

Час теперішній

Ірина Тіпер

УДК 821.161.2–3.09

СПЕЦИФІКА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ТА АВТОІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ КОНСТРУКЦІЙ У МЕТАРОМАНІ Г. ПАГУТЯК

У статті досліджено функціонування інтертекстуальних та автоінтертекстуальних конструкцій у творах Галини Пагутяк ("Біограф Леонтовича", "Гірчичне зерно", "Гола дитина, або Ще одна новорічна історія", "Зачаровані музиканти" та інших) у контексті теорії метароману. Схарактеризовано такі їх види, як алюзії (на чужі чи власні тексти), варіації на тему претексту (чужого або свого), переказ сюжету одного твору в тексті іншого, коментувальне посилання на претекст, згадка назви одного твору в тексті іншого, включення частини одного твору в інший, дописування чужого або власного тексту. Охарактеризовано типологію повторюваних (наскрізних) образів лабіринту, дитини, книги, книжника, kota. Доведено, що наскрізні образи, інтертекстуальні та автоінтертекстуальні конструкції забезпечують цілісність творчого набутку письменниці.

Ключові слова: інтертекстуальність, автоінтертекстуальність, метароман, метатекстуальний зв'язок, мотив.

Iryna Tiper. Specifics of Intertextual and Autointertextual Constructs in Metanovel by Halyna Pahutiak

The article deals with the specificity of the autointertextuality and intertextuality in the H. Pahutiak's works ("Leontovych's Biographer", "Mustard Seed", "Naked Child or One More New Year Story", "Charmed Musicians" and others) in the context of metanovel poetics. Such types of autointertextuality and intertextuality as allusions, variations of the theme of pretext, paraphrase of the story plot in the text of another story, reference to the pretext, mention of the name of another story, finishing somebody's own text are analyzed in the article. It was proved that the unity of H. Pahutiak's works is provided with autointertextual and intertextual constructs and the system of repeating (transverse) images.

Keywords: metanovel, motif, autointertextuality, intertextuality, meta-textual links.

Сучасне прочитання літературного твору неможливе без урахування феномену інтертекстуальності та орієнтації його автора на широкий діапазон претекстів. Це стосується й метароману¹ як надтекстової єдності, визначальна прикмета якого – міжтекстові взаємозв'язки між творами одного й того ж автора. У прозі Г. Пагутяк цю рису простежуємо на рівні своєрідного оприявлення сюжету, образів-символів та образів-персонажів одного твору в тексті іншого при певній їх інтерпретації або використанні тексту одного твору без змін у тканині іншого. "Мандрівними" в межах метароману можуть бути як сюжети та образи, запозичені з української чи зарубіжної літератур, так і власне авторські. У першому випадку маємо справу з



¹ У розумінні метароману як єдності творів одного письменника важлива повторюваність мотиву поза межами одного твору, на відміну від лейтмотиву, якому притаманна повторюваність у межах одного твору. Серед типологічних засобів метароману дослідники вирізняють такі: наскрізні герої, спільний ідейно-тематичний дискурс, повторювані образи-символи, що експлікують автоінтертекстуальні зв'язки між елементами метароману. Крім того, метароману як надтекстовій єдності не властива жанрова та родова ідентичність його частин та свідомо інтенція автора на створення масштабного епічного полотна, що увиразнюється при порівнянні метароману з романом-епопеєю. Ці характеристики наявні у творах Г. Пагутяк, що дає змогу аналізувати її романи, повісті, новели та оповідання в контексті концепції метароману як надтекстової єдності.

інтертекстуальністю – уведенням чужого тексту в розвиток сюжету метароману. Отже, розгляд специфіки інтертекстуальних конструкцій у доробку Г. Пагутяк дасть змогу повніше осягнути феномен метароману як надтекстової єдності. Актуальність теми статті зумовлена й тим, що інтертекстуальність прози письменниці не дістала належного висвітлення і в теорії метароману. Мета роботи – дослідити особливості інтертекстуальних конструкцій у творчості Г. Пагутяк у ракурсі теорії метароману. Завдання – виявити міжтекстові зв'язки романів, повістей та оповідань письменниці, розгляд їх у річищі проблем жанрології та мотивно-образної системи.

Поняття інтертекстуальності, за М. Бахтіним, закорінене в концепції діалогізму та “чужих слів”, що пов'язана із тріадою “автор / адресат / нададресат”. Учений веде мову про загальну міжтекстову комунікацію, незалежну від автора. Ю. Крістева розвиває ідеї російського вченого про названу тріаду. На її думку, статус тексту визначається а) горизонтально (текст належить одночасно і суб'єктові письма, і адресату), б) вертикально (текст орієнтований на сукупність інших літературних текстів – більш ранніх чи сучасних) [5, 215]. “Будь-який текст, – робить висновок дослідниця, – будується як мозаїка цитат” [5, 415]. Визначення інтертекстуальності дав Р. Барт: “Кожен текст є інтертекстом <...> Кожен текст – це нова тканина, зіткана із старих цитат” [1, 492].

Н. Фатєєва у своїй монографії (див.: [24]) уводить термін *автоінтертекстуальність* для позначення явища, коли письменник використовує у тканині свого нового твору не тексти (або їх елементи) інших творців, а власні, переосмислюючи та своєрідно інтерпретуючи їх. На думку В. Просалової, поняття автоінтертекстуальності вужче за поняття інтертекстуальності, бо означає “міжтекстову взаємодію, що відбувається в межах авторських текстів” [22, 97]. З нашого погляду, явище автоінтертекстуальності, будучи вужчим за явище інтертекстуальності, зберігає всі різновиди останнього, такі як цитати, алюзії, ремінісценції тощо.

Аналізуючи зв'язки між творами Г. Пагутяк, розглядаючи їх функції, використовуємо термін *інтертекстуальність* на позначення міжтекстової взаємодії романів, повістей, новел й оповідань письменниці із творами української й зарубіжної літератур й *автоінтертекстуальність* – на позначення міжтекстової взаємодії в межах авторських текстів. У Г. Пагутяк превалюють такі види конструкцій “тексту в тексті”, як алюзії (на чужі чи власні тексти), варіації на тему претексту (чужого або свого), переказ фабули одного твору в тексті іншого, коментувальне посилання на претекст, дописування чужого або власного тексту. Дописування чужого або власного тексту, зокрема, виразно простежується у прозі письменниці в розвитку започаткованого в повісті “Діти” мотиву закоханих дітей, які належать до різних соціальних станів, у творах “Біограф Леонтовича”, “Писар Східних Воріт Притулку” та “Писар Західних Воріт Притулку”.

Своєрідно продовжує сюжетну лінію Михася та Марійки з “Біографа Леонтовича” сюжетна лінія Ізидор/Настуня в романі “Писар Східних Воріт Притулку”, у розвитку якої виявляється аналогічність героїв (Ізидор, як і Михайло, – син священика; у Настуні, як і в Марійки, з родичів – одна бабуся). Фіксуємо майже повну подібність фабули “Біографа Леонтовича” та передісторії Ізидора з єдиною різницею: останній, на відміну від Михайла, потрапляє не до Парижа, а до Притулку. Перенесення героїв і чинників сюжетної схеми в контекст іншого твору засвідчує метатекстуальний зв'язок¹ між “Біографом Леонтовича” та “Писарем Східних Воріт Притулку”, наявність коментувального

¹ До метатекстуальних зв'язків Н. Фатєєва зараховує переказ сюжету одного твору в тексті іншого, варіації на тему претексту, дописування чужого тексту, мовну гру із претекстами [24, 142–148]. Уважаємо за можливе використовувати типологію інтертекстуальних елементів у зв'язку з явищем автоінтертекстуальності, позаяк автоінтертекстуальність – це різновид інтертекстуальності.

посилання на претекст. Функцію коментаря в романі “Писар Східних Воріт Притулку” виконують константи сюжету “Повісті про невдячних дітей”, які мають виразне моралізаторське спрямування. Мотив гріха та спокути в “Повісті...”, акцентований в історії сина брахмана та дочки бідного пастуха, розгортається в контексті мотиву неминучості відплати за порушення закону. Розвиток цього мотиву спроектовано на зміст зображеного буття Писаря Антона, котрий почувається винним перед матір’ю, яка померла, давши йому життя. У ньому утверджується думка про неможливість бути безгрішним, початок її знаходимо в романі “Біограф Леонтовича”: “Михайло Леонтович скаже: я не чинив насильства, я не вбивав, я не відбирав у ближнього його маєтність. І той [Усевишній. – І. Б.] відповідь: дитино моя, ти все це робив” [8, 15]. Водночас у тексті “Писаря Східних Воріт Притулку” у зв’язку з образом Ізидора презентована інша християнська ідея неосудності людини судом людським усупереч засудженню розповідачем “Повісті...” “невдячних дітей”.

У розвитку сюжетної лінії Ізидор/Настуня в “Писарі Східних Воріт Притулку” експлікується принципово новий зміст символіки образу Парижа порівняно з наявною у творі “Біограф Леонтовича”. Якщо в романі “Біограф Леонтовича” образ столиці Франції порівнюється із церквою як маркером концентричного міста, сакрального простору (“Місто нагадуватиме церкву: безліч свічок горітиме всюди: на вулицях, деревах, дахах” [8, 14]), то характеристика його вустами Старого, героя “Писаря Східних Воріт Притулку”, як іще одного Вавилона, що з’явився “на перехресті торгових шляхів” або “з чиєсь примхи”, орієнтує на образи ексцентричного міста, апокаліптичного простору. Така зміна характеристики міста не випадкова, бо в романі “Писар Східних Воріт Притулку” концепт “концентричне місто” пов’язаний з образом Притулку, натомість просторова точка “той світ”, у межах якого Париж протиставляється Притулку, активізує розвиток ідеї апокаліптичного простору.

У романі “Писар Східних Воріт Притулку” використано й трансформований образ головного героя роману “Біограф Леонтовича” – Михайла. Зміна імені героя із сучасного (Михайло) на старосвітське (Ізидор), з одного боку, – указівка на час передісторії життя сина священика, що завдяки зіставленню із часом Джона Сміта та Христинки орієнтує на тему існування Притулку поза реальним часом, адже до нього можуть потрапити жителі як кінця XIX століття, так і XX; із другого – акцентує асоціативний зв’язок образу Ізидора з постаттю Ізидора Ростовського, чудотворця та юродивого. Екстраполяція образу героя “Писаря Східних Воріт Притулку” на образ святого позиціонує одержимість першого, що неодноразово згадується в ситуаціях його поведінки в романі про Притулок. Та порівняно з образом Михайла з “Біографа Леонтовича”, який одержимий Марічкою (одержимість Парижем характерна для Гриця), в Ізидорових мареннях про “безтурботне місто” наголошено на зміні ціннісних орієнтирів: на першому місці для нього – Париж, образ якого своєрідно оприявлено й у романі “Писар Західних Воріт Притулку”; герой останнього після “повернення” Настуні не відмовляється від бажання потрапити до омріяного міста й разом із дівчинкою та Старою Мартою виходить через Західні Ворота. Отже, у романній діалогії про Притулок розгорнуто мотив пошуку міста-мрії, що мислиться героєм як притулок у жорстокому світі, тоді як у “Біографі Леонтовича” альтернативою притулку постає кохання.

У розкритті теми кохання у прозі Г. Пагутяк простежуємо повтор ситуації весілля мерців, розгорнутої в романі “Компроміс” – у своєрідній її ретрансляції в новелі “Панна з жовтим волоссям”, повістях “Гірчичне зерно” та “Пан в чорному костюмі з блискучими гудзиками”, романі “Зачаровані музиканти”. Цей сюжет, за словами письменниці, – інтерпретація історії, яку розповів їй дід (новела “Панна з жовтим волоссям”). У листі до П. Сороки вона переказує

цю розповідь: “Якось коли він [дід. – *І. Т.*] пас уночі коней та сидів біля вогню, почув музику, а далі побачив, як у повітрі над ним пролітають вершники-музиканти, а попереду Панна з червоним волоссям, у химерному вбранні. Вони пролетіли над вогнем, і вогонь побіг за ними” [16, 367]. У романі “Компроміс” ця оповідь оживає в переказі змісту пісні, що її написав герой Віктор; у ній функціонально центричний об’єкт пов’язується не з постаттю Панни з рудим волоссям, а з образом тварин: “А потім були “Кони”, весільні коні. Пісня, котру я створив на одному подиху <...>. Я прокинувся й уявив собі, як на конях мчать закохані, давно вмерлі, з тих далеких часів, коли наречені їздили вінчатись у каретах” [15, 49]. У повісті “Гірчичне зерно” ця історія про наречену-королівну, яка “мала таке червоне волосся, як золото” [9, 109], постає в розповіді діда онукові. Образ Панни із червоним волоссям винесено на перший план і в романі “Зачаровані музиканти”, де мотив весілля не фігурує взагалі, а Панну зображено як королеву “тих, що живуть під землею і літають в повітрі”, що сприймається як спроба Г. Пагутяк осмислити власну суть, адже, за словами самої авторки, її народження передбачене дідовим видінням, “яке жило в його крові” [16, 367].

Якщо образ нареченої-королівни в повісті “Гірчичне зерно” спроектований на ідею неприйняття людини суспільством через її “інакшість”, що у творі маркована портретною деталлю (руде волосся), то в образі Панни в романі “Зачаровані музиканти” актуалізовано семантику істоти з надприродними здібностями. У такому контексті ця постать корелює з образом Слуги з Добромиля в романі “Слуга з Добромиля”. Спільна риса героїв – уміння приборкувати вогонь, що оприявнюється в майже ідентичних сценах руху вогню за ними. У романі “Слуга з Добромиля” подано таку його характеристику: “Полум’я хитнулося йому вслід. Усі охнули, бо, здавалося, вогонь зараз побіжить, спалюючи все на своєму шляху” [19, 66]. Аналогічна ситуація змальована й у романі “Зачаровані музиканти”: “А коли проминула, то обернулася і полоснула своїми очима по його очах, і він на мить осліп. А вогонь піднявся угору, упав і поповз по луці вслід за нею” [12, 21]. Та якщо образ Слуги пов’язано з ідеєю служіння людям, то факт належності Панни до спільноти ельфів увиразнює її відмежування від людей, перебування в іншому часопросторі. Так реалізується еволюція образу істоти з надприродними здібностями – від носія ідеї служіння слабким та знедоленим до цілковитої їх негації та відмежування.

Змінено також семантику образу фотографа в “Книзі снів та пробуджень”: “Раптом відчиняються двері й заходить молодий чоловік надзвичайно високого зросту з трохи дитячим лицем. <...> І я ніяковію, бо це справді Бог. Він посміхається й каже, що прийшов мене сфотографувати” [13, 326]. Позитивність образу унаочнена насамперед портретною деталлю (“дитячим лицем”) та через сприйняття героїнею його як Бога. Негативні його конотації визначені образом фотографій: “Показує мої давніші фотографії, які я ніколи не бачила. Там тільки моє лице або очі” [13, 326]. Очі людини трактуються як дзеркало душі, а відбиття очей на фотографії є символічним актом творення двійника людської душі. Фото, на якому зафіксовано тільки очі, символізує втрату душі героїнею, що підтверджують її рефлексії: “Коли я дивлюся на них, мені стає солодко й боляче водночас, наче я втратила колись свою сутність” [13, 327]. Образ фотографа в уяві героїні набуває рис Диявола, який забрав її душу. Сцена прибивання фотографом героїні до стільця, алюзійно реалізована в романі “Писар Східних Воріт Притулку” (“... у Старого на зап’ястях виступила кров, наче хтось прибав їх цвяхами до крісла” [17, 19]), асоціативно пов’язує образ героїні з постаттю Христа. Образи героїні “Книги снів та пробуджень” та Старого з “Писаря Східних Воріт Притулку” втілюють ідею спокутування чужих гріхів.

У творах “Радісна пустеля”, “Урізька готика” та “Захід сонця в Урожі” наявний образ Йова. У “Заході сонця в Урожі” згадка Чоловіком історії Йова надає ситуації втрати ним дружини іронічного змісту. Зіставлення героєм себе з біблійним персонажем унаочнює сміхотворність життєвої драми першого порівняно із трагедією останнього. Іронією прикметне порівняння мешканців Урожа, які приходять із пляшкою, щоб утішити страдника, з біблійними мудрецами. Інша роль алюзії на Книгу Йова в романі “Урізька готика”. Уведена в контекст роздумів отця Антонія про життя після втрати найдорожчого, історія Йова сприймається як історія людської туги за матеріальним, вияв якої увиразнює сентенція: “Думав тоді про Йова: за чим той жалував більше – за маєтками чи за родиною? Виглядало так, що за добром, котрого позбувся, найбільше боліла йому душа” [21, 26].

У романі “Радісна пустеля” згадка про Йова на попелищі в контексті роздумів героїні про протистояння світу і людини оприявлює психологічний стан відчаю. У зв’язку з образом попелища актуалізовано мотив смерті як набуття нового статусу, що акцентовано через отожднення кінця з початком: “І це буде кінець, тобто початок” [18, 87]. Героїня розуміє смерть як зустріч із Богом (“Колись я відведу погляд від нього [попелища. – І. Т.] і зустрінуся з очима, втомленими й ласкавими” [18, 87]). Трактування Бога як символу абсолютного добра та всепрощення не відповідає наявній у Книзі Йова інтерпретації Всевишнього як здатного посилати людині випробування, проте вона відчутна в контексті образу Бога як доброго Батька, що наявний у повістях “Кіт з потонулого будинку” та “Спалене листя”. Тобто простежується ще одна ланка єдності творів письменниці – наскрізний образ Бога як доброго Батька.

У текстах Г. Пагутяк образ Бога здебільшого постає в зіставленні з Дияволом. У цьому ракурсі домінує мотив угоди людини з Дияволом. У романі “Писар Східних Воріт Притулку” в розвитку цього мотиву оприявнюється перегук із “Фаустом” Й. В. Гете. Образ Доктора Фауста зазнає в прозі української письменниці трансформації, він реалізується в постаті Лікаря Якова. Образи Фауста і Якова поєднані актом договору з Дияволом. Але Фауст прагне вічного пізнання, а Яків потребує грошей, слави й багатства. Бажання Фауста здійснюється, Лікар же отримує те, про що й не мріяв, – свободу. Проте “невисловлене бажання, яке можна оформити словами лише тоді, коли воно майже здійсниться...” [17, 65], стає реальністю само по собі, без участі потойбічних сил. Образ чорного пса, який накульгував на задню лапу й за традицією мав би уособлювати Диявола, – містифікація, яка вводить в оману довірливого читача. Людина силою своєї думки здатна перевернути світ. Лише страх перед власними можливостями змушує її звертатися до вищих сил, перекладаючи на них відповідальність за здійснене. Історія Фауста, накладена на історію Лікаря Якова, іронічно виражає небажання людини пізнати себе.

Мотив договору людини з Дияволом реалізовано також у романі “Компроміс”. Показово, що риси окремих його персонажів знаходять продовження в наступних творах. Зокрема, це стосується образів Артура та інших магів із надзвичайними здібностями, що робить їх усемогутніми. У романі “Слуга з Добромиля” головний герой належить до упирів і, відповідно, володіє особливою силою. Схожість образів Артура і Слуги виявляється й на рівні їхніх стосунків із людьми, провідний принцип яких – підтримка “балансу добра і зла”: “Але правила арифметики не застосуєш до людського суспільства, де повинен існувати баланс добра і зла. Ми з вами тут регулювальники – і тільки” [15, 29]. Слуга з Добромиля в розмові з лікарем твердить: “А ще мені треба багато чого зробити, що впливає з мого статусу боржника: виправляти заподіяну кривду, пом’якшувати зло” [19, 64]. У романі “Компроміс” Г. Пагутяк зображає й “білих”, і “чорних” магів, а проте чітко не розмежує їх. Артур,

котрий належить до “чорних” магів (діяльність героя як двійника вимірюється “процентом демонізму”; Петрові при спілкуванні з ним увесь час доводиться відганяти “думки про нечисту силу”), допомагає людям прожити достойно, тобто творить добро. Інший імітатор Варфоломій означає свою діяльність як добротворення. Відтак виникає парадокс: “чорні” маги мали б утверджувати зло, але сприяють перемозі добра. У романі “Слуга з Добромиля” авторка намагається вирішити цю суперечність. Її новий герой наділений надзвичайною силою, що, проте, не має вектора, тобто не є ні доброю, ні злою, а йде від природи.

У романах “Компроміс”, “Слуга з Добромиля” та “Урізька готика” окреслюється авторська тенденція до виправдання “темних” сил. За Г. Пагутяк, “темні” сили не обов’язково злі. Ця концепція в романі “Компроміс” оприявнена шляхом нерозмежування характеристик білої і чорної магії, в “Урізькій готиці” – через уведення до касти упирів священника, у “Слузі з Добромиля” – шляхом визначення місії головного героя дхампіра, якого “берегли для битви <...> з тим невидимим ворогом, ім’я якому Леґіон” [19, 215]. Таку тенденцію, з одного боку, можна пояснити внутрішньою настановою самої авторки на реабілітацію “не таких, як усі”, до котрих вона зараховує й себе (“...почуваюся іншою серед людей ще з дитинства. Тому так важко уціліти в цьому світі, залишаючись собою. Тому я почала писати” [6, 33]), з другого – інтенцією на пошук альтернативи добру і злу, яка би поєднувала ідеали добра і могутність зла. Таку альтернативу письменниця бачить у силі природи, що нею наділяє упирів у романах “Слуга з Добромиля”, “Урізька готика” та ельфів у “Зачарованих музикантах”.

Крім метатекстуальних, у метаромані Г. Пагутяк наявні такі типи автоінтертекстуальних конструкцій: уписування новели, що попередньо була опублікована як самостійний твір, у текст роману (новела “Світ варварів” у структурі роману “Писар Східних Воріт Притулку”, новела “Кров і піт вигаданого світу” – у романі “Радісна пустеля”); згадка назви одного твору в тексті іншого (назва новели “Тебе спалить сонце” повторюється в тексті “Душі метелика”, а повісті “Бесіди з Перевізником” – у тексті “Спаленого листя”); включення частини одного твору в інший (розповідь про похорон дитини з роману “Компроміс” натрапляємо в новелі “Хам, син Ноя”, історія про мертвого солдата із “Книги снів і пробуджень” у новелі “Тайный дорожный заговор”). Такі конструкції разом із метатекстуальними зміцнюють зв’язки між творами як частинами метароману, що породжує цілісність набутку Г. Пагутяк.

Зв’язок між окремими зразками прози авторки забезпечує й повтор системи символів. Образи лабірину, книжника, книги, дитини, kota синтезують тексти письменниці в єдине ціле. Із твору у твір переходить образ лабірину, набуваючи різних відтінків (“Записки Білого Пташка”, “Книга снів і пробуджень”, повість “Кіт з потонулого будинку”, роман “Сни Юлії і Германа”, повість “Спалене листя”), залишається символом замкненого простору. У “Записках Білого Пташка” такий локус трактується як об’єктивація внутрішнього світу героїні, котра шукає вихід, та як метафора потворної реальності довкола неї. У той же час образ лабірину, проектуючись на образ Вежі, набуває значення символу тоталітарної системи, що підпорядковує собі людину. У “Книзі снів і пробуджень” в архетипну схему лабірину введено сновидні блукання героїні, що виражають поступове повернення пам’яті, пригадування минулого, як і в “Записках Білого Пташка”. Образи брудної замкненої кімнати, лісу, ріки, міста відіграють вирішальну роль у структуруванні образу лабірину, виявленні його амбівалентності. У зв’язку з локусами кімнати й міста акцентовано семантику лабірину як інфернального простору, тобто, якщо пригадати визначення аналогічного стану Н. Фраєм, світу “екзистенційного пекла”, протиставленого “релігійному небу” [25, 156]. Таке розуміння зумовлене образами бруду, здохлих

мух і темряви. Образ лабіринту в “Книзі снів і пробуджень” розкриває стан дезорієнтованості героїні та її труднощі в прийнятті правильного рішення. Локус лісу-лабіринту в повісті “Спалене листя” є ініціальним простором головного героя: перш ніж потрапити до світу Анни, він має знайти дорогу в непрохідних хащах. Образ підземного лабіринту як символ шляху до омріяного притулку акцентований у романі “Сни Юлії і Германа”. У повісті “Кіт з потонулого будинку” вихід із дому-лабіринту осмислено як прихід до Бога.

У творчості Г. Пагутяк серед наскрізних образів вирізняється як концептуальний образ книжника. Змістовно він варіює від постаті знавця й любителя книги, її творця, читача до бібліотекаря магічної бібліотеки. Образ любителя книги, що постає в ранніх повістях письменниці й у наступних її творах, має автобіографічне підґрунтя. В інтерв'ю Д. Гармашу Г. Пагутяк пригадує, що в дитинстві перечитала всю сільську бібліотеку [2]. Книжки “виховали добрий смак”, “стали орієнтиром для початківця” [23]. Відповідно, у центрі її повістей “Соловейко” та “Повість про Марію і Магдалину” героїні – молоді дівчата, які не уявляють своє життя без книжки. З їхніми образами пов'язано одну з ліній розвитку мотиву втечі від реальності у вигаданий світ, проживання долі героїв прочитаних книг як своєї, що в інших романах та повістях, написаних пізніше, набуває сенсу мотиву втечі у створені уявою світи. У повісті-баладі “Соловейко” через образ книги увиразнюється семантика дому як місця захищеності від жорстокого світу: “Вернусь додому, гляну на себе в дзеркало, аж самій дивно <...> тут просто свічуся. <...> А потім ляжу увечері і читаю. Вік би так жила” [20, 241]. Книга мислиться як щось відмінне від речей реального світу, краще, мірило духовності людини і, відповідно, знак відмежування останньої від світу бездуховності. Невипадково в текстах письменниці тяжінням до книг наділено переважно людей, котрі почуваються чужими в суспільстві споживання. Зокрема, головна героїня “Повісті про Марію і Магдалину”, молода бібліотекарка, протиставляє себе товариству “леночок і юрочок”. Відмінниця Люда з “Філософського каменя” не може знайти спільну мову з однолітками. З погляду цих героїв, упорядкування та реконструкцію реальності можна здійснити за допомогою тексту книги. На першому місці в більшості романів (“Господар”, “Урізька готика”, “Слуга з Добромилія”, “Філософський камінь”, “Радісна пустеля”, “Біограф Леонтовича”), повісті “Спалене листя” – персонаж-хроніст, роль якого полягає в записі минулих подій або розповіді про них. У романі “Господар” роллю хроніста наділено головного героя Тітуса. Такий прийом функціонально вагомий саме в акцентуванні тези, що його спроба створити текст про Саву продиктована бажанням зрозуміти причини власної самотності. Розповідь Тітуса про Саву як наслідок конструктивної діяльності на протигагу деструктивним силам, спроектована на реальність, програмує трагічну розв'язку, що увиразнює перевагу книги над дійсністю.

Ідея Небесної книги, у якій записані імена людей та їх діяння, виражена й у романах “Писар Східних Воріт Притулку” та “Писар Західних Воріт Притулку”. Ритуалізованість поведінки головних героїв (Антон як Писар Східних Воріт Притулку спочатку впускає прибульців, а потім записує їхні імена; обов'язки Якова, Писаря Західних Воріт, полягають у записі прибульців до книги та відчиненні воріт) експлікує семантику дії – написання книги як повтору небесного порядку, утвердження космосу на протигагу хаосу “того світу”. Порядок, зафіксований у книзі Антона, проектується на Притулок. Завдяки Писареві прибулець Джон Сміт отримує ім'я, що символізує подолання відчуженості від людей, адже тепер до нього можна звертатися, задумується над тим, що робитиме в Притулку, бо “кожен, хто сюди приходить, знаходить собі якесь заняття” [17, 14], та досягає спокою, відроджується для нового життя.

У діалогії про Притулок теж наявний цей образ (“... книги з Бібліотеки створювали себе самі: їх ніколи не можна було прочитати двічі, як і ступити, згідно з вченням Геракліта, двічі в ту саму річку” [17, 152]). Та якщо в “Писарі Східних Воріт Притулку” образ Бібліотекаря Лі уособлює людину, котра виконує роль провідника в замкненому світі магічних книг, знаходячи потрібний саме в цей момент примірник (“Лі посміявся б з нас: потрібна книжка знаходиться легко. Він простягнув би руку і взяв би її просто з повітря” [17, 84]), то в “Писарі Західних Воріт Притулку” цією роллю наділено самі книжки, що мають здатність потрапляти в руки тій чи тій людині, тобто маємо образ світу, куди входити дозволено лише обраним. Ця тенденція дістає розвиток у романах “Королівство” та “Книгоноші з Королівства”, де в постатях книжкових гномів утілено риси захисників цілісності герметичного світу книг, які відкривають текст перед обраними та ховають його від недостойних. Авторка показово увиразнює думку про те, що подібні книжки не потребують бібліотекаря, бо вони – самодостатні субстанції, здатні самостійно себе репрезентувати й захищати.

Крім образу книги як замкненого світу, у романі “Книгоноші з Королівства” наявний концепт книги як незнищеного рукопису, зокрема у винесених за межі тексту “Словах із трьох світів” (“Найкращі книги ті, які не горять” [14, 165]). У цьому ж річищі подано історію книжки про книгонош в імперії: розповідь у теперішньому часі про написання “Книгонош із Королівства” Германом Гессе. Ця вже створена книга з аналогічною назвою та сюжетом у дивовижний спосіб потрапила до рук дітей. Наведено й історію зниклого та знайденого рукопису з бібліотеки Сониного батька. Показово, що книга весь час постає в процесі створення. Герман Гессе пише її початок та середину, цей текст, потрапивши до Юрка та Оленки, згодом доповнюється фінальною частиною, і нарешті – з’являється епілог, зафіксований у рукописі “Книгонош із Королівства”, отриманому Сонею від продавця церковних календарів та образків. Це, з одного боку, увиразнює заявлену в романі “Королівство” концепцію книги як самостійного організму, а з другого – уточнює семантику останньої як незнищеної, вічно живої субстанції. Цей феномен культури постає духовною альтернативою смерті, заклик до вічності та подолання скінченності. Такий зміст образу книги у творах Г. Пагутяк асоціативно спрямований на тезу М. Булгакова (“рукописи не горять”) та думку М. Гоголя про те, що для справжньої літератури немає смерті, бо вона творить образи невмирущих для читачів персонажів.

Ідея могутності писаного слова, акцентована в романі “Слуга з Добромилля” (“...різниця між словом мовленим і словом писаним – дуже велика. Останнє може розвалити найнадійніший мур, як колись сталося з Євангеліями, котрі намагалися донести до цілого світу вчення Ісуса Христа” [19, 217]), розгортається в романі “Книгоноші з Королівства”, де книжка наділена здатністю зруйнувати Імперію: як носій істини, вона дає людям можливість “думати й порівнювати”, тобто бути вільними. Отже, образ книги – наскрізний у творчості письменниці, що засвідчує її велику повагу до писаного слова, інтелектуалізм.

Твори Г. Пагутяк для маленьких читачів (“Втеча звірів”, “Королівство” та “Книгоноші з Королівства”) пройняті любов’ю до дитини, повагою до її особистості. На думку письменниці, дитинність – це символ досконалості, бо виключає те негативне, що притаманне дорослим (“Дитина – це та сама людина, тільки менш заклопотана життям”, “Діти надто чесні, щоб пережити ганьбу” [11]). Тому не дивно, що в багатьох творах письменниці наявний образ дитини. Опозиція світ/дитина, що була оприявлена вперше в повісті “Діти”, поглиблюється в романах “Господар”, “Філософський камінь”, повісті “Пан в чорному костюмі з блискучими гудзиками”. В оповіданні “Гола дитина, або Ще одна новорічна історія” вона розгортається у зв’язку з мотивом покинутості, що сюжетно охоплює кілька етапів відмови батьків від дитини (хлопчика

напередодні свята не забирають із дитячого садка тато й мама), байдужості виховательок, старої няні, дорослих у трамваї. Зміст антитези світ реальний / світ казковий актуалізовано через її деталізацію на побутовому рівні – опозицію холод/тепло (хлопчик “у всьому білому <...> з паперовими вушками” [10, 160] взимку опиняється в громадському транспорті, де “термометр показував аж сім градусів тепла” [10, 160]). Це реальність, а в уявному казковому світі “зеленіли дерева, вкриті яблуками, <...> розпускалися квіти <...> і було зовсім-зовсім як улітку” [10, 162].

Образ дитини, яка потрапляє зі світу дорослих, де панує зло, в інший, кращий світ, об’єднує романи “Смітник Господа нашого”, “Писар Східних Воріт Притулку”, повість “Спалене листя”. Якщо в попередніх творах діти або гинули, або потрапляли в інший світ не з власної волі, а за волею вищих сил, то в романній диалогії “Королівство” та “Книгоноші з Королівства” герої-підлітки самодостатні: вони рятують країну від крутиголовців. Здатність вірити в диво, безкорисливість, щирість та непідкупність – саме ці риси характеру персонажів вирішальні в боротьбі зі злом.

У прозі Г. Пагутяк повторюється образ kota. У численних інтерв’ю письменниця не раз говорила про її любов до цієї тварини. Зокрема, на запитання О. Чаус, чому ці звірі посідають особливе місце в її житті, Г. Пагутяк відповідає: “Знаєте, коти – особливі істоти. Вони умудряються зберігати повну незалежність у замкнутому просторі” [26]. В інтерв’ю С. Одинець авторка називає котів сакральними істотами [7]. Н. Дудко зараховує Г. Пагутяк до “письменників-котоцентристів” [3], а “Проня Прокопівна”, співрозмовниця М. Жулинського в передмові до роману “Королівство”, висловлює припущення: “Може, вона також з котів?” [4, 5]. Своїм улюбленим твором письменниця називає повість “Кіт з потонулого будинку”.

У цьому творі, проектуючи на сучасність біблійний мотив потопу, авторка своєрідно його інтерпретує. До Едемського саду, за версією Г. Пагутяк, потрапляє не людина, а тварина – кіт, бо людина “занадто низько впала, стала брехливою і безсердечною” [26]. У контексті антиномії добро/зло семантика образу kota в романах “Королівство”, “Книгоноші з Королівства” відповідає його традиційному архетипічному змісту у вітчизняній культурі та культурах інших країн: “Котів шанують на Сході – у мусульманському світі, Китаї, Японії. <...> В українському бестіарії кіт посідає дуже поважне місце. Вважають, що Бог створив kota людям на радість, а не для полюваннямишей тощо” [3]. У романі “Писар Східних Воріт Притулку” позитивне начало образу kota Лікаря Якова виявляється через контраст у зіставленні з образом пса, що у творі символізує Диявола.

Отже, романи, повісті, новели та оповідання Г. Пагутяк прикметні широким спектром міжтекстових зв’язків (як інтертекстуальних, так і автоінтертекстуальних) із такими їх різновидами: алюзії (на чужі чи власні тексти), варіації на тему претексту (чужого або свого), переказ сюжету одного твору в тексті іншого, коментувальне посилання на претекст, дописування чужого або власного тексту. Інтертекстуальні та автоінтертекстуальні включення – це засіб “повернути” автора до тем, мотивів, образів попередніх творів у наступних, але з оновленням їхніх семантичних форм.

Крім названих вище ознак, у метаромані Г. Пагутяк наявні такі різновиди текстуальних зв’язків, як уписування новели, опублікованої раніше, у текст роману; згадка назви одного твору в тексті іншого; включення частини одного твору в інший. Такі конструкції разом із метатекстуальними зміцнюють зв’язки між творами, що зумовлює цілісність набутку письменниці. Таку ж функцію виконують і повторювані образи лабіринту як об’єктивації внутрішнього світу персонажа й метафори потворної реальності, дитини як символу досконалості.

Особливе місце в доробку цієї авторки посідають наскрізні образи – книги (що пов'язаний із мотивом підпорядкованості реальності логіці тексту), книжника, котра як уособлення незалежності. Їх перехід із твору у твір дає змогу розглядати прозу Г. Пагутяк як єдиний текст – метароман.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Барм Р.* Від твору до тексту // *Антологія* світової літературно-критичної думки ХХ століття/[за ред. Марії Зубрицької]. – Львів: Літопис, 2002. – С. 491–496.
2. *Гармаш Д.* Галина Пагутяк написала роман про упирів [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті: <http://gazeta.ua/index.php?id=214604>
3. *Дудко Н.* Про письменників-“котоцентристів” [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті: <http://sumno.com/article/pysmennyky-kototsentrysty/>
4. *Жулинський М.* У світі “Якось не такому”, або Як діти сприймають політику // *Пагутяк Г.* Королівство. – Тернопіль : Джура, 2005. – С. 3–8.
5. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, діалог и роман // *М.М.Бахтин: pro et contra.* Антологія. Т.1. – Санкт-Петербург: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 213–243.
6. *Неборак В.* Галина Пагутяк: ненавиджу описувати те, що бачу звичайними очима // *Поступ.* – 2007. – №7. – С. 33.
7. *Одинець С.* “Хочу різко змінити своє життя, перейти в новий, може, й не творчий, вимір...” (розмова з Галиною Пагутяк, письменницею) [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті: <http://www.gazeta.lviv.ua/articles/2008/06/26/32244/>
8. *Пагутяк Г.* Біограф Леонтовича // *Дзвін.* – 2001. – № 5–6. – С. 2–41.
9. *Пагутяк Г.* Гірчичне зерно // *Пагутяк Г.* Гірчичне зерно. – Київ: Радянський письменник, 1990. – С. 7–122.
10. *Пагутяк Г.* Гола дитина, або Ще одна новорічна історія // *Пагутяк Г.* Потрапити в сад. – Київ: Радянський письменник, 1989. – С. 158–163.
11. *Пагутяк Г.* Жорстокість існування [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті : http://pahutjak.boom.ru/ese_k1.html
12. *Пагутяк Г.* Зачаровані музиканти // *Кур'єр* Кривбасу. – 2009. – №238–239. – С. 17–140.
13. *Пагутяк Г.* Книга снів і пробуджень // *Пагутяк Г.* Захід сонця в Урожі. – Львів : ЛА “Піраміда”, на замовлення приватного підприємця Говди І. В., 2003. – С. 279–346 – (Видавничий проект сучасної української літератури “Приватна колекція”. Серія: “Українська модерна проза”).
14. *Пагутяк Г.* Книгоноші з Королівства. – Тернопіль: Джура, 2007. – 168 с.
15. *Пагутяк Г.* Компроміс // *Пагутяк Г.* Потрапити в сад. – Київ: Радянський письменник, 1989. – С. 4–142.
16. *Пагутяк Г., Сорока П.* Листя, віднесене вітром край поля // *Кур'єр* Кривбасу. – 2010. – №242–243. – С. 353–412.
17. *Пагутяк Г.* Писар Східних Воріт Притулку. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2003. – 176 с.
18. *Пагутяк Г.* Радісна пустеля // *Пагутяк Г.* Записки Білого Пташка. – Київ: Укр. письменник, 1999. – С. 79–114. – (Сер. “Сучасна українська література”).
19. *Пагутяк Г.* Слуга з Добромиля. – Київ: ПП “Дуліби”, 2006. – 336 с.
20. *Пагутяк Г.* Соловейко // *Пагутяк Г.* Захід сонця в Урожі. – Львів : ЛА “Піраміда”, на замовлення приватного підприємця Говди І. В., 2003. – С. 241–278. – (Видавничий проект сучасної української літератури “Приватна колекція”. Серія: “Українська модерна проза”).
21. *Пагутяк Г.* Урізька готика // *Кур'єр* Кривбасу. – 2006. – №202. – С. 3–44.
22. *Прасолова В.* Автоінтертекстуальність і провіденціалізм: кореляція понять // *Вісник* Дніпропетровського національного університету. – Дніпропетровськ, 2005. – №4. – С. 98–105.
23. *Рябчий І.* Галина Пагутяк: “Література – це територія гуманізму” [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті: <http://ua.glavred.info/archive/2010/03/16/151134-5.html>
24. *Фатеева Н.* Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. – Москва: КомКнига, 2006. – 280 с.
25. *Фрай Н.* Архетипний аналіз: теорія мітів // *Антологія* світової літературно-критичної думки ХХ століття/[за ред. Марії Зубрицької]. – Львів: Літопис, 2002. – С. 142–172.
26. *Чаус О.* Галина Пагутяк: “Наша література схожа на хворого, що розучився рухатися” [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті: <http://sumno.com/article/galyna-pagutyak-nasha-literatura-shozha-nahvorigo/>

Отримано 20 лютого 2017 р.

м. Дніпро