

Софія ВАРЕЦЬКА, Sofia VARETSKA

Львівський національний університет імені Івана Франка, Україна
Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine
ORCID: 0000-0003-1304-323X
e-mail: sofia.varetska@gmail.com

Світлана МАЦЕНКА, Svitlana MACENKA

Львівський національний університет імені Івана Франка, Україна
Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine
ORCID: 0000-0003-1373-2887
e-mail: svitlana.macenka@lnu.edu.ua

Діана МЕЛЬНИК, Diana MELNYK

К.ф.н., вільна дослідниця
PhD, independent scholar
ORCID: 0000-0002-3857-6684
e-mail: diana.melnyk@lnu.edu.ua

Ярина ТАРАСІЮК, Yaryna TARASYUK

Львівський національний університет імені Івана Франка, Україна
Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine
ORCID: 0000-0002-0630-3710
e-mail: yaryna.tarasyuk@lnu.edu.ua

Медійність голосу у драматичному тексті Лесі Українки

Voice mediality in the dramatic text of Lesya Ukrainka

Based on the theory of mediative nature of writing the article analyzes the dramatization of voices in Lesya Ukrainka's dramatic poem *Cassandra* (1907). The analysis of the text revealed that the author uses voices to create unique characters' portraits, she skillfully introduces voice gestures, plays with voice masks. Different types of voices have been outlined in Lesya Ukrainka's text and characterized in the article: the author's voice, voice of the text, voice of silence, prophetic voice, cry voice, singing voice. Considering the ideas expressed by the researchers in the field of the theory of writing and voice mediality, it has been pointed out that Lesya Ukrainka uses voices not just as a medium but also, she focuses on their physicality, emotionality, gesture nature, and performativity that plays a significant role for representing a tragic cognition in the poem.

Moreover, it is stated that the author managed to implement her own voice intonations in Cassandra's voice.

Keywords: mediality, writing, voice, Cassandra, Lesya Ukrainka

Із позиції теорії медійності письма у статті проаналізовано інсценування голосів у драматичному тексті *Кассандра* (1907) Лесі Українки. Звернено увагу на те, що письменниця майстерно працює з голосами дійових осіб, створюючи їхні голосові портрети, використовуючи голосові жести і вводячи гру голосовими масками. В результаті аналізу виокремлено і схарактеризовано різні типи голосів у тексті Лесі Українки: голос автора, голос тексту, голос мовчання, пророчий голос, голос-крик, голос юрби, співочий голос. Враховуючи напрацювання теоретиків медійності письма і голосу, відзначено, що Леся Українка працює з голосом не тільки як з медіумом, вона приділяє значну увагу тілесності, емоційності, жестовому характеру, перформативності голосу, що відіграє суттєву роль для розігрування у тексті трагічного пізнання. Стверджується, що в голосі Кассандри Лесі Українці вдалося зафіксувати власні голосові інтонації.

Ключові слова: медійність, письмо, голос, Кассандра, Леся Українка

Вступні зауваги

У драматичному тексті *Кассандра* Лесі Українки можна чітко розрізнити голоси дійових осіб. Письменниця створює відповідні акустичні портрети своїх персонажів, голосові індивідуальності, а подеколи і голосові маски. Серед них розрізняються одноголосі і багатоголосі, останнім помітно властива гра голосами. По-різному у тексті задається голосове звучання: інколи зміна голосів спеціально маркується, інколи сприймається тільки через тембр, ритм, голосові жести; голоси звучать відособлено або ж як складові поліфонічного звучного образу; задіяно говірні, декламаційні і співочі голоси. Голоси оприявнюють родинну спорідненість, зв'язок із вищим світом богів, соціальний статус, увиразнюють істинні та фальшиві наміри, пафос і правду, підвищену емоційність і розсудливий розрахунок. Саме завдяки використанню у тексті голосу як специфічного медіума Лесі Українці вдається зафіксувати в ньому власні голосові інтонації. Тож особливо цікавими і концептуальними у творі є голосові здатності Кассандри, яка як заголовна фігура передусім спричиняється до творення голосу тексту, а також маркує, за Роланом Бартом, *зернистість*¹ чи тертя між модерною мелодією тексту і міфологічним мелосом її декламаційного голосу. Із такого погляду сценічне письмо Лесі Українки особливо цікаве в контексті сучасної теорії медійності письма, а саме йдеться про його розуміння як мовної

¹ R. Barthes, *Die Rauheit der Stimme* [in:] Idem, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt am Main 1990, s. 268.

практики репрезентації усного мовлення, характеристику його медійної визначеності в аспекті посередництва, визначення його феноменологічного характеру, який, зокрема, виявляється через голоси.

Голос як засіб медійності літератури

Новітнє літературознавство виходить із того, що все, що ми спостерігаємо, сприймаємо, про що думаємо і спілкуємося, неминуче передається медійно, як і, за Сибіле Кремер, сприймається, обговорюється й осмислюється за допомогою і через медіа². Тому медійність неминуче присутня в нашому житті. „Медіа – це неминуче, до чого щось можна звести і чим щось можна обґрунтувати. Згідно із цим медіа-апріорі не існує жодного позамежів’я медіа”, – стверджує німецька медіазнавиця³. До найдавніших медіа належить тіло. За допомогою жестів, міміки і голосу люди комунікували здавна, розвинувши найважливіший аудіовізуальний архімедіум і тлумачний інструмент – мову, яка є матеріалом літератури. Медійні умови літератури такі, що голос фігурує в ній як важливий засіб медійності письма. „Голос надає тексту неповторного обличчя, фізіономію, в якій прагнуть віднайти характер і схильності автора”⁴. Голосом як категорією тексту дослідники зацікавилися з утвердженням французького деконструктивізму, коли в центрі уваги опинилося мислення за скеровуванням письма в поєднанні із критикою фоноцентризму як осмислення мови, орієнтованого на примат голосу. Тому, розмірковуючи про голос як медіум мовлення, німецька філософія Еліс Лягай помітила особливу констеляцію: у традиційних теоретичних підходах, орієнтованих метафізично, голос веде „тіньове існування” (Сибіле Кремер), тоді як в антиміметично скерованих дебатах голос авансує до часто обговорюваної теми заміни зображення продукуванням. „Тож підставою для осмислення голосу видається антиміметична мисленнєва позиція, яка виявила інтерес до зовнішньої матеріальної структури мови (Дерріда) або до перформативних смислотворчих процесів людської діяльності і мовлення (перформативний поворот). Це спричиняється до образу голосу як чогось, що є „більшим”, ніж тільки медіум для вираження того, що вже існує, і є суттєвішим (класична метафізична позиція). Голос стає феноменом, який не тільки слухняно відповідає, але й самостійно робить; іншими словами: він набуває

² S. Krämer, *Was haben ›Performativität‹ und ›Medialität‹ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ›Asthetisierung‹ gründende Konzeption des Performativen* [in:] *Performativität und Medialität*, hrsg. von S. Krämer, München 2004, s. 22.

³ Idem, *Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht* [in:] *Was ist ein Medium*, hrsg. von St. Münker, A. Roesler, Frankfurt am Main 2008, s. 66–67.

⁴ *Medialität. Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1: Gegenstände und Grundbegriffe*, hrsg. von Th. Anz. Stuttgart, Weimar 2007, s. 215.

світозміної позитивно означеної сили”, – узагальнює філософія⁵. Виходячи із позиції перформативності, вона вказує також на те, що за допомогою голосу людина не тільки діє чи продукує, що в голосі вона незахищена, вразлива і ранима. Еліс Лягай пропонує, осягаючи голос, виокремлювати його особливий вимір, „місце” якого початково було мета-фізичним, позаяк цей вимір полягає не у тому, що виявляє себе, а більшою мірою у тому, що не показує себе.

Голос потенційний не тільки у модусі своєї не-актуалізації, тобто у мовчанні, він залишається *потенційним* навіть у своїй *актуалізації*. Тож ідеться передусім про основоположну „відкритість” голосу. Можна сказати: кожне голосове висловлювання відкриває слуховий простір, в якому мовець і слухач заохочуються до того, щоб взаємно звертатися один до одного. В результаті виникає ситуація, яка є принципово відкритою і непередбачуваною, тобто сповнена потенціальності⁶.

Тож ідеться і про голос, який зрадив, про тишу, мовчання, усування голосовості як вияв „негативної теорії медійного” (Дітер Мерш)⁷. Чути голос, за Еліс Лягай, означає не тільки чути тілесно продукований звук, а й сприймати особу і висловлювання цієї особи, „засвідчити їй”, „чути крізь голос”, щоб зрозуміти, що ця особа хоче сказати своїм висловлюванням, бути чутливим до тиші навколо голосу, до пустот у потоці мови, до ламкості, тобто невідповідності між голосом і світом особистого досвіду, який за ним прихований.

Значенням і впливом голосу ми завдячуємо, за Сибіле Кремер, тому факту, що голос є більшим та іншим, аніж просто медіумом для чогось⁸. Представляючи панораму різних засад тлумачення голосу, мислителька відзначає їхню двовимірність: семіотичне і символічне як модальності смислонадання у Юлії Крістевой, розрізнення поміж кодифікованою артикуляцією й одиничною вимовою у Ролана Барта, протистояння інтенціонального вживання знаків і недоступної сваволі голосового у Дітера Мерша.

Для усіх цих підходів голос не є просто інструментом, органом чи також медіумом мовлення. Суттєво більше кожне мовне вживання приховує певний *фізіогномічний вимір*, який зразково виражається

⁵ A. Lagaay, *Züge und Entzüge der Stimme in der Philosophie* [in:] *Performativität und Medialität*, hrsg. von S. Krämer, München 2004, s. 301.

⁶ *Ibidem*, s. 303.

⁷ D. Mersch, *Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine »negative« Medientheorie* [in:] *Performativität und Medialität*, hrsg. von S. Krämer, München 2004, s. 76–95.

⁸ S. Krämer, *Medienphilosophie der Stimme* [in:] *Systematische Medienphilosophie*, hrsg. von M. Sandbothe, L. Nagl, Berlin 2005, s. 222.

в голосовості і вступає в зв'язок із пропозиційним, референційним, довільним виміром мовлення⁹.

Такий *соматичний вимір* голосу Сибіле Кремер розглядає як „перформативність голосовості”, виділяючи такі ознаки як *тілесність*, *індексиальність* (тембр, інтенсивність, ритм, висота тону, сила звуку), *афективність* і *апелятивність*, *аїстезис* (чуттєве сприйняття поміж говорінням і слуханням), *епістемологія голосу*¹⁰. Тож розгляд голосу з медійної перспективи продуктивний, бо те, що в голосі є дієвим, є більш, аніж вираженням чогось. Голос є „медіумом перформативності письмового вираження”, тобто „мова вписана у голос”, формулює філософія, покликаючись на Міхаеля Віммера¹¹. Завдяки приписуванню голосу валентності передавання й увиразнення він набує нових епістемологічних, естетичних і соціальних можливостей.

Голос у літературознавчому дискурсі

Про *голос* у сучасному літературознавстві мовиться часто й у різних аспектах. Голос літератури в сфері культури метафорично вказує на її вагоме значення. Наголошуючи на акустичному вимірі голосу, виділяють звучне літератури. Голос є важливою категорією наратологічної системи (Жерар Женетт)¹². За Михайлом Бахтіним, голос передбачає цілісність людини, його сформованість дозволяє їй вступати у діалог, означає її втілену ідейну позицію у світі¹³.

Особливо багатофункціональним голос видається у драматичному тексті, суттєво розширюючи в ньому можливості репрезентації і вираження. Поряд із зазначеними іменами дійових осіб маркуються й їхні голоси, що найперше специфікує оповідну структуру такого тексту. Голосу притаманна перформативність, завдяки чому інсценується вже сам процес мовлення: розповідь помітно перетворюється на показ подій, тобто акцентується дія, а не розповідь про неї. До того ж наголошення на голосі як оповідній інстанції породжує ефект безпосередності дії. Завдяки своїй звучності голос здатний об'єднувати різні простори. Поряд із говірними голосами часто використовуються і співочі, які вказують на те, що смисли проростають із внутрішнього простору мови, з її матеріальності, що йдеться про сигніфікантну гру, яка не пов'язана ані з комунікацією, ані з репрезентацією. Важливим при цьому є не послання, а сама співана мова.

У дослідженні комунікативних стратегій української драматургії кінця XIX–початку XX століття Леся Синявська вказує на важливість невербальної

⁹ *Ibidem*, s. 228.

¹⁰ *Ibidem*, s. 228.

¹¹ *Ibidem*, s. 234.

¹² G. Genette, *Discours du récit*, Paris 2007, s. 448.

¹³ М. Бахтин, *Слово в романе* [в:] *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, с. 92–144.

комунікації, пов'язаної із тілесністю, коли тіло виступає „засобом (медіумом) вираження і представлення; його енергія перетворює світ на слово і образ, інсценізацію і представлення”¹⁴. Голос теж є яскравим виявом тілесності і вагомим засобом вираження й інсценування в драматичному тексті. У книзі *Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму* Тамара Гундорова відзначає своєрідність використання в тексті Лесі Українки античної трагедії, „щоби показати розрив, який склався в новому світі між словами та смислами”¹⁵. Цей „розрив” стає тим очевиднішим, якщо взяти до уваги голос тексту «Кассандра», через який розкривається його складна медійна природа.

Засадничими щодо голосу в літературознавстві вважають ідеї Ролана Барта, який розрізняє поміж *геноспівом* і *феноспівом* („Зернистість голосу”): під геноспівом він розуміє „об’єм співочого і говірного голосу, простір, в якому значення проростають „усередині мови в усій її матеріальності”, мовиться про гру в означування, невластиву комунікації, зернистість, хриплість, тобто про тілесне голосу”¹⁶. До *феноспіву* зараховують усе те, що належить до структури, коду, правил мови, тобто комунікації, яка слугує вираженню і зображенню. Саме вимір *геноспіву*, пояснює Сибіле Кремер, зумовлює те, що для Барта сприйняття голосу завжди є афективним процесом: чути голос неминуче означає оцінювати (визначати); тобто нейтрального голосу не буває”¹⁷. „Зернистість” голосу полягає для французького філософа у сигніфікації, яка її виявляє й яку можна визначити через тертя між музикою і чимось іншим, що є мовою, проте не повідомленням. „Спів має говорити, а ще краще *писати*, бо створене на рівні геноспіву в кінцевому результаті є письмом”¹⁸. Тож і пісні для Ролана Барта є „співаним письмом мови”, історичний смисл *пісні* він вбачав у музиці, а не у тексті. Важливою є також феноменологічна перспектива тлумачення голосу, представлена зокрема німецьким філософом Бернгардом Вальденфельсом («*Vielstimmigkeit der Rede*» – «Багатоголосся мовлення», 1999), який визначає його як те, що не виявляється в означувальній і виражальній функції мови: „голос – це мовне, звільнене від служби знакам і комунікації”¹⁹. Узагальнюючи, Сибіле Кремер вказує на індексикальність²⁰ голосу, тембр, інтенсивність, ритм, тональність і сила звуку якого говорять про налаштованість тіла.

¹⁴ Л. Синявська, *Українська драматургія кінця XIX–початку XX століття: комунікативні стратегії*, Одеса 2019, с. 48.

¹⁵ Т. Гундорова, *Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму*, Київ 2009, с. 381.

¹⁶ R. Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main 1990, s. 272.

¹⁷ *Ibidem*, s. 225.

¹⁸ *Ibidem*, s. 275.

¹⁹ *Ibidem*, s. 226.

²⁰ Індексикальність – це семіотичний феномен, властивість показування, за допомогою якого Сибіле Кремер пояснює семіотичну дію голосу, яка ґрунтується на „мимовільній індексикальності”. „Голос, – пояснює вчена, – це не просто символ, а слід чогось; він функціонує не просто як знак, а суттєво більше як ознака. У цій індексикальності обґрунтовано, що голос

Голос завжди є також слідом. Йому притаманна значимість чуттєвого, негерменевтична значеннева щеПЛеність, яка суттєво ближча модальності вказування, аніж говоріння. Висока спорідненість із жестом і мімікою стає тут дієвою. Акустичне і візуальне в мовленнєвому процесі втілює недискурсивний вимір у мовному вживанні, який завжди є казанням і показуванням водночас²¹.

Апелюючи до інших, голос слугує безпосереднім покликанням на інших. Важливо, наголошує вчена, що наша мовність не скорочується до дискурсивності. Те, що є дієвим у голосі, завжди є чимось більшим, аніж вираження. Значення голосу не можна обмежити (індексикально і прагматично) розширеною семантикою. Звучність є засобом перформансу мови і комунікації. Коли мовиться про перформанс, то мається на увазі просторовість, часовість, тілесність, матеріальність, подія, наявність, тобто аїстезис. За умови аїстезису голосовості мовність виявляється у той спосіб, який не має нічого спільного з логосо-орієнтованим концептом мови. Тут голосовість розгортає власну динаміку, автономію, яка пориває з медійними дорученнями. Тому медійний характер голосу релятивується, натомість у функції медіуму мови виступає письмо. Голос стає засобом перформансу письмового вираження.

Із такого погляду, у тексті *Кассандра* увиразнено майстерну техніку, згідно з якою Леся Українка працює з голосами, поєднуючи письмове й усне мовлення. Важливу роль при цьому відіграють ремарки як „тексти у тексті” (Леся Синявська), в яких маркуються й описуються голоси, зазначаються зміни голосових реєстрів. Через голос, який мовчить, оприявнюється відсутній голос. Через „промовляння у співі” (Моріс Бланшо) відбувається перехід у „позасвіт-тя”, смерть робиться піснею, в якій мають доценту зникнути ті, хто ще саме недоладно підспівує, не розпізнаючи у чужому співочому голосі відгомону власної історії. Через крик як пороговий феномен голос втрачає свій індексикальний характер і тілесно виражає трагічне пізнання.

Голос автора і голос тексту

Багатоголосся тексту проявляється на різних рівнях і через різні структури, як текстуальні, так і позатекстуальні. Часом голоси самі себе маркують, називаючи себе чи зберігаючи мовчання. Подеколи їх не можна чітко визначити й окреслити.

не тільки говорить, а й показує” (S. Krämer, *Negative Semiologie der Stimme* [in:] *Medien/Stimmen*, hrsg. von C. Epping-Jäger, E. Linz, Löln 2003, s. 73).

²¹ S. Krämer, *Medienphilosophie der Stimme* [in:] *Systematische Medienphilosophie*, hrsg. von M. Sandbothe, L. Nagl, Berlin 2005, s. 229.

Перший сприйнятний для читача голос – це голос автора. Він оприявнюється насамперед на контекстуальному і паратекстуальному рівнях. На контекстуальному рівні – це відбір матеріалу. З усього масиву світової бібліотеки Леся Українка обирає саме цей прототекст, який, вочевидь, має виконати певну художню задачу чи протягнути певні значення і смисли. Голос автора, з одного боку, проводить голос міфу, з іншого, – втягує цілий метафізичний і фізичний контексти його інтерпретації.

Голос автора проявляється й у паратекстуальних елементах, таких як назва, дидактика, ремарки, епілог. Він рухається крізь увесь текст, втручається у прототекст, зміщуючи чи підкреслюючи його структури. На специфіку ремарок у Лесі Українки вказує зокрема Леся Синявська:

Отже, ремарка стає не просто компонентом, а єдиним елементом тексту драматичного етюд, створює настрій та набуває сугестивно-символічного значення. Тому вона – не простий другорядний текст п'єси, а повноцінний компонент її структури, забезпечує успішність комунікації та сценічності дії як способів реалізації формотворчої комунікативної стратегії. Крім того, в інформаційних ремарках символи, образи переплітаються з фантазією та наративом автора²².

Ремарка як паратекст чи „текст у тексті” може проводити два голоси – голос автора або голос тексту. Як голос автора ремарка отримує смислове навантаження, як голос тексту – поетикальне. У першому випадку, на думку Лесі Синявської, ремарка є „оригінальною авторською тактикою, яка реалізується комунікативною стратегією міфопоетичного й філософського оновлення традиційної форми драматичної поеми”²³. У другому випадку „вона самодостатня та умовно завершена як самостійний текст”²⁴. У цілому ж ремарка виставляє певні умови сприйняття або створює ілюзію конкретної реальності.

Голос мовчання

У першій ремарці першої сцени вводиться важливий голос – голос мовчання, який стає невід’ємною компонентою всього тексту. Кассандра увіходить до кімнати, де пряде Гелена, і мовчить: „Кассандра спинається посеред кімнати і стоїть мовчки”²⁵. Є Кассандра – нема голосу. Присутня безголоса

²² Л. Синявська, *Op. cit.*, с. 62.

²³ *Ibidem*, с. 67.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Леся Українка, *Кассандра* [в:] Idem, *Повне академічне зібрання творів: у 14 т., т. 2: Драматичні твори (1907–1908)*, Луцьк 2021, с. 11.

Кассандра як голос прототексту, що дає змогу відновити певні смисли, – як попереднє знання, як настанова на сприйняття. Голос натомість стане оприсутненням нового смислу.

Голос мовчання оприявнює інший вимір. Гелена й Кассандра причетні до надреального, чи божественного світу, який у їхньому безголосому мовленні непрямо наявний. Кассандра приходить до Гелени не задля Гелени, а – задля Кассандри, або ж задля прояснення наявного фундаментального розміщення речей у світі. Відповідь не лежить у людському вимірі. Цей голос мовчання проголошує, що Трої вже нема. Ідеальний (у сенсі ще не наявності, а невідворотної потенції) проєкт „загибель Трої” уже відбувся на рівні ідей-богів, у цілковитій тиші-мовчанні, а далі він проростатиме в говорінні-жесті у тілесність світу.

Мовчання – це таємна розмова. Акту наче нема або саме мовчання стає актом. Тоді як голос засвідчує неможливість мовчання. Вихід себе чи чогось крізь себе назовні. Виведення себе чи чогось на сцену. У *Кассандрі* в голосі мовчання подія здійснюється в надлюдському вимірі і передує наступному розгортанню подій у проявленому світі людей.

Голос Іншого

Іноді голос одного персонажа стає медіатором для іншого – безмовного чи відсутнього. Наприклад, у першій сцені в розмові Кассандри й Гелени з’являється безголоса тінь Паріса, проте йдеться не про його безмовність через відсутність, а про німоту як властивість. Серед пастухів його голосом була сопілка („він тільки й жив, як грав там на сопілці”²⁶), його поцілувала Гелена – і в нього „німіє слово”²⁷, „мовчить Паріс на раді”²⁸, „боги з ним на розмові не бувають”²⁹, він – раб Афродіти, „вона велить, він слухає”³⁰. Паріс не знає, ким він є, він лише відкидає тінь того, поруч із ким він є, тому в нього немає голосу. Паріс не тільки безголосий, він ще й глухий: „Глухий не чує, де ж тут перемога?”³¹. В іншого персонажа, Гектора, теж немає голосу. Але ця відсутність позначена цілковитим зміщенням його як героя у вчинок, а ті, хто про нього згадують, перетворюються в епічних співців-аєдів.

²⁶ *Ibidem*, с. 14.

²⁷ *Ibidem*, с. 13.

²⁸ *Ibidem*, с. 14.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

Голос мовчання як голос письма

Мовчання Кассандри безпосередньо асоціюється також із самим письмом. У сцені II вона пише Сівілінську книгу на довгій пергаменті. „К а с с а н д р а. Пробач мені, сестричко, я не можу / тепер з тобою говорити. Бачиш, / тепер пишу я книгу, на розмові / я мушу бути з яснокудрим богом”³². І пророцтва, які вона виголошує, мовно організовані по-іншому, аніж усне мовлення, яке превалює в тексті загалом. Вона бачить і наче „читає” з книги буття. Відмінність між усним мовленням і письмом тут особливо виразна. Як зауважує Сибіле Кремер, промовлене слово в його плинності видається атрибутом мовця, будучи тісно пов’язаним із ним як з особою. „І тільки письмо, тобто текст, відкриває простір для епістемології, яка ґрунтується на дисоціації уміння й особи, і щойно завдяки цьому творить ‘знання’, а тим самим також простір мови, яка відрізняється від мовлення, і щойно через це може підвищуватися до важливої складової універсуму знаків”³³. Моріс Бланшо у *Просторі літератури* тлумачить писання як „відлуння того, що ніколи не зможе перестати промовляти”, як принесення власного мовчання у це „безнастанне слово”, як „мовчазне посередництво”, яке уможливлює відчувати „те велетенське шемрання, відкриваючись через яке мова обертається в образ, робиться уявним, мовлячою глибинню, невиразною повнотою, яка є порожньою”³⁴. Ймовірно, що для Лесі Українки мовчання письма відіграє саме таку онтологічну роль. Гомін голосів і метафізичне безгоміння організують багатозначне мовчання її письма.

Метафізичний голос

Голоси увиразнюються через типи мовлення персонажів. Наприклад, Гелена звертається до Кассандри: „Сестрице, радуйся!”³⁵. Гелена говорить, як звичайна жінка: „сестрице” – бо вони через Паріса зріднені. Кассандра відповідає: „Радій, Гелено, – бо ми не сестри”³⁶. Вона говорить з іншого рівня. Через загальноживане слово *сестра* входить основоположний нерозв’язний конфлікт. Кажучи, що вона „осоружна” Кассандрі, „як смерть”³⁷, Гелена вживає слово *смерть* як порівняння, має на увазі саму оболонку слова, не надаючи їй сутнісного значення. Гелена тут побутово емоційна: „ох” – скрушене зітхання, одночасне

³² *Ibidem*, с. 18.

³³ S. Krämer, *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität* [in:] *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*, hrsg. von U. Wirth, Frankfurt am Main 2002, s. 340–341.

³⁴ М. Бланшо, *Простір літератури*, Львів 2007, с. 14.

³⁵ Леся Українка, *Op. cit.*, с. 11.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

розуміння вини і виправдування. „Осоружна я тобі, як смерть” – перебільшена, загострена, пересичена метафора: і *осоружна*, і *як смерть*. Гелена вживає слово *смерть* між іншим, Кассандра ж повертає його у сутнісну сферу. Для Гелени у слові *смерть* є розрив між означником і означуваним, Кассандра ж бере слово *смерть* у повноті, маючи на увазі суть феномену. Гелена порівнює (як смерть), Кассандра має на увазі реальну смерть. Кассандра говорить як жриця-паресіастка, відтворюючи метафізичні основи світу. Її вимога правди відображає правду світу. Нею мовлене слово оприявнює те, що називає слово, вона як жриця розташовує його у просторі світу. Виголошуючи правду, її голос створює правильний порядок речей (аполлонійне начало), бо неправда викривляє світ, збиває фокус, вилущує основу, перетворюючи реальну реальність у віртуальну, або ж у симулякр. Кассандра не переконує. Вона демонструє, повертає смисл, відновлює чистоту звучання. Атрибутом Гелени є натомість свічадо. Через дзеркало, яке Кассандра тримає перед Геленою, вона розвертає ту до самої себе. Повертає з відносного до абсолютного. Кассандра зупиняє Гелену, яка через слова множить смисли. У такі моменти крізь Кассандру проходить своєрідний „метафізичний” голос, відсторонений, відчужений, практично знеособлений. Кассандра чує, що говорить Гелена, але не прямо відповідає на питання, а реагує на неправдивість чи неточність слів Гелени. Наче вирівнює простір до „ля”. Вона тримає горизонт.

Прозопопея: голос Кассандри як оприсутнення Долі

Із позиції риторики, йдеться про *прозопопею* як фігуру, через яку голос і лице мовця в тексті одержують у вигляді фіктивного мовлення мертві або відсутні. Літературознавиця, авторка книги *Прозопопея. Голос і текст у Брентано, Гофмана, Кляйста і Кафки*, Беттіне Менке пояснює: „Надавати-голос” – риторична фігура, яка при-пускає (тільки) й підключає суб’єкта мовлення, який згодом, як той, хто мовить, видається таким, що був завжди. Тому ця фігура у своєму ефекті ‘живого говоріння’ змінює вже і своє функціонування як риторичної фігури, і свою передумову німоти та смерті”³⁸. Леся Українка інсценує голосовість свого тексту, що через непомітність цього процесу можна прочитувати як риторику дериторизації (Беттіне Менке), щонайменше, коли йдеться про голос тексту в цілому. Завдяки прозопопеї, зауважує німецька дослідниця, думки представляються у такий спосіб, наче вони розмовляють самі зі собою. Цитуючи Квінтіліана, Беттіне Менке стверджує, що за допомогою цієї фігури припустимо навіть викликати богів із неба чи із підземного

³⁸ B. Menke, *Prosopopöia: Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000, s. 7.

царства³⁹. Із цією метою голосовість Кассандри як персонажа помітно організована як конфігурація голосів. „Осяжною стає (регламентована) не-одноголосість мовця на тій сцені, яка є сценою мовлення, яка є сценою голосу і в голосі сценою, яка відкриває голос”, – зауважує літературознавиця⁴⁰. Тож продуктивність мовлення при цьому залежить від його перформативності. Через прозопопею голосом Кассандри говорить Доля, яка буквально цитується чи представляється через звукову маску, відтворюючись чужим зміненим голосом, що, вочевидь, і викликає в оточення страх і невіру. Це „лице мовця” проте є „лицем мови”, „продуктом і ефектом фігури мовлення”⁴¹. Кассандра часто багатозначно мовчить, коли йдеться про віщування. І в цьому зв’язку важливою є прозопопея: надаючи лице (маску), голос богині Долі, Кассандра вказує на попередню німоту, яку вона тепер заміщає. Плідним результатом мовної технології потрібно вважати голосову конфігурацію Кассандри. Леся Українка наділяє її „штучним лицем” для мовлення, в якому граматичну функцію Я, що говорить, слід розуміти риторично, саме ж мовлення „уособлюється”, реалізуючись у такий спосіб. „Голос і сам стає ‘метафорою’, за де Маном, оскільки за його приписом мовлення сприймається як (імпліцитні) самопредикації Я-мовця, а із структури предикату витікає аналогія щодо намірів суб’єкта”⁴². Прозопопея слугує також моделлю сприйняття, згідно з якою мова, яка організує „лица мовців”, є ілюзією з „референціальною продуктивністю” і як така вона спантелічує: як фікція, якій не відповідає жодна реальність, така мова вселяє непевність щодо межі сприйняття і галюцинування, непевним є також, чи вона взагалі має референта. Звідси невіра у неї. Проте у звуковому образі Кассандри спостерігаються і короткотривалі „процеси затримування”, в результаті яких відбувається відмежування власного Я від Іншого і звучить інтимний голос фігури.

Пророчий голос

Як жриця Кассандра володіє пророчим голосом. Моріс Бланшо порівнює пророче мовлення з номадичними мандрами пустелею, „простором без місця і часу без сотворіння”⁴³. Пророчі слова не символічні і не транспарентні, а дослівні й конкретні, вони містять „жахаюче і захоплююче, довірливе і неосяжне світло,

³⁹ Idem, *Die Stimme der Rhetorik – die Rhetorik der Stimme* [in:] *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, hrsg. von F. Kittler, Th. Macho, S. Weigel, München 2002, s. 117.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 118.

⁴¹ *Ibidem*, s. 120.

⁴² *Ibidem*, s. 121.

⁴³ M. Blanchot, *Die prophetische Rede* [in:] *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, hrsg. von M. Blanchot, Frankfurt am Main 1988, s. 113.

безпосередньо сучасне і безмежно чуже”⁴⁴. Кассандра-пророчиця говорить монотонно і виважено, голос слугує медіумом абсолютної правди. Це голос – проти якого безсила і сама Кассандра, адже вона теж хотіла б замовкнути, „заніміти”, не промовляти більш тих „отрутих” слів⁴⁵. Вона аргументує чітко, наче читає з книги вищої правди. Показово, що на письмі пророчі слова Кассандри не містять ані знаків оклику, ані трьох крапок. Вона не вагається, не замислюється, вона *передає* готову істину, на яку не треба ані реагувати, ані домислювати. У розмові з Геленом Кассандра сама виокремлює пророчий голос у собі: „Невже тобі не каже в серці голос: / ‘Так буде, так! Так буде, не инакше!’”⁴⁶, наче з’ясовуючи його наявність як ознаку пророкування взагалі.

Голос-крик

Важливим елементом тексту є голос-крик. Він розтинає простір, він опритомнює того, хто чує, і того, крізь кого виривається цей крик. Наприклад: „Я не тобі те крикнула, Гелено, / Була я в той час новонародженна / і криком болю світ новий стрічала”⁴⁷. Кассандра кричить не до когось, не для когось. Цей крик є реакцією на безпосередню комунікацію з Долею, що позначила межу вмістимості Кассандриної, чи ширше, людської свідомості. Це голос, що виривається з нутра. Голос тої, якої торкнулася нескінченність. Крізь її тіло проривається невимовність, проривається інша реальність, яка не вміщається у людському тілі і вивертає його назовні, тому вона мусить звучати різко, тобто інакше, ніж те, що звучить навколо. Крик – як зіткнення божественного і людського, безконечного і кінцевого, невимовного і омовленого. Крик немичності, невідворотності. Голос, що кричить, дорівнює тілові (тіло стає голосом), але й в силу короткотривалості, неповторності і тільки тут присутності належить до сфери безмежного.

Інтимний голос

Голос-крик, незважаючи на позірну скрайню екстериторіальність голосового жесту, є істотно радикальним інтериторіальним чи інтимним елементом, вимушено інсценізованим. Тож голос-крик є також інтимним голосом, який проводить Кассандра-в-собі, максимально відлучена від усіх позаособистих елементів. Цей голос по-різному фокалізується, має різну гучність, емоційне

⁴⁴ *Ibidem*, s. 119.

⁴⁵ Леся Українка, *Op. cit.*, с. 29.

⁴⁶ *Ibidem*, с. 61.

⁴⁷ *Ibidem*, с. 15.

та інтонаційне забарвлення, але точно вказує на ступінь включеності адресата в особистий простір голосового медіума. Цей голос спостерігається в розмовах Кассандри й Поліксени: „К а с с а н д р а: Яка хороша / моя сестричка! Заздрісні боги / собі найкраще в жертву вибирають”⁴⁸ чи „П о л і к с е н а: Прости, кохана, я тебе вразила”⁴⁹. Зазвичай такий голос стишений, сповнений любові і співприсутності. Він вводить у рядно міфологічно-метафізичного тексту особливий авторський наратив родинних стосунків, вплітаючи в інтимний голос Кассандри голос автора. На письмі таке мовлення позначається появою вигуків, знаків оклику і трьох крапок: „Ох, Андромахо, як я палко прагну, щоб не були мої слова правдиві!”⁵⁰. Або: „К а с с а н д р а (*мов прибита*). Прости, мій брате... правда... що ж... іди.../ Паріс (*з дитячою радістю, забувши гнів*). Так, я піду... Я ненадовго, справді... / Ні, ти не думай...”⁵¹).

Протистояння голосів

У тексті виразно інсценується протистояння голосів, засноване на різній аргументації і методах їхнього впливу. Якщо зіставити із цього погляду, наприклад, голоси Деїфоба, Гелена і Кассандри, то стає помітно, що через відповідний голос відтворюється функціональний портрет їхніх носіїв. Деїфоб належить до одноголосих дійових осіб, інтонації його голосу владні, він говорить голосно і рішуче, наче віддає накази, не приймаючи відмови чи якихось заперечень, не марнує „даремне мову”⁵² [5, 42], чинить тиск, апелює до жертвовності жінки. Гелен натомість вдається до багатослівних переконань, роз’яснює, аргументує, сперечається, увідносноє правду, наводить приклади, переконує у рівності, виявляє розуміння, говорить щиро й оцінює співрозмовника.

Діалог Кассандри з Ономаєм, розміщений між розмовами з братами, можна відтак сприймати як показ позиції Кассандри. Якщо брати, з медіальної позиції, репрезентують, то Кассандра презентує. Розмова демонстративно починається із мовчання. Таким чином голос протистояння накладається на голос мовчання і на пророчий голос. Мовчанням Кассандра відповідає на вітання лідійського царя. Це повертає на думку, що в подальшій короткій та інтенсивній розмові між ними не стільки важливий обмін репліками, звучання голосів, скільки мовчання Кассандри, а весь розмовний епізод – це своєрідний візуалізований приклад, продемонстрований майже кінематографічно у пришвидшеному показі, про те, якою є сила Долі, що вона невідворотна і слова та аргументи

⁴⁸ *Ibidem*, с. 20.

⁴⁹ *Ibidem*, с. 18.

⁵⁰ *Ibidem*, с. 27.

⁵¹ *Ibidem*, с. 82.

⁵² *Ibidem*, с. 42.

тут безсилі. Зважаючи на це, голос-мовчання Кассандри потрібно сприймати тут як візуалізацію голосу Долі. Помітно, що Леся Українка використовує голос Кассандри як медіум двояко: через неї говорить Мойра, а також сама авторка. Особливо цікавим у цьому зв'язку є феміністичний дискурс, проголошений устами героїні: „я маю власну волю”⁵³, „Брате, / не знаєш ти ціни жіночим жертвам”⁵⁴; „Купити / мене ти хочеш, царю”⁵⁵). Цей дискурс вирізняється своєю актуальністю і критичністю і стосується радше Лесі Українки, аніж її героїні, доля якої нерозривно пов'язана із помираючою Троєю.

Голос юрби

Концептуальну роль у тексті відведено голосу юрби, позаяк великою мірою тут ідеться про методи впливу на неї й опановування нею. Цей голос з'являється у сцені V: „Знадвору чутно глухий лемент великої юрби”⁵⁶. Панівним він стає в останніх сценах твору, в яких увага безпосередньо зосереджена на загибелі Трої. Спочатку – це гомін, який наростає і спадає, передаючи напруженість, настороженість, схвилюваність людей, що зібралися. Над юрбою вивершується „велично-віщий голос” Гелена⁵⁷. Цей голос панує над людьми, про що свідчить їхнє охоче підкорення голосовому жесту Гелена: „Честь ахейцям!”, якому юрба погоджувально вторує („Ахейцям честь!”⁵⁸). Нестійку рівновагу порушує тільки голос Кассандри, який критично уточнює, за що треба прославляти ворогів: „За кров, за смерть, за сльози!”⁵⁹. Самої пророчиці не видно, тому не вірити чи звинувачувати вже нікого. Якщо зважити на таку голосовість тексту, то це уможливило безпосереднє сприйняття в ньому владних механізмів у дії, адже Леся Українка дуже точно працює із засобами вираження, враховуючи медійність голосу. Цікаво, що опозиційний голос Кассандри більше не віщує, він помітно концентрується на тут і тепер, що означає, що час, про який йшлося у пророцтві, вже настав. Голоси обох сприйнятні для юрби в їхньому чистому звучанні: через емоційність і піднесеність Гелена та через реальну загрозу, яку втілює голос Кассандри.

⁵³ *Ibidem*, с. 43.

⁵⁴ *Ibidem*, с. 44.

⁵⁵ *Ibidem*, с. 48.

⁵⁶ *Ibidem*, с. 51.

⁵⁷ *Ibidem*, с. 65.

⁵⁸ *Ibidem*, с. 66.

⁵⁹ *Ibidem*.

Співочий голос

У заключній сцені особливу роль відведено співочому голосу. Це пов'язано передусім із частковою алегоризацією трагічних подій. Як зазначає в *Народженні трагедії* Фрідріх Ніцше: „Музика збуджує до алегоричного бачення діонісійної загальності, а потім дозволяє алегоричному образу постати в найвищій значущості”⁶⁰. До того ж спів підсилює враження звучності письма. Атмосферу ейфорії від позірної перемоги живить музика і карнавальна стихія. Солює тут співочий голос Сінона у супроводі флейтиста і кітариста. Його пісня має баладно-героїчний характер і звернена до „тіней згублених героїв”, які ходять сумні⁶¹. Цікаво, що функцію військового співця і зберігача пам'яті про героїчне минуле Трої виконує ахеець Сінон, а не Паріс, відповідальний тут за сферу мистецтва. Меланхолійний і піднесений голос Сінона виразно контрастує із помітно збадьореним вином хором, в якому виділяються голоси вартових („1-й вартовий (*співає грубим голосом і невлад*)”⁶²). У цій дедалі хаотичнішій ситуації голос Кассандри продовжує повертати до реальності („Гей, чагуй! вартуй!”⁶³) та вартові реагують на нього сміхом. Суттєве ідейне навантаження у цій сцені несе саме постгероїчний спів Сінона, який оспівує трагедію Трої, що гине. *Пост* означає втрачене, яке виступає мірилом для переорієнтування індивідуальної і суспільної поведінки. Це сторонній голос, тому він посилює враження приреченості троянців. Саме він заспіває, а отже йому належить відтепер оповідь про вже фактично загиблу Трою. Це тихе віддання шани героям, оповитим славою, які поклали своє життя, не відвернувши загибелі свого роду. Зі співом медійно пов'язане емоційне осмислення минулого і творення ефекту його присутності. „Уся мовна спроможність”, за Фрідріхом Ніцше, „збуджується” тут відповідно до принципу наслідування мелодії народної пісні і, як наслідок, спостерігається „розрядження музики в образ”⁶⁴. Хор троянців затягує рефрен, який пародійно й недовладно перетворює звияжний заспів у застольну пісню. Голос Кассандри, хоч і виділяється над безладним хором співом, через повторюваність однієї і тієї ж фрази втрачає свою живість, набуває механічності, переходить у сміх і крик. Голосовим жестом переборення страху слугує гомеричний сміх. Поєднання сміху і крику означає звільнення від тягаря історії. Крик Кассандри є перформативним моментом, в якому сходяться і метафізична невизначеність, і чуттєва безпосередність, і історичний розрив. Він маркує і страждання померлої Трої, і народження нового життя під

⁶⁰ Ф. Ніцше, *Народження трагедії* [в:] Idem, *Повне зібрання творів. Критично-наукове видання: у 15 т., т. 1: Народження трагедії. Невчасні міркування I–IV. Твори спадку 1870–1873*, за ред. О. Фешовця, Львів 2004, с. 89.

⁶¹ Леся Українка, *Op. cit.*, с. 83.

⁶² *Ibidem*, с. 84.

⁶³ *Ibidem*, с. 87.

⁶⁴ Ф. Ніцше, *Op. cit.*, с. 46.

знаком крику. Тому крик сприймається як вітальний імпульс, як жест проти руйнування. Через стверджувальну окличність голос-крик підкреслює жестовий потенціал тексту. Саме з крику-жесту, а не з мови, проростає новий досвід. У такий спосіб голоси поєднують в одному емоційному просторі глибокий сум, радість-веселощі й абсолютний розпач, утверджуючи помирання старого і народження нового світу.

Текст Кассандра – комплексний голосовий феномен: заключення

Читання драми Лесі Українки крізь призму медіальності голосів засвідчило, що заголовне ім'я „Кассандра” стосується не так конкретної дійової особи, як самого майстерно організованого тексту. Тож голос тексту – це комплексний голосовий феномен. Завдяки йому актуалізується інтердискурсивність, текст не тільки слугує обміну й полемізації глибинними й поверхневими (міфологічними й соціально-історичними) смислами, але й інсценує цей обмін. Зміна голосів (пророчого, говірного і голосу-мовчання), багатозначність голосів (наприклад, голосу-мовчання, який оприявнюється через резонування в ньому пророчого голосу і через його візуалізацію), використання голосових масок і голосових жестів характеризують текст як акустичний простір, в якому голоси відлунюють, вторують, звучать рефреном. Звучність голосу є чуттєвою подією висловленої мови. Із голосово-медійного погляду, трагічна історія занепаду Трої виражається через могутній голос Долі, що його транслює Кассандра, голосову полеміку дійових осіб, а також через поступовий наростаючий багатоголосий гомін, який вже не здатні стримати ані владний голос Деїфоба, ані майстерно вишколений в риториці голос Гелена. Цей гомін перетворюється на спів, алегоризуючи трагічні події, і завершується криком Кассандри, який проголошує народження через помирання. Вагомим залишається голос авторки Лесі Українки, яка послуговується голосом-медіумом Кассандри для проголошення актуальних для неї соціальних дискурсів.

LITERATURA / REFERENCES

- Бланшо М., *Простір літератури*, пер. з фр. Л. Кононович, Львів 2007. [Blanšo M., *Prostir literaturi*, per. z fr. L. Kononovič, L'viv 2007.]
- Гундорова Т., *Проявлення Слова. Дискурс ранняго українського модернізму*, Київ 2009. [Gundorova T., *Proâvlennâ Slova. Diskursiâ rann'ogo ukraïns'kogo modernizmi*, Kiïv 2009.]
- Ніцше Ф., *Народження трагедії* [в:] Idem, *Повне зібрання творів. Критично-наукове видання: у 15 т., т. 1: Народження трагедії. Невчасні міркування I–IV. Твори спадку 1870–1873*, за ред. О. Фешовця; пер. К. Котюк і О. Фешовець, Львів

2004. [Niče F., *Narodžennâ tragediï* [v:] Idem, *Povne zibrannâ tvoriv. Kritično-naukove vidannâ: u 15 t., t. 1: Narodžennâ tragediï. Nevčasni mîrkuvannâ Ĩ–ĪV. Tvorì spadku 1870–1873*, za red. O. Fešovcâ; per. K. Kotûk i O. Fešovec', L'viv 2004.]
- Синявська Л., *Українська драматургія кінця XIX–початку XX століття: комунікативні стратегії*, Одеса 2019. [Sinâvs'ka L., *Ukraïns'ka dramaturgiâ kincâ XIX – počatku XX stolittâ: komunikativni strategii*, Odesa 2019.]
- Українка Леся, *Кассандра* [в:] Idem, *Повне академічне зібрання творів: у 14 т., т. 2: Драматичні твори (1907–1908)*, Луцьк 2021. [Ukraïnka Lesya, *Kassandra* [v:] Idem, *Povne akademične zibrannâ tvoriv: u 14 t., t. 2: Dramatični твори (1907–1908)*, Luc'k 2021.]
- Barthes R., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt am Main 1990.
- Blanchot M., *Die prophetische Rede* [in:] Idem, *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, übersetzt von K. A. Horst, Frankfurt am Main 1988.
- Krämer S., *Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht* [in:] *Was ist ein Medium*, hrsg. von St. Münker, A. Roesler, Frankfurt am Main 2008.
- Krämer S., *Medienphilosophie der Stimme* [in:] *Systematische Medienphilosophie*, hrsg. von M. Sandbothe, L. Nagl, Berlin 2005.
- Krämer S., *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität* [in:] *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*, hrsg. von U. Wirth, Frankfurt am Main 2002.
- Krämer S., *Was haben ›Performativität‹ und ›Medialität‹ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ›Aisthetisierung‹ gründende Konzeption des Performativen. Zur Einführung in diesem Band* [in:] *Performativität und Medialität*, hrsg. von S. Krämer, München 2004.
- Lagaay A., *Züge und Entzüge der Stimme in der Philosophie* [in:] *Performativität und Medialität*, hrsg. von S. Krämer, München 2004.
- Medialität* [in:] *Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1: Gegenstände und Grundbegriffe*, hrsg. von Th. Anz, Stuttgart–Weimar 2007.
- Menke B., *Die Stimme der Rhetorik – die Rhetorik der Stimme* [in:] *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, hrsg. von Fr. Kittler, Th. Macho, S. Weigel, München 2002.
- Menke B., *Prosopopoiia: Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000.
- Mersch D., *Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine ›negative‹ Medientheorie* [in:] *Performativität und Medialität*, hrsg. von S. Krämer, München 2004.
- Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, hrsg. von D. Kolesch, S. Krämer, Frankfurt am Main 2006.

Варецька Софія – літературознавиця, германістка, сфера наукових інтересів: сучасна німецька література, поколіннєвий роман, взаємодія літератури і фотографії; авторка монографії *Барокова парадигма у творчості Гюнтера Граса* (Дрогобич, 2008).

Маценка Світлана – літературознавиця, германістка, сфера наукових інтересів: сучасна німецькомовна література, інтермедіальність, взаємодія літератури і музики; авторка монографій про Крісту Вольф, німецькомовний роман про музику («Партитура

роману» (Львів, 2014)), творення понять і категорій у сфері взаємодії музики і літератури («Метамистецтво», 2017).

Мельник Діана – літературознавиця, германістка, сфера наукових інтересів: література Середньовіччя, жанр «танець смерті», література фентезі, авторка низки статей з історії німецької літератури.

Тарасюк Ярина – літературознавиця, романістка, перекладачка, сфера наукових інтересів: французький католицький роман, література і філософія, творчість Франсуа Моріака, авторка монографії *Нульовий твір. Ранні романи Франсуа Моріака* (Львів, 2015).