

РЕЦЕПЦІЯ АРХЕТИПУ ІУДИ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ (на матеріалі роману Г. Тарасюк «Любов і гріх Марії Магдалини»)

Анотація. У статті розглядається специфіка втілення в сучасній прозі одного з найбільш глибоких євангелічних образів – образу Іуди Іскаріота. Увагу акцентовано на спробах письменниці використати означений архетип для моделювання в романі феномену зради.

Ключові слова: архетип, моделювання, Іуда.

Аннотация. В статье рассматривается специфика трансформации в современной прозе одного из наиболее глубоких евангельских образов – образа Иуды Искарота. Внимание акцентируется на попытке автора использовать образ евангельского предателя для моделирования самого феномена предательства.

Ключевые слова: архетип, моделирование, Иуда.

Summary. The article considers the specificity of transformation in contemporary prose of one of the evangelical image - the image of Judas Iscariot. Focuses on the author's attempt to use the image of evangelical traitor to simulate the phenomenon of betrayal.

Key words: archetype, the simulation, Judas.

Багатопланове звертання української літератури до євангельського сюжетно-образного матеріалу відзначається складністю концептуальних моделей, які не тільки репродукують давні події, але й, що особливо важливо, прагнуть на цій основі пояснити світогляд і психологію людини ХХ століття. Цілком очевидно, що серед євангельських персонажів найбільший простір для постановки глобальних онтологічних і ціннісних проблем надає образ Іуди Іскаріота. Різні культурно-історичні епохи демонструють специфічне ставлення до цього образу – від догматичного до відверто еретичного.

У світовій літературі чітко визначилися основні розробки системи мотивувань найстрашнішої зради в історії людства (жадібність, користолюбство, прагнення соціально вивищитися, відданість національно-визвольній ідеї, обраність Христом, ревності тощо). В українській літературі ХХ ст. образ Іуди посідає принципово важливе місце, що, очевидно, пояснюється комплексом трагічних обставин, які характеризують історію нашого народу.

Духовна еволюція людства та розвиток світової культури переконливо довели, що євангельська колізія зради Месії Іудою Іскаріотом має не конкретно-особистісний характер, а є універсальним конфліктом, який, на жаль, був і залишається сучасним. Інакше кажучи, образ Іуди Іскаріота, який сконцентрував у собі в найбільш узагальненому вигляді мотивування зради однієї людини іншою, набув у світовій літературі акцентовано архетипного звучання і значення. Актуалізація даної євангельської ситуації чітко простежується в періоди глобальних зрушень в історії як окремих народів, так і всієї цивілізації. З цього погляду в ХХ ст. особливого значення набуває євангельська традиція і матеріал легендарно-міфологічного походження, котрі ніби увібрали в себе всі екзистенційні суперечності минулих епох.

Метою даної статті, отже, є визначення специфіки функціонування образу Іуди у новому культурно-історичному контексті та зумовленість його трактування менталітетом нації, її соціокультур-

ними цінностями, відображеними у концептуальній системі письменниці.

У романі Галини Тарасюк «Любов і гріх Марії Магдалини» образ Іуди прочитується не тільки як одне з численних втілень героїні-наратора Марії Боркань, Іуда виступає своєрідним образом-ключем, що відкриває у текстовій площині твору дискурс тоталітарної системи. В минулому залишилася «Хрущовська відлига», алюзійно присутня у часопросторі твору через згадки про статтю Івана Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація», «Щоденник» Василя Симоненка, через згадки прізвищ відомих діячів-десидентів: Івана Світличного, Миколи Руденка, Холодного, а також репресованих та вилучених з історії літературного процесу письменників – Володимира Винниченка, Тодося Осьмачки, Євгена Маланюка тощо. У розквіті епоха застою: розсипано готові до друку збірки тих, хто свого часу занадто захоплювався дискусіями про «бездержавність українського народу, помилки Богдана Хмельницького, 33-й, 37-й і 47-й...», дехто замовк на довгі роки, дехто відбуває ув'язнення у сибірських таборах, усе навкруг пронизано флюїдами підозри, недовіри, зрадництва, задушливою видається атмосфера мистецького і громадського життя: «Пістрявий ерзац культури, народжений «новой общностью людей – советским народом», який повинен був розмовляти однією мовою, жити в однакових панельних вуликах, співати одні і ті ж пісні, однаково думати. Середній рівень духовності активно пропагувала і знаменита передача «Алло, ми іщем таланти». Для нашого покоління ця фраза стала крилатою... А у тих талантів, які не вмщатимуться в прокрустове ложе прийнятих середньоарифметичних ідеологічних норм, полетить іще не одна головонька буйна й непокірна» [1, с.157].

Таким талантом був Ігор Боркань. Сам процес творчості художника постає як магія, як чаклунство. Як справжній чаклун-мольфар викликав він до життя чудернацькі фантазмагоричні образи, які потім ніби залишали полотна, никали тісною майстернею, не в змозі вирватися на волю. У малень-

кій, непристосованій комірці підвального приміщення, де облаштував свою студію Мольфар, ніби відбувалася постійна боротьба Темряви зі Світлом, Зла з Добром. Найбільш знаменною стала картина «Видіння Мольфара», по суті, зображене на ній і є образом Митця у тоталітарному суспільстві: «І тільки я знаю, що не було в тому картоні ніякої фантазії, сама реальність: виснажений чоловік прикутий болісним поглядом до маленького, загратованого віконця, за яким стовписько людських ніг» [1, с.141]. Проте Мольфар малював не тільки наслідки духовної руйнації людини тоталітарною системою (один з найбільш вражаючих образів – образ матері-селянки по коліна в землі, «з корінням рук, а на плечах її виснуть можновладні монстри, з грудьми, обвішаними орденами»), але й наслідки безгосподарської діяльності цієї системи, ту загрозу екологічної катастрофи, яку вона несла, гублячи природні запаси, втручаючись у природні процеси (меліорація, вирубка лісів і под.), допоки природа врешті решт не помстилася Чорнобилем.

Проте, як і завше, збираються у майстерні Ігоря Борканя «побратими»-митці, пиячать і провадять «інтелектуальні» розмови. Підозрілим і не гідним Мольфара – таким завжди видавалося Марії те чоловікове товариство. Серед «апостолів» виділялися: Олег Черчик, Миньківський – «майстер невизначеного жанру: ніхто ніколи не бачив жодної його роботи» [1, с.145]; Калістрат – «малий чоловічок, але, як сам зізнався, «великий графік» [1, с.146]; оператор місцевого телебачення Васько Острішок з «лискучим, як у шкодливого кота, писком» [1, с.146]. «Чесна громада» за п'ятикою обговорювала відсутніх колег, принижуючи їх і себе, лестила Мольфарові, підігрівала на повільному вогні його самолюбство. Швидко звикнувши до лестоців, Ігор вже не міг обходитися без фіміаму, який кадили заздрісні приятелі. Проте найстрашнішим було те, що захмеліла громада, «облаївши побратимів по пензлю та різцю», заводила політичні розмови. Сперечалися про відсутність державності, про долю національних митців, співали патріотичних пісень. У компанії «апостолів» вигідно вирізнявся Мирослав Мотрин. Мотрин виступав як своєрідне alter ego Ігоря Борканя, проте, швидко усвідомивши усю небезпеку подібної поведінки, він перестав з'являтися на вечірках Мольфарової компанії.

«Іудство» Миньківського, Черчика, Острішка, Калістрата – це не просто зрада Учителя, духовного лідера Мольфара, продиктована пекучою заздрістю посередності, яка усвідомлює свою ницість. Вони являють собою збірний образ лояльних режимові митців, усіх тих, хто, славлячи його, отримувал трикімнатні квартири, мав персональні виставки, їздив у відрядження, у тому числі й закордонні, був «обласканий» державними нагородами і преміями. І вони, ці нездари і стукачі, були, як ніхто, потрібні режимові. Саме це і намагався сказати прозорливий Мольфар на тій останній вечірці, яка алюзійно сприймається у тексті твору як Таємна

вечеря: «...Кого не купили, не підім'яли, того – вигнали, згноїли! І нас згноять! Правда...не всіх...[...] тебе, Миньківський, не чіпатимуть. І Черчика, і Калістрата, і вашого друга Майстренка. Ви нам, тобто – їм, потрібні, бо заміняєте Гойю, Сезана, Моне і Мане, навіть Сальвадора Далі» [1, с.153]. Ніхто з них не пробачить Учителю такою прозорливості, тому і перетвориться на *судилище* остання виставка Мольфара – кожен буде радий кинути дошкульне слівце, висловити своє обурення, засудити.

Подальша доля кожного з них – своєрідний зашморг на шиї Іуди: вони з'являються перед Марією «облізлі», позбавлені колишнього начальницького лиску і ще більш жалюгідні у своєму бажанні догодити вдові великого художника, якого власноруч знищили.

«Іудство» Мотрина – зовсім іншого порядку. Його зрада – це зрада, найперше, себе самого, власного таланту і покликання цим талантом служити народові. Власна слабкодухість змусить його покласти свій мистецький геній на олтар служіння тоталітарній системі, стати творцем «альтернативної реальності». Тоді на виставці під час обговорення «доробку молодого художника» Мотрин був чи не єдиним з присутніх, хто розумів справжню мистецьку цінність представлених Мольфаром робіт, хто усвідомлював усю геніальність художника-бунтівника. Проте він не озвався і словом на захист колеги і друга. Хвилина вагань, мить слабкості спричинили кризу особистості, розкололи свідомість митця, сприяли його подальшій деградації – на Судилищі було знищено не тільки Мольфара, а й його друга-відступника.

Проте найгостріше і найтрагічніше переживатиме своє відступництво-зраду найбільш люблений і найбільш люблячий, найближчий до Вчителя апостол – Марія Магдалина. Після пам'ятної Мольфаровим пророчим прозрінням вечірки Марією починає цікавитися КДБ. У редакторському кабінеті, куди під час обідньої перерви викликають молоду журналістку, на неї чекає «незнайомий чистенький молодий чоловік, схожий на комсомольського функціонера». Вербовка зовні ніби має абсолютно невинний характер: вдаючи щиросердне занепокоєння долею талановитого митця і переймаючись непідробним бажанням допомогти генію від мистецтва і його бідолашній подрузі, капітан органів держбезпеки пропонує Марії описати усе, що відбувається у них вдома.

Ситуація значно ускладнюється після розгромної виставки-судилища, де одна лиш Марія спромоглася сказати слово на захист чоловіка-художника. Навколо подружжя утворюється стійкий вакуум, відвернулися друзі, знайомі і колеги відкрито засуджували, Марія отримує суворе попередження від редактора, і, водночас, усе частіше з'являється у редакторському кабінеті акуратненький капітан, його вмовляння і завуальовані погрози переростають у брутальне залякування. Розпачу молодій жінці додають і внутрішньосімейні нега-

разди. Потрясіння, отримане Мольфаром у виставковому залі, спричинилося до важкої депресії, депресія ж переросла у безпробудне пияцтво. Мольфар пиячив на самоті, вимінюючи свої геніальні картини на пляшку оковитої. Показово, що першою зникла саме знаменита «Ліліт». Втративши можливість заробляти на прожиття (зачинили перед ним двері навіть ті художні бригади, що займалися «оформленням сільських будинків культури, тракторних станів і автобусних станцій»), Мольфар змушений був жити на зарплату дружини, а цього факту він, як людина горда і честолюбна, не міг пробачити ні собі, ні їй. Він зненавидів Марію як свідка свого приниження, свідка свого падіння, і відтоді дружина втратила лік тимчасовим подругам і розрадницям коханого.

Проте криза стосунків Мольфара і Марії мала значно серйозніші причини, ніж просто уражене самолюбство геніального художника. Цілісність Мольфарової натури вимагала від нього чесності не тільки у мистецтві, але й в особистих стосунках. Чесність митця не дозволила художникові приєднатися до «лакувальників дійсності», брехати власному народові мовою ура-мажорних полотен, або, більше того, поставити свободу мистецтва у залежність від меркантильних міркувань, тобто *продатися*. Саме це було б, на думку Мольфара, найбільшим гріхом: «Я просто не можу продавати свою душу за тридцять срібняків. Мені не треба Америки...я хочу жити ТУТ, на цій землі...І мені байдуже, де мої роботи будуть висіти – в музеях, галереях чи...на шибеницях...але ТУТ!»[1, с.169]. Концепт «тридцяти срібняків» виконує роль фінансової складової в історії Великої Зради. За традиційним потлумаченням євангелічних подій Іуда Іскаріот був людиною негідної поведінки, такою, що абсолютно не заслуговувала на довіру. Незважаючи на те, що його було обрано одним з дванадцяти апостолів, він використовував свій статус учня для отримання фінансового зиску. Протягом трьох років Іуда мандрував разом з Учителем, роблячи вигляд, що вірить в істинність месіанства Ісуса. Він вичікував момент, коли його зраду буде найщедріше винагороджено. Ігор Боркань свідомо обирає шлях подвижництва, Голгофу: «Чуда не станеться, Ліліт. Я умру нікому не відомим злиденним художником. Але – я умру чесним художником. І це буде моєю подякою і помстою світові» [1, с.170].

Проте абсолютна чесність і безкомпромісність художника, який звик поділяти мешканців великої країни на «земноводних» (нищих плазунів на зразок його приятелів по пензлю і по чарці) і «крилатих» (таких, як несподіваний гість – дисидент Тарас), виявилися заважким тягарем для його подруги. Марія вбила у собі творця, знищивши зо страху

власні поезії, що свого часу надихали Мольфара на творення геніальних полотен.

Але насправді фатальним для душевної рівноваги і психічного здоров'я Марії виявилось зовсім інше вбивство. Після раптового прозріння щодо дійсного стану речей, болючого позбавлення ілюзій з приводу «щасливого майбутнього» у країні радянській, Мольфар, впавши у відчай, забороняє Марії народжувати. Жінка робить аборт, вбиваючи свого первістка, і, ніби виконуючи страшну помсту Медеї, вбиває усіх Мольфарових дітей, перериваючи кожну наступну вагітність.

Зі спонуки Мольфара Марія стає вбивцею, найперше – вбивцею частини власної душі. Вона знищила в собі Матір, заперечивши таким чином природне (і Божественне) призначення жінки. Злочин цей важким тягарем неспокутуваного гріха буде тиснути на свідомість героїні аж допоки суспільна обструкція, переслідування, пияцтво і зради чоловіка остаточно позбавлять Марію сил опиратися, пробудять у ній темний вихор люті, нищівне бажання помсти, помсти за власне приниження: «Ревність, ні, щось нищіше, жажливіше, як проста жіноча ревність, штовхнула мене на ту ганьбу, те падіння. Вражена, скривджена твоею зрадою, знищена сварками і п'яними істериками, не витримала: «Ні, мене просто доламали, підло, підступно добили. Я не мала більше сил протівитись і написала з надією, що, нарешті мені дадуть спокій, перестануть переслідувати і, як обіцяли, допоможуть тобі «стати на ноги». З редакторського кабінету я вийшла Іудою Іскаріотом! Не Марія я, Не Магдалина я, не Ліліт...Я – Іуда!»[1, с.163].

«Іудство» Марії найскладніше і найтрагічніше з усіх відступництв Мольфарових «апостолів». Марія стає Іудою не з підлості, не з корисливих міркувань, не з помсти і навіть не з любові. Її зрада – це зрада, найперше себе, знищення себе як Жінки і як Митця, що і призвело в результаті до руйнації особистості – загинули усі іпостасі героїні – і Ліліт (Муза), і Марія (Мати), і Магдалина (Апостол). З часом процес руйнації особистості набуває незворотних рис, що і призводить врешті решт до психіатричної лікарні, звідки і провадить свій трагічний монолог героїні твору.

Отже, в усі культурно-історичні епохи, а особливо в їх найбільш драматичні періоди, євангельський матеріал використовувався в якості своєрідно абсолютизованої системи онтологічних та аксіологічних координат, крізь призму яких оцінювався загальнолюдський зміст реальних трагічних подій. Надзвичайно показовими з цього погляду є твори, реалістичний план яких побудований на матеріалі історії Радянського Союзу 30-х – початку 50-х років, періоду «заморозків» та застою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Тарасюк Галина. Любов і гріх Марії Магдалин //Любов і гріх Марії Магдалини. Маленькі романи. Новели. Поезії/ Галина Тарасюк. – Чернівці: Облдрук, 1995. – 384 с.

Стаття надійшла до редакції 24.03.2011