама и Гекубы, самим богом предназначено быть провидицей. Что же естественнее, чем служить ему жрицей в его святилище? / Поликсена... Я проложила свой путь, оттеснив тебя в сторону. Ты была ничуть не хуже меня, столь же пригодна для этого. Я давно хотела сказать тебе это, Поликсена, сказать раньше, чем они потащили тебя, как жертву на заклятие, как теперь меня. Поликсена, если бы мы поменялись нашими жизнями, смерть у нас все равно осталась бы одной и той же» [8].

Мотив конкуренції з Поліксеною вирішується К. Вольф зовсім в іншому ключі – через усвідомлення рівності з нею, тобто визнання Поліксени рівною собі – рівною в обдаруванні: Кассандра ніби жалкує і перепрошує, що колись на початку своєї «кар'єри» жриці відібрала у Поліксени цей статус і чин: «Поликсена, я... не отнимай радость моего запоздалого признания... мне досталась эта доля, когда еще не было решено, кого из нас он будет посвящать – тебя или меня. Никогда, дорогая, мы не говорили об этом. Только взглядом, жестом. Как могла я тебе сказать то, о чем едва смела подумать: уступи мне это место. Тебе это не нужно, так я думала, клянусь. Я не понимала, что ты нуждаешься в этом, как и я, только по другой причине. У тебя есть твои любовники, так я думала. Я же была одна» [8]. Таким чином, німецькою авторкою окреслюється ще один традиційний мотив для ідейно-змістового комплексу міфу про Кассандру – мотив самотності, але вирішується він письменницею теж по-своєму: через репрезентацію внутрішньої самотності. Якщо у Лесі Українки героїня тотально самотня через своє обдарування, то у Крісти Вольф вона внутрішньо самотня: попри

те, що Кассандра у повісті має коханця (грек Пантой) та ідеального коханого (Еней).

У творі також наявний ледь окреслений мотив ревності до Поліксени як до жінки: «Поликсена. Разумеется, я могла ошибиться тогда ночью, в узком проходе, зачем бы иначе тебе, тебе, которая все, что ни делала, делала открыто, зачем тебе было клясться мне, что никогда, слышишь, никогда не был у тебя Эней, зачем, если бы крадущаяся тень у твоих дверей была тенью Энея? Нелепо. Разве мог быть Энеем тот, кто, выходя от одной женщины, хватает за грудь другую и убегает» [8]. Як бачимо, героїня Крісти Вольф не лише закохана в Енея, але й ревнує його до сестри. Водночас вона свідомо його високого призначення – бути засновником нової держави і нового народу, що успадкував би колишню велич Трої, а отже, свідомо й того факту, що їм ніколи не судилося бути разом.

З-поміж внутрішніх психологічних проблем у репрезентації внутрішнього світу Кассандри у Крісти Вольф виразно окреслюється також проблема призначення та міри обдарування героїні. Так, Кассандру болісно зачіпає трохи зневажливе ставлення до неї жреця Пантоя: «Это вовсе не означало, что он находит меня непригодной для роли жрицы. Без сомнения, сказал он, в моем характере есть свойства, отвечающие требованиям жречества. Какие? Ну, например, мое желание влиять на людей, а как иначе может женщина властвовать? Дальше: мое страстное стремление быть накоротке с богами. Ну и конечно, мое нерасположение к смертным мужчинам» [8]. Як переконуємося, всі оцінки рис та властивостей характеру героїні мають виразно гендерне забарвлення.

З образом Кассандри у Крісти Вольф пов'язується також мотив удаваності та удавання. Героїня часто лише «грала роль жриці», будучи цілком свідомою своєї гри: «Я играла роль жрицы. Я думала, взрослая жизнь состоит из этой игры: терять самое себя. Мысли о разочаровании я не допускала. Я не разрешала себе ни малейшей ошибки, когда вела процессию

девушек к статуе бога. Я была, разумеется, избрана предводительницей хора, все удавалось мне» [8]. Як бачимо, у репрезентації емоцій та переживань героїні у творі виразно окреслюється задоволення собою, коли «грала роль жриці», і відчуття порожнечі, спустошеності та гострого розчарування – коли була нею насправді. Таким чином виразно постає ще один мотив – мотив зовнішнього і внутрішнього життя: при зовнішньому благополуччі у внутрішньому житті героїні Крісти Вольф існують значні прогалини, звідси прагнення Кассандри підмінювати в уяві коханця на коханого: «И когда ко мне приходил Пантой, я должна была представить себе другого человека, Энея, чтобы отвращение обернулось наслаждением. Вознесенная почитанием троянцев, внешне я жила как никогда. Я еще помню, как моя жизнь ускользнула от меня. «Я не справилась», – часто думала я, сидя на городской стене и глядя перед собой пустым, застывшим взглядом» [8].

Ще одним важливим моментом, привнесеним Крістою Вольф до інтерпретаційних стратегій міфу про Кассандру, є мотив дитинства та дорослішання героїні. Так, міфи не наводять відомостей про якісь факти чи знаменні випадки з дитинства Кассандри. Натомість німецька письменниця доповнює генезу своєї героїні психологічно вмотивованими фактами.

Дитинство героїні Крісти Вольф представлено у спогадах: вона була не просто царівною, не обділеною вродою, але й спостережливою, допитливою і честолюбною, а до того ж – улюбленицею батька: «Любимица отца, я интересовалась политикой больше всех моих многочисленных братьев и сестер. Мне разрешалось сидеть и слушать, часто я сидела на коленях у Приама, положив ему руку на впадинку над ключицей (...), чувствительное место, туда вонзилось греческое копьё, я сама это видела. Я, зная все имена чужих вождей и царей, названия всех городов и товаров, все, чем мы торговали или перевозили на наших знаменитых кораблях через Геллеспонт, величину дохода и решения о его использовании, – все это навсегда смешалось со строгим, чистым запахом отца; побежденные вожди,

разрушенные или обедневшие города, товары, испорченные или украденные... Я – изо всех его детей именно я, – по мнению отца, предала его и наш город» [8]. Тим-то так контрастує фатальне пророцтво про загибель Трої з щасливим дитинством пророчиці: воно сприймається і батьком, і ріднею, і народом як зрада, як відсутність патріотизму.

З ранньої юності героїні властиве усвідомлене прагнення винятковості: «привыкнув быть исключением, я не хотела, чтобы меня подгоняли под одну мерку с другими» [8].

Переосмислення легенди про обдарування Кассандри Аполоном у К. Вольф репрезентує сон, у якому бог пророцтва плюнув їй у рот, будучи зневаженим і відкинутим нею, як чоловік: «Сон, в ту ночь незванный, напугал меня. Аполлон вошел ко мне, я его сразу узнала, несмотря на его сходство с Пантоем. Я едва ли могла сказать, в чем оно заключалось. Прежде всего в выражении глаз – тогда я назвала их «жестокими», а потом у Пантоя – я больше никогда не видела Аполлона! – просто «трезвыми». Аполлон в блистающих лучах, как меня учил видеть его Пантой. Бог солнца с лирой. Голубые жестокие глаза, кожа цвета бронзы. Аполлон – бог ясновидящих. Он знал, чего я страстно желала: дара провидения, которым он и одарил меня – и я посмела ничего не почувствовать! – небрежным движением руки, чтобы потом приблизиться ко мне как мужчина; и я думаю, только из-за моего страха он обратился в волка, окруженного мышами, а поняв, что не может взять меня силой, плюнул мне в рот» [8].

Вбачаємо у цьому сні кілька цікавих моментів. По-перше, «тверезі» очі Аполлона у контексті концепції Ф. Ніцше прочитуються як антитеза до діонісійського шалу і буйства акту пророцтва, властивого Кассандрі. По-друге, у метаморфозі Аполлона маємо мотив лікантропії – перетворення на вовка, який не відображений у міфах.

Маємо таким чином у творі проблему таємної істини та офіційно визнаної істини: у сні Кассандри про Аполлона К. Вольф зображує відголоски давніх вірувань: «Аполлон Ликейский! Голос няни. Бог волков и мышей, она знала темные истории о нем, она рассказывала их мне шепотом и не позволяла пересказывать никому. Я никогда не подумала бы, что этот двуединый бог тот же, что наш неуязвимый Аполлон в храме. Только Марпесса, моя ровесница, дочка няни, знала, в чем дело, но молчала, как я» [8].

У творі детально представлені заборонені офіційно вірування – містерії на честь Кібели, що відбувалися у чітко призначений час на горі Іда. Танець посвячених дівчат репрезентує діонісійське буйство, сп'яніння та екстаз: «Быстрота танца нарастала, ритм становился стремительнее, требовательней, неистовой, он выбрасывал отдельных танцовщиц из круга, Марпессу, мою сдержанную Марпессу, тоже, и толкал их на движения, вызывающие у меня стыд. Это длилось, пока они совсем не утратили власть над собой и не стали трястись, корчиться, выть и, наконец, не впали в экстаз и не увидели не видимое нами. Затем одна за другой, одной из последних – Марпесса, они сникали и без сил опускались наземь» [8]. Водночас можна зробити висновок, що екстаз посвячених танцівниць у спробі заглянути у потойбічне семантично близький до пророчого екстазу самої Кассандри. Порівняймо, як описує його сама героїня: «Я тряслась. Дрожа всем телом, повисла на нем, мои пальцы впивались в него, цеплялись за его одежду, рвали ее. Мой рот выталкивал из себя крик и пену, застылавшую на губах и подбородке, а мои ноги, подчинявшиеся мне не более, чем все остальные члены, дергались и выплясывали в неуместном и неприличном вожделении, которого я вовсе не испытывала, я не владела ими, как всем во мне, не владела, как самой собой. Четверо мужчин едва сумели меня удержать» [8]. І далі: «В помрачении разума, в которое я наконец впала, страшным образом промелькнула искорка торжества, странным для того, кто не знает хитрых связей между нашими



подавляемими висказываниями и болезнями. Это, следовательно, был приступ, и моя жизнь некоторое время делилась на время до приступа и после [8]. Таким чином, «задавлені висловлювання» героїні безпосередньо пов'язані з її хворобою: вірніше, вони провокують хворобу – хворобу не висловлених слів. Згадаймо, щось подібне відчуває і героїня Лесі Українки: вона не може мовчати – пророцтво ніби само промовляє через неї. У К. Вольф оточуючі, особливо мати Гекуба, намагаються видати подібне за психічно-емоційне виснаження героїні, за напади хвороби. Хвороба героїні представлена як занурення в темноту: «Неделями не могла я встать, не могла пошевелить ни рукой, ни ногой. И не желала мочь» [8]. Але хворобливе переживання акту пророкування прийде до Кассандри К. Вольф набагато пізніше, оскільки юною дівчиною вона почуває свою відокремленість від інших і мріє про виняткову статусність жриці.

Якщо героїня Лесі Українки сприймає свій пророчий дар як фатум, то героїня Крісти Вольф на початку життєвого шляху сповнена честолюбних намірів і прагне бути жрицею, адже це дає їй перевагу з-поміж інших братів і сестер: статус жриці дає жінці право влади: «Я хотела быть жрицей. Я хотела пророческого дара во что бы то ни стало» [8].

Самотність героїні і зумовлює її рішення бути жрицею: «К пустоте вокруг себя я притерпелась с детства. (...) Я буду жрицей, чего бы это ни стоило» [8]. Таким чином, героїня Крісти Вольф докладає неабияких зусиль для отримання статусу жриці.

Самотність героїні Крісти Вольф – це тотальна самотність людини в екзистенціалізмі: тут немає ні Бога, ні богів, ні інших людей – людина тотально самотня перед лицем смерті. Особливо яскраво цю ключову тезу екзистенціалізму ілюструють роздуми Кассандри безпосередньо перед загибеллю: «Почему я не хочу разрешить себе вернуться к животному естеству? Что меня удерживает? Кто меня сейчас видит? Разве я, неверящая, все еще притягиваю к себе взоры бога, как прежде ребенком, как девушкой,

как жрицей? Разве это никогда не кончится? Куда бы я ни посмотрела, о чем бы ни подумала – нет бога, нет приговора, только я одна. Кто делает мой приговор себе самой до смерти и в смерти столь жестоким?» [8].

Як і Кассандра Лесі Українки, Кассандра Крісти Вольф міркує про долю, напередвизначеність взагалі та наперед визначеність свого життєвого шляху зокрема. І тут йдеться не лише про вибір – лишатися зі своїм народом чи тікати з Енеєм (такий вибір для героїні не стоїть, бо він для неї принципово неприйнятний!), а про вибір життєвого шляху в юності. Так, Кассандра Крісти Вольф розмірковує: «Это тоже предопределено? И тут мое движение направляют нити не в моих, а в чьих-то руках, как когда-то направляли они движения девочки, какой я была. Давний образ и сейчас желанный, и сейчас пробуждающий тоску. Ясное, юное существо на светлой земле, веселое и чистосердечное, прямодушная, полная надежд, доверчивая девочка, заслуживающая того, что ей присуждали. Свободная, такая свободная. А на самом деле связанная. Управляемая и направляемая к цели, которую поставили другие. Самое унижительное (слово из прошлого) то, что все это знали. И Пантой. Грек Пантой был в это посвящен... Не моргнув глазом, он протянул мне жезл и головную повязку, как указала ему Гекуба. Значит, он не верил, что мне приснился Аполлон? И все же. Так, так, маленькая Кассандра. Самое нелепое: он не верил в сны» [8].

Таким чином, окреслюючи дорослішання своєї героїні та її цілком раціональне рішення стати жрицею у храмі Аполлона, Кріста Вольф ставить проблему міфотворчості – і зокрема політично зумовленої та офіційно вигідної міфотворчості (надалі у тексті це яскраво окреслюється в образі Слени, яка фігурує у творі як привід і якої насправді немає у Трої).

Отже, у зображенні дару пророцтва і статусу жриці у Крісти Вольф маємо певну семантичну двоїстість: з одного боку, раціональний підхід Кассандри і її прагнення понад усе стати жрицею, а з іншого – видіння і сни, які опосередковано вказували на її високе призначення, але не в'язалися з

офіційною вірою у Трої, оскільки семантично співвідносилися із давніми містеріями, що на той час (на момент дитинства і юності Кассандри) були офіційно заборонені. Так, за сюжетом, представницями давніх заборонених містерій Кібели були Кассандрина няня Партена і служниця-подруга Марпесса. Саме няня вперше і відкриває дівчині очі на її призначення: «няня Партена знала, какая ведется игра. Как состоялось избрание меня в жрицы. От нее знала об этом и Марпесса. Это именно няня – чего я долго не подозревала – дала мне ключ к моему сну и моей жизни. «Если Аполлон плюнул тебе в рот, – сказала она торжественно, – это означает, что у тебя есть дар предсказывать будущее. Но никто не будет верить тебе». / Дар провидения. Обжигающий испуг. Я его себе намечтала. Посмотрим, будут мне верить или не будут. Не может быть, чтобы люди долго не верили тому, кто верно предсказывает им будущее» [8].

Таким чином, німецька письменниця по-своєму зображує тернистість шляху своєї героїні-провидиці, адже йдеться не тільки про офіційне визнання Кассандри жрицею Аполлона (це вона здобуває одразу ще до фактичного пророкування!), а про фактичну довіру до самого обдарування дівчини та її здатності віщувати. Згадаймо вигадану історію із дитинства героїні (яскравий зразок вигідної міфотворчості!), що нібито сталася з Кассандрою та її братом-близнюком Геленом: «Я завоевала даже Гекубу, мою всегда сомневающуюся мать. Она припомнила одну очень давнюю историю, а Партена, няня, повсюду повторяла ее – нельзя же полагаться только на сны. В наш второй день рождения мы, близнецы, мой брат Гелен и я, заснули в роще Аполлона Тимберийского, одни, без родителей и с няней, плохо приглядывающей за нами – она тоже уснула, выпив тяжелого, сладкого вина. Гекуба разыскала нас и, к своему ужасу, увидела, как священные храмовые змеи, подползшие к нам, облизывали нам уши. Громко хлопая в ладоши, она прогнала змей, разбудила нас и няню и с тех пор знала: оба эти ребенка

получили от богов дар провидения. Правда? – спрашивали няню, и чем чаще повторяла она свой рассказ, тем неколебимее в него верила» [8].

Героїні самій не дуже приємно від такої надмірності у діях матері, яка явно підіграє Кассандрі, але оскільки це не йде у розріз із її планами, то вона й сприймає цей факт, як належне: «Я помню, рвение Гекубы вызывало у меня какой-то пресный привкус. Я чувствовала, что она делала чуть больше, чем следовало бы. И тем не менее я утверждалась в том, во что я так настойчиво хотела верить: мне, Кассандре, единственной из двенадцати дочерей Приама и Гекубы, самим богом предназначено быть прорицательницей. Что же естественнее, чем служить ему жрицей в его святилище?» [8].

Але, як бачимо, за удаваною легкістю, стоїть довгий і тернистий шлях Кассандри до омріяного звання. І однією з нездоланих перешкод на цьому шляху, крім конкуренції із сестрою Поліксеною, є суперництво з братом Геленом. Як і Леся Українка, Кріста Вольф по-своєму вирішує цей сюжетний хід давнього міфу, наповнюючи його гендерною семантикою і подаючи як протистояння чоловічого і жіночого, у якому Кассандра завідомо програє: «Гелен. Гелен, иначе сотворенный, но обликом такой же, как я. Мой двойник, если бы я была мужчиной. Если бы, думала я в отчаянии, когда они тебя – не меня, нет, не меня! – сделали вещателем оракула!» [8]. Отже, героїня програє не мірою обдарування, а лише тим, що народилася жінкою: менш талановитий чоловік має більше прав і можливостей у патріархальному суспільстві.

Кассандра не дарма вважає брата своїм двійником: як близнюки, вони подібні лише зовні, але внутрішньо вони виступають протилежностями одне одного. Зокрема, у них кардинально різне ставлення до своїх обов'язків та самого акту пророкування: «Гелен не прорицатель. У него не было такого дара, он довольствовался ритуалом. Все легкомыслие, предназначенное для нас двоих, досталось ему. Вся мрачность – мне. Как желала я быть на его месте. Что такое жрица по сравнению с авгуром! Как жадно впивалась я в него

глазами, когда он надевал жрецеское женское платье, чтобы посмотреть на жертвенном камне внутренности животных. Как приходилось ему подавлять отвращение к запаху крови от дымящихся кишок. Я, рано приученная отбирать мясо для кухни, этого запаха просто не замечала. Ах, если бы я была Геленом. Если бы я могла отречься от своего пола, скрыть его. С какой силой я это чувствовала! Я, почти не глядя на кишки, печень и желудок молодых быков, всматривалась во взволнованные лица тесно обступивших жертву и жреца-авгура людей, как еды и питья, ждавших слова. Вяло, формально делал свои сообщения брат: о солнце и дожде, об урожае и неурожае, о выращивании скота и детей. Как совсем иначе говорила бы я, как совсем иным тоном старалась бы пробиться в души людей. Я поучала бы их на других примерах, их, наивных, простодушных, невзыскательных...» [8].

Як переконуємося, Кассандра гостро сприймає дискримінацію за статевою ознакою, адже братові належить статус віщуна просто за правом народження чоловіком, а їй доводиться тяжко виборювати собі це право, тож у відчаї вона готова відмовитися від своєї статі. Але найбільше її дратує млява байдужість брата щодо своїх обов'язків: він не прагне достукатися до душ людей, тож елементарно не дотягує до своєї місії.

Ще один представник офіційної влади та офіційної релігії, протистояння Кассандри з яким має виразне гендерне забарвлення, – це грек Пантой, жрець у храмі Аполлона. Він, по-перше, типовий представник чоловічого світу, а по-друге – типовий представник офіційної віри, по-третє – він грек, асимільований троянським суспільством. Крім того, він є зручним і безпроблемним коханцем Кассандри, поки її ідеальний коханий Еней зайнятий своїми справами і своєю місією. А найголовніше те, що Пантой невисокої думки про пророче обдарування Кассандри: «Я ударила Пантоя вечером того дня, когда он посвятил меня в жрицы и сказал: «Твое несчастье, маленькая Кассандра, что ты любимица отца. Больше бы подошла Поликсена, и ты это знаешь, она готовилась к этому, а ты полагалась на его

помощь». И, как кажется, – я сочла его улыбку, когда он говорил это, бесстыдством, – как кажется, на свои сны» [8].

Пантой іронізує щодо її пророцтв, вважаючи їх добре продуманою стратегією: «Ты лжешь, предсказывая всем нам падение. Из нашего падения, когда ты предсказываешь его, ты извлекаешь для себя вечность. Тебе это более нужно, чем крохи домашнего счастья сейчас. Твое имя останется, и ты это знаешь» [8].

Дорослішання героїні змушує відмовитися її від своїх честолюбних намірів і повністю усвідомити відповідальність, покладену на неї її статусом жриці. Зокрема, Кассандра Крісти Вольф з подивом для себе відкриває відповідальність за пророцтво: не за правдивість пророцтва, а саме за наслідки, яке воно здатне викликати. Так, на становлення юної пророчиці незгладимий слід справляє історія віщуна Калхаса, якого змусили виголосити оптимістичний прогноз: «Калхас-прорицатель боялся – вот сколь неутешительно банальны причины для решений с серьезными последствиями, – боялся, что после неудачи со *вторым кораблем* его потребуют к ответу за его сулящие успех предсказания перед отплытием. Самое смешное: царский дом принудил его дать сулящие успех предсказания, не вопрошая богов» [8]. Таким чином, вперше у свідомості Кассандри відбувається зіткнення правди та офіційно схваленої правди, за межі якої не дозволено виходити. Розгортання сюжету лише загострює цей конфлікт.

Вже набагато пізніше героїня Крісти Вольф усвідомить, що дар яснобачення уподібнює її до божевільної: «Я долго не понимала, что не все могут видеть то, что вижу я, что не все воспринимают обнаженные, незначительные образы события. Я думаю, люди считали меня придурковатой» [8]. Діонісійське безумство пророчого екстазу втілюється у творі Крісти Вольф як мотив своєрідного роздвоєння або «чужого голосу».

Так, саме пророкування Кассандри постає для неї як «чужий голос», що лунає десь ізсередини. Зокрема, вперше цей «чужий голос» лунає у присутності Енея і героїня виявляється нездатною контролювати його чи керувати ним: «этот чужой голос уже часто застревал у меня в горле и звучал впервые в присутствии Энея. Я намеренно выпустила его на свободу, чтобы он не разорвал меня. С тем, что произошло дальше, я уже совладать не могла. «Мне все было ясно, мне все было ясно», – снова и снова чужим, высоким, жалобным голосом. / Я цеплялась за Энея, стремясь спастись от этого голоса. Эней испугался, но держался стойко» [8]. Таким чином, процес пророкування повністю поглинає Кассандру.

Особливо важкі видіння і пророцтва тяжко даються героїні і викликають щось на кшталт епілептичних нападів: незв'язне мовлення, «чужий голос», судоми, піна з рота, закочування очей, безпам'ятство і втрата свідомості – такі часом натуралістичні деталі змальовує Кріста Вольф.

Відповідно, такі напади пророчого екстазу сприймаються оточуючими як напади хвороби: «Гекуба, моя мать, прижала мои судорожно вздрагивающие плечи к стене, в ее руках таилась неженская сила, – всегда судороги, сводящие мне тело, всегда холодная твердая стена. Всегда жизнь против смерти, сила матери против моего беспамьяства, всегда рабыня крепко держит мою голову, а Партена, няня, вливает мне в рот коричневый горький сок, всегда тяжелый сон и сновидения» [8]. Кассандра важко відходить від таких нападів.

Як наслідок, близькі з настороженою обережністю ставляться до Кассандри, часто ховаючись від неї із розмовами. Найбільше її ображає приховування інформації, а часом і відверта брехня правлячої верхівки Трої (батька, матері, старших братів, царської служби безпеки). Кассандра переконана: «Раз меня так вводили в заблуждение, я ничем не была им обязана. У меня было преимущество перед всеми остальными – право знать. Чтобы их наказать, я должна была в будущем знать больше, чем они. Стать

жрицей ради власти? Боги! До какой крайности должны были вы меня довести, чтобы выжать из меня эти простые слова» [8].

За сюжетом, фактичне (а не удаване!) пророкування героїні Крісти Вольф починається із передчуття небезпеки задовго до початку війни – в епізоді цілком дружнього бенкету після зустрічі грецької делегації. Так, Кассандра стає свідком п'яних зачіпань Парісом статечного Менелая – відчуття гострої загрози у тому інциденті за столом викликає у неї епілептичний напад і безпам'ятство: «Только я одна «видела». Но «видела» ли я? Как это бывало? Я чувствовала. Испытывала – вот точное слово, это был опыт, нечто распознанное мною, когда я «видела». То, что завязалось сегодня здесь, было началом нашего конца, истоком крушения Трои. Время застыло. Никому не пожелаю такого. Ледяной холод. Полное отчуждение от самой себя, от всех. И наконец, ужасающая мука, когда голос прокладывает себе дорогу из меня, через меня, разрывая меня, и освобождается, вырывается наружу. Свистящий голосок, от которого кровь застывает в жилах и волосы встают дыбом. Он усиливается, крепнет, становится все страшнее, принуждает мое тело дергаться, швыряет его, сводит меня с ума. Но голос не обрывается. Он свободно висит надо мной и кричит, кричит, кричит. «Горе, – кричит он. – Горе, горе. Не отпускайте корабль в плавание». / И тогда упала завеса перед моим рассудком. Открылась бездна. Мрак. Я падаю. В горле бурлит и клоочет. На губах выступила пена. По знаку матери стража – люди Эвмела? – подхватывает меня под мышки и тащит из зала ... Среди братьев и сестер мгновенно распространяется слух, что я сошла с ума» [8].

Побачене лякає героїню Крісти Вольф, вона вже не те, що не бажає пророчого дару, а навпаки – хоче від нього врятуватися смертю або безумством. Перший шлях порятунку – смерть – вона вбачає через виснаження і загибель тіла від голоду, а другий – безумство – через звільнення від розуму: «Есть я не хотела. Няня Партена вливала мне в горло



маленькими глотками ослиное молоко. Я не желала больше кормить это тело. Я желала этому преступному телу, где обосновался голос смерти, изголодаться и иссохнуть. Безумие – вот конец мукам притворства. О, я наслаждалась им, я куталась в него, как в тяжелое покрывало, и смотрела, как безумие слой за слоем пронизывает меня» [8]. Відтоді пророчий голос сприймається нею лише як «голос смерті», а саме обдарування – як тотальний жах: «Быть вынужденной нести в своих словах смерть: ужас, ужас. Я не могла остановить свое безумие. Пульсирующая бездна выплевывала и всасывала, выплевывала и всасывала меня, никогда не требовалось мне сил больше, чем теперь, чтобы пошевелить хотя бы мизинцем. Я задыхалась, ловила ртом воздух. Бешено и жестко колотилось сердце...» [8]. На той момент пророчиця ще не замислювалася над питанням: вірять їй чи ні. Її більше жахали власні переживання, від яких вона рятувалася втечею у безумство. Тільки суворий наказ посвяченої віщунки Арісби відкрити «свій внутрішній погляд» та заборона жаліти себе приводять Кассандру до тями.

Але найвагомим внеском в інтерпретацію міфу про Кассандру Крісти Вольф є антимілітарна семантика твору: тема війни розкривається тут повно і багатогранно. Так, Кассандра повсякчас розмірковує про сутність війни, можливі причини та привід, а також внутрішні проблеми суспільства та троянської правлячої верхівки, які безпосередньо й опосередковано вплинули на трагічний фінал, наблизивши його.

По-перше, це тотальна недалекоглядність і неготовність до війни її народу і керівництва і водночас її наближення через панівні політичні міфи: «Я напряженно думала: упоминал хоть кто-нибудь в Трое о войне? Нет. Его призвали бы к ответу. В полной невинности, с чистой совестью мы подготавливали войну» [8]. Таким чином, заперечення очевидного, на думку Крісти Вольф, є першою ознакою хворого суспільства.

Німецька письменниця увиразнює цю думку деконструкцією міфу про викрадення прекрасної Єлени: «Красавица Елена. Мой маленький брат вовсе

не совершал этого. Это можно было бы понять. И мы знали об этом. Я была свидетельницей того, как в метаниях между дворцом и храмом, в дневных и ночных заседаниях совета была изготовлена и выкована новость, твердая, гладкая, как копье. Парис, троянский герой, по велению нашей любимой богини Афродиты похитил у хвастливых греков прекраснейшую женщину Греции – Елену и тем самым смысл оскорбление, нанесенное нашему могучему царю Приаму разбойничьим похищением его сестры. / Ликуя, толпился народ на улицах. Я увидела, как официальное сообщение становится правдой. И Приам обрел новый титул: «наш могучий царь». Позднее, когда все безнадежней становилась война, мы должны были называть его «нашим всемогущим царем». «Целенаправленные нововведения, – сказал Пантой. – Тому, что повторяешь много раз, под конец начинаешь верить» [8]. Як переконуємося, деконструкцією міфу про нібито викрадення Єлени письменниця демонструє можливості та маніпулятивні технології політичної міфотворчості: ганебний вчинок – викрадення чужої дружини – в очах народу подається героїзмом, а відсутність красуні (за версією Крісти Вольф, Єлену у Паріса відібрав єгипетський правитель) усіляко приховується від загалу.

Таким чином, письменницею обстоюється умовність приводу для війни, адже коли війна планується, то не потрібні вже ніякі приводи: фантомний образ Єлени – це віртуальний привід для війни, а причини тут зовсім в іншому: геополітичне протистояння з греками і контроль над морськими шляхами та вільний вихід у Дарданелли, а також – і це, на думку К. Вольф, найголовніше – слабкість троянської правлячої верхівки: «Потом мы все забыли, что было поводом к войне. После кризиса на третьем году войны даже солдаты перестали требовать, чтобы им показали прекрасную Елену» [8].

Руйнація Трої зсередини, за версією К. Вольф, почалася задовго до нападу греків із посилення органів контролю: особливий вплив на старого

царя Пріама здобув Евмел – очільник царської охорони, глава силового відомства (щось на зразок радянського КДБ): «Новое время не уважало ни мертвых, ни живых. Я поняла это не сразу. Оно проникало сквозь все щели. И у нас носило имя – Эвмел» [8]. У розпал війни Евмел переконує старого царя, що їхня перемога не за горами, і тим самим робить глухим і сліпим до будь-яких антивоєнних закликів Кассандри: «Эвмел. Он еще ужесточил порядки. Он набросил сеть безопасности, которая до тех пор душила только царский дом и чиновничество, на всю Троию, теперь это касалось любого. С наступлением сумерек входы и выходы в цитадель перекрывали. Строгая проверка всего того, что несли с собой люди, когда Эвмел считал это необходимым. Особые полномочия органов контроля» [8]. Тож К. Вольф не дає остаточної відповіді на питання, чому не вірять Кассандрі, – через страх перед Евмелом чи із віри в оптимістичний прогноз та вплив ура-патріотичних гасел.

Сам Пріам почувається розгубленим і не знає, що робити далі: як вийти з усієї цієї історії з Єленою, не втративши обличчя. Відверта розмова Кассандри з батьком яскраво увиразнює ілюзії старого правителя: «“Отец, – сказала я страстно, как никогда больше я с ним не говорила, – война, ведущаяся из-за призрака, может окончиться только поражением”. / “Почему? – очень серьезно спросил меня царь. – Почему? Нужно только, – сказал он, – чтобы у войска сохранилась вера в призрак”» [8].

Більше того, сама Кассандра повсякчас відчуває тиск офіційної влади та контролюючих органів: «Почему я кричала: «Мы погибли!» – а не: «Троянцы, Елены нет, никакой Елены нет!» Я знаю, почему и тогда знала: Эвмел во мне запрещал мне это» [8].

Дивовижно сучасними і певною мірою пророчими видаються слова про війну К. Вольф, вкладені в уста її героїні: «Войной называют войну запрещалось. В интересах упорядочения языка следовало говорить «нападение», что в данном случае было вполне точно. Станным образом мы

оказались неподготовленными к нему. Так как мы не знали, чего мы хотим, мы не дали себе труда доискаться до истинных целей греков» [8].

Образ Кассандри у К. Вольф набуває виразних рис інакомислячої, дисидентки, що виступає проти офіційної влади та офіційно визнаної лінії правлячої верхівки. Особливо виразно це засвідчує епізод виступу героїні у раді: «Я настояла на том, чтобы в совете меня выслушали как свидетельницу смерти Троила. Я потребовала, чтобы они немедленно прекратили войну. «Но как?» – в растерянности спросили они. «Правдой о Елене, – ответила я. – Жертвой. Золотом или товарами, как они захотят. Главное, чтобы они ушли, чтобы не шел от них на нас чумной дух. Согласиться со всем, что они потребуют, с тем, что Парис, увезя Елену, жестоко оскорбил священный для всех нас закон гостеприимства. Разбоем и вероломством должны считать это греки. Так говорят они женам, детям, рабам. И они правы. Прекратите эту войну». / Мужчины побелели. «Она сумасшедшая, – услышала я шепот. – Она сошла с ума». Царь Приам, отец, медленно поднялся и грозно закричал, я в жизни не слышала такого крика. Его дочь! Она, именно она, здесь, в совете Трои, свидетельствует в пользу врага. Вместо того чтобы прямо, и открыто, и громко здесь, в совете, в храме, поднять свой голос в защиту Трои. «Я защищаю Троию, отец», – сказала я еще тихо, но не смогла подавить дрожь. «Так быстро забыть смерть брата, смерть Троила, – царь сжал кулаки. – Выведите ее отсюда, она мне больше не дочь». Снова руки, снова запах страха. Меня увели» [8]. Таким чином, антивоєнні заклики Кассандри сприймаються у кращому разі як вигуки божевільної, і гіршому – як позиція ворога народу.

З початком війни загострюються внутрішні проблеми суспільства і царського двору Трої, що лише увиразнює підкреслено дисидентську позицію Кассандри, її окремішність навіть серед своєї родини: «Перед моим неверящим взглядом внутренний порядок во дворце, казавшийся мне вечным, исчезал, как уносятся по реке сильным течением щепки, соломинки,

травы. Самым сильным течением была партия царя, к которой я, его дочь, выходит, не принадлежала» [8]. Таким чином, на очах героїні руйнується усталений світ і разом з ним зникає її віра в богів, а отже, і в свій народ, у справедливість, у перемогу, у правильні дії батька і братів.

Якоюсь мірою Кассандра навіть заздрить братові Гелену, який з упевністю віщує корисні, на його думку, речі для Трої. Так, він не бачить ніякої шкоди у своїх словах, що якщо греки захоплять Трою, то зроблять це через найслабші Скейські ворота. Певною мірою він вважає свої слова навіть корисними, оскільки змушує посилити охорону біля воріт. Кассандра розмірковує: «Гелен был человек легкомысленный, но не обманщик. Мой ровесник, красавец – я всегда относилась к нему снисходительно – превзошел меня. Чем? Своей верой, несомненно. В богов? Нет. В то, что мы вправе, вдвойне вправе, вынуждать богов говорить с нами. Он действовал и говорил с ясной верой, что мир таков, каким он его возвещал. Никто не смог бы заставить Гелена усомниться, никогда не видала я у него на лице и тени той улыбки, которая за это время притаилась в уголках губ Пантоя» [8]. Вірити в непорушність світу – це виявляється найскладнішим для Кассандри: її сумніви є джерелом і психологічною мотивацією тієї важкої душевної кризи, що спіткала героїню.

Здатність до аналізу та самоаналізу, раціональне начало приводять Кассандру до невтішних висновків: причини війни і державної кризи містяться у них самих: «Мы должны были обороняться от зла еще до того, как у него появилось имя «война». Нельзя было допускать возвышения Эвмела. Но кто не допустил бы его? Царь. Приам. Отец. Сомнения продолжали жить во мне. Из-за Эвмела я стала сомневаться в отце. В сомнениях таился страх» [8].

Відзначимо дзеркальну ситуацію у Лесі Українки і Крісти Вольф: це безнадійність і неспроможність героїнь щось змінити. Але реакція героїв-чоловіків на це різна. Так, у творі української авторки гостро звучить порада

від Деїфоба Кассандрі братися до прялки. У К. Вольф – протилежна думка, але все з тим самим підтекстом. Згадаймо слова Гектора на загострене почуття безвиході Кассандри: «Жалко, ты не мужчина. Ты могла бы сражаться. Поверь мне, иногда это легче» [8]. Таким чином, з одного боку, бачимо беззаперечну повагу Гектора до пророчого дару сестри, але з іншого – все той же погано прихований чоловічий шовінізм («Жаль, ти не чоловік»).

Гендерну та феміністичну проблематику твору Крісти Вольф, як і в Лесі Українки, утілює образ цариці амазонок Пенфезілеї, яка воювала на боці Трої і загинула у бою з Ахіллом. Але якщо у нашої поетеси цей образ проходить епізодично, зринаючи лише в оцінці її смерті головними героями, то К. Вольф деталізує і розгортає образ Пенфезілеї і ширше – образ амазонок, утілюючи у ньому ідею війни статей у чистому вигляді.

Так, Пенфезілея виступає проти патріархального суспільства і чоловічої цивілізації в цілому: «Кто была Пенфезилея? Разумеется, я была не вполне справедлива к ней, а она ко мне. Острый взгляд и острый язык делали ее, по-моему, слишком резкой. Каждое ее появление, каждое слово были вызовом. Она не искала в нас союзников. Она боролась не только против греков, но и против всех мужчин» [8].

Особливо вияскравлює ідейну позицію цариці амазонок діалог, що відбувається між героїнями К. Вольф: «Обитаемый мир, насколько мы его знали, все страшней, все быстрее оборачивался против нас. «Против нас, женщин», – сказала Пенфезилея. «Против нас, людей», – возразила Арисба» [8]. Як бачимо, з одного боку, уточнення жриці Арісби увиразнює протиставлення «жінка – людина», а з іншого – розширяє поняття жінки, підносячи його до загальнолюдського. Водночас війна з її антигуманними приписами та правилами нівелює людську цінність кожного індивіда, незалежно від статі. Але жінка постає більш вразливою і незахищеною перед війною. Особливо виразно ця думка письменниці окреслюється в епізоді трагічного фіналу життєвої долі героїні.

Так, протистояння з Ахіллом і смерть Пенфезилеї обростає у К. Вольф додатковими значеннями, зокрема мотивом зґвалтування. Ахілл вчиняє наругу над тілом вже мертвої Пенфезилеї: «Ахилл, греческий герой, надругался над телом мертвой. Мужчина, неспособный любить живых, продолжая убивать, бросился на свою жертву. Я застонала. Она уже не могла ничего почувствовать. Но мы почувствовали, мы, все женщины. Что же будет, если такое станет повторяться! Мужчины, слабые, вознесенные в победители путем заговора, нуждались в нас, как в жертвах, чтобы хоть что-нибудь почувствовать. Что же будет! Сами греки ужаснулись содеянному Ахиллом. И в наказание ему пошли дальше: привязали тело Пенфезилеи, которую теперь он оплакивал, к лошади, проволокли по полю и бросили в воду. Надругались над женщиной, чтобы уязвить мужчину» [8].

Кассандра гостро переживає наругу над тілом Пенфезилеї, утілюючи тим самим біль усіх жінок, постраждалих від чоловічого свавілля. Мотив зґвалтування у К. Вольф постає ще двічі: чоловічої наруги зазнає служниця і найближча подруга Кассандри Марпесса і сама Кассандра. Останнє постає безпосереднім утіленням сюжетної канви міфу про Кассандру: після падіння Трої Кассандру у храмі Афін гвалтує грецький герой Аякс. Єдиним уточненням від К. Вольф постає вказівка, що це відбулося не у храмі, що покликано лише посилювати достовірність пережитого героїнею. У творі німецька авторка також оминає мотив покарання Аякса за зґвалтування жриці, що підносить трагізм ситуації до загально жіночої і загально людської драми.

Насамкінець зауважимо, що мотив жінки як жертви чоловічої сваволі недвозначно окреслюється у творах обох авторок.

Кріста Вольф проводить виразну паралель «Кассандра – Іфігенія»: так, троянську пророчицю тривожить образ принесеної в жертву доньки Агамемнона. Ім'я Іфігенії неодноразово зринає з вуст Кассандри у розмові з віщуном Калхасом, віщункою Арісбою та самим Агамемноном. Так,

паралель «Кассандра – Іфігенія» особливо виразно постає у сцені з намистом, подарованим героїні Агамемноном ще задовго до падіння Трої у час нетривалого затишшя: «Он долго и странно смотрел на меня, я не знала, как истолковать его взгляд. И тогда он сказал тихо, так, что поняла его только я одна: «Я с радостью подарил бы его дочери. Ее нет больше. Она чем-то была похожа на тебя. Возьми его ты». Он отдал мне ожерелье и быстро удалися» [8]. Як видається, така семантична паралель «Кассандра – Іфігенія» незримо накреслює мотив жертви в осмисленні долі самої Кассандри у Крісти Вольф – звідси і схожість Кассандри із принесеною в жертву донькою у сприйнятті Агамемнона. Цей сюжетний хід може також символізувати зв'язок долі Кассандри і Агамемнона після падіння Трої, а також той факт, що вони обоє будуть кривавими жертвами змови Клітемнестри й Егіста, що в уяві пророчиці сприймається як помста дружини Агамемнону за життя доньки.

До речі, у драматичній поемі Лесі Українки також оприявнюється мотив жертви у зіставленні Кассандри та Іфігенії, але абсолютно у протилежному значенні: брат Деїфоб згадує жертвність Іфігенії і наводить останню як приклад патріотизму, докоряючи Кассандрі за відмову вийти заміж за лідійського царя і своїм вчинком врятувати Трою. Врешті Кассандра погоджується, але водночас заперечує, що пожертвувати своє життя – це найбільша жертва для жінки і тим самим вивищується у жертвності у порівнянні з Іфігенією.

Мотив вимушеного шлюбу із союзником Трої також по-різному утілюється обома авторками. Якщо Кассандра Лесі Українки принципово опирається нав'язаній їй волі брата, сприймаючи, по-перше, такий шлюб як насильство над волею і вибором жінки, а по-друге – наперед знаючи даремність цього проекту, оскільки не хоче наражати на марну загибель ціле військо, то Кассандра Крісти Вольф підкреслено байдуже погоджується: за такою уявною байдужістю героїні приховуються відчай і зневіра, зумовлені важкими роками психологічної напруги перебування у стані війни в



обложеному місті. Кассандра Крісти Вольф добре знає, що її вчинок нічого не змінить, оскільки вже ніщо не здатно змінити наперед визначену долю.

З мотивом вимушеного шлюбу у Крісти Вольф поєднується і мотив материнства героїні: ставши на одну ніч дружиною загиблого у першому ж бою союзнику троянців Евріпілу, Кассандра народжує двох синів-близнюків. Але трепетно переживає цей вимушений досвід, порівнюючи перші порухи дітей в утробі з порухами душі.

Також відзначимо у творі німецької авторки мотив тяжких пологів і важкого народження дітей Кассандри: близнюки приходять у цей безрадінний світ, сплюндрований війною, в обложеної Трої і їхня доля задалегідь трагічна.

У фіналі твору Кассандра прагне врятувати дітей і вмовити Клітемнестру дарувати їм життя, але розуміє, що це марно і безнадійно. Водночас вона відкидає умовляння Енея забрати дітей і тікати разом з ним із обложеної Трої, поки ще є така можливість. Як нам видається, такий вчинок зумовлений, по-перше, стосунками із самим Енеєм і тим фактом, що вона знала його долю, а саме: призначення пливти до Італії, закласти там нову Трою і започаткувати новий народ, який перевершить славою попередній. А по-друге, тим, що вона знала свою долю, яка не була у майбутньому пов'язана із долею Енея, і долю своїх дітей.

Героїня Крісти Вольф переконана, що страшніше не зовнішнє зло, принесене греками (війна і руйнація), а внутрішнє, що руйнує душу і соціум ізсередини. Так, Кассандра застерігає троянців від уподібнення грекам. На її думку, рівнятися по ворогам, виявляючи нелюдську жорстокість та віроломство, – це останнє, що може дозволити собі людина. Вона усіляко застерігає співвітчизників від віроломного убивства Ахілла в храмі Аполлона, а сестру Поліксену від участі у цьому. Вона бачить, що початок її (тобто Поліксени) кінця – трагічна загибель на могилі Ахілла у якості

сакральної жертви – це та мить, коли сестра згоджується спокусити Ахілла своєю красою і заманити беззбройного до храму ніби для шлюбу з нею, а насправді для підступного убивства. Вважаючи, що, по-перше, таке блюзнірство і підступність не роблять честі її народові, а по-друге, не врятують Трою від загибелі, Кассандра наштовхується на сувору і жорстоку критику батька, царя Пріама: «Не называй меня отцом. Долго, слишком долго я позволял тебе делать все, что ты хотела. Хорошо, думал я, она слишком впечатлительна. Хорошо, она видит мир не таким, каков он есть. Она витает в облаках. Принимает себя слишком всерьез, это часто бывает с женщинами. Избалована, не умеет подчиняться. Сумасбродна. Слишком высокого мнения о самой себе. А почему, дочка? Можешь ты мне сказать? Почему ты так заносчива? Дерзка на язык. И презираешь тех, кто борется за Трою. Да представляешь ли ты себе наше положение? И если ты сейчас не согласишься с нашим планом покончить с Ахиллом, нашим злейшим врагом, знаешь, как я назову это? Пособничество врагу» [8]. Отже, застереження героїні сприймаються як колаборація і роблять її зрадницею в очах свого народу. Вкотре Кассандра зіштовхується не просто із невірою у її слова, а із тавром зрадниці.

А відмова героїні мовчати про задуманий злочин, який кожного із його учасників наближає до загибелі, тягне за собою наказ про ув'язнення Кассандри: «Царь сказал: «Возьмите ее». / Снова руки хватают меня, не слишком жесткие, их столько, сколько нужно, чтобы увести меня. Мужские руки. Ни спасительного обморока, ни видений» [8].

Таким чином, по-перше, чоловіча цивілізація війни не потребує її пророцтв, по-друге – пророцтва, що йдуть всупереч офіційній лінії правлячої верхівки, оголошуються злочинною зрадою.

Епізод з конем, у якому Кассандрі знову доводиться протистояти очільнику царської охорони Евмелу, привносить додаткову інтерпретацію у мотив невіри у слова пророчиці та прокляття бога Аполлона: «Теперь я

поняла, как распорядился мною бог. Ты будешь говорить правду, но никто не будет тебе верить. Здесь стоял передо мной этот «никто», который должен был бы поверить мне, но не мог, ибо он ни во что не верил. «Никто», не способный верить. / И я прокляла бога Аполлона» [8]. Протистояння суспільній думці та офіційній версії провладних сил – ось той спротив, який мусить долати дисидентська правда Кассандри, – і який у кінцевому підсумку не здатна подолати. Адже, як іронічно говорив грек Пантой, у те, що офіційно повторюється багато разів, усі починають вірити.

Отже, Кріста Вольф по-новому переосмислює образ Кассандри, надаючи їй виразно дисидентських рис супротивниці офіційних догм та урапатріотичних гасел. Її антивоєнні заклики не здатні спинити війну на самому початку конфлікту, коли це ще можна було зробити шляхом переговорів, адже троянська верхівка й усе суспільство були так само заражені вірусом війни, як і греки. Чоловіча цивілізація війни, на думку Крісти Вольф, принципово не здатна дослухатися до жіночого голосу.

### **Висновки до розділу 3**

Ми переконалися, що образ Кассандри є традиційним у європейській літературі та мистецтві. Протягом століть він несе у собі набір стійких мотивів (мотив пророчого дару, мотив невіри, мотив передбачення загибелі, мотив прокляття богів, мотив ув'язнення за правду, мотив зґвалтування, мотив нещасливого материнства та загибелі дітей тощо), які у нових художніх інтерпретаціях обростають додатковими ідейно-естетичними смислами, асоціаціями та конотаціями.

Леся Українка, трансформуючи міф про Кассандру, наповнює образ троянської провидиці виразним феміністичним змістом, протиставляючи її

жіночу правду офіційно визнаній і владно схваленій чоловічій. Це виразно засвідчує ідейно-позиційне протистояння Кассандри з патріархальним світом, який утілюють усі чоловічі образи твору (старший брат Деїфоб, брат Гелен, колишній коханий Долон, молодший брат Паріс, лідійський цар Ономай), що так чи інакше виявляють різні аспекти суто чоловічого шовінізму. Подібне бачимо й у Крісти Вольф.

В обох авторок лінія кохання Кассандри завчасно приречена: у Лесі Українки через пророчий дар і складний характер героїні, пов'язаний із цим, Кассандра розлучається з коханим. Таким чином, поетеса накреслює проблему несумісності щастя (зокрема, жіночого щастя героїні) і дару пророкування. З цією метою і введено у творі мотив кохання та образ Долона. Кассандра тут цілком свідома того, що обравши своє призначення (пророчий дар), вона унеможливила своє жіноче щастя.

Кріста Вольф приписує своїй героїні кохання і стосунки з Енеєм, для неї він постає ідеальним коханим: вона свідома його високого призначення – врятувати залишки її народу та заснувати нову Трою. Але свого майбутнього вона з ним не бачить, що не заважає їй любити його на відстані, а тілесні бажання вдовольняти з іншим – жрецем Пантоєм. Тож попри те, що героїня Крісти Вольф має і коханого, і коханця, вона, як і героїня Лесі Українки, тотально самотня. Отже, пророчий дар Кассандри унеможлиблює її жіноче щастя в обох творах.

Безперечним новаторством в інтерпретації міфу про Кассандру у Крісти Вольф є мотив суперництва з Поліксеною: молодша сестра Кассандри, за міфами, відома тим, що призначалася у наречені Ахіллу. І, за офіційною версією, допомогла троянцям убити Ахілла, спокусивши його своєю красою, вивідавши його таємницю про вразливе місце (звідси – ахіллесова п'ята) і заманивши до храму Афіни нібито для таємного шлюбу, що дало можливість Парісу підступно поцілити його отруйною стрілою. У творі Крісти Вольф цей епізод виявляє світоглядну прірву між героїнями: для

Кассандри є неприйнятною підступність і жорстокість навіть у ставленні до ворога, який плюндрує рідну землю і винищує близьких і рідних, а планування підступного убивства у храмі видається їй блюзнірством, не гідним царської родини. Мотив конкуренції з Поліксеною набуває у К. Вольф додаткового значення – обидві героїні мають рівні права на статус жриці, і Кассандрі коштувало багато зусиль відібрати це право собі.

На відміну від Крісти Вольф, у Лесі Українки Поліксена постає юною, недосвідченою і закоханою в Ахілла дівчиною, яка розривається між почуттями й обов'язком перед батьківщиною. Вона також протиставляється Кассандрі, але не як суперниця, а як дитяча наївність – гіркому пізнанню та досвіду.

На відміну від героїні Лесі Українки, яка сприймає свій дар як прокляття, Кассандра Крісти Вольф честолюбна і всією душею прагне пророчого дару, оскільки він дає виняткові права і владу над людськими душами. Більше того, спершу вона створює собі відповідний імідж пророчиці і намагається йому відповідати. І лише справді зіткнувшись зі страшними картинами руйнації і почувши у собі голос, що провіщає смерть, страшенно лякається цьому.

Якщо Кассандра Лесі Українки хотіла б сумніватися у своїх видіннях, але в глибині душі вона знає про трагічну незворотність, то Кассандра Крісти Вольф постійно сумнівається: вона не вірить ні у себе, ні у перемогу Трої, ні в розумний світоустрій, ні в богів – і в цьому її трагедія зневіри (вона вірить лише у незворотність смерті).

Мотив вимушеного шлюбу із союзником Трої також по-різному утілюється обома авторками. Якщо Кассандра Лесі Українки принципово опирається нав'язаній їй волі брата, сприймаючи, по-перше, такий шлюб як насильство над волею і вибором жінки, а по-друге – наперед знаючи даремність цього проекту, оскільки не хоче наражати на марну загибель ціле

військо, то Кассандра Крісти Вольф підкреслено байдуже погоджується: за такою уявною байдужістю героїні приховуються відчай і зневіра, зумовлені важкими роками психологічної напруги перебування у стані війни в обложеному місті. Кассандра Крісти Вольф добре знає, що її вчинок нічого не змінить, оскільки вже ніщо не здатно змінити наперед визначену долю.

З мотивом вимушеного шлюбу у Крісти Вольф поєднується і мотив материнства героїні: ставши на одну ніч дружиною загиблого у першому ж бою союзнику троянців Евріпілу, Кассандра народжує двох синів-близнюків. Але трепетно переживає цей вимушений досвід, порівнюючи перші порухи дітей в утробі з порухами душі. Вона прагне врятувати дітей і вмовити Клітемнестру дарувати їм життя, але розуміє, що це марно і безнадійно.

Перед смертю Кассандра Крісти Вольф відмовляється від запропонованого вірною подругою-служницею кинджала: приймає власноруч напрококовану собі долю від руки Клітемнестри, а самогубство б виглядало як прагнення уникнути незворотного. Таким чином, це екзистенціальний вибір героїні Крісти Вольф: усе її життя і пророцтва поставало як протест – проти офіційної влади, «офіційної» правди, офіційної віри, так і прийняття долі сприймається як протест проти уникання незворотного. Отже, мотив смерті тут цілком прочитується в дусі філософії екзистенціалізму – як межова ситуація, тобто помежів'я між життям і смертю, остаточний вибір перед лицем смерті.

Але найвагомішим внеском в інтерпретацію міфу про Кассандру Крісти Вольф є антимілітарна семантика твору: тема війни розкривається тут повно і багатогранно. Так, Кассандра повсякчас розмірковує про сутність війни, можливі причини та привід, а також внутрішні проблеми суспільства та троянської правлячої верхівки, які безпосередньо й опосередковано вплинули на трагічний фінал, наблизивши його.

Деконструкцією міфу про нібито викрадення Єлени письменниця демонструє можливості та маніпулятивні технології політичної міфотворчості: ганебний вчинок – викрадення чужої дружини – в очах народу подається героїзмом, а відсутність красуні (за версією Крісти Вольф, Єлену у Паріса відібрав єгипетський правитель) усіляко приховується від загалу.

Таким чином, письменницею обстоюється умовність приводу для війни, адже коли війна планується, то не потрібні вже ніякі приводи: фантомний образ Єлени – це віртуальний привід для війни, а причини тут зовсім в іншому: геополітичне протистояння з греками і контроль над морськими шляхами та вільний вихід у Дарданелли, а також – і це, на думку К. Вольф, найголовніше – слабкість троянської правлячої верхівки.

Руйнація Трої зсередини, за версією К. Вольф, почалася задовго до нападу греків із посилення органів контролю: особливий вплив на старого царя Пріама здобув Евмел – очільник царської охорони, глава силового відомства (щось на зразок радянського КДБ).

Образ Кассандри у К. Вольф набуває виразних рис інакомислячої, дисидентки, ворога народу, що виступає проти офіційної влади та офіційно визнаної лінії правлячої верхівки (звідси – мотив ув'язнення героїні її батьком, царем Пріамом).

У Лесі Українки головною проблемою постає проблема двох правд: безсилої правди Кассандри та «корисної правди» Гелена. Так, брат Кассандри авгур Гелен в обох творах позбавлений пророчого дару, але у творі Лесі Українки він постає продажним кон'юнктурником, що проголошує лише те, що «почесно або корисно». По суті закиди Гелена Кассандрі у безсилості її правди – це інший прояв все того ж самого чоловічого шовінізму, що спрямовується проти провидиці-жінки, адже жодному віщуну-

чоловікові Гелен не посмів би такого сказати, а от фізично безсилій сестрі – можна. Його позиція щодо правди – це позиція чоловіка-диктатора.

Зі зневірою і страшною правдою Кассандри, на думку Гелена, слід боротися, пророкувати тільки хороше і тим самим давати людям надію. Водночас він теж переконаний, що своєю страшною правдою Кассандра накликає біду на Трою, підводячи під цю тезу цілу лінгвістичну концепцію: «Ти думаєш, що правда родить мову? / Я думаю, що мова родить правду» [27]. Отже, герої-антагоністи Гелен і Кассандра виходять із різних позицій: Кассандра переконана, що її мову породжує правда, а Гелен – що її «мова родить правду», тобто, будучи вимовленим, слово накликає біду. Тим-то Гелен сприймає їхнє ідейне протистояння як поле битви, не гіршої за Троянську війну. Він переконаний, що у першу чергу слід боротися з Кассандрою та її правдою, яка сіє у народів зневіру і жах.

Таким чином, обидві авторки виводять свою героїню як бунтарку-дисидентку проти «офіційної» правди чоловічої мілітаристської цивілізації, а отже, й феміністку, тому що її ідейними супротивниками у більшості своїй виступають саме чоловіки. Це і визначає спорідненість версій міфу про Кассандру української та німецької письменниць, попри численні відмінності та нюанси психологічної мотивації вчинків героїні.



## ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Образ Кассандри є традиційним у європейській літературі та мистецтві. Протягом століть він несе у собі набір стійких мотивів.

Головні мотиви: мотив пророчого дару, мотив невіри у пророковане, мотив передбачення загибелі і руйнації, мотив прокляття богів.

Другорядні мотиви: мотив ув'язнення за правду, мотив зґвалтування, мотив нещасливого материнства та загибелі дітей тощо.

Більшість цих мотивів – повністю чи частково – утілюються у нових художніх інтерпретаціях міфу про Кассандру, обростаючи додатковими ідейно-естетичними смислами, асоціаціями та конотаціями.

Леся Українка, трансформуючи міф про Кассандру, наповнює образ троянської провидиці виразним феміністичним змістом, протиставляючи її жіночу правду офіційно визнаній і владно схваленій чоловічій. Це виразно засвідчує ідейно-позиційне протистояння Кассандри з патріархальним світом, який утілюють усі чоловічі образи твору (старший брат Деїфоб, брат Гелен, колишній коханий Долон, молодший брат Паріс, лідійський цар Ономай), що так чи інакше виявляють різні аспекти суто чоловічого шовінізму. Подібне бачимо й у Крісти Вольф.

В обох авторок лінія кохання Кассандри завчасно приречена: у Лесі Українки через пророчий дар і складний характер героїні, пов'язаний із цим, Кассандра розлучається з коханим Долоном. Таким чином, поетеса накреслює проблему несумісності жіночого щастя героїні і дару пророкування.

Кріста Вольф приписує своїй героїні кохання і стосунки з Енеєм, для неї він постає ідеальним коханим: вона свідома його високого призначення – врятувати залишки її народу та заснувати нову Трою. Але свого майбутнього

вона з ним не бачить, що не заважає їй любити його на відстані, а тілесні бажання вдовольняти з іншим – жрецем Пантоєм. Тож попри те, що героїня Крісти Вольф має і коханого, і коханця, вона, як і героїня Лесі Українки, тотально самотня. Отже, пророчий дар Кассандри унеможлиблює її жіноче щастя в обох творах.

Безперечним новаторством в інтерпретації міфу про Кассандру у Крісти Вольф є мотив суперництва з Поліксеною: обидві героїні мають рівні права на статус жриці, і Кассандрі коштувало багато зусиль відібрати це право собі. На відміну від Крісти Вольф, у Лесі Українки Поліксена постає юною, недосвідченою і закоханою в Ахілла дівчиною, яка розривається між почуттями й обов'язком перед батьківщиною. Вона також протиставляється Кассандрі, але не як суперниця, а як дитяча наївність – гіркому пізнанню та досвіду.

На відміну від героїні Лесі Українки, яка сприймає свій дар як прокляття, Кассандра Крісти Вольф честолюбна і всією душею прагне пророчого дару, оскільки він дає виняткові права і владу над людськими душами. Більше того, спершу вона створює собі відповідний імідж пророчиці і намагається йому відповідати. І лише справді зіткнувшись зі страшними картинами руйнації і почувши у собі голос, що провіщає смерть, страшенно лякається цьому.

Якщо Кассандра Лесі Українки хотіла б сумніватися у своїх видіннях, але в глибині душі вона знає про трагічну незворотність, то Кассандра Крісти Вольф постійно сумнівається: вона не вірить ні у себе, ні у перемогу Трої, ні в розумний світоустрій, ні в богів – і в цьому її трагедія зневіри (вона вірить лише у незворотність смерті).

Мотив вимушеного шлюбу із союзником Трої також по-різному утілюється обома авторками. Якщо Кассандра Лесі Українки принципово опирається нав'язаній їй волі брата, сприймаючи, по-перше, такий шлюб як

насильство над волею і вибором жінки, а по-друге – наперед знаючи даремність цього проекту, оскільки не хоче наражати на марну загибель ціле військо, то Кассандра Крісти Вольф підкреслено байдуже погоджується: за такою уявною байдужістю героїні приховуються відчай і зневіра, зумовлені важкими роками психологічної напруги перебування у стані війни в обложеному місті. Кассандра Крісти Вольф добре знає, що її вчинок нічого не змінить, адже ніщо не врятує державу, яка хвора війною зсередини.

З мотивом вимушеного шлюбу у Крісти Вольф поєднується і мотив материнства героїні: ставши на одну ніч дружиною загиблому у першому ж бою союзнику троянців Евріпілу, Кассандра народжує двох синів-близнюків. Але трепетно переживає цей вимушений досвід, порівнюючи перші порухи дітей в утробі з порухами душі. Вона прагне врятувати дітей і вмовити Клітемнестру дарувати їм життя, але розуміє, що це марно і безнадійно.

Перед смертю Кассандра Крісти Вольф відмовляється від запропонованого вірною подругою-служницею кинджала: приймає власноруч напроковану собі долю від руки Клітемнестри, а самогубство б виглядало як прагнення уникнути незворотного. Таким чином, це екзистенціальний вибір героїні Крісти Вольф: усе її життя і пророцтва поставало як протест – проти офіційної влади, «офіційної» правди, офіційної віри, так і прийняття долі сприймається як протест проти уникання незворотного. Отже, мотив смерті тут цілком прочитується в дусі філософії екзистенціалізму – як межова ситуація, тобто помежів'я між життям і смертю, остаточний вибір перед лицем смерті.

Але найвагомим внеском в інтерпретацію міфу про Кассандру Крісти Вольф є антимілітарна семантика твору: тема війни розкривається тут повно і багатогранно. Так, Кассандра повсякчас розмірковує про сутність війни, можливі причини та привід, а також внутрішні проблеми суспільства та троянської правлячої верхівки, які безпосередньо й опосередковано вплинули на трагічний фінал, наблизивши його.

Деконструкцією міфу про нібито викрадення Єлени письменниця демонструє можливості та маніпулятивні технології політичної міфотворчості: ганебний вчинок – викрадення чужої дружини – в очах народу подається героїзмом, а відсутність красуні (за версією Крісти Вольф, Єлену у Паріса відібрав єгипетський правитель) усіляко приховується від загалу.

Таким чином, письменницею обстоюється умовність приводу для війни, адже коли війна планується, то не потрібні вже ніякі приводи: фантомний образ Єлени – це віртуальний привід для війни, а причини тут зовсім в іншому: геополітичне протистояння з греками і контроль над морськими шляхами та вільний вихід у Дарданелли, а також – і це, на думку К. Вольф, найголовніше – слабкість троянської правлячої верхівки.

Руйнація Трої зсередини, за версією К. Вольф, почалася задовго до нападу греків із посилення органів контролю: особливий вплив на старого царя Пріама здобув Евмел – очільник царської охорони, глава силового відомства (щось на зразок радянського КДБ).

Образ Кассандри у К. Вольф набуває виразних рис інакомислячої, дисидентки, ворога народу, що виступає проти офіційної влади та офіційно визнаної лінії правлячої верхівки (звідси – мотив ув'язнення героїні її батьком, царем Пріамом).

У Лесі Українки головною проблемою постає проблема двох правд: безсилої правди Кассандри та «корисної правди» Гелена. Так, брат Кассандри авгур Гелен в обох творах позбавлений пророчого дару, але у творі Лесі Українки він постає продажним кон'юнктурником, що проголошує лише те, що «почесно або корисно». По суті закиди Гелена Кассандрі у безсилості її правди – це інший прояв все того ж самого чоловічого шовінізму, що спрямовується проти провидиці-жінки, адже жодному віщуну-

чоловікові Гелен не посмів би такого сказати, а от фізично безсилій сестрі – можна. Його позиція щодо правди – це позиція чоловіка-диктатора.

Зі зневірою і страшною правдою Кассандри, на думку Гелена, слід боротися, пророкувати тільки хороше і тим самим давати людям надію. Водночас він теж переконаний, що своєю страшною правдою Кассандра накликає біду на Трою, підводячи під цю тезу цілу лінгвістичну концепцію: «Ти думаєш, що правда родить мову? / Я думаю, що мова родить правду» [27]. Отже, герої-антагоністи Гелен і Кассандра виходять із різних позицій: Кассандра переконана, що її мову породжує правда, а Гелен – що її «мова родить правду», тобто, будучи вимовленим, слово накликає біду. Тим-то Гелен сприймає їхнє ідейне протистояння як поле битви, не гіршої за Троянську війну. Він переконаний, що у першу чергу слід боротися з Кассандрою та її правдою, яка сіє у народів зневіру і жах.

Таким чином, обидві авторки виводять свою героїню як дисидентку і феміністку, бунтарку проти «офіційної» правди чоловічої мілітаристської цивілізації.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва Віра. Проблема комунікативного розриву в драматичній поемі «Кассандра». *Наукові записки*. Том 9. Спеціальний випуск : у двох частинах. Частина 1 / Національний університет «Києво-Могилянська академія». Київ, 1999. С.11–21.
2. Александрова Г.А. Традиційні сюжети і образи в осягнення художнього світу Лесі Українки // Александрова Г.А. Помежів'я (Українське порівняльне літературознавство кінця ХІХ – першої третини ХХ століття): Монографія. К.: ВПЦ Київський університет, 2009. С. 313–356.
3. Апт С. Горькая доля пророчицы // Иностранная литература. 1984. №5. С. 239–241.
4. Білецький О.І. Антична драма Лесі Українки («Кассандра») // Білецький О.І. Зібрання праць у п'яти томах. Т. 2. К. : Наукова думка, 1965. С. 543–564.
5. Білецький О. Трагедія правди. Ідейний зміст / Олександр Білецький. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://md-eksperiment.org/post/20170214-idejni-j-zmist>
6. Бітківська Г. Рецепція образу Кассандри в однойменних творах Лесі Українки та Крісти Вольф: теоретичний аспект / Г. Бітківська // Літературознавчі студії. Випуск 33 [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://www.philology.kiev.ua/library/zagal/Literaturoznavchi\\_studii\\_2011\\_33/040\\_045.pdf](http://www.philology.kiev.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2011_33/040_045.pdf)
7. Вірченко Т. Морально-етичні основи характеротворення у драматургії Лесі Українки : монографія / Т. Вірченко. Київ : Акцент, 2007. 164 с.

8. Вольф К. Кассандра. М.: АСТ, Олимп, 2001.  
[https://royallib.com/book/volf\\_krista/kassandra.html](https://royallib.com/book/volf_krista/kassandra.html)
9. Вольф К. От первого лица. Художественная публицистика. М.: Прогресс, 1991. 416 с.
10. Воротникова А.Э. Миф в романе К. Вольф «Кассандра». Автореферат диссертации ... кандидата филологических наук по специальности 10.01.03. / Анна Эдуардовна Воротникова. Воронеж, 2001. Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/mif-v-romane-k-volf-kassandra>
11. Гугнин А.А. Криста Вольф. Авторское измерение // Совр. худож. лит. за рубежом. 1988. № 1. С. 37-40.
12. Гугнин А.А. Через иллюзии к реальности: заметки о творчестве К.Вольф // Вольф К. От первого лица. М.: Прогресс, 1991. С.5-24.
13. Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Р. Грейвс; Пер. с англ. К. П. Лукьяненко; Под ред. и с послесл. А. А. Тахо-Годи. М.: Прогресс, 1992. 620 с.
14. Гундорова Т. Індивідуалістичний гносис: Леся Українка // Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. К.: Критика, 2009. С.377–427.
15. Демська Л. М. Проблема індивідуальної свободи в драматургії Лесі Українки. Автореферат дис. ... канд..філол.н. 10.01.01., українська література. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ, 2000. Режим доступу: <http://cheloveknauka.com/problema-individualnoy-svobody-v-dramaturgii-lesi-ukrainki#ixzz6X02s1PQ9>
16. Кассандра [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Кассандра>

17. Карельский А.В. Криста Вольф и Герхард Вольф // Иностранная литература. 1982. № 7. С. 238-239.
18. Карельский А.В. Поэзия и мысль. Заметки о творчестве Кристи Вольф // Иностранная литература. 1988. № 1. С. 219-223.
19. Климова Л.П. «Кассандра» Кристи Вольф и некоторые аспекты интеллектуальной прозы ГДР // Роман в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы: Сб. научн. трудов. К.: Наук. думка, 1990. С. 94–119.
20. Клопова Т.А., Иванова И.В. Интерпретация Троянского цикла мифов в повести К. Вольф «Кассандра» // Традиции и новаторство в литературах стран Западной Европы и Америки XIX–XX вв.: Межвуз. сб. / Горьк. ун-т. Горький, 1989. С. 45–55.
21. Костенко Анатолий. Леся Украинка. Кассандра – пророчица непризнанной правды. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://biography.wikireading.ru/167058>
22. Костюк Ирина. Міфологема: історія поняття в науковому дискурсі. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 22. Львів, 2011. С. 405-416.
23. Кошова О.В. Значення компаративного аналізу у вихованні творчої особистості // *Всесвітня література в середніх навчальних закладах*. 2003. № 4.
24. Левченко Г.Д. Семіосфера лірики Лесі Українки: становлення, типологія, контекст. Автореферат дис. ... доктора філологічних наук зі спеціальностей 10.01.01 – українська література, 10.01.06 – теорія літератури. Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2015. Електронний ресурс. Режим доступу:



- [https://kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/apirantam/Avtoreferat/d.26.133.03/avtoreferat\\_levchenko.pdf](https://kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/apirantam/Avtoreferat/d.26.133.03/avtoreferat_levchenko.pdf)
25. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / За ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича та ін. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
  26. Лесик В. Інтуїтивізм чи прагматизм? («Кассандра» Лесі Українки) / В. Лесик. *Вісник Львівського університету*. Сер. філологічна. 2004. Вип. 35. С. 252–256.
  27. Леся Українка. Кассандра Електронний ресурс. Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printitzip.php?tid=10382>
  28. Літературознавчий словник-довідник. К., 2007.
  29. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Москва: Мысль, 2001. 561 с.
  30. Луцак С. Домінантна функція бінарних кодів культури у художньому дискурсі (на матеріалі української літератури межі ХІХ – ХХ століть) / С. Луцак. *Вісник Прикарпатського університету*. Сер. «Філологія (літературознавство)». Івано-Франківськ : ЦІТ, 2008. Вип. XV–XVI. С. 11–18.
  31. Маценка С. Хронотопи свідомості. Про творчість Крісти Вольф. Львів: ПАІС, 2007. 236 с.
  32. Медицька М. Творчість Станіслава Виспянського й українська література кінця ХІХ – початку ХХ століття : рецепція і типологія : / М. Медицька. Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. 316 с.
  33. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Академический Проект; Мир, 2011. 338 с.
  34. Міф // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2 : М – Я. С. 53-54.

35. Млечина И.В. Типология романа ГДР. М.: Наука, 1985. 302 с.
36. Мороз М. О. Літопис життя та творчості Лесі Українки / М. О. Мороз. Київ : Наукова думка, 1992. 629 с.
37. Мотылева Т.Л. Криста Вольф. Нет места нигде // Совр. худож. лит-ра за рубежом. 1980. № 1. С. 33-38.
38. Мотылева Т.Л. Размышления Кристи Вольф // Вопр. лит. 1987. № 9. С. 268-274.
39. Наєнко М.К. Історія українського літературознавства. К, 2001.
40. Наливайко Д.С. Спільність і своєрідність. Українська література в контексті європейського літературного процесу. К.: Дніпро, 1988.
41. Нямцу А., Рихло П. Коли не ймуть словам пророчим віри... («Кассандра» К. Вольф – ще одне повернення до вічної теми) // Всесвіт. 1985. №10. С. 144–150.
42. Павлюк Людмила. Знак, символ, міф у масовій комунікації. Львів: ПАІС, 2006. С. 89–103.
43. Папуша І.В. До методології літературознавчої компаративістики // Літературознавча компаративістика: Навчальний посібник / Ред. Р.Т.Гром'як., упоряд.: Р.Т.Гром'як, І.В.Папуша. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. 331 с.
44. Петров Віктор. Драматична поема Л. Українки «Кассандра». *Вісник АН УРСР*. 1991. № 2. С. 67.
45. Поліщук Я. «Кассандра» на тлі новочасного катастрофізму // Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. С. 306–330.

46. Поліщук Я. Присутність відсутності, або Проблема читача Лесі Українки // Леся Українка і національна ідея. Збірник наукових праць. К, 1997. С. 15-32.
47. Радишевский Р. Искри єднання. До питання про інтернаціональні мотиви творчості Лесі Українки / Р. Радишевский. Київ : Дніпро, 1983. 203 с.
48. Словник античної мітології / Упоряд. Козовик І.Я., Пономарів О.Д. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. 312 с.
49. Словник античної міфології. К.: Наукова думка, 1985. 236 с.
50. Чередник Л.А. У пошуках істини (метод компаративного аналізу при вивченні зарубіжної літератури) // Зарубіжна література в навчальних закладах. 2001. № 7. С. 21-22.
51. Шарипина Т. А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX века (троянский цикл мифов): Диссерт. ... д-ра филол. наук: 10.01.05: Нижний Новгород, 1998 // Электр. ресурс. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/vospriyatie-antichnostivliteraturnom-soznanii-germanii-xx-vekatroyanskii-tsikl-mifov-0>
52. Штейнбук Ф.М. Методика викладання зарубіжної літератури в школі: Навчальний посібник. Київ, 2007. 316 с.

53. Юсипчук І.Ю. Метод компаративного аналізу при вивченні творів світової літератури // Сайт вчителя зарубіжної літератури Юсипчук Ірини Юріївни. Режим доступу: <https://sites.google.com/site/svitlit11/metodicna-skarbnica/z-dosvidu-roboti/metod-komparativnogo-analizu>
54. Элиаде Мирча. Аспекти мифа. Пер. с фр. В. Большакова М.: «Инвест – ППП», СТ «ППП», 1996. 240 с.