

СХХХV

Павло Мірошніченко

ТРАГЕДИЗАЦІЯ МІФА ПРО ЗРАДУ ("На полі крові" Лесі Українки)



[1896 р.]

"[...] Є одна помилка [...], яка розпросторюється в численних виданнях і дає фальшиве поняття про її [Лесі Українки] особу: се той портрет, що був уміщений по всіх виданнях [...].

Отже, може ознайомити, що сама Леся не признавала свого портрета анітрохи подібним до себе.

"Такою я зроду не була, - не раз казала вона. - Може, моїм прихильникам, що видають мій портрет, хотілося б, щоб я була такою, - се діло вподобання". [...] Запевняю, що пишномнадменного і холодного виразу в такому роді, як на тому розпростореному портреті, не було в неї ніколи [...].

(Квітка Кл. На роковини смерті Лесі Українки // Спогади про Лесю Українку. - К., 1971. - С.222-223).*

Використання Біблії як протосюжету з метою реміфологізації традиційних образів в умовах світового літературного процесу кінця XIX — початку XX ст. позбулося виняткової регламентованості. А.Нямцу зазначає, що "в протосюжетах часто здійснюється "ідеалізація" морально-психологічних якостей і поведінкових характеристик персонажів, тому їх домінантні риси стають для літератури своєрідними матрицями характерів, яким властивий високий рівень концентрації універсального, типового, загальнозначимого"¹. Через це література періоду неоміфологізму намагається знівелювати "матричний" підхід до традиційних сюжетів та образів, часто вдаючись при цьому до радикальної десемантизації канону. У процесі реміфологізації традиційного біблійного сюжетно-образного матеріалу знайдемо небагато спроб кардинальної денонсації, зокрема образу Іуди, суголосної західноєвропейському письменству цього періоду. У цьому текстуальному полі слід назвати "Ісуса та Іуду" Ф.Голендера, "Марію з Магдали" П.Гейзе, "Іуду" П.Гедберга, "Іскаріота" К.Кюхлера, "Іуду Іскаріота" Л.Андреєва, "Іуду" К.Гауптмана та ін. Як зазначає А.Гозенпуд, "осторонь від цієї "традиції" стоїть поема С.Надсона "Іуда"².

Але у способах реміфологізації біблійного тексту про зраду в українській літературі початку XX ст. можна простежити тотожність із методологією міфотворчості попередніх етапів розвитку вітчизняного письменства. Йдеться про ту саму кодованість ідеї про зраду, експліцитне біблійне значення якої перформовано колективним уявленням й інтерпретовано за допомогою новітнього філософського інструментарію. Адже такі коди чи, як зауважує С.Кирилюк, "образи, залишаючись образами-символами, одночасно наділяються характерними рисами сучасників автора, осмислюються як справді існуючі люди-типи, наділені

чітко окресленою індивідуальністю. Переносячи на них естетико-психологічний

¹ Нямцу А. Загальнокультурна традиція у світовій літературі. - Чернівці, 1997. - С.41.

² Гозенпуд А. Поетичний театр (Драматичні твори Лесі Українки). - К., 1947. - С.130.

* Уміщені тут світлини та коментарі К.Квітки до них підготувала Л.П.Мірошніченко.

комплекс традиційних персонажів, автор прагне створити узагальнений портрет певної частини соціальних верств суспільства і підкреслити внутрішній зв'язок своїх героїв з міфолого-літературним протообразом”³. До українського дискурсу про зраду початку XX ст. можна залучити “Юду” О.Кобилянської, “Ціну крові” С.Черкасенка, “Зрадника” М.Черемшини, “Зрадника” Христі Алчевської і, безперечно, “На полі крові” Лесі Українки.

Сюжет драми Лесі Українки “На полі крові” – індивідуально-авторська інтерпретація біблійної легенди про зраду Ісуса Христа Іудою. Вселенськість цієї трагедії дає підстави авторці для погляду на особистість зрадника як на людину виняткову і з широким спектром знаковості індивідуальних рис. Трагедійний конфлікт драми “На полі крові” посилюється саме проблемою осягнення головним героєм суті власного вчинку, намаганням усвідомити скоєне, варіюючи ставлення до нього, опираючись на традиційний морально-етичний канон оцінки зради, що акумулюється в образі прочанина. Опертя на ретроспективний ракурс відтворення подій минулого, глибоке проникнення в його сакралізовані реалії, пізнання сьогодення дозволить героєві адекватно оцінити останнє й ліквідувати комунікативний розрив із перспективою власного існування.

Перед нами розгортається сюжет сакралізованої історії, яка триває в межах контактної зони, що дозволяє здійснити антиципаційний прорив у майбутнє на підставі ретроспективного аналізу в рамках профанного теперішнього. Ця унікальна модель світового ладу ускладнюється тим, що нараційна художня дійсність зазнає подвійної міфологізації.

По-перше, сюжетні колізії цієї історії знайомі реципієнтові, адже фабула зазнала резонансного розгортання через біблійну сакралізацію. Конфлікт, об’єктивований в образі Іуди та вселенської справедливості, спонукає до однозначної оцінки реципієнтами дій героїв твору. Отже, тексту загрожує дидактичне інтерпретування. По-друге, художня оповідь міфологізується завдяки використанню іманентних літературних засобів і способів міфологізації історії, що забезпечує денонсацію семантичного поля текстуального простору, розширює інтерпретаційні можливості прочитання й аналізу тексту. Можу припустити, що авторка драми, щоб запобігти однозначному дидактичному прочитанню твору, загострює інтригу, впроваджуючи у сюжетно-фабульну площину прийом упізнання.

Прийом упізнання належить до ілюзійного топосу візуальної літератури. У давньогрецькій трагедії прийом упізнання стосувався водночас і царини процесуальної механіки трагосу, і власне поетики твору. Адже відомо, що у візіонарній літературі мотиваційна природа вчинків персонажів має бути виразна. Завдяки яскравій, “зоровій” мотивації реципієнт, імпліцитно перформуючи сюжет, природно, щиро, “живіше” реагує на твір, що сприяє катарсису. Таку візуальну мотивацію мали у трагедіях сцени перед дверима (“Антигона”, “Аякс” Софокла, “Шалений Геракл” Евріпіда), перед брамою (“Семеро проти Фів” Есхіла), що асоціювалися з ідеєю Бога всередині житла чи за дверима, брамою тощо. Оскільки Бог є, так би мовити, автором міфу, то проникнення реципієнта, услід за героєм, “усередину” дає йому частку одкровення, тобто реципієнт завдяки цьому ілюзійному топосу, моменту підглядання або підслухування, отримує схему послідовності розгортання сюжету.

Прийом упізнання, який передбачав прийом переховування, небажання розгадки, був засобом поглиблення психологізації персонажів твору. У сценічній реалізації прийому впізнання брали участь два агоністи, що відповідало сутності давньогрецької драми як видовищного діалогу. В античній трагедії епоптична функція, тобто функція “очевидця”, не тільки забезпечувала психологічний контакт глядача з ігровим простором сцени, а й відповідала за збереження світоглядних настанов античного трагосу. Оскільки герой будь-якої давньогрецької трагедії приречений на смерть, котра має настати або вже стала за межами оркестри, і перед глядачем розгорнеться дійство “заклання” гібриста-фармака, який намагатиметься розгадати таємницю власної “міасми” (безчестя), то унаочненням для реципієнта цієї

³ Кирилюк С. Мотиви та образи світової літератури у творчості О. Кобилянської. – Чернівці, 2000. – С. 46.

“смертельної” небезпеки героя й виступає другий агоніст, так званий “епопт”.

На початку твору “На полі крові” Лесі Українки Іуда “ховається” за загальною назвою — чоловік. Отже, сакралізована в реальному історичному часі оповідь переноситься у простір профанного. Це перенесення експлікується підкреслено побутовим діалогом між героями драми, який водночас не позбавлений внутрішньої напруги, тривоги, афективних кульмінаційних вибухів, що наснажують характер головного героя рисами психологічної нерівності, невірноваженості. До того ж діалог сповнений комунікативними розривами, що акцентують на особливій парадигматичній темпоральності твору:

Прочанин

(спиняється коло працівника)

Благослови господь твою роботу,
мій брате!

(Працівник мовчить, не одривається від роботи і не дивиться на прочанина.)
(Прочанин тихо до себе.)

Він, либонь, глухий.

(Голосніше.)

Мій друже!

Благаю ревне, дай мені водиці!..

Чоловік

(показує на куваль з водою, захований в бур'яні)

Он, можеш взяти⁴.

Або:

Прочанин

... А ти, мій сину,

єрусалимський?

Чоловік

Ні...

(Поспішно.)

Єрусалимський! (З, 136).

Упродовж усього діалогу прочанина та чоловіка виникає низка межових ситуацій, коли герої дуже близькі до розгадки чи до викриття.

З огляду на окреслену вже модель структурування Лесею Українкою художньої дійсності твору, зауважу, що профанної природи герой, чоловік, має тверде переконання у певності свого мученицького майбутнього, у приреченості нести тягар власного демонізму. Розуміння єства Іуди постає крізь зміщення нараційних площин сакралізованої біблійної історії та міфологізованого літературного сюжету. Мотив благословення, на яке щиро спромігся прочанин через вдячність до милосердного незнайомця, яскраво увиразнює примат фатальності долі героя, що змірився з герметизацією власного майбутнього. Воно не цікавить його. Але вчинок апокаліптичної природи, благословення з боку прочанина, дисгармоніює з упокоренням Іуди щодо безперспективності свого існування, адже він уже не здатний до антиципаційного прориву та до зміни власного єства. Він не бажає цього:

Прочанин

...Повинен я тебе благословити,

як батько сина рідного.

(Подається до чоловіка, підвівши руки для благословення.)

Чоловік

(Поспішно, мов з острахом)

Стій, діду! (З, 138) .

Прийом упізнання акцентує парадигматичний характер настроєвого спектру драми. Саме цей прийом цілеспрямовано загострює інтригу твору, спорадично відхиляючи завісу таємничості, наснажує настроєвість драми іронічним забарвленням:

⁴ Українка Леся. Збір. творів: У 12 т. – К., 1976. – Т. 3. – С.135. Цитуючи це видання, том і сторінку зазначаємо в тексті.

Прочанин

(поступається ще ближче і вдивляється в чоловіка, не вважаючи на його нетерплячі рухи)

Та ні, стривай, тепер мені здається,
що ти мені мов по знаку. Та вже ж!
Ти навіть був-таки у мене в хаті
в Капернаумі, вкупі з тим пророком,
що се його розп'ято.

Чоловік

(здрігнувся і спустив очі)

Я не тямлю,
про що говориш.

Прочанин

(щиро)

Ти мене не бійся (З, 139).

Така сама трагічна іронія припиняє експлікацію прийому впізнавання. Зазначу, що й у цьому разі наявне зміщення нарративної сакралізованої біблійної історії та міфологізованого індивідуально-авторського сюжету. Тільки тепер він у контексті розв'язки впізнавання, коли всі крапки над "і" розставлено, теж позбувається елемента гри. Досі буденний діалог набуває рис агональної структури:

Прочанин

От якось не хотілось би мені,
щоб ти був тим...

(Радісно)

Ба ні, вже ж то не ти!
Згадав я: хтось казав, що Юда-зрадник
завісився.

Чоловік

(мимоволі)

Неправда!

Прочанин

Як? Неправда?

(Вдивляється в чоловіка; тому, очевидно, тяжке те вдивляння. Прочанин помалу відступає.)

Тепер я бачу добре: ти той Юда,
що вчителя продав (З, 141).

Саме з цього моменту прочанин стає виразником колективного несвідомого, носієм морально-етичної норми ставлення до зради. Власне, ситуація, у якій опинилися герої драми, позбавлена рис будь-якої нормативності вже через те, що відсутня співмірність учиненого та рівноправність, рівнозначність діячів — Іуди та Христа. Але саме це постулювання прочанином християнської моралі та етики, освяченої біблійними законами, спонукає Іуду до наполегливих пошуків пізнання причин і механізмів скоєного ним і, водночас, до з'ясування, самопізнання власного інтимізованого демонічного простору.

Мотив продажу-купівлі акцентує субстанціювання Іуди в узагальнену категорію "hybris" (гріховності), сакралізовану біблійною оповіддю та індивідуально-авторською міфологією. Але іронічна настроєвість, навіть фарсовість у змалюванні неспівмірності того, що продається, і того, що купується, захищає агон від аксіоматичності, дидактичного жонглювання однозначними постулатами, тобто залучає його до активного позачасового діалогу в текстуальному просторі драми й у площині біблійного тексту:

Юда

...“Продав! Продав!” Хто дарма віддає,
той ліпше робить?

Прочанин

Та... вже наче ліпше...

Юда

Ні, гірше! Дурень той або злочинець,
хто дарма віддає...

Прочанин

Та тут же річ іде не про товар.

Юда

Що є товар? Як хто що зайве має,
той може те продати. От я мав
учителя, — як він зробився зайвим,
то я його продав (3, 141).

Говорячи про інтимізований демонічний простір, у якому існує Іуда, зазначу, що ця інтимізація позірна. Чергове синтезування текстуальних площин Біблії та авторської драми вказує на факт використання Лесею Українкою міфопоетичного біблійного символу, який набуває рис архетипності, тобто включається до царини індивідуально-авторської міфології. Іуда купує на “зароблені” гроші поле, полите і його кров’ю та потом:

Юда

... Осе скупе, злиденне поле.
Се ж солонець. От бачиш, ся містина
коштує тридцять срібняків, — за стільки
не можна ліпшої землі дістати...
От мучуся як проклятий над нею,
а чи вона що вродить, сам не знаю (3, 142).

Як відомо, за Євангелієм від Матвія, “поле крові” або “земля крові” — це земля гончара, що її придбали первосвященники за тридцять срібняків, повернених Іудою перед смертю. В.Доманський вважає, що у драмі “На полі крові” Леся Українка інтерпретує цей символ так: “Поле крові” — убогий матеріальний зиск, шматок землі замість величезного світу любові й добра, який Христос відкрив людям своїм ученням. Прагнучи отримати матеріальний зиск, зраджуючи духовні ідеали, людина начебто неминуче стає на шлях крові, шлях злочинів. Одержаний прибуток не робить її щасливою, оскільки заземлений людині вготовано долю раба”⁵.

Безумовно, постмодерністська інтерпретація тексту, з огляду на розлогий методологічно-дефінітивний інструментарій, дозволяє припускати різноманітні тлумачення того чи того текстуального симулякра. Послідовне зміщення нарративних структур у драмі захищає твір від однозначного сприйняття міфопоетики. Якщо в дусі традиційного християнського інтерпретування цей міфопоетичний символ не заперечує тлумачення В.Доманського, то, водночас, і не обмежується ним.

Певна річ, “поле крові”, у контексті традицій міфологізації художньої дійсності, цілком може сприйматися як основний простір для експлікації проблеми знання й пізнання трагедії розуму Іудою. Поле крові — це та особлива контактна зона, що сама по собі зазнала сакралізації та субстанціювання на архетипному рівні. Поле — одвічний синонім життя, життя активного, розлогого, плинного. Поле — символ хтонічного життя, нижня частина світової осі, антипод неба, що існує просто неба і своєю безмежністю та безкраїстю небові й дорівнює. Кров — хтонічний символ, контамінація води, ознака людськості, міра людського в людині. Обіг крові, кровогін — плинність і циклічність життя, його вічна динаміка, підсвідоме, прадавнє знання без рецесивних ознак статичності. Кров — знання горизонтальне, на відміну від вогню, разом із вертикаллю поля творить хрест.

Отже, “поле крові” — це контактна зона, в якій збігаються профанний та сакральний час, де творилася ієрофанія. Поле крові — це точка відліку для Іуди, звідки він розпочинає ретроспективне пізнання свого тут- і тепер- існування на цьому ж полі крові. Це і точка відліку герметизації Іудиної оптимістичної перспективності. Це констатація сакралізованого мученицького майбутнього героя.

Знання власного майбутнього було дароване Іуді Ісусом. За інтерпретацією Іуди, звинувачення Христом його особи має рецесивні ознаки провісництва:

Юда

... Дедалі
про зрадників почав заводить річ:
чи руку покладу на стіл — він каже:

⁵ Доманский В. Евангельский сюжет об Иуде в интерпретации Леонида Андреева и Леси Украинки // Всесвіт. літ. в серед. навч. закладах України. — 1997. — №7. — С.34.

“ось зрадницька рука побіля мене”;
чи хліб у страву я вмочу — знов слово:
“сьогодні зрадник хліб вмочає з нами”,
було, не дивлячись на мене, каже,
мов ненавмисне, але всі навколо
на мене витріщалися одразу,
неначе я одмінок був між ними (3, 153).

Отже, через послідовну транспозицію, паралельну експлікацію двох різних нараційних просторів — сакралізованої біблійної історії та міфологізованого індивідуально-авторського текстуального симулякра, — Лесі Українці вдається увиразнити мотив фатальності у змалюванні образу Іуди. Авторка наголошує: герой приречений на роль мученика й заручника власного сакралізованого минулого та майбутнього і невміння самоідентифікуватися в теперішності. Трагедія розумового осягнення себе як інструмента ієрофанії позбавляє героя права вільного вибору, рішення чи вчинку. Ці риси зближують драматичну поему Лесі Українки “На полі крові” з інтерпретацією Софоклом образу Едіпа та Філоктета періоду поступової трагедизації героїки в давньогрецькій трагедії.

м. Запоріжжя



Вікторія Сірук

НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ “МАЛОЇ” ПРОЗИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Художній світ, створений уявою письменника і втілений у тексті твору як образна картина, пізнається через інтерпретаційні можливості читацької аудиторії. Наративність можна вважати вихідним пунктом у процесі пошуку своєрідності художньо-естетичної реальності, адже людська здатність розповідати історії стає, з погляду сучасної теорії, головним способом осмислення й упорядкування навколишньої дійсності. З нею людина оформлює свій досвід, забезпечує його змістовність. Отже, будь-який наратив (і художній зокрема) суб’єктивізується, а літературна компетенція реципієнта зумовлює постійно нову трансформацію образності художнього наративу, його нову реконструкцію.

Творчість Лесі Українки залежала від багатогранного і специфічного бачення світу й репродукувалась не лише в ліричних та драматичних творах, а й у “малій” прозі. Леся Українка — майстерний оповідач коротких історій. Її прозові твори вирізняються своєрідністю моделювання способів зображення і вираження¹, адже вона не лише талановито володіла словом, а й зважала на питання читацького сприйняття тексту. Так, у листі до М.П.Косача Леся Українка переконливо стверджує, що “в літературі мають вартість портрети, а не фотографії...”, що без “вдумки нема літератури, що справді реальним описом можна назвати тільки той, що ставить ярку виразну крапку перед очі читача”². Прочитавши “Ескізи” Н.К.Кибальчич, Леся Українка писала: “Я б навіть, на Вашому місці, дещо там позбавила тої виразності, з якою воно обмальовано..., бо то не дає змоги читачеві самому думати, читаючи”³. Однак “картини світу” “малої” прози Лесі Українки й досі не прочитані, незважаючи на дослідницький інтерес до неї.

¹ Оляндер А. Свобода і несвобода в оповіданні Лесі Українки “Жаль”: способи зображення і вираження // Філологічні студії. — Луцьк, 2001. — №2. — С.39–43.

² Українка Леся. Збір. тв.: У 4-х т. — К., 1982. — Т.4. — С.248.

³ Там само. — С.372.

