

## **ТАНЦІВНИЦЯ ЯК „МЕТАФОРА КОНТРАСТУ” В „ОРГІІ” ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Розкривається символічно-міфологічний горизонт драматичної поеми Лесі Українки „Оргія”. Підкреслюється, що на основі античної теми поетеса показала трагедію української нації в умовах національної неволі, яку вона вписала в складний колоніальний дискурс українського модернізму. Постать танцівниці Терпсихори / Неріси пропонується визнати метафорою, яка зводить у конфронтацію колонію / Україну з колонізатором / Російською імперією.

*Ключові слова:* модернізм, Леся Українка, гендерна проблематика, міф, танець, національне питання.

Європейське мистецтво і література початку ХХ сторіччя чітко загострює гендерну проблематику з ХІХ століття. Ця проблема набуває гостроти також і в тогочасній українській літературі, здобуваючи статус однієї з принципових ідей походження, а водночас і аксіології модерністської національної свідомості. Лише нагадаємо, що на Україні, так само як у всій Європі доби модернізму, стать функціонує як стереотип. Під домінантним впливом Платона і Декарта утворилась дуалістична модель патріархально організованої європейської культури, в якій чоловікові – виразно більш привілейованому, ніж жінка, – приписувались усілякі позитивні цінності, а жінці – негативні. Особливу роль у зміцненні такого зразка відіграли праці Декарта, який відповідно до платонівської системи протиріч між ідеальним та реальним, розумом і тілом, формою й матерією зробив розум єдиною і правильною основою судження, а тіло визнав джерелом темряви і викривлення думки. Пам’ятаючи про платонівсько-арістотелівську ідею про те, що світ природи несе на собі ознаки жіночості, філософ надав знанням і розумові чоловічих атрибутів. А для підтвердження примату „чоловічого”

над „жіночим” в аргументації, наведеній у його „Роздумах”, витає „метафора контрасту”, тобто серія бінарних опозицій. „Чоловіче” пов’язане з вищими креативними здібностями, а жіноче підлягає деградації до ролі пасивної природи, яка асоціюється з біологічним механізмом розмноження [17, 67–87; 2, 439–456; 24, 86–105]. Унаслідок такої системи мислення у європейській метафізиці традиційно форму / „чоловічість” ставили вище від матерії / „жіночість”, розум і дух – від тіла і субстанції.

Картезіанський дуалізм став причиною применшення значення візуального, рухового компонента людської діяльності через саму мову опису дій, яка примножувала і підсилювала примат розуму і виключно з ним пов’язаних пізнавальних процесів над тілом, жестом, танцем, позбавляючи їх статусу знання [3, 127].

Представлені позиції передбачали відповідне розуміння мистецтва, яке визначали як конверсію матерії у форму; завдяки художнім формам чиста природа підлягала трансмутації у чисту культуру. Можна тільки уявити собі, яким великим був тріумф отого мистецтва, коли тіло жінки піддавалося довільній трансформації. У результаті художньої креації приписувалися суто „чоловічі” цінності.

До такого зразка і притаманної йому ієрархії цінностей Леся Українка однозначно звертається в „Оргії”, в якій „чоловічість” і „жіночість”, „духовність” і „тілесність” стикаються з вимогами актуальної історичної ситуації, а патріархальний кодекс – із догмою патріотизму. У цій п’єсі дихотомію „жіночості” й „чоловічості” Леся вбудовує у ключову для новочасної української нації опозицію колонія – імперія, яка за природою своєю вимагає від українського творця стати на бік одного з членів цієї опозиції, і, внаслідок цього, підпорядкувати свою творчість певній системі цінностей, генерованих вибраним членом.

Леся Українка підходить до цього питання притаманним чином, привдягаючи дію твору в історичний костюм античності,

---

завдяки чому проблематика, яку вона порушує, отримує універсальне звучання. У зв'язку з цим головним героям п'єси письменниця відводить метафоричні ролі-маски: Аполлона для Антея та Діонісія для Неріси. У модернізмі філософські підстави для сконструйованої таким чином бінарної опозиції європейські творці знайшли у першому творі Фрідріха Ніцше „Народження трагедії з духу музики”. Леся Українка у своєму тексті традиційно поєднує аполлонійний первень із принципом розуму, сферою духу, простотою, ладом, чистотою і єдністю й, перш за все, з культурою. Своєю чергою, діонісійськість, так само стереотипно, означає для неї сферу інстинктів, емоцій, неприборканого хаосу, а через зв'язок з менадовими обрядами – квінтесенцію тілесності і натуру в її найсуворішій іпостасі. Діоніс є для неї принципом різнорідної зміни і перетворення, а оті безнастанні діонісійські метафори немов віддзеркалюють миготіння сповненої енергією природи, яка перебуває в постійному русі, відображеному у п'єсі в метафорі танцю.

У тексті Лесі Українки фігурою, завдяки якій відбувається зустріч приємного й тілесного з духовним і піднесеним, є постать Терпсихори / Неріси. Пропонуємо визнати цього персонажа специфічною розумовою фігурою, примарною метафорою цінності і значення, яка зводить у конфронтації культуру з природою, високе мистецтво з низьким мистецтвом та колонію / Україну з колонізатором / Російською імперією. Така інтерпретація метафори танцівниці запрошується у зв'язку з титульним відсиланням Лесі Українки до античної оргії, яка кореспондує з архаїчною хореєю як колективним переживанням святості, що її учасниками були як аполлонівські музи, так і діонісійські менади. Адже помилкою було б вважати, що свята хорея була знаком лише варварською дикості: вона одуховлювала життя людей у висококультурних країнах стародавнього світу – Єгипті, Індії, Китаї, як і в самій Греції, де Платон, виводячи їх з узгодженості руху тіла і руху голосу як відбиття порухів душі, ототожнював хорею з культурою. Через те й урочиста процесія

дівци до святині – аналог аполлонівських муз під проводом Терпсихори (з гр. „та, що радіє з танцю”),– які прославляли свого бога під акомпанемент ліри, також є оргіастичним рухом, хоч він і контрастує так різко з шаленим танцювальним виром захмелілих від вина вакханок, які рухаються (немов пантери) у такт очеретяних флейт і / або тимпанів, щоб при вторуванні пристрасних вигуків з ентузіазмом відповісти на поклик Діоніса. Перетворені на менади діонісійські танцівниці немовби глибоко на дні душі ховали свій розум, щоб повністю дати вихід тим пристрастям і інстинктам, які заволоділи їхніми тілами. Таким чином їхні гладкі, білі тіла, які в спокусливому танці пробуджують чоловіче бажання серед силенів / сатирів, що їх супроводжують, тіла, готові в будь-який момент виконати своє призначення, уособлювали *hybris*, надмір і буйність життєвої енергії – тваринну *hybris*, яку так висміював головний бог усілякої іншої *hybris* – Аполлон.

В „Оргії” Леся Українка не випадково стає на бік останнього з названих божеств, чим діаметрально відрізняється від самого Ніцше і всієї раті прихильників його філософії. Знецінюючи діонісійськість, яка означає для неї неконструктивні цінності, а підносячи аполлонійність, письменниця віддає данину модерністській ідеї аристократизму духу, яку вона послідовно культивувала, заперечуючи тим самим канон підлеглої „жіночості” народників, який розвинув Шевченко. Тож нічого дивного, що Іван Франко, який у статті „Хуторна поезія П. А. Куліша” 1882 року піддав критиці не тільки автора „Чорної ради”, але й Шевченка за створення й пропагування ідеї підлеглості, так рішучо хвалив чоловічу художню позицію Лесі Українки: „Читаючи м’ягкі та рознервовані або холодно резонерські писання сучасних молодих українців і порівнюючи їх з тими бадьорими, сильними та сміливими, а притім такими простими щирими словами Лесі Українки, мимоволі думаєш, що ся хора, слабосильна дівчина – трохи чи не одинокий мужчина на всю новочасну соборну Україну” [32, 270–271]. Але Франкові, як

---

влучно зауважила Оксана Забужко, йшлося не стільки про комплементування самої авторки „Кассандри”, скільки про присоромлення і закликання до порядку чоловіків-колег по перу [28, 178]. Звернімо увагу, що, знецінюючи „жіночість” і підносячи „чоловічість”, Леся вдається до тієї ж таки зброї, що й Іван Франко. Їй також не йдеться про „комплементування” українських творців-чоловіків як таких – зовсім навпаки: про демонстрування їхніх вад, особливо письменників з ґрунтовною народницькою основою. Серед цих вад найбільшою поетеса вважала надмірно „жіночу” слабкість, яка була притаманна як їм самим, так і їхнім літературним героям, а також емоційність і м’якість, неінтелектуальність, своєрідну хаотичність, тобто нерациональність і неконструктивність дій, надмірну підлеглість і підданство в боротьбі за національне визволення. Саме в отому таврі „жіночості”, як, здається, переконує нас письменниця, треба вбачати всі проблеми культури, а отже й української нації\*, яка в результаті неможливості здійснення однозначного „чоловічого” вибору між культурою „свого” і культурою „чужого” нагадує „розхристану” танцівницю. Метафора танцю заслуговує на таку увагу через те, що в танці людина, оперуючи руховими (тобто найбільш первісними) символами, найбільш автентично віддзеркалює здобуті нею знання і побудовану на цій основі концепцію дійсності, притаманну її культурі [11, 13].

Однак Лесі Українки йдеться не тільки про показ помилок; письменниця дає також стимул для дії – зразок ідеального

---

\*У пропагуванні цих поглядів Леся Українка була не самотньою. Такої ж думки дотримувались лідери „Української хати”, які характеризували народницьких творців метафорою кастрації або імпотенції: «...Свнухам добре було сидіти перед дверима народної душі і вірити, що „там” єсть ідилія. Хто розбивав ту ідилію та псував їм „стиль”, не був народним письменником, не вірив у народ» [27, 35]; «...Якесь заворожене коло оточує українця-народника, примітивіста. Він хоче задовольнити свої вимоги і не може. Силкується, кричить, водиться з кобзарями [...] – і не може творити!» [31, 358].

творця „по-справжньому чоловічої” = високої культури: витриманого в душі неоромантизму патетичного, піднесеного, непокірного й безстрашного воїна за праведне діло, з чітко окресленими цілями й твердими поглядами, який волів би краще загинути, ніж зрадити свої ідеали й запродати душу колонізаторові в ім’я дешевої похвали\*.

А отже Неріса у танці – це „жива” метафора стосунків, які відбуваються між колонізованим = підлеглим = Україною та колонізатором = доміантним = Меценатом / Російською імперією. А через її танець, який демонструє любовно розкату тілесність, відбувається еротизація культури і нації: тіло Неріси = тіло колонізованої України (розуміючи колонію як політичне, адміністративне, інституціональне „тіло”, яким культурно керує колонізатор). У душі поглядів Мішеля Фуко з „Історії сексуальності” (“The History of Sexuality”) письменниця усвідомлює, що стать і підлегле їй тіло як джерело значень є суто політичними інструментами, ключовим простором здійснення влади. „Влада, – як пише згаданий автор, – це стосунки. Це не річ, а стосунки між двома елементами, стосунки, які полягають у тому, що можна керувати поведінкою іншого або визначати його поведінку” [8, 42]. У світлі цієї теорії тіло виявляється універсальним знаком, невербальною мовою, своєрідним записом, „у якому” й „на якому” відбиваються всі суспільні ідеї, проблеми влади і підлеглості, і навіть загальне бачення світу [7]. Адже „тілесні форми, здібності, жести, рухи, сила – це основні предмети політичної констетації. Тіло в розумінні *політичного* об’єкта ані не є безвладним, ані не має постійного характеру. Це пластичний матеріал, податливий на впливи [...]. Якщо справді тіло є суспільним предметом, то його можна наново означати,

---

\*Тож не дивує, що Дмитро Донцов у концепції націоналізму патронесою сучасного ідеалу української літератури обрав саме авторку „Оргії”.

---

можна констатувати його форми, функції і його місце в культурі, можна також його оцінювати і змінювати” [9, 6]. Мабуть, не треба нагадувати, що жіночому тілу ще з архаїчних часів приписували непостійність форми, яка походила з факту, що його дуже часто асоціювали з субстанцією, позбавленою культури, текучою, м’якою, недиференційованою формою, яка складається з крові й людської маси [14, 38]. На думку Плутарха, саме Діоніс керує *hygra physis* – мокрою або текучою натурою, „текучим первнем у речах”. В такому розумінні тіло жінки символізує діонісійський міазм, що його відкидає ідеалізуючий аполлонійний стиль, який базується на чоловічому тілі, що сприймається як точна, визначена, постійна субстанція. Адже Аполлон у своєму символічному значенні є „скульптурною цілістю” [18, 83]. Не сприймаючи „текучості” жінок, чоловіки зробили їх не тільки „іншими”, а й гіршими, тобто позбавленими самоконтролю, самототожності й автономії. В результаті це зміцнило позицію жінки як залежної і другорядної у стосунку до чоловіка.

Впродовж багатьох віків цю спокусливу „легкість” пластичного зображення жіночого тіла чоловіки прочитували також як заклик до заволодіння її тілом, спокушання = „творення” на її „живому” тілі, яке під впливом владного чоловічого погляду підлягало уречевленню, – а воно заштовхувало жінку в рамки стереотипу. Адже „коли чоловік дивиться на тіло жінки або коли наближається до нього, це він не сам наближається, а через нього (а іноді й усупереч йому самому) починає діяти ціла система відносин” [4, 37–38]. Таким чином, погляд чоловіка є ворогом жінки, оскільки в його погляд уписано потребу встановлення ієрархії, влади, домінування, гвалту. А отже погляд чоловіка по суті не відрізняється від дії; це все лише різні форми одного й того ж самого – поневолення [29, 299]. Таким є, поза сумнівом, погляд Мецената та його співрозмовників Префекта і Прокуратора, які нагадують хтивих, ігролюбних діонісійський сатирів, які своєю вульгарною поведінкою (синонімом суворой чоловічос-

ті) зваблювали менад. Під впливом їхнього гедоністичного й масного погляду гарне тіло Неріси – яке Антееві здавалося подібним до чарівної Харити\* – стає податливим матеріалом, первісною матерією, яку можна довільно моделювати. З творця, який своїм гарним тілом покликає до життя мистецтво чистих і універсальних цінностей, Неріса проходить через брутальну деградацію до розряду матеріалу, перетвореного на предмет, розкішну й витончену прикрасу, яка заповнює простір чоловіка і заспокоює його порожнечу (так само, як і покупка Мецената – мармурова скульптура Терпсихори, вирізьбленої за подобою Неріси). В такому сенсі Неріса нагадує Маланюкову „дівку-бранку”, призначену для гаремних утіх ворога, Марусю Богуславку з тілом, „отруєним мертвою душею” і тавром „яничарської свідомості”, яка призводить до того, що героїня у визволеному світі не може знайти свого місця й тому тужить за „солодким” ясиром і, через його приналежність до минулого, ідеалізує його, ніби забуваючи про його фундаментальні негативні аспекти – насилля й поневолення:

---

\* Нагадаємо, що харити (гр. *charis* – „краса”, „радісні чари”) були богинями краси, вроди і радості. За Піндаром (14-та „Олімпійська ода”, в. 7), саме вони робили людину „мудрою, гарною, чудовою”. В різних версіях грецької традиції їм давали різні назви, а деякі з них просто запозичалися з грона муз. Одним із означень, які зустрічаються найчастіше, є Євфросинія – „втіха”, особливо та, що супроводжує бесіди. Тому харити як патронеси бенкетів, забав, а також розумової праці і творів мистецтва в багатьох творах супроводжували Аполлона і муз, які танцювали на його честь (напр., в „Теогонії”). Проте найчастіше їх зображали разом на барельєфах при входах до святинь, присвячених Аполлону (такого роду картини прикрашали святиню в Дельфах – Аполлон тримає богинь на долоні, пітійську святиню бога в Пергамоні чи вхід до Акрополя в Афінах. Поруч із вирізьбленими фігурами часто розміщували викарбувані в камені написи або пророцтва, які мали символічне значення). Нагота цих богинь мала не тільки чарувати красою форм, а й уособлювати чесноти – добро і ласку [12, 247].



---

*Неріса*

[...]

Я завжди шла на оргію весела,  
там ласощів я їла досхочу,  
та й забавки перепадали часом,  
бо гості пестили мене...

*Антей*

Не згадуй!

Аж холодно, як здумаю... Запевне,  
ті їхні пестощі були масні  
і кожне слово брудом перейнято!

*Неріса*

Не знаю, я тоді не розуміла  
ні слів масних, ні поглядів брудних,  
але красу я тямилу й малою,  
і серденько тремтіло від хвали,  
як струночка під плектроном на лірі.

[...] Покривала,

прозорі та барвисті, легким луком  
перекидалися понад хмаринки  
злотистих курев запашних. Тоді  
мені здавалося, що я танцюю  
на хмароньках небесних, а з землі  
до мене долітають тільки квіти.

То гості кидали до нас квітки,

Не тямлячись від захвату палкого... [32, 662–663]

Це колоніальна країна = Малоросія, яка „покохала” свого колонізатора [28, 162] і, гірше того, добровільно йому віддалась / піддалась: Неріса – так, як її навчили, – з радістю танцює під „масним поглядом” Мецената, зваблена намистом, у символічному акті довіри й відданості, вклякає перед Меценатом і дозволяє йому надіти намисто, а з вдячності прагне поцілувати

йому руку, але той пропонує інтимнішу й тіснішу форму „розплати / узалежнення” – поцілунок в уста. Й нарешті кульмінація: Неріса поспішно приймає запрошення Мецената лягти разом з ним на одному ложі. Поза сумнівом, усі ці кінезійні жести, які слугують самопрезентації та показують ступінь залежності, затаврованості, влади й панування, символізують колоніальну практику підпорядкування, яка полягає у своєрідному виробленні податливого й підлеглого тіла, яке – як йому здається – потребує колонізатора для повноцінного функціонування. Леся Українка ілюструє цю проблему на прикладі жадання слави, яку Неріса як творець вважає необхідною умовою життя, й якої, на її думку, не гарантують рідні салони – лише салони отого „іншого”:

### *Неріса*

У римлян чи в інших –  
однаково. Мені потрібна слава,  
як хліб, вода й повітря. Коли ти  
мені того постачити не можеш,  
без чого я не проживу, то мушу  
сама собі здобути, а вмирати  
не хочу я, бо я ще молода [32, 679].

Тож податливе тіло потребує влади колонізатора і його права, а будучи підлеглим і підданим, воно одночасно є умовою існування тієї ж таки влади, як і уособленням дозволу влади на управління своїм тілом [22, 14]\*. Оце управління на практиці

---

\* Істотним здається ще одне питання. Як зауважив Фуко, владу не цікавить тіло як подільна цілість, їй ідеться про водностайнене тіло, на яке можна впливати на чисто механічному рівні – на рухи, жести, пози, темп, „про диференціальну владу над активним тілом” [6, 308–320]. Леся Українка доглибно відшифрувала цю інтенцію й через це, можливо, в „Оргії” ці прагнення втілились у метафору танцю й танцівниці – адже їхній статус спирається на названі чинники.

---

полягає в нав'язуванні колонізованому суспільству (як певній сукупності тіл) певних негативних стереотипів, які мають на меті втовкмачити йому, що воно є носієм „варварського хаосу”, а прибулець-колонізатор – донатором „цивілізованого ладу”. З часом ці стереотипи починають функціонувати як деструктивні автостереотипи, які нищать попередній лад, внаслідок чого сам колонізований народ починає бачити себе в категоріях носія „хаосу”, в результаті якого він не здатний до ведення самостійного національного, культурного й державного життя. Вершиною його прагнень стає асиміляція та інтеграція з „космізуючою” цивілізацією колонізатора [30, 200]. В „Оргії” про це яскраво свідчить не тільки підданський танок Неріси, але й добровільний продаж Меценатові мармурової Терпсихори. Приймаючи за неї гроші, Федон, її творець, стає таким самим „добровільним” рабом, тобто співником влади, як і Неріса. Цей факт дають зрозуміти гострі слова Антея: „Ти не продався, – гірше! Ти віддався / у руки ворогу, як мертва глина, / з якої кожне виліпить, що хоче” [32, 674]. Як досконало Леся Українка відчула ту саму інтенцію, що й пізніше автор „Земної Мадонни”, який з гіркотою констатував, що ніхто її, Україну, не гвалтував; сама всякому похитливо віддавалась („давала кожному сама”). Отієї одвічної актуальності проблеми Леся Українка досягає за допомогою порівняння Неріси з античною менадою, яка непристойно похитливо виставляє напоказ і всім пропонує в розкутому танці своє тіло і його неповстримну сексуальність. Подібно до менади, Неріса є прихильницею регресивної оргіастичної еротоманії, що становить синонім відданого нею життя, ієрархії цінностей, яку вона витворює, а також бачення твореного мистецтва, культури, нації. Вона не є культуротворчим типом „нової / визволеної” жінки (як, наприклад, герої Ольги Кобилянської), яка потенційно приховані в жінці діонісійські креативні можливості природи прагне перекувати на культуротворчий чинник творення аполлонійної „вищої” = „чоловічої” культури, отого діонісійського впливу на аполлоній-

ну формотворчість. Сферою діяльності Неріси незмінно залишається природа з біологічним, інстинктивним підкладом, символіка якого має яскраво негативне забарвлення, позбавлене конотації божественної краси. Це значення чітко акцентується називанням Неріси мухою, символіка якої, що асоціюється з демонічним злом\*, має на меті показати приховане в ній моральне зло („Ся муха, певне, з голоду не згине” [32, 702]).

У процесі поневолення Неріси надзвичайно істотною роллю відіграє музика, яка цілковито опановує тіло танцівниці, підпорядковуючи тим самим її дії прихованим на дні її свідомості інстинктивним. Під час танцю відбувається їхнє звільнення. Таким чином, впливом музики Леся Українка надає тілесного виміру. Звернімо увагу, що не випадково Неріса в своєму танці наголошує на фізіологічних аспектах піднесення, недвозначно змальовуючи таким чином зв'язок музики з опанованим інстинктами тілом. Приховану в музиці силу інстинктивних письменницьких метафорично „представляє” через чітке підпорядкування ритму тіла героїні під час танцю змінам ритму музики, змінам, які можна зареєструвати як властивість ланцюга *signifiants*\*\* : спочатку ми бачимо гармонійний, спокійний танець до мелодії з пісні Антея; цей танець поступово прискорюється,

---

\*Муха є одним з найпоширеніших образів сатани. Цю асоціацію, найвірогідніше, підказав Аріман, перський злий дух, який був предком європейського диявола і який з'явився на світ як муха. Слово *Вельзевул* у гебрейській мові означає „володар мух” [20, 53–54].

\*\*„Здається зрозумілим, що ота прихована в музиці потенційність найкраще виражається формулою, яка послуговується метафорою інстинкту. Йдеться, по суті, про силу, яка розглядається абстраговано, незважаючи на її об'єкт, на її носія. Коротше кажучи, якщо інстинкт можна потрактувати як метафоричну гру музики, то вона сама стає метафоричним образом інстинкту, підставленого на місце суб'єкта. Піддана рефлексії, ця сила може виявитись властивістю ланцюга *signifiants*” [19, 41].

---

звиваючись до „вершини” спіральною лінією „тваринного” танцівного виру Неріси, щоб через „спазматичне” вигинання її тіла й завмирання перед Меценатом, з відкинутою назад головою, розпаленим поглядом, розкішним і закличним усміхом з’єднати два тіла в одне – розділити ложе з Меценатом (у дидакаліях, в яких дається характеристика танцю героїні, читаємо: „Неріса, [...] блиснувши очима, пускається в прудкий танець, з несамовитими, але гарними рухами менади”; „очі її горять, рухи нагадують зграбні викрути хижого звіряти”; „Неріса, зблизившись до Мецената, стає перед ним на одно коліно і відхиляється назад, але розкішна і зальотна усмішка грає на її устах” [32, 702]). Застигнувши на мить в отій танцювальній позі, Неріса нагадує скульптуру\*, але зовсім відмінну від мармурової Терпсихори, якій поклоняється Антей і людське тіло якої було піддано геометричній перспективі [10, 65]. В її образі письменниця посилається на традиційне означення грецької скульптури як „емпірично видимого тіла”, яке має викликати в уяві класичну дійсність: матеріальну, оптично змальовану, однозначно зрозумілу, безпосередньо присутню. Ця жіноча скульптура – це буквально матерія, дисциплінована формою; це тіло, якому надано форму, а тим самим узятю в рамки художньої конвенції ідеалу тіла як форми повної і щільної. Завдяки цьому воно здатне вижити як мистецтво. Адже Терпсихора є для Антея

---

\*Конкретно маємо тут на увазі увічнену в камені діонісійську танцівницю з давньогрецької скульптури „Розшаліла менада” Скопаса (IV ст. до н. е.). Ця скульптура не збереглася в оригіналі, але відома з частково збережених римських копій. Вона зображує жінку в танці з чітко зазначеними елементами звивного тіла. З цією метою творець надав конструкції своєї скульптури спіральної форми. Голова менади знаходиться далі, ніж вигнута назад шия, чудово зображені груди висунуваються наперед, ліве оголене стегно трохи відхиляється. Виразальна сила менади полягає у спільному ритмі, який пронизує тіло, волосся й одяг неначе в одному спазмі [1, 153].

своєрідним дзеркалом, у якому відображається його чоловіче „я”, щоб збудувати саме себе з притаманною йому ілюзією (аполлонійною видимістю) автономії, самоконтролю та свободи. Пам’ятаймо, що Антей (своїм ім’ям він асоціюється з улюбленцем царя Адріана: гарного юнака, скульптури якого були змодельовані на зразок елліністичних образів Аполлона) уособлює в тексті Лесі Українки давньогрецький символ ідеальної краси й безсмертя. В результаті як мармурова Терпсихора, так і постать Антея становлять ілюстрацію для Лесиної ідеї, що тільки у світі „високого” мистецтва можна віднайти понадчасові, абсолютні цінності, які є оазою у пустелі руйнування, постійної змінності, смертності („Не раз, хто забувається про завтра, той має вічність” [32, 678]). Заторкаючи тут першорядну для зламу віків проблематику художньої творчості, письменниця усвідомлює, що тільки автентично „чоловічий” митець, думка якого не підлягає ніяким впливам, крім своєї власної волі – прояву волі самих богів (недарма Антей підкреслює: „*Всі боги* Еллади / мені веліли викупити з неволі / малу дитину еллінського роду” [32, 652]), в символічному креативному акті витворює безсмертне мистецтво, яке має силу перетворювати дійсність.

Натомість несподівано застигла фігура Неріси створює особливий вираз несталості й непостійності. Неріса й її тіло – з огляду на притаманне йому діонісійсько-менадичне еротико-сексуальне значення, підкреслюване танцювальною рухливістю його ліній, жестів, поз, виразу обличчя, – не підлягає, у буквальному й метафоричому сенсі, ніяким обмеженням і усталенням, притаманним завершеним формі скульптури. Оперуючи рухами на своєму тілі, вона переходить тверді „скульптурні” межі мистецтва, яке спирається на „чоловічий” геометричний, а отже з’єднувальний символічний лад (див.: „Вітрувіанська людина” [1485–1490] Леонардо да Вінчі). У цьому сенсі тіло Неріси в танці, несучи неспокійний привид „хаосу” і „розпаду”, становить загрозу для „чоловічої” естетики, яка визначає тривалість високого мистецтва. У зв’язку з цим

---

фактом її тіло стає символом розкутого = „нестабільного” низького мистецтва.

А відтак, конфронтація в тексті Лесі Українки двох танцівниць – мармурової Терпсихори й живої Неріси, – разом з їхнім каноном цінностей, символізує амбівалентну, чи, можливо, адекватнішим буде тут означення „химерну”<sup>\*</sup> структуру українського мистецтва й культури, яка втілює трагічну двоїстість української нації, а також притаманну їй неспроможність однозначного сконкретизування своєї національної свідомості й самототожності.

Неможливість для Антея дивитися на свою дружину Нерісу / танцівницю як на спрофановану / знеславлену красу, яка явно суперечить етосові добра, Нерісу / Україну як дешевого видовища для простолюду і „цяцьку” на ганебному ложі Мецената-колонізатора-ката і перед лицем браку будь-якої конструктивної альтернативи гідного життя серед живих, залишає Антеєві (який у своїй суворій справедливості нагадує архаїчного Аполлона Лікейоса – „бога вовків”) єдиний вихід: убивство негідної й грішної дружини і власне самогубство як трагічний акт протесту проти будь-якої форми поневолення – митця, мистецтва чи нації. Під цим кутом зору Антей, який репрезентує народ, поставлений у ситуацію вкрай екстремаль-

---

<sup>\*</sup>Поняття химерності є ідеальним віддзеркаленням стану європейської культури на зламі XIX і XX століть, повної внутрішніх суперечностей, обтяженої розбіжними інтерпретаціями. Цей факт помічали самі творці й учасники цієї культури, особливо ж ті, які дивились на неї з певної дистанції. Мистецтво модернізму, яке порівнюють з Химерою, – а її сутністю є суперечність, – охоче послуговувалось цим мотивом у пансимволічному розумінні. Химера створювала оману поєднання, погодження протилежностей. Власне, через це в ній шукали єдність ідеалу, про який писав у “*La Musique et les Lettres*” Малларме, а інші творці на різні способи охоче цю думку перефразували [13, 52–104].

ного або-або: перемогти або загинути – це „сократична людина”. Герой Лесі Українки на взір грецького мислителя з ясною головою й без природного страху йде на смерть, щоб стати, як той, „ніколи й ніде ще не баченим ідеалом шляхетної грецької молоді” [15, 63] (див.: останні слова головного героя: „Товариші, даю вам добрий приклад” [32, 703]). Антей як виразник „сократичного прагнення” через убивство Неріси – діонісійської танцівниці, тобто виразниці „мистецтва інстинктів”, засуджує не тільки мистецтво, яке вона представляє (символічне убивство Неріси лірою, отриманою від Мецената), але й обрану нею етику і брак розуміння сутності правди і силу омани. З оцього браку розуміння, на зразок Сократа, герой робить висновок про внутрішню зіпсутість і нецінність того, що існує. Йому, як прихильникові / предтечі = пророкові (Антей як Аполлон = бог, відповідальний за передбачення майбутнього) зовсім іншого ладу культури, мистецтва й моралі, які засновуються на *калокататії*, за логікою речей, залишається тільки смерть. Тим самим Леся Українка вважає трагедію здійсненням уявлень модерністських творців початку ХХ сторіччя про справжнє символічне й міфотворче мистецтво, яке виконує важливу суспільну й культуротворчу місію\*.

---

\*Треба також пам’ятати, що історичний момент, у який з’явилась творчість Лесі Українки, не дозволяв реально у ширшій перспективі абстрагуватись від служіння ідеалам традиції (необхідно згадати також про надзвичайно сильне закорінення української літератури в історію взагалі). Адже варто пам’ятати, що специфіка модернізму слов’янських народів, які перебували під пануванням Росії і Австро-Угорщини, тобто народів з упослідженим і заляканим суспільством, полягає в тому, що „...література мусить стати на громадську службу, яка в інших суспільствах є просто функцією самого життя соціуму як цілості. Таким чином солідарність літератури й суспільства виражається немовби у відношенні заступництва одного іншим. У багатому й вільному суспільстві література, звільнена від цієї турботи, спираючись на життєві сили самого суспільства, цілковито віддається вираженню



---

Однак закінчення п'єси неминуче викликає запитання, чи, незважаючи ні на що, не є самогубство Антея символом тієї генетичної немочі, тієї „нечоловічості” і слабкості, яку кожна „типова українська жінка” (Микола Хвильовий) передає з покоління в покоління своїм дітям на свою власну згубу? І чи не було б більшим героїзмом для Антея стати на бік життя і залишитись вірним (незважаючи на жорстокість долі!) своїм цінностям? Звичайно, можна прочитувати фінальну сцену і так. З цієї перспективи вона буде свідченням прокляття українського народу, про яке з таким запалом писав Маланюк, а жіноче тіло рабині-танцівниці – осередком трагічного фатуму, сила якого скеровує людину до трагедії. Про це свідчить цитата:

---

індивідуальних цінностей, виразно стаючи функцією особистості, яка набирає сили. Тут солідарність літератури й суспільства виражається в набагато складніших відносинах співробітництва...”. А. Потоцький. Цит. за: [16, 294]. Під цим кутом зору становище Лесі Українки є, звичайно, близьким до покликання грецьких трагіків, які однією з головних своїх цілей зробили турботу про виховання суспільства (так звана *paideia*), піднесення його на вищий етичний рівень і скерування його до гуманітарного прогресу. На їхню думку, службовий характер надзвичайно зміцнював його й обґрунтовував. Жодному митцеві навіть у голову не приходило заперечувати цей факт, а гасло „мистецтво для мистецтва” було б для них незрозумілим. Адже греки були переконані, що життя людей може протікати спокійно і справедливо лише тоді, коли встановляться певні принципи поведінки, які захищають слабких від кривди з боку сильніших і погамовують сильніших від насилля й сваволі у стосунку до слабших. Грецькі творці – а особливо творці V ст. до н. е., періоду, який вважається кульмінаційною точкою у мистецькому розвитку Греції, – свято вірили в силу людського розуму і, за Софоклом, вважали його „найбільшим даром богів”. Мистецтво було для них утіленням світогляду всього народу, суспільною справою великої ваги. Тож свої знання вони намагались перекласти на мову пластичних форм і були глибоко переконані, що за допомогою художніх засобів цього можна досягнути. Звідси їхнє шанобливе ставлення до Аполлона [21, 203–212].

*Антей*

Але тепер ти знаєш, чим бувають  
рабині-танцівниці для римлян,  
і тямшиш добре, що тебе спіткало б,  
якби ти серед оргій тих зросла  
так, як твоя матуся нещаслива,  
що згинула, мов забавка розбита,  
у забутті, в недузї та в погорді [32, 663].

Однак, беручи до уваги трагічний світогляд античності, який визнавала Леся Українка й який, на її переконання, „виражає глибину й сенс життя”, напрошується зосім інше прочитання твору, зумовлене двома елементами: по-перше, скульптурою Терпсихори, по-друге й передусім – самою назвою твору. Звернімо увагу, що скульптура мармурової Терпсихори уособлює два протилежні, взаємовиключні елементи: через камінь – символіку безруху, мертвоти, і через Терпсихору – як богиню танцю, в сутності якого немає місця на відпочинок і безрух [23, 75–76],– ідею руху й вітальності. Завдяки цьому скульптура здобуває оксиморонічний статус „каміння, яке танцює”. Цей статус вносить до п’єси опозицію абсурду життя й смерті; опозицію, яка, будучи піднесеною до рангу центрального символу, абсолютизується й замикає весь твір у концепцію відновлення через смерть. Одним словом: світ цінностей, який витворюється в стані поневолення, мусить померти разом з ними, щоб на їхніх руїнах могли з’явитися нові люди й нові цінності, не позначені тавром рабства. І саме таку ідею навіть назва п’єси, яка допомагає зрозуміти сенс оргії як уможливлення й приготування відродження „регенерації” життя. Адже оргія реактуалізує міфічний хаос з часів до створення світу, даючи можливість відтворити акт творення. В такій перспективі смерть обох героїв може дорівнювати станові зерна, яке розкладається в землі й утрачає свою форму, щоб дати життя новій рослині [5, 344]. Отже, смерть Лесиних героїв є лише потенційністю і

---

приховує в собі заповідь іншого різновиду життя. Поза сумнівом, цей вибір перебуває в тісному зв'язку з пошуком модерністами нового типу суспільства і з творенням нових міжлюдських стосунків („сборності“) [25, 357]. А отже: смерть Неріси, самопожертва Антея і його парадоксальна „свобода в смерті“ відкриває перспективу для відродження людини у новій сутності і в новому вимірі існування: незалежної України, відродженої подібно до міфічного Фенікса. Цю думку чудово відчув Дмитро Донцов, який зауважив, націоналізм у виконанні Лесі Українки був ідеєю катастрофи й абсурду [26, 17]. У цьому прагненні письменниця була подібна до античних трагіків, які своїми творами викликали в душах глядачів *катарсис*, який нагадує релігійне втаємничення й трагічне очищення. Завдяки йому трагедія давала гарантію спокути: можливість участі в „ласці“, яка рятує від погорди і згуби. Звідси в пісні Антея звучить тон, який заповідає неминучу зміну хаотичного танцю менади Неріси = поневоленої „жіночої“ України впорядкованим танцем музи Терпсихори = визволеної „чоловічої“ України. У тексті читаємо: „Мирного танцю / лад гармонічний, / тихе та ясне літо / прийде по буйній, гучній весні, / і запанує урочисте свято“ [32, 701]. Отже, танець у такому розумінні залишається формою культу, який приносить і оприсутнює міф пожертви/воскресіння. Ритміка ритуального танцю – „ритм тіла“ і експресія руху, які відкривають лад духовного досвіду людини, а також ритміка звуків музики і співаного слова, зміцнюваного у повторах, – демонструє дієву силу: це заклинання і закликання сил іншого світу, світу, який спирається на однозначні, гармонієтворчі й космотворчі первні. А чи ж не цього потребувала Україна на початку ХХ сторіччя?

**Література**

1. Alpatow M. Historia sztuki / Tłum. M. Kurucka i W. Wirpsza.– Warszawa, 1991.– T. 1.
2. Bordo S. The Cartesian Masculinization of Thought // Sings.– 1986.– T. 11.– Nr 3.
3. Brocki M. Język ciała w ujęciu antropologicznym.– Wrocław, 2001.
4. Collin F. Le corps des femmes.– Bruxelles, 1992.
5. Eliade M. Traktat o historii religii / Tłum. J. Wierusz-Kowalski, wstęp L. Kołakowski, posł. S. Tokarski.– Warszawa, 1993.
6. Foucault M. Gry władzy. Rozmowa z Michelem Foucault // Literatura na Świecie.– 1988.– Nr 6.
7. Foucault M. Historia seksualności.– T. 1: Wola wiedzy / Tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski.– Warszawa, 1995.
8. Foucault M. La volonté de savoir.– Paris, 1979.
9. Grosz E. Corporeal Feminism // Australian Feminist Studien.– 1987.– Nr 5.
10. Kenneth C. Akt. Studium idealnej formy / Tłum. J. Bomba.– Warszawa, 1998.
11. Kowalska J. Taniec drzewa życia.– Warszawa, 1991.
12. Kubiak Z. Mitologia Greków i Rzymian.– Warszawa, 1997.
13. Makowska U. Chimery polskich modernistów // Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.– Warszawa, 1990.– Nr 2.
14. Nead L. Akt kobiecy. Sztuka, obscena, seksualność / Tłum. E. Franus.– Poznań, 1998.
15. Nietzsche F. Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm / Przeł. L. Staff, posł. T. Macios.– Kraków, 2003.
16. Nycz R. Kilka uwag o literackiej formacji modernistycznej // Stulecie „Młodej Polski” / Studia pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej.– Kraków, 1995.
17. Ortner S. B. Is Female to Male as Nature to Culture? // Women, Culture and Society / Ed. M. Zimbalist Rosaldo and L. Lamphere.– Standford, 1974.
18. Paglia C. Seksualne persony. Sztuka i dekadencja od Nefertiti do Emilii Dickinson.– Poznań, 2006.
19. Rosolato G. Répétitions // Nouvelle Revue de Psychoanalyse.– 1972.– Nr 9.

- 
20. Rudwin M. Diabeł w legendzie i literaturze / Tłum. J. Illg.– Kraków, 1999.
  21. Steffen W. Tendencje humanitarne w tragediach Ajschylosa i Sofoklesa // Scripta minora selecta.– 1973.– Vol. 1.
  22. Tuner B. S. Recent Developments in the Theory of the Body // The Body: Social Press and Cultural Theory / Ed. M. Fetherstone, M. Hepworth, B.S. Turner – London, 1991.
  23. Valéry P. Rzeczy przemilczane / Wybór i przekł. J. Guze.– Warszawa, 1974.
  24. Zita J. N. Transsexualized Origins: Reflections on Descartes's Meditations // Genders.– 1989.– Т. 5.
  25. Бердяев Н. Смысл творчества // Собр. соч.– Paris, 1989.– Т. 2.
  26. Донцов Д. Туга за героїчним. Постаті та ідеї літературної України.– Лондон, 1953.
  27. Євшан М. Боротьба генерацій і українська література // Українська хата.– 1911.– Ч. 1.
  28. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса.– К., 2001.
  29. Кон И. Мужское тело как эротический объект // Гендерные исследования.– 1999.– № 3.
  30. Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізнiлого націєтворення.– К., 2000.
  31. Сріблянський М. Апотеоза примітивної культури // Укр. хата.– 1912.– Ч. 6.
  32. Українка Леся. Оргія // Оргія. Драматичні поеми.– К., 2001.
  33. Франко І. Я. Зібр. тв.: У 50 т.– К., 1982.– Т. 31.

**Matusiak A. A Dancer as a Contrast Metaphore in “Orgiya” by Lesya Ukrainka.**

The article shows the symbolical and mythological context of Lesya Ukrainka's dramatic poem “Orgia”. The author emphasizes that on the basis of antique the poetess showed the tragedy of the Ukrainian nation under the conditions of national (colonial) slavery and introduced the plot in the contemporaneity.

*Key works:* modernism, Lesya Ukrainka, gender, myth, dance, body, society.