

**ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ НОВЕЛІСТИКИ
ВАСИЛЯ ГАБОРА
(НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ *КНИГА ЕКЗОТИЧНИХ СНІВ
ТА РЕАЛЬНИХ ПОДІЙ*)**

НАТАЛІЯ ДАШКО

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара,
Дніпропетровськ – Україна

**OSOBLIWOŚĆ INTERTEKSTUALNOŚCI NOWELISTYKI
WASYŁA GABORA
(NA MATERIALE ZBIORU NOWEL *KSIĄŻKA EGZOTYCZNYCH SNÓW
I REALNYCH WYDARZEŃ*)**

NATALIA DASZKO

Dniepropietrowski Uniwersytet Narodowy im. Olesia Honczara, Dniepropietrowsk – Ukraina

STRESZCZENIE. W artykule omówiono intertekstualność nowel Wasyła Gabora, takich jak *Osika w Getsymańskim ogrodzie*, *Trafić do ogrodu*, *Wielka woda*, *Utrata istoty* oraz innych zawartych w zbiorze *Księga egzotycznych snów i realnych wydarzeń*. Intertekstualność rozpatrywana jest zarówno na poziomie wewnątrz-, jak i międzytekstowym. Autorka zbadala związek utworów ukraińskiego pisarza z prototekstami, specyfikę funkcjonowania w nich biblijno-mitologicznych obrazów i motywów, a także ich konceptualność.

**THE PECULIARITIES OF THE INTERTEXTUALITY
IN V. GABOR'S NOVELS
(BASED ON THE MATERIALS FROM THE COLLECTION
THE BOOK ABOUT EXOTIC DREAMS AND REAL EVENTS)**

NATALIA DASHKO

Oles Honchar Dnipropetrovsk National University, Dnipropetrovsk – Ukraine

ABSTRACT. In this article the peculiarities of the intertextuality of such Gabor's novels such as *Sedge in the Gethsemane Garden*, *Getting into the Garden*, *Great Water*, *Gates of Essence* and others included in *The Book about Exotic Dreams and Real Events* are analyzed. The intertextuality is considered taking each text separately as well as interconnected with others. The interconnection of texts of the Ukrainian writer and prototype texts, the particularity of biblical and mythological characters as well as the realization and conceptualization of these motives.

Одним із напрямків сучасних літературознавчих досліджень є комплексний аналіз художнього тексту на всіх рівнях його структурно-семантичної організації та функціонування, що зумовлює й зацікавленість питанням інтертекстуальності як „текстуальної інтеракції, що відбувається в межах окремого тексту” (Ю. Крістева). Наразі у філології сформувалося уяв-

лення про інтертекстуальність як про здатність твору асоціюватися з іншими творами. Вона розуміється як безупинний процес взаємодії текстів та світоглядів у загальному просторі світової культури. При цьому категорія інтертекстуальності виявляє себе у двох планах: авторському й читацькому, причому обидва зумовлені загальною культурною пам'яттю.

Незважаючи на те, що літературознавство давно займається вивченням проблем міжтекстової взаємодії (праці М. Бахтіна, В. Жирмунського, О. Жолковського, Ю. Лотмана, Н. Фатєєвої, М. Ямпольського та ін.), а останнім часом з'являються все нові дослідження, присвячені цьому питанню (як теоретичним аспектам інтертекстуальності, так і аналізу конкретних текстів), воно все ж залишається актуальним, бо, як слушно зауважують дослідники, будь-який текст є інтертекстом і результатом інших дискурсів, і навіть там, де, на перший погляд, „чужого” немає, воно присутнє, адже письменник „завжди активізує почерпнуті зі своєї підсвідомості архетипи, одвічні змісти й сакральні події, вдягаючи їх в одяг свого історичного лінійного часу”¹. Таким чином, простежується взаємодія різних кодів, змістів (суб'єктивних, ментальних утворень) і структур, що ці змісти породжують.

Серед творів сучасної української літератури почесне місце займає новелістика Василя Габора, хоча й пише автор мало. Збірка новел *Книга екзотичних снів та реальних подій* писалася понад два десятиліття, але була видана вже тричі: два її видання 1999 р. та 2003 р. давно стали раритетними, а третє вийшло 2009 року до 50-літнього ювілею автора, яким ми й скористалися в цьому дослідженні.

Новели В. Габора утворюють потужне інтертекстуальне поле, що єднає тексти різних часів. Автор обирає інтертекстуальність, яка виявляється на різних рівнях і в різних формах: часто вони мають завуальований характер, постаючи як алюзії чи ремінісценції. У їх числі запозичення мотивів, сюжетів, образів та символів біблійної міфології, які контекстуалізуються з метою створення іншого тексту, а текст у процесі інтертекстуалізації постійно трансформується й переосмислюється. У такому аспекті новели автора не вивчалися, що робить тему статті актуальною (принагідно зауважимо, що сама стаття – це частина більш широкого дослідження).

Насамперед зупинимось на новелі В. Габора *Осика в Гетсиманському саду*, де яскраво представлений образ Юди Іскаріота. Традиційно в апокрифічних легендах, художніх творах цей образ був символом зла – зради. Проте в епоху модернізму у творах ряду письменників світової літератури (зокрема Л. Андрєєва, Г. Герборга, С. Пшибишевського та ін.) робиться спроба проникнути у внутрішній світ біблійного персонажа і навіть виправдати його вчинок. Літературні версії образу Іуди Іскаріота демонструють багатоваріантність його поведінкових орієнтирів. Саме це відзначають дослідники, підкре-

¹ О. С л о н ь о в с ь к а, *Слід невловимого Прометя (Міф України в літературі української діаспори 20-х – 50-х років ХХ століття)*, Івано-Франківськ 2007, с. 10.

слюючи, що „в новітніх обробках сюжету ми можемо зустрітися не тільки зі спробами психологічного аналізу Юди, що виходять за межі євангельської історії, але й з принципово новою концепцією образу, пройнятою християнським духом”². Подібна інтерпретація простежується і в новелі В. Габора *Оси́ка в Гетсиманському саду*. Відразу зауважимо, що інтертекстуальність у новелі є маркованою, бо вже сама назва містить інформацію про прототекст.

Розгортаючи історію зради Юди, автор акцентує всі моменти біблійного міфу: і 30 срібників – ціну зради, і поцілунок зради, і самогубство (повісився на осіці) – як неможливість нести хрест прокляття. Особливо актуалізовано мотив кари за содіяне, тому його герой постійно задається питанням, яку ж кару має понести людина, яка зрадить невинну кров Ісуса? Уже в перших рядках твору Юда так пояснює причину свого самогубства: „Уже не було сили нести отой тяжкий хрест прокляття, що добровільно взяв на плечі [...]”³. Ця теза потім не раз повторюється і стає лейтмотивом новели. Подібне тлумачення є трансформацією біблійних сентенцій: „Кожен несе свій хрест” та „Бог не під силу хреста не дає”. Твір загалом наповнений біблійними алюзіями й цитатами на зразок „якщо тебе хтось вдарить у праву щоку, підстав йому й ліву” або „чому суджено збутись, те збудеться, і нема йому ані спину, ні вороття”⁴.

Образ Юди Іскаріотського в новелі Василя Габора *Оси́ка в Гетсиманському саду* – глибоко психологізований. Психологізація досягається шляхом відтворення подій крізь призму світобачення і світовідчуття рефлектуючого героя. Домінуючими при цьому є психологічні деталі, які фіксують усі його внутрішні стани: „Юда проковтнув давкий клубок і витер спітніле чоло. Його руки дрібно тремтіли” або „Його плечі здригалися від німого плачу. Коли підняв голову, лице його було мокрим від сліз”⁵; „[...] Ой, Боже любий, як нестерпно тисне отой хрест прокляття. Як немилосердно пече холодна змія зашморгу”⁶; „[...] довга мовчанка обсипала Юду жаром” або „Чоло його спітніло, а серце так лунко закалатало, аж злякався”, або „Юда не чув, як винесли його зі світлиці тремтячі ноги”⁷; „І так тяжко було на душі, що до крові кусав губи, і нігті заганяв у долоні аж до крові, але болю не відчував” або „Обличчя його зблідло, очі гарячково забігали”⁸ та ін. Часто Юду огортає відчуття сумніву, що спричинює його вагання.

² В. А н т о ф і й ч у к, *Євангельські мотиви в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.*, Чернівці 1996, с. 9.

³ В. Г а б о р, *Оси́ка в Гетсиманському саду*, [в:] його ж, *Книга екзотичних снів та реальних подій*, Львів 2009, с. 48.

⁴ Там само, с. 49.

⁵ Там само, с. 50.

⁶ Там само, с. 51.

⁷ Там само, с. 53.

⁸ Там само, с. 54.

В. Габор показує психічне роздвоєння героя, коли він опиняється в ситуації вибору – зрадити чи не зрадити Вчителя. Психологічний простір Юди – це майже суцільний внутрішній монолог, що є безпосереднім вираженням його „потоків свідомості”, коли він залишається наодинці з собою, зі своїми думками, ніби відсторонюючись від світу. Юда ніби існує у двох паралельних вимірах: в об’єктивному та суб’єктивному світі власних почуттів, страхів. Це внутрішнє буття героя наповнене протиріччями: він постійно вагається між двома протилежними рішеннями. Риси реальності й нереальності змішуються, але в цьому є своя правда – правда збентеженої свідомості людини, яка наполегливо шукає вихід зі складної життєвої ситуації. Перед Юдою стоїть вибір, що породжує трагедію роздвоєння душі. Виникає ніби внутрішній діалог двох „я” („я” людини, яка не стане відступником, і „я” „зрадника”), що ведуть боротьбу між собою, змагаючись за владу над душею. З одного боку, душевні страждання Юди зумовлені екзистенційними модусами відчаю та страху. Саме страх – страх людський (бути проклятим людьми) і страх Божий (що за вчинок доведеться понести кару і відповідати перед Богом) змушує Юду на якийсь час відмовитися від задуманого. З іншого боку, внутрішні переживання героя призводять до того, що він намагається виправдати свій майбутній вчинок любов’ю: зрада з любові, через любов до Ісуса, зрада як самопожертва заради Вчителя. Проте в якийсь момент Юда приходить до усвідомлення, що то „біс його штовхає на таке, а не любов”⁹, і настільки сумнівається в правильності задуманого, що вирішує не зраджувати: „Ні, я не буду видавати Ісуса. Це понад мої сили. Я надмірну ношу зважився взяти на плечі”¹⁰. Так, від епізоду до епізоду, поступово розкривається весь спектр настроїв і переживань Юди, притаманна йому емоційна амбівалентність. Фактично така амбівалентна свідомість героя є своєрідним способом „міфологічного”, ірраціонального примирення взаємовиключних цінностей і моделей, „магічним” засобом досягнення психологічного комфорту в дискомфортних умовах. А. Бергсон характеризував подібний феномен як „протяжність свідомості”. Для Юди В. Габора „протяжність свідомості” прівнюється протяжності часу, усвідомлення якої породжує постійні вагання, що на деякий час дистанціює його від зради. Рівні „картини душі” героя структуруються: виникає опозиція трагічного й оптимістичного. Художні деталі „світло-темрява” в Гетсиманському саду проектуються на опозицію добро-зло як дві частини душі Юди, а його роздуми набувають екзистенційного контексту і переводять твір у філософську площину. Рефлексії Юди над власним вчинком змушують і читача ще раз задуматися та переосмислити вчинок зрадника.

Пояснення причини саме такого зображення Іуди знаходимо в одному з інтерв’ю Василя Габора, у якому він зазначає, що завжди стає на бік зневажених, упосліджених чи скривджених, бо для письменника це один із спосо-

⁹ Там само, с. 51.

¹⁰ Там само, с. 53.

бів зрозуміти людину. І перед тим, як написати цю новелу, він зумисне не читав усього написаного про Юду іншими авторами: боявся потрапити під їхній вплив.

Слід зазначити, що в сучасній українській літературі образ Іуди використовується письменниками досить часто. Зокрема яскравий приклад інтерпретації біблійного зрадника маємо в оповіданні В. Дрозда *Іскаріот* (було написане ще в 1972, але опубліковано лише в 1990 році). Автор розгортає біблійні події, проектуючи їх на сучасність. При цьому він виражає своє бачення внутрішнього стану Іуди, акцентуючи, що найстрашнішим покаранням за зраду є моральні страждання. Поведінкові й мотиваційні детермінанти новозавітного зрадника в оповіданні піддаються істотній трансформації. Версія письменника побудована на мотиві періодичного воскресіння Іуди, який ніби мандрує в часі і просторі, і всупереч бажанню вершить своє злодіяння. Таким чином акт зради постає в онтологічній множинності.

Іноді в художніх творах немає окремої сюжетної лінії конкретного зрадництва, автори створюють збірний образ, який через систему художніх деталей асоціативно співвідноситься з біблійним Іудою. Наприклад, подібне зображення маємо в романі В. Дрозда *Листя землі* (перший том було видано 1992 року, другий – 2003). Проте в будь-якому разі зберігається характерна традиційна єдність конкретного й загальнолюдського, а образ Іуди, за словами М. Бахтіна, „стає відкритою, живою взаємодією світів, точок зору, акцентів. Звідси можливість різних позицій у цій суперечці, і, відповідно різних тлумачень самого образу. Образ стає багатозначним, як символ”¹¹. Така множинність образу зрадника, який створюється різними авторами, робить Іуду архетипною моделлю поведінки.

Показовою в плані інтертекстуальності є новела В. Габора *Потрапити в сад*, текст якої здається ніби зітканим із алюзій. У цьому творі найповніше виявляється художнє значення образу саду, який винесений у назву новели. Наявний він і в тексті і викликає цілий ряд асоціацій, прихованих сенсів, що актуалізують його культурний код.

Насамперед зауважимо, що образ і символіка саду органічно притаманні українській культурі в цілому з огляду на її хліборобську закоріненість, а тому надзвичайно поширені як в уснопоетичній творчості, так і художній літературі. Образ саду активно використовувався письменниками різних періодів. У літературі Київської Русі це пояснювалося переважними впливами церкви, адже сад мав розгалужену символіку в Біблії, зокрема в Писні Писень Соломона, у працях отців церкви, ораторсько-проповідницькій прозі тощо. В епоху бароко образність садів набула особливого розквіту, витончених значень, ускладненої форми. Низка творів цієї доби містила в заголовку символічний образ саду, зокрема в тогочасних поетиках (наприклад, у М. Довгалевського

¹¹ М. Бахтін, *Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет*, Москва 1975, с. 220–221.

Сад поетичний (вперше перекладена на українську мову і видана в 1973 році), де сад поставав як поетичний символ, образ, який уможлиблював упорядкування наукового матеріалу *Поетики*. Концептуалізація саду Г. Сковородою як саду душі сприяла продуктивному використанню цього образу в літературі наступних епох.

Інтерпретація образу саду в новелі В. Габора *Потрапити в сад* переконує в тому, що в її основі лежать три джерела: Біблія, фольклор і літературна традиція. У Біблії рай і сад первісно були нерозривно пов'язані між собою, і сад був не вторинним метафоричним значенням раю, а швидше, конкретним образним втіленням раю як абстрактнішого поняття. Отже, первісне й основне значення саду – створений Богом рай, відділений від довколишнього ворожого, чужого середовища. Формула „сад – рай” становить осердя образу й прочитується в перших рядках новели: „Сад існує давно, але в нього неможливо потрапити, через те люди такі й нещасливі”¹². Відразу виникає алюзія на Біблійний сад – втрачений рай. Така інтерпретація образу саду суголосна з його розумінням у світовій культурі, де цей образ, з одного боку, пов'язаний зі старозавітними уявленнями про місце вічного щастя і благодаті, створене, а отже, благословенне Богом-Творцем; а з іншого – з думкою про втрату раю, що нагадує про ідилію повноцінного буття, а заразом і про покарання людини смертю. З метою розкриття внутрішнього світу героя біблійний контекст образу райського саду в новелі творчо переосмислено й поглиблено.

Сад у новелі є образом полісемантичним. Насамперед це конкретний топонім саду: „старий сад на околиці міста”¹³ і „сестрин сад на березі маленького озера”¹⁴. Проте в уяві маленького хлопчика навіть цей реальний сестрин сад постає як дещо незвичайне, бо в ньому дерева разом і квітли, і плодоносили, „кожна яблуня в сестриному саду мала плоди різних барв. На одній гілці росли білі, червоні, жовті й зелені плоди”¹⁵. Письменника цікавить екзистенційний стан героя, його настрої, думки, візії, пережиті на самоті з дивними проявами природи. Буття світу, представлене образом саду, хоча й подано як незбагненне, неосяжне у своїй красі й таємничості, проте воно цілком відкрите для героя й навіть своєрідно співвідноситься із трансцендентним, ірреальним. Знаково, що й один, і інший сад є яблуневим. У контексті новели образ яблуні постає як синтез Дерева життя і Дерева пізнання, що характерно для садової символіки бароко.

Водночас у семантичному полі образу саду поруч із топографічним виявляється інший сенс – глибинний, невербальний, імпліцитний, що прочитується в підтексті й узгоджується з архетипними, міфологічними та фольклорними

¹² В. Г а б о р, *Потрапити в сад*, [в:] його ж, *Книга екзотичних снів...*, зазнач. джерело, с. 23.

¹³ Там само.

¹⁴ Там само, с. 24.

¹⁵ Там само.

ми уявленнями про сад та, безумовно, з біблійною розповіддю про Едемський сад (на що вказують художні деталі: „у ньому росли тільки квіти й завжди світило сонце”, „там можуть жити лише двоє людей” та ін.). Виникає образ абстрактного саду, що сфокусовує в собі філософські, релігійні, естетичні ідеї, набуваючи сенсу метафори, алегорії, символу. Сестрин сад зображується як середовище панування добра, як уособлення надії на гармонію, як сад душі героїні, наповненої щастям, любов'ю. У зв'язку з образом абстрактного саду розгорнуто мотиви мандрів, алегоричних пошуків „втраченого раю” („дорога в сад починалася в старій печері на горі”), духового очищення, пізнання істини світобуття, повернення спокою й чистоти душі, розрізнення добра/зла, осягнення життя/смерті. Таким чином, новела В. Габора *Потрапити в сад* вирізняється глибиною філософсько-буттєвого контексту осмислення наведених мотивів, пов'язаних із райським садом.

Більшість текстів В. Габора позначені певною умовністю, алегоричністю, за якою постає морально-етична проблематика, часто – екзистенційна дилема. Такими є твори *У кнайпі пані Рузі* (алегорія Христа), *Дорога до Вічного Міста* (алегорія спокуси¹⁶, алегорія пошуку землі обітованої), *Велика вода* (алегорія великого потопу, апокаліпсису). Остання новела характеризується сюрреалістичністю, бо всі події відбуваються ніби уві сні:

Коли ж стуляв бодай на хвилику повіки, то одразу ж бачив велетенську стіну каламутної води, яка з неймовірною швидкістю накочувалася на мене і на гори. Я бачив, як її товща трощить усе на своєму шляху, крутить у шаленому вирі повіривані з корінням дерева, зірвані дахи будинків та всіляке хатне начиння, домашню живність: корів, свиней, курей, псів та котів. Між ними крутила й тіла людей: живих і мертвих¹⁷.

У такому зображенні й прочитується алюзія на біблійні апокаліптичні мотиви, переосмислення яких спроектовано на розкриття внутрішньої суті людини, її морально-етичних якостей, коли вона опиняється в екстремальній ситуації вибору: врятуватися самій чи спробувати врятувати й інших. Герой розуміє:

[...] якщо хочемо самі врятуватися, то треба відганяти від плота людей [...]. І без сокир тут не обійтись, [...], якщо піднімемо сокири на когось – станемо вбивцями. Чи ж варто врятуватися?¹⁸.

Перед героєм постає екзистенційна дилема. Проте він усвідомлює, що й пліт може не врятувати сім'ю від смерті, а тільки відтягти її на деякий час, адже кожна хвиля може його перекинути, а навіть якщо він і втримається на воді, то неодмінно прийде голод: „Адже скоро у нас закінчиться хліб, і ми залишимось самі серед моря великої води, каламутної та солоної”¹⁹. Виникає

¹⁶ Там само.

¹⁷ В. Г а б о р, *Велика вода*, [в:] його ж, *Книга екзотичних снів...*, зазнач. джерело, с. 56.

¹⁸ Там само, с. 57.

¹⁹ Там само.

ситуація, із якої немає виходу, тому й завершується новела трагічними нотками:

Не приходь, велика водо, шепочу тихо і здаюся собі смішним: вона уже наближається, і її уже ніщо не спинить [...] ²⁰.

В. Габор вдається до різноманітних засобів інтертекстуалізації – від тонкої гри образами часом до ледве вловимого філософського підтексту. Такою є новела *Втрата сутності*, у якій перефразовано кілька концептів Г. Сквороди. Інтертекстуальність твору є настільки завуальованою, що якби не вказівка автора („У новелі перефразовані окремі висловлювання Григорія Сквороди, але в тексті цього не зазначено”²¹), то пересічному читачеві було б важко впізнати прототекст, відсутність подібного маркера значно ускладнила б процес декодування. Текстова алюзія є метатекстовою (побудована як „текст у тексті”), оскільки в ній імплікується Сквородинівський підтекст, як наприклад: „А, можливо, щось інше хоче сказати мені алея? Вона радить придивлятися до зачарованого тишею світу дерев [...] і у видимому пізнавати сховане, неземне”²². Подібна організація сприяє нарощуванню смислу в новому тексті. Текст-асоціат трансформується, змінюючи й семіотичну ситуацію всередині того текстового світу, до якого його введено, а алюзія й часткове цитування інтертексту пов’язують текст з національним філософським дискурсом.

Таким чином, домінуючим у розглянутих новелах В. Габора є переосмислення біблійних мотивів (зради, пошуку втраченого раю, всесвітнього потопу, Апокаліпсису) та образів (Юди, саду, великої води), які постають на рівні алюзій та ремінісценцій. Будучи органічно вплетені автором у текст новел, вони творять нову цілісність, що характеризується часовою та просторовою універсальністю. Як правило, їх використання проектується на розкриття екзистенційних проблем (вибору, добра-зла, життя-смерті, пошуку власного „я” та ін.).

²⁰ Там само, с. 59.

²¹ В. Габор, *Втрата сутності*, [в:] його ж, *Книга екзотичних снів...*, зазнач. джерело, с. 143.

²² Там само, с. 144.