

# АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА ХІХ–ХХІ СТОЛІТЬ

УДК 821.161.2-12.09

DOI: 10.18523/2618-0537.2024.4-5.26-39

Агеева В. П.

## ПРОСТІР СПОГАДУ В ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті йдеться про інтерпретацію мотивів пам'яті, про актуальність проблематики пам'яті та антиколоніалізму в творчості Лесі Українки, бо для підпорядкованої, колонізованої нації існує загроза втрати самого права розповідати про своє минуле. Особисті згадки так само важливі для митців, як і колективна пам'ять. Йдеться про пам'ять-ностальгію, пам'ять-відплату, пам'ять-спадок тощо. Письмо, книжка, карбування на камені, портрет, мелодія — усе це носії або медіатори, необхідні для зв'язку з минулим. Роль літератури як охоронниці колективної ідентичності в Україні є особливо значною, і цим колізіям поета та можновладця присвячено знакові сюжети Лесі Українки.

**Ключові слова:** Леся Українка, драматургія, індивідуальна і колективна пам'яті, національно-культурна ідентичність.

Для Лесі Українки розмисли про пам'ять і її втрату дуже часто пов'язані з проблематикою влади, травми, помсти й примирення: сила спогаду за певних обставин непереборна й руйнівна, а знеболювального забуття її персонажам переважно, як зізнається в «Лісовій пісні» Мавка, «не сужено» [6, с. 310]. Навіть більше, вони бережуть і плекають візії пережитого, дорогі спогади, іноді сутнісно важливіші за сьогодення, і завжди свідомі того, що минуле насправді не минає безслідно, воно вривається в теперішність часом із неймовірною силою. Метафорика оречевленості, опредмеченості спогаду в цієї поетки неймовірно багата, розмаїта й складно нюансована. Йдеться про пам'ять-ностальгію, пам'ять-відплату, пам'ять-спадок, про минуле, яке наснажує й підносить або ж зневолює й позбавляє сили. Письмо, книжка, карбування на камені, портрет, мелодія — усе це носії або медіатори, необхідні для зв'язку з минулим, але її ліричним героям знані й містичні осяяння, які долучають до колись пережитого чи не «напрямую», без якихось приступних органам чуття посередників. (Прикметно, що й збірку свою називає «Відгуки», апелюючи до пам'яті особистої й культурної, насамперед текстової.)

Спогад — це «світло, що живе і без зорі» [8, с. 234], він значущий самонаповненістю й само-

достатністю. Цілющість згадки про безповоротно втрачене наголошена у знов-таки ностальгічному, мандрівницькому вірші «Минаю я, було, долини й гори...», написаному в буковинському Кімполунзі трагічного для поетки 1901 року. Збереження спогаду якраз і забезпечує від безповоротності втрати, бо як інакше пояснити, що знайдена в темному небі блискуча цятка рятує од розпачу й безнадії:

*тоді затихне плач... І я дивую,  
чим серце втішилось? — що золоту  
маленьку цяточку вгорі знайшло?  
Та що ж йому по тім далекім світі?  
Він, може, сам давно погас в блакиті,  
поки сюди те проміння дійшло,  
погас отак, як тії мрії перші,  
як молоді думки, давно померші,  
що розбудили вперше дух в мені...  
Так що ж! нехай те все давно минуло,  
а серце любить, поки не заснуло,  
те світло, що живе і без зорі* [8, с. 234].

Місце спогадів, дім, де вони збережуться й не розвіються, треба плекати й старанно (чи не у згоді з класичною мнемотехнікою) облаштувати. У вірші «Віче» з'являється якраз цей дивовижний, прегарний образ «саду спогадів», отже, культивованого простору, захищеного сховища, житла чи уявного архіву, до яких завжди можна повернутися:

*і я дивлюсь так пильно, мов боюся,  
що більш мені не прийдесться побачить  
того садочка спогадів моїх,  
що міниться барвистими квітками  
при світлі мрій, мов при західнім сонці* [8, с. 218].

Такий архів найпевніший і найменш піддатливий руйнації; натомість коли йдеться не про приватні візії, а про пам'ять культурну, колективну, Леся Українка якраз фіксує швидше втрати, ненадійність найтривкішого матеріалу, зникомість чи принаймні загроженість збережених картин минулого: навіть не слово, а тільки відгук переказаних у поколіннях історій долинають крізь віки; кришиться мармур, розламуються важкі саркофаги, щезають палаци й меморіали, всі спроби увічнити власне імення так чи так приречені. Марнославству володаря натомість протиставлено потугу митця й мистецтва, найочевидніше у знаменитому «Написі в руїні». Єгипетський фараон певен своєї влади навіть над всесильним часом, а не лише над людьми й просторами:

*«Я, царь царів, я сонця син могутній,  
собі оцю гробницю збудував,  
щоб славили народи незчисленні,  
щоб тямилі на всі віки потомні  
имення...» — далі в крузі збитий напис,  
і вже ніхто з нащадків наймудріших  
царського ймення прочитати не може* [8, с. 348].

Може, напис збив «сперечник-владарь», може, сам «час потужною рукою» [8, с. 348], так чи так ось вона, велика іронія історії. (Дослідники пам'яті, зокрема Аляйда Ассман, згадують епізод плачу Александра на могилі Ахілла: великий завойовник лле сльози не з жалю за героєм Троянської війни, а із заздрости, бо того уславив Гомер, а в молодшого звияжця немає літописця такої міри таланту, отож і слава його не засяє у віках так велично та яскраво [1, с. 48].) Фараон, дбаючи про посмертя заздальгідь, знайшов художників і карбівничих, які змалювали «царя славетні вчинки» [8, с. 348], — і ці картини сприймаються апофеозом нічим не обмеженого насильства. Ось він приймає на троні дари від подоланих, ось здійняв меч над головами повстанців, ось «іде полем через людські трупи» [8, с. 348], вбиває левів і пташок... Гвалтовна жорстокість породила агресію у відповідь, імення збили, врешті, вирізати цього правителя серед інших складно, бо всі насильники схожі один на одного, уніфіковані й деіндивідуалізовані як уособлення банальности зла. Тож на зображеннях — «лице його подібне до Тутмеса // і до Рамзеса, і до всіх тиранів» [8, с. 348].

Гробниця фараона стала пам'ятником не йому, а геніальним будівничим. Конкретних імен ми також не знаємо, але краса їхнього творіння розкриває і неповторність мистецьких особистостей, і їхні уявлення про гармонійність форм, і сам стиль епохи, що її тиранові не вдалося позначити своїм іменням та діями, не вартими людської пам'яті. Раб, якого зневажав правитель, — служить мистецтву

*і щось будує вічне і величне,  
щось незрівнянне і потужно гарне,  
мальоване, мережане, різьблене.  
І кожна цегла, статуя, колона,  
мережечка, різьба і малювання  
незримими устами промовляє:  
«Мене створив єгипетський народ  
І тим навік своє імення вславив!»* [8, с. 349].

Національна потуга і національна гордість уособилися не в жахливих вчинках нищителя, а таки у високих осягах митців, обранцем слави став не фараон, а будівничий. Це вже питомо модерністська інтерпретація колективної пам'яті й культурного спадку. Гасло самодостатности мистецтва, апологія свободи художницького самовияву якраз при початку ХХ століття й утверджують переконання, що, як писав, розглядаючи процеси розвитку французької культури доби fin de siècle, П'єр Нора, «минуле — це переконливе алібі, національна художня спадщина — примирювальна та безпечна інстанція поза соціальними чи політичними конфліктами» [11, с. 69].

Ще один сюжет про поета як розпорядника слави, як того, у чийй владі вберегти дорогі імена, події й речі від забуття, — вірш «Забута тінь». Власне, у назву винесено алюзію на сховані від історії жіночі імена, на саму проблему втрати спогаду, зникнення слідів минулого. «Суворий Дант, вигнанець флорентийський, // Встає із темряви часів середньовічних» [8, с. 208] як один із найясніших світочів культури, як виразник духу своєї епохи. Він зміг сплести прекрасний вінок із зібраних у неприступних для неосвячених дібровах квітів і поклав його на ранню могилу вродливої Беатріче Портінарі, обезсмертивши їхнє кохання. Цю дівчину, «він завітчав її вінцем такої слави, якою ні одна з жінок ще не пишалась» [8, с. 208]. Геніальна поезія, яка протистойть всевладному часу в його роботі стирання й звійовання слідів, і слів, і зображень, автор-деміург, який творить непідвладний руйнації власний світ. Однак Леся Українка бачить поруч зі знаменитою парою туманну, невиразну й химерну тінь, яку не вславив жоден митець, якій не судилося ні вінців, ні ореолів, ні

гімнів. Це — «жінка Дантова», дружина, яка розділила з ним усі нещастя й небезпеки вигнання, яка була більше Мартою, що дбала про тіло і його потреби, про хатне вогнище й шматок хліба. У самозреченому коханні вона задовольнилася роллю безіменної вірної тіні: «Її дорога була його співецька слава, // Але вона руки не простягла, // Аби хоч промінь перейнять єдиний» [8, с. 209]. Так, це доля жінки в тому цілковито патріархальному соціумі, де історію, як вважалося, творили лише чоловіки. Але чи не повинні нащадки пильніше вдивлятися у несправедливо забуті тіні, чи не варто змінити саму оптику бачення минулого та розуміння масштабу позірної величчя і нібито малих справ? Тут мусимо задуматися про інструменти саморепрезентації, про право самим розповідати про себе, якого були позбавлені представниці однієї зі статей. Так чи так, славу й місце в пантеоні можна отримати лише через посередництво геніїв, які переважно й формують архів спогадів для цілого людства.

Розмисли про тривкість передання й ілюзорність влади над часом у Лесі Українки опосередковані, зокрема, єгипетськими сюжетами. Провівши кілька зим у Єгипті, вона захопилася його культурою, присвятила цій гостинній землі низку віршів. Враження відбиті і в листах, скажімо у новорічному вітальному до матері, датованому 3 січня 1910 р. «Бачили ми великі піраміди і великого Сфінкса — се справді щось єдине на цілім світі! Ніякі картини, фотографії і т. и. не можуть дати справжнього поняття про душу сих камінних істот. Особливо Сфінкс — він має велику тисячолітню душу, він має живі очі, він немов бачить вічність. А який там пейзаж перед очима в сфінкса!.. Не розчарував мене Єгипет, а ще більше причарував, і тепер тільки я зрозуміла його до кінця геніальний хист, як побувала в Каїрському музею» [10, с. 180].

У золотій пустелі особливо вражала оречевленість пам'яті, як і грандіозність роботи, виконаної задля втілення амбітних меморіальних замірів. Інтерпретації політичних і культурних складових цих проєктів засвідчують бездоганну чутливість авторки до проблем побутування загроженої колективної пам'яті підпорядкованих націй, до історій привласнення чужого минулого зухвалими переможцями. (Вже чого як чого, а таких-от крадіжок у відносинах України з імперією завжди було подосталь, і екзотичні враження поетки звичайно ж проєктувалися й на українську ситуацію.) У легенді «Ра-Менеіс» драматична колізія влади/пам'яті ускладнюється й своєрідно підсвічується завдяки розповіді про десакралізацію, безчільне профанування

святощів одної культури в просторі іншої, імперської. Донька фараона Ра-Менеіс правила жорстоко й свавільно, навіть богів різьбили за її подобою: «Руки майстрів заселили пустиню навколо Єгипту // Людом колосів з обличчям гордої Ра-Менеіс» [8, с. 240]. Тут знову варіація мотиву митця, який тільки й може уславити можновладця. Але покірні підданці зважилися на помсту принаймні по смерті тиранки: збунтований натовп викинув її забальзамоване тіло в пустелю, де «вихри щороку могилу рухому робили», а сонце «лило свій огнистий бальзам». І всемогутній Ра зберіг нетлінне тіло владичиці краще, аніж наймасивніші гробниці й піраміди:

*Час летів, і пройшли над Єгиптом віки незчисленні.  
Вже й могили царські почали западати в руїну,  
Вже й імення царські почали западати  
в непам'ять,*

*Руїнують стали руки безбожних гробниці і храми,  
І не раз, як рука, чи повітря, чи сонце торкались  
Тисячолітнього трупа, він розпадався на порох.  
І сміялись безумні нащадки, що й мумії предків  
не вічні... [8, с. 241]*

Це якраз констатація того, що відбувається із занедбаною, споневаженою національною пам'яттю бездержавної, завойованої й упослідженої спільноти, яка втрачає еліту, забуває імена, не доглядає пантеони, оскверняє храми й зі плебейською зловтіхою відрікається од предковичного спадку, позбуваючись тим самим підвалин власної ідентичності. Минуле звітрується, знецінюється, заноситься сипучими пісками, і тоді навіть реліквії стають ринковим товаром, на якому не гріх отримати зиск. Тож випадково відшукане у пісках нетлінне тіло Ра-Менеіс нащадки вже не долучають до свого культурного спадку, натомість ціну археологічній знахідці складають у далекому туманному Лондоні, в неситій метрополії, яка збирає скарби з усього світу. Це там «люде північні поставили храм для богів всього світа, // Він же гробницею був для всього, що колись панувало, // Тільки боги не були вже богами» [8, с. 242], — лише пронумерованими й каталогізованими експонатами, призначеними не для поклоніння, а для задоволення туристичного інтересу.

Але історія привласнення чужої культури завойовниками тут стає ілюстрацією того, що національну пам'ять, пантеон, сакральність як таку не можна імпортувати; шматок мармуру, знаємо, стає богом лише тоді, коли хтось йому поклоняється. Метафора розриву зв'язку часів, цивілізаційної прірви, несполучуваності культурних ареалів у цій єгипетській легенді Лесі Українки навидовижу опрідечена, візуалізо-

вана; ба більше, це ще й вимовний символ не-піддатливості культури зовнішньому тиску, перекодуванню, переміщенню в чужий для неї контекст. Єгипетська цариця завдячувала дивовижною посмертною долею прихильності всемогутнього бога Ра, врешті, за життя її вважали другим сонцем, яке сяяло з неба. Але в холодній дощовій Британії «Ра, бог південного сонця» уже не правив. І коли в Лондоні єгипетський саркофаг розколовся, то в ньому знайшли тільки пасма волосся і набальзамовані сповивачі, тож велична правителька позбулася навіть цієї марнотної версії безсмертя. Те, що стає товаром, втрачає сакральний статус. У британському музеї єгипетська мумія була лише означником імперської могутності і водночас приниження завойованих. Донька фараона взяла собі боже ім'я, але на берегах Темзи сонцесейний Ра не був уже всемогутнім покровителем. (Вимовний епізод поразки старих богів маємо в драмі «Руфін і Прісцилла». Християни, зібравшись в домі римського патриція Руфіна, всупереч волі господаря замазують зображення Адоніса — «Оті коштовні фрески? Ту предивну // мозаїку» [5, с. 188]: мистецька краса не промовляє до серцець фанатиків, нова віра не лишає місця для античної культури.)

У згубних нуртах катастрофічних історичних подій герої драм Лесі Українки переживають нестерпний біль руйнування культурної ідентичності, опиняються в ситуації, коли тільки амнезія й може забезпечити фізичне виживання, пристосування до реальності, в якій минуле переписують і переоцінюють переможці. Причому **ностальгія**, розлука з рідним краєм стає діагнозом хвороби в буквальному сенсі смертоносної: натяк на це маємо уже в ранній Українчиній «драматичній сцені» «Іфігенія в Тавриді», а в датованій 1910 роком «Боярині» Оксану якраз ця названа лікарем недуга й убиває.

Урятована богинею й перенесена в Тавриду аргоська царівна сприймає дивовижне спасіння швидше як обділеність і знедоленість: позбавлення зв'язку з громадою, об'єднаною спільною пам'яттю, руйнує цілісність особистості. «Родина, слава, молодість, кохання» [8, с. 193] — усе зосталося в рідній Елладі. Натомість у Тавриді Іфігенія почувається (і так її сприймають усі навколо) людиною без минулого, а отже й без ідентичності. Тут ніхто не знає, звідки вона з'явилася; нема з ким поділитися спогадами і розповісти про пережите. Дівчина йшла на жертву з певністю, що вона потрібна для рятунку батьківщини, а славна смерть мала увіковічити її ім'я в поколіннях співвітчизників. На чужині

вона натомість живе «без слави, без родини, без імення», проте навіть «води Стіксу й Лети» [8, с. 195], річок, які розмивали всі зв'язки з минулим, не владні над її уявою, царівна має силу протистояти принукам до забування.

Якраз примушування до амнезії, до відмови від колишньої слави, споневаження вироблених ієрархій, осквернення пантеону — неодмінні складові імперської політики у стосунку до підкорених. Іфігенію буде згадано й у фіналі драми «Кассандра»: її матері, цариці Клітемнестрі, троянська пророчиця відмовить у будь-якій ідентичності, національній і власне гендерній, вона не еллінка, і «навіть і не жінка».

У протистоянні поневолювачам, у виробленні контрдискурсу і стратегії опору, зокрема й політики збереження колективної пам'яті й тожсамости, найважливішою є роль еліти, яка не спокусилася переходом у табір переможців. Про роль проводирів, провидців, свідомих свого обов'язку керманців і вождів ідеться в багатьох Українчиних сюжетах. Навіть коли «люде замлілі» не відізвуться на заклик, усе ж «слава про них заgrimить до зірок, // що є з їх народу пророк» [8, с. 387]. Її визнання — «я любила вік лицарства» [8, с. 183] — підтверджує зосередженість на самому феномені шляхетства, елітарності, які успадковуються в поколіннях. Звичайно ж, ця увага визначається почасти і родинним, і ширшим поколіннєвим, плеядівським і старогромадівським, оточенням. До найвищого шляхетства Гетьманщини належали її предки по батьківській лінії. Письменницьке обдарування вона успадкувала вочевидь від Драгоманових: поетом і повстанцем-декабристом був двоюрідний дід Яків Драгоманов, успішною авторкою стала її мати, незаперечним авторитетом вважала дядька, Михайла Драгоманова. Тож коли згадує про галерею портретів на стіні — це не лише метафора носіїв пам'яті. (До речі, про родинні портрети не раз писатиме і Максим Рильський, «син того Тадея», ще один вихованець київського громадівського кола.) Усе середовище Старої громади — це якраз українська шляхта, що не зрадила свою ідентичність, долучилася до проекту розбудови модерної України.

Російські імперські претензії на культурну вищість Леся Українка вважала сміховинними і «сусідські» інтерпретації української минувшини послідовно відкидала. Оцінок, схожих на висловлену в листі до матері від 12 березня 1913 р., в її епістолярії знайдемо немало: «Я ніколи не згожуся вступитися з дороги перед усякими перевертнями і покутними борзописцями з чужої літератури, — dafür ich bin mir doch zu

gut! Та пора вже й публіку нашу привчити (не говорячи про самих редакторів), щоб не була поклонів перед усякими nullités через те тільки, що вони вряди-годи удостоюють нам “в хату плюнути” (раніше “наплювавши” на неї), забривши знічев’я з розкішних сусідських палат до нашого вбогого куріня. Адже і в курінях на покуті сиділо виборне отамання та чесне товариство, а не якісь заволоки-потурнаки» [10, с. 379].

Пол Коннертон у книжці «Як суспільства пам’ятають» виразно пов’язує аристократичність із метафориною благородної крові, безпосереднього зв’язку: «Мій родовід, гілка мого роду, моє ім’я, мій герб — усі ці терміни наполегливо апелюють до якостей, притаманних їхньому власникові, вони виражають ці якості в ідеалізованій формі, вони звертаються в дещо ефемерній манері до чогось, що є виразно і відчутно матеріальним, тілесним, — до крові. Значення і вага крові, отже, стають подібними до знаку. Хтось може сказати про своїх предків, котрі проливали кров за якусь там справу, або хтось скаже про себе, що у неї чи в нього в жилах тече та сама кров. Поділ суспільства на стани, система шлюбних союзів, цінність шляхетного походження — все це демонструє кардинальну вагу кровних стосунків у механізмах і церемоніях влади. Тут, як каже Фуко, влада говорить *через* кров; кров — це реальність, яка має символічну функцію» [3, с. 134].

Зі своїми персонажами Леся Українка ділиться таки власними переживаннями, ствердженням значущості спадку, переданого через кров. Річард Айрон, протагоніст драми «У пущі», гордо прокламує свою повагу до волелюбних предків:

*Такий весь рід: вікліфовці, лолларди,  
«незгідні», «незалежні», «рівноправці»,  
такі були мої питомі предки.  
Мої всі кривні волі домагались  
від короля, від церкви, парламенту,  
а я — від них самих. Така вже кров* [6, с. 52].

Кров, а отже, й спадок, якого ніяк не зректися, — зразок для наслідування. Інваріантом цього кредо Річарда Айрона сприймається і лист самої Лариси Косач — присяга вірності пам’яті славетного роду. Обговорюючи 1903 року з Михайлом Павликом справу видання спадщини Михайла Драгоманова і ймовірний переїзд до Галичини, вона не може прийняти вимоги «скинутися політики» [9, с. 258], участі в громадських справах задля роботи над архівом. «Тільки се страшно, я сього більше боюся, ніж всякого чіпання. Може, той архів, для якого

я, “розуміється, мусіла б” (кажете Ви) зробити таку жертву, і вартий її, може, одно слово з нього варте більше, ніж всі мої слова минулі і ще ненароженні, тільки — у мене рука не здіймається на таке самовбивство, я ще не маю сеї одваги, я ще не нажилась душею, я ще навіть як слід не спробувала своєї сили і — маю вже її занедбати, придушити, “скинутись”? Ні, не маю одваги, хоч киньте в мене камінем. Не могу. Я, власне, тому і хотіла б, щоб хтось з моїх приятелів міг би рівночасно зо мною замешкати на вільнішій землі, що се був би поділ праці. Той, кого я маю на увазі, міг би, може, одважитись на який час “скинутись”, бо він молодший від мене, йому ще є час колись надолужити те, що втратить тепер, для нього ще ті “скільки років” не минули, що для мене, та й темперамент в нього інший, і традиції інші (у нього в родині не було декабрістів, соціалістів-емігрантів і радикалів-засланців, він не пам’ятає 70х років!), він ще не починав того, чого я мала б уже скинутись, за ним нема того слова, що стало вже тілом і що не терпить зради, від нього ніхто ще не жде того, що від мене» [9, с. 258].

Разюча за напругою переживання, гостротою нестерпно болісної моральної колізії історія розгортається у вірші «Граф фон Ейнзідель», де відбито той таки ж досвід Українчиного покоління, складність вибору між українофільською, народницькою та елітаристською, модерністською аксіологією. Зректися статусу й багатства, стати поруч із упослідженими малими світу сього, урівнятися в благородному й чесному убозтві — спокуса, яка вабить нещасного графа. Стан героя в буквальному сенсі хворобливий, його мучать ночами виснажливі видива й сни, очі згорьованих, зниділих дітей і жінок. Попри те, що в нього легкі чинші й лагідна панщина, він під поглядами селян почувується, «мов Каїн, що вбив свого брата» [8, с. 370]. Але його спадок — це не лише палац і статки, це ще й лицарські обов’язки, кодекси чести й увявлення про гідність. І зректися того всього, щоби позбутися докорів сумління, неможливо, бо йдеться про *кров*, непорушний кодекс, карбований у поколіннях. За «нещасним магнатом» пильно зорять зі стін портрети предків у золочених рамах, він схожий на них і рисами обличчя, і чорними гострими очима, і зрештою, своїм ставленням до світу. На питання, як скинути «прикрий тягар» спадку, «сі пута, для духа ганебні» [8, с. 371], — відповідь невблаганно сувора. Усі вони є вартовими спадкового «предковичного права», чеснот і лицарських доблестей:

*Глянь, всі ми — закуті в залізо борці,  
або посивіли в науках ченці,  
ми світачі свого народу.  
За нами спокійно жили орачі,  
бо ми боронили і вдень, і вночі  
плоху гречкосійську породу* [8, с. 371].

Згадано три стани середньовічного суспільства: тих, що воюють, — *bellatores*; тих, що моляться, — *oratores*; і тих, що працюють, — *laboratores*. Кожен має свої обов'язки, на розподілі яких і ґрунтується суспільна рівновага. Бажання покинути лицарський стан — це малодушна зрада, порушення звичаю, усталеного віками. Так, часами, «лицарські повинності — гірше ярма», але скинути їх не вдається. Ось тут і звучить карбоване кредо, згадка про *втілене* (і то в якнайбуквальнішому сенсі — розчинене в крові, чутне в пульсуванні серця) почуття обов'язку: «У кров переходить лицарство!» [8, с. 371]. Непозбутне надбання, яке тільки й рятує від нестерпної легкості безсенсового життя, родова пам'ять, яка формує й визначає параметри індивідуального вибору, закон, що дає змогу розрізнити волю і сваволлю, свободу й самоправство.

*Якби ж ти той спадок в собі поборов, —  
на тебе повстане вся предківська кров  
і буде змагатись запекло* [8, с. 372].

*Так чи так, мусиш самохтіть прийняти обладунки,  
бо «чи є ж проти спадку лікарство?»* [8, с. 373].

У різні мистецькі епохи, в різних стилях важливе значення для осмислення пам'яті мала символізація руїн. Їх читали як текст, сприймали як надійне підґрунтя для історичного осмислення, як дім спогадів, матеріалізацію невловного духу часу. У Лєсі Українки мотив руїни пов'язаний із роздумами як про минуле, так і про майбутнє: це не лише смуток за втраченою славою, меланхолійне нагадування про минулість і приреченість, бо ж модерністська художня свідомість зосереджена на сучасності, й саме у стосунку до неї дошукується тих чи тих ретроспекцій, історичних асоціацій. Наголошувана вітчизняними модерністами необхідність розриву з романтичною риторикою означала і потребу сутнісного перепрочитання руїн, опоетизованих романтиками. Тож у драмі Лєсі Українки «На руїнах» пророчиця Тірца виступає таки речницею модернізації, якій чуже меланхолійне замилювання старожитністю. В осмисленні нашого національного минулого поняття «руїна» характеризує цілу епоху, якраз добу програшу, занепаду, втрати державности; адже навіть у приказці «від Богдана до Івана не було у нас гетьмана» закарбувалася ця оцінка ганебного міжчасся, бо-

лісного розпуття, на якому опинився український народ. (Прикметно, що єдина Українчина драма з вітчизняної історії, «Бояриня» (1910), — саме про Руїну, про десятиліття міжусобиць і поділів після смерті Богдана Хмельницького. Це тема, що привертала увагу якраз при початку ХХ століття: 1908 р. було опубліковано «Сонце Руїни» Василя Пачовського, 1910 р. — уривки з «Орлового гнізда» Олени Пчілки, 1911 р. — «Гетьман Дорошенко» Людмили Старицької-Черняхівської.) Один із наскрізних символів у творчості поетки — зруйнований, втрачений, осквернений ворогами храм. Образ цей з'являється навіть у інтимній ліриці, як-от у «Єврейській мелодії»: «Милий мій! ти для мене зруйнований храм, — // Чи я зрадити маю святині // Через те, що віддана вона ворогам // І чужій, неправдивій богині?» [8, с. 169]. Храм ототожнюється із сакральним виміром як таким, а руйнація будови бачиться втратою віри. У циклі, присвяченому Сергію Мержинському, витончено нюансовано мотив руїни, обвитої плющем. Заплівши тополлю, він би знищив дерево, натомість ветхі, напівзотлілі стіни підтримує, захищає від поривів вітру й негоди:

*Хотіла б я тебе, мов плющ, обняти,  
Так міцно, щільно і закрить од світа,  
Я не боюсь тобі життя одняти,  
Ти будеш, мов руїна, листом вкрита, —  
Плющ їй дає життя, він обіймає,  
Боронить від негоди стіну голу,  
Але й руїна стало так тримає  
Товариша, аби не впає додолу* [8, с. 298].

Смутна, сливе декадансна, краса, «руїна, листом вкрита», стає належною не лише минулому, а й сьогоденності, бачиться чи не частиною природи, підпорядковуючись ритмам її сезонних змін, зимових завмирань і весняних оновлень.

Знайдемо в її текстах і замальовки архітектурних руїн. У «Кримських спогадах» кілька віршів присвячено Бахчисараю, і українська авторка вступає у пряму полеміку з російським романтиком, співцем фатальних любовних пристрастей. «З чужого краю тут співці бували» [8, с. 128] — це очевидна аллюзія на сюжет про «Марію смутну чи палку Зарему», тобто на Александра Пушкіна. На відміну від нього, Лєся Українка біля гробниці, що стоїть «серед пустки, наче на сторожі» [8, с. 128], згадує не прекрасних бранок і гаремні легенди, а поганьблену імперією колишню славу:

*Витає ж тут инша тінь, кривава:  
Ні, тут не лежить краса гарема,  
Марія смутна чи палка Зарема, —  
Тут спочива бахчисарайська слава!* [8, с. 128]

Імперський поет у столиці колись могутнього й незалежного Кримського ханства знаходить натхнення для сюжету про романтичне кохання, він екзотизує свою розповідь про схід із погляду центру. Натомість в українській авторки це місце асоціюється з пам'яттю про втрачену державну суверенність, забуту, розвіяну вітрами історії славу, врешті про свободу, підданство та владу. Навіть уцілілий бахчисарайський палац на символічному рівні є руїною, сумним нагадуванням про колишню велич, про втрачений державний маєстат. Оксиморонне «Хоч не зруйнована — руїна ся будова» [8, с. 127] одразу задає відмінну од узвичасної перспективу бачення: «немов сльозами», спадають краплями водограї, але сльози ті не за розбитим коханням:

*Стоять з гарему звалища сумні,  
Садок і башта; тут в колишні дні  
Вродливі бранки вроду марнували.  
Колись тут сила і неволя панували,  
Та сила зникла, все лежить в руїні, —  
Неволя й досі править в сій країні!* [8, с. 128]

А в драматичній поемі «На руїнах» оцей зв'язок між руїною й неволею, поразкою й рабством — якраз розривається: тільки примирення з завойовниками, добровільна відмова від опору робить підкорених упослідженими. Замість узвичасного, програмового романтичного заклик до меча, до зброї у Лесі Українки звучать виразні культуртрегерські мотиви, нагадування про необхідність перекувати мечі (так, пощерблені, так, заіржавлені й непридатні до бою!) на орала. Єрусалим зруйнований, Ізраїль у вавилонському полоні. Вступна авторська ремарка — замальовка «ясної місячної ночі», коли гори поблискують «срібним верхів'ям», і, за контрастом, «чорніють руїни», яких світло не сягає [4, с. 164]. Це румовище — символ розпачу, остаточної, як видається, втрати всіх сподівань і надій. Народ у рабстві, хтось на чужій роботі, хтось став найманцем, знаючи, що «в ворожій війську, // неволячи, в неволі сам загине» [4, с. 164]. Але пророчиця Тірца з її «чий хліб і праця — того і земля» [4, с. 168] доводить, що й руїни означають ідентичність, бо стоять ще не на вавилонській території. Коли ж ворог удруге завоює людність уже не мечем, а ралом, давши хліб і житло, за допомоги в голоді й холоді, тоді-то «ті руїни, що он там чорніють, стоятимуть вже на чужій землі» [4, с. 168], яка втратить предковичну назву. Вони вже не матимуть зв'язку з історією й національною пам'яттю. (Так і в драмі «Вавилонський полон» дозорці насміхаються над ізраїльським співцем Еле-

азаром, який заводить пісню про Єрусалим: «Хіба як-небудь зветься ще руїна? // Хіба ще ймення має дика пустка?» [4, с. 156]. Пустка, втрата культурного спадку, руйнування всіх підмурівків, врешті втрата *імени*, питомої автентичної назви — це і є остаточне зникнення з історії, приреченість на забуття.) Аляйда Асман пише про важливість історій, переказів, легенд, що «будуть винайдені для цих руїн і оплетуть, наче плющ, колони. Але якщо вони ввійдуть до чужого світу, відірвані від контексту, то стануть монументами забуття. Відірвані від своїх історій і забуті руїни можуть пізніше вже у вторинному значенні постати як мальовничий ландшафт» [1, с. 333]. (Досить порівняти аксіологію й символіку руїн у Лесі Українки — та письменників передмодерністського періоду. Тарас Шевченко жахається якраз перспективи, коли про розвалені споруди в Суботові й Батурині писатиме тільки петербурзький журнал «Пчела», тобто коли амнезія стане пандемічною недугою, а імперські поціновувачі матимуть суто археологічний, етнографічний інтерес до колонії. Похмурі картини занепаду Києва, зокрема і його старої української архітектури, постають у «Хмарах» Івана Нечуя-Левицького. Коли Шевченко свідомий свого будительства, пророчого обов'язку повернути народ от власне що *до пам'яти*, то в Нечуя більш-менш оптимістичний романний фінал, апологія села як гаранта збереження ідентичності таки не переконуює.) В сюжеті «На руїнах» розгортається знов той самий мотив, який виразно звучить і в ліриці поетки: збережене у віках нетлінне тіло Ра Менеіс руйнується в чужому ландшафті й кліматі, у лондонському музеї боги перестають бути богами, вони є лише профанними артефактами.

Леся Українка пропонує натомість модерністську візію, відмову від обтяжливого спадку, наголошує плідність для певної епохи розриву, а не тяглости. Не поклоняться розбитим і занапашеним святощам, а використати каміння для підмурівку нового дому.

Найскладніше така переорієнтація дається митцеві. Діалог пророчиці зі співцем, якому «пам'яти бракує», щоби згадати «Плач Єремії», — це якраз суперечка про ставлення до традиції. Молодший автор склеїв арфу з трісок, знайдених на пожарищі, наладнав рештки іржавих струн, яких торкалися колись пальці самого Єремії, — і тішиться, що в його інструменті немає нічого «несвятого». Пропозиція «вигадати своє», стати голосом сучасності, а не відлунням старого і втраченого, неказанно лякає:

*Ох, що ти, сестро! Се було б зухвальство!  
 Чи знаєш ти, чия се в мене арфа?  
 Самого Єремії! а йому  
 вона десь від Ісаїї дісталась,  
 той мав її з Давидового дому, —  
 либонь, ще сам Давид грав на сій арфі,  
 співаючи на Божу славу псалми!  
 Давидові я псалми добре тямлю,  
 та їх співають не личить в день неслави...  
 Ісаїї пророцтво не справдилось,  
 мир не настав, Мессія не з'явився,  
 пісні його нехай ідуть в непам'ять,  
 нехай не дразнять нас... А Єремія,  
 останній наш пророк, співець руїни,  
 нехай би жив у сіх преславних струнах.  
 Коли б ти чула, як він тут ридав  
 великим голосом посеред пустки!  
 Луною відзивалася руїна,  
 з пророком нашим плакало й каміння [4, с. 170].*

Єремія, стверджує Тірца, пробуджував відлуння своєї пісні навіть у руїні, даючи їй голос, можливість свідчити; натомість нетворчий ретранслятор, який зберігає вірність збідненій, заскоружлій, вихолощеній традиції, мусить хіба сам «луною бути оцієї руїні» [4, с. 172]. (Зрозуміло, що в цьому епізоді алюзії на суперечки рубежу XIX–XX століть, на дискусії між народниками-українофілами та модерністами вгадуються більш ніж очевидно.)

Ідеться про руїну, яка «служить нашій ганьбі» [4, с. 172], нагадує про втрату, а не про здобуток і звитягу. (Рабом остаточно стає тільки той, «хто самохіть несе ярмо неволі» [4, с. 169], відмовляючись від опору й протистояння. У «Боярині» головна героїня якраз і прирівнює замирення з ганебною поразкою: «Утихомирилось? Зломилась воля, // Україна лягла Москві під ноги, — // се мир по-твоєму — ота руїна?» [6, с. 234].) І Тірца зважується на жест остаточного розриву з неприйнятною традицією: вона кидає недолугу арфу в річку, наражаючись на прокляття за зневагу до передання. Храм зруйновано і осквернено завойовниками, але запорукою майбутнього, запевненням збереженої тожсамости стає не руїна, не спогад про поразку, а якраз пам'ять про славу предків. «Чого блукати нам? Чого шукати? // Чи се ж не та земля, що здобували // для нас батьки своєю крив'ю й потом?» [4, с. 178]. Наснажені таким спогадом, подолані матимуть силу позбутися оспалости, стати до праці — і збудувати «в новім Єрусалимі храм новий» [4, с. 178].

Література українського романтизму пильно застановлялася над колізіями помсти як усправедливлення минулого; герой, що розплачується за колишні кривди, незмінно цікавив нашу кла-

сику XIX століття. Тарас Шевченко представляє і апофеоз месницького чину, як-от у ранніх «Гамалії» чи (тут інтерпретації, проте, непорівнянно складніші) «Гайдамаках», і моменти розриву безвихідного кола, зречення кровопролиття (найвиразніше, мабуть, у поемі «Варнак»). Для Лесі Українки певність у тому, що добро не завжди породжує добро, але зло неunikнено спричинює нове зло, сумніву, як може здатися, не підлягає, але насправді остаточних висновків і цілком певного вибору її герої дошукуються не завжди. Забуття, прощення і помста як три способи реагування на травматичне минуле повсякчас перебувають у фокусі письменницької уваги, але в багатьох поетичних і прозових її сюжетах оцінюються й співвідносяться по-різному. В ранньому (1888) «Завітанні» з дебютної збірки «На крилах пісень» ліричній героїні одне за одним являються контрастні видива, чорний і білий крилаті генії. Перший, посталий на тлі моторошної червоної заграви, скочує жахом, запалює в серці «племінь страшений, жерущий» [8, с. 103], вогонь нищення й незмиреної боротьби. Натомість невдовзі, світлої місячної ночі, в небесній височині вимальовується геній сріблястий і ясний, із лагідним чолом і спочутливим зором, з обіцянкою надії, просвітлення й жаданого спокою. І з його приходом «Людська недоля будила не розпач в мені, а бажання // Крапці долі, яснішої, — той ідеал мені сяяв // В погляді ясним, і серце за ним поривалося линуць» [8, с. 104].

Тут усе більш-менш однозначно, вибір продиктовано етичним пріоритетом; натомість у пізнішому «Ангелі помсти» (1896) розмова з небесним нічним посланцем зостається «незакінченою», а колізія відплати / розгрішення / прощення непроясною, — і ця прикра невідзначеність болісна й трагічна.

*Зника північний гість, та погляд той і мова  
 Лишають в серці слід кривавий і страшний,  
 І вдень мені в очах стоїть той гість дивний,  
 А душу рве й гнітить нескінчена розмова... [8, с. 163]*

Очі вишнього гостя сяють, «мов зірка Марс кривава», «на білих крилах червоніє кров, // Мов на снігу зорі вечірньої багрянець» [8, с. 162]. Він простягає ліричній героїні меч, нагадуючи, що написані нею закличні слова мають поривати до бою не тільки інших, а й її саму. Автобіографізм і особливу інтимність цього переживання підкреслює згадка про Шарлотту Корде. Так Ларису Косач іноді називали товариші, так вона сама підписувала деякі тексти (як-от віршований лист «До брата Михайла»). Французька революціо-



нерка якраз не завагалася взяти до рук зняряддя вбивства, а помсту Маратові вважала актом справедливості, однак же навіть її жажнуло те, що «в тирані» не зникло людське начало, а впиватися трупком відплати заважало таки співчуття. Співрозмовниця «ангела помсти» від протягнутого меча відмовляється, бо не хоче вбити людини в собі.

А вже у драматичній поемі «Одержима» непримиренне протиставлення «забуття» — «прощенню» корелюється з неприйнятним для Міріам християнським постулатом любови до ворогів. Її передфінальний монолог про ставлення до минулого стосується саме колективної травматичної пам'яті. Одержима сама відділяє себе від об'єднаної вірністю Ісусовому вченню спільноти, яка радіє тому, що Вчитель воскрес. Для Міріам ця радість означає якраз забуття, замовчування травми, відмову від співчуття, і, може, найголовніше, — небажання учнів і послідовників узяти на себе частку провини за муки й смерть Месії. А тому вона ніби заперечує саму сутність християнства, перейнявшись жагучою ненавистю і до ближніх, і до дальніх, до всіх, хто тішиться власним рятунком ціною Його жертви і не почувається винним: «А ви й зраділи! так вам безпечніше: // душа врятована та й тіло не загине!» [4, с. 141]. Жертва Месії, пролита кров згуртувала його послідовників, перетворила юрбу на групу, пов'язану релігією. Але Міріам відмовляється до цієї групи доєднуватися саме тому, що остерігається, щоби й на неї не впала ганебна «пляма» співучасті в тому, що для неї неприйнятне. Вона готова розділити з Месією страждання, навіть пропонує, наразившись на звинувачення у гордині, пролити кров замість Нього, але не хоче отримати розгрішення такою непомірно високою ціною. В її перспективі воскресіння не заліковує рани, пережиті страждання лишають болючі шрами. Минуле стає трагічним досвідом, що гнітить душу:

*Так що ж? Хіба минає все минуле?  
Він пережив три вічності в три ночі,  
приймав три смерті. Чи тепер, воскресши,  
забуде він страждання, зраду, смерть?  
Простити може, а забути — ні!  
О, будьте прокляті! [4, с. 143]*

Проповідуючи ненависть, гине вона зі словом «любов» на устах, а смерть сприймає як звільнення від страждань.

Заручниками минулого, яким так і не вдається розв'язати або розрубати тугий вузол суперечностей, розірвати ланцюг кровопролитної розплати, стають персонажі «Кассандри», модерної

Українчиної реінтерпретації троянського міфу, де колізії забуття й прощення, «отруйної» пам'яті й відмови від помсти розгортаються з винятковою складністю, а фінал залишає більше запитань, аніж відповідей. Література модернізму вже втратила віру позитивістської доби у те, що минуле й теперішність можна розділити чіткою межею, раціонально простежити ланцюг причинно-наслідкових зв'язків між подіями, пройти крізь завершений у собі самому історичний час. Оце протестно-розпачливе запитання Міріам про минуле, яке не минає, звучить і в устах Кассандри, тільки тепер уже як беззаперечне ствердження, трагічна певність, що колись пережите вривається в сьогодення — і запобігти тому ніякий раціональний фрігійський розум не в змозі. Мойра, ангел помсти, необорний кармічний закон непозбутності зла у світі — вся ця символіка дуже важлива в трагічній історіософії тексту, написаного в переддень світової війни. Уже в першій вступній розмові Кассандри з Геленою знов же започатковується центральний мотив «рокованої жертви». Ця рокованість спричинена якраз гріховним егоїстичним забуттям. Гідне людське існування, схоже, тільки й можливе з тягарем пам'яті про минуле: зректися спогаду — це зректися самоповаги й зрештою тожсамости. Щасливій сестрі Поліксені, щойно зарученій із богорівним Ахіллесом, Кассандра нагадує:

*Згадала я про нашого Троїла,  
до тебе він такий подібний був...  
а надто як лежав мечем пробитий...  
спокійний, тихий, гарний... Поліксено,  
ти вже забула, чий то був той меч  
у грудях брата нашого Троїла? [5, с. 21]*

Це якраз один із тих епізодів драми, що давав підстави критикам говорити про раціональне підґрунтя її пророцтв і про важливість у них причинно-наслідкових зв'язків. Віктор Петров, скажімо, писав про спостережливість пророкиці, «її здібність з окремого жесту, руху, киненого слова сприйняти людину цілком, пізнати її в усій суцільності, такою, якою та людина була, є і буде. Швидше годилося б говорити про інтуїцію Кассандри. Але що таке інтуїція? Хіба ж це не таки спостережливість, лише помножена на ясність думки?» [12, с. 742]. «Ясність думки» ґрунтується в умінні, чи, можливо, у відвазі не закривати очей перед правдою, не тішитися ілюзією та спасенним терапевтичним нібито забуттям. Між щастям і знанням, між ілюзією і правдою вона завжди вибирає знання і правду, хоча знає, що такий вибір принесе неминучі страждання. «Леся Українка стверджує муку і заперечує

щастя. Лише знання й бунт, бодай куплені ціною кари, принесуть людству “життя й вогонь”, — погляд такий характерний для трагічного світогляду нашої письменниці, для світогляду доби, яка перед людством, як вище досягнення й кінцеву мету, поставила не щастя, а прийняте на себе, як пророче покликання часу, страждання» [12, с. 748]. Витіснена небажана, болісна пам'ять так чи так повертається, але спокуса рятівної амнезії, штучного знеболення для багатьох виявляється непереборно природною. Ось і Поліксена у відповідь на сестрине нагадування знаходить інфантильне виправдання: «Кассандро, нащо спогадами труїш? // На те війна» [5, с. 21]. Для Кассандри бажання вберегтися від «отрутих» згадок означає осквернення пам'яті про загиблого, зневагу до полеглих:

*Ох так, на те війна:  
убити брата, потім заручити  
сестру за себе... [5, с. 21]*

Поліксена виправдовується, що «брат давно убитий» [5, с. 21], що минуле не має тяжити над щасливим сьогоднішнім. Одружуючись із вбивцею рідного брата, дівчина сподівається якось виокремити своє життя, незалежитися від спільної пам'яті царської сім'ї й усієї спільноти. (Це ще одна варіація мотиву «переступання через труп», зречення вірності померлому, вона виразно акцентована також у «Камінному господарі»: й обох переступниць, і донну Анну, й Поліксену, наздоганяє сувора кара. Причому явлення Командора в ролі месника — це ніби уособлення минулого (чи вічності), якого ніколи не вдається зректися.) Невивчені уроки історії призводять до катастрофічних наслідків. Без пам'яті немає відповідальності: якраз Поліксеніне «на те війна» [5, с. 21] й було спробою уникнути відповідальності, перекласти вину на обставини.

Між тим колообіг помсти, коли кров на мечі жадає нової крові, не зупиняється: вбігає Андромаха з новою, що троянець Гектор заколов Патрокла, найближчого друга Ахіллеса, отже знову — «кров і помста» [5, с. 22]. Спроба сховатися від минулого й від долі вкотре не вдалася. Кассандра принципі розвитку цієї вендети ґлибоко розуміє; здається, її покликання на всемогутність богині долі Мойри, яка «кує з народів зброю світу» [5, с. 64], — це почасти і є визнання закону про зло, яке породжує зло, та про неунікненність кари.

Однак Кассандрина спроба амністувати винного й тим самим зупинити кровопролиття обертається трагедією. (Амністія ж якраз і передба-

час відмову від помсти й кари, але не забуття злочинів.) Цей епізод, коли жінка-пророчиця бере в руки каральний меч, — один із центральних у сюжеті. Вороже військо раптом відпливло, залишивши в дарунок дерев'яного коня, облогу знято, розвідачі ніде не помітили засідок чи підступних пасток, — тож змучені тривалими злигоднями містяни хочуть святкувати й насолоджуватися забутими радощами. Коли впіймали якогось напівпритомного переляканого грека, його долю мали вирішити віщуни. Прагматичний Гелен радить не вбивати й не відпускати, а ув'язнити:

*Ні те, ні друге. Марне убивати  
немає чести нам, та й небезпечно,  
бо як дізнаються про те ахайці,  
що еліна убито без вини,  
то знову можуть розпочати чвару  
на довгі роки. Тільки ж і пустити  
непевного чужинця — необачно.  
Нехай собі живе, але у путах,  
під пильною сторожею [5, с. 70].*

Але Сінон клянеться, що жити в неволі не зможе. Кассандра ж застерігає, що ворог не дає дарунків дарма, що примирення після такої війни — це як примирення вогню з водою. Вона говорить неприємну правду, висновує сьогоднішнє з минулого, а натовп хоче простих рішень і вимагає не слів, а дій.

*Хай буде так. Нехай хоч раз Кассандра  
не скаржиться на людську неймовірність.  
Коли не винен елін, хай за кров  
спокутує Кассандра перед Зевсом,  
а людський суд мовчатиме тепер [5, с. 72].*

Царівна, отже, врешті опиняється перед остаточним вибором, співвітчизники повірять лише вчинкам, а не пророчій мові. Це ситуація, коли правильного рішення для неї, як видається, просто не існує. Кассандра не певна остаточно у винуватості чужинця, який молить про співчуття; невинна ж кров на кінчику її меча спричинить новий виток гвалтовного насильства. Ймовірно, амністія загарбника могла б це розпаношення смерті зупинити. Натовп також розділився на два табори: хтось вимагає вбити полоненого «для помсти» чи «для остороги», хтось застерігає, що «покарає Зевс за кров невинну» [5, с. 70]. Кассандра певна, що гієна завжди мусить житися кров'ю на пожарищі, що Сінон — це призвідець біди, але вчинити над ним справедливий суд їй забракло снаги, яку остаточно відібрав спогад про послане по її слову на марну смерть лідійське військо. Тоді у шлюбних перетрактаціях із лідійським царем Ономасом вона дала волю своїй

ненависті до того, хто хотів її приневолити, тепер же змагає під вагою неспокутуваного гріха. Знов же, пролита кров «волає до богів супроти мене» [5, с. 75] — і зброя випадає з рук зомлілої жінки. Прірву між пророчицею та її співвітчизниками так і не було подолано, люд не повірив її словам, але охоче перекинув на неї вибір, що стосувався всіх. І цей тягар вибору став для Кассандри тягарем пам'яті. Сама етимологія цього останнього словосполучення поглиблює для нас розуміння того, що ж сталося на майдані біля храму Палладіона. Царівна виявилася єдиною видющою з-поміж сліпих і глухих, тільки вона одна береже пам'ять, яку спільнота спішить забути. Якраз втрата пам'яті, бажання скинути її незручний тягар і насолоджуватися святковою легкістю існування губить Трою. Втративши свій шанс відвернути трагедію, Кассандра повсякчас закликає до пильності, її голос будить сонних, отяжілих після бенкету вартових. Парісові, рабу Афродіти й призвідцеві війни, сестра нагадує про свіжі могили, але він запевняє, що «скінчилось горе» [5, с. 81] і про нього треба скоріш забути та святкувати перемогу. Пророчиця не хоче розділити з натовпом його торжество:

*Ти звеш се перемогою? Вся слава,  
Вся наша честь погинула давно* [5, с. 81].

Паріс відмовляється від обов'язку пам'ятання: Гектор «вже давно поліг» [5, с. 81], мертвим не треба нічого, крім поминальних жертв; і хоча в розмові братові соромно дивитися в очі сестрі, але він спішить відігнати від себе тяжкі спогади, відгородитися від болісного минулого. **Безпам'ятне** (і то в буквальному сенсі!) свято умить обертається трагедією: Троя прокидається в огні пожежі.

Але зречтись травматичної пам'яті неможливо: якраз спосіб переживання травматичного досвіду й стає важливою характеристикою чільних персонажів драм Лесі Українки. У «Кассандрі» відповідно протиставлено троянську пророчицю і її оточення. Мавка відмовляється від пропонованого Марищем спокою якраз тому, що мука їй дорожча за знеболувальну амнезію. Оце знамените «Ні! я жива! Я буду вічно жити! // Я в серці маю те, що не вмірає» [6, с. 307] — лісова царівна потверджує якраз небажанням забувати, певністю

*...що муку  
свою люблю і їй даю життя.  
Коли б могла я тільки захотіти  
її забути, я пішла б з тобою,  
але ніяка сила в цілм світі  
не дасть мені бажання забуття* [6, с. 307].

Натомість донна Анна в «Камінному господарі» вважає себе мужньою якраз тому, що здатна переступити через труп убитого чоловіка й сягнути тих клейнод найвищої влади, що випали з його рук. І чи не витіснена травматична пам'ять, персоніфікована в страшній фігурі, що з'являється із задзеркалля, у фіналі й знищує її, ставить на коліна, руйнує як особистість.

У драмі «Кассандра» раз у раз постають запитання про джерела пророчого знання, про співвіднесеність мови і правди. Віщунка виразно бачить епізоди майбутнього, але не лише оточення, а й вона сама зрештою починає сумніватися, чи ці видива не ілюзорні. Відвернути очевидну для неї катастрофу Кассандра не в силах: вона, жінка, не має стосунку до «ради», тобто до джерела політичної влади, як і не може сподвигнути на якісь діла, на історичний чин троянську людність. Ба більше, її звинувачують у тому, що накликає біду, спричинює поразки, паралізуючи волю, позбавляючи віри в перемогу, сковуючи панічним страхом. Листування Лесі Українки дає подосталь матеріалу, щоби стверджувати, що якраз Кассандрі віддано дуже багато власних переживань. Як писала Оксана Забужко, «прогностичне мислення Лесі Українки мало, за всіма ознаками, природу суто візіонерську, пророцько-шаманську, що саму її, як вишколену на позитивістський лад “людину наукового світогляду”, не тільки не могло вдовольнити, а, навпаки, радше бентежило. [...] Як і її Кассандра, як і всі “Кассандри” в європейській історії після-пророцької доби, у своїх несамовільних прозріннях у майбутнє — не раз, далєбі, таки моторошно точних! — Леся Українка “собі не вірила”, ніколи не мала певности, чи то “правда родить мову”, чи, чого доброго, навпаки, “мова родить правду”» [2, с. 221]. У розмові з братом-«політтехнологом», який тільки прикидається віщуном, бо це вигідно й почесно, бо пропагандистські маніпуляції якраз і дають вплив, що його не здобути збройною звитягою, розгортається суперечка про первинність мови або правди. Чи можна (як переконує Гелен) із допомогою мови маніпулювати правдою і чи є, зрештою, між ними чітка межа? Царівна апелює до сакрального знання, до тої первинної Істини, яка ніколи не стає відносною, і доступ до таких вимірів їй подарований, за міфом, самим богом. Ідеться, отже, про містичне прозріння, знане великим поетам і пророкам. Але водночас чи не всі Кассандрині пророцтва справді, як не раз стверджували інтерпретатори драми, можна здебільшого пояснити і раціонально, через наголошений у багатьох текстах Лесі Українки принцип,

сказати б, абсолютної і геть безілюзійної етики, у згоді з яким зло завжди породжує зло, примножує себе саме, — тож кров на лезі меча волає про нове кровопролиття.

Фінальна репліка драми в епізоді повернення переможця Агамемнона з полоненою Кассандрою додому, наказ Клітемнестри «Нам треба два мечі. Ти нагостри. // Ти бий його, а я її потраплю» [5, с. 98], — зафіксує трагічну поразку людини слова, жінки, яка відмовилася від помсти. Вона самохіть ступає на смертний «кривавий пурпур», і Агамемнон, котрий не завагався принести в жертву доньку Іфігенію, аби запобігти прихильності богів у війні, гине разом із нею. Тільки що вона, на відміну од царя, знає, що має статися. Усіх наздоганяє трагічний фатум, минуле вривається в сьогодні, караючи, сказати б за Шевченком, «без милосердя і зла». Оксана Забужко звертала увагу на розмежованість світу історії й світу свободи, на принципову нерозв'язність конфлікту: «Справді, вдумаймось — адже жодному з Українчиних “несправедливо люблячих” героїв якраз нічого своєю любов'ю не вдається в реальному світі “поправити” — тільки більш або менш трагічно з нього піти» [2, с. 228].

Навіть синоніміка слів «пророк» і «прозорливець» вказує на зв'язок мовлення і бачення як способів пізнання, провіщення, здобуття мудрости. У «Лісовій пісні», підсумковому шедеврї, де переплелось кілька важливих наскрізних мотивів усієї творчості Лесі Українки, якраз і йдеться про дві можливості осягнення сакрального знання і рятівного Слова — через традицію, успадкування, багатовікове міжпоколіннєве передання та через містичне осягання. Мавка недаремно називає дядька Лева, стоячи над його могилою, «єдиний друже мій» [6, с. 312]: саме ці двоє персонажів, хай і різною мірою, пов'язані зі світом не лише профанним, тілесно-матеріальним, а й горішнім. Ні для лісових, ні для сільських мешканців минувшина, пам'ять, як може видатися, не мають великого значення, їхнє існування зосереджене на сьогодні, хоча саме розуміння й сприймання часу у них різне. Мавці людські уявлення про рід, про міжгенераційні зв'язки, сімейні ієрархії видаються дивними. При знайомстві Лукаш питає лісовичку, чи давно вона живе на світі, а та, вперше застановившись над визначенням свого віку, не здатна відповісти. Колообіг вічного повернення після зимового сну ніби робить лінійність часу несуттєвою. Наступне ідентифікаційне запитання сільського хлопця до зустрічної — про її рід. У патріархальній спільноті родове, успадковане часто вважається важливішим, аніж індивідуальне,

постале з власного вибору: недарма й одруження Лукашеве залагоджує мати, «напитуючи» між людьми претендентку, а його власне бажання до уваги нестак і береться. «Невпорядкованість» поколіннєвих взаємин, коли Мавка зве Лісовика дідусем, а він її донею, для Лукаша якраз і стає найпевнішою ознакою інакшости лісового світу, несхожости на той, у якому він виріс. Але, водночас, якраз сільська патріархальна спільнота утривалює традиції й звичаї. (Зрозуміло, що у бездержавній Україні, в ситуації, коли національні еліти нищилися або русифікувалися й незрідка широко служили імперії, якраз селянство зберігало тожсамість і мову.)

Дядько Лев тому й долає відчуження, тому й знаходить порозуміння з лісом, що він ще пам'ятає принаймні окошину якоїсь древньої, предковічної мудрости, вірувань, збережених у замовляннях, обрядах, ритуалах. (Добре знаючись на автентичному фольклорі, — збирання, записування його зразків було програмовим, власне політичним, завданням Старої громади, адже так визначалися ареали розселення українців, — Леся Українка вводить прецікаві етнологічні деталі, але водночас і витворює власну символіку та образність, лише почасти закорінену в народній творчості. Зрештою, Мавка «Лісової пісні» зовсім не схожа на мавок/нявок, що їх ми знаємо з казок.) Дядько Лев знає:

*як з чим і коло чого обійтися:  
де хрест покласти, де осіку вбити,  
де просто тричі плюнути, та й годі.  
Посієм коло хижки мак-відюк,  
терлич посадимо коло порога,  
та й не приступиться ніяка сила... [6, с. 252]*

Однак же це речі повсякденні, пригодні й помічні за дрібних капостей і злих підступів. А от могутність сакрального Слова, знану колись, уже втрачено. Йдеться про владність мови висвячення, ініціації, про слово, яке таки од Бога. Дядько Лев зберіг лише згадки про вміння наснажувати дух, олюднювати:

*Та що ти знаєш? От небіжчик-дід  
Казали: треба тільки слово знати,  
То й в лісовичку може уступити  
Душа така саміська, як і наша [6, с. 286].*

Передання втрачено, зв'язок із сакромом обірано (цей мотив богопокинутости світу — ще одна версія ніщівського антиєвангелія, недоброї вісти модерністського рубежу віків), але його зуміє відновити Мавка. У її історії дуже важливим стає переживання травматичного досвіду, «муки», яка їй дорога і яку вона не проминяє на щастя: оте знамените «Ні, я жива, я буду вічно

жити! // я в серці маю те, що не вмірає» [6, с. 307] — вона підтверджує Марищу якраз згадкою про живоносну рану («...муку // свою люблю і їй даю життя» [6, с. 307]). Після Лукашевої зради біль стає нестерпним, і жертва шукає рятівного, терапевтичного забуття. Забути — означає позбутися страждань, запастися в рятівне безпам'ятство. Той, що в скалі сидить, зваблює дівчину *спокоєм*, кличе у безтривожну вічність, де стоять на сторожі темні вершини «нікими свідками подій, що вмерли» [6, с. 306], але вона ще на щось сподівається, щоби врешті переконатися, що втратила свого обранця. І тоді вона «хоче забуття» [6, с. 307].

Після зникнення Мавки Лісовик здійснює справедливу помсту, обертає Лукаша на вовкулаку, тобто на істоту роздвоєну, лише почасти належну і людському, й тваринному світові. (Цікаво, що тут помста спричинює визволення Мавки і подальше духовне оновлення Лукаша; і в фразі «ти визволив мене своїм злочином» [6, с. 309], зверненій до Лісовика, звучить осуд, але й прощення, може, і вдячність.) Ось тоді Мавка в містичному осяянні жертвовної любови враз пригадує те забуте «Слово»:

*бо я його поратувала. В серці  
знайшла я тєє слово чарівне,  
що й озвірилох в лоде повертає* [6, с. 310].

Протяжне вовче виття пробуджує з камінного сну, *повертає до пам'яті* і в значенні пригадування, і в сенсі опритомнення, пробудження:

*І я прокинулась. Вогнем підземним  
мій жаль палкий зірвав печерний склеп,  
і вирвалася я знов на світ. І слово  
уста мої німії оживило,  
і я вчинила диво... Я збагнула,  
що забуття не суджено мені* [6, с. 310].

Обернувшись вербою, згорівши на попіл у вогні, Мавка зберігає спогад про своє кохання-пробудження, щоби розповісти про нього людям, заспівати «все, що колись ти для мене співав, // ще як на провесні тут вигравав» [6, с. 328]. Вічне повернення, душа, що промовляє, музика вишніх сфер, приступна в лісовому царстві.

Особливу перейнятість Лесі Українки проблематикою культурної пам'яті, збереження її носіїв, зв'язком знання, книги, культурного надбання з *рідним ґрунтом* у буквальному сенсі

слова, з землею і територією посідання засвідчує її останній задум, про який знаємо з продиктованого поеткою нарису. Влітку 1913-го, останнього мирного року перед великою світовою війною, вона виношує задум драми «На передмісті Александрії живе сім'я грецька...», сюжетом якої і стає порятунок культурних скарбів, текстів «давньої науки» від знищення несамовитими ревнителами християнської віри. Діти-підлітки, дізнавшись, що їхнього батька, «дуже вченого елліна», ув'язнено за поширення «єретицьких» поглядів грецьких філософів, зважуються рятувати безцінну колекцію стародавніх папірусів. «Ідуть, ховають у пустині, просто в пісок. Ніч кінчається, сонце ледве встає. Обоє стають на коліна, припадають до землі, молять Геліоса — берегти їх скарби. Може настануть кращі часи. Може колись хтось знайде ті скарби — і дізнається великої мудрости: “Геліосе! Рятуй наші скарби! Тобі і золотій пустині доручаємо їх!”» [7, с. 242]. Поки жива віра, поки місто перебуває під захистом Геліоса, можна сподіватися на порятунок культурного спадку й пам'яті.

Прогностичність цього тексту із сьогоднішньої перспективи вражає особливо. Минуть два десятиліття — і родини українських письменників самозречено ховатимуть, рятуватимуть рукописи звинувачених таки ж у «єресях» авторів. Тільки завдяки невпинному сестринному піклуванню буде збережено і архів, рукописи, листи самої Лесі Українки. У ХХ віці вогонь нищитиме книжки, картини, музеї, наш спадок і підстави самого нашого існування. Згорить Косачівський дім у Колодяжному, бібліотека, яка б засвідчила нам стільки джерел її творчости. Врешті у ХХІ столітті ми знову переймаємося порятунком загрожених цінностей. І назва драми «На руїнах» трагічно зрезонувала із воєнним сьогоденням. На стінах зруйнованого рашистами будинку у Бородянці французький художник Крістіан Гемі намалював портрет Лесі Українки. Мистецтво повертається у занапащений окупантами простір, укотре протистоїть новітньому варварству, засвідчує, — попри крихкість, піддатливість усім загрозам, — що на *своій землі* ми можемо захистити свою спадщину. А знаменитий пам'ятник Лесі Українці, одна з візитівок Києва, стоїть у рятівному обладунку. Він належить українському світу, який ми захищаємо.

#### Список літератури

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ : Комора, 2014. 656 с.
3. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають / пер. з англ. С. Шліпченко. Київ : Ніка-Центр, 2004. 184 с.
4. Леся Українка. Повне академічне зібрання творів : у 14 томах / ред. Т. Левчук ; передм. Е. Соловей ; упоряд., комент. С. Кочерга, О. Вісич, Р. Тхорук. Луцьк : Волинський

- національний університет імені Лесі Українки, 2021. Том 1. Драматичні твори (1896–1906). 512 с.
5. Лєся Українка. Повне академічне зібрання творів : у 14 томах / ред. М. Моклиця ; упоряд. С. Кочерга, О. Вісич ; комент. В. Агеєва, О. Вісич, С. Кочерга. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. Том 2. Драматичні твори (1907–1908). 428 с.
  6. Лєся Українка. Повне академічне зібрання творів : у 14 томах / ред. Т. Данилюк-Терешук ; упоряд. С. Романов, Н. Колошук, О. Кицан ; комент. С. Романов, І. Шукіна, В. Агеєва та ін. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. Том 3. Драматичні твори (1909–1911). 656 с.
  7. Лєся Українка. Повне академічне зібрання творів : у 14 томах / ред. С. Кочерга ; упоряд., комент. М. Моклиця, В. Соколова. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. Том 4. Драматичні твори (1912–1913). 424 с.
  8. Лєся Українка. Повне академічне зібрання творів : у 14 томах / ред. О. Вісич, С. Кочерга ; передм. С. Романов ; упоряд., комент. С. Романов, О. Кицан, М. Моклиця та ін. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. Том 5. Поетичні твори. Ліро-епічні твори. 928 с.
  9. Лєся Українка. Повне академічне зібрання творів : у 14 томах / ред. Ю. Громик ; упоряд. В. Прокіп (Савчук) ; комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеєва. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. Том 13. Листи. 1902–1906. 616 с.
  10. Лєся Українка. Повне академічне зібрання творів : у 14 томах / ред. С. Романов ; упоряд. В. Прокіп (Савчук) ; комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеєва. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. Том 14. Листи. 1907–1913. 616 с.
  11. Нора П. Вибух спадщини. *Теперішнє, нація, пам'ять* / пер. А. Репа. Київ : Кліо, 2014. С. 62–73.
  12. Петров В. Драматична поема Лесі Українки «Кассандра». *Розвідки*. Т. 2. Київ : Темпора, 2013. С. 740–748.

### References

- Assman, A. (2012). *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiaty*. Nika-tsentr [in Ukrainian].
- Konnerton, P. (2004). *Yak suspilstva pamiataiut*. Nika-tsentr [in Ukrainian].
- Lesia Ukrainka. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Vol. 1). Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
- Lesia Ukrainka. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Vol. 2). Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
- Lesia Ukrainka. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Vol. 3). Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
- Lesia Ukrainka. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Vol. 4). Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
- Lesia Ukrainka. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Vol. 5). Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
- Lesia Ukrainka. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Vol. 13). Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
- Lesia Ukrainka. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Vol. 14). Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
- Nora, P. (2014). Vybukh spadshchyny. In *Teperishnie, natsiia, pamiat* (pp. 62–73). Klio [in Ukrainian].
- Petrov, V. (2013). Dramatychna poema Lesi Ukrainky “Kassandra”. In *Rozvidky* (Vol. 2, pp. 740–748). Tempora [in Ukrainian].
- Zabuzhko, O. (2014). *Notre Dame d'Ukraine: Ukraina v konflikty mifologii*. Komora [in Ukrainian].

V. Ageyeva

## THE SPACE OF MEMORY IN LESYA UKRAINKA'S OEUVRE

*The article interprets the motives of memory in the literary works of Lesia Ukrainka. For Lesia Ukrainka, the recollection is “the light that lives without a star” and continues to shine and enlighten the soul. Since the goddess Mnemosyne is the mother of all nine Muses, personal recollections are as important to artists as the presence of collective memory. However, the subordinate and colonized nation is endangered by losing the right to talk about its past. In “Orhiia” (Orgy) and “Rufin i Pristsylla” plays, the manifestation of the Ukrainian position with summons to the empire is essential. In particular, it claims that the colonizers passed “over us like bridges” to the world fame, and stolen Ukrainian history became fundamental for the imperial myth. In these terms, the issues of memories and anti-colonialism in Lesia Ukrainka's plays are highly relevant. Buried manuscripts and hidden memorial treasures have partially survived and provided the foundations of our identity. Specifically, one will find memory-nostalgia, memory-retribution, memory-heritage, and the past that inspires and elevates or, on the contrary, enslaves and deprives of strength. A piece of writing, a book, an engraving on a stone, a portrait, and a melody are the carriers or mediators necessary for communication with the past. The author constantly emphasizes the interconnection between power and memory and reflects on the price of fame that rewards artists. The role of literature as a guardian of collective identity in Ukraine is significant, and iconic plots of Lesia Ukrainka include these collisions between the poet and the powerful.*

**Keywords:** Lesia Ukrainka, drama, individual and collective memory, national and cultural identity.

*Матеріал надійшов 16 листопада 2023 р.*

