

## ПАМ'ЯТЬ ЯК МЕХАНІЗМ САКРАЛІЗАЦІЇ МИНУЛОГО: «АТЛАНТИДА» АНДЖЕЯ ХЦЮКА

*Статтю присвячено проблемі пам'яті в автобіографічному творі. Авторка здійснює спробу виявити й проаналізувати стрижневу структуру механізму пам'яті та її роль у процесі моделювання топографічної репрезентації.*

**Ключові слова:** простір, топос, пам'ять, текст, символ, дім, дитина.

*Статья посвящена проблеме памяти в автобиографической прозе. Автор делает попытку обнаружить и проанализировать главную структуру механизма памяти и его роль в процессе моделирования топографической репрезентации.*

**Ключевые слова:** пространство, топос, память, текст, символ, дом, ребенок.

*The article deals with the problem of memory in autobiographical prose. The author try to reveal and analyze the pivotal structure of memory mechanism and it's role in the process of topographical representation modeling.*

**Key words:** space, topos, memory, text, symbol, house, child.

Чим є спогад? Що таке пам'ять? Для чого варто пам'ятати? Ці й подібні запитання становлять осердя автобіографічної прози польського письменника-емігранта Анджея Хцюка (1920-1978). Імпульсом до формулювання власне такого типу запитань стає перспектива часу, котра відділяє ситуацію буденності *sic et nunc* від магічних «там» і «тоді». Ця ж часова перспектива насуває й певну типологію відповідей, котра, своєю чергою, сигналізує про символічну трансформацію індивідуального досвіду, артикульованого в категоріях культури.

Проблема пам'яті як моделюючого механізму культури є однією з ключових у парадигмі семіотичних досліджень. Автобіографічна проза належить, поза всяким сумнівом, до того пласту культури, у якому механізм пам'яті проявляється у всій своїй повності. Варто, отже, зосередити увагу на особливостях реалізації цього механізму в одному із непересічних автобіографічних текстів ХХ століття – «Атлантиді» Анджея Хцюка. Дослідження в цьому напрямку дозволять, на нашу думку, глибше збагнути специфіку функціонування художнього світу прози автобіографічного типу. Закладаємо, що представлений у цій статті матеріал буде придатним для дослідників творчої спадщини Анджея Хцюка, а також для широкого кола літературознавців, які цікавляться питаннями наратології, семіотики, структуралізму.

На проблему пам'яті і сакральності у творах Анджея Хцюка звернули увагу українські дослідники літератури Роман Мних та Оксана Яворська (Корінець). Однак у їхніх текстах проблема пам'яті лише принагідно сигналізується, до того ж, за допомогою традиційних описових конструкцій на кшталт «пам'ять творча», «пам'ять репродуктивна» [1], а теза про сакральність

світу дитинства постулюється, проте не має чіткого теоретико-методологічного обґрунтування [3]. Проза Анджея Хцюка виразно свідчить про те, що сформульовані у її межах дискурс пам'яті й дискурс сакруму мають набагато складнішу структуру, ніж та, котру представляють у своїх дослідженнях згадані вище автори. Вона прецінь не вписується у вузькі рамки категорій традиційного літературознавства (особливо, коли йдеться про опозицію «пам'ять творча – пам'ять репродуктивна») й відзначається глибоким концептуальним характером.

У рамках запропонованої статті спробуємо реконструювати концепцію пам'яті, представлену в автобіографічній повісті Анджея Хцюка «Атлантида» («Atlantyda», 1969), а також з'ясувати, чи і як ця концепція пов'язується із моделюванням окремих топографічних репрезентацій. Сформульована в такий спосіб **мета** передбачає розв'язання низки **завдань**, а саме: 1) виявити й проаналізувати основні структурні елементи концепції пам'яті, представлені наратором повісті «Атлантида»; 2) з'ясувати, у який спосіб проявляє себе моделюючий механізм пам'яті в аспекті побудови просторових репрезентацій; 3) здійснити аналіз реалізації механізму пам'яті на прикладі низки конкретних топосів; 4) актуалізувати їх семантичний потенціал. Аналітико-інтерпретаційні процедури здійснюватимуться на матеріалі україномовного перекладу повісті авторства Наталки Римської.

Автобіографічний тип прози продукує певну візію минулого, вписану в рамки якихось «там» і «тоді». Лектура «Атлантиди» спонукає формулювати припущення про те, що у її наративному просторі реалізується не тільки певна візія минулого, але й, що цікаво, вказується на механізм її моделювання, більш

того, докладно обговорюється природа і характер функціонування цього механізму. Для наратора повісті «Атлантида» цим ключовим за своєю суттю механізмом є пам'ять. Спосіб і частота звернень наратора до проблеми пам'яті дозволяє говорити про існування у текстуальній структурі повісті окремого чітко артикульованого мнемоцентричного дискурсу. Перше, що привертає увагу наратора під час обговорення феномену пам'яті, – це її загадковість й унікальність: «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?» [2, с. 180]. Унікальність пам'яті полягає й у тому, що саме за її допомогою можна чинити дії над часом з метою реконструкції процесу становлення індивідуальної історії, що мала місце «там» і «тоді». Зnamenно, що артикуляція мнемоцентричного дискурсу відбувається в повісті не за допомогою аналітичних, як цього можна було б сподіватися, категорій, а більш органічних для художньої нарації – поетичних. Йдеться зокрема про інтенсивну метафоризацію оповіді, котрій підлягає не тільки те, що пригадується, але й сам акт пригадування, котрий розгортається у вигляді метафори, запроєктованої індивідуальним досвідом «я». У цьому контексті час субстанціоналізується, унаочнюється, трансформуючись у низку промовистих візуальних образів, нерозривно пов'язаних із ситуацією, що мала місце «там» і «тоді». Цим образам притаманна також динамічність (велике значення тут відіграє роль незвичайного – небуденного жесту як частини ритуального дійства), емоційна насиченість і безпосередній зв'язок зі символікою пра-початку: «Коли намагаюся розхилити час, мов очерет при березі, аби сісти з батьком у човен на Дністрі під Миколаєвом, або нагнути гілку ялинки, на якій іще тільки ззаду залишилась одна цукерка, якої не з'їли мої старші брати, – щоб сягнути до початку своєї свідомості і того, що виразно записано в моїй пам'яті [...]» [2, с. 180]. Метафора «розхилання» актуалізує подвійну («тоді» – «тепер», «тоді» з позиції «тепер») часову перспективу й подвійну природу часу: те, що ідентифікується в категоріях «тепер» прирівнюється до звичайного, повсякденного, позбавленого таємниці й принади, натомість усе, що розгортається в силовому полі «тоді», асоціюється зі священним виміром *illud tempus*. «Той» час не існує, отже, у вигляді якоїсь відірваної абстракції: він функціонує як інтимний – «свій» – час індивідуальної історії. Завдяки механізмові пам'яті вічне тепер (*illud tempus*) конкретизується у вигляді цілісної просторової репрезентації «того»/«свого» світу.

Просторову мапу, представлену наратором повісті «Атлантида», можна розглядати як низку концентричних кіл, що розгортаються навколо центральної точки – своєрідного аксіологічного осердя «свого» світу. Композиційну структуру цієї топографічної конструкції

створять відповідно – дім дитинства, подвір'я, обійстя, вулиця, дільниця, місто, Велике Князівство Балаку. Дім дитинства становить осердя «свого» світу. Дім-мікрокосм функціонує як багатовимірний – аксіологічний, антропологічний, топографічний – реальність, у якій починається «своя» історія. Кожен із цих вимірів виразно представлений завдяки докладній наративній реконструкції оповідача. Початковий етап реконструкції виходить за рами індивідуальної пам'яті, відсилаючи до пам'яті інших. У цій ситуації образ дому постає як успадкована словесна репрезентація: «На вулиці Польній, 8 (а по зміні нумерації під номером 12) батьки мали невеликий масток, що складався із дому, що виходив на вулицю, де ми мешкали спершу з дідусем і бабусею, а також офіцини на подвір'ї, що містила три невеликі помешкання для квартирантів. Батьки побралися 1908 року й відразу замешкали у Дрогобичі – ті часи, звісна річ, знаю тільки з розповідей, і то доволі нечітко» [2, с. 241]. На цей образ нашаровуються подальші репрезентації, котрі формулюються уже на основі індивідуального досвіду наратора. Цей етап реконструкції актуалізується за допомогою просторового та візуального кодів, що дозволяє ідентифікувати дім як конкретну вертикально-горизонтальну єдність: «Дім стояв уздовж вулиці, перед ним був маленький городець із квітами, а збоку в'їзд на подвір'я. спереду був невеликий ганок із входом до вітальні, – зазвичай ним мало користувалися, – а під ним невеличкий погріб. Ззаду будинку по всій довжині тягнулися три веранди. З першої був вхід до сіней, кухні та комірчини, звідки сходи вели на стрих. Із сіней праворуч був вхід до кухні, а з неї до їдальні» [2, с. 241]. Однак для того, аби дім дитинства вважався осердям всесвіту (ядром концентричної структури «свого» простору), недостатньо актуалізації просторового чи візуального коду. Дім – це простір конкретної спільноти, саме вона надає кожному його елементові значення, робить його «своїм». На цьому рівні реконструкції наратор активно оперує аксіологічними й антропологічними кодами. Із перспективи цих кодів кожна кімната є *чиєюсь* кімнатою. Кожна має свій індивідуальний малюнок, кожна асоціюється із колективною історією «своїї» спільноти. Кожна перебуває в силовому полі подвійної циклічності: з одного боку, циклічність продиктована життєвим ритмом й життєвим стилем її мешканців, з іншого, – життєвим ритмом усієї спільноти, яка творить «свій» дім. Своєю циклічність має, наприклад, кімната найстарших мешканців дому і пов'язується із певними ритуалізованими дійствами її мешканців: «У кімнаті дідуса та бабусі за їх життя завжди стояв запах білоси, бо бабуся постійно готувала його дідусеві, оскільки той постійно нагадував про нього» [2, с. 245]. Із центральною кімнатою будинку – вітальною – пов'язується циклічність родинних святкувань. Ця кімната становить осердя дому і в просторовому, і в аксіологічному планах: «Всі кімнати таки справді були великі, оскільки з вітальні двері вели до їдальні, на ганок, до малого покоїка і до спальні батьків, було багато меблів, піаніно – і ще залишалось чимало місця. Тут зазвичай танцювали з нагоди іменин. Меблі виносили до бібліотеки, килим згортали й танцювали на паркеті» [2, с. 243]. З перспек-

тиви пам'яті дім розгортається як система речей, у котрій важливе усе. Жодної деталі пропускати не можна, адже навіть найдрібніша річ – частинка «свого» світу, світу, де усе розпочинається *ab origine*. Саме тому пам'ять не оминає навіть тих елементів, котрі уже «за часів» наратора з тих чи інших причин зникли із простору дому. До таких значущих елементів належить, наприклад, одна із кімнатних рослин – атрибут «своєї» ідальні: «В кутку стояв фікус із блискучими, ніби вкритими емаллю, листками; коли він уже був такий великий, що скрутився під стелею, його комусь віддали» [2, с. 242]. Пам'ять фіксує також досвід наратора, пов'язаний із трансформацією антропологічної мапи «свого» світу. Найбільш промовистими в цьому плані виступають спогади про: а) порожню кімнату дідуса й бабусі («Кімната дідуса й бабусі тоді була вже вільна, довго стояла порожня по їхній смерті [...]» [2, с. 245]); б) порожнє ліжечко померлої сестрички («Із другого боку стояло ліжечко, де лежала Янечка. Мені було заледве кілька років, коли вона померла» [2, с. 243]). Усе, що належить до «свого» світу прочитується, отже, як значуще ціле. Пам'ять наратора стає пам'яттю свідка, для котрого і речі, і люди витворюють неповторний колорит «свого» світу. Дім дитинства – освоенний простір. У ньому відоме все – від «невеличкого погріба» аж по «стрих», на котрому можна облаштувати власну редакцію: «Однак той запах стриху, про який була мова, я чую іще донині й – смійтеся з мене, як хочете! – коли знаходжу його в будь-якому звалищі старих речей, втягую в легені з насолодою, що бентежить серце. Так само з тих часів на все життя залишилось мені оте піднесення, яке відчуваю при вигляді нового чистого зошита чи пачки паперу для моєї друкарської машинки» [2, с. 179]. Із домом пов'язуються численні дитячі відкриття. Дім якнайкраще надається для гри, у просторі якої можливе усе, зокрема мандрівки навколо світу: завдяки трансформаційній силі уяви крісло й скриня стають «повозом», яким маленький герой їздить «по всьому світу, не полишаючи веранди» [2, с. 244]. Дім може також стати театром, травестуючи позірну серйозність світу дорослих: «Ми з Дзідком у глибині третьої веранди влаштували театр. Поставили там подібний столик і крісла, на столику кілька пляшок з-під пива, з малиновим соком, розведеним водою, склянки і навіть батькову велику шкіряну торбу, схожу на ту, з якою прийшов тоді пан Герман. Попередили їх, що буде театр, взяли по золотому за вхід і нарешті відчинили двері, тобто завісу» [2, с. 244]. Пізнання-освоєння світу пов'язується із поступовим виходом малого мешканця поза межі дому. Подвір'я, сад, «свій» бік вулиці – ось наступні концентричні кола, які стають неминучим викликом, черговим завданням для цікавого дитячого «я». «Сей» бік вулиці конституюється як своєрідна межа, що розділяє «свій» світ і світ «по той бік». Знаменно, що для дитячої свідомості обидва світи рівнозначні в аксіологічному плані: «Коли мені було шість років, я міг бавитися вдома, на подвір'ї, у саду і на нашому боці вулиці. Але переходити її не можна було. Зате можна було спостерігати дива за тією закуреною і повною вибоїн межею. Зрештою, і на дозволеному боці Польної було що дивитися, і ніколи згодом світ не здавався мені таким таємничим,

чарівним і страшенно цікавим, як тоді» [2, с. 152]. Просторове табу можна однак подолати за допомогою присутності дорослого. Ключовою фігурою в цьому випадку стає фігура батька, котрий анулює заборону, відкриваючи для сина світ «по той бік» вулиці, а навіть більше – наступні концентричні кола, що розгортаються навколо центру-дому. Мандрувати з батьком означає розширювати мапу «свого» світу. Акт розширення пов'язується із рухом у горизонтальному напрямку й наділяється циклічністю виходів-повернень. Акт розширення конституюється також як акт глибоких емоційних переживань – кожен новий елемент, котрий стає частиною «своєї» топографії, стає також елементом позитивного емоційного досвіду: «Виїзди з батьком на його меліораційні роботи дали мені нагоду пізнати і полюбити краєвид наддністрянських боліт поміж Угартсбергом, або ж Випучками, Волощею, Біліною, Гардинею і Кайзердорфом із південного боку і Татариним, Комарном, Мавпою і Рудками з півночі. Ми також їздили вздовж Тисмениці, Колодниці, Верещиці та Бистриці, а також Бару і Трудниці, в гірській Тисмениці досягали Модрича і підбориславських Тустанович» [2, с. 139].

«Свій» бік вулиці відкриває дитяче «я» й на далекий, не пізнаний ще світ гір. Цей загадковий міфічний простір приваблює, захоплює, полонить дитячу уяву. Віддаленість підсилює його магічний статус: «Від наймолодших моїх літ мене вабили найвищі гори поблизу Дрогобича, тобто Цюхове пасмо, яке я щодня бачив із кінця нашої вулиці. Поза лінією лісів Гірки, поза невидимою долиною Трускавця, схованою за Гіркою, простягався великий і майже голий горб Цюхового пасма, який тягнувся через Орів аж до Синьовидного. Найтаємничіше він виглядав із першим снігом або навесні, коли зелень лук вибухала раптово і всевладно, геть приголомшливо. Де-не-де виділялася купка дерев, мала витинанка ліска, натомість скрізь були луки і похилі пагорки з висипкою кущів і часом клаптиками вівса на схилі» [2, с. 139]. Якщо відкриття-освоєння світу в *горизонтальному* плані відбувається завдяки ключовій фігурі батька, то *вертикальний* вимір вимагає від персонажа самостійних зусиль. Батькова фігура може у цій ситуації допомогти лише опосередковано (інструментально) і лише на початковому етапі освоєння далекого гірського краєвиду: «Отож контраст був великий, і гори ті лежали як на долоні, особливо ясно і виразно вимальовувалися у чудовій золото-багряній осені або навесні. Повітря було таке чисте, що не раз було видно окрему фіру, яка звозила сіно з пасма, або навіть самотнього бракон'єра з рушницею. Батькова стара австрійська лорнетка цю відстань наближувала» [2, с. 140]. Для того, аби пізнати-освоїти гори, треба вийти із центру-дому. Гори вимагають також руху вгору. Наративна репрезентація гір виразно сигналізує про накладання просторового й аксіологічного кодів – рух у вертикальному напрямку корелює зі зростанням значення простору: «Натомість Бескиди я пізнав аж у пізніші роки, найчастіше сам, із гімназійними екскурсіями або мандрівними харцерськими таборами. Після лагідних Бескидів прийшли дикі сірі кам'яністі масиви Горганів і зелено-фіялкові купольні полонини Чорногори. Прийшли і залишилися

назавжди в мені як найвищій критерій краси і світськості краєвиду» [2, с. 139]. Для того, аби пізнати-освоїти гори, зробити їх «своїми», треба наблизитися до них, у кожному кроці відчуті реальність їхнього загадкової величі: «До того всього і до тисячі інших див можна було дійти тільки пішки, тільки в поту й захопленні мандрівця» [2, с. 141]. Гори – це те, що пізнається в безпосередньому спілкуванні: «Так, кожен крок серед того краєвиду, кожне ступання було входженням у святая святих, було здобуванням цього краю для себе. Ну бо що можна побачити з літака, потяга чи з авта? Що тоді можна відчуті?» [2, с. 141]. Бути в горах означає, отже, максимально актуалізувати комунікативний процес на рівні *soma*. Гори – це численні коди, котрі можна прочитати-відчуті лише завдяки автентичній перцепції. Саме тоді світ гір відкривається для людини як світ звуків, запахів, барв, смаків і форм. Відкривання-освоєння гір є також відкриванням-освоєнням ритму їхнього життя. В цьому випадку гори прочитуються як багатовимірне динамічне плетиво, що підпорядковується притаманній лише для нього циклічності. Цю циклічність можна читати як текст, однак лише за умови здобуття автентичного досвіду присутності-у-горах. Тільки той, хто знає гори, знає послідовність зміни барв, звуків, запахів і смаків у цьому дивовижному далекому світі: «Влітку і ранньої осені до того букету барв і пахощів додавалися ще барви і смак ягід: малини, чорниці, суниці та чорних *борівок*, які скрізь називалися інакше. Дзвеніли гори й дзвониками пташиного щибету і свисту» [2, с. 142]. Однак гори – це також спілкування на рівні *psyche*. Бути в горах означає відчувати глибокий зв'язок із трансцендентним. Саме гори є для наратора свідченням сакрального виміру буття: «У тих горах, більше ніж потім у різних інших, я найліпше відчував присутність Бога і його, хотілося би сказати, «людськість». Той Бог, який покликав до життя такі гори і їх красу, не лячну, а близьку, заспокійливу, що дає радість буття, тишу і досконалу самотність зі самим собою, – якби був людиною, то був би людиною дуже шляхетною і доброю» [2, с. 143]. Гори не просто свідчать про існування Творця, вони свідчать про нього у винятковий спосіб. Тільки «свої» гори наділені силою абсолютного ствердження сакрального: «Ті гори для мене стверджують існування Бога більше ніж будь-що і будь-хто!» [2, с. 143]. Особливий аксіологічний статус гір впливає також на характер розуміння процесу

пригадування. З цієї перспективи і згадка, і саме пригадування набувають сакрального виміру. Сакралізація *що* і сакралізація *як* розгортається на імпліцитному (метафора згадки як горішка у куті) та експліцитному (метафора згадки як гостії-причастя) рівнях. Пригадування стає, отже, ритуалізованим дійством, актуалізацією сакрального виміру «свого» світу. Колись *in illo tempore* у горах перебувалося як у храмі. Тепер храмом стає пам'ять, котра оберігає сакральний вимір «свого» світу, світу, котрого немає уже на жодній, навіть найбільш докладній мапі. Сакрум спогаду свідчить про автентичне ставання і буття собою у «своєму» світі. Мандрівка до омріяного з дитинства Цюхового пасма набуває з перспективи часу символічного статусу життєвої мандрівки. Далекий міфічний простір стає сакральним простором, у якому усе починається *ab origine*: «Молюся, щоб у хвилину смерті я мав час ще і ще раз подумати про той краєвид!» [2, с. 143].

Представлений вище аналіз концепції пам'яті в повісті Анджея Хцюка «Атлантида» дозволяє стверджувати, що вона не вписується у вузькі й надто спрощені рамки продуктивно-репродуктивної категоризації: пам'ять у творі нічого не «репродукує», не «доповнює», не «домальовує». Вона постає як складний семіотичний механізм упорядкування індивідуальної історії у категоріях культури. Пам'ять упорядковує – символізує – аксіологізує – сакралізує минуле, перетворюючи його на значущий текст, у котрому важливе усе. Простір належить до ключових вимірів, котрі підлягають активній і послідовній текстуалізації. Пам'ять до найдрібнішої деталі реактуалізує історію становлення «свого» світу як історію освоєння-пізнання навколишнього краєвиду. Визначальну роль у цьому контексті відіграє гірський краєвид. Значення цього топосу переростає межі звичайної просторовості, набуваючи ваги сакральної *axis mundi*. Сакральність виміру «своїх» гір активно впливає на характер розуміння акту пригадування. Пригадувати в цьому випадку означає здійснювати ритуальний жест причащення. Згадане й ословлене існує. У такий спосіб пам'ять виконує ще й свою охоронно-оберігаючу-зберігаючу функцію. Перспективою досліджень в окресленому напрямку можуть бути спроби аналізу репрезентації інших топографічних об'єктів, змодельованих у повісті «Атлантида».

## ЛІТЕРАТУРА

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