

НА ПОЛІ КРОВІ: ДРАМА-УМОВЧАННЯ

*Минуле завжди можна загладити каяттям, забуттям чи відреченням,
майбутнє ж невідворотне.*

Оскар Вайлд «Портрет Доріана Грея»

*Інтерпретація чи герменевтика існують до тих пір,
поки на питання немає відповіді.*

Рене Жирар «Насильство і священне»

У статті запропоновано нове прочитання драми Лесі Українки «На полі крові» на основі двох відмінних редакцій твору. Методологічною основою для такого прочитання слугує літературна антропологія, зокрема концепції жертви і смерті як культурних феноменів. Основним художнім прийомом при цьому стає умовчання – винесення відомої розв'язки поза рамки тексту, що не усуває її зі смислової структури твору, однак активізує роль читача у процесі розуміння основної колізії.

Ключові слова: Леся Українка, Юда, редакція, нарація, умовчання, жертва, смерть.

Драма Лесі Українки «На полі крові» вперше з'явилася друком 1910 р. у «Літературно-науковому вістнику», який виходив тоді в Києві. Як свідчить текстологічна довідка у 12-томному зібранні творів, чорновий автограф (чистовий, на жаль, не зберігся) містить сліди клопіткої праці над удосконаленням тексту [13]. Однак найважливіше виправлення відбулося після того, як авторка надіслала твір до редакції: вона зажадала вилучити частину тексту із середини твору, а також фінальну сцену, яка завершувалася самогубством Юди. Початково твір складався з розмови Юди, який постає перед читачами кремезним, але виснаженим чоловіком, із літнім прочанином, котрий повертається додому з Єрусалима, куди ходив їсти паску разом із родиною, і розмови Юди з трьома жінками-мироносицями, Марією з Магдали, Саломеєю й Сусанною, які поспішають у Галілею зустріти воскреслого Христа. Уся дія відбувається недалеко від Єрусалима, де Юда обробляє вбогу й кам'янисту нивку, куплену за 30 срібняків, що їх отримав за зраду Христа. Про цю місцину та її історію згадує один із євангелістів – Матвій, називаючи її «полем крові». Цей клопоть землі архіреї викупили в гончаря під цвинтар для чужинців – єдине, на що згодилися гроші, сплачені за зраду (розмову Юди з архіреями

Леся Українка вилучила з остаточної редакції твору). Починається драма, чи драматичний етюд, сценою впізнавання: попросивши в Юди води, прочанин починає балачку, а його співбесідник, хоч спочатку відгукується неохоче, стає щодалі багатослівнішим і емоційнішим, переповідає, врешті, свою історію перебування з Христом та історію своєї зради, шукаючи собі виправдання. Ця сцена, яка починається з благословення, котрим спраглий селянин хоче подякувати Юді за воду, завершується прокльоном на адресу Юди й відходом селянина. У другій сцені, вилученій з остаточної редакції, три жінки приносять Юді вістку про воскресіння Христа, і нарешті, останню, третю частину драми становив початково самотній монолог Юди, який, не знісши страху перед зустріччю з Христом і не знайшовши таки виправдання своєму вчинкові, у стані жаху заподіює собі смерть.

Скоротивши драму лише до зустрічі та розмови Юди й прочанина, Леся Українка, фактично, винесла саму дію поза межі твору, звівши його – принаймні, на позір – до класичного драматичного агону між двома «акторами» в невирішальній словесній акції-суперечці. На схожу організацію багатьох драм Лесі Українки вказував свого часу Микола Зеров: подібно до античної трагедії, герої обмінюються репліками в невирішальному протистоянні, бо кожна сторона боронить свій погляд чи переконання з однаковою впертістю й хистом, що внеможливіює перемогу котроїсь із них [6]. Однак особливість історії «На полі крові» в тому, що читач не може «забути» фінал – він знає наперед біблійний сюжет і прочитує сам твір у світлі відомої розв'язки.

Леся Українка в драматичних творах не раз виводить основну акцію, визначальну для драматичної напруги й колізії подію взагалі за рамки художнього тексту. До принципу «дії за сценою», яка впливає на дію сценічну, вона вдається у написаній майже одночасно з «На полі крові» драмі «Йоганна, жінка Хусова»: Йоганна відбуває невидиму розмову зі своєю свекрухою Мелголою, але повертається «бліда як смерть» – з чого можна виснувати, які саме обставини чекають її в домі чоловіка Хуси. Елеонора Соловей стверджувала на цьому прикладі, що «психологічна атмосфера твору виразно приймає в себе весь обсяг того, що відбулося за межами кону дії, за межами тексту» [10, с. 464]. Та якщо в «Йоганні» йдеться про «невидиму» сцену всередині твору, то вся драма «На полі крові» відбувається між двома важливими подіями біблійної історії: окрім наступного Юди-

ного самогубства, читач розуміє, що описане у творі діється одразу після вокресіння Христа. Більше того, Юрій Шерех, один із небагатьох критиків, які визнали доцільність текстових змін у драмі «На полі крові» й відмови авторки від повного відтворення євангельської (й апокрифічної) історії, зазначає, що основне протистояння у цьому творі відбувається не між Юдою й прочанином, а між Юдою й Христом, образ якого доводиться виводити з образу самого Юди. Більше того, варто додати, що так само, як «образ Христа глядач повинен створити з образу Юди» [14, с. 387], в остаточній редакції твору сцену смерті Юди глядач (або читач) повинен створити з його образу й зі слів прочанина. Винісши поза рамки тексту не тільки стосунки Юди і Христа, а й самогубство Юди, авторка розмістила дію в межичасі, між двома важливими подіями, які її визначають.

«Йоганна, жінка Хусова» і «На полі крові» – дві драми без видимої розв'язки, написані майже одночасно. Абрам Гозенпуд навіть розглядав обидва твори як продовження однієї теми, започаткованої ще «Руфіном і Прісціллою» – намагання збагнути Христа відповідно через любов і через ненависть [2, с. 129]. Однак якщо в першому творі було зроблено лише невеликі текстові зміни, то поява нової редакції «На полі крові» позбавила твір не тільки початкової розв'язки і тривалості, а й частини персонажів. Йоганна протиставлена іншим персонажам драми, кожен із яких досить індивідуалізований і певним чином вирізняється серед інших: серед них виділяються Хуса, він же – на римський лад – Хузан, приставник галілейського тетрарха, його мати Мелхола й рабиня Сабіна; знатний римлянин Публій та його жінка Марція лише виконують роль своєрідного каталізатора, який допомагає проявити особливості основних характерів. Натомість відмова від фінальної сцени «На полі крові» змінює сам тип конфлікту, переносить його з площини зовнішньої у площину внутрішню й полишає остаточну розв'язку на розсуд читача.

Такі кардинальні зміни викликали чи не найсуперечливіше ставлення дослідників, хоч під час праці Лесі Українки над творами не раз з'являлися нові редакції: подібно вона переробляє закінчення у драмі «На руїнах», надаючи тим самим творові нового звучання. Однак ще Климент Квітка свого часу стверджував, що драма «На полі крові» «надрукована без кінця» [3, с. 138], і на ці його слова покликається згодом Михайло Драй-Хмара, обмежуючись у праці «Леся Українка: Життя й творчість» лише коротким переказом сюжету

драми на тему протистояння віри і розуму, у якій «змальовано психіку Юди-хриstopродавця» [3, с. 138]. Обходить увагою цю драму і Микола Зеров: у 50-сторінковій статті, присвяченій життю і творчості Лесі Українки, він двічі згадує цей твір, однак не вдається у глибше текстове дослідження. Загалом Зеров погоджується із трактуванням образу Юди як зрадника, який зрікся Месії, «побачивши, що його надії покладено на людей мрії, не акції» [6, с. 390]. Проте складність ситуації проглядається вже тоді, коли Зеров аналізує подібну колізію між мрією і дією на прикладі іншого твору – «В катакомбах», де раб Неофіт проголошує хвалу Прометееві, не Христові – саме за його діяльну боротьбу, акцію. Тут Зеров визнає, що «навіть досить пласка критика християнської теорії й практики в Іуди (“На полі крові”) набирає часами яскравості й енергії, бо до його слів, природних в устах статечного господаря, дещо своєї нехоти докидає сама Леся, не вважаючи на глибоку для неї одіозність постаті зрадника» [6, с. 394–395].

Сама Леся Українка, вимагаючи від редакції «Літературно-наукового вістника» текстових змін, пояснювала в листі, що таке рішення відбулося «через зміну моєї основної концепції сеї теми» [13, с. 312]. Їй не раз доводилося відстоювати свій спосіб побудови драматичних творів, навіть супроти найближчих читачів. Так, трьома роками після появи «На полі крові» Леся Українка пише одну з найкращих своїх драм – «Камінного господаря», з приводу якої зав'язується листування з Ольгою Кобилянською. Відповідаючи на закиди Кобилянської, що драма не випрацювана в ширший твір із лінощів, Леся Українка вдається до пояснення, яке проливає світло на її творчість загалом: «Так воно не є, бо хтось дійсно *mit Todesverachtung* працював дні і ночі, працював з гарячкою в крові, а скінчивши, хорував, певно, більше, ніж хорують жінки після породу, а прийшовши ледве не ледве до здоров'я, працював знову над уже скінченою драмою – знає хтось для чого? Щоб зробити її короткою ..., щоб сконцентрувати її стиль, наче якусь сильну есенцію, зробити його лаконічним, як написи на базальті, увільнити його від ліричної млявості та розволікlostі (комусь все здається, що він на те дуже хорує!), уняти сюжет в короткі енергійні риси...» [12, с. 461].

Прикметно, що Леся Українка під час роботи над текстами драматичних творів прагнула радше викинути зайве, аніж поширювати чи вдокладнювати текст твору. Дослідниця рукописів Лесі Українки Лариса Мірошниченко звертає увагу на таку особливість її творчості:

у процесі творення синтез переважав над аналізом, у результаті авторці доводилося стримувати, а то й викреслювати у творі «передчасні ідеї», повертатися до конкретики ситуацій [9, с. 73–74], іншими словами – не робити передчасних висновків, давати читачам можливість самостійно висновувати основну думку зі своїх творів – і ліричних, і драматичних. Чітко бачачи, куди веде художній твір, авторка намагалася не показати цього одразу, а спонукати читача самотужки добиратися до основної ідеї через увесь текст твору. Крім того, Мірошниченко пропонує визначати ґрунтовні текстові зміни письменниці радше словом «пошук», а не «правка», бо «рух її тексту – як нове входження в неусвідомлюване і новий злет уяви на основі втілених раніше образів» [9, с. 108].

Однак аби визначити, що рухає драматичну дію, потрібно з'ясувати, що саме є головною подією, до якої спрямована розповідь. У першій версії (чистовому тексті, первісно поданому до публікації) такою подією є, безперечно, самогубство Юди. У другій редакції воно опиняється за рамками розповіді, але не зникає з драми остаточно. Невидиме, воно залишається відчутним від самого початку й до завершення драми.

Найперше, що помітно на стилістичному рівні, – це те, що Леся Українка уникає тої патетики, якою наповнив індивідуальну смерть романтизм. У початковому варіанті драми розв'язку супроводжували романтичні ефекти й афекти: наближення ночі, темрява, вітер, тіні... Вони проглядаються в рухах Юди, який із відходом жінок *конвульсійно зітхає, заломлює руки, потім здригається й оглядається, ... трясє головою, ... оглядається й скрикує, ... боязко шалить очима вбік, ... затремтівши, падає додола, ... в божевільному жаху кричить, затуляючи то очі, то вуха руками, аж врешті ... похапцем зриває з себе пояс і накидає його одним кінцем на ближнє дерево, а другим, зробивши петлю, собі на шию* (тут і далі цитати подано за 12-томним виданням творів Лесі Українки, див. [13]).

В остаточної редакції образ Юди поданий більш стримано, він проявляє себе радше через слова, ніж через дію. З його слів стає зрозуміло, що основна подія вже відбулася. По словесному змагові він повертається до свого нерадісного заняття, за яким застає його прочанин на початку драми. У початковій та кінцевій ремарці проглядається таким чином певний паралелізм, обидві сцени різняться лише деталями (прийом, до якого Леся Українка вдається не вперше –

подібно обрамлена дія в ранній драмі «Вавилонський полон»). На початку твору *чоловік, худий і зниділий, але з природи кремезний та тривкий, копає ту нивку великою мотикою і часто викидає каміння з землі, від часу до часу спиняючись та втираючи піт з обличчя. У кінцівці твору Юда стоїть хвилину, стиснувши голову руками, далі стукає себе кулаком по голові, хапає мотику і, не розгинаючись, не втираючи поту, працює до нестями.*

Як і в багатьох інших драмах Лесі Українки, тут наголос падає не на зовнішню дію, а на розмову, яка становить своєрідну боротьбу інтерпретацій довкола певної події чи проблеми. Зовнішні прояви дії зведені до мінімуму, натомість ваги набуває внутрішня зміна характерів, на що звертав увагу Юрій Шерех: «Вони сповнені бурхливого кипіння пристрастей, але ці пристрасті дзвенять у мислі. Патос, але патос думок. Горіння, але горіння ідей» [14, с. 381]. Зокрема, постановку драми «На полі крові» у Львівському оперному театрі з Блавацьким у головній ролі, де було використано першу редакцію твору, Шерех оцінює як «поступку зовнішній дії» [14, с. 382]. Більше того, це поступка дії як такої, поступка, якої намагалася уникнути – і врешті уникла – Леся Українка.

Формальну відмінність між двома редакціями можна описати як зміну основного способу художнього викладу, перехід від опису до оповіді, як їх визначив Цветан Тодоров. Опис передбачає зміну однієї події іншою, тоді коли оповідь «спирається на другий тип трансформації, ... де важливість події менша за важливість її сприйняття нами» [11, с. 46]. Перший спосіб викладу Тодоров називає міфологічним (розповідь про те, що відбувається, де події пов'язані за принципом послідовного проходження), другий – гносеологічним, чи епістемічним (події у процесі викладу підлягають трансформації). Зображення біблійної історії поступається перед її перечитуванням, тобто пошуком недобачуваних раніше смислових нюансів, і читачеві відведена тут особлива роль: силою своєї уяви він доповнює події, вилучені з опису.

Так, смерть Юди залишається у драмі як проекція реплік персонажів твору. Перша згадка про неї завершує першу частину діалогу прочанина з Юдою, який побудований за принципом упізнавання: чоловік переповідає ерусалимську вістку, *що Юда-зрадник завісився*, яка й викликає мимовільний заперечний вигук у Юди, котрим він себе зраджує.

У вилучених фрагментах тема повішення Юди зринає ще кілька разів. Найперше, у словах самого Юди, коли він оповідає про звинувачення на свою адресу – звинувачення з боку натовпу і владців-архіреїв, які самі ж вимагали розіпнути Христа. Ця згадка дещо відводить убік від основної колізії твору, внутрішньої боротьби, яка відбувається в душі Юди: звинувачення натовпу, а не совість і не страх підштовхують Юду до думки, *що хоч повісься справді*. З іншого боку, репліка-відповідь прочанина спрощує драматичний конфлікт, ставлячи двох персонажів на прямо протилежні етичні позиції: *як на мене, я б не стерпів того, я б смерть прийняв*. Однак таке протиставлення не цілком відповідає розвитку подій, де дрібні натяки не дають ідеалізувати прочанина й прямо протиставити його позицію позиції Юди, а також співвіднести його голос із голосом самої авторки, котра кидає звинувачення. Кількома рядками вище, у частині тексту, яка залишилася в остаточній редакції, питання прочанина про ціну зради супроводить ремарка: *з мішаним виразом презирства і цікавості*. Правда, у вилученому фрагменті Леся Українка також захитує певність не тільки прочанина, а й читача відповіддю Юди на питання прочанина: *а так – чого ж я вішатися маю? – Ти певен, що тобі нема чого?* Питання Юди залишається відкритим, прочанин змінює тему розмови, а що він, як згадано вище, застається анонімним і не відіграє жодної особливої ролі в біблійній історії – текст залишає відкритим значно важливіше питання про причетність кожного до хриstopродавства.

В остаточній редакції, з якої вилучено розповідь Юди про купівлю землі, є лише одна згадка про його смерть – вигук прочанина в кінці твору: *І після сього ти не завісився?!* За ним іде лише обмін двома репліками: Юда згадує, що Христос його простив, однак одразу ж виправляє себе – *ні, не простив! Я пригадав – він докорив мені*. На що відповіддю звучить остання фраза прочанина: *«Він докорив!» – Тебе убити мало!*

Прочитаний буквально, твір постає як прокляття Юдиної зради, однак прокляття кидає йому не зражений Христос, а людина. Цей мотив ще раз був повторений у сцені зустрічі з жінками-мироносицями, котрі, як і прочанин на початку драми, не сподівалися побачити Юду-зрадника живого (*Невже ж і він воскрес?*). Саломея у відповідь на ствердження Юди (*Я жити хочу й буду жити довго!*) також, як і прочанин, бажає йому смерті: *Ні, господи! Сього ти не попустиш!* Однак, як і в сцені з купівлею землі, цілком «безгрішних» персонажів

немає і тут, навіть Марія з Магдали і Саломея сперечаються, кому ж Месія вділив більше честі своєю появою після воскресіння.

Розмова Юди з жінками ще раз показує ту саму колізію, яка вже змальована в його розмові з прочанином: проблему зради, провини, кари й прощення. Юду точить інверсія страху бути похованим за життя – страх залишитися живим мерцем. Колективна свідомість уже заподіяла Юді смерть і, виносячи її поза рамки тексту, Леся Українка тим самим перетворює існування Юди на існування по той бік смерті. Для прочанина, як і для вилучених із твору мироносиць, Юда вже мертвий – не лише в символічному, а й у прямому розумінні (яке втілене в сюжетному непорозумінні).

У початковій редакції Юда був абсолютним антиподом Христа, його дзеркальним відображенням, що підтверджують також слова: *Я ж умерти мушу, коли Ісус воскрес! Я з ним укупі не можу бути на одному світі!* Зважуючись на самогубство, він приносить «антижертву» – його повішення є своєрідним визнанням Христа, адже саме воскреслий Христос (отже, Христос, якого Юда не спроможний був убити, а тільки продати) його найбільше лякає і штовхає до фатального вчинку. Його жертва схожа на жертву Каїна, який у своєму прагненні бути першим перед Богом зривається на переступ й убиває свого брата. Тільки Юда убиває самого себе.

В остаточній редакції стосунок між Юдою й Христом ускладнюється: Юда залишається в тому ж світі, у який повертається воскреслий Месія, тобто Месія, який не обманув Юди. Образ Юди остаточно позбувається героїзації. Якщо героїчна смерть – це смерть того, хто дотримує свого слова й помирає, то Юда опиняється в ситуації антигероя, як її описав дослідник феномену смерті Володимир Янкелевич: «...я не хочу помирати і не можу залишатися живим» [15, с. 417]. Він позбувається монополії на власну смерть, водночас вона перетворюється на колективну дію, або ж на культурну подію. Як стверджує ще один французький дослідник Філіпп Ар'єс, «як і життя, смерть не є актом тільки індивідуальним» [1, с. 496]. Як виклик культурній спільноті, до якої належить померлий, смерть «не могла бути справою приватною, яку чинять наодинці, а була публічним феноменом, у який була залучена вся община повністю», а тому, наголошує Ар'єс, «кінець життя ніколи не збігається з фізичною смертю людини» [4, с. 497], це завжди символічна подія, насичена значеннями й регламентована ритуалом.

Розмову прочанина і Юди годі назвати рівноправним діалогом. Можна сказати, що власну позицію має й висловлює лише один персонаж – Юда, прочанин же спонукає його до розмови й висловлює радше загальні судження, моральні оцінки, приписи, базовані на колективних уявленнях. Це, безперечно, допоміжний персонаж, а не характер, бо ж не переживає внутрішнього конфлікту й не зазнає зміни впродовж твору; статист, який змінює своє ставлення лише у процесі впізнавання головного героя та з'ясування мотивів його вчинку, однак не змінюється сам. У світі прочанина жодної важливої зміни не відбулося, розп'яття й воскресіння Месії не пере-образували його життя – ну хіба під впливом проповіді Месії він *сам простив сусідові образу, ще й чималу*. Такий опис власних дій непрямом свідчить, що прочанин так і не вийшов зі світу звичних сумірностей, не пережив винятковості приходу Месії.

Як слушно зауважив Шерех, прочанин не є повноцінним учасником агону – агон відбувається між Юдою і Христом. Прочанин – радше свідок, запізнений свідок, який повертається з Єрусалима «після всього цього» [14, с. 387]. Він стає лише своєрідним тлом самої драми (як дійства), не голосом, а оком, перспективою, з якої бачаться основні події, однак її годі повністю співвіднести з баченням самої авторки. Дмитро Козій відводив прочанинові роль психоаналітика, «який з допомогою вміло сформульованих питань видобуває з підсвідомості Юди те, що в ній заховалося під сімома печатками» [7, с. 150], однак із ним важко погодитися, адже провина тяжіє над Юдою від самого початку, ще до того, як прочанин його впізнає – коли Юда сахається благословіння і, як зазначає авторка у вступній ремарці й далі знову повторює, не важиться підвести погляд на подорожнього. Від самого початку Юда змальований у згоді з іконографічною традицією, яка зображала його як «людину з половиною обличчя» – завжди у профіль, аби глядач не зустрівся з ним поглядом і не заразився заразою зради й зневіри.

Здається, Козій має більше рації, коли, аналізуючи услід за Ю. Кляйнером «трагізм провини», посилається на думку Макса Шелера про те, що «не смерть чи інше зло становить долю героя трагедії, а те, що він “заплутується в провину”» [7, с. 140]. В іншій статті автор повторює ту саму думку власними словами: «... трагічний герой сам, у процесі свого змагання, підрізує коріння дерева, на якому сидить, сам співдіє в прискоренні своєї катастрофи» [8, с. 157]. Тож роль

прочанина – радше роль свідка, на очах якого поновно коїться злочин, ще з більшою повнотою і незворотністю. Сам він не коїть злочину, бо й віри Юдиної, і рвіння Юдиного в нього також немає; з погляду прочанина Юда переступає приписи етики, моралі, залишаючись у сфері профанного (для нього й Христос – не Месія, лише пророк), сам же Юда розуміє свій злочин у площині сакральній.

Прочанин (і навіть жінки-мироносиці) прирікають Юду на смерть, відмовляють у прощенні – коли Месія прощає Юду. Майже всі апостоли так чи інакше зраджували Христа – відрікалися від Нього, однак тільки Юда став загрозою для інших, не тільки для Месії. Як зауважує Мері Дуглас, осквернена людина «або зробила щось не так, або просто перетнула якусь межу, яку не можна було перетинати, і цим порушенням вивільнила силу, небезпечну для когось» [4, с. 170]. Власне, йдеться про силу, яка загрожує спільноті у цілому.

Подібно – тільки з протилежним значенням – розгортається колізія між одиницею і загалом в одній із пізніх драм «Орфееве чудо». Безперечно, Орфей – герой, без якого не збудувати міського муру. Але самотужки його не звести: лише коли Орфей із вірою у своє покликання береться за інструмент, люди зносять каміння і зводять міські стіни. Орфей вирізняється з-поміж загалу вищістю, як Юда вирізняється нижчістю. Ні дар Орфея, ні зрада Юди не досяжні для звичайного обивателя, але ні одне, ні друге не може остаточно сповнитися без його співучасті. Прагнучи відплати, загал вимагає крові за кров, смерті за смерть, продовжуючи ланцюг насильства. Як твердить антрополог Рене Жирар, «між дією, яку карає помста, і самою помстою немає чіткого розрізнення. Помста вважає себе карою, а кожна кара вимагає нових кар» [5, с. 23].

Спільнота вже символічно умертвила Юду: його терплять як своєрідного «фармака» – покидька суспільства, утримуючи за свій рахунок, аби принести в жертву у слушний час. Він не невинна жертва, більше того, він *найбільш винний*. Щоб стати тою жертвою, яка викупить загальне прогрішення, відкупить загальну агресію спільноти, потенційна жертвна особа «повинна переступити не просто якусь конкретну заборону і навіть не найнепорушнішу, а взагалі всі можливі і мислимі заборони» [5, с. 130]. Це дає право спільноті вирізнити жертву з-поміж себе, уявити її іншою, через насильство над нею захистити себе від власної агресії.

Усуваючи з твору розповідь Юди про його зустріч з архіреями, котрі змушені врешті купити йому землю за ними ж сплачені гроші, а

також риторичні питання-звинувачення на адресу прочанина, Леся Українка відмовляється від мотиву поділеної відповідальності за зраду, який виразно звучав у початковій редакції. Присуд Юді виносити втілена в постаті прочанина колективна свідомість: смерть більше йому не належить, не є актом його власної волі чи вислідом його жаху, на відміну від початкової редакції. Так само не належить йому власне життя, аби сплатити ним за особисту провину.

Як стверджував В'ячеслав Іванов, трагедія важлива не тим, про що вона говорить, а тим, про що вона мовчить. Юда залишається на полі крові: нивка, яку він обробляє, знаходиться на цвинтарі за Єрусалимом – на цвинтарі для чужинців, зайд, які не мають свого місця в місті. Не прийшлий прочанин, а саме Юда стає таким чужинцем – навіть не зайдою, а вигнанцем, якого, проте, «тримають під рукою». Катарсис у фіналі драми не відбувається: людина-катарма, через убивство якої античне місто первісно наділялося таємним благом, усе ще поруч. Камінь, що його прочанин кидає у бік Юди, падає, не долетівши. Жертва врешті-решт не принесена по-справжньому, очищення не стається – це не тільки ситуація всередині твору, це також ситуація назовні твору, ситуація читача, котрого авторка змушує приймати власне рішення, власне тлумачення наперед відомого завершення історії.

Джерела та література

1. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / Ф. Арьес. – М. : Изд. группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. – 527 с.
2. Гозенпуд А. Поетичний театр (Драматичні твори Лесі Українки) / А. Гозенпуд. – К. : Мистецтво, 1947. – 304 с.
3. Драй-Хмара М. Леся Українка: життя й творчість / М. Драй-Хмара // Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина. – К. : Наук. думка, 2002. – С. 35–151.
4. Дуглас М. Чистота и опасность: анализ представлений об осквернении и табу / М. Дуглас. – М. : Канон-Пресс-Ц ; Кучково поле, 2000. – 288 с.
5. Жирар Р. Насилие и священное / Р. Жирар. – М. : Новое лит. обозрение, 2000. – 400 с.
6. Зеров М. Від Куліша до Винниченка : нариси з новітнього українського письменства / М. Зеров // Зеров М. Твори. В 2 т. Т. 2. – К. : Вид-во худ. л-ри «Дніпро», 1990. – С. 246–588.
7. Козій Д. Проблема трагічної провини у драматичних творах Лесі Українки / Д. Козій // Козій Д. Глибинний етос: Нариси з літератури і філософії. – Торонто ; Нью-Йорк ; Париж ; Сідней : Видання курсів Українознавства ім. Юрія Липи в Торонті, 1984. – С. 139–155.

8. Козій Д. Форми трагізму у Лесі Українки / Д. Козій // Козій Д. Глибинний етос : нариси з літератури і філософії. – Торонто ; Нью-Йорк ; Париж ; Сідней : Видання курсів Українознавства ім. Юрія Липи в Торонті, 1984. – С. 156–163.
9. Мірошниченко Л. Над рукописами Лесі Українки : нариси з психології творчості та текстології / Л. Мірошниченко. – К. : НАНУ, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2001. – 264 с.
10. Соловей Е. Драматичний етюд Лесі Українки «Йоганна, жінка Хусова» / Е. Соловей // Леся Українка: драми та інтерпретації. – К. : Книга, 2010. – С. 458-468.
11. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 162 с.
12. Українка Леся. Лист до О. Ю. Кобилянської, 3 травня 1913 р. / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 12. Листи (1903–1913). – К. : Наук. думка, 1979. – С. 461.
13. Українка Леся. На полі крові / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів. У 12 т. Т. 5. – К. : Наук. думка, 1976. – С. 135–157.
14. Шерех Ю. Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі? / Ю. Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології. Т. 1. – Х. : Фоліо, 1998. – С. 379–389.
15. Янкелевич В. Смерть / В. Янкелевич. – М. : Лит. ин-т им. А. М. Горького, 1999. – 448 с.

References

1. Aries, F. 1992. *Chelovek pered litsom smerti* [The Hour of Our Death]. Moskva: Progres (in Russian).
2. Hozenpud, A. 1947. *Poetychnyi teatr (Dramatychni tvory Lesi Ukraïinky)* [Poetic theatre (Dramatic works by Lesia Ukraïinka)]. Kyiv: Mystetstvo (in Ukrainian).
3. Draï-Khmara, M. 2002. “Lesia Ukrainka: zhyttia i tvorchist” [Lesia Ukrainka: life and work]. In *Literaturno-naukova spadshchyna*, editet by M. Draï-Khmara, 35–151. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
4. Duglas, M. 2000. *Chistota i opasnost: Analiz predstavlenii ob oskvernenii i tabu* [Purity and danger: An analysis of concepts of pollution and taboo]. Moskva: Kanon-Press (in Russian).
5. Zhyrar, R. 2000. *Nasiliie i sviashchennoie* [Violence and the sacred]. Moskva: Novoie literaturnoie obozreniie (in Russian).
6. Zerov, M. 1990. “Vid Kulisha do Vynnychenka: Narysy z novitnioho ukraïnskoho pysmenstva” [From Kulish to Vynnychenko: Essays on contemporary Ukrainian literature]. In *Tvory v 2 tomakh*, edited by M. Zerov, 2: 246–588. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
7. Kozii, D. 1984. “Problema trahichnoii provyny u dramatychnykh tvorakh Lesi Ukraïinky” [The problem of tragic guilt in dramatic works by Lesia Ukrainka]. In *Hlybynni etos: Narusu z literatury i filosofiii*, edited by D. Kozii, 139–155. Toronto – New York – Paris – Sydney (in Ukrainian).

8. Kozii, D. 1984. "Formy trahizmu u Lesi Ukrainky" [Tragic forms in Lesia Ukrainka works]. In *Hlybynnyi etos: Narusu z literatury i filosofiii*, edited by D. Kozii, 156–163. Toronto – New York – Paris – Sydney (in Ukrainian).
9. Miroschnychenko, L. 2001. *Nad rukopysamy Lesi Ukrainky: Narysy z psykholohii tvorchosti ta tekstolohii* [On manuscripts by Lesia Ukrainka: Essays on the psychology of creativity and textual criticism]. Kyiv (in Ukrainian).
10. Solovei, E. 2010. "Dramatychnyi etiud Lesi Ukrainky «Iohanna, zhinka Khusova»" [Lesia Ukrainka dramatic etude "Joanna, Husain's wife"]. In *Lesia Ukrainka: Dramy ta interpretatsii*, 458–468. Kyiv: Knyha (in Ukrainian)
11. Todorov, T. 2006. *Poniattia literatury ta inshi ese* [A concept of literature and other essays]. Kyiv: Kyievo-Mohylianska akademiia (in Ukrainian).
12. Ukrainka, Lesia. 1979. "Lyst do O. Yu. Kobylianskoi (3 travnia 1913 roku)" [Correspondence with O. Kobylianska, May 3, 1913]. In *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh*, edited by Lesia Ukrainka, 12: 461. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
13. Ukrainka, Lesia. 1979. "Na poli krovi" [On the field of blood]. In *Zibrannia tvoriv u 12 tomakh*, edited by Lesia Ukrainka, 12: 135–157, 311–320. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
14. Sherekh, Yu. 1998. "Teatr Lesi Ukrainky chy Lesia Ukrainka v teatri?" [Lesia Ukrainka theatre or Lesia Ukrainka in the theatre?] In *Porohy i zaporizhzhia: Literatura. Mystectvo. Ideolohii*, edited by Yu. Sherekh, 1: 379–389. Kharkiv: Folio (in Ukrainian).
15. Jankelevytsch, V. 1999. *Smert* [Death]. Moskva: Literaturnyi institut imeni A. M. Horkoho (in Russian).

Галета Елена. «На поле крови»: драма-умолчание. Стаття пропонує нове прочтіння драми Лесі Українки «На поле крови» (1910) на основі двох різних редакцій произведення. Після його отправки в редакцію автор потребувала із'явлення суттєвої частини проміжного тексту, а також фінальної сцени, в якій Іуда совершає самоубийство. Такі зміни привели до фокусування уваги на центральному діалозі Іуди і прохожого. Окончателна структура аналізованої драми (грецький агон) досить типична для произведень Лесі Українки, однак розглядаєми випадок цікавий саме тим, що конфлікт не обмежений рамками тексту. Діяння розгортається між двома важливими епізодами біблійної історії: воскресінням Христа і самоубийством Іуди. В той же час відмова від заключної сцени початкової редакції змінює характер конфлікту, переносячи його з зовнішнього світу до внутрішнього. Таким чином, внаслідок авторських змін відомі події біблійної історії залишаються за межами тексту, але не виключаються з його семантичної структури, що в свою чергу посилює роль читача в процесі розуміння основопологаючого конфлікту.

Ключевые слова: Леся Українка, Іуда, редакція, наррація, умолчання, жертва, смерть.

Haleta Olena. "On the Field of Blood": Drama as Reticence. The article proposes a new interpretation of Lesia Ukrainka's drama "On the field of blood" (1910) based on its two different editions. After the work has been sent to the editor

the author demanded to remove a part of the text from the middle of the drama, and the final scene, in which the suicide of Judas was depicted. In this way, she focused only on the central dialogue between Judas and bystander. The final structure of the analyzed drama (Greek agon) is typical for many works by Lesia Ukrainka, however, analyzed work is not only limited to the text. An avtione takes place between two important scenes of biblical history: resurrection of Christ and Judas suicide. But a rejection of the final scene of the original manuscript changes a very type of conflict, shifting it from the outside world to the inner one. As a result, making known solutions beyond the text does not eliminate it from the semantic structure of the work, but activates the role of the reader in the understanding of the main conflict.

Key words: Lesia Ukrainka, Judas, edition, narration, reticence, sacrifice, death.

Стаття надійшла до редакції 06.10.2016 р.

УДК 821.161.2-3 Леся Українка 09

Оксана Головій

ПРОЗА ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЯК ЛАБОРАТОРІЯ СТИЛЮ

У статті розглянуто прозу Лесі Українки в контексті мистецьких тенденцій кінця ХІХ – початку ХХ ст. Акцентовано увагу на проблемі ідіостилю письменниці. Доведено, що епіка Лесі Українки різностильова – у прозовій спадщині авторки наявні як органічні її типу світосприйняття й художнього методу імпресіоністські та символістські твори, так і експериментальні неореалістичні й експресіоністські тексти. Проза Лесі Українки типологічно близька до кращих зразків європейської белетристики межі ХІХ–ХХ ст.

Ключові слова: неореалізм, модернізм, імпресіонізм, символізм, експресіонізм, ідіостиль, тип світосприйняття.

Леся Українка тонко відчувала глибинну суть процесів, які нуртували в Європі кінця ХІХ – початку ХХ ст. на світоглядно-психологічному, естетико-філософському, культурно-історичному, мистецько-літературному рівнях, знаменуючи зміну культурних епох – Реалізму й Модернізму – та глобальний перехід від класичної до модерної мистецької парадигми. Про це свідчить як її літературно-критична й публіцистична спадщина, так і художня творчість – не лише поціновані сучасними літературознавцями та введені в контекст модерних віянь ліричні й драматичні твори, а й прозові.