МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«ОБРАЗ МИТЦЯ І ПРОБЛЕМА САМОРЕФЛЕКСІЇ МИСТЕЦТВА У ДРАМАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ («ЛІСОВА ПІСНЯ», «ОРГІЯ», «КАССАНДРА»)**

Виконала: студентка 4-го року навчання
спеціальності: *035.01 Філологія (українська мова та література)*;
освітньої програми: *Мова, література компаративістика*
Матковська Дарина Валеріївна

Керівник: Агеєва В. П.,
доктор філологічних наук, професор

Рецензент _____
(прізвище та ініціали; наук. ступінь, вчене звання)

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2020 р.

Київ – 2020

ПЛАН

Вступ……2

Розділ 1. Мистецька проблематика у драмі-феєрії «Лісова пісня»:……...……..6

1.1 Інтерпретація образу митця крізь призму трансформації давньогрецького міфу про Орфея……... 6

1.2 Визначення мети мистецтва у «Лісовій пісні» та образ Мавки як Музи крізь призму античної міфології……14

Розділ 2. Трансформація ролі митця та мистецтва в умовах колоніального режиму в драматичній поемі «Оргія»……20

2.1 Боротьба Антея – як своєрідна інтерпретація образу митця та трансформація Прометея в римських реаліях……..20

2.2 Існування мистецтва в умовах імперіалістичної експансії…….25

Розділ 3. Пророчиця Кассандра як уособлення зневіреного митця: воля до влади, воля до істини і воля до творчості……...……32

3.1 Вічний образ античного героя Прометея у жіночій трансформації…..……32

3.2 Загублений шлях митця або неможливість обрати іншу долю для Касандри…….35

3.3 Образ Гелени як головний антипод пророчиці Кассандри……36

3.4 Слово як головний засіб творення дійсності або символ недомовленості і смерті…….38

Висновки……..41

Список використаних джерел……45

Вступ

Актуальність роботи

Настання нової епохи завжди вносить кардинальні зміни у всі сфери суспільства, а особливо мистецтва. Модернізм, який почав виникати ще наприкінці XIX століття, мав величезний вплив не лише на світові, але й українські художні тексти. У творах найвизначніших класиків, наприклад, Івана Франка, Михайла Коцюбинського, Ольги Кобилянської, Михайла Яцкова чи Василя Стефаника, ми можемо простежити риси саме цього напряму. Для нашої культури така змінна художньої парадигми була конче необхідна, позаяк наступники Тараса Шевченка не могли позбутися культу видатного діяча і поета-пророка, який був ним створений. Час вніс свої корективи, і вже на початку XX століття багато письменників виступили за ідею творення нової, модерної літератури.

Леся Українка була однією з перших в Україні, хто наважився вжити слово «модернізм» як художній напрям, наприклад, у доповіді «Малорусские писатели на Буковине» у 1899 році [25; 50]. Хоча авторка не відразу відкидає традиції попередньої епохи, що можна простежити в поетичному доробку поетеси, у своїх драматичних творах, які стали вершиною творчості, ми можемо чітко простежити нове мислення та переосмислення попередніх традицій. Одними з основних моментів для творення нової літератури, якими переймалися письменники, були питання пов’язані з мистецтвом, його метою, цінностями, адже представники нової епохи починають по-іншому розуміти світ, переглядаючи минуле та історію.

Мистецтво проголошується самоцінністю, важливим завданням якого стає естетика. Водночас змінюється і значення Митця, який творить це мистецтво. Леся Українка не могла оминути такі важливі тенденції у своїх текстах, тому навіть в останніх драматичних творах авторка переосмислює роль митця, його зв'язок з суспільством, громади, яка теж впливає на поета, а також

стан самого мистецтва. У період колоніальної експансії Митець має стати захисником культури, і ця тема, висвітлена у текстах авторки, була актуальною у період життя письменниці, і залишається такою навіть більше через сто років. Тому у своїй роботі ми зупинимо свою увагу на трьох драматичних поемах Лесі Українки, а саме «Лісовій пісні», «Оргії» та «Кассандрі».

В українському літературознавстві є багато праць, які присвячені, як життю і творчості видатної письменниці, так і окремим творам. Серед сучасних дослідників не можливо не згадати імена та праці таких відомих дослідників, як Віри Агеєвої «Поетеса зламу століть» [4], Романа Веретельника «A feminist reading of Lesia Ukrainka's dramas» [42], Оксани Забужко «Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій» [12], які акцентують свою увагу переважно на гендерному та феміністичному аспектах творчості письменниці, але не обмежуються лише цими питаннями. Художні твори авторки також досліджували Агнешка Матусяк [21], Володимир Панченко [27], Роман Кухар [18], Семен Шаховський [37], Марія Зубрицька [15]. З-поміж молодших сучасників Лесі Українки потрібно виокремити праці Миколи Зерова [14], Миколи Драй-Хмари [10] та Віктора Петрова «Розвідки» [28], де він звертає увагу на драматичні твори авторки, а образ Прометея у творах письменниці досліджував Павло Филипович [36]. Окрім цього, є спогади з найближчого оточення письменниці, наприклад, сестри Ольги Косач-Кривинюк [17].

Хоча поетичній та драматичній творчості письменниці літературознавці присвятили велику кількість праць, вони досить ґрунтовно та детально проаналізовані, все ж залишається велика кількість тем для досліджень у майбутніх науковців. На це значно впливає той факт, що у період Радянського Союзу, творчість Лесі Українки інтерпретували з погляду її революційності, трактуючи це у вигідних для себе ідеях, значно звужуючи при цьому справжню цінність текстів і заганяючи постать авторки у певний образ.

Твори письменниці вирізняються не лише інтертекстуальністю, але й достатньо глибоким рівнем філософської та культурної проблематики, саме тому ми зосередили увагу на темі нашої роботи, адже повного та комплексного

дослідження про образ митця та саморефлексію мистецтва досі немає, але ми зупинимося лише на трьох текстах авторки, що залишає простір для подальшого дослідження обраної теми.

У роботі ми спиралися на праці «Модернізм. Посібник з європейської літератури» М.Бредбері [41] та С.Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» [25] для окреслення модерністського впливу та засад, а також Віри Агеєвої [1] та Тамари Гундорової [9] для дослідження гендерного аспекту.

Об'єктом дослідження стали драматичні поеми Лесі Українки, зокрема «Лісова пісня», «Оргія» та «Кассандра».

Предмет дослідження: образ митця, роль та трансформація його у текстах, а також саморефлексія мистецтва.

Мета і завдання дослідження

Мета нашої роботи полягає у тому, щоб простежити функціонування та реалізацію образу митця у драматичних поемах Лесі Українки, а також дослідити особливості саморефлексії мистецтва у творах.

Для досягнення нашої мети, ми поставили перед собою такі *завдання*:

- спробувати порівняти образ античного співця Орфея з Лукашем із «Лісової пісні», аби зрозуміти чи є він Митцем у творі;
- проаналізувати мотиви реінкарнації та переродження у творчості письменниці;
- проінтерпретувати образ митця Антея у контексті давньогрецького міфу про Прометея;
- з'ясувати, як впливає на мистецтво та роль митця колоніальний режим;
- окреслити особливості використання міфу про Прометея у жіночих образах драматичних поем;
- виокремити концепт «слова» як головної зброї та дару Митця.

Для розв'язання поставлених завдань у нашій роботі ми використовували герменевтичний метод дослідження, культурно-історичний, а також елементи гендерної критики.

Структура роботи – вступ, три розділи з висновками до кожного з них, загальні висновки та список використаної літератури, що містить 42 позиції. Обсяг роботи – 48 с.

Розділ 1. Мистецька проблематика у драмі-феєрії «Лісова пісня»

1.1. *Інтерпретація образу митця крізь призму трансформації давньогрецького міфу про Орфея*

Кінець XIX – початок XX століття оприявнив докорінні зміни у висвітленні проблем мистецтва, розумінні образу митця, поета, його значення у творенні «прекрасного». Представники літературного модернізму змогли знову піднести мистецтво на високий рівень, «мистецтва заради мистецтва», звернутися до елітарного, античного, заради вищої мети – отримати та подарувати естетичну насолоду для вишуканого читача. Але зробити це було непросто, адже письменникам потрібно було побороти минулу традицію, яка міцно тримала позицію завдяки таким відомим постатям, як Панас Мирний, Іван Нечуй-Левицький, Марко Вовчок та багатьом іншим.

Традиції та цінності минулої епохи не без труднощів полишала і Леся Українка. Як пише дослідниця Віра Агеєва у книжці «Мистецтво рівноваги. Максим Рильський на тлі епохи»: «Утилітарність мистецтва не без болісних вагань і травм відкидає Леся Українка, важко й довго виборсуючись з полону узвичаєної риторики слова на сторожі, слова, що змінює й усправедливлює світ, відкидаючи всі ті, переважно традиційні романтичні знадоби, якими послуговувалася у перших своїх віршованих збірках» [3; 15]. Такі драми, як «Лісова пісня» і «Камінний господар», показали літературний апогей всього творчого шляху письменниці і поетеси, і в обох авторка трансформувала певний відомий сюжет. Наприклад, у «Камінному господарі» розповідь про іспанського лицаря Дон Жуана, який простежується відразу навіть на рівні імен головних героїв. Інший погляд маємо при читанні «Лісової пісні», адже не кожен читач, але лише той, який ознайомлений з античною міфологією, зможе

виокремити елементи давнього міфу про Орфея у розповіді про трагічне кохання лісової Мавки та людини. Не лише ці дві драми, а й узагалі уся літературна спадщина видатної української письменниці насичена інтертекстуальними текстами. Авторка часто звертається до античних, біблійних, середньовічних сюжетів, образів, мотивів тощо (але цікаво, що українським тлом таких запозичень стала лише «Лісова пісня»).

Звичайно, що переосмислювали мандрівні сюжети чи світові мотиви не лише модерністи, але і їхні попередники, наприклад, Іван Франко, який часто використовував східну спадщину, біблійну тощо (наприклад, поема «Смерть Каїна» або «Мойсей»), і Тарас Шевченко не рідко звертався до канонічних текстів (наприклад, цикл віршів «Давидові псалми» або поема «Неофіти»). Як пише дослідник О.Білецький: «Звертаючись до "перехожих" образів і тем, українські письменники не просто "пересаджували" їх на рідний ґрунт, а наповнювали їх новим ідейним змістом, почасти знімаючи з них ореол, у якому вони завжди з’являлись, почасти поглиблюючи їх значення і пристосовуючи до нових явищ дійсності» [32; 466].

Одним з основних творів Лесі Українки є «Лісова пісня», написана у 1911 році. Схвально прийнята і суспільством, і критиками, ця драма-феєрія залишається найвідомішим твором письменниці, з якою, напевно, і найбільше асоціюють. Так пише Оксана Забужко у монографії про Лесю Українку: «Всезагальне аксіоматичне визнання цього твору (ще прижиттєве!) за вершинне досягнення письменниці — аж до такої міри, що в масовій свідомості він перетворився на постійну прикладку до імені автора («Леся Українка» = «авторка "Лісової пісні"») і так само ввійшов у обіг популярної вжиткової культури» [12]. Через два роки Леся Українка напише ще «Камінного господаря», що лише увіковічить її талант не лише на українському, але й світовому ґрунті. Якщо у «Камінному господарі» письменниця звертається до відомого сюжету про спокусника Дон Жуана та осмислює по-новому фабулу твору та його головних героїв, де головною героїнею виступає жінка, а не

чоловік, то у «Лісовій пісні» авторка звертається до теми митця, його призначення, хоча головною дієвою особою залишається теж жінка.

Порівняння цих двох творів не є випадковим, адже, як зазначала сама письменниця у листі до Ольги Кобилянської, саме «Камінний господар» і «Лісова пісня» є найособливішими для неї творами: «Хоч і докінчить (мусить, бо вже обіцяв ту річ), то тямить добре, що то не буде таке, як, наприклад, "Лісова пісня" або "Камінний господар" (хтось був би рад, якби хтось чорненький ті дві речі прочитав, бо люди кажуть, що то найліпше з усього хтосевого доробку, бо хтось не горить тепер так, як горів над тими двома драмами» [34; Т.XXII; 456].

Художню цінність двох драматичних творів визнає не лише письменниця, але і її молодші сучасники, наприклад, Микола Зеров у своїх дослідженнях творчості Лесі Українки зазначає зміни, які відбуваються від найперших до останніх драм поетеси навіть на рівні діалогу/монологу, де кінцевою точкою є саме поняття «драма». Ідейна глибина, як пише автор, яскравий діалог, розмаїтість тем і мотивів, сполучаються з дією і зоровою мальовничістю сцен – це все створює своєрідний апогей української драматургії: «В нашій літературі драматичній нема нічого сильнішого і навіть "сценічнішого" понад "Камінного господаря" та "Лісову пісню"» [14; 407].

Зважаючи на мистецьку цінність драматичного твору, не важко зрозуміти, що «Лісова пісня» навіть зараз не залишається поза увагою дослідників та літературознавців. Ще у XX столітті про творчість Лесі Українки, а зокрема і «Лісову пісню», писали такі молодші сучасники авторки, як Віктор Петров, Микола Зеров, а у наш час твір намагаються не лише інтерпретувати по-новому та віднайти ще більше сенсів, (як, наприклад, це роблять Наталія Забужко у книзі «Notre dame d'Ukraine» [12], Віра Агеєва у «Поетеса зламу століть» [4], Роман Веретельник «Romanticism Revisited: The Forest Song. A Feminist Reading of Lesia Ukrainka's Dramas» [42]) але й по-новому адаптувати чи екранізувати твір (у 2021 році має вийти український анімаційний фільм «Мавка»).

Аспекти, які розглядають дослідники у своїх працях про «Лісову пісню», надзвичайно різноманітні – це і естетичний аспект, і міфологічний, і музичний, і філософський, і, звичайно, феміністичний. Тому навіть попри велику кількість праць присвячених лише одному цьому твору, його можна трактувати і надалі, знаходячи все більше нових сенсів і тем для роздумів, як це завжди буває з визначними творами світової літератури.

Про ставлення самої авторки до «Лісової пісні» можна детальніше дізнатися з епістолярію Лесі Українки. Так у листі до сестри Ольги від 9 листопада 1911 року письменниця повідомляє: «Правда, писала я її дуже недовго, 10–12 днів, і не писати ніяк не могла, бо такий уже був непереможний настрій; але після неї я була хвора і досить довго "приходила до пам'яті". Потім уже переїзд, розташовування і т. п. Далі я заходилась її переписувати, ніяк не сподіваючись, що се забере далеко більше часу, ніж само писання, – от тільки вчора скінчила сю мороку, і тепер чогось мені шия й плечі болять, наче я мішки носила» [34; Т.XXII; 374].

«Лісову пісню», як і будь-який визначний художній текст світової літератури, можна інтерпретувати різними шарами, кожного разу відокремлюючи все глибший шар і знаходячи при цьому нові сенси. І навіть зробивши це, все одно повністю розтлумачити і дешифрувати – неможливо, аж занадто багато всього він містить. Кожен твір, неважливо літературний він чи музичний, або художній, має свої мотиви. Що переважає у драмі: кохання чи природа, чи кохання це частина природи? Такі визначні не лише дослідники, але й письменники, як Микола Зеров і Віктор Петров теж намагалися дати свою відповідь. Так, перший автор визначав у «Лісовій пісні» — «тему природи, прославлення матірнього лона природи» [14; 412]. Віктор Петров не відкидає думку свого колеги, але й не повністю погоджується з нею, кажучи, що це не повне тлумачення, а своє визначає так: «Отже, тема «Лісової пісні» — це тема огневого в коханні визволення від тіла, мелійного перетворення «плоті» в «душу» [28; Т.І; 388].

Мотив «перетворення» і реінкарнації ми більше розглянемо у наступному підрозділі, але зупинимося на попередніх мотивах. Ми не відкидаємо жодного припущення чи твердження видатних українських письменників про панування у творі кохання чи природи, адже уважно прочитавши твір не можна дійти до остаточного висновку. З першого погляду, може здатися, що Мавка – цілковита представниця природи, адже вона уособлює собою ліс, легкість, безтурботність існування, щось таке ірраціональне, на противагу Килині чи Лукашевій матері. Лукаш, у цьому тлумаченні, виступає представником звичайного селянського існування з його турботами.

У цьому контексті важливо розрізняти, що ми розуміємо під «природнім», а саме «інстинктивне, те, що пов'язане з тілесним». Саме такими «природними» постають залицяння Килини і Лукаша. Перевагу природного у Лукаша зауважують також Віктор Петров та Оксана Забужко, яка у своїй монографії пише про цю дію у драмі так: «…тільки-но зоставшись із ним сам на сам, але яке ж блискавичне і зграйно-природне, без жодного посередництва "культури", себто музики і слів, спалахує між ними порозуміння, яке досконале звірине партнерство демонструє ця розбасована буколічна парочка» [12]. Цікаво, що таке «природне» виникає у Лукаша лише тоді, коли він з Килиною, але не з Мавкою, адже вона уособлює собою інше. Тут можна говорити про певний момент влади жінки над чоловіком, яку також можна помітити в інших творах Лесі Українки (цікаво, що у драмах письменниці «духовні» жінки завжди програють своїм більш раціональним і заземленим суперницям у тому плані, що чоловіки обирають не їх: Дон Жуан в «Камінному господарі» обирає сильну Анну, а не піднесену і жертовну Долорес). Наприклад, у «Лісовій пісні» є сцена першої зустрічі Килини й Мавки, коли перша мали жати у полі, але не змогла цього зробити через благання Русалки Польової, водночас Килина спритно бере серп і показує себе як справжню господиню, певним чином утверджуючи свою зверхність над суперницею: «Тая кидається на жито і жне, як вогнем палить, аж солома свище під серпом» [34; T.V; 255].

Чи можна тлумачити вибір Лукаша – як перемогу інстинктивного над духовним? Інстинктивне, яке ми пов’язуємо з природним, що є щось нетривале, коротке, можна пов’язати не лише зі сценою залицяння Лукаша і Килини: «Лукаш кидається до неї, вона переймає його руки; вони "міряють силу", упершись долонями в долоні» [34; T.V; 257]. У творі є також інші «романтичні» сюжетні лінії, які не є головними, але все ж доповнюють загальну картину. Так, наприклад, ми зустрічаємо на початку драми історію Русалки й Того, що греблі рве, або пізніше дізнаємось, що Мавка мала романтичний зв'язок з Перелесником. Ці лісові істоти виступають певною опозицією, коли Лукаш каже, що люди паруються навік, це і дивує Мавку, адже ми бачимо, що Перелесник, як і Той, що греблі рве, час від часу повертаються до своїх обраниць, цей зв'язок теж короткий і не на все життя, як у людей.

Такими категоріями мислить і Мавка, коли перший раз зустрічає Лукаша, а пізніше каже йому: «Ні, // ти сам для мене світ, миліший, кращий, // ніж той, що досі знала я, а й той, // покращав, відколи ми поєднались» [34; T.V; 233]. Лукаш здивувався, а Мавка відповіла: «Ти не чуєш, як солов’ї весільним співом дзвонять?» [34; T.V; 234]. Наприкінці драми ми розуміємо, що насправді навіки поєднатись Мавка з Лукашем не змогли б. Їй для цього треба відкидати своє природне єство, а Лукаш навпаки, хоч він і людина, але своїми вчинками був більше схожий на Перелесника, який гуляє з Польовою царівною, а потім повертається до Мавки. «Філософію» кохання розповідає Мавці Русалка, коли тая плаче від того, що Лукаш пішов проводжати Килину: «Я не кохала? НІ, то ти забула, // яке повинно буть кохання справжнє! // Кохання — як вода, — плавке та бистре, // рве, грає, пестить, затягає й топить. // Де пал — воно кипить, а стріне холод — // стає мов камінь» [34; T.V; 263].

Отже, обравши Килину Лукаш лише утвердив владу інстинктивного у своїй душі, матеріального, раціонального, нехтуючи своїм духовним покликанням та талантом творити музику, але чи справді ми можемо тлумачити Лукаша, як образ митця у концепції драми «Лісова пісня»?

Як ми вже зазначали, досвідчений читач зможе простежити у «Лісовій пісні» мотиви та сюжетні елементи давньогрецького міфу про античного співця Орфея та Еврідіку. Але утверджувати, що саме Лукаш уособлює собою образ Орфея з усією впевненістю не можна, адже це ґрунтуватиметься лише на музичній обдарованості персонажа. Мавка у повному сенсі не вкладається в образ Еврідіки, яку намагається врятувати Орфей, вона сама стає ним, що і є важливою особливістю твору.

Культ та образ Орфея був поцінований ще за часів романтиків, хоча знали про Орфея і в епоху середньовіччя, але сприймали по-іншому. Це помітно у творчості одного з найяскравіших представників німецького романтизму – Новаліса. Про важливе значення цього образу найкраще говорить саме мистецтво, адже є велика кількість музичних творів (Жак Оффенбах, Клаудіо Монтеверді), літературних (Райнер Марія Рільке, Марина Цвєтаєва), художніх (Огюст Роден, Каміль Коро), навіть кінематографічних (наприклад, фільм французького режисера Марселя Камю «Чорний Орфей), де висвітлюють культ Орфея. Окрім цього є спеціальні дослідження щодо місця Орфея у мистецтві, наприклад, праця Мака Оуена Лі «Міф про Орфея та Еврідіку в Західній літературі» [40].

В українській літературі, в поезії і прозі, також знаходимо впливи орфізму, але, звичайно, кожний автор обирав індивідуальну форму, зміст, мотиви для висвітлення свого неповторного образу та інтерпретації античного спадку. Леся Українка, окрім імпліцитного використання міфу про Орфея у «Лісовій пісні», написала пізніше, 1913 року, триптих «Орфеєве чудо». У 1915 році Іван Франко переклав давньогрецьку «Орфеєву поему про Аргонавтів», а творчість визначного, але певним чином недооціненого, модерніста Михайла Яцкова яскраво позначена впливом давньогрецького міфу про Орфея.

Орфей, за оригінальним античним міфом, був сином Аполлона та музи Калліопи. Він намагався врятувати з-під царства Аїда свою прекрасну дружину Еврідіку, але у нього це не вийшло. Основною особливістю Орфея було його вміння грати на кіфарі, що зачаровувало всіх. Тут маємо схожий мотив у

«Лісовій пісні», адже коли грає на сопілці Лукаш, все оживає: «Спочатку на вербі та вільхах замайоріли сережки, потім береза листом залепетала. На озері розкрились лілеї білі і зазолотіли квітки на лататті. Дика рожа появляє ніжні пуп'янки» [34; T.V; 213]. Навіть Мавка прокинулася від зимового сну саме завдяки тому, що заграв Лукаш.

Талант Лукаша безперечний, але Лукаш не рятує Мавку, як зробив це Орфей, свій талант він не використовує заради кохання, він пасивний і навіть не усвідомлює його на відміну від Мавки, для якої його музика стала рятівною. Якщо Орфей намагається врятувати Еврідіку, то Лукаш навпаки: саме завдяки йому Мавка наказує Тому, що в скалі сидить забрати її, після того, як Лукаш каже матері свататися до Килини. Той, що в скалі сидить розповідає про місце, куди забере Мавку, і алюзію на підземне царство важко не помітити: «Я поведу тебе в далекий край, // незнаний край, де тихі, темні води // спокійно сплять, як мертві, тьмяні очі» [34; T.V; 269]. Повертається Мавка тоді, коли чує виття вовкулаки, на якого обернув Лукаша Лісовик. Як пише Оксана Забужко: «Чи не найважливішою функцією Орфея в орфічних містеріях є т. зв. *психагогічна*, "проводаря душ", — своєю музичною магією він виводить душі з підземного царства на світло» [12].

Можливо, виття Лукаша можна трактувати, як звернення до міфу, але особливість не у цьому. Найважливіше те, що у перероблюванні Лесі Українки, не Лукаш рятує Мавку, а навпаки, вона спочатку рятує себе, а потім забирає його зі світу вовкулак і повертає людську подобу. У цьому можна простежити гендерну зміну – Мавка стає Орфеєм. Вона пояснює це Лісовику: «В серці знайшла я теє слово чарівне, що й озвірілих в люди повертає» [34; T.V; 271]. У цьому і полягає основна трансформація міфу про Орфея: модерний персонаж-жінка не потребує чоловіка, який врятує її з царства мертвих, вона сама здатна врятувати його. Митець Лукаш може пробуджувати природу чи зачарувати Мавку своєю музикою, але вона сама вирішує, що робити. Хоча Лукаш навіть не робив спроби врятувати Мавку на відміну від Перелесника, коли Мавка перетворилася на вербу.

Якщо Орфей був героєм, який розподілений між світом мертвих і живих, то Лукаш мав обрати світ духовний чи матеріальний. Але образ Лукаша, як митця, можна простежити крізь призму триптиху Лесі Українки «Орфеєве чудо», де митець мав відкинути свій талант заради порятунку громади. Орфей відклав свою кіфару заради неї, але у чому тоді обов'язок громади перед співцем? У цьому невеличкому творі авторка змогла змалювати стан мистецтва, де громада зневажливо ставиться до нього, адже: «Вони герої, мають силу, повинні працювать» [35]. Наприкінці твору Орфей на межі смерті, адже його мета існування – творити красу, а не будувати мур, а обов'язок громади цінувати співця.

Отже, можемо зробити висновок, що Леся Українка у «Лісовій пісні» трансформує античну роль митця. Музика Орфея має на меті врятувати Еврідіку, вона несе життя. Лукаш хоч і не рятує Мавку, це робить за нього музика, коли пробуджує її від сну, але обравши не своє духовне покликання, він перестає бути митцем.

1.2 Визначення мети мистецтва у «Лісовій пісні» та образ Мавки як Музи крізь призму античної міфології

Як ми вже зазначали у попередньому підрозділі, образ Митця Леся Українка інтерпретує по-своєму: музика Лукаша не так має життєдайну функцію, як в Орфея, а більше естетичну, у якому можна прочитати модерністське тлумачення.

Мистецтво у «Лісовій пісні» можна інтерпретувати з різних боків. Найголовнішим, звичайно, є музика, що теж має корінь з орфічного міфу. Музика була головним мистецтвом для древніх греків, потім намагалися утвердити її як центральне мистецтво і німецькі романтики, наприклад, Новаліс, а письменник Ернст Теодор Гофман, який є також одним з найвідоміших представників цієї мистецької течії, навіть взяв друге ім'я Амадей, на честь світового австрійського композитора Амадея Моцарта. Леся

Українка теж поставила музику на чільне місце у «Лісовій пісні», що є прикладом неоромантизму в українській літературі.

Головний принцип музичного мистецтва, як і всього загалом, адже окрім музики є ще танці, якими насичене життя лісових мешканців, естетичний. Але читач може простежити і розуміння автором значення Поета, хоча воно і не лежить на поверхні твору. Музика Лукаша змушує пробудитися Мавку від зимового сну, але коли Мавка рятує Лукаша – вона знаходить чарівне Слово, що відразу наштовхує до думки про поетичне мистецтво, а отже про значення поета. Взагалі, Слову Леся Українка надає різні значення і функції в залежності від драми. Наприклад, Слово у «Лісовій пісні» виконує зовсім іншу роль, ніж у «Кассандрі». Мавка своїм вчинком доводить, що не лише музика може пробудити від сну і оживити, але й Слово, тобто поетичне мистецтво: «В серці // знайшла я теє слово чарівне, // що й озвірілих в люди повертає» [34; T.V; 275].

Мистецтво має не просто служити красі, воно варте багатьох речей, адже є центральним у світогляді лісових мешканців. Про це доволі часто нагадують Мавці інші герої драми: коли Мавка мала жати в полі, Русалка Польова казала: «Хіба крові не варта краса?» [34; T.V; 254]. В образі Мавки доволі легко простежити постать чарівної німфи, Музи, та й узагалі весь ліс нагадує певну гору Гелікон або Парнас, де панує мистецтво. Тут також можна простежити орфічні мотиви: у давньогрецькому міфі Орфей був сином Музи, отже вона дала йому життя, як і Мавка, коли врятувала Лукаша. Окрім цього, Мавка, як Муза, допомагала йому на мистецькому шляху, адже саме вона заохочувала і цінувала музику Лукаша, навіть так, як не робив він сам. Хоча гра Лукаша пробуджувала природу ще до зустрічі з Мавкою, найповніше його талант розкрився саме у період їхнього кохання, але після зустрічі з Музою, Митець вже не може відмовитися від неї, адже загубить свій талант, що сталося і з Лукашем, коли він обрав Килину. Мавка у творі є покровителькою музики і танців.

Як мистецтво має своє призначення, так і Мавка, як Муза, не має забувати про своє. Її роль у такому процесі визначена, тому коли Мавка плаче через Лукаша, Лісовик нагадує, що зрадила вона лише саму себе, бо Мавка, як справжня Муза, має займатися мистецтвом: «Ти забула, що ніяка туга краси перемагати не повинна» (тут теж маємо естетичну функцію Мавки) [34; T.V; 263].

Своєрідним мистецьким апогеєм Мавки, як Музи, є те, що наприкінці вона перетворилася на музику, вогонь забрав її тіло, але серце залишилося. Мавка каже Лукашу не журитися за тілесне, адже вона буде голосом тихої вербової гілки чи ніжної сопілки: «Я їм тоді проспіваю все, що колись ти для мене співав» [34; T.V; 292]. Природа і мистецтво не віддільні не лише у Лесі Українки, адже недаремно в античності вважалося, що Музи живуть саме на горі Парнас. Переродження Мавки не є особливим, якщо уважно простежити лінію буття лісових мешканців і долю Лукаша. Мотив реінкарнації помітив не один дослідник творчості Лесі Українки, наприклад, про це пише літературознавиця Віра Агеєва: «У Лесі Українки досвід реінкарнації, переходу якраз і робить мудрим Лукаша; саме в полоні у Того, що в скалі сидить знаходить магічне визвольне слово Мавка, аби повернутися до життя самій і врятувати скараного Лісовиком коханого» [3; 373].

Повертаючись ще раз до орфічого міфу варто зауважити, що процес реінкарнації та переродження теж там наявний, що є важливим моментом для письменників-шанувальників орфічного культу, адже після смерті, Орфей, за одним із варіантів міфу, був перероджений у Лебедя. Отже він не лише подорожував між світом живих і мертвих, але й після смерті поклав початок новому життю.

Окрім мотивів і елементів з орфічного міфу, в образі Мавки можна простежити риси, що наближують її до іншого відомого персонажу з грецької міфології – Прометея, який теж був поширений у світовій літературі різних епох, як і Дон Жуан, Гамлет, Дон Кіхот тощо. Про поширеність цього персонажу у творчості поетеси не варто і говорити, адже Лесю Українку навіть

називають Дочкою Прометея, а П. Филипович писав так: «Вона не дала в даному разі самостійної обробки, як це було з іншими світовими сюжетами і образами, але за те ні один образ не повторювався у неї так часто і з таким піднесенням» [36]. Мавка не є прямим уособленням давньогрецького титана, але елементи бунтарства можна простежити у діях цієї Музи. У Мавки є сила духу, вона нікому не підкоряється, на відміну від інших лісових чи водяних мешканців. Коли Водяник карає Русалку за те, що хотіла втекти з Тим, що греблі рве, вона хоч і каже, що вільна, але насправді це не так, і тому має підкоритися Водянику. Лісовик дорікає Мавці: «Не гідна ти дочкою лісу зватись! // бо в тебе дух не вільний лісовий, // а хатній рабський!», хоча насправді Мавка робила так, як сама вирішила і дослухалася лише до себе [34; T.V; 271]. Як Прометей порушив наказ самого Зевса, так і Мавка не підкорилася навіть Лісовику. Хоча про конкретне втілення Прометея в образі Мавки говорити складно, адже у творчій спадщині авторки є більш яскраві приклади цьому, але деякі елементи з образу бунтаря можна простежити.

Ми вже зазначали, що у «Лісовій пісні» багато елементів переродження та навіть реінкарнації. Не лише Мавка, яка каже, що жива і буде вічно жити, бо має в серці те, що не вмирає, але й вся сутність природи – це вічне оновлення та повернення. Ще перед початком першої Дії у драмі є коротка історія про Того, що греблі рве і Русалку. Що означає ця коротка сценка? Можливо, вона готує нас до наступних, адже Русалка хоче втекти з Тим, що греблі рве, хоча він, як попереджає Водяник, не підходить їй, адже він інший. За непослух Русалка залишається покараною, але уже в цій першій сцені є елемент колообігу та циклічності: Водяник жаліється, що він міг загинути, але Русалка відповідає: «Татусю! // не може пара згинути, бо з пари // знов зробиться вода» [34; T.V; 207]. Як бачимо, історія Мавки і Лукаша не є новою у контексті всієї природи, вона хоч і віддалено, але чимось нагадує історію Русалки та Того, що греблі рве, хоча в ці два образи не вміщено мистецькі інтенції.

Вперше ми зустрічаємо Мавку тоді, коли вона прокидається після зимового сну, що теж є певним символом переродження, адже у фольклорному

світогляді сон часто трактували як тимчасову смерть. Навіть після того, як Мавка повернулися від Того, що у скалі сидить, вона розповідає про свій досвід перебування там: «Я спала сном камінним у печері // глибокій, чорній, вогкій та холодній», і потім, коли Мавка стоїть знесилена наприкінці драми, вона знову каже, що її змагає зимовий сон [34; T.V; 271]. Тобто сон справді має відношення до короткої смерті, після якої знову настає нове життя, оновлення, або переродження, хоча не завжди у тій формі, що було до цього, адже якщо Орфей після смерті перетворився на Лебедя, то Мавка стала вербою.

За період дії драми Мавка перероджується кілька разів: першого разу за допомогою мистецтва, а саме музики Лукаша, іншого рятує себе сама, або просто згорає та позбувається тілесної оболонки. Для Мавки момент реінкарнації є не таким важливим, як для Лукаша, адже Мавка звикла до такого колообігу навіть на рівні сну-пробудження. Вона частина такого постійного оновлення та переродження, тому наприкінці каже не лише те, що стане музикою природи, але й пояснює цю вічну циклічність Лукашеві: «Легкий, пухкий попілець // ляже, вернувшися, в рідну землицю, // вкупі з водою там // зростить вербицю, — // стане початком тоді мій кінець» [34; T.V; 292]. Для лісових істот немає концепту смерті, як точки неповернення, навіть втративши своє тіло, як це було з Мавкою, вони розуміють, що вогонь, або гілочка верби – це частина природи, а отже життя. Лукаш уособлює інший світ, тому його перетворення на вовкулаку, а потім знову на людину, є для нього вирішальним та надзвичайно важливим, адже Лукаш почав розуміти те, чого не знав і не сприймав раніше. Смерть, як людини й перетворення на тварину, було наповнено для нього певними вищими істинами, які він не зміг усвідомити раніше.

Висновки до розділу

«Лісова пісня» є однією з основних драм у творчій спадщині Лесі Українки поряд з «Камінним господарем», адже у цій драмі-феєрії є багато пластів, які можна досліджувати і тлумачити. Одним із таких є міфічний простір у тексті та використання давньогрецьких міфів для творення не лише історії кохання Мавки і Лукаша, але й для зображення мистецьких мотивів.

Поцінований ще за часів романтиків культ Орфея знайшов своє місце і у драмі «Лісова пісня». Леся Українка неймовірно вишукано трансформує головні мотиви та сюжети античного міфу, плавно вплітаючи їх в український простір, а, окрім культу Орфея та Муз, використовує і деякі елементи з міфу про Прометея для творення образу Мавки.

Лукаш більше не постає справжнім Митцем, адже відкинувши свій дар, він залишаться простою людиною, а от Мавка не потребує більше чарівної пісні, вона здатна врятувати себе сама, що наближує її до Орфея. Якщо тлумачити Лукаша як Орфея (хоча це не так), то Мавка – Муза, яка своїм існуванням довела свою відданість красі. Мистецтво має служити своїм цілям, не пробуджувати від смерті, як в Орфея, а нести естетичну функцію і служити красі.

У творі головною сутністю природи постає її вічне оновлення та повернення до життя, що є відомим для лісових і водяних істот, але не для людей, а реінкарнація – як один з центральних елементів для прозріння у Лукаша.

Розділ 2. Трансформація ролі митця та мистецтва в умовах колоніального режиму в драматичній поемі «Оргія»

2.1 Боротьба Антея – як своєрідна інтерпретація образу митця та трансформація Прометея в римських реаліях

Багато дослідників творчості Лесі Українки відзначають своєю увагою, найбільше поціновують та ставлять «Лісову пісня» та «Камінного господаря» на перше місце серед інших творів авторки. При цьому вони оминають останню драматичну поему «Оргія», яка була написана у 1913 році та мала теж неабияке значення. Звичайно, при першому прочитанні цього твору, у часи написання поеми, більшість звернула увагу на тему колоніальної експансії. У драмі вона висвітлена за допомогою греків і римлян, а саме на образах співця Антея та Мецената, котрі обидва репрезентують протилежні культури, бачення, соціальні статуси та світи. І це не дивно, адже загальновідомо, що «Оргію» Леся Українка написала не просто так, адже тема поневолених народів порушувалася авторкою не один раз. Це не лиш твір «Оргія», але й драми «Кассандра», «Вавилонський полон», «На руїнах», «Бояриня», «Руфін та Прісціла» та багато інших.

Однією з причин написання були не лише політичні відносини між Україною та Російською імперією, але й ставлення знаменитих митців, культурних діячів, письменників до мистецтва у тодішніх умовах: так, один із не менш відомих літературних колег і сучасників Лесі Українки, Володимир Винниченко висловив у листі до Михайла Коцюбинського своє бажання перейти на російську мову і друк у російських виданнях [27; 12]. Як пише В.Агеєва у статті «Власним голосом: жіноча одвертість і модерністський бунт»: «Популярність, кар’єра, тиражі, заробітки – усе це в імперських столицях здобувалося непорівнянно легше. Однак зміна ідентичності аж ніяк, зрозуміло,

не ототожнювалася зі зміною паспорта. Почуття національно-культурної належності поставало з власного буттєвого вибору» [1].

Володимир Винниченко відмовився від своєї ідеї, а потім написав навіть роман «Хочу!» (історія про поета у якого є проблеми з самоідентифікацією через його походження), які багато дослідників розглядають саме у контексті відносин з драматичною поемою Лесі Українки «Оргія». Цей текст не вичерпується лише питаннями колоніальних студій, адже як і в «Лісовій пісні», авторка висуває на перший план образ митця, але тепер у період захоплення Греції Римом. Попри те, що, враховуючи культурно-історичний контекст написання твору, оминути колоніальні студії досить важко, ми зосередимось на образі митця, головним уособленням якого у творі є Антей.

Ми вже з'ясували особливості функціонування мистецтва у «Лісовій пісні» за допомогою орфічного міфу, де центральною постаттю був «митець» Лукаш, який пройшов важкий шлях до усвідомлення за допомогою реінкарнації, а також його Музи Мавки, ціллю якої було служити мистецтву та красі, і все це в мальовничих лісах українського Полісся. В «Оргії» ми бачимо інакше висвітлення мистецької проблеми, хоча в обох цих творах головними постають такі мистецтва, як музика і дещо периферійно танці. У «Лісовій пісні» центральними опозиціями були топоси лісу, як певного мистецького центру, Парнас якого замінявся дубом, і села, де жили профанні мати Лукаша і його дружина Килина, також це опозиція жіночих образів, яка теж є і в «Оргії», але репрезентована по-іншому. Взагалі, в останній драматичній поемі ми знаходимо багато протиставлень, навіть на рівні «римляни» і «греки», «чоловіче» та «жіноче», «сакральне мистецтво» та «профанне», але лише цими текст не вичерпується.

Якщо Лукаш митець у відносно вільних обставинах, його талант стримується навіть не так соціальними факторами та матеріальними, а тим, що це був його власний вибір, і зрадити Мавку, і одружитися з Килиною тощо. Зовсім у іншій ситуації постає історія грецького співця Антея, адже ще перед початком першої дії маємо чітко окреслену історичну ситуацію: «Діється в

Корінфі під римським пануванням», що відразу наштовхує читача до історії написання цього тексту та колоніальну залежність Греції від римлян [34; T.VI; 163]. Як ми вже зазначали, у цьому творі, як і в «Лісовій пісні», Леся Українка часто використовує метод опозиції, коли одному протиставляється інше, і вже на початку першої дії в «Оргії» ми зустрічаємо Антея та його учня Хілона, який каже, що більше не буде ходити вчитися до співця.

Антей та Хілон репрезентують собою два полярні шляхи розвитку мистецтва та долі митця, його вибору в епоху римського панування. Антей ще не знаючи причину того, чому Хілон більше не ходитиме до нього, каже, що навіть грошей не буде брати від учня за науку, якщо їх немає. Для нього набагато важливішим є саме навчити талановитого хлопця, навіть служити йому, його таланту, розвинути його здібності, «мистецтво заради мистецтва», тому і каже, що хист цінує більше, ніж тії гроші. Своїм найбільшим здобутком від такого вчення Антей вважає те, що, якщо йому боги пошлють молодого обранця і він зможе запалити його геній та талант, то це і буде найбільшим його досягненням, адже він хоче так *служити* мистецтву: «Ні, більше, — // я наче почуваюсь до вини, // що я нездатен так йому служити, // як би хотів» [34; T.VI; 166]. Антей розуміє, що навчити мистецтву він не може, на це здатні лише боги, зокрема Аполлон, якого Антей ставить в образ певного культу. Антей для Хілона лише певний поводир, який допомагав іншому осягнути певні межі мистецтва, але навіть митець не може навчити цьому повністю. Хоча Антей розповідає про те, що навчав і інших людей, які не мали певного таланту, і з них брав гроші, адже тоді це була рівноцінна віддача.

Антей з розумінням ставиться до вибору Хілона, адже для нього головним є те, аби мистецтво розвивалося, служило вищій Красі, а Митець на цьому шляху має ніколи не зупинятися. Пізніше Антей каже Хілону, що він має постійно вчитися, удосконалювати свій дар, який йому дали боги і ніколи не казати: «Я вже скінчив науку» [34; T.VI; 166]. Але ці слова великого митця є актуальними до тих пір, поки Хілон не розповідає Антею про свій намір вступити у хор панегіристів, і тоді реакція Митця кардинально змінюються: «О,

краще б ти навіки занімів, // позбувся рук, оглух, ніж так упасти!» [34; T.VI; 168]. У цьому випадку Антей репрезентує собою інший шлях розвитку мистецтва – якщо талант митця не служить мистецтву, воно не поціноване належним чином, то краще йому взагалі не бути, а сам Митець не здатен тоді називати себе так.

Своїм найбільшим завданням щодо навчання інших митців Антей бачив у тому, аби навчити їх служити духовній красі, а не матеріальному світові, тому коли Хілон намагається дати гроші Антею, він каже: «Геть! Я тебе нічого не навчив! Іди з очей!» [34; T.VI; 169]. Для Антея зрада Хілона є найважчою, адже це був його найкращий учень, на якого він покладав багато надій. Хілон доволі зрозуміло пояснив мотив свого вчинку – він не хотів стати таким, як Антей, якого і поціновували як справжнього митця за його талант, але жив він бідно зі своєю матір'ю, сестрою та дружиною Нерісою. Антею важко зрозуміти та осягнути той факт, що не всі здатні жити лише мистецтвом. Для нього достатньо отримати лавровий вінець та бути уквітчаним від своєї сестри Ефрозіни, яка справді поціновує талант брата та ладна заради нього на все, навіть відмовитися від свого посагу заради служіння Антею, який викупив за ці гроші Нерісу з рабства. На думку дослідниці Агнешки Матусяк, саме Неріса та її танці виражають справжні відносини між імперією та колонією, де під образами-масками Неріси, Антея, Мецената, можна простежити уособлення цими героями ідейні та політичні маркери: Антей – служіння справжньому мистецтву та відстоювання свого народу, а Неріса та Меценат – колонія, яка залюбки віддалася та продалася імперії [21].

Момент купівлі Неріси є доволі цікавим та неоднозначним у випадку змалювання філософії мистецтва саме у Антея, адже він хоч і викупив Нерісу з рабства, але не сприймає її, як представницю вищого мистецтва, хоча б через те, що мати Неріси була танцівницею на оргіях, які Антей засуджує. Хоча і Неріса є опозиційним образом до Антея, вона, якоюсь мірою, теж уособлює собою жіночий образ митця, якому не має місця у патріархальному світі, до якого додається ще і колоніальний дискурс. Нерісу важко сприймати, як Музу у

буквальному сенсі цього слова, вона не Мавка з «Лісової пісні», яка намагається супроводити митця, Неріса сама має бути у центрі уваги.

Твори Лесі Українки і прозові, і поетичні, вирізняються інтертекстуальністю. Ми вже писали про культ Орфея та Музи у «Лісовій пісні», а також зазначали деякі характеристики в образі Мавки, які Леся Українка могла використати зі свого улюбленого античного образу Прометея. Якщо ці риси у Мавки простежити досить важко, адже авторка не пише прямо про цього героя і згадок про нього у тексті немає, то в «Оргії» ми вже можемо помітити чіткі вказівки про образ Прометея, який, звичайно, уособлює співець Антей, і не лише уособлює, цей персонаж часто звертається до образу безсмертного титана. Наприклад, перший раз ми зустрічаємо це у словах Антея, коли він звертається до Федона, який продав Меценату статуї Терпсіхори, який той робив з дружини Антея Неріси: «Іди служи своєму Меценату, // забудь краси великі заповіти, // забудь несмертний образ Прометея, // борця проти богів» [34; T.VI; 191].

Прометей для Антея герой, який зміг наважатися піти проти всевладних богів, зокрема проти Зевса, мав свої ідеали і прагнув високої мети. Саме такі характеристики ми можемо прочитати і в образі Антея, котрий єдиний зміг зберегти свій талант, бачення свого призначення та мистецтва і не покоритися Меценату. Останній теж розуміє значення героя грецької міфології не тільки для історії, але й для Антея, тому в суперечках, які виникли тоді, коли Антей прийшов на оргію до Мецената, він теж звертається до образу Прометея, але інколи поряд з Юпітером (представником римської міфології, а не грецьким Зевсом, як мало бути). Меценат розуміє образ та значення Прометея по-своєму, адже він репрезентує собою римлян, які є переможцями, а не переможеними, тому навіть дорікає Антею: «Винуй Юпітера чи Прометея, — // ти краще знаєш, хто з них більше винен» [34; T.VI; 207]. У цьому сенсі Прометей постає з іншого боку, адже він не лише допомагав людям, але й порушив певний порядок та волю богів. Схожість образів Прометея і Антея можна простежити і наприкінці драми, адже Прометей не скорився Зевсу, навіть тоді, коли його

прикували до скелі, і Антей обрав задля себе смерть, залишившись при цьому вірним своїм ідеалам.

Хоча Леся Українка досить часто трансформує різні світові сюжети та образи, як зазначає Павло Филипович, образ Прометея авторка лише використовує як сталий символ, але ніяк не змінює: «Обробити саму легенду Леся Українка не спокусилася ні разу» [36]. Справді, авторка не трансформує образ Прометея, як, наприклад, інший вічний образ Дон Жуана у «Камінному господарі», але у багатьох героях її драматичних творів можна простежити деякі риси античного героя, який репрезентує собою різні епоху чи обставини. Завдяки цьому можна вважати, що певною мірою образ Прометея трансформується не на пряму, а через певні образи, що означає, що кожна епоха має свого Прометея, який стоїть на захисті певних цінностей та є символом боротьби. Певне відсилання до образу Прометея у Антея дає навіть Меценат, який каже: «В Корінфі його родину здавна поважають, // колись якісь герої з неї вийшли» [34; Т.VI; 201].

Як ми вже зазначали, мету свого існування Антей вбачав не лише у творенні мистецтва, адже він насамперед митець і співець, а також у розвитку мистецтва, його продовженні, тому і навчав талановитих людей, переймався за їхній талант. У часи колоніальної експансії Антей, як митець, виступає найголовнішим захисником грецької культури та мистецтва і вважає, що саме талановиті митці, як його учень Хілон або друг-скульптор Федон, а не лише він, мають займатися мистецтвом, оберігати його від іноземного загарбника, але й повністю служити красі. Особливість ще полягає у тому, що краса має бути пов’язане і з національною ідентичністю. Тому в «Оргії» митець постає, передусім, як головний захисник переможеного народу та зневоленого мистецтва.

2.2 Існування мистецтва в умовах імперіалістичної експансії

Ми вже з'ясували роль митця в епоху колоніального загарбання у попередньому підрозділі, але окрім значення окремої особистості, потрібно з'ясувати становище самого мистецтва. У драмі-феєрії «Лісова пісня» центральним поставало музичне мистецтво, а в «Оргії» ми бачимо не лише одного Антея, який є співцем, але й його дружину-танцівницю Нерісу і друга-скульптора Федона. Хоча ці троє персонажів належать до представників поневоленої грецької культури, кожен сприймає це по-своєму, і по-різному поводить себе з Меценатом, який є уособленням культури-переможниці. Федон, наприклад, не вбачає страшної вини за те, що продав свою скульптури Терпсіхори, яку зображала Неріса, Меценату, а для Антея це стало зрадою не лише його, але й всього мистецтва. Для Антея не важливо, яким саме мистецтвом ти займаєшся, воно має слугувати Красі, яке пов'язане тут ще з національною ідентичністю.

Ми вже кільки разів зазначали про велику кількість опозицій у цьому творі, найяскравіше їх можна простежити саме на рівні мистецтва. Центральною постаттю є Антей, який протиставляється багатьом іншим, це і Меценату (переможений і переможець, грек і римлянин), і Нерісі, і Федону з Хілоном. Чому лише Антей може протистояти загарбленню Мецената і спокійно творити своє мистецтво у себе вдома, адже йому не потрібна слава чи матеріальні багатства, як Нерісі, Хілону чи Федону? Ми вже частково відповіли на це запитання, коли порівняли Антея зі своєрідним Прометеєм свого часу, але відповідь ще у тому, що значення та роль мистецтва для Антея не вимірюється славою чи багатством, яке воно приносить, а лише своєю красою. Мистецтво, як і його представники та творці, має боротися навіть в умовах загарблення, тому Антей каже Федону після його зради: «Ти вже не тямиш вищої краси, // краси змагання, хоч і без надії...» [34; T.VI; 191].

Антей, окрім поклоніння перед культом Прометея, часто звертається дообразу Аполлона, що був покровителем мистецтв, зокрема музики, а також вчителем Орфея. Так Антей каже, що саме Аполлон дарує талан митцям, або ж коли Антей розповідає про таємні гетерії, учасником яких він був у молодості,

то каже, що залишилася лише одна – на Парнасі, де є дев'ятеро і один. Це відразу говорить нам про Аполлона і дев'ять муз, які його супроводжують. Якщо для Антея є культ Аполлона, то для Неріси це, скоріше, Діонісій. І тут з'являється цікава опозиція діонісійського та аполлонічного, де перше культивує Неріса, а друге – Антей. Вперше таке розмежування запропонував німецький філософ Фрідріх Ніцше, і розвивав його у своїх працях, наприклад у «Народження трагедії з духу музики» [24].

За Ніцше, аполлонічне – це світло, а діонісійське – темне, перше схоже на сон, а друге на сп'яніння, адже на святах та оргіях присвячені Діонісію люди, за допомогою танцю, були ніби безтямні. Хоча ми називаємо у своїй роботі ці два естетичних аспекти опозиційними, Т.Лютий у статті «"Народження трагедії" Ніцше: контексти, ідеї, впливи» пише, що: «Аполлонійне й діонісійне перебувають у конфлікті між собою, але вони не є протилежностями в геґелівському сенсі як теза й антитеза» [19]. Стан сп'яніння, що асоціюють з діонісійським, найкраще ілюструє сцена наприкінці твору, коли Неріса починає танцювати на оргії у Мецената, і апогеєм цього стану є те, що Меценат вабить її діамантовим намистом, Префект навіть кличе до нього на ліжко, а вона погоджується, незважаючи на присутність свого законного чоловіка Антея. Всі присутні стають заручниками діонісійського стану на цій оргії, окрім Антея, який проповідує аполлонічне, тому не піддається загальній нестямі, а вбиває дружину і потім себе.

Постать Неріси цікава не лише з погляду опозиції з Антеєм, але й поряд з його сестрою Ефрозіною. Якщо Мавка у «Лісовій пісні» асоціюється швидше з Музою, то Нерісу важко назвати справжньою Музою, адже у творі це радше сестра Антея Ефрозіна, але вона слугує мистецтву інакшим чином, ніж інші – вона головна підтримка Антея, саме вона дозволила брату викупити рабиню Нерісу, жертвуючи заради цього своїм посагом і подальшим щасливим життям. Як пише В.Агеєва: «Цікаво, що муза в Лесі Українки виступає то в традиційно жіночій іпостасі, то в образі спокусника-перелесника, генія-натхненника» [1]. Ефрозіна, з цього боку тлумачення, не є музою, адже її місце у гінекеї: «Одначе

Ніке до кухні мусить – допомогти матусі» [34; T.VI; 174]. Не дарма Антей називає свою сестру Антігоною, що є в античній міфології певним символом відданості та вірності. Лише сестра розуміє та підтримує брата у його баченні мистецтва, і саме вона кладе йому на голову лавровий вінець у них вдома, возвеличуючи талант Антея: «Аполлон один // з усіх богів не розлюбив Еллади, // і є ще їй надія на життя. // А поки Аполлон є на Парнасі, // то й музи будуть з ним» [34; T.VI; 173]. Коли Антей був змушений піти на оргію до Мецената, він боявся потрапити на очі саме сестрі, яка вірила у нього, і казала, що справжня краса не потребує інших покрасів.

Антей вирішує піти на оргію до Мецената лише заради Неріси, яка не поділяє бачення та філософію Антея. Вона дочка рабині-танцівниці і росла на розкішних оргіях, куди брала її мати. Неріса не працює на кухні, як Ефрозіна, вона дивується, коли бачить ігрове увінчання Антея. Вона розуміє мистецтво по-своєму і пояснює це тим, що є справжньою еллінкою, нащадком великої культури, тому і не може без слави. Неріса уособлює швидкоплинне мистецтво, якому потрібна слава і почесті прямо тут і зараз. Але жінка у системі координат патріархального суспільства може бути лише Музою, або господинею на кухні, тому Неріса не вписується у цей концепт. Хоча дещо інший статус жінки можна простежити у творі Лесі Українки «Касандра». Антей розпоряджається Нерісою, не відпускає її до театру, вона може бути танцівницею лише вдома і «мати, жінка і сестра у мене перебувають завжди в гінекеї», тобто їх становище чітко окреслене [34; T.VI; 212]. Якщо для Ефрозіни «справжня краса не потребує покрасів», то для Неріси краса в розкоші, багатстві та славі, навіть якщо це слава чоловіка, вона має бути присутня, адже по-інакшому вона не може. Неріса, як і Федон чи Хілон, не сприймають поневолене становище грецької культури, їм потрібне збагачення і слава, а не захист грецької культури.

Ставлення Антея до римських оргій стає повністю зрозумілим саме тоді, коли у тексті з’являються описи оргій у Мецената. Якщо Федон чи Хілон казали про те, що Меценат вміє цінувати мистецтво, «Нічого там ніхто не

зневажає! // Там цінять геній, там дарують славу, // не тільки гроші», тому і виділяє кошти, то пізніше стає зрозумілим, що Меценат скоріше обезцінює мистецтво та надбання греків, сприймаючи їх, як культуру нижчу, і яка все ж таки продалася [34; T.VI; 187]. Для Мецената важливим гостем є саме Антей, адже він був єдиним, хто був не лише талановитим співцем, але й продовжував вірити та боротися за свої ідеали та принципи, навіть без агресивної боротьби.

Хор, якій співає на оргії у Мецената, розміщують у найдальшому і найглибшому місці, а сам Меценат про таке «мистецтво» каже так: «По щирості сказавши, // такій поезії на кухні місце, // бо їй недоїдки — миліша плата, ніж лаври..» [34; T.VI; 200]. Навіть, коли до на оргію приходить Неріса, яка є дружиною Антея, Меценат ставиться до неї, як до власної рабині, та дозволяє собі поцілувати її. Те, що Антей розумів і раніше, греки не помічають навіть тоді, коли є прямими учасниками такого ганебного ставлення до себе. Елліни втратили свою вищість не лише з втратою територій, але й самі загнали себе у таке римське ярмо, адже Меценат розуміє досягнення грецької культури: «А все ж і рідну мову шанувати // навчив нас грек. Поезію латинську // почав нам еллін-бранець, не римлянин» [34; T.VI; 203]. Тут також можна простежити аналогію Москви та Києва, а саме впливу української культури на російську. Наприклад, у XVII столітті у Московію вирушали українські культурні експедиції, як пише Юрій Шевельов: «Великий і розмашний плян культурного завоювання розлогої і військово сильної Москви був задуманий українською інтелігенцією ще з кінця XVI століття» [38].

Так само він і розуміє значення Прометея, який подарував людям вогонь, але розуміє його не лише, як героя, але як злодія. Якщо Антей уособлює собою образ Прометея, то Меценат є тим, проти чого титан боровся. Меценат бореться за те, аби подолати «дикість» і «недовірливість» греків, аби поєднати їх з римлянами, де римляни, звичайно матимуть панівне становище.

Префект упізнає Антея, адже колись він розігнав гетерію, у якій брав участь і співець. І хоча Префект каже, що більше таких зборів немає, Антей

відповідає, що залишився ще один такий гурток на Парнасі, адже мистецтво вічне і завжди матиме продовження.

Антей не витримав поведінки та зради Неріси, тому і кинув у неї свою ліру. Це стало для співця останньою краплею, адже бачачи ставлення не лише переможця до грецької культури, але і її представників, він зрозумів, що не зможе зробити нічого, окрім як вбити себе, аби не служити рабом у Римській імперії. Останні слова Антея: «Товариші, даю вам добрий приклад», можна трактувати лише як єдиний можливий вихід для еллінського мистецтва, аби повністю не знецінитися римлянами. Враховуючи історію написання драматичної поеми «Оргія», важко не побачити пророчий погляд авторки на майбутні події щодо української культури, яку можна порівняти у з грецькою, а римську з російською.

Висновки до розділу

Хоча у своїй літературній творчості Леся Українка часто зверталася до образів та мотивів поневоленого народу, апогеєм цієї теми стала остання написана драматична поема «Оргія», у якій авторка вміщує своє бачення розвитку української культури за допомогою порівняння з грецькою, в епоху її виживання в колоніальній експансії.

Ключовим образом митця стає співець Антей, який уособлює собою можливі шляхи розвитку поневоленого мистецтва та значення митця в такі непрості для нього часи. Культурна еліта має виступати захистом для мистецтва, яке пов’язане також з національною ідентичністю.

Як і в інших своїх творах, Леся Українка використовує образ античного героя Прометея, риси якого можна чітко простежити в образі Антея, який до кінця залишається відданим вільному мистецтву.

Окрім чоловіків-митців, у творі також є опозиційні жіночі образи дружини Антея Неріси та його сестри Ефрозіни. Обидві вони репрезентують абсолютне різне ставлення до мети мистецтва і по-різному слугують йому:

Неріса, як справжня, еллінка, не може жити без розкоші і слави, а Ефрозіна вбачає своє головне завдання служити Митцю, навіть ціною власного щастя та життя.

Мистецтво, яке існувало поряд з оргіями у Мецената, абсолютно знецінене, що сприймається нормально самими греками. Вони перестали цінувати власні надбання, тому Антей, розчарувавшись у своєму народі, друзях та дружині, показує єдиний шлях, який залишився грекам – загинути, але не стати рабом, що теж відсилає нас до боротьби Прометея.

Розділ 3. Пророчиця Кассандра як уособлення зневіреного митця: воля до влади, воля до істини і воля до творчості

3.1 Вічний образ античного героя Прометея у жіночій трансформації

Як ми вже зауважували про канон творів Лесі Українки, куди зазвичай зараховують «Лісову пісню» та «Камінного господаря», у контексті розгляду цих драм поряд з драматичною поемою «Оргія», якій приділяли менше уваги навіть сучасники авторки, то «Кассандра», яка була вперше надрукована у 1908 році, теж не була належним чином поцінована суспільством. Як пише Віктор Петров у своїх «Розвідках»: «"Кассандра" з'явилась в перших двох книжках "Літературно-Наукового Вісника" за 1908 рік, однак ані відразу після своєї появи, ані згодом вона не притягла уваги ні критиків, ані читачів» [28; Т.ІІ; 740]. Що стало причиною такої малої уваги до художнього твору? Адже у ньому Леся Україна також звертається до історії падіння Трої і пророчиці, яка теж була не обділена увагою інших митців, адже цей образ висвітлювали Есхіл та навіть Фрідріх Шиллер, але українська письменниця мала на меті змалювати та актуалізувати образ троянської пророчиці Кассандри.

Як пише сама Леся Українка в листі до Ольги Кобилянської від 27 березня 1903 р. про свою героїню (варто зауважити, як багато часу та зусиль письменниця витратила для свого твору, адже закінчила його лише у 1907 році): « … ся трагічна пророчиця, з своєю ніким не признаною правдою, з своїм даремним пророчим талантом, власне такий неспокійний і пристрасний тип: вона тямить лихо і пророкує його, і ніхто їй не вірить, бо хоч вона каже правду, але не так, як треба людям; вона знає, що так їй ніхто не повірить, але інакше казати не вміє» [34; Т.ХХІІ; 55] . У «Кассандрі», як і в наступних драматичних творах письменниці, авторка знову звертається до образу трагічної жінки і як

зазначає Соломія Павличко у «Дискурсі модернізму в українській літературі»: «Власне, всі образи драматургії Лесі Українки — від Любові з "Блакитної троянди" до Одержимої, Боярині, Кассандри, Мавки — є варіаціями на теми жіночої трагедії: зради щодо жінок, жіночої самотності, жіночого» [25; 74]. Саме у Кассандрі ми можемо побачити не лише самотню жінку з її душевними переживаннями та внутрішньою трагедією, але й митця, дар якого приносить людям лише нещастя, за що вона і не сприймалася належним чином, і саме ця тема висувається на передній план у творі.

Хоча більшість персонажів драми сприймають героїню спочатку як жінку, яка переживає зраду Долона. Навіть Кассандра, пророчиця з таким даром, стикається з тим, що її розглядають лише за біологічною статтю та соціальними стереотипами, тому Поліксена каже: «В своєму щасті я зовсім забула, // що слово "шлюб" гірке моїй Кассандрі // від того часу, як Долон зрадливий // одкинувся від неї», хоча переживання Кассандри набагато глибші, ніж питання шлюбу [34; T.IV; 18]. Або хоч б взяти брата Кассандри, який наказує їй одружитися з Ономаєм. Порятунок для Трої, значення Кассандри, її дар, все це нівелюється для всього суспільства тим, що вона жінка, тому головна допомога, яку начебто може зробити героїня – це укласти шлюб, щоб троянське військо отримало підтримку. Але у творі ми бачимо, що це було актуальною проблемою не лише для Кассандри, але й для жінок загалом, які живуть у патріархальному суспільстві, адже недаремно ми читаємо ще про історію амазонки Пентезілеї, яка загинула заради Трої, але вона теж спочатку жінка, тому Деїфоб каже: «Та що Пентезілея! Все ж то жінка! — не жінці врятувати Іліон» [34; T.IV; 46].

Сама Кассандра не вважає себе героїнею, яка здатна врятувати Трою, адже вона насамперед пророчиця, хоча наділена рисами Прометея. Як зазначає Віктор Петров у «Розвідках»: «Кассандра належить до групи прометеївських героїв: Кассандра вся в непокорі, вся в бунті; у неї опозиційна, бунтівнича натура, але, якщо прометеївські натури це завжди бунтівники, то вони одночасно ніколи не є переможці» [28; T.II; 748].

Але за що бореться Кассандра? Найкраще це можна проілюструвати на опозиційному до Кассандри образі її брата Гелена. Ми вже зазначали, що багато образів, особливо жіночих, Леся Українка рідко використовує одноосібно, до героя завжди буде стояти в опозиції інший, це Мавка і Килина у «Лісовій пісні», Неріса і Ефрозіна в «Оргії», Анна та Долорес в «Камінному господарі» тощо. У «Кассандрі» можна простежити не одну таку опозиції, наприклад, красуня Гелена та Кассандра, яку ми детальніше розглянемо в наступному підрозділі, або Кассандра та її брат провидець Гелен. Обоє вони провидці з однієї сім'ї, але Гелен завжди вишукано вбраний і несе щасливі звістки на противагу Кассандрі, а головне те, що він чоловік. Якщо Кассандра намагається казати правду, за що і покарана, то Гелен провіщує те, що вимагає ситуація, тому коли Кассандра запитує у нього, що він віщує, він відповідає: «Те, що треба, сестро, те, що корисно або що почесно» [34; Т.IV; 61].

Філософія Гелена кардинально інша, ніж у його сестри: Гелен визнає релятивність профанної правди, а Кассандра шукає Абсолюту Божого. Для людей набагато кориснішою є правда, яку виголошує Гелен, тому Кассандра має боротися з ним за допомогою своєї правди, яку ніхто ніколи не зауважує. Гелен, який віщує за допомогою пташок («Я, сестро, не вгадую без пташок»), здається смішним на тлі серйозних і трагічних провіщень Кассандри, і ця іронія здається ще сумнішою, коли Гелен заявляє, що: «Я рівного собі не маю тут // з-поміж усіх владарів і героїв. // Ти тільки рівна, може, навіть вища, // і ми боротись будем до загину» [34; Т.IV; 64]. Кассандра, як і Прометей, бореться за свою правду, але ця боротьба не активна і не радикальна, навіть тоді, коли Кассандрі випадає шанс змінити історію, вона не наважується це зробити, як це було тоді, коли їй дали змогу вбити втікача. Як пише В.Агеєва: «Принцип кривавої помсти суперечить тій етиці непричетності до зла, якою визначаються колізії багатьох вершинних драм Лесі Українки. Її героїні знають, що зло завжди, неминуче породжує зло» [3; 88].

Герої драм Лесі Українки, які втілюють образи Прометея і борються, ніколи не відмовляються від своєї боротьби, і коли бачать свою неминучу

поразку завжди обирають смерть, ніж покору. Так було і з Антеєм в «Оргії», і з Кассандрою. Хоча Гелен, коли стається падіння Трої, каже Кассандрі, що вона перемогла, провидиця прекрасно розуміє, що якщо хтось і програв, то лише вона. Правда Кассандри, яку вона намагалася розповісти світові, не змогла врятувати навіть її коханого Долона, але повну поразку Кассандра усвідомили трошки згодом, коли кінь, якій подарували ахейці, і про який Кассандра намагалася попередити, став символом падіння Трої.

Кассандра є пророком-ізгоєм, яка не могла вписатися у рамки свого суспільства. Навіть її сестра Поліксена каже їй, що вона хвора і саме тому «труїть радість собі і людям». Пророчиця усвідомила, що правда, яку вона несла у світ, не сприймається людьми, переможцями стають такі, як її брат Гелен: «Мій розум зламаний, твій піде в світ, // ти ним і переможців переможеш, // а мій погасне вкупі з сим пожаром...» [34; T.IV; 91]. Після повного усвідомлення своєї поразки, Кассандра не намагається знову нести свою місію у світ, вона, як і Антей, обирає смерть, а не покору, адже жити у прагматичному світі, яку уособлює її брат Гелен, вона не може. Хоча Кассандра переможена, усе відбулося за її сценарієм. У людській спільноті вона стала ізгоєм, але істина за нею.

3.2 Загублений шлях митця або неможливість обрати іншу долю для Касандри

Чи могла обрати Кассандра інший шлях? Наприклад, просто вийти заміж, народити дітей, бути доброю матір'ю і вірною дружиною, як це зробили чи як про це мріють її сестри? Звичайно, ні, адже це б суперечило духу Прометея, який живе в героїні. Цікаво навіть те, що Кассандра навіть не вписується у концепт своєї родини. Так, Гелен теж провидець, але він чоловік. Окрім того, що Кассандра є своєрідним втіленням Прометея, тому у неї немає іншого шляху, у творі є приклад митця, який звернув з наміченого йому шляху. Це інший брат Кассандри Паріс, який викрав Гелену, і тому почалася троянська

війна. Якщо Кассандра є уособленням пророка-ізгоя, то Паріс – це митець, який замість того, щоб служити мистецтву, став жертвою Фатуму.

На початку твору ми дізнаємося історію Паріса, який мав пасти отари овець, але це пророцтво Кассандри теж не взяли до уваги і наприкінці, як ми знаємо, сталося падіння всієї Трої. Кассандра чудово усвідомлює те, що Паріс не задоволений тим, що має, і тому каже Гелені, що «Він тільки й жив, як грав там на сопілці серед отар» [34; T.IV; 13].

Образ Паріса є деякою мірою трагічним, адже відмовившись від «духовного» та у певному сенсі «ідилічного існування» він не послухав богів, за що і був покараним, це ріднить його з Кассандрою, адже навіть Гелена каже: «Се ж тільки ти змагаєшся з богами, за те вони тебе й карають» [34; T.IV; 13]. Але на відміну від Паріса, який один раз знехтував волею богів, Кассандра увесь час веде боротьбу за свою правду, за що і страждає. Вона не може зробити так, як Паріс, і покинути свою боротьбу, хоча і каже, що хотіла б заніміти чи осліпнути, адже для неї її дар пророчиці, якій ніхто не вірить, вже є покаранням за те, що вона відмовила самому Аполлону. Цей мотив страждання протягом тривалого часу теж має відтінок мук Прометея.

3.3 Образ Гелени як головний антипод пророчиці Кассандри

У творчій спадщині Лесі Українки завжди можна знайти жінок, які протиставляються одна одній. Це не жіноче суперництво, а опозиційність більше на філософському та духовному рівнях, головні героїні драматичних творів Лесі Українки ніколи не борються за чоловіка, не влаштовують інтриг, адже вони набагато вищі за це. Хоча Кассандра не вписується у типовий образ жіночого життя та поведінки не лише у своїй родині, але й загалом для свого часу, у творі головним жіночим антиподом пророчиці є Гелена, яку викрав Паріс.

Аналізуючи у нашій роботі такі твори Лесі Українки, як «Лісова пісня» та «Оргія», одним з аспектів нашого дослідження було питання саморефлексії

мистецтва, його цінності, мета, і в наведених творах воно було присутнє через музику, танці, скульптуру тощо. У «Кассандрі» такого чіткого виокремлення мистецтва немає, адже ми скоріше говоримо про дар пророцтва головної героїні, ніж її мистецьку візію, але Кассандра уособлює собою теж деякою мірою митця, поета, яка за допомогою слова могла б змінити вчинки, ставлення людей і навіть майбутнє. З цього погляду, Кассандра є представником мистецтва, яке виступає лише за правду, навіть ціною певних страждань та інколи самопожертви. Ми вже з'ясували, що основною функцією мистецтва була саме естетична. Митці, поети, співці – всі вони поклонялися вищій красі, яка була варта навіть крові та смерті. У «Кассандрі» образ краси, звичайно, втілює Гелена, відома своєю надзвичайною вродою.

Як бачимо, звичне для нас поняття краси тут трансформується та навіть персоніфікується за допомогою Гелени, але цікаво, що саме Кассандра, яка б мала бути найближчою до Гелени, адже ми вже згадували вище, що Кассандра пов'язана з мистецтвом, абсолютно проти любого зв'язку її з Геленою. Розрізненням та полярністю героїнь починається твір, адже Гелена називає Кассандру сестрою, але та відразу відкидає таке споріднення. Гелена є образом не просто хитрої, але й зрадливої і егоїстичної жінки, яка думає лише про свою безпеку і відкидає будь-які духовні цінності, що найкраще ілюструє сцена захоплення Трої ахейцями і зустріч Гелени з чоловіком Менелаєм, коли Гелена вправно дає зрозуміти всім, що вона як була царицею, так і залишиться, бо їй належить непідвладна нікому сила краси. Навіть Кассандра не може заперечити це: «Велика сила,— їй усі коряться, // всі смертні, і Кассандра вкупі з ними» [34; T.IV; 12].

У першому розділі ми зазначали про важливий для «Лісової пісні» мотив реінкарнації та переродження, який і не явно, але теж присутній і в «Кассандрі» і пов'язаний саме з Геленою. Кассандра, яка говорить з Геленою, розповідає тій, що з нею сталося, коли вона вперше побачила, що Паріс повернувся з вкраденою жінкою, яка стала головною провісницею смерті для всіх троянців:

«Була я в той час новонарожденна // і криком болю світ новий стрічала» [34; T.IV; 15], але навіть тоді Кассандра не змогла змінити хід подальшої історії.

Ми вже розглянули присутність в образі та вчинках Кассандри мотивів з міфа про Прометея, але навіть сама героїня уособлює себе з ним, а Гелену з його братом: «Був Прометей і був Епіметей, // одного батька-матері синове» [34; T.IV; 16]. Кассандра, яка не бачить Гелену своєю родичкою, чудово розуміє, що все ж пов'язана з нею, адже назвавши Гелену сестрою смерті, Кассандра усвідомлює те, що вона теж віщує лише лихо. Краса і мистецтво завжди пов'язані, але оскільки ні Гелена, не є уособленням справжньої високої краси, так і Кассандру не можна назвати Митцем. У цьому творі ці категорії трансформовані та не йдуть разом. Кассандра є символом незнищенної правди, а Гелена – хоч і краси, але яка не варта була такої кровопролитної війни, і тут вони не пов'язані.

3.4. Слово як головний засіб творення дійсності або символ недомовленості і смерті

Основним засобом зв'язку, який сполучає Кассандру і мистецтво, є Слово, і лише цим воно не обмежується. Адже слово – це головна зброя не лише Кассандри, яке часто працює проти неї, але і її суперника Гелена. Проблема Кассандри полягає в тому, що вона бачить, але вимовити не може, що призводить до катастрофічних наслідків. Як пише В.Агеєва: «Саме в цьому трагедія Кассандри, трагедія пророків, яким не вірять, бо вони не годні надати натовпу намацальних, очевидних доказів свої правоти» [3; 103]. Те саме стається і з Кассандрою, коли в її інтерпретації навіть одне слово може стати смертельною зброєю, тому використовує їх вона надто обережно, хоча розуміє, що слово не може повністю осягнути щось духовне чи трансцендентне. Гелен може доказати істинність своїх пророкувань лише виглядом пташок, для нього правдивий світ твориться словами і може зробити все і навіть більше.

У сцені, де Кассандра намагається відмовити Ономая від одруження з нею, ми бачимо, що слово «згодна» стає причиною смерті для багатьох людей Водночас, коли Кассандра зі своєю правдою не може врятувати ситуації, але лише наганяє паніку на людей Ономая, їй на допомогу прийшов Гелен, який своїм пророкуванням зумів заспокоїти їх, але він зробив лише це, адже змінити подальшу долю не може. Саме поразка Кассандри змушує її відмовитися від своєї сили слова, а отже і від пророкування. У фінальній сцені драми, після падіння Трої, Кассандру хочуть ввести в дім Агамненона, але побачивши пророцтво, де Клітемнестра вбиває свого чоловіка, Кассандра вже не намагається щось сказати, вона використовує практику мовчання, тим самим прирікає себе до смерті: «Після падіння Трої Кассандра не віщує», адже її віщування пов'язувалося з тим, у що вірила і за що боролася.

Висновки до розділу

У нашій роботі ми часто зверталися до образу Прометея у головних героях драматичних поем Лесі Українки, але найкраще втілення вічного титана і борця ми знаходимо саме в жіночому персонажі троянської пророчиці Кассандри. Але ми з'ясували, що боротьба Кассандри пасивна, вона не здатна до радикальних дій, хоча і ніколи не відмовляється від своєї правди і обирає радше загинути, ніж жити у прагматичному світі, де панує філософія, яку уособлює її рідний брат-пророк Гелен.

Кассандра веде свою боротьбу протягом усього життя, спочатку з соціальними стереотипами, які наголошують на важливості для жінки вийти заміж, і навіть брат Кассандри розглядає її насамперед як жінку, котра має врятувати троянське військо за допомогою вигідного шлюбу, а не шляхом її пророчого дару. А друга боротьба – це філософський рівень такої важливої концепції як правда, яку творять слова, чи дії. Усвідомивши свою поразку, героїня вирішує замовчати своє останнє видіння, використавши концепт мовчання, що призводить до її майбутньої загибелі.

Хоча «Лісову пісню» Леся Українка написала вже через 4 роки після «Кассандри», у образі Паріса ми змогли простежити деякі риси, які, можливо, авторка використала в образі Лукаша. Паріс – це символ митця, який відкинув свій природній мистецький дар, що надалі призвело до катастрофічних наслідків.

Хоча у творі немає прямих згадок чи алюзій на мистецтво, Кассандра уособлює собою модерний тип поета-пророка, чию правду суспільство не сприймає, адже вона виходить за рамки його розуміння, тому митець не вписується у свій час та стає ізгоєм.

У «Кассандрі» Леся Українка намагається за допомогою образу Гелени показати не просто, що головна функція мистецтва, насамперед естетична, адже мистецтво служить Красі, але те, що ця краса має мати певну філософію, що возвеличує її. Пуста краса Гелени стає причиною кровопролитної війни, яка не варта цього, а в «Лісовій пісні» Русалка вже говорить Мавці, що краса вартує крові.

Як поет-пророк Кассандра розуміє велике значення Слово, адже в інтерпретації героїні, воно завжди несе людям лихо та навіть смерть, тому в драматичній поемі є концепт невимовленого слова, що теж не допомагає Кассандрі, яку навіть рідні сприймають за хвору.

Висновки

У своїй роботі ми зосередили увагу на образі митця, що реалізується у трьох видатних драматичних поемах Лесі Українки, а саме «Лісовій пісні», «Оргії» та «Кассандрі», а також намагалися осягнути проблему саморефлексії мистецтва. Вибір цих творів пояснюється тим, що в них ми можемо простежити як змінюється роль митця та мистецтва у різні історичні часи та в залежності від політичних обставин. Обрані нами драматичні поеми дають змогу зрозуміти основні мистецькі засади та постулати Лесі Українки крізь призму модерністської епохи, адже ми обрали твори останнього періоду життя письменниці.

Під час аналізу текстів Лесі Українки важливо брати до уваги зацікавлення письменниці античними міфами, адже досить часто авторка використовує окремі мотиви у своїх текстах. Тому у першому розділі ми намагалися порівняти образ митця з античного міфу про Орфея з Лукашем, задля того, аби зрозуміти, чи справді він є центральним образом співця у драмі. І хоча Леся Українка використовує кілька мотивів з давньогрецького міфу, наприклад, реінкарнації або переродження, ми дійшли висновку, що тлумачити Лукаша, як центрального митця у творі буде не доцільним, адже це твердження ґрунтуватиметься лише на музичному хисті персонажа. У концепції бачення Лесі Українки митець – це насамперед людина, яка уособлює певні цінності, ідеали та має обов’язки, а Лукаш не вирізняється такими рисами.

Письменниця не лише використовує, але й трансформує давньогрецький міф на модерністський лад. Наприклад, Мавка, яка відповідно має мати риси Еврідіки, протягом твору проходить важкий шлях, де спочатку її пробуджує музика Лукаша, а наприкінці вона здатна врятувати себе сама. Мавка стає активним героєм, яка навіть визволяє Лукаша, що наближує її до Орфея. Функція мистецтва теж змінюється, якщо музика у Орфея приносила життя, що

ми бачимо і у Лукаша, то основною її функцією у творі стає естетична, воно має служити Красі, а інші мають підпорядковуватися цьому.

В образі Мавки ми простежили риси античної Музи, яка має супроводжувати та надихати Митця. Ціль Музи визначена – вона має теж служити меті мистецтва. Мавка інколи забуває про це, спрямовуючи свої сили на кохання до Лукаша, який, як ми визначили, не є Митцем. Про це Мавці нагадують інші лісові істоти, які кажуть, що краса варта всього, навіть крові. Апогеєм мистецької долі Мавки стає її перетворення на музику, але при цьому важливо зауважити мотив реінкарнації та переродження, яким просякнута уся драма-феєрія.

На початку драми ми прочитуємо історію Русалки і Того, що греблі рве, яку можна певним чином накласти на історію Лукаша і Мавки. Життєвий шлях Мавки у творі це постійне оновлення, коливання між життям і смертю (яку уособлює, наприклад, зимовий сон). Законам такого колообігу підпорядковується життя лісових мешканців, представників природи, адже в ній немає такого розуміння смерті, як кінцевої точки: кожен кінець – це початок чогось нового. Для Лукаша його реінкарнація стає символом усвідомлення та прозріння.

Нам вдалося проінтерпретувати твір у зв’язку з міфом про Орфея, простежити особливості образу Мавки як центральної Музи та виокремити мотиви реінкарнації та переродження як головного чинника у долі Мавки та Лукаша.

У другому розділі ми зосередили увагу на трансформації ролі митця та мистецтва в часи колоніальної експансії. Хоча Леся Українка часто звертається до теми національного загарбання, в «Оргії» ми спостерігаємо аналогію української та російської культури з давньою історією, коли Римська імперія перемогла греків. Мистецтво перестало слугувати естетичним цілям, зате стало проявом неповаги та знущання з підкореного народу переможцями, які намагалися знецінити культуру грецького народу. Саме тому у такий період важливо мати людину, яка захищатиме мистецтво, нестиме далі його візії та

цілі, і на думку Лесі Українки – це завдання митця. В «Оргії» є співець Антей, який не підкорився та не здався. Своєю пасивною боротьбою він залишається єдиним справжнім нащадком великої еллінської культури. На противагу Антею у творі є митці-греки, які піддалися та продалися Меценату, які репрезентуються у творі образами скульптора Федона, співця Хілона або навіть дружиною Антея Нерісою. Антей бачить своїм завданням не радикально боротися з Меценатом чи іншими представники Римської імперії, його мета навчити більше справжніх митців цінувати справжнє мистецтво та служити йому. У такій боротьбі Антея ми можемо простежити риси, які наближують його до героя Прометея, який також часто з'являється та згадується у творах Лесі Українки. Окрім Прометея у Антея є ще культ Аполлона, що стає його головним чинником вірності справжньому мистецтву, адже коли на оргії у Мецената всі потрапляють під вплив діонісійського начала, яке репрезентує Неріса, лише Антей зміг не піддатися загальному стану.

Образ справжньої Музи в «Оргії» нам не вдалося знайти, адже у цьому творі у жінок немає певного вибору: Нерісі Антей заборонив танцювати, а його сестра Ефрозіна займається хатніми справами. Дружина Антея напряму пов'язана з мистецтвом, але швидкоплинним і яке не несе певної цінності, а сестра не здатна стати справжньою Музою, хоча вона підпорядкувала своє життя для служіння митцеві. Отже, ми змогли з'ясувати на прикладі драматичної поеми «Оргія», що у непевні та важкі для народу часи, саме митці мають стояти на захисті культури та розвивати її.

У третьому розділі ми намагалися простежити особливості образу митця та пророка-ізгоя у жіночій реалізації. Пророчиця стає залежною не лише від свого дару, який пророкує лише лихо, але і своєї природної сутності, адже Кассандру розглядають передусім як жінку, яка може врятувати Трою за допомогою вигідного шлюбу, а лише потім як митця з особливим даром. Кассандра, як і інші митці з драм Лесі Українки, веде свою боротьбу за правду, але на відміну від Прометея, вона не активна, тому думає, що програє своєму брату Гелену, який сам творить вигідну для нього дійсність. Усвідомивши свою

поразку Кассандра не робить спроб змінити ситуацію, а обирає смерть (як і Антей), адже краще це, ніж служіння брехливим та низьким ідеалам. Кассандра стає уособленням поета-ізгоя, який не вписується у рамки суспільства, тому і не цінується як справжній митець. Хоча всі розуміють, що Кассандра мала рацію, тому істина за нею.

Також ми спробували виокремити концепт «слова», яке може виконувати різні функції в залежності від ситуацій. Так у «Лісовій пісні» Мавка здатна віднайти живильне слово, яке може врятувати людей, саме так і сталося з Лукашем, тобто слово несе життя. У «Кассандрі» бачимо протилежний погляд, адже головна проблема Кассандри у тому, що її слова є передвісниками лиха та смерті для троянців, тому у цій драмі ми також часто можемо спостерігати концепт невимовленого слова.

Ми намагалися окреслити центральні драми, виокремити головні типи митців та їх значення, а також проаналізувати саморефлексію мистецтва, проте у творчості письменниці залишається ще багато аспектів для подальшого дослідження.

Список використаних джерел

1. Агеєва В. Власним голосом: жіноча одвертість і модерністський бунт. URL:http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/16106/Aheieva_Vlasnym_holosom_zhinocha.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 23.03.2020)
2. Агеєва В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму. URL:http://shron1.chtyvo.org.ua/Aheieva_Vira/Zhinochyi_prostir.pdf (дата звернення: 23.03.2020)
3. Агеєва В. Мистецтво рівноваги: Максим Рильський на тлі. К. : Книга, 2012. 391 с.
4. Агеєва В. Поетеса зламу століть: творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. К. : Либідь, 2001. 264 с.
5. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / пер. під загальною редакцією Семківа Р. К. : Факт, 2007. 720 с.
6. Борисюк Т. «Лісова пісня» Лесі Українки і «Затоплений дзвін» Гергарта Гауптмана. URL:http://litmisto.org.ua/?p=3035 (дата звернення: 20.03.2020)
7. Вулф В. Власний простір / пер. з англ. Чердаклі Я. К. : Альтернативи, 1999. 111 с.
8. Гундорова Т. ПроЯвлення слова: дискурсія раннього українського модернізму. 2-ге вид. К. : Критика, 1997. 447 с.
9. Гундорова Т. Femina melancholica: Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. К. : Критика, 2002. 574 с.
10. Драй-Хмара М.П. З літературно-наукової спадщини / заг. ред. та упоряд. Григорій Костюк. Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1979. 407 с.

11. Єрмоленко В. Орфей, Діоніс та мрії про регенерацію: філософсько-літературні сюжети XIX сторіччя. *Філософська думка.* 2011. № 1. С. 83-98
URL: https://cutt.ly/KuqRpL1 (дата звернення: 30.04.2020)
12. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій.
URL: https://litlife.club/books/199820/read (дата звернення: 23.03.2020)
13. Задеснянський Р. Творчість Лесі Українки: критичні нариси. Мюнхен: Українська критична думка, 1965. 173 с.
14. Зеров М. Українське письменство / Упоряд. М. Сулима. К. : Основи, 2002. 1301 с.
15. Зубрицька М. Мова очей і голос душі: Невербальні засоби комунікування у творчості Лесі Українки та їх рецепція. *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство».* 2000. Вип. 1. С. 127–132.
16. Зубрицька М. Музика–слово–уява: рецептивно-естетичне навантаження музичності тексту в «Лісовій пісні» Лесі Українки. Леся Українка і сучасність : зб. наук. праць. Луцьк, 2008. – Т. 4, кн. 2. С. 11–22.
17. Косач-Кривинюк О. Леся Українка: хронологія життя і творчості. Нью-Йорк : вид. спілка «Гомін України», 1970. 926 с.
18. Кухар Р. До джерел драматургії Лесі Українки. Ніжин: Вікторія, 2000. 267 с.
19. Лютий Т. «Народження трагедії» Ніцше: контексти, ідеї, впливи. URL:http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2653/Liutyi_Narodzhennia_trahedii_Nitsshe.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 20.04.2020)
20. Масенко Л. Тема національної неволі в драматургії Лесі Українки.
URL:http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/446/Masenko_Tema_natsionalnoi.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 04.05.2020)

21. Матусяк А. Танцівниця як «метафора контрасту» в «Оргії» Лесі Українки.
URL:http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/17771/11-Matusiak.pdf?sequence=1 (дата звернення: 20.04.2020)
22. Мірошниченко Л. Леся Українка. Життя і тексти. К.: Смолоскип, 2011. 264 с.
23. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. К. : Видав. Дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.
24. Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. Черновики и наброски 1869–1873 гг. Т. 7. М. : Культурная революция, 2007. 720 с.
25. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. К. : Либідь, 1997. 357 с.
26. Павличко С. Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа? *Слово і час,* 1991. № 6. С. 11–29.
27. Панченко В. Дзеркало: драматична поема Лесі Українки «Оргія» і роман Володимира Винниченка «Хочу!» / упоряд. В. Панченко. К. : Факт, 2002. 320 с.
28. Петров Віктор Розвідки. К.: Темпора, 2013. 3 Т.
29. Плітка В. Місячна тріада в міфопоетиці драми Лесі Українки «Лісова пісня».
URL:http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/7731/Plitka_Misyachna_triada_v_mifopoetytsi.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 23.02.2020)
30. Сікора Л.Т. Феміністичні мотиви в творчості Лесі Українки.
URL:http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2019/4.2/49.pdf (дата звернення: 7.03.2020)
31. Старовойт І. Орфей без Еврідіки. Післямова до «Орфеєвого чуда» / У*країнка Л. Драми та інтерпретації* / передм., упоряд. В.П. Агеєвої. К. : Книга, 2011. 912 с.

32. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. К. : Вид. дім. "Києво-Могилянська академія", 2009. 487 с.

33. Турган О. Дискурс пластичних мистецтв у творчості Лесі Українки. URL:http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/17772/12-Turgan.pdf?sequence=1 (дата звернення: 24.03.2020)

34. Українка Л. Зібрання творів : у дванадцяти томах / гол. ред. Є. С. Шабліовський. К. : Наукова думка, 1975-1979. 12 т.

35. Українка Л. Орфеєве чудо. URL:https://www.l-ukrainka.name/uk/Poems/OrpheusMiracle.html (дата звернення: 10.05.2020)

36. Филипович П. З новітнього українського письменства URL:https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=7970 (дата звернення: 10.05.2020)

37. Шаховський С. Леся Українка: критико-біографічний нарис. К. : Дніпро, 1971. 131 с.

38. Шевельов Ю. Москва,Маросєйка. URL:https://cutt.ly/ZuqvttE (дата звернення: 11.05.2020)

39. Bloom H. How to read and why. New York : Scribner, 2001. 283 p.

40. Lee M. O. The myth of Orpheus and Eurydice in Western literature. URL: https://bit.ly/2x8y2sX (дата звернення: 17.04.2020)

41. Modernism. A guide to European Literature 1890-1930 / edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane. London : Penguin Books, 1991. 688 p.

42. Weretelnyk R. A feminist reading of Lesia Ukrainka's dramas. URL:https://ruor.uottawa.ca/handle/10393/5736 (дата звернення: 15.03.2020)