

функції. І, нарешті, головне досягнення, що констатує полеміст, – це поступове відродження національної літератури.

Українська література, за переконанням автора, стоїть на порозі свого «золотого віку». Проводячи культурну паралель з німецькою літературою, М. Хвильовий пропонує українським «м'ятежним геніям» відхід від консервативних традицій та орієнтацію на самостійний шлях мистецької еволюції. При цьому автор переконаний, що сучасний потенціал нації – багатовимірний та очевидний: «Ми вже все маємо – і буйні фарби Петрицького, і конструктивну чіткість Мелера, і прекрасні звуки Вериківського, і незрівнянну поезію Тичини, Рильського, і надзвичайного Курбаса, і., і., і...» [2, с. 621]. Українському мистецтву бракує лише «культурної атмосфери», однак у вирішенні цієї проблеми Хвильовий розраховує на небайдужого патріота («нашого геніального неспокійного громадянина»). Отже, основні ідеологічні, культурологічні, естетичні концепти автора донині залишаються актуальними.

Список використаної літератури

1. Двадцять років: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті. Упоряд. В. Г. Дончик. – К.: Дніпро, 1991. – 366 с.
2. Хвильовий М. Твори: У 2 т. / Микола Хвильовий. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – 925 с.

Стаття надійшла до редакції 27 березня 2013 року.

T. M. Grachova

IDEOLOGICAL CONCEPTS OF M. KHVYLOVY'S PAMPHLET «UKRAINE OR MALOROSSIYA»

Dynamic development of literary discourse of the XX-th century is the subject of analytical thinking, that still requires critical literary evaluation. Pamphlet «Ukraine or Malorossia» by M. Khvylovy refers to the significant achievements at Ukrainian literary process, since its appearance (1926) and to the present day is the subject of debate over kontseptual principles actively declared by the author in acutely polemical form.

Keywords: *debate, discourse, pamphlet, national identity, «psychological Europe», «Asian renaissance».*

УДК 821.162.1.109 (092)

В. В. Дуркалевич

ПАМ'ЯТЬ ЯК ОБ'ЄКТ МЕТАРЕФЛЕКСІЇ У СПОГАДАХ АНДЖЕЯ ХЦЮКА «АТЛАНТИДА» Й «МІСЯЦЕВА ЗЕМЛЯ»

У статті проаналізовано головні аспекти дискурсу пам'яті в автобіографічній прозі Анджея Хцюка. Авторка підкреслює, що механізм пам'яті представлений у ній на двох рівнях: як моделюючий механізм минулого, а також як стрижневий об'єкт метанаративного дискурсу.

Ключові слова: *пам'ять, спогад, металітература, символ, метафора, дитинство, автобіографія.*

Ситуація, яку творять чітко окреслені «тут» і «тепер», може сприйматися як окрема і самодостатня даність, котра вказує лише на себе і реалізується лише у власних межах. Бути у ситуації, яка розуміється у такий спосіб, означає вписувати власне життя у її замкнену перспективу. Однак та сама ситуація може розглядатися крізь призму

індивідуальної історії, для котрої «тут» і «тепер» – не лише даність, але й привід для актуалізації конкретної аксіологічної альтернативи, що відсилає до певних «там» і «тоді». З особливою силою і в особливий спосіб моделюється система цих відсилань в еміграційній прозі. Надзвичайно цікавою, однак мало дослідженою, у цьому плані можна вважати творчість польського письменника-емігранта Анджея Хцюка (1920 – 1978), котрий у низці своїх текстів намагається реконструювати багатоголосий світ міжвоєнного Дрогобича. Реконструкція минулого безпосередньо пов'язується із проблемою пам'яті як одного із важливих моделюючих механізмів у прозі автобіографічного типу.

На проблему пам'яті у творах Анджея Хцюка звернули увагу українські дослідники літератури Роман Мних та Оксана Яворська (Корінець). Однак у їхніх текстах проблема пам'яті постає лише як принагідне зауваження, а пропозиція її дослідження відсилає до матриці традиційного літературознавства, котре оперує описовими конструкціями на кшталт «пам'ять творча», «пам'ять репродуктивна» [1], які не надаються для аналізу специфіки функціонування мнемодискурсу спогадів Анджея Хцюка. Своєю чергою, теза про сакральний характер світу дитинства у творах Анджея Хцюка постулюється, проте не має чіткого й послідовного теоретико-методологічного обґрунтування [2]. Тексти Анджея Хцюка переконливо свідчать про те, що сформульований у їхніх межах дискурс пам'яті й дискурс сакруму має набагато складнішу структуру, ніж та, на котру вказують у своїх дослідженнях згадані вище автори.

Мета цієї статті – показати багатоаспектний характер репрезентації дискурсу пам'яті у діалогії Анджея Хцюка «Атлантида» (1969) й «Місяцева земля» (1972). До основних **завдань** статті належать: а) виявити й проаналізувати ключові структурні елементи мнемодискурсу текстів Анджея Хцюка; б) з'ясувати систему відношень, які існують між ними; в) проінтерпретувати репрезентаційні схеми мнемодискурсу як системну цілісність. **Актуальність дослідження:** запропонована у рамках цієї статті інтерпретація діалогії Анджея Хцюка «Атлантида» й «Місяцева земля» спрямована на розкриття специфіки функціонування згаданого механізму, а також на актуалізацію текстів малознаного польського письменника у рецептивному просторі сучасної читацької спільноти. Стаття пов'язується з реалізацією дослідницьких завдань кафедри мовної та міжкультурної комунікації Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Аналіз матеріалу здійснено на підставі україномовного перекладу творів Анджея Хцюка авторства Наталки Римської.

Наратор згаданих вище повістей Анджея Хцюка намагається реконструювати й збагнути реальність, котра конституювалася у рамках притаманних лише для неї «там» і «тоді» і котрої у ситуації «тут» і «тепер» не можна знайти на жодній, навіть найдокладнішій, мапі світу. Ця реальність стає, отже, для наратора своєрідним завданням і викликом водночас. Чим є те, що вже не існує? Як схопити й ословити його? Де шукати оту загадкову реальність, що ідентифікується із певними «там» і «тоді»?

Очевидним й незаперечним фактом є для наратора те, що реальність, про яку йому доведеться говорити, це реальність спогаду: «Так. То нині все лиш спомин. Нині то все – спомин» [3, с. 343]. Особливий буттєвий статус отієї реальності спонукає наратора звернутися передусім до розгляду ключової у цьому контексті проблеми – проблеми пам'яті. Адже саме завдяки пам'яті й пригадуванню можна оту неіснуючу реальність актуалізувати. Пам'ять і спогад – це єдині механізми, які дозволяють наблизитися до того, що розгорталося «там» і «тоді». Пам'ять для наратора – це передусім загадка. Загадка, яка за своєю сутністю і характером, протиставляється стереотипному й одновимірному знанню, спрямованому на підкорення і руйнування:

«Горде людство винайшло вже майже все, включно з тим, як швидко й точно винищити одні одних, але все-таки одного питання, найважливішого принаймні для поетів, йому ще не вдається розплутати, дослідити й окреслити якимись правилами: як постає пам'ять? Що є причиною, що один із нас пам'ятає це, а забуває інше – і навпаки? Що є причиною, що один із нас може сягнути спогадами часу, коли йому було два чи три роки, а іншого пам'ять починається років від п'яти чи, як у моєму випадку, ще пізніше?» [4, с. 180]. Представлена цитата виразно сигналізує про те, що проблема пам'яті для наратора – це, з одного боку, проблема глибоко усвідомленого автотематизму, з іншого, – проблема не менш глибоко усвідомленої автокомунікації. Власне ці дві лінії – автотематична й автокомунікаційна – розгортаються у згаданих автобіографічних текстах Анджея Хцюка як чітко артикульовані і взаємопереплетені дискурси. І пам'ять, і те, що вона репрезентує, потрібно ословити у певній літературній перспективі («щоденник з часів дозрівання»). Однак і пам'ять, і те, що вона репрезентує, не існують відірвано від того, хто роповідає-ословлює («підручник сердечної географії»). Пригадувати-писати можна лише з позиції конкретного автентичного «я», наділеного «своєю» пам'яттю, а отже, й «своєю» історією: «Чи можна писати не про себе, не про свою молодість – бо ж кожне писання у якийсь спосіб є саме писанням про себе» [3, с. 381]. Писати про себе означає досліджувати власну пам'ять і те, що до неї належить. Цей процес пов'язується для наратора із численними й досить несподіваними відкриттями. Одним із таких відкриттів є феномен «пізньої» пам'яті: «Моя пам'ять з'явилася пізно – набагато пізніше, ніж у моїх дітей і дружин, яких я не раз про це випитував [...]» [4, с. 180]. Відкриттям було й те, що ця «пізня» пам'ять характеризується: а) розмаїттям образних репрезентацій: «[...] і в ній були не один чи два образи, як у них, а відразу кільканадцять [...]» [4, с. 180] та б) їхньою хаотичністю: ці образи «[...] я у жоден спосіб не можу впорядкувати» [4, с. 180]. Характерно, що цими атрибутами наділена й «пізніша» (ще одна диференціація у системі мнемотехнічних самоокреслень) пам'ять наратора, про що він зауважує наступним чином: «Зрештою, навіть у моїй пізнішій пам'яті існують великі прогалини, і коли пролітаю крізь них спомином, то зазнаю струсів, як літак, що пролітає крізь повітряні ями» [4, с. 181]. Дослідження власної пам'яті як окремого об'єкта не завершується диференціацією на пам'ять «пізню» і пам'ять «пізнішу». Наратор намагається також з'ясувати, у який спосіб діє його пам'ять, яким правилам вона підпорядковується, якою керується логікою, які виконує завдання, яку мету реалізує. Відповіді на ці запитання з'являються у тексті поступово: це не готові формули, а цікаві й глибокі метафори, які кристалізуються у процесі освоєння спогадів, у процесі спілкування із власним «я», із тими його пластами, котрі формувалися «там» («вітчизна-своячизна») і «тоді» (*in illo tempore*).

Основною метафорою, за допомогою якої наратор окреслює те, чого уже давно немає, але що невід'ємно належить до історії індивідуального «я», супроводжує його як реальність паралельна, є метафора *сну*. Йдеться, отже, про реальність оніричну. Ця реальність має свою специфіку, розгортається за власними правилами, підпорядковується власній логіці – логіці сну. Онірична реальність складається із незліченної кількості спогадів, незліченої кількості подій, образів, голосів, запахів і смаків. Вона – невпорядковане багатобарвне плетиво, динамічне й різновекторне. Онірична реальність розгортається як багатоголоса альтернатива монофонічного «тут» і «тепер». У просторі сну зустрічаються й у найдивовижніший спосіб переплітаються, взаємонакладаються розмаїті історії, розмаїті версії, розмаїті перспективи. У незбагненній реальності сну можливою є також унікальна за своєю суттю позиція подвійної присутності – здатність однієї і тієї ж особи бути суб'єктом й об'єктом подій, суб'єктом й об'єктом оповіді: «Композиція сну – справа недосліджена, і вона відступає

від усіх правил, біжить уперед і назад водночас, окремо, вглиб, у технікологі, ми можемо бути там одночасно глядачами й акторами, часом там є композиційні змішання, як в антиромані, розділені на мозаїку минулих і майбутніх снів, на різні конвенції та хронології, тональності й мови» [3, с. 378]. Розмаїття, різноголосся, хаотичність – атрибути оніричної реальності, котрі неодноразово підкреслюються наратором: «Каша, мішанина, піна фрагментів і образів, забуті спогади, які проростають у нас і проростають, як зернятка пшениці, що лежала закрита в піраміді фараона» [3, с. 361]. Однією із лексем-ідентифікаторів, котра найчастіше трапляється у фрагментах, пов'язаних із окресленням сновізійної дійсності, є лексема «заплутувати» / «заплутаний»: образи, справи і речі мають «заплутану хронологію». Спроба реконструкції подій може супроводжуватися показовою ремаркою на кшталт «Щось у тому сні заплутується» [4, с. 281]. Сон складається із численних складок-фалд – у будь-який момент може з'явитися та, котрої раніше не помічали: «Завіса опустилася. Але якийсь протяг відкрив досі не завважувану її складку, і з тієї розпростуваної фалди сну виходить мама [...]» [4, с. 286].

Більш того, симультанізм спогадів розглядається наратором як щось природне й належне, саме такою повинна бути паралельна людська реальність, яка розгортається у снах і спогадах: «Скільки ж то нараз людині згадується моментів, справ і дрібниць, коли вона хоче чогось дошукатися; ніколи, крім як у дешевому кічі, минуле не згадується у своїй хронології, свідомість пливе, потік, повідь!» [3, с. 435]. Мозаїка спогаду, плутанина його складових елементів, їхня різновекторність і динаміка, а також віддалена часова перспектива спричиняються до того, що образ минулого постає як реальність розмита, позбавлена чітких контурів і виразних зчеплень: «Мов крізь туман, бачу нині декілька образів і подій, із яких потому розпочиналися якісь більші й важливіші справи, може, навіть такі, які – хто і як це дослідить? – тривають у мені дотепер» [4, с. 170]. «Туманність», так само, як і «заплутаність» чи багатоголосся, належить до сталих характеристик, за допомогою яких підкреслюється аструктурна природа оніричної реальності. Досить часто ці характеристики функціонують поруч, посилюючи у такий спосіб ефект симультанізму: «У тумані речей і подій, які пам'ятаю, сказати б, із перших рук і з другої пам'яті, що її викликали почуті пізніше сімейні розповіді та мої словечка з допам'ятного часу, які мені потім часто пригадували – бо для чого ж ще існує інституція тіток у родині? – ото ж у тумані тих речей і подій, повторюю, до яких напевно додалися і мої власні пізніші уявлення про те, як я повинен був поводитися в тій чи іншій ситуації [...] бачу відразу кілька речей, подій і образів» [4, с. 180]. Метафоричне схоплення пам'яті як реальності оніричної насуває нараторові низку наступних запитань: «Яким законам підлягають сні, із чого їх взірці та матерія? Хто це знає?» [3, с. 361]. Однак спроба наблизитися до розв'язання цієї загадки залишається лише спробою – пам'ять живе власним життям, котре не піддається схематизації й спрощенню. Більш того, у кожного – своя пам'ять, котра у незбагненний спосіб веде до прапочатків «я»: «Ця справа пам'яті захоплює мене і переслідує, я стежу за нею в собі та в інших, і вже не раз мені здається, що саме знайшов для неї мнемохімічну формулу, немовби шукав принцип *perpetuum mobile*, що вже швидко і схвильовано його записав, але за мить бачу, що не можу прочитати цього ієрогліфа й знайти ту формулу, як не можна знайти формули чи класифікації хмар, листя на вітрі, тіні на стіні чи диму на тлі неба» [3, с. 531]. А проте, саме наративне наближення до феномену пам'яті не залишається безрезультатним. Нараторові вдається відкрити й зафіксувати кілька важливих, на його думку, принципів, котрі так чи інакше впливають на потребу актуалізації процесу пригадування, його перебіг і форми репрезентації. Ось найважливіші з них:

– *пам'ять vs забування*. Ця опозиція репрезентує розуміння літератури і писання

як певної місії – місії збереження. Зафіксована у тексті сонна візія минулого протиставляється руйнівній силі забування. Ословлювати власне і колективне минуле означає апелювати до пам'яті теперішніх й майбутніх поколінь. Реалізований у слові спогад на власний, характерний лише для нього спосіб, анулює проблему безпам'ятства: «Інфаркт, воднева бомба у мозочок – мені важить, щоб бодай на кілька років пам'яттю про себе у кількох найближчих осіб я міг із гробу затримати це холерне людське забування, щоб іще якийсь час жив у їхній сердечній пам'яті, усміхнений і живий, так ніби ще жив або трохи жив. Важить, аби щось написати, – але не кожному це вдається, – що залишиться після мене, що ще після моєї смерти викличе в когось чисте почуття у серці чи радість і мить краси. Це моя програма і моя віра» [3, с. 362];

– *моя vs чужа пам'ять*. Пригадування не є чимось безособовим. Воно глибоко занурене в антропологічній перспективі. Усе, що підлягає пригадуванню, перебуває у силовому полі того, хто пригадує. Перспектива спогаду є, отже, перспективою глибоко суб'єктною і суб'єктивною водночас. Пригадується те, що становить частину індивідуальної історії, фрагмент досвіду «я». Суб'єктна перспектива, підкоряючись «правді» спогаду, демонструє таку, а не інакшу версію інтерпретації й автоінтерпретації: «Я пишу ці спогади так, як я їх бачу і пам'ятаю, а всі спогади суб'єктивні – про це знає кожен. Якби я хотів і міг писати про всіх так, як вони себе бачать, і так, як вони того бажають, – не було би спогадів, була би січка і прилизаний образ. Правда спогадів хоче, щоб мені було вільно не любити Кравчишина та, як і він мене тоді не любив» [4, с. 130]. Суб'єктно-суб'єктивна перспектива автонарації неминуче пов'язана також із принципом деформації: реальність, що підлягає реконструкції, згідно із цим принципом, розташовується у системі аксіологічних координат зі знаком плюс: «Нормальна людська атрофія пам'яті, астигматизм спогадів і наша схильність до прикрашання і мітологізування їх на старість спричиняється до того, що кожному дорослому здається, ніби його гімназія була під кожним оглядом єдиною, неповторною, найліпшою, гідною так званого увічнення і найвеселішою у світі. [...] Кожен має такий Ноїв ковчег» [4, с. 118];

– *хаос vs упорядкування*. Наративна реконструкція минулого тісно пов'язується із такими операціями як відбір, доорганізація, заповнення прогалін. Неоднорідність, хаотичність, поліфонія оніричної реальності спонукають до того, аби здійснити жест упорядкування у сфері «сердечної географії», надати ладу історії власного «я»: «А однак усе, що чинимо у нашому житті, то саме потреба якогось ладу у спогадах. Відкривати сьогодні їх давні, не відкриті зв'язки, потреба очистити красу, витріпати її, як Ягуся тріпала наші килими, лад серця, лад спогадів – лише про це йдеться, про цю вірну любов» [3, с. 380]. Однак упорядкуванню підлягає не все – лише те, що творить осердя нашої символічної історії, те, що допомагає віднайти й утвердити нашу самототожність: «Люди вимирають, спогади вивітрюються, натомість виростають і розквітають нові, однак спогад тих гір живе у мені, захоплює щораз більше, до стискання серця і весни у голові!» [4, с. 139]. Наративна реконструкція минулого дозволяє також *post factum* віднаходити раніше не помічені зв'язки, заповнювати численні лакуни, надавати розпорошеним фрагментам образу цілісної і сенсовної єдності: «[...] я не раз замислювався, в якому порядку перераховувати тих типів і типків, як виставити їх у якійсь ієрархії, як поєднати їхні долі в одну велику мозаїку величезного космосу життя маленького містечка, – і все не міг на щось зважитися. Хай, отже, вони покажуться вам на сцені цієї книжечки так, як спливають з пера: немає тут іншої композиції, ніж любов і зворушення, ніж правда спомину, який водночас болить і тішить, і керується своїм правом пам'яті, яка все трішки прикрашає, але й розуміє все щораз ліпше» [4, с. 52]. Незважаючи, отже, на деякі вагання, наратор все таки наважується на вибір певного ключа, завдяки якому стане можливою реконструкція

«величезного космосу життя маленького містечка». Характерно, що тип композиційного ключа не з'являється випадково. Не є він також наслідком певної конвенціональної проекції. На його пошуки затрачено багато часу й чимало зусиль. Його кристалізація безпосередньо пов'язана із процесом поглибленої комунікації у вимірі «я – я». Інтенсифікація автокомунікаційної діяльності спрямована передусім на дослідження специфіки функціонування того виміру «я», котре сформувалося у результаті перманентної взаємодії із оніричною реальністю, реальністю минулого. Ключ, про який іде мова, з'являється, отже, *ad hoc* – у результаті дослідження феномену індивідуальної сновізійної дійсності. Для того, аби розкрити його сутність, наратор відсилає до типологічно подібного ключа, за допомогою якого здійснюється фіксація й репрезентація у системі візуального коду: «Хтось колись мені розповідав, а може, я це читав – навіть добра пам'ять часом викидає нам коники – про те, як один художник вибрав із багатьох доріг, що простягалися перед ним, власний шлях і, уникаючи дешевої популярності, вибрав метод циклу, метод проникливий і, може, не такий привабливий, як інші, метод звертання уваги на дрібниці, які, однак, пояснюють усесвіт, його лад і цінності» [3, с. 434]. Для того, щоб актуалізувати метод циклу у роботі зі специфічним полікодовим («симфонія прізвищ, згадок, жестів» [3, с. 337]; «симфонія прізвищ, облич, подій» [3, с. 336]; «симфонія запахів» [4, с. 145]; букети «барв і пахощів» [4, с. 142]; букети барв і смаків [4, с. 142]; «каша, мішанина, піна фрагментів і образів» [3, с. 361]) утворенням, котрим, без сумніву, виступає онірична реальність, рефлексія й авторефлексія наратора рухається у двох чітко окреслених напрямках – навспак, бо такою є логіка пам'яті: «Мого Дрогобича вже немає. Він живе лишень у спогаді і сердечному зворушенні, у піднесенні та вознесенні спогадів» [3, с. 330], й углиб, бо саме такою є структура оніричної реальності: «На самому дні сну, що складається із тих літ і вже цих тутешніх, австралійських, чекала мене Тамта Земля» [3, с. 361]. Лише у такий спосіб – навспак й углиб – можна сягнути реальності, у якій усе починається *ab origine*. Те, що становить аксіологічне осердя спогадів («Тамта Земля»), відкривається у зворотній перспективі (горизонтальна «сердечна географія») й у спробі заглиблення-зондування (вертикальна «сердечна географія») історії індивідуального «я». Авторефлексія, котра прямує *навспак*, відкриває понадчасову перспективу аксіологічного осердя – його тривання *in illo tempore*: «На дні сну чекала і є Та Земля, що геройськи протистоїть навалі інших подій і незнаних тоді міст, людей, щастя і нещастя у моєму житті [...]» [3, с. 378]. Авторефлексія, котра прямує *углиб*, відкриває перспективу символічної топографії: «На дні сну мене чекає тамта земля, бо це і сон, і ява, але більше сон, який напевно бере поживу з думок і реальних подій – гра в іншому просторі, в іншому відтінку, як це часом буває з наступною підключеною кінострічкою» [3, с. 309]. Рухаючись одночасно в обидвох напрямках, свідомість наратора прямує до центру оніричного світу, до його аксіологічного осердя, прихованого під численними нашаруваннями пізнішого досвіду «я». У центрі цього світу, у його найглибшому вимірі перебуває «Тамта Земля», «мій Дрогобич». Саме до цього образу-архетипу щоразу підштовхує наратора незбагненний механізм пам'яті. У неминучій циклічності віртуальних мандрівок-повернень «Тамта Земля» постає як абсолютна цінність, силове поле котрої виходить за межі оніричної реальності, набуваючи статусу аксіологічного імперативу: «Людина ніколи не визволиться від зачарування тією землею, любить її і, певно, не раз проклинає, бо має вже того не раз по вуха, хотіла би визволитися, вирватися, – а повертається сюди сном, мрією, думкою, розмовою, бо це найвищий критерій усіх наших справ» [3, с. 361].

Розуміння «Тамтої Землі» як центрального аксіологічного комплексу у структурі оніричної реальності спонукає наратора до пошуку адекватних її метафоричних репрезентацій. У семіосфері діалогії функціонує ціла низка образних ідентифікацій

«свого» світу / «Тамтої Землі». Кожна із метафоричних репрезентацій постає у результаті тісної взаємодії щонайменше двох сенсовірних елементів – артикуляції нараторової позиції щодо світу, котрого вже немає («То нині все лиш спомин. Нині – то все спомин» [3, с. 343]), й інтенсивного нав'язування до специфічного характеру розгортання минулого як сонної візії та її поліфонічної природи («Каша, каша, мішанина, піна фрагментів і образів [...]» [3, с. 361]).

Головну, поза всяким сумнівом, позицію в ієрархії метафоричних репрезентацій «Тамтої Землі», займає метафора *Великого Князівства Балаку* – саме так окреслює наратор «свій» світ, що реактивується *in illo tempore* спогаду і становить своєрідну *axis mundi* всього, що розгорталося «там» і «тоді»: «Ох, Боже мій, що за казково барвисті й оригінальні типи жили в ті часи по містечках удільного Князавства Балаканського! Де воно лежало, спитаєте? В серці кожного мешканця краю, що простягався далеко на захід за Перемишль аж до Ланцута, до останнього звертання на кшталт: *та хіба, вевогулі і та шо мі пан шклит?* На півночі його межі визначали Броди, Кравзи та інші, а далі чистенький, ніби не в Польщі, малий залізничний Здолбунів, у якому було повно залізничників, пенсіонерів і квітів, хоч лежав він поза межами Галичини. Бо і сюди досягнув балак: на сході річка Збруч, ніби ножем, обтинала акцент, свободу, гумор і спокій народів балаканських, та так, що навіть великий Райн між Францією та Німеччиною не чинив того ліпше. На півдні край Балаку сягав по Чорногору, Горгани і Бескиди, по сонячне покуття, повне винограду, кавунів, персиків [...]» [4, с. 50]. У структурі цієї метафори одразу ж виокремлюється кілька конститутивних первнів – антропологічний, топографічний і мовний. Кожен із первнів функціонує за принципом взаємного проникання: топографічні й мовні елементи трансформуються в аксіологічні – Князівство Балаку лежить у серці кожного мешканця, кожен з мешканців перебуває у силовому полі балаку: «Бо балак володів усіма» [3, с. 365]). Балак ідентифікується, отже, із конкретними просторовими координатами й конкретною мовною спільнотою балаканського князівства: «Справді, не можна собі уявити, аби на цих землях будь-хто і будь-коли міг говорити інакше, ніж балаком. Мусили пом'якшувати «л» і говорити «сі» замість «ся», а також уживати «та» чи «вевогулі» [3, с. 325]. Існування балаку й отієї оригінальної мовної картини світу культурного пограниччя, яку він репрезентує, можливе лише за умови, що живуть люди, котрі є його носіями-охоронцями: «Але говоримо про Збишка, про його балак, про незнищенний – поки живемо ми і наші діти – балак» [3, с. 364].

Велике Князівство Балаку функціонує, з одного боку, як яскрава інваріантна археметафора «свого» світу, з іншого, – розгортається у вигляді низки варіантних її репрезентацій. Ці репрезентації є результатом моделюючої діяльності наратора, котрий намагається відшукати найбільш відповідні артикуляційні схеми для об'єкта спогадів. У цьому плані можна говорити про кореляцію механізму сновізійної реальності й реальності, до якої вона відсилає. Метафора Великого Князівства Балаку, так само, як й метафора сну, виражає симультанічну природу реальності, до якої нав'язує, – багатоголосої, багатобарвної, мозаїчної. Цей аспект «свого» світу віддзеркалюють субметафори *Океану – Гобелену – Фотопластикону*. Кожна з них кореспондує із згадуваним уже методом циклу. Однак кожній з них вдається реалізувати стратегію реконструкції тексту минулого у притаманний лише для неї спосіб. Так, завдяки метафорі фотопластикону нараторові вдається підкреслити беззаперечний аксіологічний статус того, що викристалізовується «в оберненій перспективі»: «Натомість зараз сідаю і запрошую вас до зовсім іншого фотопластикону, який в оберненій перспективі, власне з великого світу, показує ті часи й барви, типів і проблеми, тепер цікавіші мені, ніж визнані дива й приваби великого світу, якого я вже встиг надивитися» [3, с. 509-510]. Метафора гобелену увиразнює унікальний характер

«Тамтої Землі»: «Гобелен єдиний і неповторний, правдивий тим, що не потребує прикрас, і прекрасний власне тим, що коли з перспективи схилитися над деталями, ліпше видно його багатство і розмах, колорит і взір, його людську правду» [3, с. 333], а також «обернений» статус знання, яке ота метафора репрезентує «Так, симфонія прізвищ, згадок, жестів, нині вже нікому не потрібне знання, а яке ж важливе комусь колись. Гобелен» [3, с. 337]. Ця сама тенденція простежується й у формулюванні метафори океану: «Прізвища, симфонія прізвищ, облич, подій, океан прізвищ і жестів, згадок про нікому не потрібні, а прецінь колись для когось важливі та єдині, форми і звичаї» [3, с. 336]. Вагомість цих форм і звичаїв, цінність отого знання, що зникає, намагається схопити наратор у своєму жесті-реконструкції. Кожна зі згаданих метафор покликана діяти усупереч «холерному людському забуванню». На власний спосіб стратегію спротиву реалізують також метафори, у структуру котрих виразно вписаний принцип інтертекстуальності. До цих метафор належать відповідно метафора *Аркадії* й метафора *Атлантиди*. Однак артикуляція цих метафор у діалогії Анджея Хцюка має специфічний характер. Оперування метафорою *Аркадії* пов'язується не тільки із відсиланням до вписаної у неї культурної пресупозиції, але й розгортається шляхом обігрування її як одновимірного («астигматизм спогадів») канонічного атрибута прози автобіографічного типу. З перспективи наратора «Тамта Земля» є одночасно Аркадією й не-Аркадією. «Зворотна перспектива» *Фотопластикону – Океану – Гобелену* анулює однозначність, закладеної у метафорі *Аркадії*, візії минулого: «Проте це Князівство Балаку не було лише якоюсь Аркадією, сповненою вічного щастя і чару. Біда тут часом аж пишчала, не дурім себе з відстані споминів, які все подають у рожевих барвах і перемінюють пропорції на милі й чудові» [4, с. 51]. Якщо метафора *Аркадії* підлягає послідовній реінтерпретації, то концептуальний стрижень, на котрому базується метафора *Атлантиди*, не викликає у наратора жодного спротиву – усе, що творило «його» / «свій» світ зникло назавжди: «Немов Атлантида, затонули всі денні й нічні клопоти того народу багатьох народів, поєднаних львівським затягуванням кількома мовами; зникли не тільки люди і природні, приписані їм місця, – бурхливе море поглинуло той неповторний стиль життя містечок на сході Польщі, тієї інтелігенції багатьох народів, що ще підтримувала якісь старосвітські форми та критерії Австрійської імперії, як і власні, місцеві й індивідуальні, особисті кожного дивака. Поєднувалося це все з незбагненим уже нині гумором і з людською щирістю найвищої проби, яка часом прибирала вигляд цинізму» [4, с. 52].

У семіосфері діалогії про Велике Князівство Балаку метафоризації підлягає не тільки зміст спогаду, але й самé поняття спогаду й акт пригадування. Процесові послідовної метафоризації цих елементів сприяє особливий аксіологічний статус «Тамтої Землі» («найвищий критерій усіх наших справ»). Структурні компоненти моделювання метафори спогаду / пригадування так само, як і структурні компоненти метафори «Тамтої Землі», виразно корелюють із поліфонічною природою оніричної реальності «свого» світу. Сутність спогаду наратор намагається передати за допомогою кількох метафор-ідентифікаторів, кожна з котрих функціонує за принципом *pars pro toto*. Цими метафорами є відповідно *Горішок – Зернятко – Пуповина – Гостія*. Кожна з названих метафор відсилає до «Тамтої Землі» у двоякий спосіб: на рівні *explicite*, безпосередньо підкреслюючи її унікальний характер, а також *implicite*, актуалізуючи сенсовірний потенціал своєї символічної структури, глибоко закоріненої у семіосфері вітчизни-своячизни. Для прикладу, метафора *горішка* не тільки увиразнює значення просторової автентики «своєї» землі, але й нав'язує до ідеї спільноти, вписаної у циклічність обрядового *sacrum*: «Кажімеж Вежинський напевно не знає, якого вдячного і пильного читача має в мені, особливо коли йдеться навіть про найменшу згадку про той краєвид. Я тоді розкушую її, як горішок у куті, – смакую, і смакую» [4, с. 140-141].

У метафорі *зернятка* закладена система валентностей, котра дозволяє вписувати її у низку реляційних діад, серед яких: «спогад – топос» / «зернятко – «Тамта Земля», «спогад – спільнота» / «зернятко – Князівство Балаку». Метафора розгалуженого спогаду-зернятка корелює також із метафорою багатобарвного світу-гобелену, світу-океану, світу-фотопластикону: «Каша, каша, мішанина, піна фрагментів і образів, забуті спогади, які проростають у нас і проростають, як зернятка пшениці, що лежала закрита в піраміді фараона» [3, с. 361].

Метафора *спогаду-пуповини*, своєю чергою, функціонує як знак, що актуалізує розуміння «вітчизни-своячизни» у категоріях хтонічного архетипу Матері-Землі. Той, хто згадує-пам'ятає, підтверджує свій символічний зв'язок з простором, у якому усе починалося-народжувалося *ab origine*. Спогад надає цьому прапочатку-народженню універсальний характер, одночасно переймаючи на себе функцію охорони-збереження світу, що зникає: «Щасливі ті, котрі не мали й не мають тієї пуповини. Щасливі? А чи існують вони?» [3, с. 381].

Якщо у метафорах *спогаду-горішка*, *спогаду-зернятка*, *спогаду-пуповини* сакральний статус «Тамтої Землі» представлений *implicite* – у вигляді згорнутого символічного скрипту, – то метафора *спогаду-гостії* цей статус відкрито увиразнює й підтверджує. «Тамта Земля» – це унікальна й універсальна *axis mundi*, а кожен спогад про неї стає знаком глибокого автентичного зв'язку з отими містичними «там» і «тоді», де все починається спочатку. «Своя» земля стає частиною індивідуального досвіду «я» і як така не допускає жодних порівнянь із її реальним / спотвореним еквівалентом: «Не хочу того порівняння, волю зберегти для себе лише спогад – і як гостію понести його із собою крізь ті хвилини, які мені залишилися прожити, бо, може, боюся, що із порівняння я вийшов би окрадений зі своїх найкращих зворушень і споминів» [4, с. 143].

Отже, представлений вище аналіз концепції пам'яті у спогадах Анджея Хцюка «Атлантида» й «Місяцева земля» дозволяє стверджувати, що пам'ять постає у цих творах як складний семіотичний механізм упорядкування індивідуальної історії «я». Пам'ять упорядковує – символізує – метафоризує – аксіологізує – сакралізує минуле, перетворюючи його на значущий текст, у котрому важливе усе. З іншого боку, механізм пам'яті функціонує як важливий об'єкт дослідження у контексті нараційної діяльності «я». Особливої уваги, заслуговує на нашу думку, подальший розгляд автокомунікаційного дискурсу, вписаного у семантичний вимір текстів «Атлантида» й «Місяцева земля».

Список використаної літератури

1. Мних Р., Корінець О. Бруно Шульц та Анджей Хцюк: два різні польськомовні дискурси про Дрогобич / Р. Мних // Дрогобичанин Бруно Шульц. – Дрогобич: Коло, 2006. – С. 103-112.
2. Яворська О. Сакралізація світу дитинства в художніх спогадах Анджея Хцюка / О. Яворська // Парадигма *sacrum & profanum* у літературі та культурі. Збірник наукових праць: Матеріали міжнародного науково-практичного семінару. Вип. IV. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – С. 167-174.
3. Хцюк А. Місяцева земля / Анджей Хцюк // Атлантида. Розповідь про Велике Князівство Балаку; Місяцева земля: Друга розповідь про Велике Князівство Балаку: пер. з пол. – К.: Критика, 2011. – С. 295-531.
4. Хцюк А. Атлантида / Анджей Хцюк // Атлантида. Розповідь про Велике Князівство Балаку; Місяцева земля: Друга розповідь про Велике Князівство Балаку: пер. з пол. – К.: Критика, 2011. – С. 35-290.

Стаття надійшла до редакції 29 березня 2013 р.

V. V. Durkalevych

**MEMORY AS THE OBJECT OF METAREFLECTION IN
«ATLANTIS» AND «MOON EARTH» BY ANDRZEJ CHCIUK**

In the article the main aspects of memory discourse in Andrzej Chciuk autobiographical prose are analyzed. The author underlines, that memory mechanism is represented in this prose on two level: both as modeling mechanism of the past and pivotal object of metafiction discourse.

Keywords: *memory, remembrance, metaliterature, symbol, metaphor, childhood, autobiography.*

УДК 82–311.6.09

Т. С. Кара

ЗМІСТОВНІ І СТРУКТУРНІ ОЗНАКИ ІСТОРИЧНОЇ ПОВІСТІ

У статті зроблено спробу з'ясувати визначальні ознаки історичної повісті – як змістовні, так і структурні. Залучено спостереження і висновки авторитетних дослідників повісті, запропоновано авторську дефініцію терміна «історична повість».

Ключові слова: *минуле, наукове пізнання, документ, вимисел, домисел, історична повість.*

Дослідження повісті триває вже понад два століття, але й досі серед літературознавців немає одностайності щодо її вичерпного визначення, дати яке, за словами дослідника російської повісті С. Тузкова, «трудно» [1, с. 137]. Промовистою, з огляду на це, є назва студії Т. Тишук, яка видана у Луцьку 1998 року, – «Жанрове визначення повісті як проблема» [2].

Не менш промовистими є і назви статей А. Ельяшевича та В. Поліщука: «Що є повість» [3] і «Що є повістю?» [4]. Російський літературознавець опублікував свою статтю у 1968 році у журналі «Звезда», а український – 2000-го року у першому випуску «Наукових записок кафедри української літератури» Черкаського державного університету.

Отже, жанрове визначення повісті, попри наявність цілої низки ґрунтовних досліджень [5; 6; 7; 8; 9; 10], і нині, на початку ХХІ століття, є **актуальною** літературознавчою проблемою.

Не претендуючи на вичерпну її розробку і зважаючи на об'єкт нашого дослідження, питання поставимо так: що є історичною повістю?

Загальновідомо, що термін «повість» з'явився в княжу добу. Констатуючи це, Я. Лур'є – один із авторів колективного дослідження «Російська повість ХІХ століття: Історія і проблематика жанру», зазначив: «Слово «повість» належить давній Русі й зустрічається вже в найдавніших пам'ятках давньоруської писемності. Але зміст цього слова не завжди зрозумілий із джерел – воно вживалося у різних значеннях. Повість – це і вість про яку-небудь подію, і опис, і розмова, і навіть насмішка. Рано ставши найменуванням для письменної оповіді, повість і навіть в цьому розумінні могла означати твори різних жанрів. Повістю могло йменуватися і життє святого, і духовне повчання, й історичне сказання...» [11, с. 23]. Ось чому, на думку В. Кожина, «слід розрізнити давньоруський термін «повість», який мав широке значення – будь-яка «оповідь», «повістування» про будь-які події (пор. «Повість временних літ», «Повість