

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Олексій СУХОМЛИНОВ

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС
У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО
ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

Монографія

Донецьк
Видавництво
ЛАНДОН-XXI

2012

УДК 398:821.161.2=161.1 «19»

ББК Ш43(4Укр) (=411.4) 6*000.4+ Ш43(4Пол) (=415.3) 6*000.4

С 91

Рецензенти:

Зарва В.А. – доктор філологічних наук, професор (Бердянський державний педагогічний університет);

Оляндер Л.К. – доктор філологічних наук, професор (Волинський національний університет ім. Л. Українки);

Ульяш С. – доктор габілітований гуманітарних наук, професор (Інститут польської філології Жешувського університету, Польща).

Науковий редактор:

Радишевський Р.П. – член-кореспондент НАН України, доктор філологічних наук, професор (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка).

*Рекомендовано до друку ухвалою Вченої ради Інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
(протокол № 10 від 28 травня 2012 року)*

Сухомлинов О.М.

С 91 Етнокультурний дискурс у літературі польсько-українського пограниччя ХХ століття: [Монографія]. / Олексій Сухомлинов. – Донець: ЛАНДОН-ХХІ, 2012. – 376 с.

ISBN 978-617-7049-16-5

У монографії досліджено макротекст літератури польсько-українського пограниччя ХХ ст. на рівні авторських етнокультурних моделей Я. Івашкевича, Л. Бучковського, Р. Верника, В. Одоєвського, А. Хцюка, М. Шофер. Встановлено особливості конверсивності та етнокультурної комунікативності моделей універсуму літератури кресо-пограниччя. Проаналізовано специфіку аксіологічних конотацій та художньо-естетичної змістовності інкорпоративних текстів лімінантного простору. Визначено естетичні інспірації та біографічні трансформації у творчості польських письменників порубіжжя. Висвітлено особливості форм прояву колективної свідомості, історичної пам'яті у контексті конститутивних складових ностальгічного дискурсу, виявлено характерні особливості імагологічних презентацій етнічного простору та принципи функціонування антиномії «свій – чужий» у структурі етнокультурних моделей польської літератури «кресів» ХХ ст.

УДК 398:821.161.2=161.1 «19»

ББК Ш43(4Укр) (=411.4) 6*000.4+ Ш43(4Пол) (=415.3) 6*000.4

ISBN 978-617-7049-16-5

© О.М. Сухомлинов, 2012

© Вид-во «ЛАНДОН-ХХІ», 2012

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1.	
ЛІТЕРАТУРНЕ ПОГРАНИЧЧЯ: МОДЕЛІ СТРУКТУР, СТРУКТУРИ МОДЕЛЕЙ	26
1.1. «Пограниччя» – онтологія ментальностей і візій	26
1.2. Польсько-український лімінальний простір: парадигма феноменологічних моделей	42
1.3. Художні етнокультурні комунікації в контексті дихотомії «свій – чужий»	62
1.4. Конверсивність моделі універсуму літератури польсько- українського пограниччя	81
1.5. Аксиологічні конотації та художньо-естетична змістовність інкорпоративних текстів	97
Підсумки	114
РОЗДІЛ 2.	
РЕТРОСПЕКТИВНА МОДЕЛЬ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ. НОСТАЛЬГІЧНИЙ ДИСКУРС	118
2.1. Пограниччя багатокультурності: естетичні перцепції України в біографічних творах Я. Івашкевича	118
2.2. Галицький часопростір «знищеного світу» Л. Бучковського ...	134
2.3. Міфічний топос «проклятої землі» В. Одоєвського	153
2.4. Галицько-волинські інспірації Р. Верника й А. Хцюка	172
2.5. Фікційна «об'єктивність» подільсько-волинської прози М. Шофер і Р. Верника	193
Підсумки	211
РОЗДІЛ 3.	
КОНЦЕПТУАЛЬНА ЕТНОМОДЕЛЬ ЧАСОПРОСТОРУ ПОРУБІЖЖЯ. ІМАГОЛОГІЯ ТОТОЖНОСТІ	216
3.1. «Тутешні» та «чужі» в етнокультурних парадигмах повістей Л. Бучковського і Р. Верника	216

3.2. «Ретроспективи іконології кресло-пограничя у творах Я. Івашкевича та В. Одоєвського	233
3.3. Імагологічні презентації етнічного простору в спогадах А. Хцюка: бруно-шкульцівські рефлексії	253
3.4. Апокаліпсис Аркадії у романах Р. Верника.....	270
3.5. «Свій, інший і чужий» в оповіданнях М. Шофер та Я. Івашкевича.....	291
Підсумки	311
 ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	 316
 АЛФАВІТНИЙ ПОКАЖЧИК ІМЕН	 325
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	 333

ВСТУП

Процес глобалізації світу, найрізноманітніші суспільні трансформації практично усіх сфер людської діяльності, поширення ідей гуманізму, поглиблення політичного, релігійного й національного радикалізму внесли корінні зміни в колективну, державну та регіональну свідомість, що детермінувало зміни напрямів перестворення культурно-естетичних аксіологічних доміант як людства в цілому, так і окремих його народів та етнічних груп. Це вплинуло як на реінтерпретацію старих, так і на формування нових візій етнокультурних моделей художньої літератури ХХ століття.

Феноменами сучасного європейського літературного процесу стали надзвичайно строката географія «малих вітчизн» і потяг до своєрідного культурного федералізму, що виникає на пограниччях держав та етносів. Вивчення цієї проблеми набуває неабиякого значення в умовах глобалізованого світу епохи постмодерну. Польська література кресло-пограниччя є одним із ключових концептів не тільки регіонального чи національного, а й загальнокультурного дискурсу світової літератури. Створені письменниками етнокультурні моделі літературно-культурного пограниччя ХХ – ХХІ століть є свідченням процесу перманентного пошуку власної тотожності й доказами спроб осмислення та впорядкування суперечливого історичного минулого й неоднозначного сьогодення.

Протягом минулого століття перцепція лімінального простору змінювалася залежно від історичного моменту чи панівної ідеології. Семантика польського східного пограниччя еволюціонувала від символу «аркадійського простору» та «бастіону польськості» в ХІХ – на початку ХХ століття, «проклятої землі» в міжвоєнний та повоєнний час ХХ до «спільних теренів культурного діалогу» в останні десятиліття ХХ – початку ХХІ століть. Літературні «повернення» до поліетнічного й мультикультурного польсько-українського пограниччя ставали засобом збереження пам'яті про малу вітчизну та способом фіксування історико-культурного досвіду буття в порубіжному просторі. Пошуки власного коріння набули особливого значення в повоєнні часи, коли «креси» перестали існувати й остаточно перейшли в історичне минуле.

Специфіка етнокультурного виміру літературних моделей пограниччя зумовлена як індивідуальними властивостями митця, так і колективними феноменами (національна свідомість, культурна ідентичність та історична пам'ять), а тому ця література є об'єктом

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

ґрунтовних досліджень не тільки літературознавців, а й лінгвістів, культурологів, антропологів, істориків, соціологів тощо. В українській полоністиці вже віддавна назріла потреба цілісного осмислення феномену польської прози українсько-польського пограниччя, з урахуванням її поетичних особливостей, світоглядних орієнтацій, проблематики ідентичності людини в мультиетнокультурному просторі.

Актуальність монографії обумовлена тим, що, попри надзвичайний інтерес до літератури польсько-українського пограниччя з боку польських, а останнім часом і вітчизняних учених, у полі зору дослідників знаходилися найбільш значущі літератори ХХ ст., твори яких рідко зіставлялися з доробком решти учасників літературного процесу. Крім того, проблема етнокультурних моделей пограничного польсько-українського простору ніколи не була предметом окремого комплексного аналізу. Новий час, нова проблематика, нові підходи вимагають осмислення та визначення, перш за все, категорійного апарату та методологічного інструментарію теорії етнокультурних моделей.

Етнокультурне пограниччя є універсальною літературознавчою категорією, що відображає глибинні палімпсести сучасних цивілізацій і культур, імперативом якої є «дифузія» кордонів і визнання спільності територій різних народів та етносів. Мультикультурність гетерогенного пограничного простору, попри притаманну йому конфліктогенність, передбачає встановлення міжетнічних контактів, культурної інтерференції та, безперечно, діалогу. Література пограниччя є макротекстом, що має тематичні й генетичні зв'язки у діахронії та синхронії з чітко виокремленим простором, який протягом певного часу зазнав певних історичних змін і відображає особливості порубіжної спільноти, що послуговується традиційними кодами з певним набором знаків, символів та поетичних традицій. Феномен літератури пограниччя залежить від світогляду населення, яке має власну онтологію, власний центральний краєвид, власну ідентичність та аксіологію.

Літературна модель пограниччя є узагальненою авторсько-особистісною рефлексією лімінального простору, його літератури, культури та історії, має відмінну структуру й засади функціонування. Тексти, уподібнюючись до культурного універсуму, створюються за моделями, що устоялися протягом певного часу на порубіжному просторі, є сукупністю художньо-поетичних засобів, рефлексії часопростору, відмінних від патерної літератури, які визначаються аксіологічними й імагологічними традиціями та стають кодами-символами пограничної спільноти регіону.

Змістовна частина художньої моделі пограниччя, стрижневим началом якої є герой – дійова особа, будується на двох основоположних властивостях художнього тексту: часі і просторі, які, у свою чергу, уособлюють різноманітні таксономічні парадигми. Елементи внутрішньої форми літературного твору (сюжет і фабула, групування образів, події, предметний світ, пейзаж, портрет, інтер'єр, світ, темрява etc., ідеї та проблеми, тло та контексти тощо, які визначають його художньо-естетичну цілісність, є структурними компоненти презентованого в текстах часопростору, що художньо перестворює історичні події, періоди чи певні епохи. Художня модель представляє певну позначену систему, яка об'єднує різні художньо-поетичні компоненти, що добираються автором і здатні реалізувати його творчі задуми. Функціональність художньої моделі залежить від її семантично-аксіологічних рівнів та площин: художньо-сислової, філософсько-естетичної, ідеологічно-тематичної тощо.

Літературні моделі польсько-українського пограниччя – це художня інтерпретація певного об'єктивно-історичного часопростору, його суспільно-культурної системи, яку реалізує митець, добираючи відповідні художньо-поетичні засоби. У макротексті пограниччя такі моделі стають певним змістово-естетичним еталоном та мають яскраво виражений світоглядний характер. Література кресопограниччя є своєрідним інкорпоративним макротекстом, у якому моделюючими компонентами стають не тільки й не стільки поетичні особливості, властиві певним народам чи етносам, скільки ідеї, що мають діахронічний поступ та інтерпретуються протягом певного часу в низці текстів регіонально-виокремленого простору. Етномодель польсько-українського пограниччя є гетерогенною системою, яка відтворює або відображає як визначальні характеристики, притаманні загальному моделюванню художнього світу на рівнях макросистем, так і принципи внутрішньої організації художнього тексту, його певні властивості чи ознаки.

Художні моделі створюються як певні ідеальні типи/схеми, що дозволяють поглибити дослідження художніх текстів на підставі узагальнень історичного матеріалу, виявлення форм життєдіяльності літератури і її різноманітних модифікацій та асиміляцій. У контексті синхронічного дискурсу виділяємо «ближньосхідні» (території, які до 1939 р. входили до складу Польщі) та «далекосхідні» (так звані «креси» Речі Посполитої) моделі українсько-польського кресопограниччя. Специфіку етнокультурних моделей літератури польсько-українського пограниччя нового часу визначають часопросторові

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

особливості, а тому ми умовно виокремлюємо наступні сегменти моделей польської літератури лімінільного простору в ХХ ст.:

– модель літератури польсько-українського пограниччя початку ХХ ст. та Першої світової війни (1900 – 1920 рр.);

– модель художньої літератури пограниччя міжвоєнного періоду (1920 – 1939 рр.);

– модель художньої літератури Другої світової війни (1939 – 1945 рр.);

– модель літератури повоєнного часу – періоду Польської Народної Республіки (1945 – 1989 рр.);

– модель пограничних текстів новітньої доби (після 1989 р.).

Сегрегуючими та диференціюючими чинниками у виокремленні змістовності етномоделей є також соціальне походження автора, його приналежність до етнічних регіонів (модель малої вітчизни: Галичини, Поділля, Волині тощо), а також його духовний зв'язок із описуваним часопростором (моделювання з перспективи емігранта, репатріанта, вигнанця etc.). Феномен польської літератури «кресів» ХХ ст. полягає в її гіпертекстуальності й інкорпоративності, спільних візіях лімінального простору, міжетнічних взаємовпливів і культурної інтерференції. Художні моделі польсько-українського пограниччя відображають специфіку регіональної культури та традицій, екзистенціальний досвід і менталітет, полікультурну історичну пам'ять і свідомість, зрештою, порубіжну, позначену впливами «інших» «тутешніх» мешканців. З другого боку, феноменологію кресопограничного мегатексту визначає розмаїття представлених варіантів етнокультурних моделей, які різняться особистісним досвідом, стратегіями побудови та структурними компонентами.

Авторські етнокультурні літературні моделі пограничного часопростору є сукупністю художньо-поетичних засобів, художньою проекцією індивідуальної концептуальної картини світу, вписаною в контекст літературно-культурної традиції загальної етнокультурної моделі пограниччя. Аксиологічний та імагологічний рівні авторських моделей створюють певні коди-символи узагальненої етнокультурної спільноти кресопограниччя, яку об'єднують феномени колективного порядку: групова свідомість, історична чи культурна пам'ять. Саме погранична ідентичність митця визначає авторську специфіку світосприйняття/світовідтворення та стратегію моделювання художнього пограничного простору.

У результаті аналізу літератури з обраної проблеми і проведених досліджень удалося з'ясувати, що проблеми етнокультурних моделей у польській літературі пограниччя ХХ ст. не

були предметом узагальненого спеціального наукового дослідження, хоча деякі аспекти форм прояву багатокультурності та засад функціонування бінарних дихотомій польсько-українського пограниччя, а також принципи міжетнічної комунікації стали органічною часткою низки літературознавчих публікацій. Так, окремі види літературних моделей текстів польсько-українського пограниччя були предметом глибокого наукового аналізу вітчизняних учених, серед яких назвемо імена О. Астаф'єва, Ю. Булаховської, Л. Вахніної, Т. Довжок, В. Єршова, М. Жулинського, Ю. Коваліва, Н. Колошук, М. Медицької, Є. Нахліка, Л. Оляндер, Н. Петриченко, Р. Радишевського, І. Руденко, О. Харлан, О. Цівкач, Е. Циховської, О. Яручик.

Література пограниччя завжди перебувала в центрі уваги польських дослідників, які, враховуючи багатогранність рефлексій «кресових» текстів, намагались опрацювати єдиний методологічний підхід до вивчення цього феномену. Варто нагадати, що протягом майже п'ятдесяти років дослідження спадщини художників слова пограниччя, особливо повоєнних творів, які порушували «незручні» питання польської екзистенції на колишніх польських «кресах», не могли бути до кінця об'єктивними й навіть гальмувалися панівною ідеологією Польської Народної Республіки. Тому твори, які висвітлювали проблеми пограниччя й були написані в період ПНР, часто називали «погано представленою літературою» (*literatura źle obesna*). Польська повоєнна «кресова» проза займалася в основному осмисленням складних історичних, культурних і політичних реалій «кресів», показуючи читачеві криваві, деструктивні, хаотичні візії «малої вітчизни», а також духовно хворих, злих, із поруйнованою психікою людей, які ці землі населяли або винесли звідти свій непростий досвід. Така література становить значний інтерес для літературознавців, особливо якщо їхні дослідження здійснюються на міждисциплінарному рівні, із застосуванням методології споріднених гуманітарних дисциплін: культурології, аксіології, антропології, філософії та ін.

Сплеск зацікавленості літературою пограниччя припадає на 90-ті роки минулого століття. Різномірність і багатовимірність текстів призводить до розбудови міфології пограниччя, певної «кресоманії» [59, с. 1], а отже, й перекосів та одновимірності в дослідженнях. Лише на початку XXI ст. підсилюються тенденції об'єктивізації досліджень «кресів», усе частіше використовується більш нейтральне й ширше за своєю семантикою поняття «пограниччя», до дискурсу залучаються науковці сусідніх країн (України, Литви, Білорусі), який згодом набуватиме виміру постколоніальних студій. Б. Гадачека,

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

Е. Касперського, Я. Кольбушевського, Ст. Уляша, Е. Чаплєєвича сьогодні є підстави називати одними із засновників кресово-пограничного дискурсу в царині польської теорії літератури.

Одним із перших до «кресової» проблематики звернувся відомий літературознавець Б. Гадачек. Учений-літературознавець є автором багатьох наукових розвідок, у тому числі й монографічних досліджень, присвячених літературному процесу на землях колишньої Речі Посполитої. Ще на початку 1990-х років дослідник ініціював видання збірника наукових статей «Креси в літературі» та антологій художніх текстів літератури пограниччя. Крім цього, вчений увів до наукового обігу функціональне поняття «пам'ять-ностальгія» та «кресоностальгія» [360, с. 303], проаналізував роль вторинної інформації в художніх текстах («почута інформація» чи «вивчені історично-архівні джерела» [360, с. 296-305]), дослідив і систематизував псевдоавтобіографічні твори, так зване «документальне згадування», «зіпсуті спогади» чи «життєписи, перероблені на псевдоромани та псевдоповідання» [362, с. 67-68]. У 2000 р. на честь Б. Гадачека було підготовлено й опубліковано колективну монографію «Літературні Креси й безмежжя» [439], яка стала своєрідним підсумком дослідницької роботи полоністів-кресознавців останнього десятиріччя ХХ ст. Своєрідним компендіумом досліджень літератури «кресів» можна назвати останню книгу Б. Гадачека «Історія кресової літератури» [360]. Автор, спираючись на попередні розвідки, представив цілісну картину польської літератури пограниччя від середньовіччя до 1939 р. Дослідник доводить цілісність і водночас показує різнобарвність феноменологічного явища – літератури «кресів», називає найважливіші школи, течії та жанри, аналізує сучасний дискурс пограниччя, наголошуючи на еволюційності літературної моделі північно-східного (Литва, Білорусь) та південно-східного кресопограниччя.

Пограничний дискурс значно пожвавився після видання в 1995 р. своєрідної «енциклопедії» «Креси» [416] Я. Кольбушевського. Автор докладно висвітлив філософію, змістовність та функціональність цього суспільно-культурного явища. На типологічно-значущих літературних прикладах автор простежив еволюцію семантики поняття «креси», в основу якого було покладено етнокультурну модель В. Поля [416, с. 12]. Дослідник стверджує, що «перша суб'єктивна таксономія («кресів» – О. С.) стає обов'язковою й перетворюється на об'єктивну» [418, с. 61-62]. На думку вченого, термін «пограниччя» став різновидом канону лімінальної літератури –

«домом польського буття» [417, с. 47]. Географічні ознаки пограничних земель, окремі складові краєвиду він вважає семантично маркованими. А отже, пейзаж як носій різноманітних цінностей і сенсів, зокрема, релігійних, патріотично-політичних або філософських, однак, завше таких, що містять емоційну вмотивованість, навіяні автором, мають аксіологічну, естетичну та ідеологічну визначеність.[416, с. 23].

Як дослідник пограниччя, Ст. Ульяш є універсальним ученим, який застосовує різноманітні підходи й методи: антропологічний, семіотичний, лінгвістичний, показуючи історико-літературне явище в усьому його обсязі – з точки зору періодизації, генології, поетики тощо. Його праці вирізняються сформованою методологічною ідентичністю, глибокою дослідницькою ерудицією та широким компаративним діапазоном. Серед найважливіших робіт Ст. Ульяша, у тому числі як наукового редактора, варто назвати: «Література Кресів. Креси літератури. Феномен східного пограниччя у польській літературі міжвоєнного двадцятиріччя» [536], «Польська проза 1918 – 1939 років» [540], «Діалог культур пограничних спільнот» [462], «Топіка пограниччя в польській і німецькій літературах» [528], «Про літературу Кресів і пограниччя культур» [538], у яких автор пропонує своє бачення літератури міжвоєнного періоду як своєрідної етнокультурної моделі та форм її функціонування, що відображували візії «кресів» цілого покоління літераторів.

Монографія Ст. Ульяша «Література Кресів. Креси літератури» є комплексним дослідженням проблеми перцепції та функціонування так званих «кресів», тобто південно- і північно-східного пограниччя Речі Посполитої, у свідомості митців-літераторів та їхньої творчості в період між Першою та Другою світовими війнами. Праця є значною мірою інтердисциплінарним дослідженням, яке, крім суто літературознавчих проблем, висвітлює історичні, культурні, етнологічні, соціологічні, антропологічні та економічні аспекти феномену польсько-українського пограниччя. Крім цього, автор аналізує семантико-змістовний аспект поняття «креси», який розуміє як аксіологічно забарвлений синонім пограниччя, вказуючи на моноетнічний і водночас багатокультурний вимір особливого типу знакової спільноти. Дослідник намагається визначити його просторово-географічні межі та ідеологічне навантаження. У роботі підкреслюється, що пограниччя, як суспільно-культурне явище, змінне в часі та просторі, а також у свідомості його мешканців, вирізняється надзвичайним динамізмом, але разом із тим і глибоко вкоріненою традиційністю.

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

Ст. Уляш робить спробу диференціювати та класифікувати типи пограниччя, наголошуючи, що на стиковому порубіжжі культурні системи виразно відділені, між ними пролягає чітка демаркаційна лінія. У свою чергу, перехідне пограниччя є явищем двомовної генетичності. Учений підкреслює, що мовно-етнічна спорідненість не сприяє виникненню зазначеної демаркаційної межі. Замість вираженої лінії кордону маємо справу з перехідною зоною. На такому пограниччі з часом виникає певний тип суспільства з оригінальною культурою й традиціями. Довготривалі явища та процеси взаємопроникнення або різних форм зіткнення культур упливають на формування певного типу особистості з властивою їй специфічною пограничною свідомістю. Проникнення та змішування культур перетворює пограниччя в перехідний простір, своєрідний міст між взаємними цінностями різних культур. Дослідник зазначає, що пограниччя сьогодні є специфічним феноменом, культурною категорією, яка проявляється в символічному, сублімованому просторі й означає певний стан свідомості, тип чуттєвості та уявлень, інакше кажучи, своєрідне світосприйняття. Ст. Уляш, аналізуючи семантично-аксіологічні рівні «кресових» творів міжвоєнного двадцятиріччя, виділяє чотири основні моделі пограничного макротексту: «книга облоги», «книга теренів і слави», «книга пісень по нашу землю», «книга єднання і любові».

Розширення й уточнення термінологічного інструментарію понять «креси» та «пограниччя» детермінували польські дослідники Е. Касперський і Е. Чаплеєвич, завдяки яким було організовану низку наукових заходів, присвячених літературі на колишніх землях Речі Посполитої. Учені одними з перших звернули увагу на антропологічний аспект пограниччя, відзначаючи роль індивіда в процесі творення цієї унікальної субкультури. Аналізуючи літературу «кресів», дослідники слушно виділили окремий пласт текстів, пов'язаних із проблемою репресій і заслань.

Е. Касперський у тандемі з Е. Чаплеєвичем організували низку наукових конференцій та видали збірники наукових статей, присвячених проблемам кресо-пограниччя [426], [425]. Заслугою Е. Касперського є впровадження антропологічного аспекту в пограничний дискурс [406], завдяки чому дослідження «кресових» етнокультурних літературних моделей перейшли в якісно нову площину, започатковуючи аналіз ролі особистості у формуванні культури порубіжжя. Окремий напрям наукових розробок Е. Касперського становить проблема діалогізму й культурної інтерференції, що знайшло відображення в монографічному

дослідженні «Ідеї, форми і традиції діалогу» [404]. У статті Е. Чаплеєвича «Креси і Сибір» автор наголошує, що в літературі відбуваються два паралельні процеси: «сибіризація пограниччя» й «пограничення Сибіру», що стає додатковим семантико-ідеологічним рівнем просторового сегменту етнокультурної моделі кресо-пограниччя [332, с. 101-102]. Водночас дослідник намагався об'єктивно описати засади формування віддаленої від «центру» відкритої на зовнішні впливи етнокультурної системи «кресів», стверджуючи, що саме на пограничних територіях найкраще видно загальнолюдське, адже перебування на пограниччі «навчає універсалізму краще, ніж життя в центрі, який забув про свої кордони» [333, с. 49]. Попри це, Е. Чаплеєвич не уникає й складних моментів буденщини «кресової» багатонаціональної спільноти, описуючи «велике роздоріжжя» [331] як терени з підвищеним рівнем конфліктогенності [334, с. 24]. Розуміючи нестабільність суспільно-культурної системи пограниччя, учений приділив неабияку увагу мотивам катастрофізму в польській літературі [333, с. 50].

Поява в царині регіонального літературознавства дослідників нового покоління, серед яких назвемо імена М. Домбровської-Партики, К. Заяса, М. Котера, Є. Прокоп-Янець, Я. Рещинського, Д. Сапа, Я. Фазана, А. Ф'юта, значно розширило структуру й поглибило проблематику досліджень етнокультурної моделі польсько-українського пограниччя.

Останнім часом побачило світ монографічне дослідження К. Заяса «Неприсутня культура. Випадок польських Інфлянтів» [559], також присвячене літературі пограниччя. Праця молодого вченого з Кракова містить новаторський підхід до проблеми й базується на новітніх дослідженнях у галузі антропології культури, соціології, психології тощо. Дослідник робить спробу розширити семантику поняття «пограниччя», вказуючи на те, що «сам термін став знаком певного способу мислення та наукових досліджень у гуманітарних науках, що характеризується не тільки новизною, але й своєрідною культурною вищістю» [559, с. 245], а тому вважає за доцільне розширення традиційної сфери його застосування.

К. Заяс докладно проаналізував проблему «розладів ідентичності», «амбівалентності тотожності» в контексті антиномії «свій – чужий», наголошуючи на варіативності ідентичностей на культурних пограниччях і вказуючи на наявність у «тутешніх» права вибору етнічної приналежності. Щодо літературних проявів ознак пограничності вчений-полоніст зазначає, що їх неможливо вкласти в рамки офіційної історії літератури з багатьох причин, одна з яких –

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

надзвичайний регіоналізм, яким позначена література «кресів». Конкретний визначений простір, який охоплює авторське уявлення, є одночасно місцем розгортання сюжетної лінії та полем інтерпретаційних зіставлень. Обираючи художній простір твору, письменник не тільки експонує свої симпатії, емоційні та ідентифікаційні зв'язки з ним, але й підштовхує читача до певного культурного прочитання тексту. Митець фіксує регіональні особливості, розбіжності та відмінності, чим дає зрозуміти, що для правильного й поглибленого прочитання твору треба зіставити текст із особливостями локальної культури [560].

Ключовим моментом у дослідженнях пограниччя стала монографія А. Ф'юта «Зустріч з Іншим» [350], у якій літературознавець, посилаючись на праці Ж. Лакана, Е. Левіанса і Ц. Тодорова, намагається пристосувати й адаптувати термінологічний апарат постколоніальних студій до вивчення проблем літературних погранич, зокрема «кресів». Найважливішим питанням для автора є визначення форм польського культурного домінування на колишніх східних землях Речі Посполитої. А. Ф'ют, вивчаючи історико-культурні процеси на «кресах», визнає польську експансію на пограниччях: на півночі – «оксамитову», а на півдні – «агресивну». На підставі аналізу дискурсів, наявних у польській літературі пограниччя ХХ ст., учений однозначно вказує на переважання ностальгічних моделей «кресових» текстів.

Цікаве постколоніальне бачення проблем пограниччя представлене в працях Я. Рецинського, який вкладає в поняття «креси» семантику експансії. Дослідник зазначає, що польський міф цивілізації східних пограничних територій «не є універсальним, а тільки партикулярним, польським, національним, полоноцентричним і патерналістським. У цій етнокультурній моделі «інші» не є рівноправними партнерами, не є самостійними суб'єктами» [492, с. 9]. Учений вважає, що сучасне розуміння пограниччя повинно базуватися на загальнолюдських цінностях, «міф кресів, міф пограниччя, по суті, має підготувати нас внутрішньо до акцептування поліетнічного, багатокультурного й багаторелігійного суспільства» [492, с. 9]. На думку Я. Рецинського, «креси» є архетипом, багатоаспектним міфом, у якому криється більшість польських топосів, на яких ґрунтується національна ідентичність. Щоправда з покоління в покоління все більше спрощених, стереотипних, іноді суперечливих і анахронічних. У майбутньому ці топоси втрачатимуть своє значення через занепад культуротворчого начала та природну зміну поколінь.

Сучасний польський літературний дискурс пограниччя збагатився завдяки інтердисциплінарним науковим опрацюванням. Так, М. Котер приділив неабияку увагу проблемам просторово-географічного сегменту кресо-пограничної моделі, акцентуючи на політичній складовій східних теренів у період становлення ІІ Польської Республіки. К. Гандке дослідила релятивність бінарної дихотомії «центр – пограниччя» та механізми формування польської національної ідентичності в умовах мультикультуралізму. У цьому ж руслі провадила наукові розвідки А. Клоковська, яка обґрунтувала доцільність уживання категорії «відкритості – замкненості» моделі культури порубіжжя. К. Квасневський, аналізуючи соціологічний вимір пограниччя, доводить полоноцентризм поняття «креси» та експансивність польської культури. З. Рикель, спираючись на засади досліджень етнокультурної моделі східних «кресів», намагався ініціювати науковий дискурс щодо західного польсько-німецького пограниччя. Поетикальні засоби організації етнокультурної моделі стали предметом уваги Є. Прокоп-Янець, яка диференціювала категорійний апарат, проаналізувала відмінності, особливості етнографічної нарації та топічної структури етнопоетики [480].

З'ясування контексту міжетнічної взаємодії та етнічної ідентифікації спонукає звернути увагу на праці Е. Дюркгейма, Г. Зіммеля, П. Сорокіна, де можна знайти інтерпретації організації суспільства як продукту та моделі соціальних відносин. Особливості регіональних зв'язків відображені в дослідженнях Ю. Хлебовчика щодо «кресової» ідентичності як окремого типу регіональної культури, Ф. Знанецького, який наголошував на ролі індивіда в процесі творення й у збереженні локальної культури як складової суспільних моделей, та С. Оссовського, який запропонував розрізнити «ідеологічну» батьківщину та «малу», або «приватну», Вітчизну. Положення про специфіку пограничних територій упроваджувалися та розроблялися польськими антропологами: Г. Бабінським, Д. Вояковським, А. Клоковською, А. Садовським. Об'єктом уваги вчених виступають найрізноманітніші аспекти суспільно-культурного, політичного, економічного розвитку пограничних територій. Наприклад, теоретичні засади функціонування пограниччя та транскордоння (Г. Бабінський, М. Голка), мовна та релігійна ситуація (Е. Місеюк, Я. Рігер, Д. Чиквін), етнічна та національна ідентичність (Д. Вояковський, А. Садовський, З. Ясинський) та ін.

Проблеми українсько-польської культурної інтерференції знайшли своє відображення в дослідженнях вітчизняних учених, серед яких є знакові імена О. Астаф'єва, Ю. Булаховської, Л. Вахніної,

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

В. Ведіної, Г. Вервеса, В. Єршова, Ю. Коваліва, Є. Нахліка, Р. Радишевського, а також молодих науковців: М. Брацької, О. Вознюк, Т. Довжок, М. Мацькович, М. Медицької, І. Фрис, С. Яковенка та інших. На особливості «іншого» в літературному тексті звертали увагу І. Франко, В. Гнатюк, так само Д. Наливайко, М. Ільницький, а також М. Брацка, В. Будний, М. Павлишин, Л. Грицик, О. Веретюк, В. Орехов та ін.

На особливу увагу заслуговують дослідницькі праці Г. Вервеса, у яких учений упритул підійшов до проблеми особливостей функціонування моделі України у творах Я. Івашкевича. Варто згадати, що ще наприкінці 60-х років виникла ідея видання польською мовою монографії вітчизняного вченого-літературознавця, у якій учений прагнув представити новий і оригінальний погляд на творчість Я. Івашкевича та проаналізувати ключові моменти польсько-українських літературних контактів. Оpubлікована в 1972 р. монографія «Там, де Ікви срібні хвилі плінуть. З історії польсько-українських літературних стосунків ХІХ і ХХ століття» [550], на жаль, ця книга й досі не перекладена українською, багато в чому була новаторською й такою, що визначала подальші напрями компаративістичних досліджень та аналізу творчого спадку автора «Честі і слави». Учений сигналізує нові, відмінні від попередніх підходи до трактування доробку письменника, зокрема розширює український контекст реінтерпретації творів Я. Івашкевича. Між іншим, Г. Вервес згадує про міжнародну направленість зацікавлень Я. Івашкевича іншими народами [549], яка пізніше розглядатиметься як багатоетнічність та відкритість щодо інших культур [341], [240]. Продовжуючи дискурс впливів трьох культур: української, російської та польської, започатковану сучасником Я. Івашкевича, киянином К. Паустовським [176, с. 3], учений-полоніст акцентує увагу на багатокультурності моделі малої вітчизни письменника. До речі, ця праця викликала неабияку зацікавленість і позитивні відгуки з боку самого Я. Івашкевича. На жаль, науковий доробок академіка Г. Вервеса в польських наукових колах, через відмінності традицій літературознавчих шкіл та суспільно-політичні трансформації, як колись і творчість самого Я. Івашкевича, дещо призабутий, проте його впливи на перцепцію творчості польських письменників безперечні.

Однією з найважливіших праць В. Ведіної є монографія «Сучасна польська проза. До проблеми новаторства» [33]. Аналізуючи твори польських письменників, дослідниця зосереджується на «метаморфозах авторського «я», зміщуючи акцент на індивідуальність особистості митця. Учена порушує питання

впливу екзистенціальної філософії та естетики на деяких польських митців художнього слова. Нагадаємо, що екзистенціалізм у польській літературі, як і в інших європейських, оживив зацікавленість проблемами особистості, морально-етичними чинниками вибору й відповідальності. Авторка детально зупиняється на широко відомих творах: «Дерево родить плід» Т. Голуя, «Болдин» Є. Путрамент, «Хвала і слава» Я. Івашкевича, «Як бути коханою» К. Брандиса. Багато з досліджуваних пізніше В. Ведіною творів так чи інакше стосувались актуальної поза всяким часом і простором теми війни. У своїх роботах учена наголошує на новій ознаці цієї проблематики – прагненні письменників відслідкувати моральні мотиви поведінки людини в екстремальних умовах панування жорстокості, смерті, нелюдності, показати внутрішні вагання й нелегкість особистого вибору та відповідальності за свої вчинки. З цього погляду, не менш важливими залишаються побудовані на опозиціях проблеми: історичної пам'яті й забуття, патріотизму й провокації, віри й відчаю, необхідності й розрахунку тощо, які особливо гостро поставлені в досліджуваних нами творах Л. Бучковського, Р. Верника, В. Одоєвського. В. Ведіна також зверталася до проблем трансформації повоєнного села, яке переживало кардинальні зміни багатовікових традицій та укладу, зазнавало демографічних зміщень і морально-етичних перетворень. У монографії «Польська воєнна проза» [32] В. Ведіна здійснила аналіз творів польських письменників, що з'явилися протягом повоєнного тридцятиліття, де також піднімаються проблеми Другої світової війни або відображені її багатолікі відлуння в житті та психологічному портреті людини. Дослідниця обґрунтовує думки про те, що все частіше воєнна тема розкривається в плані психологічних і морально-етичних конфліктів, екстраполюючись у переживання та відчуття об'єкта, що зростає зацікавлення фактологічним матеріалом, символікою, притчовою манерою та фольклорним началом [194, с. 297, 298].

Важко переоцінити внесок у вітчизняну полоністику Ю. Булаховської. Особливо важливими для роботи вітчизняної полоністики є дослідження вченої щодо проблеми спадковості й новаторства, які розглядаються в контексті суспільних і світоглядних категорій. Дослідниця слушно наголошує на необхідності розпізнавання справжнього новаторства (що має глибоке ідейно-змістове навантаження) і суто мовних експериментів, породжених формалістичною вигадливістю. У монографії «Типологія польсько-російсько-українських літературних явищ 50 – 70-х років ХХ століття» [25] Ю. Булаховська розглядає закономірності ідейно-естетичного

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

розвитку польської, російської, української літератур, що, на думку авторки, дозволяє скласти цілісне бачення головних шляхів поетичної еволюції, де, власне, ідеться про засвоєння й використання у творчому процесі кращих традицій та новаторські тематико-художні пошуки. Дослідниця обґрунтовує авторське звернення до «типологічних сходжень» та подібності художніх моделей як одного з найяскравіших виявлень сучасного літературного процесу в тогочасній Польщі та СРСР; досліджує їхню співвіднесеність із поняттями «контактних зв'язків», спільного й відмінного, національного й інтернаціонального. Варто згадати, що більшість статей Ю. Булаховської [21], [319], написаних у 80-ті роки ХХ ст., тією чи іншою мірою присвячені проблемам літературної взаємодії [206].

Ключовою фігурою сучасної полоністики України є Р. Радишевський, переважна більшість наукових робіт якого присвячена проблемам українсько-польських літературних контактів, зокрема текстуальним моделям порубіжжя доби бароко. У монографії «Українська польськомовна поезія кінця XVIII ст.» [489] дослідник відзначив одну з характерних рис української літератури XVI – XVIII ст. – багатомовність, що виникає з лімінальності територій. Р. Радишевський виокремив також твори, жанри, постаті, стилі, що з'явилися в цьому специфічному часопросторі (польсько-українському пограниччі зламу епохи ренесансу й бароко), проаналізував баталістичну й політично-оказіональну польськомовну поезію – думи, пісні, поеми та віршовані хроніки-трактати, у яких прославлялися подвиги й оплакувалася смерть героїв пограниччя – сарматських лицарів-охоронців вітчизни від зовнішніх ворогів. Згідно з тогочасним міфом «бастіону» мешканці порубіжжя ставали носіями лицарських чеснот, поруч із представниками князівських родів Вишневецьких, Острозьких, Корецьких стояли мужні козацькі ватажки Г. Голубок, І. Підкова, П. Сагайдачний. Військово-лицарські мотиви, насичені постійними топосами й концептами, були найважливішими ознаками тогочасного сарматизму.

Не обминув дослідник ще одного важливого пласту літератури пограниччя, а саме: ранньобарокової релігійної полемічної польськомовної поезії, авторами якої були як православні, так і греко-католицькі українські письменники. Р. Радишевський вкотре підтвердив тяглість традицій літератури українсько-польського пограниччя, яка сповна проявилася в епоху романтизму та утвердилася в ХХ ст., що ще раз було доведено в статті «„Українська” та „польська” школи в літературі українсько-польського пограниччя» [207]. Останні роботи вченого – «Українсько-польське пограниччя:

сарматизм, бароко, діалог культур» [205] і «Полоністичні та порівняльні студії» [192] – містять багатий матеріал, зібраний і опрацьований протягом тридцяти років наукової діяльності. Як говорять самі назви, увагу дослідника зосереджено на українсько-польському культурному помежів'ї та порівняльному аспекті літературознавчого аналізу й пошуку. Перше видання повністю присвячене проблематиці художніх моделей давньої літератури польсько-українського пограниччя та тим знаковим культурним явищам, які на ньому з'явилися (сарматизм, барокові концепти, перетин і діалог культур), натомість, друге репрезентує ті літературно-культурні явища, які своїм корінням сягають барокової культурної єдності. У 2011 р. вчений-полоніст переклав і видав монографію польського колеги Ст. Ульяша, що вийшла під назвою «Література погранич – пограниччя літератури» [246], намагаючись тим самим наблизити до читачів і дослідників феномену літературних моделей пограниччя польське поняття «креси». Саме завдяки Р. Радишевському в обіг вітчизняної літературознавчої науки увійшло поняття «пограниччя», яке набуває все більшої функціональності [26, с. 438-443].

Польська та українсько-польська проблематика постійно перебуває у сфері наукових інтересів О. Астаф'єва, чимало досліджень якого присвячено життю й творчості А. Міцкевича. Окремі статті О. Астаф'єва містять аналіз «української школи» в польському романтизмі: «Ранні балади Адама Міцкевича у системі дискурсу «української школи» [9], «Міфологема Петербурга у творчості Тараса Шевченка й Адама Міцкевича» [7]. Кілька статей учений-компаративіст присвятив проблемі рецепції української літератури на сторінках паризького журналу «Культура» («Kultura»): «Європейський вимір української повоєнної еміграційної літератури» [5], «Єжи Гедройць та українська повоєнна еміграція» [6] тощо. Надзвичайно цінною є думка О. Астаф'єва щодо осмислення польськими колегами проблеми катастрофізму в літературі: «У їх розумінні катастрофізм – тип історіософської свідомості в літературі, публіцистиці й теорії культури на зламі ХІХ – ХХ ст., зокрема у 20-30-их роках. Ця свідомість найповніше зафіксувала можливості існування катастрофічної загрози європейській культурі й духовним цінностям. Передчуття катастрофізму звучить в унісон із декадентськими та есхатологічними настроями модернізму» [8, с. 40]. Нагадаємо, що в українському літературознавстві явище катастрофізму стало об'єктом дослідження не так давно, найбільш відомими є праці О. Астаф'єва, В. Моренця, М. Зимомрі, Я. Поліщука, Л. Стефановської, О. Харлан, Е. Циховської та ін.

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

Глибокі дослідження польської літератури ХХ ст. презентує Л. Оляндер. Серед низки полоністичних розвідок ученої особливе місце посідають праці, присвячені творчості А. Стасюка («Часопростір як образ Європи в книзі Анджея Стасюка „Fado”»), С. Жеромського («Пейзаж у структурі роману С. Жеромського „Попіл” / „Popióły” / і його смислоутворююча роль»), З. Налковської («„Щоденники” / „Dzienniki” / З. Налковської (1939 – 1944): проблема екзистенції»), Ю. Пшибося («Вірш польського поета Ю. Пшибось „Арка” / „Łuk”, 1937/ у контексті слов'янських літератур»). Наукові інтереси лучанки не оминули дослідження письменників пограниччя, а саме: Я. Івашкевича («Поэтика и художественно-философское содержание повести Я. Ивашкевича „Matka Joanna od aniołów”», «Епоха в романі-епопеї „Ślawa i chwala” Я. Івашкевича та „Тихий Дон” М. Шолохова: національний і загальнолюдський аспект») і Л. Бучковського («Людина і дійсність у повісті Леопольда Бучковського „Czarny potok” / „Чорний потік”/»). Важливою для дослідників, а також польської й української компаративістики виявилася нещодавно опублікована вченим ґрунтовна праця «Волинський текст в українській та польській літературах (XIX – ХХ ст.)» [171], у якій, серед іншого, розглядається художня макромодель як результат багатовекторних етнокультурних впливів пограниччя на волинський текст.

Лева частина досліджень Є. Нахліка, опублікованих протягом 1990 – 2000-х років в українських та польських збірниках, сприяє висвітленню проблеми українсько-польських літературних та культурних зв'язків, а також українсько-польської літературної типології. Проте основною й найвагомішою серед численних публікацій львів'янина є монографія «Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики» [153], яка викликає неабиякий інтерес науковців та широкої читацької аудиторії. У дослідженнях ученого приваблює бахтінська концепція діалогізму й орієнтованість на сучасну методологію досвіду чи «досвідчування», яка набуває дедалі ширшого визнання в антропологічно орієнтованих літературознавчих працях. Крім цього, учений видав збірник наукових статей «Творчість Юліуша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики» [157], до якого увійшли статті, рецензії та виступи, присвячені українсько-польським зв'язкам і типологічним паралелям XIX – ХХ ст., де автор об'єктивізує особливості сприйняття пограничного простору як польськими (Л. Венглінський, К. А. Гейнч, Т. Падура, Ю. Словацький, А. Шашкевич та ін.), так і українськими митцями художнього слова (В. Антонович, М. Костомаров, П. Куліш, І. Франко, Т. Шевченко), що в підсумку

дозволяє узагальнити візію окремих сегментів етнокультурної моделі через призму художніх текстів XIX – початку XX ст. та їх сучасної реінтерпретації.

Окремої уваги заслуговують наукові дослідження В. Єршова, який протягом тридцяти років досліджує польськомовну літературу Правобережної України доби романтизму. У монографіях «Польська література Волині доби романтизму: генологія мемуаристичності» [83] та «Польська мемуаристична література Правобережної України доби романтизму» [84] вчений зібрав і опрацював значний масив не тільки власне мемуаристичних текстів польсько-українського пограниччя й ґрунтовно висвітлив їх генезис, а й запропонував свою парадигму й таксономію етнокультурної моделі XIX ст., що сьогодні сприяє об'єктивному зіставленню часопросторових моделей XIX, XX та XXI століть, виявленню поступу, виокремленню прогресивних і регресивних тенденцій, осмисленню й переосмисленню пограничних образів та символів, стереотипів і міфів. Крім цього, дослідник виокремив канон авторів і текстів, запропонував власну візію генологічної структури, її жанрові модифікації та асиміляції [74], [70], [86], а також особливості поетики мемуаристичних і мемуаризованих текстів у контексті лімінального простору між Варшавою й Санкт-Петербургом. Особливої уваги в науковому доробку житомирянина заслуговують окремі дослідження проблем «свій – чужий» [79], аксіології художнього факту [82], [87], правди та правдоподібності [88], [89], що є неодмінними атрибутами будь-якої національної або етнічної моделі художньої літератури.

У контексті досліджень етнокультурних моделей В. Одоєвського та Р. Верника, одним із рівнів якої є ідейно-тематичний, а саме – проблема репресій і заслань, дуже корисною стала монографія Н. Колошук «Табірна проза в парадигмі постмодернізму» [107], присвячена тюремно-табірній прозі як комплексу документальних та художньо-белетристичних свідчень про пережите авторами на нелегких шляхах слов'янської історії XX ст. Авторка ламає стійкий стереотип сприйняття величезного тематичного пласта літератури, розглядаючи цей матеріал у парадигмі постмодерну. При поверховому сприйнятті ці явища недотичні, однак монографія переконливо доводить протилежне, адже лише одночасність постмодерну й табірної прози змушує сумлінного науковця замислитися над процесами, які неминуче виникали в численних точках перетину. Варто згадати, що Н. Колошук є також авторкою низки праць із літературознавчої компаративістики із залученням польського матеріалу: «„Балладина” Ю. Словацького та „Лісова пісня”

Л. Українки в контексті жанру», «„Малий апокаліпсис” Тадеуша Конвицького як антиутопічна модель реальності в біографічній прозі українських шістдесятників», «Табірна література факту в Україні» [202, с. 100-101].

У науковому доробку Ю. Коваліва значне місце посідає висвітлення низки проблем, пов'язаних із українською полоністикою, окрім порівняльних досліджень української та польської лірики, зокрема щодо спільних та відмінних ознак київських «неокласиків» (О. Бургардта, М. Зерова, М. Драй-Хмари, М. Рильського, П. Филиповича) і польських «скамандритів» (К. Вежинського, Я. Івашкевича, Я. Лехоня, А. Слонімського, Ю. Тувіма). У двотомній «Літературознавчій енциклопедії» [122] вченого є низка статей, присвячених польській літературі, зокрема угрупованням, пам'яткам письменства, стильовим тенденціям. У роботі висвітлено такі феномени, як «авангарда краківська», «авангарда друга», «автентизм», «балагули», «валленродизм», «варшавська богема», «варшавський класицизм», «варшавський позитивізм», «велика польська еміграція», «ґавенда», «жагари», «комедія рибалтівська», «легіонерська поезія», «Скамандр», «„українська школа” в польській літературі», «фрашки» та багато інших. Ю. Ковалів відомий також завдяки своїм теоретико-літературним дослідженням, серед яких особливе методологічне значення для осмислення особливостей літературного моделювання має низка праць науковця. У їх переліку на особливу увагу заслуговує стаття в «Літературній енциклопедії», де автор дає наукову дефініцію літературного терміну «модель» [122, с. 64].

У цьому контексті не можна не згадати науковий доробок Г. Мережинської, яка описала міфологічну інфраструктуру сучасної прози з виділенням характерних модифікацій базового есхатологічного міфу, а також інших орієнтирів у їх взаємозв'язках. Дослідницею проведено порівняльний аналіз модифікацій деяких міфопоетичних структур, що актуалізуються саме в перехідні культурні епохи, проаналізовано знаки сучасного тексту культури, якими кодуються роздуми письменників над глобальними філософськими проблемами [136].

У своїх дослідженнях А. Нямцу [166], [165], [168] звернувся до проблем, що вимагають поглибленої уваги у визначенні архетипних констант формально-змістової структури традиційних сюжетів, образів, мотивів і процесів міфотворчості на різних етапах розвитку культури й цивілізації. Монографія вченого «Міф. Легенда. Література (теоретичні аспекти функціонування)» [169] суттєво збагачує наукове

уявлення про теоретичні аспекти функціонування міфологічно-легендарного матеріалу, який дає змогу моделювати універсалиї, ситуативно-емоційні конфлікти й колізії, що забезпечують спадкоємні зв'язки між минулим і майбутнім, загальнокультурним досвідом і актуальним духовним контекстом національно-історичної реальності [245, с. 116].

Одним із найважливіших аспектів досліджень Л. Вахніної є проблематика сучасної польської фольклористики й етнології з її новими завданнями та перспективами, школами й напрямками та її європейськими вимірами, вивчення фольклорного та етнокультурного пограниччя, аналіз сучасних процесів міжкультурного діалогу й культурної ідентичності фольклорних традицій українсько-польського помежів'я в контексті нових трансформацій та глобалізаційних упливів на розвиток народної культури. Важливою для нашої роботи була праця вченої «Українсько-польське пограниччя в контексті європейських етнокультурних досліджень» [31].

Дисертація Т. Довжок «Польська повоєнна проза пограниччя: ідентичність, часопростір, катастрофізм» [59] є прикладом поглибленого фахового дослідження пограничної ідентичності, часопростору та катастрофізму в польській повоєнній літературі, яке максимально враховує всю специфіку феномена пограниччя й виявляє усвідомлення тих складних завдань, що стоять перед українським дослідником цих явищ. Авторка не уподібнюється до багатьох польських дослідників і не вдається до симетричної синонімії термінів «креси» та «пограниччя». У цьому проявляється влучно схоплена в праці специфіка польської східно-пограничної літератури після Другої світової війни. Аналізуючи в цьому історичному контексті особливості функціонування та еволюцію літератури пограниччя, Т. Довжок спирається на світовідчуття й досвід найвидатніших гуманістів і філософів того часу, які дозволяють розкрити глибинне підґрунтя таких явищ, як «смерть цінностей», ситуація «бездомності», проблематика «іншого», трансформація антропологічних моделей, пов'язана зі втратою гармонії зі світом та катастрофізмом. У сукупності світоглядних чинників дослідниця слушно розглядає й поетикальні особливості, які органічно з ними пов'язані: визначну роль автобіографічного письма, поетику хаосу й деконструкції, поліфонічність тексту, карнавальні-гротескову образність. Уся множина естетичних, поетикальних характеристик прози пограничних авторів простежується в чітко окреслених зв'язках спадкоємності з попередніми літературними формаціями, серед яких, безперечно, найголовнішою традицією літератури пограниччя виступає

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

романтична література, особливо «українська школа» в польському романтизмі. Поетичні особливості повоєнної пограничної прози Т. Довжок розглядає в широких рамках модерністської традиції.

Цікавим є також дисертаційне дослідження О. Вознюк «Візія України в польській еміграційній літературі (на прикладі творчості Єжи Стемповського та Юзефа Лободовського)» [42]. Авторка намагається осмислити імагологічний літературний етнообраз українця як «іншого» в польській еміграційній літературі й показати засади формування моделі аналізу літературного образу, робить спробу з'ясувати особливості реалізації візії українця як «іншого» в літературному контексті польських письменників.

Як бачимо, питання польсько-українського пограниччя були об'єктом досліджень багатьох зарубіжних і вітчизняних учених, проте проблеми вивчення етнокультурного аспекту моделювання лімінального художнього простору польської літератури ХХ століття не були ще об'єктом самодостатнього висвітлення.

У монографії проаналізовано низку прозових передвоєнних і повоєнних творів письменників польсько-українського пограниччя, серед яких: історичні оповідання Я. Івашкевича «Заруддя» (1974) і «Червнева ніч» (1976), низка новел «італійського циклу» («Voci di Roma» /1938/, «Венеціанське мереживо I» /1940/ і «Венеціанське мереживо II» /1941/), «Книжка моїх спогадів» (1957); повісті Л. Бучковського «Вертепи» (1947) та «Чорний потік» (1954); твори галицько-подільського циклу В. Одоєвського (збірка оповідань «Смеркання світу» /1962/, повість «Острів спасіння» /1964/, роман «Засипле все, замете...» /1973/); твори-спогади А. Хцюка («Атлантида. Повість про Велике Князівство Балаку» /1969/ та «Місячна земля. Друга повість про Князівство Балаку» /1972/); проза М. Шофер («Гженди. Повість з холодного Поділля» /1932/ і сценічний твір «Exodus» /1945/), а також спогади та повісті Р. Верника («У Здолбунові розквітла калюжниця» /1986/, «Не повернуться лелеки на Граничну» /1998/, «Зачароване дерево» /2002/) та ін. Це дало змогу вперше у вітчизняній полоністиці здійснено спробу комплексного аналізу макротексту літератури польсько-українського пограниччя ХХ ст. на рівні авторських етнокультурних моделей творчості Я. Івашкевича, Л. Бучковського, Р. Верника, В. Одоєвського, А. Хцюка, М. Шофер та ін.; на підставі аналізу творів письменників із різних польсько-українських погранич удалося встановити особливості конверсивності та етнокультурної комунікативності моделей універсуму літератури кресо-пограниччя; проаналізувати специфіку аксіологічних конотацій та художньо-естетичної змістовності

інкорпоративних текстів лімінантного простору; визначити естетичні інспірації та біографічні трансформації у творчості польських письменників пограниччя; установити особливості форм прояву колективної свідомості, історичної пам'яті в контексті конститутивних складових ностальгічного дискурсу та виявити характерні особливості імагологічних презентацій етнічного простору й принципи функціонування антиномії «свій – чужий» тощо.

РОЗДІЛ 1.

ЛІТЕРАТУРНЕ ПОГРАНИЧЧЯ: МОДЕЛІ СТРУКТУР, СТРУКТУРИ МОДЕЛЕЙ

1.1. «Пограниччя» – онтологія ментальностей і візій

Проблеми співіснування, інтерференції та взаємопроникнення культур і літератур знаходилися в центрі як політичного, так і художньо-естетичного поступу протягом багатьох століть, набуваючи особливої актуальності у XXI столітті, підтвердженням чого є підвищена увага до них літературознавців саме останнім часом. Це явище пояснюється необхідністю досліджень сучасних еволюційних і революційних геополітичних, суспільних та етнокультурних перетворень світового масштабу, які призводять до занепаду й трансформацій філософських, ідеологічних, нарешті, ментальних та естетичних канонів і таксономій багатьох цивілізацій, серед яких західна, мабуть, зазнала найбільших змін. Перетворення – перестворення на «стиках» культур виявляються в новоз'явлених антиноміях і дихотоміях постмодерної культури й літератури, що актуалізувалися на тлі невпинної глобалізації та одночасно паралельно існуючої регіоналізації, здається, ще донедавна непорушних моделей «монокультур».

Зазначимо, що європейська культура, у тому числі в її візантійській моделі, що створювалася на території від Кавказу на Сході та до Сицилії й Венеції на Заході, не могла зводитися лише до «вузько» національної домінанти й «штучно» обмежуватися нею. Тому вона є своєрідним етнокультурним мегатекстом, що презентує розмаїття ментальностей, думок і мов, плюралізм художніх стилів та моделей, і передусім позначена інтелектуально-культурною відкритістю [423, с. 13]. Подібна візія є свідченням пограничності палімпсестів культур європейської цивілізації, генези художнього тексту в діахронії та синхронії, польської й української літератур зокрема, що формувалися шляхом взаємовпливів та взаємообміну цінностями із зовнішнім світом і відчували імпульси двох пограничних цивілізаційних моделей – грецько-візантійської та римсько-латинської [423, с. 13].

Сучасні суспільні, політичні та економічні перетворення призвели до того, що в більшості європейських країн місце моногосної культурної моделі посіли моделі полігосії та

мультикультуралізму [399, с. 5-6], що, у свою чергу, стало іманентною часткою ідентичності Європи, особливо Центральної, де політичні кордони змінювалися значно швидше, ніж культурні [483, с. 7].

Варто зазначити, що на початку тридцятих років минулого століття праця О. Г. Пітта-Рівєра «Зіткнення культур і контакти рас» [478, с. 18] викликала неабиякий науковий інтерес у дослідників різних галузей та напрямків, у тому числі літературознавців, які займалися проблемами міжнаціональних, міжкультурних стосунків у площині порівняльного літературознавства. У своїй роботі англійський автор намагався обґрунтувати доцільність використання поняття «зіткнення культур» з метою аналізу суспільних явищ у повоєнній Європі. Проблема одразу опинилася в центрі наукового дискурсу. Запропонована дефініція постійно інтерпретувалася в залежності від контексту конкретної етнополітичної ситуації, набуваючи при цьому нових сенсів і значень. Аналізуючи еволюцію семантики цього терміну, можна помітити тенденцію від негативно-нейтрального (конфліктного) до позитивного (контактно-гармонійного) розуміння сутності пограниччя. Новітнє розуміння феномену багатокультурності викликане метаморфозами суспільних процесів – глобалізацією та переосмисленням загальнолюдських цінностей. Культурні пограниччя можна визначати як терен зустрічі, зіткнення, конфлікту, стикання, сусідства, нарешті, – контакту та єднання літератур тощо. Полісемічність цієї етнокультурної моделі вимагає більш детального аналізу.

О. Веретюк вважає, що інтердисциплінарна категорія «пограниччя» в кожній окремій дисципліні має своє особливе значення, характерне тільки цій галузі науки, яке зазнає змін, нашарувань додаткових сенсів у процесі розвитку самої науки. «Незмінною залишається її основний загальний зміст, що віддзеркалює найістотніший зв'язок предметів і явищ на / поблизу кордону, / перебування між чимось і чимось / одним і другим» [544, с. 14]. «Стан перебування між або проміж» – аналогічний зміст постмодерністичного поняття «лімінальність» [173, с. 236].

Цікавий погляд на проблему «пограниччя» висловив польський літературознавець Е. Касперський [405] під час міжнародної наукової конференції «Пограниччя культур (окремішність – обмін – проникнення – діалог)» (Жешув, 2008 р.). Аналізуючи й обґрунтовуючи доцільність уживання цієї категорії в літературних дослідженнях, учений виокремлює й описує три типи пограниччя, наголошуючи, що основне значення терміну «пограниччя», яке застосовується в літературній географії та літературному

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

краєзнавстві, пов'язане з поняттям кордону й прилеглими територіями. Ці кордони можуть бути міждержавними або міжрегіональними, проте вони завжди виконують функцію поділу. До того ж, прикордонний простір має специфічні мовні й стильові ознаки, що виникають із факту натуральних контактів між представниками обох сторін пограниччя. Художня література, яка біографічно чи тематично пов'язана з пограниччям, найчастіше відтворює наявну суспільно-культурну модель регіону, ознакою якої є поліфонія та діалогізм, а також певний екзотизм [519, с. 9] «іншого», який за межами певної моделі, з одного боку, часто ставав об'єктом підвищеної уваги представників іншої ментальної моделі, а з другого – поштовхом для запозичень та інтерпретацій «іншого чужого».

Слід також зазначити, що цілком протилежні механізми визначають другий тип пограниччя – екстериторіального, загальнодоступного, універсального [405, с. 8], де завдяки вільному пересуванню відбувається культурна дифузія, мовна та стильова інтерференція різних етнічних і культурних спільнот, а також літератур, у тому числі й тих, що існують у межах однієї суспільно-культурної системи. У цій ситуації обмеження контактів виникає не стільки з факту наявності кордону, скільки з розбіжностей етнічних ідентичностей, історичної пам'яті, колективної свідомості, мовних, культурних чи релігійних відмінностей, художньо-літературних традицій. Фактичним пограниччям стають загальнодоступні для різних етнічних, мовних чи релігійних груп місця та інституції, де відбувається комунікація, взаємовплив і текстуальна фіксація. Загрозою для існування такого типу пограниччя є тенденції одностороннього привласнення простору та уодноріднення існуючих різниць і відмінностей (германізація, полонізація, русифікація, румунізація тощо). Деякі вчені вважають, що саме таке несиметричне пограниччя, яке характеризується одним домінуючим центром, становлять так звані південно-східні «креси» колишньої Речі Посполитої [544, с. 14].

Перший і другий типи описаного пограниччя неодноразово були предметом ґрунтовного аналізу в польській [537], [559], [350], [343], [311], [521], [383], [561], [430], [411], [365], [421], [492], [360], [416] та українській [19], [23], [37], [550], [34], [83], [84], [134], [153], [157], [171], [177], [178], [180], [205], [190], [260] теорії й історії літератури. Однак Е. Касперський у статті «Категорія пограниччя в літературних дослідженнях. Методологічні проблеми» звертає увагу на семантичні зміни цього терміну та явища на тлі суспільних перетворень, зокрема процесів глобалізації, коли завдяки сучасним технічним засобам

географічний простір не є перешкодою для комунікації та переказу інформації. Наголосимо, що зміна принципів комунікації потребує універсалізації самого розуміння пограниччя. Цьому, наприклад, може сприяти теза про те, що «жодна точка зору, жодна культурна цінність не є самодостатньою, а набуває певного значення тільки при зіткненні та конфронтації з іншими точками зору, іншими культурами, різноманітними системами символів і цінностей. <...> У цьому розумінні категорія пограниччя втрачає свої вузькі географічні та територіальні конотації. Піддається детериторіалізації (термін Ф. Гваттарі та Ж. Делез), завдяки чому набуває широкого культурного й символічного значення» [405, с. 9]. У цьому контексті модель пограниччя та діалог культур стають поняттями взаємопов'язаними та взаємовизначеними.

Щодо ролі кордонів і типів пограниччя в художній літературі Ст. Ульяш зазначає: «На стиковому пограниччі культурні системи чітко відділені, між ними пролягає чітка демаркаційна лінія. У свою чергу, перехідне пограниччя є явищем двомовної генетичності; мовно-етнічна спорідненість не сприяє виникненню зазначеної демаркаційної межі. Замість вираженої лінії кордону маємо справу з перехідною зоною. <...> На такому пограниччі з часом виникає певний тип суспільства та його культури. Довготривалі явища й процеси взаємопроникнення або різних форм зіткнення культур впливають на формування певного типу особистості зі властивою йому свідомістю. <...> Проникнення та змішування культур перетворює пограниччя на перехідний простір, своєрідний міст між взаємними цінностями культур» [538, с. 10-11]. Авторитетний польський історик літератури аналізує феномен літературного пограниччя, зосереджуючи увагу на релятивності культурних моделей, наголошуючи при цьому на мовній спорідненості як чиннику, що визначає інтенсивність і сам факт міжетнічних контактів.

Інший дослідник Ю. Хлебовчик зазначає, що форма співіснування культур визначається специфікою пограниччя та міжлюдських реляцій [328, с. 42]. Більш загально й дещо в іншому аспекті розуміє пограниччя М. Домбровська-Партика, яка вважає, що національні культури й літератури, яким властивий досвід пограничної онтології, а через це й периферійності, створюють захисні механізми двох загальних типів моделей [338, с. 10-11]. Перша з них виникає внаслідок моноцентричної свідомості периферійного суспільства. Ця свідомість, яку можемо окреслити як свідомість кордону, базується на культурній автокреації віддаленої від центру географічної одиниці, оборонної стіни чи оточеної фортеці. Водночас спостерігається

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

специфічний тип авторефлексій, пов'язаних із ситуацією пограниччя, що призводить до ксенофобного й безапеляційного поділу простору на «свій» і «чужий». Істотною складовою цього механізму компенсації та перенесення є ідея політичної й культурної експансії, що пов'язана з відчуттям цивілізаційної та духовної місії.

У другому випадку, який зустрічається значно рідше, домінує ознака відкритості. Пограниччя й культурний полілог текстів набувають мультикультурних цінностей, що є альтернативою офіційним, домінуючим дискурсам «центру». Створюється культурна модель пограниччя, що експонує найбільш приватні, інтимні реляції та комплікації неоднозначної й суперечливої щоденності. Подібна субкультурна модель може призводити до появи якісно нових моделей ідентичності, альтернативних щодо ідеологічних засад центру (центрів), інтегральною та найістотнішою складовою якої є складна, але натуральна самоакцептація, тобто культурно-літературна свідомість пограниччя.

Описані моделі пограничних суспільств і водночас літератур не є явищем статичним. У залежності від політичної й соціальної кон'юнктури в суспільній ієрархії переважатимуть цінності однієї з них, що є доказом основної дихотомії пограниччя, тобто постійного вибору між замкненістю у світі ідеології ксенофобії та толерантністю щодо «іншого» [338, с. 10-11]. М. Домбровська-Партика базує свої судження на опозиційності понять «центр – периферія», чим експонує на перший план антиномічність самого континууму пограниччя. Варто пам'ятати, що норми та ідеологія центру на периферії функціонують на інших засадах, ніж у головній моделі пограничної культури – літератури [538, с. 11]. Нагадаємо, що об'єктивні просторові категорії на антропологічному та етнічному ґрунті набувають якісно нового звучання, перетворюючись у бінарні опозиції «близький – далекий», «центр – периферія», «свій – чужий».

Деякі дослідники, намагаючись пом'якшити антиномію «центр – периферія», яка не завжди може бути використана в дослідженнях та застосована до певних територій, що тривають у часі, запропонували менш опозиційну пару «центр – пограниччя» [538, с. 11]. На нашу думку, поняття пограниччя автоматично включає в себе просторове значення зовнішньої частини чогось, тобто суспільну маргінальність периферії. Однак антиномія «центр – периферія» взагалі не відображає сутності процесів, що відбуваються на межі двох культурних просторів. Є. Свенх вважає, що периферійність, як складова пограниччя, може означати терени, що перебувають під впливом цивілізаційних процесів або колонізаторських дій. Із сутності

центру, осередку, до якого сходяться всі лінії, який має очевидну силу притягання всього, що знаходиться в його оточенні, виникає розуміння центру як певної квінтесенції, місця концентрації та згущення властивих рис і цінностей, які в міру віддаленості підлягають розрідженню. На пограниччі різні культури відчують постійні зовнішні впливи, тому вони наче кристалізуються, а з часом модифікуються в специфічну регіональну субкультуру, екзистенційну філософію й ідеологію «приватної» або «малої» вітчизни [524, с. 52] .

Кордони культури можуть ретельно охоронятися як адміністративним центром, так і самою літературою з її художніми механізмами функціонування тексту, спрямованими на самозбереження своєї цілісності й самотності естетичних моделей. Саме цей показник визначає рівень замкненості чи відкритості культурної системи нації. Відокремленість та ізольованість пограниччя від центру / центрів, відсутність істотних впливів зовні спонукають такі часопростори, зокрема польсько-українське літературне пограниччя, тобто «креси», розвиватися за власними законами й принципами. У рамках цих територіальних утворень художні літератури різних народів можуть мати відкритий характер, бути прозорими й певною мірою здатними до інтерференції чи, навіть, діалогу. Якщо сусідують культури на більш-менш однаковому рівні розвитку, то відбувається постійний обмін ідеями та творами / текстами. Такі культури стають взаємозалежними, мають спільних митців, яким властива ідентичність пограниччя, свідомість локальної приналежності, наприклад, як творчість А. Міцкевича чи М. Гоголя.

Контакти між представниками художнього слова різних національностей, незалежно від типу адміністративно-географічних та політичних кордонів, створюють культурні моделі, змістовність яких залежить від інтенсивності контактів. Саме в таких просторах усі процеси значно прискорюються, оскільки «центр» не може їх стримувати чи істотно обмежувати, а тому пограниччя живе власним життям. Тому саме тут формуються майбутні тенденції розвитку художньої літератури, зароджуються культурні зв'язки, діалекти та мови, ідейні та ідеологічні феномени, що є неможливим у середовищі істеблішменту центру. Нагадаємо, що контакти в опосередкованій чи неопосередкованій формах сприяють розвитку та еволюції.

Можливо, розгляд пограничності етнокультурних художніх моделей полегшить поняття регіоналізму тому, що кожна дещо більша територіально країна стикається з проблемою регіонів. Регіони географічно, історично, соціально, а іноді й етнографічно – різні, вони були і є результатом об'єктивних довготривалих і складних

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

процесів. Їхнє формування чи, навпаки, нівеляція залежать від того, наскільки певна країна розмаїта своїми природно-рельєфними умовами, політичними традиціями, етнографічними особливостями, нарешті, художньою літературою. Відтак можна стверджувати, що регіоналізм є об'єктивним явищем у кожній великій країні. Він може бути як бар'єром, так і стимулом її розвитку [10].

При розгляді пограничних етнокультурних моделей через призму антропологічних знань завжди виникають певні проблеми та протиріччя. Пояснюється це тим, що такого типу художній простір визначається людиною (індивідумом), осмислюється та твориться носіями літературно-культурної традиції, яка є складовим елементом структури світу (суспільно-культурної системи). Зазначимо, що кожна етнічна літературно-культурна модель структурує та оцінює часопростір на свій лад. Л. Хлестакова вважає, що незалежно від національності та віросповідання універсальним для всіх етнічних культур є сприйняття простору як якісно неоднорідного, що оцінюється в категоріях «добрий – поганий», «небезпечний – безпечний» [256, с. 76]. Отже, наріжними каменями процесу побудови антропологічної моделі простору можуть бути: позиція людини, що знаходиться в центрі «свого» світу; наявність периферії, тобто віддаленої від центру зони відчуження; система розмежувань між сферами «свого» та «чужого».

Принципово важливим елементом у цій моделі виявляється кордон / межа як категорія, завдяки якій структурується часопростір, без неї всі найважливіші зони: «центр – периферія», «свій – чужий», «внутрішній – зовнішній» не мали б розмежованості. Кордон дефінізує сегменти простору, не належить до жодного з них, причому бере на себе складні та важливі функції: обмеження зони «свого» і позначає сусідство з «чужим», він передбачає непорушність межі й одночасно можливість / необхідність її подолання, позначає якісно різні просторові ділянки («безпека – небезпека»). Саме ця завантаженість знаковими та смисловими протиставленнями надає кордону особливого семіотичного статусу «конфліктної зони», зони напружених значень, зі властивою їй нестійкістю [256, с. 76].

Щодо конфліктогенності пограниччя, – цікаву позицію виклав Я. Рецинський, пишучи, що усвідомлення власної етнічної чи релігійної відмінності є конфліктним джерелом пограниччя. Це відчуття посилюється в поєднанні з почуттям культурної вищості, що, звичайно, не акцептується слабкішими в міжкультурних реляціях групами. У міру посилення суперечностей у стосунках між етнічними групами пограниччя в кожній із них створюються тривалі стереотипи

упередженості й ворожості. Такі стереотипи функціонують у колективній свідомості значно довше, ніж самі факти дискримінації та несправедливості. Свідомість і почуття кривди може стати не тільки феноменом, а навіть фрагментом генотипу – сегментом певної моделі, що визначає сутність пограничного часопростору [492, с. 11].

Пограниччя є простором, що створювався носіями різних літературно-культурних традицій, тобто має як фізичне, так і етнокультурне вираження, тобто є антропологізованим. Митець сприймає дійсність крізь призму свого уявлення про простір і об'єкти, які його створюють. Саме завдяки ним та ототожненню з ними відбувається осмислення простору й самоусвідомлення. Через це просторові елементи пограниччя, особливо такі, як: дім, вікно, поріг, ґанок, подвір'я, паркан, вулиця, дорога, річка, озеро, поле, лан, ліс, пагорби, село чи місто тощо, мають розглядатися як символи художнього тексту, що з'єднують світ людини з навколишнім середовищем. Посилаючись на У.Еко, Ст.Ульяш зазначає, що культурні пограниччя розглядаються як особливий тип знакової спільноти, що застосовує відповідні коди й символи [536, с. 9]. Тобто можна стверджувати, що художній образ, візія чи уявлення про пограниччя змінювалися та еволюціонували разом зі свідомістю та баченням світу місцевого населення. Маємо справу з єдиною взаємозалежною бінарною системою «людина – суспільство». К. Заяс надає пограниччю більш просторового значення, розглядаючи його як «місце затирання культур, необов'язково конфліктне, проте завжди вписане в реляції «Свій – Чужий» [559, с. 245]. Ситуація пограниччя містить у собі фундаментальну суперечність: вимагає від художника слова чіткої ідентифікації, але водночас своєю багатокультурністю робить її неможливою.

Наголосимо, що при розгляді питань пограничності варто звертати увагу на соціальний склад досліджуваної території та розмежовувати місто й село, які мають відмінну суспільну структуру та функціонують на різних засадах, причому, що є надзвичайно важливим, їхні фундаментальні механізми є спільними для будь-якої території та етносу. Варто зазначити, що польсько-українське пограниччя протягом свого існування було переважно селянською цивілізацією з традиційним типом культури. Суспільно-економічний, культурний, побутовий, психологічний устрій походять саме з селянського часопростору, в основі якого лежать міфи та анімістичні вірування. Уточнимо, що центральним символом селянської культури слід вважати велику родину. Очевидно також, що ментальність селянства спрямована на підтримання її стійкого системоустрою.

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

Рустикальний простір життя підпорядкований ритмам природи та зумовлений потребами сільськогосподарських робіт і стародавніх звичаїв, що мають глибоке коріння. Селянство – це «екологічна» спільнота, занурена в природу, що відтворює та копіює її ритми. Такому середовищу властиве безпосереднє спілкування, тут усі всі знають та проводять час в одному й тому ж оточенні, тобто всі «свої».

Люди, що живуть в оточенні природи, визначають себе і власний світ шляхом символізації процесів росту та розмноження. Спостереження за ритмами щорічного засинання й відродження природи, зміною сезонів, дня й ночі породжують радше циклічне, ніж лінійне відчуття часу. Тут циклічність стає формою мислення й буття, різновидом колективної свідомості, уявлення про світ та історичної пам'яті, які іноді актуалізуються й забезпечують живучість старих міфів, архетипів, стереотипів тощо.

У свою чергу, місто характеризується тільки йому належними системними властивостями, відображаючи певний тип суспільного розподілу праці й міжособистісних стосунків. Концентрований тип соціально-просторової організації міста, його поліструктурність, високий рівень економічної організації сприяють гетерогенізації міського населення. Саме ця суспільна підсистема є найбільш «пограничною» в соціальному, а також етнічному аспекті [78], [77]. Урбаністичні процеси ХХ століття часто призводили до інтенсифікації міжетнічних контактів і появи так званих культурних тиглів. Такий тип літературного пограниччя розуміємо як часопростір, де відбуваються інтенсивні процеси культурної адаптації та інтеграції, де культурна й мовна інтерференція на тлі відкритості суспільно-культурної системи прискорює процес творення власної специфічної субкультури регіону.

Говорячи про сутність змінного в часі та просторі антропологізованого культурного пограниччя, треба чітко усвідомлювати складність цього феномену, який є своєрідною цілісністю антиномій центр – периферія, свій – чужий, таких понять, як приватна вітчизна, національна ідентичність, колективна свідомість, історична пам'ять тощо. Врахування зазначених вище особливостей суспільно-культурного явища – культурного пограниччя, розуміння сутності механізмів і чинників, що його визначають, дозволять досліднику зрозуміти, що літературне пограниччя є однією з етнокультурних моделей та «досвідом різноманітності певної єдності» [20, с. 180].

Варто наголосити, що питання культуротворчої ролі польсько-українського, польсько-литовського та польсько-білоруського пограниччя й термінологічної доцільності вживання понять «креси» і

«пограниччя» на зламі тисячоліть породили гостру дискусію в польських наукових колах [79, с. 101-109]. З одного боку, група вчених і далі дотримується полоноцентричної візії пограниччя, наголошуючи на історико-цивілізаційній місії польської нації (М. Котер, Б. Гадачек, Я. Кольбушевський), з іншого, – усе частіше робляться акценти на анахронічності «асиметричної» антиномії центр-периферія. У цій ціннісній дихотомії знаком «непольських» теренів є «маргіналізація, ізоляція і культурна стагнація». Поняття «креси» нині переосмислюється передусім як «напрямок експансії», «евфемізм», утворений задля приховування специфіки підлеглого регіону (К. Квасневський), у ньому підкреслюється «квазі-географічність», потенційна «релятивність» (Е. Касперський). Переоцінюється також образ «людини пограниччя», особливо в літературі. Традиційно індивід розглядається як поліфонічна особистість, сформована в умовах мультикультуралізму (Ю. Хлебвчик) [328], а насправді може сигналізувати також про «національну індіферентність» мешканців регіону (А. Ф'ют) [350]. Ст. Ульях вважає, що на сьогодні феномен «креси» є культурною категорією, що проявляються в символічному, сублімованому просторі та означає певний стан свідомості, тип вразливості, форму уявлення, інакше кажучи, світосприйняття [536, с. 22].

Якщо сприймати польсько-українське пограниччя власне як макроетнокультурну модель, коли ми аналізуємо художні твори чи спогади представників цього простору, може виникнути небезпека трактування «кресів» винятково з позиції перцепції індивіда, світогляду окремих особистостей, чи то дослідника, чи то досліджуваного. Звичайно, ми маємо всі підстави говорити про так звані «приватні креси», «креси» А. Міцкевича, С. Гошинського чи Я. Івашкевича, проте вони мають розглядатися в контексті загальних (колективних) та об'єктивних механізмів і тенденцій, що мали місце на досліджуваних територіях. Для переважної більшості творців польської літератури «приватні креси» (мала вітчизна) були продуктом полоноцентричного колективного уявлення про ці землі й саме з цієї перспективи відтворювалися в авторських художніх моделях світу.

Проте поняття «креси», на відміну від пограниччя, викликає низку застережень не тільки в українських наукових колах [85, с. 72-73]. Щодо питання амбівалентності перцепції польсько-українського порубіжжя слушно висловлюється З. Надер: «Відомо, що поняття кресів не є популярним у наших сусідів, особливо зі Сходу. Причина доволі проста, бо те поняття кресів, яке ми вживаємо, яке

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

розглядаємо з різних боків, є поняттям етноцентричним. Тому ми вважаємо дуже важливим взяти до відома точку зору української сторони та всіх сусідніх народів» [458, с. 292].

На жаль, проблеми літературно-культурного пограниччя ще не набули широкої популярності в наукових колах. Беззаперечний авторитет української полоністичної думки Р. Радишевський у передмові до монографії Ст. Уляша «Література пограниччя – пограниччя літератури» висловлює з цього приводу сподівання: «Наше видання вперше знайомить українського читача з класичною монографією польського вченого на тему літератури польсько-українського пограниччя – інтердисциплінарною й компаративною проблематикою, що втягує у свою орбіту дедалі більше українських дослідників. Можливо, не всі з них поділятимуть погляди Станіслава Уляша на термінологічний апарат, оцінку окремих аспектів польсько-українського пограниччя тощо, але безперечним є одне – порушені в ній проблеми надалі залишаються відкритими для української науки, а отже, маємо надію, що праця стимулюватиме думку з непольської перспективи для наближення істини» [201, с. 11].

Цікавим аспектом досліджень, представлених у філологічних збірниках наукових статей, є зв'язок між етнокультурою та літературою. Учені звертають увагу на мультикультуральну літературу, аналізують мультикультуральні позиції у вивченні літератури, наголошуючи на тому, що теперішній час характеризується трансформацією постмодернізму в мультикультуралізм. Т. Денисова слушно підкреслює, що проблема мультикультуралізму невіддільна від проблеми ідентифікації й самоідентифікації [58]. Не можна не погодитися з тим, що низка концептів, як, наприклад, різноманітність, множинність, неоднорідність, самоідентифікація, стають ключовими в розгляді літературних моделей ментальностей багатокультурного пограниччя.

Більшість науковців спирається на праці Дж. Гартлі, який згадане визначення розуміє як «означення й вивчення суспільства як такого, що вміщує численні відмінні, але взаємно пов'язані культурні традиції та практики, що часто асоціюються з різними етнічними компонентами цього суспільства. Відтак, варто зазначити, що з визнання суспільства мультикультурним випливають два основні наслідки: переосмислення уявлень про культурну єдність (цілісність) суспільства, що включає відмову від спроб «інтегрувати» різні етнічні групи, оскільки інтегрування передбачає перетворення на «невідрізнену» частку панівної культури; переосмислення поняття культурного розмаїття: треба враховувати владні зв'язки й відносини

домінування між різними культурними (етнічними, соціальними) групами, аналізувати міжкультурні взаємини як такі між сильними (домінуючими) та слабкими (пригнобленими) культурами, а не просто стимулювати «інтерес до екзотичного» [366, с. 189-190]. Дослідник наголошує на тому, що всі культури чи їхні елементи, представлені в певному ареалі, визначають спільну для всіх субкультурну модель – образ-символ регіону, що презентує собою певний літературний канон, у якому окремі сегменти створюють цілісність, а єдність проявляється через різноманітність, що можна трактувати як певну цілісну художню етномодель певного часопростору.

Український літературознавець Т. Денисова вважає, що мультикультуралізм – поняття реальне, сучасне, неоднозначне. Його можна визначити як стан культури в сучасному демократичному суспільстві, де в атмосфері легітимної рівності громадян вільно реалізуються культурні запити й традиції всіх груп і верств населення та окремих індивідів [58]. У свою чергу, харків'янин І. Соломадін, ідучи за британським довідником з теорії культурної комунікації С. О'Саллівен та Дж. Гартлі, підкреслює, що «мультикультуралізм, або ж культурний плюралізм, – термін, що характеризує співіснування в межах однієї території (країни) багатьох культур, і жодна з них не є панівною» [230, с. 21]. Головною ознакою мультикультуралізму, з точки зору Н. Висоцької, є перенесення наголосу з перемішування в національній культурі різноманітних складових на внутрішню цінність, притаманну кожній із них [40, с. 273].

Порівнюючи наведені визначення мультикультуралізму, не важко розпізнати вплив хорватського культуролога С. Драгоєвича [340], який диференціює концепти моделей мультикультуралізму та інтеркультуралізму. Якщо в концепції мультикультуралізму наголос робиться на збереженні меншинних культур, то це веде до певної консервації існуючого стану. У концепції інтеркультуралізму наголос поставлено саме на забезпеченні активного та позитивного діалогу різних культур у суспільстві, на їхньому взаємопорозумінні та взаємозбагаченні. Однак дослідники вважають, що не існує чіткого поняттєвого та методологічного розмежування мульти- та інтеркультуралізму. На нашу думку, найбільш влучне визначення поняття «полікультурність» дає С. Драгоєвич, котрий стверджує, що це – «пошанування й підтримка всіх культурних потреб і способів життя, які існують у суспільстві, – не лише культур етнічних, мовних меншин, але й геїв та лесбіянок, традиційних селянських субкультур, інвалідів, тощо» [339, с. 133]. Відтак, терміни «багатокультурність», «мультикультуралізм», «інтеркультуралізм» можна вважати синонімами поняття «полікультурність» [230].

Проте, на нашу думку, змістовність літературно-ментальної моделі має характер загальний, неоднозначний, розбіжності в її трактуванні свідчать про нестабільність семантичного значення та наявність цілої низки додаткових сенсів. Говорячи про польсько-українське пограниччя як самодостатню культурно-літературну модель, маємо справу з більш об'єктивним явищем, що має конкретний географічний вимір і пов'язане з адміністративним кордоном, а це «не абстрактні лінії на мапі, а причина різноманітних наслідків у людських долях» [437, с. 35]. Крім того, за словами письменника М. Стіхи, абсолютно очевидним є той факт, що некритичне застосування до України всіх термінів і положень європейських документів межі ХХ і ХХІ століть щодо культурного розмаїття неодмінно виявиться контрпродуктивним, бо Україна свій рух до мультикультуралізму розпочинає не від статусу етнопонаціональної держави, що була відправною точкою для всіх країн континенту в 1970 – 1980 рр., а від постколоніальної ситуації «двох Україн» [232].

На жаль, українські дослідники свідомо уникають уживання складного, значною мірою суперечливого, пов'язаного з минувиною та буттям на одній території двох і більше сусідніх народів поняття «креси». Щоправда, ще в 2005 р. професор Р. Радишевський ініціював широке обговорення цього питання, організувавши наукову конференцію під назвою «„Українська школа” в літературі та культурі українсько-польського пограниччя». Як результат – функціональність категорії пограниччя культур стала предметом аналізу дисертаційних досліджень у галузі української полоністики В. Єршова, Є. Нахліка, Н. Петриченко, Н. Поплавської та Е. Циховської, а також М. Брацкої, Ю. Вавжинської, О. Вознюк, Т. Довжок, В. Захарова, М. Медицької, І. Микитин, І. Руденко, Н. Цьолик, С. Черноус, Т. Чужі та багатьох інших.

Суперечливість понять «пограниччя» й «креси» в українських наукових колах підтверджують висловлювання відомого українського літературознавця-полоніста Є. Нахліка, який наголошував: «Ми аналізували поняття пограниччя, багатокультурності, багатомовності культур та мов тощо. <...> Якщо йдеться про ці питання, то нам близькі погляди французького професора Бовуа. Що стосується теоретичних висновків, то дуже мені подобався реферат Кшиштофа Квасневського. Мабуть, його сприйняла би більшість українських дослідників, тому що він є прихильний до кресової проблематики» [457, с. 290 – 291]. Авторитетний дослідник польської літератури українського Правобережжя В. Єршов, зокрема, зазначає: «Проблема

національної приналежності польськомовної літератури, що функціонувала на Правобережжі у 1-й половині XIX ст., попри свою архіважливу актуальність та майже столітній дискурс, і до сьогодні лежить у лімінальному просторі двох потужних культур – польської та української, яка в українському літературознавстві часто позначається компромісним евфемізмом „пограниччя” чи „порубіжжя”. Ця примхлива гра слів відображає змінну семантику та, відповідно, „ситуативне” вирішення її атрибуції в досить-таки „розмитому” просторі з невизначеними кордонами, національною презентацією та культурною приналежністю. Порівнюючи її з польським терміном „креси”, який однозначно визначає її як власне польську й тільки польську, зауважимо, українське „пограниччя” чи „порубіжжя” репрезентує семантичну амбівалентність, що розміщує її у віртуальній площині „між або поміж чогось”, позбавляючи її права на культурну ідентичність» [76, с. 152]. Актуальність проблеми «креси – пограниччя» була виокремлена під час Міжнародної інтердисциплінарної наукової конференції «„Польсько-український бюлетень”: європейська традиція діалогу культур» (Київ, вересень 2010) [217, с. 124].

Безперечно, погляди К. Кваснівського й деяких інших учених, які намагаються розглядати суспільно-культурний феномен польських прикордонних територій у контексті постколоніального дискурсу [410] та вважають, що поняття «креси» містить експансивний елемент, є близькими мешканцям Західної України, де все ще живі, хоч і дещо модифіковані, стереотипи. Ситуація дуже нагадує польсько-німецькі реляції щодо пограниччя в Сілезії. Однак ми не можемо не зауважити, що чим далі на Схід від Львова, тим більшою є різниця в підходах і трактуваннях досліджуваного суспільно-культурного явища. Підтвердженням нашої думки може бути висловлювання польського дослідника Ст. Ульяша, який, згадуючи наукову конференцію «Діалог культур спільнот пограниччя», зазначив наступне: «Брали в ній участь колеги з України – зі Львова та Києва. Сьогодні частково підтвердилося бачення зі Львова, хоча генералізація в цьому питанні є дуже небезпечна, тому що було кілька таких думок, що креси – це облога, певна агресія й так далі. У свою чергу колеги з Києва про щось таке не говорять, для них історія є більш нейтральною» [535, с. 306].

Багатонаціональна, мультикультурна та багатомовна Україна, чого не можна сказати про моноетнічну Польщу, у силу історичних обставин зазнала впливу двох цілком відмінних культур і систем цінностей, російської та, за посередництвом Польщі, європейської.

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

Саме через це існує так звана «ситуація двох Україн», але насамперед на сьогодні держава розділена зовнішніми та внутрішніми стереотипами, штучне культивування яких призводить до негативної оцінки цілої країни та суспільства.

Польсько-американська дослідниця Е. Томпсон, аналізуючи колоніальні тенденції в російській літературі та пострадянських суспільствах, підкреслює, що народи, над якими була встановлена гегемонія, найчастіше структурували свої дискурси довкола проблем гніту й боротьби за визволення, хоча менш очевидною, проте більш результативною перемогою було б зосередження на постколоніальному дискурсі та перспективах його розвитку [243]. К. Квасневський убачає в «кресах» експансію анексійного мислення у формах розширення державного простору на національне пограниччя, а отже, трактує їх як терени асиміляції та акультурації [430, с. 77]. Такої ж думки дотримуються деякі українські дослідники. Зокрема, Є. Нахлік стверджує: «Зазвичай для нас поняття креси містить експансивний елемент. Агресія, як і дефензива, мають мілітарний аспект. У нас радше прийнято говорити про пограниччя, про співжиття на цьому терені українців, поляків, євреїв та інших націй» [457, с. 190].

Проте не всі вчені бачать таку загрозливу акультурацію, вважаючи, що складена етнічна мозаїка важко піддавалася процесам асиміляції, іноді зазнавала внутрішньої культурної конвергенції. Тоді виникала специфічна «кресова культура», а навіть мова, що була конгломератом рідних і чужих мов, що з часом могло допровадити до окремої національної тотожності і, як наслідок, політичної свідомості та відцентрових тенденцій, до власної державності [421, с. 48].

Підсумовуючи проспективну та ретроспективну онтологію поступу ментальної змістовності стрижневого етнокультурного поняття «пограниччя», наголошуємо, перш за все, на його місткості, що спричинило надзвичайну популярність цього концепту в багатьох галузях як сучасної наукової гуманітарної думки взагалі, так особливо в сучасній українській полоністиці зокрема. Дискусія щодо змістовності та доцільності вживання наукового терміну польського літературознавства «креси», яке, без сумніву, є правомірним, змістовним та самодостатнім і тотожним українському терміну «пограниччя», з точки зору українського літературознавства й бачення лімінального простору, містить у собі елементи експансивності. Безперечно, у такому контексті концепт «пограниччя» є більш всеохоплюючим, об'єктивно зумовленим та концептуально обґрунтованим. Інтердисциплінарність та багатофункціональність

категорії «пограниччя» обумовлена її універсальністю, що, з одного боку, відображає глибинні палімпсести сучасних цивілізацій і культур, держав, народів і регіонів, а з іншого – художньої літератури, що репрезентує ці ж самі цивілізації та культури, держави, народи й регіони.

Попри семантичну прив'язку «пограниччя» до кордонів (часто адміністративних), це етнокультурне явище має апріорі ознаки екстериторіальності, універсальності й загальнодоступності, проявляючись у літературі у формах відкритих моделей. Поліетнічні території, терени з різними етнокультурними традиціями стають простором, де наявні взаємовпливи, відбувається міжкультурна комунікація, а згодом і художньо-текстуальна дифузія. Механізми функціонування літературно-культурного пограниччя визначаються його симетричністю та інтенсивністю впливів одного тексту на інший, одних художньо-детермінованих концептів на інші. Такого типу макротексти є тереном зіткнення, конфлікту, стикання, зустрічі, сусідства або контакту та єднання літературно-культурних етнотекстів тощо.

Безперечно, пограниччя є мультикультурним простором, на якому виникають конфлікти, але й твориться міжкультурний діалог чи навіть, як це мало місце на польсько-українському пограниччі, полілог. Культурне поліголосья є важливою складовою ідентичності Європи та фактом «пограничного» мегатексту, що визначає тип пограничної моделі.

Культурні моделі сусідніх народів старого континенту вирізняються неабиякою релятивністю й високим рівнем культурної та мовної інтерференції, що пояснюється спільною історією, а також досвідом сусідського буття на спільних територіях. За таких умов відбувається формування спільної пограничної етнокультурної моделі, де антиномія «центр – периферія» пом'якшується категорією пограничності. Конфліктогенність не є іманентною ознакою пограниччя, проте терен зіткнення завжди вписаний у реляції «свій – чужий», що може модифікуватись у дихотомію «свій – інший». Пограничні етнокультурні літературні моделі, враховуючи, що вони повинні розглядатися в синхронічному та діахронічному просторі художнього макротексту через призму аксіологічних та імаголічних традицій суб'єкта-автора художнього тексту, визначаються носієм літературно-культурної традиції. Поліфонія та діалогізм художньої літератури пограниччя є відбитком суспільно-культурної моделі того чи іншого регіону, а представлені в текстах художні образи стають кодами-символами етнокультурної спільноти та субкультури пограниччя.

1.2. Польсько-український лімінальний простір: парадигма феноменологічних моделей

Термін «модель» (фр. *modèle*, від лат. *modulus* – міра, аналог, зразок), попри свою багатозначність, універсальність, а іноді й абстрактність, став затребуваним поняттям літературознавства другої половині ХХ століття. Провідний український учений, автор фундаментальної «Літературознавчої енциклопедії» Ю. Ковалів визначає змістовність літературного терміну «модель», як «речову, знакову або мислену систему, у якій відображена структура й принципи функціонування об'єкта пізнання». На думку вченого, «вона має вигляд ідеалізованого, абстрактного образу, який спрощено, на підставі аналогій та гомографізму, відтворює певний оригінал з метою вивчення його ознак, складників, способів існування та функціонування» [101, с. 64]. Змістовність літературної моделі, запропонована відомим українським теоретиком літератури, охоплює також структури літературних феноменів, схеми та знакові системи, що визначають суть моделі як аналогу літературному оригіналу. Крім цього, Ю. Ковалів визначає іконічні та семіотичні знаки, синтетичні різновиди образу, значення й знаку та ін. Якщо звернути увагу на той факт, що провідні польські літературознавчі словники не фіксують цього поняття [509], [508], [510], [354], а також на те, що термін оминули укладачі «Енциклопедії постмодернізму» [66], які, здавалося б, у першу чергу мали рефлектувати один із провідних концептів постмодерної естетики, – дефініція Ю. Коваліва набуває методологічної змістовності й значення. Погоджуючись із універсальним визначенням вченого та враховуючи присутність у ньому змістовно-естетичного еталону як світоглядної структури [93, с. 263], особливостей внутрішньої організації, висвітлення яких із певних причин може бути неможливим і які можуть замінити цей об'єкт у процесі дослідження [250, с. 391], здатність заміщувати інформацію, що утворює нову інформацію [112, с. 285], внесемо деякі кореляції відносно специфіки етнокультурних моделей художніх текстів лімінального простору, що постали на польсько-українському пограниччі, для чого відрефлексуємо поступ «моделювання моделей» у теорії літератури протягом останнього часу.

У пострадянському етнокультурному просторі більш адаптованим, що в певних умовах може розглядатися як текстуальний синонім, було поняття «картина світу», через яке відбувалася експлікація суб'єктивних установок автора, серед них – аксіологічні, емотивні, смислові тощо. Е. Рахматулліна вважає, що

реальна дійсність відображується також у вигляді картини світу, яка, однак, структурується за допомогою та посередництвом моделі світу, що репрезентується й суб'єктивізується автором завдяки семіотичним системам другого порядку [210, с. 136].

У цьому контексті цікавими є спостереження Ю. Лотмана, який розглядає текст як своєрідну культурну модель. Дослідник уважав, що багатшаровий та семіотично неоднорідний текст, здатний вступати в складні реляції з навколишнім культурним контекстом і читацькою аудиторією, перестає бути елементарним повідомленням, скерованим від адресанта до адресату [125, с. 131]. Виявляється здатність конденсувати інформацію, текст набуває пам'яті, що є ознакою його інтелектуального устрою. Текст не тільки передає закладену в нього зовні інформацію, а й трансформує та створює нові повідомлення. Крім цього, текст виконує функцію діалогу між читачем та літературною традицією, тобто стає чимось на зразок колективної культурної пам'яті. У такій функції текст, з одного боку, виявляє здатність до безперервного поповнення, а з іншого – до актуалізації одних аспектів уміщеної в ньому інформації та тимчасового або повного забування інших. Не менш важливими є релятивність між текстом і культурним контекстом. У цьому випадку текст виступає в комунікативному акті не як повідомлення, а у функції повноправного учасника, суб'єкта-витоку або одержувача інформації. Зрештою, художні тексти, як більш стабільні й визначені утворення, можуть переходити з одного до іншого контексту, виявляючи при цьому приховані аспекти й сенси. Отже, текст уподібнюється до культурного універсуму, набуваючи рис моделі літератури. У такому розумінні текст може розглядатися як своєрідний дешифратор інших текстів та метатекстів [125, с. 129-132]. У світі літературного твору немає багатьох речей із того, що існує в реальному світі. «Цей світ по-своєму обмежений», – поглиблює проблему Д. Ліхачов [120, с. 79].

Українська дослідниця О. Харлан, посилаючись на лотманську методологію, запропонувала свою дефініцію наукових і художніх моделей, розуміючи їх як художні моделі дійсності, що її віддзеркалюють. У художніх творах фрагменти дійсності, які, власне, моделюються, у той же час «породжують» (креативна функція моделі) дослідження з прогностичною (касандровою) функцією. На думку вченого, від наукових моделей художня модель відрізняється тим, що «розширює сам простір можливого», акцентує не тільки функції мистецтва й мистецького твору та визначає їхні відносини з дійсністю, але є також структурально-семіотичним поясненням феномену породження твору мистецтва та його буття [254, с. 123-124, 308].

Думку авторитетного вченого продовжує В. Бондар, яка зазначає, що осмислення художньої моделі світу поетичного тексту як концептуального компонента вираження світосприйняття автора – це одна з основних проблем, що на сучасному етапі знаходиться в полі наукових пошуків літературознавців [272, с. 253].

Зазначимо, що культурні етномоделі створюються (як письменниками, так і літературознавцями) як певні ідеальні типи / схеми з метою більш глибокого дослідження художніх текстів на підставі узагальнень історичного матеріалу, виявлення форм життєдіяльності літератури та поезики її видів, жанрів, різноманітних модифікацій. Спільним для всіх визначень моделі є розуміння її як аналога певного об'єкта (оригіналу), визнання її штучності [226, с.172]. Модельне бачення світу за А. Кребером дозволяє побачити всі елементи культури – політичний устрій, одяг, їжу, витвори мистецтва, технологію будівництва житла тощо – у єдності. Такий підхід до аналізу художнього твору дає змогу перспективного й усебічного розгляду художнього світу в цілому та окремих його аспектів [427, с. 181, 189]. Дана візія основних тенденцій художнього тексту дозволяє проаналізувати зазначену співвіднесеність у контексті національно-культурної ситуації пограниччя, яку маємо розглядати як комплексне явище, що включає в себе різні складові, відображення реальності, а також світогляду, світосприйняття та світорозуміння письменника пограниччя.

У своїй монографії, присвяченій моделі світу в поезії Юрія Тарнавського, І. Лівенко наголошує, що художня модель світу як домінанта поезики визначає основні формально-змістові пріоритети творчості будь-якого митця, вбираючи в себе ті характеристики типу творчості, які репрезентують світоглядні орієнтири автора в їх художній інтерпретації [121, с. 16]. Дослідниця зосереджується на реляціях: «автор – текст – реальність», стверджуючи, що саме модель світу фокусує в собі характер співвіднесення авторського світобачення, розуміння митцем ідеалу й реалій світу, та робить висновок про те, що внутрішній світ є тісно пов'язаний із соціумом як середовищем існування людини [121, с. 17], на що вказував і Ю. Лотман [126, с. 25]. Таким чином, авторська модель світу, у тому числі й порубіжжя, є певною реалізацією індивідуальної концептуальної картини світу, представником якого є автор як індивід.

Досліджуючи творчість письменників пограниччя, зосереджуючись на питаннях міжнаціональних та міжкультурних відносин, літературно-текстуальної інтерференції та етнічно-ментальної амальгамації в контексті семантичного ряду «свій – інший –

чужий», вважаємо доцільним упроваджувати художню етнокультурну модель польсько-українського пограниччя. Ця модель, як художня проекція об'єктивно-історичної суспільно-культурної системи (чи типів художніх реляцій, що виступають на певних територіях) у свідомості письменника-креатора, є гетерогенною системою, що складається з художніх образів і картин художнього світу, які створюють ситуативні кола взаємозв'язків часу та різних форм простору, ідеї та змісту, тла, текстів і контекстів тощо. Модель культури пограниччя є певним «каркасом», довкола якого можуть кристалізуватися різноманітні інші культурні контексти [266, с. 27]. Так само й художня модель пограниччя є сукупністю художньо-поетичних засобів, які добираються автором і дозволяють реалізувати творчі задуми.

Модель літератури польсько-українського пограниччя, маючи свою текстуальну та часопросторову субстанціонарну змістовність, презентує предметні, знакові та уявні ментальні візії, що відтворюють, імітують або відображають не тільки й не стільки визначальні характеристики, притаманні загальному моделюванню художнього світу на рівнях макросистем, скільки принципи внутрішньої локальної лімінальної організації художнього тексту / текстів, певні властивості чи його ознаки. Особливістю моделі пограниччя є взаємозалежність від міжкультурних стосунків, дистанцій, ієрархій та дій в організованій і неорганізованій формах. Крім цього, характерною рисою такої моделі є дихотомія складових суспільно-культурної системи, у якій перша є первинною, хоча й не може функціонувати без другої [344, с. 17], виступає особливим аксіонормативним укладом системи [568, с. 176], де регіональна культура встановлює новий, відмінний рівень реальності, більш високий, ніж суспільство [303, с. 103]. Однак ця реальність здебільшого є фікційною [330, с. 41], що ілюструє, з одного боку, суб'єктивну властивість пограничного тексту, з іншого – об'єктивізує його на рівні етнокультурної презентації «малої вітчизни». Авторську макромодель пограниччя можна розглядати як модифіковані суспільно-культурні реалії соціуму лімінального простору. Проте відтворення реальності в контексті авторської моделі характеризується більш образним, більш естетичним та більш емоційно забарвленим сприйняттям і зображенням дійсності, що є характерною ознакою «вузької» адресності тексту порубіжжя [179, с. 389] з «екзотичною» забарвленістю [519, с. 10].

Художні етномоделі текстів пограниччя можуть створюватися не тільки й не стільки на рівні цілого, а й, наприклад, на рівнях його певних сегментів, серед яких можуть бути різноманітні таксономічні парадигми, зокрема генологічна. Так, епічну модель пограничних

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

текстів можуть тією чи іншою мірою презентувати дослідження О. Астаф'єва, Ю. Булаховської, Н. Варфоломеевої, Т. Довжок, В. Єршова, М. Жулинського, В. Крементуло, І. Микитин, Л. Оляндер, Н. Петриченко, Н. Поплавської, Л. Ромащенко, В. Соболю, М. Ткачука, Т. Хайдер, Н. Цьолик, С. Черноус-Байдацької, Т. Чужої, С. Яковенка. Інтерпретації ліричної моделі польсько-українського простору можуть ілюструвати наукові рефлексії О. Астаф'єва, Є. Нахліка, Я. Нахліка, Р. Радишевського, Е. Циховської. Крім того, драматична модель представлена в дослідженнях М. Медицької, мемуаристична – В. Єршова та Н. Колошук, епістолярна – О. Цівкач, літературної критики пограниччя – О. Нахлік, І. Руденко та О. Яручик. Нарешті, модель фольклористичного простору презентують дослідження Л. Вахніної. Погоджуємось та визнаємо дискурсивність запропонованого моделювання. Однак наголосимо також на тому, що головними в ній є не конкретно векторні чи об'єктні напрямки, а об'єктивні генеральні тенденції.

Безперечно, лише на запропонованому генологічному рівні така таксономія не вичерпується. Теоретично пам'ятаймо, що об'єктивно існують ще й еклектичні моделі міжродових об'єднань, наприклад, ліро-епічна чи епічно-драматична, дифузні моделі типу мемуаризованого епосу, лірики чи драми та ін., перехідні моделі сатирично-, критично-, мемуаристично-художніх текстів, як епізованих, так і ліризованих та драматизованих відповідно.

Інший щабель етнокультурного моделювання художніх текстів може бути на рівнях діакронії та синхронії. Так, наприклад, модель етнокультурних текстів польсько-українського пограниччя може бути репрезентованою на рівні Правобережної польськомовної літератури ХІХ ст. Класик української полоністики В. Гнатюк запропонував свою таксономічну модель літератури польсько-українського пограниччя, до якої увійшли твори Т. Баранецького, Т. Бобровського, Д. Борковського, А. Венярського, А. Веріга-Даровського, Г. Відорта, С. Вінницького, Ф. Віхерського, П. Воронича, Е. М. Галлі, К. Гейнча, Я. Гжегожевського, М. Годлевського, І. Головінського, М. Гославського, С. Гоцинського, М. Грабовського, А. Грози, С. Грози, Е. Ф. Дашковського, К. Джебевського, Є. Дульського, Ю. Дунін-Борковського, М. Єзерського, В. Жевуського, Г. Жевуського, Т. Заборовського, Б. Залеського, В. Зелінського, Р. Зенкевича, Є. Івановського, Е. Ізопольського, Ю. Котоні, Ф. Краузе, Ю. І. Крашевського, Я. Комарницького, А. Коціпінського, Л. Кунацького, Т. Лада-Заблоцького, К. Лях-Ширми, А. Мальчевського, А. Марцинковського, Т. Олізаровського, С. Осташевського, Я. Д. Охоцького, Т. Падалиці (З. Фіша), Т. Падури,

А. Пенкевича, Я. Прусіновського, Л. Рогальського, Е. Рулікowsького, Ю. Словацького, А. Словіковського, З. Д. Ходаковського, К. Е. Хоєцького, К. Цеглевича, М. Цеплінського, М. Чайковського, А. Є. Чарториського, А. Шашкевича, А. Янушкевича. Окрему складову моделі представників польськомовної літератури України, на думку В. Гнатука, представляє група польських хлопоманів, серед яких В. Антонович, К. Міхальчук, Б. Познанський, Ф. Рильський, П. Свінцицький, Л. Совінський та ін. [53, с. 358-620].

Інший ґрунтовний дослідник Правобережжя В. Єршов пропонує свою модель правобережної польськомовної мемуаристики, яку презентують твори А. Анджейовського, Ш. Аскеназі, Г. Блендовської з Дзялинських, Т. Бобровського, В. Борейка, С. Букара, Ф. Вротновського, Е. М. Галлі, К. Гейнча, М. Грабовського, А. Грози, Т. Т. Єжа (З. Мілковського), А. Єловіцького, Г. Жевуського, Є. Івановського (Є. Хеленіуша), Ф. Карпінського, К. Качковського, А. Н. Коженювського, Ю. Коженювського, К. Козьмяна, Ш. Конопацького, Ю. І. Крашевського, Вл. Міцкевича, К. Міцовського, Ю. У. Немцевича, Ф. Новіцького, Г. Олізара, Н. Олізара, Т. Олізаровського, С. Осташевського, Я. Д. Охоцького, Ю. Охоцького, А. Павши, Т. Падалиці (З. Фіш), А. Пжездецького, Р. Піотровського, Г. Пузиніної, К. Ружицького, Є. Фелінської, З. Щ. Фелінського, А. Хжонцевського, М. Чайковського, А. Є. Чарториського тощо [84, с. 57].

Як бачимо, перша та друга моделі, співпадаючи в лідерах (Е. М. Галлі, М. Грабовський, А. Гроза, Г. Жевуський, Є. Івановський, Ю. І. Крашевський, Т. Олізаровський, С. Осташевський, Я. Д. Охоцький, Т. Падалиця, М. Чайковський, А. Є. Чарториський), все ж мають певні відмінності. Тому при моделюванні певного простору і часу, безперечно, важливою є парадигма критеріїв, покладених у її дефініцію. Уточнимо, що в залежності від наукового інтересу, літературознавчих домінант, естетичних та етнокультурних принципів у середині кожної моделі можуть відбуватися певні модифікації, здатні утворювати нові самодостатні моделі.

Розглянувши в діахронії та синхронії лише одну часопросторову модель, позначимо множину та варіативність інших можливих художніх моделей літератури пограниччя, серед яких можуть бути, наприклад, модель польсько-української літератури початку ХХ ст. та I світової війни (1900 – 1920 рр.), модель текстів пограниччя міжвоєнного періоду (1920 – 1939 рр.), модель текстів пограниччя II світової війни (1939 – 1945 рр.), повоєнного часу (1945 – 1981 рр.) та ін. Крім цього, у площині синхронічного дискурсу можна об'єктивно говорити про «східну» та «західну» моделі визначеного й

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

локалізованого пограничного простору. В окрему модель виокремлюються, зокрема, тексти авторів за походженням, а також художня література певних етнічних регіонів у вигляді моделей літератур Галичини, Буковини, Волині, Жешовщини чи Люблінщини.

Враховуючи критерії, принципи та часопросторові особливості теорії літературного моделювання, акцентуємо увагу на особливостях етнокультурної моделі літератури польсько-українського пограниччя ХХ століття.

У своїй роботі ми зосереджуємося на окремих регіонах південно-східного кресопограниччя, представлених у творах Я. Івашкевича (переважно Центральна Україна, Київ, Катеринослав, Одеса), Л. Бучковського (Галичина – Поділля), В. Одоєвського (Поділля), А. Хцюка (Галичина), М. Шофер (Галичина – Поділля), Р. Верника (Волинь). Кожен із цих письменників створював власні етнокультурні моделі пограниччя, які базуються як на спільних елементах колективної пам'яті, так і на особистісному досвіді пограничного часопростору. Варто зазначити, що регіональний поділ польсько-українського пограниччя є умовним і суб'єктивним. Так, скажімо, для Я. Івашкевича приватна вітчизна – це вся Україна, Л. Бучковський і М. Шофер моделюють простір пограниччя в самому пограниччі, В. Одоєвський зображує «уявне» Поділля, А. Хцюк описує лише певну частину Галичини, називаючи цю територією Балаком, лише твори Р. Верника відрізняються чіткою прив'язкою до топонімів рідної Волині.

Проте варто згадати, що літературна географія польсько-українського пограниччя вирізняється надзвичайною різноманітністю, а створені письменниками етнокультурні моделі – своєю різнобарвністю. «Кресова» література охоплює багатющий шар творів різного ґатунку, що вирізняються широким спектром проблем і мотивів, філософією й поетикою, а також власним симбіозом і синергією в окремих літературних періодах і жанрах. Саме ця література створила всеохоплюючу парадигму визначень і понять, що виявляються в різноманітних контекстах, увічнених в енциклопедіях, лексиконах, словниках і белетристиці. Вона становить окрему складову польського загальнонаціонального письменництва. Ідеологічно-естетичні ознаки кресової літератури, що сформувався від середньовіччя до сьогодення, яскраво свідчать про її специфіку та структурні доміанти. Літературу пограниччя визначає здатність митців розшифровувати та відтворювати в художньому тексті пограничні знаки-коди, зрозумілі лише втаємниченим членам так званої комунікативної спільноти. До когорти митців польсько-

українського пограниччя ХХ століття можна зарахувати багатьох літераторів.

До законодавців канону літератури пограниччя належать: Марія Дунін-Козицька (1877 – 1948; «Буря зі Сходу» – «Burza od Wschodu» /1925/, «Переорані шляхи» – «Przeorane szlaki» /1928 – 1930/), Зоф'я Коссак-Щуцька (1890 – 1968; «Згарище» – «Pożoga» /1922/, «Золота воля» – «Złota wolność» /1928/, «Теребовля» – «Trembowla» /1939/, «Ревіндикація польськості на Кресакх» – «Rewindykacja polskości na Kresach» /1939/), Станіслав Вінценз (1888 – 1971; «На високій полонині» – «Na wysokiej połoninie» /1936/, «На боці пам'яті» – «Po stronie pamięci» /1965/, «Діалог із Советами» – «Dialogi z Sowietami» /1966/, «Єврейські теми» – «Tematy żydowskie» /1977/), Казімеж Вєжиньські (1894 – 1969; «Весна й вино» – «Wiosna i wino» /1919/, «Велика ведмедиця» – «Wielka Niedźwiedzica» /1923/, «Кургани» – «Kurhany» /1938/), Юзеф Лободовський (1909 – 1988; «Про червону кров» – «O czerwonej krwi» /1931/, «Розмова з вітчизною» – «Rozmowa z Ojczyzną» /1935/, «Золота грамота» – «Złota Hramota» /1954/, «Пісня про Україну» – «Pieśń o Ukrainie» /1959/), Юзеф Віттлін (1896 – 1976); «Гімни» – «Hymny» /1920/, «Сіль землі» – «Sól ziemi» /1936/, «Мій Львів» – «Mój Lwów» /1946/, «Орфей у пеклі ХХ століття» – «Orfeusz w piekle XX wieku» /1963/), Мар'ян Гемар (1901 – 1972; «Троянський кінь» – «Koń trojański» /1936/, «Дві Святі землі» – «Dwie Ziemie Świąte» /1942/, «Стіна плачу» – «Ściana płaczu» /1968/), Єжи Стемповський (1894 – 1969; «Від Бердичева до Риму» – «Od Berdyczowa do Rzymu» /1971/, «У долині Дністра та інші есе» – «W dolinie Dniestru i inne eseje» /1993/), Анджей Кусьневич (1904 – 1993; «Слова про невинність» – «Słowa o niewinności» /1956/, «Урок мертвої мови» – «Lekcja martwego języka» /1977/, «Звичаєві мішанки» – «Mieszaniwy obyczajowe» /1985/), Юліан Срийковський (1905 – 1996; «Голоси в темряві» – «Glosy w ciemności» /1956/, «Чорна троянда» – «Czarna róża» /1962/, «Аустерія» – «Austeria» /1966/), Владзімеж Пазьневський (1942; «Вірші для зниклих безвісти» – «Wiersze dla zaginionych bez wieści» /1975/, «Контрольна робота з пам'яті» – «Klasówka z pamięci» /1988/, «Зараз повертаюсь» – «Zaraz wracam» /1989/).

До менш відомих і досліджених митців польсько-українського пограниччя можна зарахувати Яна Адамського (1923), Зоф'ю Богданович (1898 – 1965), Стефана Борсукевича (1918 – 1942), Юліана Волошиновського (1898 – 1977), Вацлаву Гродзіцьку-Чеховську (1885 – 1950), Адама Загаєвського (1945), Ганну Кшеменецьку (1866 – 1930), Корнеля Макушинського (1884 – 1953),

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

Еугеніуша Малачевського-Корвіна (1895-1922), Владислава Мільчарека (1916 – 1993), Францішека Сікорського (1930), Станіслава Сроковського (1936), Анджея Стойовського (1933) та інших.

Цікаво, що істотним чинником, який зміцнював зв'язки польськомовної пограничної спільноти, був спосіб творення культурного канону. Ці канони завжди різняться з огляду на історичні, культурні й суспільні ситуації, у яких живуть групи та спільноти. Окрім позначення конкретних цінностей, канони культури функціонують як збір символів групової ідентичності та колективної пам'яті, що базуються на національних міфах. Хочемо наголосити, що поняття «креси» пов'язувалося мешканцями «кресів» із чітко визначеною сферою літературної пам'яті, у якій певні літературні тексти, а також прізвища письменників, належали до сфери канону, який упливав на гомогенність простору власного минулого. Таким чином, на характер свідчень про походження впливали також метатекстуальні сигнали, ремінісценції, докази й значеннєво забарвлені текстові посилання. Узагальнюючи проблему, можна сказати, що вирішальну роль виконували семіотичні та інтертекстуальні стратегії. Ідентифікуючий зв'язок із минулими поколіннями реалізовувався через пам'ять літературного минулого. У пограничних текстах стають задіяні ті топоси й художні стратегії формування літературного матеріалу, які однаковою мірою розрізнявали й виконували інтеграційну функцію, організовуючи спільноту та формуючи її колективну свідомість і пам'ять про минуле.

Ст. Уляш слушно зауважив, що «література ставала мистецтвом гри про колективну свідомість, умінням переконувати інших у тому, чим є пограниччя, захищала цінності, що знаходилися під загрозою або ігнорувалися. Зважаючи на вищезгаданий проблемний контекст, у пограничній літературі міжвоєнного двадцятиліття можна вирізнити чотири основні Книги (групи текстів – О. С.): Книгу облоги, Книгу теренів і слави, Книгу пісень про нашу землю, книгу єднання і любові» [536, с. 192]. Етнокультурні моделі, представлені в літературі цього періоду, визначалися літературною спадщиною «Могорта» В. Поля та «Трилогією» Г. Сенкевича. Ейфорія, викликана здобуттям незалежності, послаблювалась усвідомленням факту «зменшення» батьківщини, що актуалізувало міф «прикордонної фортеці» та «рації польського буття на пограниччі». Пізніші тексти визначалися свідомістю остаточного руйнування малої вітчизни й апокаліптичним сприйняттям воєнних реалій Другої світової війни. Катастрофізм перцепцій польсько-українського пограниччя посилювався через озброєні конфлікти із сусідами-

українцями; ця тема стала однією з домінуючих у повоєнній пограничній прозі. Лише згодом переосмислення спільного польсько-українського минулого призведе до появи розуміння необхідності діалогу між двома народами.

Важливими структуроутворюючими компонентами літературних моделей певних регіонів є категорії етнокультурного виміру, пам'яті та свідомості. Такого типу концепти можна відшукати в працях К. Войтили, П. Нора, Й. Ратцінґера, П. Рікера, Ч. Тайлора, Й. Тішнера та інших дослідників пам'яті на соціо-гуманітарних стижах, що стали предметом низки міждисциплінарних досліджень. Концепція меморизації або «колективної пам'яті», що розпочалась у сфері соціології (М. Хальбваск), продовжилась у теорії ментальностей (Ф. Ар'єс, М. Фуко), комунікації (Дж. Онг) та семіотиці (Г. Томпсон). З нею корелюються такі концепти, як «культурна», «соціальна», «історична пам'ять», «контрапам'ять», «місця пам'яті», «історична правда», «історичний досвід», «комунікативна традиція» [108, с. 153], [63], [64], [113].

Праця французького соціолога М. Хальбваска «Колективна пам'ять» (1950) стала першим системним обґрунтуванням концепції й аналізом феномену колективної пам'яті. О. Трегуб також слушно відзначила, що пам'ять є однією з найважливіших категорій етнології й націоналістики, яка неодмінно пов'язана з історією та є утворюючим компонентом регіональної етномоделі [244, с. 26], компонентами якої є забобони й упередження, ксенофобія та расизм, міфи й тотожність [244, с. 25]. Щодо релятивності національного (етнічного) й колективного цікаву думку висловив В. Навроцький, пишучи, що етнічність значною мірою проявляється насамперед у колективних діях, яка надає етнічній поведінці / моделі певної стійкості. Відомо також, що існує безліч прикладів на користь того, що згуртованість членів групи [80] буде міцнішою саме тоді, коли індивіди входять до одного й того ж етносу [147, с. 293-294].

Колективна пам'ять, як і міф, обґрунтовує минувшину, створює власні моделі та інтерпретує «інші – чужі», визначає літературний етикет. Колективна пам'ять також формує «автоімідж» мегатексту польсько-українського пограниччя, який створюється у відповідь на складні історичні й політичні виклики [282, с. 34]. П. Нора в роботі «Місця пам'яті» наголошував, що у ХХ ст. на тлі бурхливих геополітичних перетворень і змін етнокультурного ландшафту пам'ять і пам'ятання стали одним із визначальних елементів суспільної й етнокультурної моделі певного регіону [435], яка відповідно формує історичну, літературну, культурну моделі, що корелюються з бінарною

дихотомією «центр – периферія» та поняттями «ідеологічна Батьківщина» й «мала вітчизна» [163, с. 40 – 41].

У свою чергу, складовою колективної є історична пам'ять, яка тісно пов'язана з осмисленням історичних подій та історичного досвіду (реального та / або уявного) й одночасно є продуктом маніпуляції масовою свідомістю в політичних цілях [211, с. 131]. На думку Н. Яковенко, історична пам'ять пов'язана з міфами: «Історична пам'ять – красива метафора й не більше. Адже людська пам'ять про пережите зазвичай не сягає глибше трьох поколінь, тож ідеться про вигаданий образ минулого – певне „колективне переживання“, яке згуртовує спільноту <...>. У цьому сенсі „історична пам'ять“, по суті, тотожна мітові, бо вибирає з хаотичного плину суцього лише якісь певні, потрібні спільноті вартості, а також дає змогу долати тимчасовість і скороминущість життя окремої людини» [279, с. 34]. Недосконалість історичної пам'яті підкреслює також А. Коник, яка протиставляє історію і пам'ять, стверджуючи, що пам'ять – ефективна лише при повтореннях, усучаснює згадуване, а історія – документально підтверджена, має справу з унікальними подіями й критично дистанціюється від сьогодення [108, с. 154]. В. Артюх називає загальнонаціональну історичну пам'ять «угодою» між варіантами локальних моделей пам'яті, що належать різним соціальним групам та політичним силам, що їх представляють, але бувають настільки взаємовиключні моделі пам'яті, що ніякої їх солідаризації відбутися не може [2, с. 113].

У численних наукових працях, що мають вплив на розвиток літературознавства, історична пам'ять досить часто представлена як термінологічний синонім історичної свідомості, історичної культури, історичного мислення, національної пам'яті, пам'яті поколінь тощо. Зокрема, Ю. Зерній, аналізуючи ґенезу та сучасний зміст поняття історичної пам'яті, вказує на непоодинокі приклади вільного тлумачення авторських термінологічних неологізмів [95, с. 33], таких як «соціальні рамки пам'яті» (М. Гальбваск) [364], «культурна пам'ять» (Я. Ассман) [282], «місця пам'яті» (П. Нора) [163], «автобіографічна пам'ять» (Д. Робінсон) [216], «гаряча і холодна пам'ять» (К. Леві-Строс) [117], «пам'ять-звичка» (П. Коннертон) [109], «містечтво пам'яті» (Ф. Йейтс) [100]. Проте, зафіксована у формах знань, культурних стереотипів, символів, міфів, історична пам'ять є унікальною сукупністю уявлень, що формує певну модель свого минулого [96, с. 72].

Й. Рюзен вважає, що історична пам'ять як самостійна дослідницька проблема виникла разом із постмодерністськими

підходами в історії, ставши новим джерелом для творення моделі історичного смислу [223, с. 11]. Тому суб'єкт художнього тексту вважає сприйняте минуле нації своїм минулим, своє життя, свою біографію черговою ланкою, що продовжує історичний ланцюг нації від минулого через сьогодення в майбутнє. Отже, модель «моєї історії» розуміється через об'єктивну відокремленість від чужих національних історій та через індивідуальну злитість із нею [2, с. 114].

В. Масненко зазначає, що аналіз взаємовпливів історичної пам'яті соціальної спільноти та її національної свідомості формує певні моделі, що мають самостійну цінність, оскільки допомагають піднятися до певних узагальнень, придатних для розуміння загальної сутності виокремленого регіону [131, с. 49]. Ця думка є співзвучною з висновками Ю. Зерній, яка наголошує на тому, що історична пам'ять – це духовний досвід поколінь, спогади про буття роду, національні традиції, міфи й легенди, вплив творів мистецтва тощо [96, с. 72]. Ідея зв'язку історичної пам'яті соціуму з його національною свідомістю простежується також і в працях О. Трегуб, яка, стверджує, що колективна історична пам'ять слугує не лише тим міцним мостом, що з'єднує минулі покоління із сучасними, але й не дає представникам сучасного покоління втратити зв'язок, об'єднуючи їх низкою спільних міфів, традицій, вірувань та уявлень про минуле [244, с. 25-26].

Польський літературознавець М. Залеський розглядає людину як «твір пам'яті» [561, с. 10 – 12], зазначаючи, що минуле вимагає від нас увічнення, а прагнення пам'ятання минувшини постійно проявляється в наших діях і вчинках. На його думку, це особливо виявляється в художній літературі, де минуле є предметом реконструкції, авторських рефлексій і відтворення у формі моделей, зокрема етнокультурних. Дослідник вважає, що постійні літературні повернення до країни дитинства є не тільки свідченням ностальгії, але і її реконструкцією та реінтерпретацією [562, с. 81].

Існує також думка про те, що іноді історична пам'ять через усвідомлення безповоротності минулого та неможливість зміни реальності породжує своєрідну надзвичайно потужну ностальгію, прояви якої в літературі Б. Гадачек називає «пам'яттю-ностальгією» [361, с. 20]. Додамо також, що в польській літературі постійні повернення й переосмислення минулого призвели до появи нового художнього явища – естетики ностальгії [561, с. 12], яка особливо яскраво проявилась у літературі польсько-українського пограниччя. Ст. Уляш зауважив, що «власне через літературу в пам'яті відтворювалися певні форми й знаки того, про що хотілося пам'ятати <...>. Ця тенденція посилювалася, коли актуалізувалася свідомість

„кінця”, яка звільняла потужну творчу силу. Письменник, що був свідком „кінця кінців”, маючи свідомість, переживаючи повноту екзистенціального досвіду (від аркадійського смутку до „каїновського” прокляття історії), не тільки зберігав форми світу, а також створював його образ-синеодоху» [538, с. 22].

Не можна не звернути уваги на те, що моделі пам'яті в певних часопросторових кордонах не є сталими. Так, модель пам'яті українського простору дитинства й молодості Я. Івашкевича модифікувалась і змінювалась у залежності від еволюції свідомості та художньо-естетичних смаків митця. Уайльдівсько-рефлексійна, а водночас ніцшеансько-язичницька перцепція малої вітчизни письменника, що виглядала наче «вежа зі слонової кості», після переїзду до невідомої та дещо ворожої Варшави піддавалась об'єктивізації та переосмисленню українського минулого. Так званий «розрахунок із модернізмом» відбувався на тлі все ще живих спогадів про недавнє минуле, автор намагався віднайти себе в нових реаліях незалежної Польщі. Подорожуючи по Європі й світу, Я. Івашкевич пізнає невідомі культурні ландшафти й нових людей, яких сповнювали катастрофічні передчуття, уже відомі письменнику після втрати малої вітчизни. Проте автор італійських новел, здобувши досвід буття поряд із «іншим» на спільній території, однозначно вписує багатонаціональну Україну в європейський культурний простір зі властивими йому багатоміковими комунікативними традиціями. Пізніше пейзажі Італії, особливо Сицилії, актуалізуватимуть пам'ять і провокуватимуть процес згадування-писання про «країну дитинних літ». Можна стверджувати, що місця пам'яті ставатимуть так званими «центральною краєвидами», невід'ємними елементами подальшої творчості автора «Заруддя». Не раз Івашкевич намагатиметься вписати Україну в історичний контекст, особливо у своїй епопеї «Слава і хвала», проте авторський естетизм і психологізм не дозволять йому зробити історизм домінуючою темою чи мотивом. В останні роки життя письменник повернеться до своїх «молодіжних захоплень» і зробить естетико-філософський аспект складовою етнокультурної моделі українського простору.

Незважаючи на різномірність створених Я. Івашкевичем моделей, образ України вирізняється національно-соціальним досвідом і пам'яттю, а отже, полоноцентризмом і домінацією шляхетсько-поміщицьких традицій. Так само, як Я. Івашкевич, А. Хцюк, полишаючи свій Балак у перші роки Другої світової війни, усвідомлює безповоротність історичного процесу та бруталність воєнних подій, остаточно закриває цей період, погоджуючись із

долею пілігрима. Лише в 1960-ті рр., перебуваючи в Австралії, прагнучи зберегти й переказати наступним поколінням пам'ять про галицьку малу вітчизну, з перспективи досвідченого емігранта, А. Хцюк починає писати дилогію-спогади. Створюючи етнокультурну модель Балаку, письменник акцентує увагу на багатонаціональності регіону, релігійній толерантності та мирному співіснуванню й культурній взаємодії поляків, українців, євреїв, німців, чехів та інших. Попри те, що автор «Місячної землі» й звертається до питань польсько-українських стосунків, його перцепція пограниччя базується на історико-культурній пам'яті молодій людині, ще не обтяженій історичним досвідом. А. Хцюк чітко відрізняє історичну пам'ять від культурної, наслідуючи її естетичні принципи й експонуючи у своїх творах на перший план традиції багатокультурності часів Ягеллонів.

Буденщина й монотонність буття на пограниччях стали одним із головних мотивів передвоєнних творів Л. Бучковського («Вертепи») та М. Шофер («Гженди»). Письменники не глорифікують повсякденність сільського буття на пограничних територіях, іноді в характерній для реалістів манері вони реєструють факти нелегкого життя галицько-подільських селян. Створені Л. Бучковським і М. Шофер моделі пам'яті, незважаючи на наявні в текстах описи міжнародних конфліктів, визначаються категорією «тутешності». Історична пам'ять авторів виявляється глибоко вкоріненою в традиції та звичаї віддаленої від ідеологічного «центру» «периферії», де загальні й глобальні проблеми знаходяться в тіні повсякденного життя, що визначається циклічністю природи та залежністю селянина від землі. Саме в такий спосіб складається модель культурної рустикальної пам'яті малої вітчизни.

Воєнний часопростір став визначником етнокультурних повістей Л. Бучковського («Чорний потік») та Р. Верника («Не повернуться лелеки на Граничну», «Зачароване дерево», а також подільського циклу В. Одоєвського. Якщо твори Л. Бучковського та В. Одоєвського сповнені надзвичайно філософськими й універсальними проблемами щодо апокаліптичності історичного процесу, плінності буття, нарешті пам'яті, то проза Р. Верника вирізняється, з одного боку, своєю однозначністю розуміння історичного минулого, особливо польсько-українських стосунків, а з іншого – белетристичністю. Історичним тлом згаданих творів є події Другої світової війни, що розгорнулися на східних теренах Польщі. Втручання третього-Чужого виявляється тут дестабілізуючим фактором, що актуалізує міжнародні антагонізми та провокує українсько-польські конфлікти, а тому спільною для трьох письменників стає перцепція пограниччя як «проклятої землі» з

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

виразною тенденцією переміщення у сферу пам'яті та міфів. Історична правда виявляється тут неважливою, а факти спільної історії двох народів, як Каїна та Авеля, – лише приводом до писання та роздумів над минулим. Цікаво, що для В. Одоєвського, на відміну від Л. Бучковського та Р. Верника, інформаційним джерелом для написання текстів були не власні спогади, а щоденники безпосередніх свідків кривавих подій на Поділлі, газетні й архівні матеріали, а також спорідненні тексти інших авторів.

Цікавими прикладами культурної пам'яті Р. Верника-емігранта насичена його збірка текстів «У Здолбунові розквітла калюжниця». Автор, описуючи рідне місто, його мешканців та сліди полікультурності пограниччя, вибудовує цілком відмінну етнокультурну модель Волині. Ностальгічна тональність зображення тогочасного часопростору багато в чому зближує цю повість із дилогією А. Хцюка.

На думку Ст. Ульяша, міфи пограниччя сприяли образній перцепції пограниччя, так би мовити опредметненню. Своєрідними символами-кодами пограничних територій і складовими етнокультурних моделей ставали дім, родина, міжлюдські та міжнаціональні відносини, а також природа й краєвиди, що були тлом історії, формою пам'яті культури. Багаті в польській літературі мотиви «кресів», що проявляються в описах річок, озер, курганів, долин, курганів, пущ, ярів, степів, доріг і трактів, садів і парків, не були сліпим відбиттям реальної дійсності, натомість виконували функцію художнього коду, у якому містилася інформація про історію пограничних територій і приватної вітчизни. Географічний простір та історичний час перетворюються в єдиний часопростір, що піддається сакралізації, завдяки чому розкривається приховане глибоке значення рідної землі. Писання-згадування стає своєрідним екскурсом-поверненням до малої вітчизни, набуває ширшого значення, іноді ознак «подорожі» до витоків, де беруть початок як польські цінності та символи, так і польські комплекси та вади [538, с. 27 – 29]. Зазначимо, що доказом цього можуть слугувати твори-спогади А. Хцюка та Р. Верника.

Пограничні міфи сприяли розвиткові культуротворчого начала, певній концентрації мистецтва як прояву пошуку витоків. Для польських письменників «креси» були не тільки місцем пам'яті та історичним простором, вони також перебували в центрі літературної пам'яті й художнього простору, де проявляються різноманітні концепції відображення правди про людину, природу та світ. Творча думка митців польсько-українського пограниччя розвивалася паралельно з постійним відчуттям «кінця», що сприяло творчому визволенню та підвищенню естетичного рівня.

Польський цивілізаційний та захисний міфи надавали «кресам» ознак європейського культурного простору пограниччя й ставали невід'ємними елементами свідомості «тутешніх», що проявляється незалежно від іншої візії пограниччя – як місця зіткнення націй, культур і релігій. Варто пам'ятати про історичні факти, що сприяли посиленню згаданих ознак, а саме – про цивілізаційно-культурні та релігійні експерименти, спроби поєднати Схід і Захід, зокрема церковні унії. Варто нагадати, що польсько-українське пограниччя має європейський вимір у деяких творах Я. Івашкевича («Слава і хвала» чи італійські новели) і В. Одоєвського («Оксана»).

Основу різних концептів моделювання в художньому тексті складає міф, що розуміється як система світогляду, яка має низку специфічних, властивих їй ознак. Поняття «міф» сформувалося в результаті сполучення пізнавальних і творчих здібностей людини, яка намагалася пристосуватися до навколишньої дійсності вже на ранніх етапах існування людства [146]. М. Еліаде вважає, що не існує такого визначення міфу, яке б приймалося всіма вченими й водночас було б доступне нефахівцям, оскільки міф є однією з найскладніших реальностей культури і його можна вивчати й інтерпретувати в щонайчисленніших і взаємодоповнюючих аспектах [276], [27], [115], [116]. Д. П. Паншина вважає, що міф є сукупністю базисних колективних уявлень (колективної свідомості), що лежать в основі будь-якої культури та суспільства [175, с. 59]. С. Федотова визначає міф як засіб збереження й переказування знань у концептуальній системі індивіда [248, с. 21]. О. Ставнича стверджує, що комплекси міфів виконують структурно-організаційну, ідентифікаційну, пояснювальну та онтологічну функції, що отримують найповнішу реалізацію саме в художніх моделях [231, с. 222]. Отже, концепт «міф» сьогодні є базисною категорією для аналізу етнокультурних моделей [52], [115]. З. Мітосек вважає, що за певних історично-політичних ситуацій функціонуючі в суспільній свідомості стереотипи перетворюються на міфи й виконують захисну функцію, сприяють збереженню національної ідентичності [453, с. 36]. На нашу думку, на етноцентричних чи несиметричних пограниччях автостереотипи, модифікуючись у міфи, стають певним обґрунтуванням і мотивацією власної екзистенції домінуючої моделі. Особливо яскраво це можна побачити на прикладі південно-східного пограниччя польсько-української літератури.

Польські вчені вважають, що локальні архетипи та міфи багатоетнічних пограничних територій по своїй суті мають сприяти толерантності й акцептації мультикультурного простору. Проте ця

засада не повністю реалізується на етноцентричних пограниччях, де в міжкультурних контактах проявляється своєрідна асиметрія [492, с. 9]. Наприклад, Б. Малиновський однією з головних функцій міфу вважав його спрямованість на підтримку традицій і безперервності (тяглості) культури. Це дає підстави розглядати міф як певну етнокультурну модель, що сприяє збереженню цілої низки понять, пов'язаних із культурою: стереотип і автостереотип, національна чи локальна ідентичність, історична пам'ять тощо. Слушною є думка В. Буяна, який стверджує, що в суспільстві перехідного типу, яким безперечно є польсько-українське пограниччя, інтерес до соціальної міфотворчості має наскрізний трансісторичний смисл, де міфологеми нерідко виступають платформами проголошених реформ [27, с. 513]. Міф як образно-емоційна системна етнокультурна модель може бути продуктом свідомості цілої суспільної макрогрупи та її складових (пограниччя літератур), що обґрунтовує та легітимізує суспільну реальність, у тому числі генезис, статус та екзистенцію зазначеної групи. Узагальнюючи основні художньо-літературні функції міфу, можна звести їх до творення та локалізації певних колективів – суспільних груп, формування ідентичності певного простору, відтворення колективної ідентичності, формування й структурування простору у вигляді художньо-літературних моделей.

Німецький учений Ф. Б. Шенк вважає, що міф – це засіб колективної авторефлексії, конструювання національної ідентичності, який визначає центральний елемент дискурсу «свій – чужий», що іноді набирає змістовності стереотипу [249, с. 144-145]. Національний міф часто формує історичну пам'ять і стає центральним елементом ідентичності цілого народу, живлячи антиномію «ми – вони» – «свій – чужий». Щодо польсько-української етнокультурної моделі літератури пограниччя, можна говорити про потужну міфологізацію цих територій і втраченого світу дитинства. Так, у працях Ст. Уляша можемо знайти наступне: «Описувані місця, постаті й речі експонували красу світу, іноді, в інших комунікаційних ситуаціях, конотували болючі втрати. Кожна дрібниця описуваної історичної реальності посідала привілейоване місце в космогонії світу Кресів, що дозволяло затримати час і увіковічнити окремі моменти історії» [538, с. 22]. За змістовими характеристиками більшість традиційних образів легендарно-міфологічного походження є своєрідними типами або психологічними моделями поведінки, які відображають суттєві – зазвичай екзистенційні – аспекти індивідуального або колективного буття [167, с. 3].

Російський учений В. Халізов вважає неоміфи «плодом індивідуальної творчості», що стають повноцінними міфами за умов суспільної акцептації [253, с. 196-197]. У кожній національній літературі досліджувана категорія виникає як результат міфологізації та надання нових сенсів подіям національної історії, культурним явищам тощо. Це дає підстави говорити про неоміфологізм як концепцію, яка розглядає міфологізм (співвіднесеність із міфом) як найбільш характерну форму художнього мислення мистецтва ХХ ст.

Міф (неоміфи) мають значний вплив на формування моделі етнокультурного простору польсько-українського пограниччя. Складаються нові міфи митця – художнього світу, читача, суспільства. Виходячи із сутності розуміння авторської художньої моделі світу, міф як суспільно-культурна категорія корелюється з ідентичністю митця як представника локально визначеного простору, є одним із визначальних чинників історичної пам'яті та колективної свідомості пограниччя. У свою чергу, митець як носій історичної пам'яті та колективної свідомості стає суб'єктом інтерпретації того чи іншого міфу, що функціонує на пограниччі культур і літератур, індивідуалізуючи та видозмінюючи їх. Таким чином, модифікований міф, представлений у художній моделі світу польсько-українського пограниччя, активно рефлектується читачем і має властивість трансформуватись у його свідомості в «неоміфи», з новою, індивідуальною семантикою, а згодом і в значній частині порубіжжя. Водночас змодельований міф, як істотний визначник колективної історичної пам'яті, схематизованого, часткового й вибіркового відбитку минулого в колективній та індивідуальній свідомості, а також у моделі художнього світу, стає інтерпретаційним ключем під час літературознавчих досліджень парадигми феноменологічних моделей.

Міф як образно-емоційна система світосприйняття може бути продуктом свідомості цілої суспільної макрогрупи та її складових, що обґрунтовує й легітимізує суспільну реальність, у тому числі генезис, статус та екзистенцію зазначеної групи, чим, власне, і зумовлена низка функцій міфу [355, с. 10-18] та пов'язаних із ним суспільних цінностей [538, с. 27-29].

Нові міфи відродженої Польщі були модифікованими старими, що сягали часів і традицій багатонаціональної Речі Посполитої. Вони були актуалізовані з метою творення та підтримки функціональності системи світосприйняття в нових геополітичних умовах початку ХХ ст. Літературний міф пограниччя, особливо після втрати значних територій після підписання Ризького трактату, експонував на перший

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

план цінність малої або приватної вітчизни, особливо на пограниччі. Для Л. Бучковського, Р. Верника, А. Хцюка, М. Шофер, які народилися й мешкали на «кресах», Поділля, Галичина й Волинь були символічними знаками значно ширших культурних процесів. З одного боку, людина пограниччя психологічно прив'язувалася не до держави, а до місця народження й зростання (соціалізації), до близької серцю вітчизни, а з другого – усвідомлюючи та емоційно прив'язуючись до певної території як складової більшого порядку, сприймала й глибше розуміла значення фундаментальних загальнонаціональних цінностей. Регіоналізм стає однією з головних ознак польського літературного процесу міжвоєнного двадцятиріччя. Якщо Л. Бучковський і М. Шофер описували малу вітчизну, яка до 1939 року була ще реальною дійсністю, то етнокультурні моделі пограниччя А. Хцюка («Атлантида. Повість про Велике Князівство Балаку» /1969/, «Місячна земля. Друга повість про Князівство Балаку» /1972/) і Р. Верника («У Здолбунові розквітла калюжниця» /1986/) ґрунтуються на спогадах, тобто є продуктом фрагментарної пам'яті. Саме тому їхні тексти представляють певну мозаїку описів та образів, складених у певну цілісність.

Польські міфи ХХ ст. були викликані необхідністю тлумачення плинності світу й речей у світі, а також доцільності й наслідків цих процесів, що сприяло збереженню суспільного ладу через творення нової «координаційної системи» переконань, наявних у суспільстві. Проблему формування й удосконалення суспільно-культурної системи східних пограничних територій Польщі порушує Л. Бучковський, звертаючи увагу на екстенсивність способів ведення сільського господарства та консерватизм «тутешніх». М. Шофер також наголошує на необхідності реформ, протиставляє закостенілим селянам молоде покоління, здатне пристосуватися до нової реальної дійсності. У свою чергу, А. Хцюк аналізує міжнаціональні стосунки та полоноцентричну політику урядів II Польської Республіки, наголошуючи на помилковості заборони відкриття українського університету в Галичині.

Політика державотворення мала амбівалентний характер. З одного боку, офіційні міфи утверджували суспільні цінності, серед яких міф культурного федералізму, і віру в їхні надзвичайні витоки, а з іншого – санкціонували та легітимізували привілеї для польського населення, що показано у творах усіх досліджуваних письменників. Проте поліморфічність пограниччя, національна, релігійна, мовна та культурна різноманітність сприймалася як конечність, а тому й акцептувалася Я. Івашкевичем, Л. Бучковським, В. Одоєвським,

А. Хцюком, М. Шофер, Р. Верником і майже всіма творцями пограниччя. Треба додати, що саме з поліморфічності простору пограниччя толерантність, як невід'ємний елемент «кресової» екзистенції, повинна виникати й перетворюватися на цінність «сама в собі». Проте в текстах В. Одоєвського та Р. Верника відбувається цілковита деконструкція міфу культурного федералізму, причому етнокультурна система пограниччя зазнає руйнування тутешніми українцями, спровокованими «третім – чужим». У творах А. Хцюка та М. Шофер відповідальність за українсько-польські конфлікти покладено на дві сторони протистояння. У воєнних повістях Л. Бучковського взагалі показано деградацію особистості без прив'язки до конкретної національності.

Щодо полоноцентризму деяких текстів, то не варто забувати, що поляки відчували сильний взаємозв'язок і залежність індивідуальної, локальної й національної ідентичності. Саме на Кресах, землях, що мали послаблений зв'язок із центром, відбувалася кристалізація ідеї «польськості». Постійне зіставлення з іншими етнічними групами, тобто «ми» – «інші», в умовах невизначеності й непевності кордонів призводило до гартування індивідуальних рис характеру особистості. Усе це породило специфічну діалектику кресової спільноти та індивідуальності, що часто було джерелом польського націоналізму.

Зазначимо, що однією з функцій польських міфів пограниччя було спонукання до дій цілого суспільства та окремих його одиниць. Амбівалентність східного пограниччя – сфери маргінальної й водночас зони потенційного проникнення, що проявляється в сприйнятті рубежів як територій, що перебувають під постійною загрозою, – виразно показана в текстах А. Хцюка, М. Шофер та Р. Верника, де відображено російську й радянську окупації. На тлі загрози «третього – ворожого» пограничні категорії «тутешності» та «свійськості» набувають неабиякого значення – відбувається консолідація поляків і українців. Дещо інакше актуалізацію міфу культурного федералізму показує Івашкевич. Звертаючись до теми польського визвольного руху другої половини XIX століття, автор «Заруддя» впроваджує мотив «золотої грамоти» як символу польсько-українського братерства й рівності, а також творення й пропаганди спільної програми, цілей і дій. Ініціаторами поєднання виступають саме поляки, екзистенція яких на пограниччі знаходиться під загрозою. Проте українське селянство не сприймає ідеї польської шляхти й відмовляється брати участь у повстанні. Таким чином, Івашкевич конструює цей міф, показуючи соціальну асиметричність етнокультурної моделі тогочасного пограниччя.

Завершуючи аналіз феноменології моделей польсько-українського пограниччя, ще раз наголошуємо на тому, що авторські моделі світу є сукупністю художньо-поетичних засобів, які добираються митцем і дозволяють реалізувати його творчі задуми, тобто вибудовувати індивідуальну концептуальну картини світу чи певного часопростору (місця пам'яті). Слід також визнати, що розгляд етнокультурних моделей літераторів пограниччя вимагає звернути особливу увагу на проблеми міжнаціональних відносин, культурної інтерференції та етнічної амальгамації, які мають аналізуватися в контексті антиномій «свій – інший» та «свій – чужий». Зазначимо, що літературні проєкції суспільно-культурної системи певного часопростору є продуктом свідомості письменника і його творчих задумів, що представляють гетерогенну систему постатей і героїв, які створюють ситуативні кола взаємозв'язків часу та різних форм простору, релятивності ідей і змісту, тла й контекстів тощо.

Авторські моделі, що мають етнокультурний вимір, базуються на особистісній пам'яті та свідомості, а також на колективній свідомості чи пам'яті. У свою чергу, історична пам'ять як складова колективної досить часто є термінологічним синонімом історичної свідомості, історичної культури, історичного мислення, національної пам'яті чи пам'яті поколінь, що часто призводять до колективних дій (злагоджене господарювання чи захист спільних територій). Колективна й історична пам'ять, зважаючи на їхню абстрактність, ґрунтуються на більш конкретних концептах, зокрема на міфах, які визначають сутність стереотипів, забобонів і упереджень, ксенофобії та расизму, але також можуть сприяти культурному федералізму й міжкультурній інтерференції та формувати «автоімідж». Колективна й історична пам'ять, як і міф, обґрунтовують минувшину, підтримують традиції та безперервність культури, сприяють збереженню цілої низки понять, пов'язаних із культурою: стереотип і автостереотип, національна чи локальна ідентичність, зрештою створюють власні моделі та визначають літературний етикет.

1.3. Художні етнокультурні комунікації в контексті дихотомії «свій – чужий»

Одним із ключових понять, пов'язаних із етномоделюванням літературних комунікацій польсько-українського пограниччя ХХ ст., є проблема ідентичності (тожсамості, тотожності) автора художнього слова [420, с. 33]. Усвідомлення власної подібності або несхожості – дихотомії «свій – чужий» або «свій – інший» визначали первісну

самоакцентуацію художника слова, яка диференціювала поняття «я – мій світ» та «я – інший світ». З одного боку, сегрегативний фактор, протиставлення, розділення, відчуження, а з іншого – поєднання, інкорпорація, нарешті, отожднення. Усе це з широким спектром оціночних визначень є головним фактором формування етнічної регіонально виокремленої моделі літератури. Свою індивідуальність, неповторність, «іншість» письменник підкреслює винятково на тлі художнього макротексту, суб'єктом та творцем якого він є, та етнокультурних суспільних груп [420, с. 33], на тлі відмежування або приєднання однієї особистості від / до іншої або суспільної групи в цілому [451, с. 25].

Проблеми ідентичності, формування та значення національної самосвідомості для процесу націотворення розглядалися вже протягом кількох століть, починаючи від Й. Г. Гердера та Д. Мілля до В. Коннора та Г. Сетон-Вотсона, а також представлені в сучасних концепціях Е. Гелнера, Е. Еріксон та Ю. Габермаса, працях українських учених – О. Антонюк, Й. Вирост, П. Гнатенко, М. Головатого, Є. Головахи, В. Єршова, О. Забужко, В. Зарви, Г. Касьянова, З. Когути, А. Колодія, С. Кримського, В. Лісового, Г. Мережинської, Є. Нахліка, Ю. Павленко, Р. Радишевського, Ю. Римаренко, В. Смолія, А. Цофнас, польських дослідників З. Бокшанського, К. Заяса, Е. Касперського, К. Квасневського, А. Клоковської, Я. Мухи, Б. Синака, Ст. Ульяша, Е. Чаплівича.

Процес соціалізації митця, з точки зору Т. Парсонс, полягає в поступовій інтерналізації суспільно-культурної системи, у якій живе людина та яку починає визнавати за свою, власну. Етнокультурна літературна комунікативна модель є набором норм, символів і знаків, завдяки яким суспільна система стає інтерсуб'єктивно зрозумілою її членам і саме тому ефективно визначає поведінку й формує певну модель ідентичності [477]. К. Квасневський, пишучи про суспільні групи, зазначає, що колективна ідентичність проявляється тільки в комунікаціях із якоюсь конкретно групою людей, що має внутрішні зв'язки й власні інтереси, власну суспільну суб'єктність [431, с. 14]. З. Бокшанський також звертає увагу на взаємозв'язок між «індивідом» і «колективом», наголошуючи при цьому на наявності індивідуальної та колективної ідентичності, диференціюючи останню на реальну й символічну [310, с. 26]. Цікавими є спостереження І. Махая, який колективну тотожність індивіда розглядає у двох вимірах: діахронічному й синхронічному. У першому ідентичність є свідомістю континуума, збереження наступності й незмінності незалежно від часових і аспектичних змін, але також її еволюції емоціонально-

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

психологічних ознак і суспільної компетентності[444]. Проте другий вимір вказує на наявність механізмів самоідентифікації індивідуума з суспільними контекстами [41, с. 22]. С. Проскурова пише, що культурно-етнічне представлення урізноманітнює світ, наповнює його новими зв'язками, підштовхує до зіставлюваності й разом із тим постійно зберігає рівновагу межового переходу та різношляхової етнічної асиміляції [183].

Антрополог культури Б. Синак виділяє два аспекти національної ідентичності. Суб'єктивний – визначається самоідентифікацією, емоційним зв'язком із батьківщиною, почуттям приналежності до групи, а також усвідомленням власної відмінності від інших. Другий аспект – об'єктивний – базується на таких ознаках, як місце народження батьків, час проживання на певній території, етимологія прізвища тощо [522, с. 52 – 53]. Крім цього, надзвичайно важливим є процес пошуку ідентичності, який дозволяє індивіду знайти власне місце в культурній тяглоті, вписати своє життя, екзистенціальний досвід у конкретний географічний і культурний простір [415, с. 255 – 267], [105, с. 176]. А. Клоковська вважає, що національна ідентичність – це колективні знання й уявлення про себе, самовизначення, процес створення власного образу та змісту знань про себе великої суспільної групи, а не національний характер, що конструюється ззовні [415, с. 99]. На думку З. Бокшанського, теорія національної ідентичності базується на кількох головних твердженнях: колективна свідомість є комплексом загальних ознак, які характеризують певну суспільну групу; є результатом дискурсу на тему тотожності групи; колективна свідомість створюється суспільною системою поділів і кордонів (меж); конструювання цих поділів і кордонів і, як результат, надання специфічних ознак певним ареалам передбачає існування символічних кодів, які допомагають здійснити процес диференціації [310, с. 124].

Таким чином, національна ідентичність є комунікативним актом рефлексії власної та колективної приналежності до великих суспільних груп (націй, народів), що базується на знайомості, акцептуванні й реалізуванні фундаментальних цінностей, які конституюють цю групу через літературний текст. Спираючись на результати досліджень у галузі антропології, соціології й суспільної психології, ми можемо стверджувати, що національна ідентичність, враховуючи її аксіологічну складову, становить найважливішу та найстійкішу форму колективної ідентичності й, відповідно, етнокультурної комунікації. Зауважимо, що національна ідентичність не виключає наявності регіональної – територіальної, локальної, у

тому числі й пограничної чи «кресової» [327, с. 32]. У стабільних суспільствах регіональна ідентичність не домінує над національною. Однак за умов трансформації суспільства, в кризових ситуаціях її роль підвищується, вона стає своєрідною захисною реакцією регіонів та індивіда на економічні труднощі, політику «центру» в економічній, культурній, мовній та іншій сферах.

На формування регіональної моделі ідентичності впливають фактори об'єктивного порядку: історія, особливості економіки та культури, а також суб'єктивні фактори – особливості подання тексту, його поетичні характеристики, нарешті, композиційна інтерпретація, серед яких монолог, діалог, полілог посідають, безперечно, одне з провідних місць наративної моделі етнокультурної парадигми. Найчастіше суб'єктивна нарація має кілька рівнів, які визначаються місцем, де народилася людина, місцем, де вона проживає в цей момент, регіоном чи територією держави. Територія, яка покладена в основу суб'єктивної ідентифікації, визначається низкою об'єктивних обставин і конкретно історико-політичною та культурною ситуацією, а також суб'єктивною характеристикою індивіда, що включає етнічні ознаки, індивідуально-психологічні особливості тощо [14, с. 84]. Регіональна ідентичність корелюється зі згаданим поняттям «малої вітчизни», бінарною опозицією «центр – периферія» та способами їх інтерпретації.

Ілюстрацією цього твердження є творчість знакового письменника польсько-українського пограниччя ХХ ст. Я. Івашкевича, котрий, за його власним визначенням, належить до локально виокремленого регіону (Брацлавщина та Київщина), який, відповідно до ставропольської традиції, письменник називає Україною. Ані в художніх творах, ані в щоденниках автор не вживає назви «креси» для позначення територій, де проходило його дитинство й молодість. Аналізуючи тексти Івашкевича, можемо стверджувати, що, виховуючись на перехресті трьох культур – польської, української та російської, він сприймав Україну як полікультурний терен, як цивілізаційний палімпсест, що, власне, і зумовило формування відкритої до впливів комунікативної ідентичності письменника. Щедра українська земля стала певним символом багатокультурності, її насичене історичними подіями минуле, легенди, перекази та байки, традиції, звичаї й обрядовість, клімат краєвиди, чудові степні пейзажі, міста й села – усе це становило незмінну скарбницю літературної творчості, до якої так часто зазірав Івашкевич, збагачуючи й урізноманітнюючи свою літературну творчість [28, с. 22]. М. Жулинський слушно помітив, що свою малу вітчизну автор

«Темних стежок» трактував як синтез Сходу і Заходу, як інтегруючий і посередницький чинник контрастного поєднання двох ментальностей, а традиції античності, європейський модерн, симбіоз православного Сходу й католицького Заходу становлять основу його вишуканого естетизму [91, с. 7].

Я. Івашкевич, мешкаючи під Варшавою в Подкові Лесній, до кінця свого життя називав себе «прибульцем із України». В історичних творах він чітко диференціював поляків «тутешніх», «коронних» і «галицьких», підкреслюючи свій зв'язок із вітчизною молодих літ та її культурою.

Продовжуючи тему регіоналізму, хочемо підкреслити, що регіональна етнокультурна комунікація в контексті дихотомії «свій – чужий», як різновид колективної моделі ідентичності, є набором об'єктивних та стійких ознак, із якими себе ототожнює митець та спільнота (когнітивний елемент). Регіональна ідентичність є самоусвідомленням територіально диференційованої спільноти людей, когнітивна модель художнього світу якої визначається образами певної території, її соціальною, політичною й художньо-літературною традицією. Вона пов'язана з територією, яка є значущою для індивіда та спільноти, з якою він себе ототожнює, і сприймається як приватна чи мала вітчизна. Інакше кажучи, територіальна ідентичність – це емоційне почуття ототожнення людини з певною територією, її краєвидом, населенням і витворами матеріальної й духовної культури. У свою чергу, людина може ототожнювати себе з кількома територіями, як це, наприклад, було в А. Хцюка, творчість якого присвячена двом територіям: рідному галицькому Балаку і другій вітчизні – Австралії. Такі території можуть взаємно накладатися на себе та мати спільні простори.

Досліджуючи релятивність ідентичності та культури, Е. Косовська наголошує на еволюційності поняття «тожсамість», стверджуючи, що до того, як ідентичність стала комунікативним викликом, вона використовувалася як цілком функціональна категорія, придатна до класифікації спільностей і різниць між людьми на підставі не стільки зовнішніх критеріїв, скільки внутрішніх, особистісних (а іноді, на рівні декларацій, колективних) зв'язків із одними й відмінностей з іншими [419, с. 74].

Один із головних теоретиків ідентичності Е. Сміт виділяє три групи учасників процесу творення національної тотожності на підставі діалогу суб'єкта літературного процесу з культурною громадою лімінального простору: інтелектуали, які пишуть художні твори, породжують ідеї та створюють ексклюзивну образність; інтелігенція,

тобто професіонали, які передають іншим і пропагують породжені першою групою ідеї та образи; культурна публіка / читачі, які споживають витвори художньої літератури та закладену в них ідеологію [229, с. 100-106]. Деякі вчені розглядають культурну ідентичність як окрему складову більш загального поняття тотожності. Не можна не погодитись із думкою О. Кунце, який ніби на підтвердження наших попередніх роздумів щодо єдності часу й простору лаконічно стверджує, що «культурна ідентичність – це знання про себе, своїх та чужих, що накопичуються протягом перебування в певному часопросторі» [429, с. 80].

Останнім часом у контексті постколоніального дискурсу все більшої популярності набуває поняття пограничної свідомості та ідентичності. Деякі вчені розглядають ідентичність і культуру в контексті поняття «кордон», «межа», а також «пограниччя». Так, Є. Сакович наголошує, що «межа культур є одночасно межею ідентичностей. Проте власне на пограниччях ця ідентичність вирізняється своєю специфікою. Людину пограниччя можна вважати за «громадянина» як одного, так і іншого боку кордону. Ідентичність осіб, що мешкають на кордоні, є більш «пластична» – «еластична», ніж ідентичність тих, що знаходяться в центрі. Державна централізація і гомогенізація не завжди є на кордоні «компатибельна» (гармонійно співіснуюча – О. С.), бо пограниччя – це простір різномірностей, різноманітностей та відмінностей» [499, с. 21].

Крім того, Є. Нікіторович слушно зауважив, що в процесі набуття ідентичності відбувається етнокультурна комунікація із суспільною групою й адаптація її цінностей (мови, релігії, звичаїв та історичних традицій). Що ж стосується пограниччя, то ми можемо говорити про поліфонію комунікативних етномоделей, що виявляється під час діалогу літератур, використанні та присвоєнні двох або більше культурних доміант, а також про подвійну систему ідентичності [460, с. 9, 12]. У цьому значенні можна вживати й термін «гібридна ідентичність», який набув популярності у світових наукових колах завдяки постколоніальним дослідженням індійського вченого Г. Бгабги [13]. Зауважимо також, що у випадку польсько-українського пограниччя може виявитися придатним і окреслення «розмита ідентичність» [424, с. 332]. Головною ознакою такої комунікативної моделі художнього тексту польсько-українського пограниччя є відчуття психологічного комфорту в неоднозначному й різномірному просторі, де кожна відмінність має статус суб'єкта [338, с. 19].

Відомо, що Я. Івашкевич знав українську й навіть писав російською, товаришував із людьми різних національностей, згадував

у «Книжці моїх спогадів», що культура сусідів не була його родині чужою. Скажімо, в А. Хцюка, М. Шофер і Р. Верника є цілі фрагменти описів православних свят, у яких брали участь і поляки. Письменники не тільки толерують «іншість», а й захоплюються культурою, традиціями, звичаями та обрядами сусідів, які здаються дещо екзотичними, але не «чужими». Відомо, наприклад, як В. Одоєвський згадував про дитячі роки на «кресах», де люди різних звичаїв ходили спільними вулицями, мешкали поруч і зустрічалися в тих самих шинках [467, с. 97].

Літературний твір польсько-українського пограниччя все частіше дає підстави говорити ще про одну особливу форму ідентичності, що залежить від форм та впливів соціальної комунікації. Особливість такої комунікативної ідентичності охоплює різноманітні нарративні складові, серед яких етнічні особливості комунікативного акту, ґендерні, вікові, етнокультурні комунікації в контексті діалогу, наприклад, між поколіннями, соціально-статусних суб'єктів комунікації, нарешті, від місця проживання, професії, рівня освіти та ін., що формують особливості текстуальної інтерференції. Це те, ким митець себе уявляє і ким його усвідомлюють інші (імагологічна домінанта комунікації), або з ким особа себе ототожнює і від кого відмежовується в міжкультурному діалозі. Іншими словами, це – визначення тих груп, стосовно яких людина мислить себе в категоріях «свій / чужий» [174, с. 110].

Зазначимо, що в рамках теорії «уявної / вигаданої комунікації спільнот» [300, с. 1-2] національна ідентичність тлумачиться як центральна ідея націоналізму, а також аналітичний концепт, що визначає напрямок розгортання націоналістичної нарації в етномоделі літератури пограниччя та «означає відтворення й реінтерпретацію набору цінностей, символів, спогадів, міфів і традицій, що складають духовний набуток націй, який їх відрізняє від інших, а також забезпечує процес ідентифікації індивідів із цим спадком, а також із культурними елементами, що входять до його складу» [511, с. 33]. Окрім розуміння нації як вигаданої спільноти, в інтелектуальному комунікативному просторі також міцно вкорінилося розуміння нації як нарації або нації як поширення інформації про саму себе, яке є одним із компонентів тлумачення «нації як удаваної спільноти» [182, с. 191].

Варто наголосити, що дослідження в контексті зазначеної комунікативності породжують низку дискусійних питань. Зокрема, маємо підстави сумніватися в тому, що література може бути надійним джерелом для аналізу цієї проблеми, тому що дійсність у будь-якому художньому творі відтворена через призму авторської

рефлексії світу, екзистенційного та комунікативного досвіду, тобто є своєрідною авторською моделлю. Її креація забарвлена почуттями й емоціями, філософією й світосприйняттям, що, у свою чергу, позбавляє відтворену реальність вірогідності та об'єктивності. Проте література може слугувати цікавим інтерпретаційним матеріалом для моделювання етнокультурних комунікацій у контексті дихотомії «свій – чужий», як і низки інших аспектів, саме тому, що має власну художню вірогідність та об'єктивність. Ще однією підставою для розгляду літератури як матеріалу для висвітлення проблеми функціонування моделей польсько-українського пограниччя є те, що письменники навмисно створюють різноманітні моделі міжкультурної комунікації. Характер таких моделей зазвичай обумовлений ідеями й уявленнями про ту національну чи етнічну групу, до якої належить автор з його філософією та світосприйняттям [181, с. 45-46].

На тлі виразної етнічної мозаїковості, показаної в текстах Я. Івашкевича, Л. Бучковського, В. Одоєвського, А. Хцюка, М. Шофер і Р. Верника, де присутні не тільки поляки, українці, німці, угорці, чехи, росіяни, литовці, а й серби, румуни, бесараби, цигани, татари й навіть турки, особливе місце посідають євреї. Ставлення автора до них і їхнє місце в етнокультурній моделі залежать від описуваної ситуації та історичного контексту.

Так, для А. Хцюка його «затонула Атлантида» була місцем особливим, де пройшли дитинство й молодість автора, у зв'язку з цим увага письменника зосереджувалася на позитивних, дещо сентиментальних моментах. Саме тому створена ним етнокультурна модель має комунікативний характер. Балак стає унікальним місцем, де відбувається взаємопроникнення культур – польської, української та єврейської. Так само, як і його вчитель Б. Шульц, автор діалогії намагається зберегти образ малої вітчизни. «Бо невдовзі, – пише він, – це все зникне з лиця землі, згине, зметене бурею, що надходить. Це треба занотувати, малювати, розумієш, саме тому!» [325, с. 44].

Л. Бучковський також створює образ єврея – «іншого», але «тутешнього», змальовуючи його жертвою безглузкого хаосу воєнного часу. Тотальна руйнація знищила світ селян із Дольнощенської та Засереття, зруйнувала мікрокосм міських євреїв. Для автора «Чорного потоку» світ, у тому числі світ його вітчизни, і смерть були поняттями несумісними. Тотальна деморалізація, злидні й голод визначають часопростір згаданого твору. Поділля стало місцем абсурду, де доходило навіть до вербування в гетто та створення єврейської поліції. Знищення Шабасової, єврейського містечка на польсько-українському пограниччі, стало символічним початком кінця всього навколишнього світу, представленого в «Чорному потоці».

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

Читаючи твори Р. Верника, не можна не зауважити яскравих рис орієнтально-візантійської перцепції «кресів», яка визначається домінуючою традицією українського православ'я та єврейською складовою. У повістях цього автора можна знайти безліч місць, пов'язаних із культурою народу Мойсеєвого: «район єврейської бідноти», «єврейська школа», «синагога в Острозі», «сотні єврейських крамничок» тощо. Проте під час радянської окупації євреї набувають ознак «чужості» та «ворожості».

У подільському циклі увага В. Одоєвського зосереджена передовсім на польсько-українських стосунках, але письменник розумів складність і відносність процесів воєнних часів. В одному з інтерв'ю автор «Засипле все, замете...» засуджує всіх, хто не зміг залишитися людиною, незалежно від національності. Одоєвський називає їх «черню», «бездумним натовпом, підбурюваним ідеологами й готовим на все» [467, с. 96]. Наведені літературні приклади свідчать про нестабільність етнокультурних комунікацій на пограниччі, здатну впливати на релятивність понять «свій», «інший», «чужий».

Зауважимо, що з проблемою ідентичності корелюється широке поняття «стереотип». Розмаїття класифікацій і типологій стереотипу призводить до функціонування різноманітних науково-термінологічних значень на рівні формування етнокультурної моделі пограничної літератури [475]. Природа розуміння стереотипів сягає давніх часів і корелюється з філософськими поглядами Платона (хибна думка), Ф. Бекона й Р. Декарта («ідоли розуму», хибні припущення), Ф. Ніцше (забобони), К. Г. Юнга (архетипи) тощо. Усе це свідчить про споконвічні намагання людини знайти, описати й визначити певну пограничну структурну одиницю людської свідомості, яка була б об'єднуючим началом для спільної екзистенції та діяльності [235].

Першим проблему існування комунікативних стереотипів почав вивчати американський учений У. Ліппманн, аналізуючи особливості людської свідомості та її здатність зіставляти навколишній світ із власною культурною моделлю. Комунікативні стереотипи, з одного боку, полегшують орієнтацію митця у світі художнього простору, а з іншого – є однобічним, найчастіше спотвореним і упередженим поглядом, що базується на обмеженому наборі ознак і художніх прийомів. На думку дослідника, стереотип – це упорядковані, схематичні, детерміновані культурою «картинки світу» в голові суб'єкта комунікації, які заощаджують його зусилля при сприйнятті складних соціальних викликів і захищають його аксіологічні позиції та здобутки [438]. Е. Анонсом вважає, що комунікативний стереотип є образом, який виникає в результаті надання ідентичних рис кожній

особі, що належить до певної групи, без урахування існуючих у реальності різниць між членами цього соціуму [281, с. 282]. У свою чергу, антрополог Д. Мацумото зосереджує свою увагу на психологічному та суспільному контекстах походження стереотипів, що базуються на таких психологічних процесах, як вибіркова увага, оцінювання, формування понять і категоризація, атрибуція, емоції та пам'ять [132].

Найчастіше комунікативні стереотипи розуміються як етнокультурне уявлення про «інших», яке закорінене в історичному минулому й має колективний характер. Вони спадкуються завдяки вихованню, впливам зовнішнього середовища й громадській думці. Відомо, що Т. Валас виокремлює три складові комунікативні функції стереотипів – пізнавальну, емоційну та прагматичну. Уточнимо, що остання виконує чотири власні функції – об'єднуючу, захисну, ідеологічну й політичну [541, с. 15]. Ці дві останні функції мають неабияке значення в міжетнічних комунікаціях. Стереотипи не тільки відображають, нехай у переломленому вигляді, реалії, але й формують переконання, керують учинками людей, навіть упливають на прийняття політичних рішень, здатних змінювати дійсність, іншими словами, формують етнокультурну модель польсько-українського пограниччя. Зрештою, як зазначає Л. Горизонтов, такого роду ігри інтелектуалів служать укоріненню та пропаганді традиційних кліше, сприяють їхньому вторгненню з минулого в сьогодення, а зовсім не викоріненню, як нерідко декларується [55, с. 40].

Зосереджуючись на нюансах міжетнічної комунікації, хочемо наголосити, що вивчення реляцій цього типу має доволі суб'єктивний характер. Набагато простіше вивчати уявлення однієї групи, що консолідується за національними ознаками, про іншу, тобто стереотипи [35, с. 194]. Питання національних стереотипів тісно пов'язане з проблемами національної ідентичності. Як будь-який інший, національний стереотип є своєрідним соціальним конструктом, що сприяє орієнтації індивіда в реаліях, та мотивуючим чинником суспільної поведінки. Він також корелюється з мовним фактором і як національна ідентичність має дискурсивну природу [249, с. 142]. Крім цього, національні комунікативні стереотипи мають сегрегуючий і конфліктогенний характер, однак вони не є догматом. Навпаки, залежно від кон'юнктури в певних межах вони можуть еволюціонувати та модифікуватися [526, с. 8-19]. Так, наприклад, під час загрози стереотип може набувати значення міфу, який, незважаючи на свою фіктивність і дедуктивність, захищає певну етнокультурну модель від вторгнення й асиміляції. Трансформації можуть відбуватися також

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

на рівні окремих індивідів-носіїв, у тому числі й письменників, набуваючи при цьому цікавого інтерпретаційного значення в контексті реальної дійсності (надбудовані сенси) [453, с. 36]. Є. Томашевський переконаний, що до найбільш статичних, найдавніших і найпоширеніших належить стереотип «чужого», який має особливе значення для самоідентифікації [527, с. 260]. Проте З. Бокшанський слушно зауважує, що індивідуальна перцепція, тобто *vis-à-vis*, у безпосередніх реляціях «етнічних інших» є відмінною від колективної. А отже, бачимо виразне послаблення зв'язків між «культурою» та «стереотипом», який розуміється як індивідуальна експресія способів перцепції «інших етнічних» [309, с. 58]. Саме індивідуальний, модифікований власним екзистенціальним досвідом, системою цінностей та світосприйняттям стереотип є надзвичайно важливим інтерпретаційним елементом художнього світу та представлених етнокультурних моделей.

Маючи дискурсивну природу, національні комунікативні стереотипи дуже поширені в художній літературі, мають значний вплив на формування етнокультурних моделей літератур. Це дає підстави для визначення ролі літератури в зміцненні чи руйнуванні таких стереотипів, різних форм використання стереотипних образів для реалізації художніх задумів автора, утвердження у творі його концепції світу й людини. С. Філюшкіна наголошує на очевидності того, що «данину заангажованим негативним національним стереотипам чи образам «іншого» віддає передусім масова культура, особливо в текстах низького жанру, зокрема в анекдотах. Справжній фольклор і серйозна література використовують негативні національні стереотипи в ідеологічних цілях – у тих випадках, коли між націями існує довготривале протиборство, як, наприклад, між поляками й українцями; проте й тут образ ледачого, дурнуватою, але по-вовчому зухвалою українця й жорстокого, лицемірного ґвалтівника знаходимо передусім у творах письменників третього й четвертого ряду, тих, що найбільш піддаються ситуативній ідеологічній обробці» [249, с. 142].

Ілюстрацією такої тенденції можуть слугувати деякі твори Р. Верника, але подібна стереотипізація має місце й у подільському циклі В. Одоєвського. Лише наприкінці 90-х у романі «Оксана» автор звернеться до мотиву польсько-українського поєднання, яке можливе завдяки спільному прочитанню історії.

З. Мітосек, аналізуючи соціальний контекст стереотипів, наголошує на необхідності аналізу їхніх функцій у структурі літературного тексту – ширше – у структурах літературної свідомості

[453, с. 6]. Натомість, К. Бартошинський упевнений, що стереотип є вирішальним у комунікації та корелюється з поняттями колективної свідомості й пам'яті, що будь-яка розпізнавальність чи ідентифікація літературної інформації є можливою за умов двостороннього використання учасниками процесу комунікації семантично зближених стереотипів і відбувається саме на ґрунті цих стереотипів [295, с. 129].

Говорячи про роль стереотипів у формуванні моделі польсько-української літератури пограниччя у ХХ ст., маємо пам'ятати, що вона є відбитком індивідуальних стереотипів, які зазнали впливів авторських концепцій і креацій художнього світу. Такі різновиди стереотипів можна називати авторськими. У цьому контексті на особливу увагу заслуговує автобіографія та мемуари, завдяки яким пізнаємо ставлення автора тексту до осіб і подій. Біографічна нарація здебільшого не означає звичайного спрощення всіх подій у житті суб'єкта, але стосується життя в сенсі перманентності, вичерпного, загального орієнтаційного зразка, який, однак, є селективним, таким, що відокремлює важливі суб'єктивні елементи від неважливих [498, с. 98].

У сучасній науці бінарна опозиція на рівнях комунікації «свій – чужий» у контексті процесів формування моделі етнокультурної тотожності є надзвичайно важливою категорією для висвітлення проблем індивідуальної, колективної, національної ідентичності тощо [129, с. 78]. Дослідження будь-якої пограничності, що пов'язані з тожсамістю, обертаються довкола понять «я – ми – вони» або «свій – інший – чужий», їхня семантична опозиційність базується на стереотипах різного типу й проявляється в процесі комунікації на рівні тексту, текстів, макротексту польсько-українського пограниччя.

Цікавий погляд на цю проблему представила Т. Колосок яка зазначає, що кожна культурна спільність, окрім уявлення про власну культуру, формує уявлення про «інший», відмінний від «свого» світ, що міститься за межами прийнятної смислової та нормативної шкали і, у свою чергу, сприяє формуванню моделі культурної ідентичності. Культурна ідентичність є результатом комунікації з певною культурною традицією, однак для цього необхідна наявність «іншого», іншої культури. Процес ідентифікації неминує пов'язаний зі спрабами осмислення «свого» через «чуже», у зв'язку з чим є надзвичайно актуальним вивчення проблеми сприйняття «чужого» [106, с. 33].

В. В. Навроцький наголошує, що найбільш повно етнічність виявляє себе у взаємодії етносів, тому аналіз дій, спрямованих на представників іншої групи (чи на всю групу в цілому), є одним із

найбільш ефективних інструментів етнічної комунікації індивідів і груп. Однак таке пояснення формування феномену «ми» та його протиставлення феномену «не-ми» не є специфічним для етнічної ідентифікації, оскільки воно може бути застосоване й для характеристики інших груп, наприклад, політично-тенденційних творів літературних груп [147, с. 294]. У тому чи іншому варіанті активне протистояння «чужому» притаманне будь-якій культурі, котра намагається зберегти «власне» в недоторканності. Крім цього, у певних історико-культурних ситуативних моделях зустріч із незнайомим і незрозумілим «іншим» змушує готуватися до найгіршого розвитку подій, «інший» – «інша» наділяються ворожими й навіть агресивно-іраціональними характеристиками [275, с. 24]. Саме такий спосіб зображення росіян переважає в переважній більшості так званих «кресових» творів. Причому, образ росіян має ознаки «синекдохи», поширюючись на всіх громадян північного сусіда, незважаючи на його національність. Іноді зіткнення з «чужим»-росіянином набуває навіть ознак цивілізаційного протистояння (М. Шофер, Р. Верник).

Варто також визнати, що будь-які спроби визначити чуже за допомогою традиційних методів і способів пізнання виявляються малоуспішними. Е. Левінас намагається визначити «чуже» не як модифікований феномен, а в категоріях його оригінальності – чуже як таке, що чуже в його чужинності [106, с. 34]. «Інший» у його чужості – це трансцендентний феномен, що перебуває поза сферою нашого досвіду. Тільки-но феномен «іншого» входить у сферу нашого досвіду, він втрачає свою чужість і оригінальність, перестає бути чужим [106, с. 34]. Французький філософ Н. Аббасова стверджує, що якщо іншого зрозуміти й до кінця пізнати, то він перестане бути іншим [1]. Схожу точку зору висловлює й німецький дослідник Б. Вальденфельс, автор метафори «шкода чужого». Учений вважає, що спроби застосувати «чуже» до висловлювання власного смислу знищать «чуже» як «чуже». Абсолютно «чуже» – це завжди неосягнене. Якщо воно стає набутиим і пізнаним «своїм» (тобто освоєним), то зникає, розчиняється у «своєму» [275, с. 75]. На противагу думкам Е. Левінаса і Б. Вандельфельса, російський дослідник Р. Шукуров, зазначає, що «процедура освоєння зовсім не призводить до зникнення Чужого. Чуже як таке продовжує бути присутнім у власному» [275, с. 78]. З російським дослідником цілком погоджується Т. Колосок, яка стверджує, що «чуже» й надалі продовжуватиме існувати у «своєму», зітруться лише гострі кути [106, с. 34]. Проте, на нашу думку, залежно від часопростору, особливо на культурних пограниччях, можуть

відбуватися важливі трансформації та комунікації етнокультурних моделей: категорія «чужого» пом'якшується до «іншого», але не «свого». Польський учений В. Калага підкреслює, що в усіх галузях гуманістики поняття «інший» має неабияке значення й призводить до бінарного мислення, яке базується на низці антиномій [398, с. 41].

Якщо антиномія «свій – чужий» є результатом зіткнення / комунікації культур, то проміжна категорія «іншого» свідчить про культурну акцептацію, певну взаємодію та її діалогізм у комунікативній моделі пограниччя. Зазначене явище особливо поширене на так званих перехідних пограниччях, позначених спорідненістю літературних текстів і віддалених від культурних центрів (периферійність / провінційність територій). Ст. Ульяш вважає, що саме досвід співіснування на багатоетнічних територіях представників різних культур перетворює семантично негативного «чужого» в «іншого» [538, с. 18]. У найзагальнішому вигляді діалог культур у розумінні Ю. Лотмана виглядає наступним чином: перший із його учасників (той, що передає) володіє значним запасом накопиченого досвіду (пам'яті), а другий (той, що сприймає) зацікавлений у засвоєнні цього досвіду [124].

Я. Кєневич слушно зауважив, що цивілізаційні пограниччя не знаходяться між двома світами, вони завжди належать до одного з них. У цьому розумінні пограниччя з'являється всюди, де має місце експансія, спрямована на опанування простору, що знаходиться під впливом «чужих» [409, с. 14]. Проте на польсько-українському пограниччі завдяки культурній діалогічності польська експансивність послаблювалась впливами українського етносу. З огляду на це можна стверджувати, що етномодель пограничних етносів формувалася на тлі «інших» [460, с. 70]. В. С. Біблер однозначно стверджує: «Для того, щоб я був справжнім учасником світу культури, мені потрібна культура іншої людини. Не можу обмежуватися тим, щоб дозволяти їй бути неподібною. Мушу якимось чином упровадити її культуру, її цінності та правду у сферу мого власного мислення. Розпочати внутрішній діалог із тією іншою культурою, із тим відмінним способом мислення. Це не тільки толерантне сприйняття чогось відмінного, але також розуміння, що без того іншого я не можу бути собою» [302, с. 187]. Є. Нікіторович навіть убачає певну загрозу для індивіда з боку гомогенічного й моноцентричного середовища. Учений вважає, що в сьогоденньому світі розгублена людина найкраще почувається в середовищі собі подібних, у колі власної культури. Проте без Інших, без розмаїття, без чужих нам культур ми можемо стати «заручниками» власної традиції й культури [460, с. 86].

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

Зазначена вище відносна етнокультурна рівновага, модель польсько-українського пограниччя ХХ ст., не була явищем статичним, де будь-який чинник міг викликати й викликав суперечки, конфлікти й сутички, що доводить конфліктогенність лімінальних просторів. Поява третього завжди призводить до певного дисбалансу етнокультурної рівноваги в межах навіть однієї художньо-літературної моделі. У свою чергу, загроза з боку «нетутешнього – чужого» (ісламський світ чи культурно відособлена Росія) могла сприяти ситуативній інтеграції «проти» третього-ворожого, а в мирний час внутрішні чинники суспільно-культурної системи спільних територій могли призводити до протистояння в рамках спільного етнокультурного простору. Так, скажімо, у повісті М. Шофер «Г'женди», в описах російської, а пізніше й радянської та фашистської окупації галицько-подільського села Потоки, автор показує певне єднання між українцями та поляками, які відчували зовнішню загрозу для «тутешніх» укладів. Проте одна з головних героїнь твору – Аліна, переселившись до Радянської Росії та прийнявши комуністичну ідеологію, трактувалася місцевими як «чужа». Цікаво, що так само поляки пограниччя сприймали постать Ванди Василевської, згадуваної у творах М. Шофер і Р. Верника. До речі, у творчості письменника з Волині чи не найгостріше показане польсько-українське протистояння в мирні часи. Символічна вулиця Гранична вже в передвоєнній Польщі була своєрідною межею між польським Здолбуновом і українськими селами, але до відкритої конфронтації в рамках спільного етнокультурного простору дійшло лише під час фашистської окупації цих теренів.

Польський учений Я. Кєнєвич коментує специфіку та ситуативність міжетнічних комунікацій на пограниччі. «Не варто думати, – пише він, – що простори, які називають Кресами Речі Посполитої, що ототожнювались із захисним валом Європи, були простором синтезу. Мало тут місце прагнення нав'язати власне бачення, власну культуру, проте воно не було більшим, ніж будь-де в Європі. Іноді співіснування різних груп в одному цивілізаційному просторі надавало натуральним конфліктам несамовитої сили. Саме тут люди водночас могли бути Своїми, Іншими й Чужими. Проте завше біля себе» [409, с. 18-19]. М. Домбровська-Партика, у свою чергу, розглядає пограниччя як бінарну суспільну етномодель, яка визначається антиномією «свій – чужий» [338, с. 41]. Поглиблюючи такі уявлення, можемо визначити культурне пограниччя як суспільно-культурну модель, що складається принаймні з двох культурних систем, які зумовлені власними (універсальними й специфічними) антиноміями. Бінарна перцепція, що визнає перспективи двох

учасників діалогу дихотомічної моделі пограниччя, кожний сегмент якої складається з власних антиномій – універсальних, спільних з іншим сегментом, та внутрішніх, суто національних, – сприятиме більш глибокому розумінню складності процесів культурної взаємодії. Так, розуміння пограниччя дає нам підстави розглядати модель етнокультурного польсько-українського пограниччя як бінарну дихотомію.

Дещо в іншому напрямку проводить дослідження Є. Нікіторович, пов'язуючи трансформації «свій – чужий – інший» із подвійною («розмитою») ідентичністю. Учений вважає, що відкрита комунікація на перехресті культур дає можливість розумово перетнути екзистенціальний простір, який є чинником, що викликає порівняльні процеси. Результатом цього можуть бути двозначність сприйняття й оцінювання «своїх» та «чужих», неможливість чіткої етнічної самоідентифікації. У свою чергу, розмита ідентичність значно посилює процеси культурної інтерференції, розвиває емпатію та виховує толерантне ставлення до «іншого» [460, с. 14-15]. Про варіативність ідентичності на культурних пограниччях та право вибору етнічної приналежності йдеться також у працях К. Заяса [560, с. 60].

На підставі викладеного матеріалу можемо зробити висновок про багатогранність моделі літератури пограниччя як суспільно-культурного явища, яке впливає на суспільство в цілому та на окремих його індивідів. Саме тому складова багатокультурних регіонів – антиномія «свій – чужий» з посередньою ланкою «інший» – є дуже цікавим інтерпретаційним аспектом як суто етнокультурних моделей, так і власне моделі художньо-літературного часопростору творів, представлених у художньому світі. Досліджувана семантична опозиція, як складова образної системи та етнокультурної моделі твору, дозволяє застосувати новий підхід до вивчення засобів художньої образності й на іншому рівні проаналізувати засади використання архетипу «чужого / іншого» як основного засобу створення негативного стереотипу та образів у художніх текстах.

У творах письменників українсько-польського пограниччя етнокультурні моделі вибудовуються довкола польської складової. У таких моделях літератури ХХ ст. представники інших національностей функціонують на різних засадах: виконують органічне тло (Я. Івашкевич); стають об'єктом обговорення (А. Хцюк, М. Шофер); є малопомітними учасниками сюжетної лінії (Л. Бучковський) чи виразно негативними героями (В. Одоєвський, Р. Верник). Постаті українців, традиційно редуковані та фрагментарні, функціонують на засаді епізодичності або нейтрального, іноді ворожого, тла. У творах

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

Я. Івашкевича можемо віднайти розмаїту галерею образів українців, але це переважно селяни, челядь, іноді священики та пустельники – усі вони є лише тінню дистанційованих від їхнього світу головних героїв-поляків.

А. Хцюк і М. Шофер також зображують українців у контексті «польського» життя Дрогобича й Потоків, іноді аналізуючи проблеми та причини зростання українського націоналізму. У «Чорному потоці» Л. Бучковського українці, які знаходяться на іншому боці, переслідувачів і нищителів, майже відсутні, хоча тема єврейства є однією з центральних. Так само в подільському циклі В. Одоєвського українці є безмовними персонажами, навіть позицію Семена Гаврилюка, одного з ключових героїв твору, ми дізнаємося за посередництвом поляків, що, очевидно, виникає не з упередженості автора, а зі стратегії нарації. Творча увага Р. Верника переважно зосереджена на українсько-польському конфлікті на Волині, тому Чужі (радянські та фашистські окупанти) показані як провокатори конфлікту між євреями, українцями й поляками. Перцепція «своїх-інших», зазнає семантичних перетворень, зміщуючись у бік «Свій – ворожий» або просто ворожий.

Нагадаємо, що поліетнічне й багаторелігійне пограниччя та його суспільно-культурна система, що зображується й відтворюється різними письменниками на фікційному рівні художнього світу та етнокультурних моделей, є відбитком авторсько-особистісного сприйняття навколишнього світу. Саме тому в нашій праці важливе місце посідають методи компаративістичної імагології. Про це упродовж останніх десятиріч переконливо свідчить поява чималої кількості праць із проблем імагологічного дискурсу літератури польсько-українського пограниччя, зокрема, О. Астаф'єва, Я. Грицака, В. Єршова, А. Забловського, Д. Наливайка, Є. Нахліка, Л. Оляндер, Р. Радишевського, Я. Шашкевича, Н. Яковенко тощо, які окреслюють широкий спектр наукових проблем, пов'язаних із дослідженням імагології [129, с. 78].

Конкретизуючи змістовність імагологічної рефлексії «іншого» в етнокультурних текстах, А. Ф'ют, зокрема, пише: «Інший – це прибулець, ближчий чи дальший, або чужий сусід, який розмовляє відмінною мовою, культивує інші традиції та звичаї або сповідує не добре знайому релігію; іноді це приятель, проте він неодноразово буває смертельним ворогом. Щоправда Інший з'являється в літературі, але йому визначається посереднє місце, другорядне, його розміщують на тлі або замикають у ґрати стереотипів» [350, с. 6]. Турецький літературознавець І. Єміне вважає, що образ «чужого /

іншого» визначається не тільки стереотипами, а передусім залежить від контекстуальної моделі: культурно-історичної, політичної чи соціально-психологічної тощо [277, с. 281]. У зв'язку з цим варто наголосити, що антиномія «свій – чужий» визначає не тільки образи героїв та міжособистісні реляції; ця опозиція може впливати також і на структуру твору, його тематично-ідеологічну складову, поетику тощо.

Етнокультурні моделі функціонують у художньому просторі та художньому часі, які є визначальними в композиційній структурі літературного твору як єдиного цілого; часопростір є сприятливим ґрунтом для втілення універсальної архаїчної моделі світу, яка своєрідно модифікується в текстових структурах, адаптуючись до специфіки їхнього функціонування [170, с. 4].

Історичний пограничний простір у польській повоєнній прозі надзвичайно насичений амбівалентністю «своїх – чужих» цінностей, що проявляються на всіх конструкційних рівнях, але передовсім у категорії часу та способі його функціонування [338, с. 45]. Втрачена мала вітчизна, роки дитинства й молодості стають об'єктом згадування, ідеалізації та міфізації; відтворювана на папері модель світу є лише суб'єктивним відбитком минулої реальності, позначеним життєвим досвідом та підпорядкованим художнім задумам митця.

Варто згадати, що в літературі з'являлися зредуковані й фрагментарні образи «іншого» чи відверто ворожого «чужого». Так, у польській повоєнній прозі на перший план висувається саме категорія відмінного «іншого», що свідчить про тенденції переосмислення минулого та більш лагідного трактування інших націй, що жили на пограниччі. Зрозуміти «іншого», пізнати його в різних екзистенціальних вимірах – це найкоротший шлях до зміни перцепції й трактування його як «свого» або «освоєного». Досліджуючи процеси так званої «міжкультурної едукації», Є. Нікіторович зазначає, що «освоїти» – означає створити зв'язок» [460, с. 166]. У багатьох випадках польська література досліджуваного періоду є прикладом пізнання та початком польсько-українського порозуміння. Ілюстрацією цього твердження є творчість Я. Івашкевича, який упродовж усього життя намагався показати красу українського слова й пісні, неповторність краєвидів і культури братнього народу, намагання А. Хцюка та М. Шофер дати об'єктивну оцінку становищу українського населення в міжвоєнній Польщі, нарешті, висловлені В. Одоєвським в «Оксані», а Р. Верником на сторінках періодичних видань думки щодо потреби ревізії польсько-українських стосунків задля добросусідства в майбутньому.

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

На завершення підкреслимо, що, висвітлюючи етнокультурні комунікації, неможливо уникнути такого важливого концепту, як ідентичність, який ґрунтується на усвідомленні власної подібності чи несхожості з «іншим» або «чужим». Саме дихотомії «свій – чужий» чи «свій – інший» покладені в основу первісної самоакцентуації художника слова та сприяють диференціюванню поняття «я – мій світ» та «я – інший світ».

Формування колективної / національної ідентичності виявляється можливим лише в комунікаціях із якоюсь конкретною групою людей, що має внутрішні зв'язки, власні інтереси та суспільну суб'єктність. Колективна ідентичність тісно пов'язана з певною культурною традицією, яка формується на тлі «іншого», іншої культури. Механізми порівняння / зіставлення / комунікації групового способу організації життєдіяльності з відмінною культурною традицією слугують підґрунтям культурної ідентичності.

Духовний зв'язок із певною територією, що є значущою для індивіда та спільноти, з якою він себе ототожнює, тобто з малою вітчизною, сприяє формуванню регіональної ідентичності, яка, однак, не домінує над національною. Поняття «мала вітчизна» й «регіональна ідентичність» корелюються з бінарною опозицією «центр – периферія», а в умовах пограниччя – з антиномією «свій – чужий».

Ідентичність мешканців пограниччя є більш «пластичною» / «еластичною», відкритість і сприйнятливість її впливів може призводити до «розмитості» або подвійності ідентичності. Цьому сприяє також поліфонічність комунікативних етномоделей і ситуативність міжетнічних комунікацій на пограниччі.

Процес творення національної, у тому числі й регіональної ідентичності, має прямий зв'язок із культурою / літературою народу, чому вельми допомагає наявність діалогу між суб'єктом літературного процесу та культурною громадою лімінального простору. Комунікація на пограниччях виявляється можливою за умов наявності упорядкованих, схематичних і детермінованих культурою «картинок світу», тобто стереотипів (як позитивних, так і негативних), що сприяють самоідентифікації.

Літературні твори є відбитком авторської сукупності тожсамостей, що містять індивідуальну, модифіковану індивідуальним екзистенціальним досвідом і системою цінностей перцепцію світу й реальної дійсності. А тому літературні тексти мають власну художню вірогідність та об'єктивність.

1.4. Конверсивність моделі універсуму літератури польсько-українського пограниччя

Досліджуючи літературно-культурне польсько-українське пограниччя як етнокультурне явище, варто пам'ятати, що характерною ознакою його семантичної та аксіологічної доміанти є виразна бінарна структура, з одного боку, полоноцентрична, а з іншого, природно, – україноцентрична. Важливою змістовною складовою цієї моделі є її «відірваність» від етнічних і територіальних центрів, що, у свою чергу, сприяє утворенню власних погранично-кресових та інтелектуальних польсько-українських / українсько-польських центрів. Однак варто уточнити, що ця «відірваність» породжує «взаємозворотну» конверсивну залежність одного простору від іншого, однієї культурно-літературної моделі від іншої, одного художника слова від іншого, як польськомовного, так і україномовного. Крім того, таке географічне, культурне й, нарешті, культурно-літературне розташування з площини просторово адміністративної та політичної переходить у площину аксіологічної значущості [538, с. 14; с.13-31], [536] й, уточнимо, винятковості, де, з одного боку, відбувається кореляція «старої» традиційної етнокультурної моделі, а з іншого – утворення «нової» модифікованої моделі пограниччя-кресів.

Слід зазначити, що під літературною конверсією художніх текстів польсько-українського пограниччя ми розуміємо процес зіставлення та взаємодію симетричних художніх тиглів, тенденцій, образомислення, які відбуваються в конкретних етнокультурних моделях національних літератур, що функціонують у лімінальному просторі, і які, у свою чергу, утворюють ніби нерозривну «пару» або парну єдність, якій властива дифузна тотожність, що виникла й сформувалася як наслідок взаємопроникнень, взаємовпливів та взаємозбагачення.

Конверсивні стосунки виникають здебільшого на літературному пограниччі етномоделей і утворюються під впливом комунікативних завдань. Конверсивні впливи текстів різних художніх моделей сприяють виявленню та структуралізації образного простору макротексту пограниччя, що надає йому певної винятковості в просторі певної національної літератури. Наголосимо, що явище художньо-текстуальної конверсії дозволяє поглиблювати уявлення про етнокультурну модель, виявляти типологічну тотожність, визначати відмінності та шляхи їх виникнення, узагальнювати їх риси в універсальній моделі художніх текстів, основані на здібності митців

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

різних національних літератур, а також відображати, узагальнювати й типологізувати явища реального буття через посередництво національних стереотипів, традицій, мотивів.

Варто також нагадати про дифузійність творчості українських і польських модерністів «Молодої музи» та «Молодої Польщі» [162, с. 223-236], для яких Львів став спільним культуротворчим центром. Запозичення з мови сусіда як окремих слів, так і цілих зворотів, речень чи прислів'їв, було нормою для пограничної літератури українців і поляків. У творах М. Шофер і Р. Верника навіть зустрічаються діалоги двома мовами. Скажімо, одним із домінуючих мотивів рустикальної літератури, у тому числі польської та української, є мотив або навіть тема землі. Для селянина на небагатих теренах польсько-українського пограниччя земля була єдиним ґарантом існування й виживання родини, найбільшою цінністю, яку захищали власним життям. Спільне бачення цієї проблеми можна віднайти у творах письменників із Волині Р. Верника та У. Самчука, які подібно описують апокаліпсис перших днів окупації радянськими військами рідної малої вітчизни, символом якого стає в'язниця в Рівному. Це свідчить про певну симетричність осмислення ними спільного часопростору, доводить подібність трактувань «чужого-ворожого» й «нетутешнього».

У польській історіографії міжвоєнного двадцятиріччя частина України, що входила до складу Польщі, традиційно називалася Східною Галіцією, у той час як в українській – Західна Україна. Здавалося б, така етноцентрична перцепція спільної території повинна була породити цілком відмінне розуміння суспільно-культурних процесів, проте популярна в українській літературі тема колонізації місцевих українців знайшла своє відображення й у творах польських письменників, зокрема М. Шофер і А. Хцюка. У романі «Сестри Річинські» Ірини Вільде представлена цікава візія політичної палітри пограниччя, яка стала ознакою часопростору: польські й українські націоналісти, марксистичні й пілсудчики, каральні експедиції тощо. Така ж сама суспільно-політична мозаїка представлена у творах В. Одоевського та Л. Бучковського. З останнім українську письменницю поєднує також образне відображення багатонаціонального пограниччя через комбінаторність настінних портретів: одна з героїнь твору, маючи на увазі можливість добросусідських стосунків між українцями та поляками, стверджує, що поряд із портретом Шевченка знайдеться місце й Сенкевичу, У «Вертепах» Л. Бучковського національне розмаїття й толерантність символізують портрети Пушкіна й Шевченка, розміщені на стіні польського магазину.

Усвідомлюючи амбівалентний характер польсько-українського пограничного простору, К. Кваснівський намагається віднайти в ньому об'єднуючі сенси: «Уживання терміна „Креси” з великої літери доводить, що ми хочемо бачити в ньому регіон, а не тільки напрямок експансії, хочемо, щоб значення цього терміна еволюціонувало так само, як семантично споріднений термін „Країна»» [430, с. 69]. Його доповнював Ст. Ульяш, наголошуючи на тому, що назва «креси» є аксіологічно забарвленим синонімом пограниччя [538, с. 9-14], зміщуючи тим самим акценти в бік культурного діалогу. Р. Кірсновський уточнює: «Іноді „Креси” стають ім'ям власним, написання якого залежить від контексту й авторських інтенцій. Для поляків слово „Креси” дуже містке, але незрозуміле іноземцям і таке, що важко перекласти чужою мовою» [411, с. 110]. Так, ґрунтовний дослідник та актуальний міфотворець художніх текстів польсько-українського пограниччя Я. Кольбушевський зауважував, що своєрідна старанність пояснення терміну „Креси” В. Полем пояснюється переконанням останнього в тому, що без коментаря читач цього слова не зрозуміє. «Навіть якщо взяв його з живого мовлення старих військових – своїх бещадських інформаторів, – наголошував Я. Кольбушевський, – то все одно в літературній мові ці „Креси” Поля були неологізмом, який вимагав спеціального пояснення» [416, с. 18]. Свої сумніви щодо значення слова «Креси», у якому його вжив В. Поль, висловив Р. Вапінський: «Чи мав він на увазі також землі колишньої Речі Посполитої, що були анексовані Росією в результаті трьох поділів. Чи визначення „Креси”, згідно з його етимологією, трактував як певний тип символу постійної боротьби проти зовнішньої загрози, звертаючись до ще живої тоді пам'яті про захист південно-східних кордонів Польщі від татар, турків і козаків» [542, с. 311]. Як бачимо, семантична наповненість поняття, що набуло в останній чверті ХХ ст. стійких термінологічних рис та змістовності, у процесі свого генезису спочатку було лише примхливою грою слів із «розмитою» семантикою, яка вже на початку ХХІ століття стала непорушною аксіологічною домінантою національних пограничних літератур.

Для відтворення більш повного розуміння конверсивності пограниччя-кресів варто згадати про дослідження, присвячені проблемам аксіологічного виміру «малої / приватної вітчизни» та відзначити її релятивність з «ідеологічною Батьківщиною», де «приватна / мала вітчизна», крім географічного значення, має виразний локальний, інтимний, особистісний, навіть сентиментальний характер. Її художній простір має умовно-реальний вимір, обмежений

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

реальним світом, де відбувається психічно-емоційне формування митця. Перцепція приватної вітчизни художника слова визначається особливостями свідомості та специфікою його світосприйняття, тому вона завжди залишатиметься явищем художньо-суб'єктивним. Зазначимо, що рідний дім, двір, село, місто, річка, ліс, городяни й селяни в літературно-художній інтерпретації представлені як невід'ємні складові екзистенціального приватного конверсійного простору, носії певної інформації та прихованих значень. Однак приватну вітчизну, безумовно, не можна редукувати винятково до фізично-географічного простору.

Літературно-мистецький конверсійний простір є складним продуктом синтезу елементів із інших сфер – топографічної, біологічної, антропологічної, часової, географічної, демографічної та, безперечно, культурно-літературної. Багатокультурна модель пограниччя спонукає до осмислення етнонаціонального, релігійного й мовного аспектів, завдяки чому простір пограниччя має розглядатися як продукт взаємодії та взаємозалежностей усіх перелічених аспектів, що визначають регіональну й локальну ідентичність його митців [443, с. 73 – 75], та, зрештою, у контексті однієї конверсивної макромоделі. Її етнокультурні трансформації відбуватимуться на рівнях конкретизації, генералізації й обміну художніми концептами, серед яких, наприклад, можуть бути метафоризація простору або його деметафоризація, що у свою чергу відтворюватиме конверсивні комплекси / системи.

Виходячи з такого посилу, звернемо увагу на думку Б. Соколовської, яка, зокрема, зазначає: «Людей, що мають приватну вітчизну, може об'єднувати ідеологічна близькість. Наше коріння сидить глибоко в певних малих середовищах, але ми маємо свідомість приналежності до більшого простору, визначеного державним кордоном, відчуваємо за нього відповідальність і обов'язок виконання призначених завдань. Нарешті, відчуваємо загальний імпульс, який називають патріотичним обов'язком» [515, с. 125]. До того ж можна розширити наведену думку, зазначивши, що фундаментальні цінності, як основа національної літературно-культурної моделі, є консолідуючим чинником, що з'єднує регіональні літературні осередки в художньо-літературні структури вищого порядку, де культурний, мовний та релігійний плюралізм на тлі «екзотичної» української природи сформували унікальний образ українських земель.

Особливістю етнокультурної моделі літератури польсько-українського пограниччя, незалежно від досліджуваного домінуючого

аспекту, є, перш за все, категорія художнього часопростору, який належить до минувшини й вимагає ретроспективного конверсивного аналізу. Проте сучасні дослідники часто припускаються фатальної помилки, сприймаючи й аналізуючи феномен польсько-українського культурно-літературного співіснування та взаємодії через призму суб'єктивного й емоційно забарвленого художнього світу окремих митців пограниччя або спогадів колишніх його мешканців. Насичена карколомними подіями історія й поліетнічний простір благодатної української землі були невичерпним джерелом натхнення для вразливої мистецької свідомості, утворення нескінченної кількості міфів у літературі пограниччя [252, с. 377 – 382]. Саме порубіжні міфи, легенди, утопії, стереотипи та архетипи як специфічні прояви креативної свідомості, незалежно від семантичних нюансів, визначали напрям і склад художнього мислення цілих поколінь і ставали чи не найважливішим аргументом одвічної дискусії щодо польської екзистенції на пограниччі. Відтак, аналізуючи явища східного польського пограниччя, маємо брати до уваги наявність власної кресової онтології, власної образної ідентичності та художньо акцептованої аксіології [537, с. 9].

У залежності від історичного контексту культурної епохи, домінуючої естетичної доктрини чи особистості окремих письменників тематика польсько-українського пограниччя набувала якісно нового звучання, сенсів і форм інтерпретації. Зауважимо, що через неодноразово згадуваний суб'єктивізм перцепції пограниччя й дотепер викликають широку дискусію навіть серед представників цієї субкультури.

В основі погранично-кресового дискурсу бачимо праці Б. Гадачека, К. Гандке, Е. Касперського, Я. Кольбушевського, Я. Рецинського, Ст. Ульяша, Е. Чаплієвича та інших, здобутки зарубіжних учених, серед яких знакові імена Е. Веґант, Р. Маківер, У. Еко, Ф. Ґрос, а також напрацювання багатьох інших літературознавців, культурологів, соціологів, антропологів, які сприяли створенню своєрідної методології регіональних досліджень. Тенденції формування методологічного апарату останнього часу свідчать про зміщення теоретичних напрацювань у бік антропології культури, літератури тощо.

Конверсивність моделі польсько-українського пограниччя з її виразним полоноцентризмом на тлі неконсеквентної та суперечливої політики центру, функцію якого виконувала Варшава, у ХХ ст. викликала негативне сприйняття другої групи мешканців, які були зорієнтовані на політику іншого центру – Києва. Тому вже на початку

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

XXI ст. з'явилися спроби впровадження альтернативних, менш ідеологізованих і нейтральних дефініцій. Наприклад, паризький журнал польської діаспори й мистецького середовища «Культура» («Kultura») в другій половині ХХ ст. намагався запропонувати нову концепцію так званої «східної політики», відмовляючись від претензій на колишні «креси», популяризуючи при цьому аббревіатуру УЛБ (польськ. ULB) – «Україна – Литва – Білорусь» (польськ. Ukraina–Litwa–Białoruś). Згадана політика закладала партнерське налагодження стосунків із цими землями, які в перспективі мали стати незалежними з метою протистояння російським впливам і загрозам. Водночас цей міждержавний союз відображав би сутність культуротворчого процесу багатонаціональної й багатомовної Польщі, зокрема внесок України, Литви та Білорусі в розвиток культури пограниччя. До речі, концепція «східної політики» залишалась актуальною майже до моменту вступу Польщі до Європейського Союзу, а тепер за підтримки польського уряду розвивається Програма східного партнерства.

Відомий французький дослідник польських східних земель Д. Бовуа, відчуваючи конверсивність визначальної понятійної змістовності лімінального простору, намагався врахувати й підкреслити значення інших народів на цих теренах, про що свідчить назва його відомої книги «Східні Креси Польщі. Україна, Литва, Білорусь від XVI до ХХ ст.». На багатокультурності кресо-пограниччя наголошує Ст. Ульяш. «Як бачимо, – пише він, – на першому плані окраїни польськості, окраїни Польщі, бо Польща тут розумілася по-різному. На другому плані – власне народи, які також творили культуру Кресів» [535, с. 305]. М. Ванькович, поглиблюючи проблему конверсивності етнокультур, пропагував концепцію пограниччя як «мосту» між Сходом і Заходом, а кресо-пограниччя розглядав як конгломерат мов, релігій, культур і традицій. У свою чергу, Ч. Мілош і Є. Стемповський уживали поняття «міжмор'я», розширюючи семантику до меж значної східної частини європейського континенту й наголошуючи на ролі мосту, яку відігравали польські «креси» на стику культур Середземномор'я та земель, що були під візантійським впливом.

Художня література прикордонних територій поступово піддавалася освоєнню та «психологічному або абстрактному привласненню» [536, с. 18]. Аналогічне явище можна спостерігати на прикладі колись васальної Мазовії, що знаходилася між Річчю Посполитою й Литвою. Після її приєднання до Польської Корони, що відбулося в XIV ст., ці вже «освоєні» землі стали інтегральною

частиною Королівства як на адміністративно-політичному рівні, так і у свідомості місцевого населення, яке почало ототожнювати себе з поляками й, відповідно, спочатку запозичувати, а потім природно рефлектувати літературні традиції. Тогочасна «мистецька» ситуація ускладнювалася відсутністю сформованого національно-мовного стилю й державотворчої концепції «тутешніх» націй, народностей та етносів, що проживали на пограниччі й могли б уплинути на його визначення. Завдяки такій невизначеності статусу прикордонних земель та певній цивілізаційній ролі польської експансії на цій території кресло-погранична культура згодом почала інтегрувати – конверсуватися в культурний простір Речі Посполитої, тобто піддаватися «привласненню».

Після підписання Люблінської унії 1569 р. Річ Посполита набула характеру багатонаціональної держави, до складу якої офіційно входили Волинь, Поділля й Україна (Київщина) та опосередковано включалися малозаселені землі нижнього Дніпра, тобто Дикі Поля. Цікаву картину дає аналіз її національного складу: 40 % склали поляки, приблизно 20 % – населення, що розмовляло на наріччях загальної східнослов'янської мови, 15% – литовці, 10 % – німці (передусім у Лівонії та на підвасальних територіях: Курляндії, Прусському князівстві, а також у містах Гданського помор'я й Великої Польщі), у межах 5 % – євреї; решта складалася з латишів, шотландців, татар та інших нечисленних етнічних груп [240].

З моменту включення нових територій до складу Речі Посполитої на її пограниччі почала формуватися етнокультурна конверсивна система багатонаціональної держави й окремих регіонів. Розуміючи першу як взаємозалежність міжлюдських стосунків, дистанцій, ієрархії та дій в організованій і неорганізованій формах [473, с. 114], а другу – як співвідношення елементів національних культур, що мали певне значення для митця, який послуговувався інтерпретацією старих художніх традицій та запровадженням власних, що на певному етапі були новими, можна говорити про наявність цілісної суспільно-культурної парадигми певної етномоделі кресло-пограниччя, чи, радше, про процес її становлення. Її відмінність, яка виникла з «об'єктивної» віддаленості пограничних територій від центру, була також продиктована відмінністю етнічного складу і їх багатовікових культурних традицій.

Варто уточнити, що поширена назва об'єднаної Польщі та Литви – Річ Посполита Двох Народів – і досі залишається носієм ідеї багатонаціональної держави Ягеллонів, коли всі мешканці цього єдиного суспільно-культурного організму називали себе поляками.

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

Щоправда існувала певна регіональна диференціація: мешканці етнічної монаршої Польщі називалися «коронярами» (польськ. Koroniarze), а всі етнічні групи Великого Князівства Литовського (старопольськ. Wielkie Xęstwo Litewskie – аббревіатура WXL) – литвинами. Проте вже в XVII столітті власна назва Річ Посполита Двох Народів перестає бути функціональною, усе частіше вживається назва Польща. Пояснюється це «психологічним привласненням» та історико-політичними процесами (для позначення Великого князівства Литовського вживають також аббревіатуру WXL старопольської назви Wielkie Xsięstwo /сучасне – księstwo/ Litewskie). Приблизно в той же час поряд з існуванням регіональних вітчизн розпочався процес формування більш широкого поняття – ідеологічна Батьківщина як спільна суспільно-культурна система багатьох народів. Уточнимо також, що майже до середини XIX ст. слово «поляк» не мало нічого спільного з етнічною приналежністю чи походженням, воно позначало лише територіальну приналежність [536, с. 15-16].

Об'єднуючим фактором культурно-літературних традицій народів пограничного простору була постійна зовнішня загроза, що вимагала формування нових мистецьких традицій. За таких обставин «тутешній» – «інший» ставав «своїм», що лягло в основу своєрідної школи «міжнародного виховання» [460, с. 20-26]. Я. Кольбушевський пише: «Складне й незвичайне було там життя. <...> Надзвичайна була там національна мішанина, але в повсякденних стосунках вона не мала значення. Захищаючись від спільного ворога на тих мурах християнства, зменшувалося навіть значення соціального становища» [416, с. 23]. Таким чином, політично-історична ситуація сприяла формуванню певної конверсивності культур, що у свою чергу призводило до появи локальної ідентичності, своєрідного сплаву – «усі свої» – «тутешні». Відгомони цього процесу можна знайти як у найдавніших, так і в сучасних текстах Я. Кохановського («Скарга польської корони на зраду народів українських»), Ю. Зиморовича («Селянки нові руські»), Люціана Семенського («Вечори під липою»), А. Міцкевича «Пан Тадеуш», В. Поля («Могорт»), Г. Сенкевича (трилогія), Ст. Вінченза («На високій полонині»), Марії Родзевич («Роздоріжжя»), Я. Івашкевича («Місяць сходить»), А. Хцюк (дилогія) та багатьох інших літераторів пограниччя.

Уточнимо, що це пограниччя знаходилося на перетині кількох шляхів: Волоського (торговий шлях із Галичини до молдовських земель: Галич – Коломия – Снятин – Чернівці – Яси – Галац), Чорного (один із трьох головних шляхів, якими татари просувалися на Польщу,

пролягав від річки Інгул і прямував до Києва й Збаражу) та Кучманського (торговий і військовий шлях, відгалужувався від Чорного, починався від верхньої течії Інгулу, прямував через Буг до Бара, в околицях Тернополя знову з'єднувався з Чорним). Ці території приваблювали татар, турків і волохів, що, з одного боку, спричиняло постійні збройні конфлікти на східних рубежах Речі Посполитої, а з іншого – інтеркультурну конверсію рясних художніх стилів, традицій, образності. У свідомості поляків почав функціонувати й набирати рис територіального міфу образ пограниччя як «країни, переповненої молоком і медом», що сприяло не тільки економічному зростанню певних території, але й передусім взаємному проникненню, збагаченню, розширенню та поглибленню культур пограниччя. Буття на пограниччі в художніх текстах польсько-українського простору сприймалось у категоріях героїчного епосу, що знайшло своє відображення в тогочасних хроніках, літописах, діаріушах («Початок і прогрес московської війни» (1612), «Щоденник Яна Хризостома» (1690), «Пересторога для Польщі» (С. Сташіц, 1755 – 1826), «Опис звичаїв» (Єнджей Кітович, 1840).

Численні хроніки неодмінно рефлектують не тільки політичний стан на порубіжжі, але й властивими жанру засобами під впливом нових літературно-культурних стилів фіксують зміщення в художніх традиціях, що в етнокультурній моделі пограниччя набирає рис «символічної біографії» [538, с. 22] з низкою дидактичних сенсів. Часи XVI – XVII ст. ст. й більша частина XVIII століття під впливом конверсії полікультурних тенденцій формували уявлення про українські землі та роль поляків на них, які лягли в основу розуміння сутності пограниччя як «своєрідної польської кресової міфології» [416, с. 34]. У цьому контексті М. Климович зазначає, що в основі шляхетської «концепції вольності» лежав поміщицький, можна сказати, буколічний міф Аркадії, що вкоренився в польській колективній свідомості й культурі ще з ренесансних часів Яна Кохановського та Миколая Рея [414, с. 13-14].

Ситуація істотно змінилася в результаті остаточного поділу Польщі в кінці XVIII ст. та цілковитої ліквідації суспільної системи єдиного державного організму Речі Посполитої. Включення захоплених територій до складу Росії, Пруссії та Австрії змінювало засади функціонування культурної системи й принципів міжкультурної комунікації. Відтепер східні території польсько-українського пограниччя стали чітко ділитися на дві зони культурно-цивілізаційних впливів – австрійсько-польсько-європейського та російського суспільно-культурного, який завжди асоціювався з деспотизмом,

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

культурною нижчістю, схизматизмом тощо [422, с. 79]. Відбувалася насильницька заміна центру: замість далекої Варшави спосіб і ритм буття пограниччя став визначати ще більш далекий, невідомий і абстрактний Петербург. Периферійність як ознака будь-якого пограниччя, у тому числі й польсько-українського, втратила щодо центру свою релятивну функцію, стала цінністю сама в собі, децентралізованим часопростором. Пограниччя отримало власну історію, власних святих і героїв, власні легенди й перекази, власні символи та знаки, власну художню традицію, яка зрештою сформувала особливий художній текст літератури польсько-українського пограниччя [524, с. 40].

Наголосимо, що колективна свідомість представників красного мистецтва пограниччя не була обмежена офіційними демаркаційними лініями. На загальному рівні можна говорити про своєрідне гуртування [80, с. 204-209], посилення культурних впливів у межах певного регіону та зменшення сили протиставлення на тлі появи деструктивного «іншого – чужого». У певних регіонах життя довкола панського двору ставало своєрідним центром мікросвіту й водночас мікрокосмосу [84, с. 183-188-]. Це детермінувало появу тенденції, що стала виявлятися через художні кресово-пограничні традиції. Я. Кольбушевський, зіставляючи внутрішнє життя пограниччя до й після поділів, пише: «Національне відродження литовців, білорусів і українців відбувалося не тільки без перешкод із польського боку, а й навіть за його виразної підтримки. На суперечності й сепаратизм час прийшов пізніше, у другій половині ХІХ століття, коли між поляками, литовцями, білорусами, українцями стали росіяни й австрійці» [416, с. 47].

Знаменною віхою та своєрідним рубіконом в екзистенції пограниччя був факт відновлення незалежності Польщі 11 листопада 1918 р., що призвело до «кінця» порубіжного простору та законсервованого анахронічного устрою, що існував на східних теренах молодій держави. Першим істотним утіленням катастрофічного передчуття були домовленості, підписані в 1921 році в Ризі. Згідно з трактатом Польща втрачала значну частину східних територій. Місцеве населення, передовсім поляки, які жили на цих землях протягом століть і разом з іншими народами створили специфічну культуру та засади буття разом, трактували поступки польського уряду та відродженої Польщі як зраду багатовікової цивілізаційної праці, героїчних учинків, традицій, міфів, а передусім спільноти «тутешніх». Про чудо воскресіння Польщі Я. Кольбушевський писав: «Для сотень тисяч поляків, які опинилися

за кордонами Польщі у совєцькій Росії, воно було початком драми, фінал якої не настав і досі, доказом чого є поляки, що живуть у Казахстані й марно благають про повернення» [416, с. 101]. А втім, утрачені «креси» як категорія аксіологічна, що бере початок ще в XIX столітті, завдяки творам Б. Ю. Залеського та Я. Захар'яевича, Ю. Словацького та Г. Жевуського не переставали існувати в свідомості та пам'яті пограниччя. Білорусь і Україна не стали для поляків Сходом, їх продовжували називати «кресами», а в патріотичній термінології – «відібраними землями» [422, с. 79].

Відтепер Львів на півдні та Вільно на півночі ставали реальними польським пограниччям і форпостами польськості, де все ще була жива традиція багатокультурності колишніх «кресів». Однак можна сказати, що «креси» Могорта не витримали випробувань XX ст. Історична етнокультурна модель «кресової» минувшини все більш ставала сублімаційним міфом колишнього ідеального буття, яке тепер існувало тільки в згадках і світі художньої літератури [416, с. 119]. Кінцем польських «кресів» стала радянська окупація 17 вересня 1939 р.

Конверсивність етнокультурних моделей пограниччя, що існували в лімінальному просторі, та їх етноментальна периферійність, яка формувалася протягом століть, сприяли відокремленому й до певної міри «замкнутому» розвиткові та адаптації власних регіональних механізмів функціонування культурно-літературної макромоделі східного пограниччя, особливістю художнього тексту якої були регіональна ідентичність, національна й релігійна палітра світосприйняття й, відповідно, художньої рефлексії та його відкритість на впливи. Це сприяло формуванню, поширенню й відкритості художньо-літературного діалогізму текстів [209, с. 10-18], які значною мірою послаблювали домінування польської національної свідомості, логічно зміщуючи акценти в бік територіальної приналежності та багатокультурної спільноти польсько-українського пограниччя.

Таке сприйняття малої вітчизни нейтралізовувало антагонізми й зменшувало конфліктогенність, даючи тим самим можливість реалізувати природні потреби коекзистенції. Свідомість буття разом з «іншим»-сусідом на спільній території врівноважувала впливи та пом'якшувала суперечності, що виникали з факту культурної чи релігійної відмінності. Така погранична ситуація (етнокультурний часопростір) зберігала свою симетрію, доки не змінювались обставини (суспільні, культурні, етнічні, поява третього-«чужого» тощо). У часи відносного спокою антиномія «свій – чужий» втрачала

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

виразну опозиційність, «чужий» ставав «іншим». За таких обставин все більшого значення набували категорії з чітким регіональним значенням «свійськості» (польськ. – *swojskość*) та «тутешності» (польськ. – *tutejszość*). З цього приводу З. Пшибила пише, що після розпаду культурного центру, що особливо стосується поляків на «кресах», його функції переймає пограниччя в широкому розумінні, де характерним явищем є взаємне проникнення групової (колективної) свідомості різних середовищ і культур [482, с. 152]. А отже, основу регіональної етнокультурної моделі ідентичності, яка сформувалася під потужними конверсивними впливами багатонаціонального, а відповідно, полікультурного та полірелігійного пограниччя, становить синкретизм і різноманітність. Ст. Уляш наголошує, що «креси» належать різним народам і різним культурам. Треба враховувати, що й польська культура є неоднорідною, є в ній елементи орієнтальні: українські, татарські, литовські, білоруські тощо [535, с. 307], які активно виконують функцію формування пограничного тексту. У результаті утворюється літературний феномен, коли «типовість» пограничного тексту виявляється в його різноманітності, тобто з симбіозом етнокультурних моделей художніх літератур ліміналу, які співіснують на одному просторі та знаходяться в постійних конверсивних відношеннях. З. Пшибила виразно переводить проблему з культурологічної площини в психолого-соціологічну [482, с. 151-153], розглядаючи цю проблему на рівні «індивід – суспільство». Відірвана від національно-культурного центру етнічна група стає приреченою до коекзистенції в багатоетнічному «тутешньому» середовищі. Згодом у художньому тексті з'являється і явище генетичного білінгвізму, що прискорює конверсивні процеси, які у свою чергу поліпшують комунікативні потреби митців художнього слова пограниччя, та дозволяє їм осмислено сприймати елементи культури сусіда-«іншого». У свою чергу, митець, керуючись власною духовною автономією, може акцептувати чи не акцептувати «іншу» культуру оточення, проте не може уникнути її впливів. Письменники вимушені об'єднуватися на підставі спільної регіональної проблематики, етнічних, релігійних та мовних ознак, створювати відповідні норми художнього тексту, парадигму його цінностей, зразків, яких мають дотримуватися, одночасно створюючи субкультурну модель певної групи регіональної спільноти [6, с. 249-258].

Поява «Могорта» Вінцента Поля (перше видання – 1854 р.) мала неабиякий вплив на літературу пізніших часів, особливо міжвоєнного двадцятиріччя. У низці творів літераторів пограниччя, які

Ст. Уляш об'єднує в символічний пласт, називаючи його «Книгою облоги», вирішальну роль виконують метатекстуальні сигнали. У ній з'являються очевидні посилання на поему В. Поля, а також на «Трилогію» Генрика Сенкевича. У цьому контексті можна говорити про біхевіористську перцепцію цього твору, про його впливи на літературу, про появу нових літературних символів у межах групової свідомості. «Могорт» В. Поля став уособленням кодексу честі й любові до вітчизни, а головний герой цього твору функціонував у тодішній свідомості як символ пограничного лицаря. У новій історичній дійсності ідея обов'язку буття та тривання на «кресах» почала структурувати художній світ творів, присвячених темі львівського листопада 1918 р., польсько-більшовицькій війні, а також військовим поселенцям як «новим Могортам» на пограниччі [536, с. 192-193].

Етнокультурне існування пограниччя – не є процесом / явищем статичним, що обґрунтовується особливостями дискурсу сутності процесів конверсивності часопростору [411, с. 110] та власне історичного контексту. У певних ситуаціях пограниччя можуть ставати несиметричними ідеологічним центрам та викликати суперечки й протистояння, проте це є їхньою перманентною ознакою. І. Кабзінська риторично запитує: «Чи конфліктогенність „Кресів” (пограниччя) є постійною ознакою, чи з'являється періодично? Кожного разу, коли ми говоримо про Креси й пограниччя, ватро уточнити, про який простір і період (відтинок часу) йдеться» [397, с. 279].

Одним із чинників, що порушує етнокультурний баланс моделі пограниччя, є рівень національної свідомості митця та принципи побудови ним свого художнього тесту. Через усвідомлення етнічної й релігійної відмінності-«іншості» це може ставати джерелом соціальних конфліктів і виявлятися у формуванні художніх конфліктів у текстах літератури пограниччя.

На польсько-українському пограниччі, перехресті художніх традицій, кожна спільнота мала власне розуміння свого простору, а отже, і власне уявлення про художній простір, тяжіла до свого ідеологічного центру, який тут, на прикордонних рубежах, «не мав виразних ознак» [538, с. 35]. Згадаймо, що поняття пограниччя-кресів було сформульоване саме з перспективи центру, тому в його етнокультурній моделі відчувається певна дистанція чи навіть вищість «центру» над «периферією». Семантика порубіжжя літератур наближається до «провінції» чи «периферії» [345, с. 275]. Крім того, погранична література – це література регіону, що не відповідає універсальності та виключений із неї. Якщо центральна титульна література – це одина, то про периферійну пограничну літературу

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРИНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

говорять завжди, усвідомлюючи її як множину.

Універсум літератури польсько-українського пограниччя характеризується всебічністю й всеохопністю: він визначає художні цінності та літературні норми, формує візію себе й усього світу, чуттєвість та поведінку, оцінку минулого й бачення майбутнього, форми творення та способи використання похідних літератур. Аналізуючи поняття польської національної літератури в багатонаціональній Польщі, можна зробити висновок про її відносно семантичне, а іноді й амбівалентне значення. Особливо це проявляється під час розгляду багатоетнічної культурно-літературної системи пограниччя, для якого віддалений ідеологічно-культурний «центр» дійсно не мав універсального характеру. Поліцентризм моделі пограничної літератури пояснюється тим, що, з одного боку, кожна з етнічних груп мала свій культуротворчий центр, а з іншого – ця роздвоєність поглиблювалася ментальними, мислеобразними нюансами. Усе це призводило до певної суспільно-культурної автономізації літератури пограниччя, кристалізації регіональної свідомості й ідентичності та опрацюванню власних механізмів функціонування польсько-українського стилю художньої літератури.

Враховуючи просторовий аспект, доцільно диференціювати конверсивні процеси пограниччя на «близькі» та «далекі». Віддаленість від центру прямо пропорційна інтенсивності текстуальних впливів: чим далі від етнічного центру польської літератури, тим слабші її художні впливи, тим відчутніші впливи пограничних літератур. Часовий аспект дає змогу проаналізувати тривалість польськості на певних територіях та інтенсивність зв'язків із сусідніми культурами, тобто визначити своєрідний показник участі того чи іншого народу у формуванні суспільно-культурної системи пограниччя. У часи бездержавності особливого значення набувала самотність пограничної літератури, яка, витримавши загрозливі впливи, довела свою конкурентоспроможність і витривалість. Саме пограниччя дали Польщі митців і державних діячів світового масштабу: А. Міцкевича, Ю. Словацького, С. Гоцинського, М. Грабовського, Л. Ожешко, Я. Івашкевича, К. Вежинського, Б. Шульца, Л. Бучковського, Ю. Стрийковського, Є. Стемповського, А. Кусьневича, А. Хцюка та інших. Високо оцінював культуротворчий потенціал літературного пограниччя Я. Кольбушевський, стверджуючи, що «ніколи в історії польської культури локальна провінційність не мала такого великого значення <...>. Романтичний регіоналізм підносив до рангу загальнонаціональних цінностей, на перший погляд периферійні, провінційні цінності і явища, мотиви й

локальні проблеми. Важко собі уявити такий чинник, який зміг би краще інтегрувати національну культуру та все суспільство» [416, с. 62-63].

Аналізуючи деяку замкненість польської літератури в системі пограниччя, не можна говорити про повну відсутність культурної інтерференції та мовного взаємопроникнення. Навпаки, ми розглядаємо пограниччя як пограниччя літератур, що конвертують, взаємодіють, проникають і доповнюють одна одну, але центральні, корінні та фундаментальні художні цінності кожної національної літератури, які, власне, визначають національну ідентичність, залишаються незмінними.

Інакше виглядає процес конверсійності літератур пограниччя в містах [111, с. 264], устрій яких базувався на цілком інших засадах, ніж шляхетсько-селянське суспільство. Сутність міста в художньо-літературному просторі текстів полягає в рефлексії його відкритості та швидкому пристосуванні до змін, що чудово показав і описав на прикладі Дрогобича й Борислава А. Хцюк у дилогії про Князівство Балаку [278, с. 404-407]. Урбаністичний часопростір передбачає художні рефлексії інфраструктур, наприклад, виробничої, фінансової, освітньої тощо, та розгалужених суспільно-економічних. Крім того, істотний вплив на структуру урбаністичного простору мала творча інтелігенція, чого не було на селі, відповідно його поетика докорінно відрізняється від рустикального. Повторимось, місто є своєрідним тиглем, де всі процеси, у тому числі властиві літературі пограниччя, значно прискорюються. Так, наприклад, герої Я. Івашкевича швидко дозрівають і змінюються в атмосфері багатонаціонального та космополітичного Києва («Зенобія. Пальмура») або миттєво перевтілюється галицький міський трикутник (Дрогобич – Борислав – Трускавець) А. Хцюка.

У зв'язку з цим зазначимо, що незважаючи на етноцентричні конверсійні процеси в моделі польсько-українського пограниччя, дещо синтетична на першому етапі література пограниччя презентувала своєрідний конгломерат етнокультурних традицій, які були результатом конверсійних процесів у формуванні етнокультурних моделей. Спираючись на попередньо здобутий історичний і екзистенціальний досвід функціонування художніх текстів на спільній пограничній території, сформована типологія мислення та поетичні особливості текстів літератур пограниччя адаптувалися до змінних геополітичних реалій, трансформуючи при цьому певні сегменти етнокультурної моделі пограниччя. Протягом століть література пограниччя, художники слова різних національностей і віросповідань

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

створили власну конверсивну модель польсько-української літератури, що репродукувала шкалу цінностей, світогляд, традиції, звичаї, спосіб мислення та норми поведінки, колективну історичну свідомість, нарешті, регіональну ідентичність етнокультурної моделі пограниччя.

Літературно-культурне польсько-українське пограниччя є бінарною структурою, що відображає етнокультурні особливості двох домінуючих народів – поляків і українців. Закономірним рефлексом такого типу пограниччя є літературна конверсія художніх текстів національних літератур. Конверсивним етнокультурним моделям властива дифузна тотожність, яка виникла й сформувалася під впливом культурної інтерференції. Проте в науковому обігу польських дослідників феномену східного пограниччя поширилось і функціонує поняття «креси», яке є аксіологічно забарвленим синонімом пограниччя й викликає низку застережень щодо сфери й доцільності його використання.

«Креси» – місце народження та соціалізації митця – ставали тереном приватного конверсивного простору, джерелом певної інформації та прихованих значень. Саме знаки – коди «малої вітчизни» визначали регіональну й локальну ідентичність митців багатонаціонального й багаторелігійного пограниччя, формували образ цієї землі. Одним із найважливіших визначників специфіки етнокультурної моделі пограничної «малої / приватної вітчизни» є категорія художнього часопростору, позначеного культурною інтерференцією. Специфіка, неповторність і низка пов'язаних із «кресами» значень, що стали складовою національної ідентичності поляків і поняття «ідеологічна вітчизна», сприяли швидкому «психологічному або абстрактному привласненню» пограниччя як форпосту польськості.

Нова геополітична ситуація міжвоєнного двадцятиріччя кардинально змінила статус прикордонних земель, що призвело до «замкненості» й сильної регіоналізації свідомості місцевого населення та культурно-літературної макромоделі східного пограниччя Польщі. Результатом цих процесів було послаблення польських впливів, а підвищення рівня свідомості українців спричинило певну дифузю двох культур. На тлі зовнішньої загрози «чужого-ворожого» поглиблювалося почуття приналежності до локальної спільноти та усвідомлення власної «тутешності». Сформований за таких умов полікультурний і полірелігійний універсум пограниччя посилював конверсивні впливи та сприяв поглибленню синкретизму й різноманітності регіональних етнокультурних моделей

ідентичності.

1.5. Аксиологічні конотації та художньо-естетична змістовність інкорпоративних текстів

Відомо, що в XVII ст. кордони кресів-пограниччя сягали Січі та Диких Полів України, у XX ст. вони зменшилися до Східної Галичини та Центральної Литви, а вже після Другої світової війни в результаті реалізації ялтинських угод стали визначатися східними берегами Бугу. Бурхлива історія кресів сприяла поетапному формуванню своєрідного, відмінного, дещо специфічного типу суспільства й, відповідно, особливої ментальності письменника польсько-українського пограниччя. Поступовість, поетапність, діахронічна прийнятність художньо-літературних надбань, нарешті, динамічний (прогресивний) поступ художньо-аксиологічних текстуальних домінант ілюструють процес інкорпоративізації художнього гіпертексту.

Інкорпоративний текст – це різновид гіпертекстуальності, коли домінантними структурами тексту є не стільки й не тільки поетичні особливості (так би мовити, художня домінанта), скільки ідеї, що інтерпретуються з епохи в епоху, з тексту до тексту у «вертикальному» генезисі художньої моделі (так би мовити, проблемна домінанта). Іншими словами, польська література пограниччя опановує кресово-пограничний простір польсько-українських культур тривалістю в понад чотири століття. Безперечно, за цей час було створено безліч художніх текстів – від хронік та діаріюшів, од та еклог до постмодерних та постколоніальних наративних текстуальних моделей [225]. Більшість із них, особливо саме тут, на пограниччі літератур, мають стійку – не стільки художню традицію, скільки художню ідею, що проходить червоною ниткою з минушини в сучасність. Зі зміною епох змінюються аксиологічні текстуальні художні уподобання, змінюється репертуар художніх образів, форми рецепції простору та предметного світу, однак стійким залишається концепт лімінального простору, який інкорпорується, поглинається «молодим» текстом зі структури тексту-попередника або, метафорично скажемо, «старого».

Враховуючи особливості історичного процесу, відносно спокійна Литва й Білорусь у свідомості поляків, а отже, й у їх літературних рефлексіях традиційно функціонувала на засаді міфів про «райську землю», які сформувались ще в середньовіччі, а пізніше були реактивовані в XIX ст. творчістю В. Поля. Щодо України, позначеної постійною боротьбою, численними битвами, тисячами загиблих і руїнами, турецько-татарськими навалами, Хмельниччиною,

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

Коліївщиною та Гайдамаччиною, можна стверджувати, що домінувала апокаліптична перцепція південно-східного пограниччя, також сформована в середньовічних хроніках і актуалізована романом Г. Сенкевича «Вогнем і мечем». Підсумовуючи зазначену проблему, глибокий дослідник «кресів» Е. Чаплеевич, пишучи про українське пограниччя, зауважив: «Навіть за ідилічним спокоєм таїться небезпека: у глибині щось безперервно кипить і бурхає. І в будь-який момент може вибухнути» [334, с. 24].

У період формування та існування польсько-українського кресопограниччя на цій території відбулися певні політичні, адміністративні й культурні зміни, сформувалась яскраво виражена ментально-культурна модель митця лімінального простору, яка зрештою стала невід'ємною його ознакою. Ці зміни потужно та своєрідно відбилися на культурно-літературному розвитку моделі, інкорпоруєчись із «попереднього» тексту в текст «наступний – новий». Основним соціокультурним сегментом ідейно-художнього поступу літератури пограниччя, що вплинув на відмінність ментальності пограничного населення, була, перш за все, глибока периферійність, що «провокувала» певну художньо-літературну ізоляцію, яка, у свою чергу, призводила до досить критичного осмислення, а іноді навіть до інерційного розвитку цивілізаційного розвитку. З одного боку, кресам були властиві незначний рівень населеності, слабка розвиненість міст, неповноправність і «вторинність» нецентральної землі, політична та соціальна нестабільність, бінарна залежність і підпорядкованість, а з іншого – багатокультурність, глибока традиція толерантності, відмінність поведінки, інше розуміння правової справедливості, що сприяли вихованню специфічного пограничного етносу [365, с. 59], [90]. Специфічна історична пам'ять про колишнє «аркадійське» життя, пам'ять про спільну боротьбу та мирне співіснування, а також багатий досвід міжкультурної комунікації, незважаючи на надзвичайно конфліктне й суперечливе ХХ століття, у багатьох народжених на цих землях поколіннях сформували свідомість і світосприйняття, що неодноразово та різнопланово осмислювалися, модифікувалися, доповнювалися додатковими сенсами й відображалися в літературних творах, а передовсім і найбільше – у польській літературі ХХ ст. Е. Чаплеевич виділяє шістнадцять взаємозалежних і взаємопов'язаних стереотипних уявлень мешканців «кресів», що притаманні саме інкорпорованому тексту: пограниччя як екзотичний терен, постійна загроза для кордонів, «школа мужності й лицарства», «глуха пуща – густі ліси й бори», «царство Натури», шляхетська й народна стихія, «утрачений

рай», «знищена Аркадія», «метапростір природи», «місце особливої місії» та «органічної праці», «відрубана кінцівка Речі Посполитої», надзвичайно сильні антагонізми, «територія Хаосу», «пекло історії», «братська могила», проекція минувшини й майбутнього та, нарешті, перехрестя шляхів із Європи й Азії й «велике роздоріжжя» [331, с. 7-73].

Зауважимо, що й сьогодні пограниччя існує не тільки як історично-геополітичне та культурне явище, воно стало невід'ємною частиною історичної свідомості сучасних польських і українських митців красного слова [11]. «Утрачені землі» з їхньою багатовіковою традицією стали невід'ємною складовою художньої літератури та мистецтва взагалі, набувши визначальних ознак аксіологічно-естетичної категорії літератури порубіжжя. Художній світ цього простору важко зіставляти зі світом реальним, проте їхня діахронічна співвіднесеність не викликає жодних сумнівів. Важко навіть встановити реляції між суспільною колективною свідомістю та художніми моделями літературних творів, які підтримували й посилювали національні почуття в часи польської й української бездержавності. Пограниччя – мала вітчизна різних народів, що стала продуктом свідомості, чуттєвості та історичного досвіду, здобутого усією спільнотою. Власне така візія пограничного художнього тексту є стійким компонентом етнокультурної моделі польсько-українського пограниччя.

Багатовікові пограничні міфи та легенди, символи й образи, переходячи з епохи в епоху, з періоду в період, зі стадії в стадію – стали змістовною сутністю польсько-українського буття. Креація художнього світу в інкорпорованих літературних творах польських письменників пограниччя відбувалася шляхом модифікації світу минулого, що переосмислювався та аналізувався в контексті сучасного бачення східного пограниччя. Представлені авторські художні моделі порубіжжя набували аксіологічно-естетичного значення й ставали кодом, зрозумілим лише особам, що належать до даної спільноти. Власний ціннісно-смысловий універсум текстів пограниччя свідчить про наявність «власної онтології, власного центрального краєвиду, власної ідентичності та аксіології» [537, с. 9]. Кресово-погранична історична пам'ять виходить із міфів, водночас зміцнюючи їх живучість і функціональність. Між усіма міфами та архетипами гіпертексту існує залежність і взаємозв'язок, деякі з них мають первинний характер, а інші є похідними [110]. Іноді вони створюють комплекси та функціонують у суспільній свідомості як єдине ціле, як, наприклад, «міф „Кресів”» у загальнопольській

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

класичній літературі (Ст. Трембецький, Ю. Словацький, ін.).

Художній простір кресопограниччя – це не тільки й не стільки виокремлений історико-географічний простір, скільки передусім специфічний інкорпорант форм чуттєвості, екзистенціальної рефлексії, спосіб світосприйняття та світобачення. Протягом століть пограниччя зазнало своєрідної кристалізації в літературі, яка, починаючи з доби романтизму, активно його освоювала й відображала, представляючи в різних аспектах і ракурсах: Аркадія, польська Шотландія, «країна дитячих літ», метапростір неповторної природи, трагічний символ «зменшення кордонів», «земля згаріщ і попелищ» тощо. Такого типу еволюцію перцепції малої вітчизни ми бачимо у творчості Р. Верника, де спочатку буколічна рідна Волинь і Здолбунів у пізніших творах набули ознак «місця апокаліпсису». Міфологія пограниччя була обов'язковою умовою, основним матеріалом культуротворення та конструювання моделі інкорпорованої літературної пам'яті. Міфи й міфологеми як одна з форм креативної свідомості, що є ключовою властивістю моделі пограниччя, реінтерпретують світ як зміни реальностей, є способом розуміння й рефлексії діахронічного часу й простору, особливим образом художнього світу, письменницьким світоглядом тощо. Одним із первинних, а разом із тим і основних кресопограничних міфів є міф українського простору, як «переповненої медом і молоком землі» та як «*antemurale christianitatis*» (оплот християнства).

Можливість емоційно-просторового збагачення від екзотичності східних земель приваблювала польських митців, які почали активно відображати прикордонний простір у своїх творах [257], що було зумовлене просторовою, культурною, суспільною, національно-релігійною, мовною, історичною та політичною специфікою пограничного регіону, який, у свою чергу, викликав природний процес зіставлення й протиставлення, відмінного моделювання часопростору, з одного боку, на основі відображення відчуттів новизни й екзотичності, а з іншого – архаїчності та «краю світу». Віддаленість, малонаселеність і низький рівень суспільно-культурної організації, слабкорозвинена комунікація та обмежені можливості пересування [84, с. 204-215] поглиблювали відчуття географічної ізольованості й вимагали неабияких зусиль для їх освоєння. Фактичне запізнення, цивілізаційне гальмування поступу розвитку Волині, Поділля та України (Київщини), а також Галичини [143], [144], [242] призводило до поширення стереотипів і поглиблення стереотипного бачення східних земель. У процесі зіставлення пограничного простору з простором коронної Польщі створювався образ «кресів» як земель

малоосвоєних, недорозвинених, неповноцінних, але водночас посилювалася перцепція цих теренів як «царства Натури». Поляки, що починали процес заселення прикордонних земель на сході, стикалися з новими обов'язками та функціями, які були тут поширені. Освоєння нового духовного простору, включення його до гіпертексту «центральної» польської літератури, розвиток культурно-літературної поетики пограниччя як правомірного сегменту загальнопольської літератури фактично означали деструктуризацію моделі кресопограниччя XVIII ст. Східні пограничні польські землі були невичерпним джерелом натхнення для всіх поколінь митців, від Ренесансу до сьогодення. Вразливу мистецьку уяву бентежили насичені історичними подіями землі, неповторні краєвиди, багатонаціональне обличчя теренів та різномовна атмосфера пограниччя. Спряли цьому функціональні міфи, через призму яких простір розглядався в комплексі різноманітних складових елементів пограничної моделі – історичного часу, героїчних постатей та звичайних мешканців пограниччя.

Українська тематика в польській культурі, зокрема літературі, склалася на ґрунті щільного переплетення історичної долі двох сусідніх народів, що зумовило міцні й довготривалі літературні зв'язки [151]. Уже починаючи з XIV ст., коли українські землі були захоплені могутньою Річчю Посполитою, аж до початку ХХ українці й поляки знаходилися на спільній території в умовах безпосереднього контакту. Саме це зумовило як їхню культурну спільність, так і напружені стосунки між ними. Зближення української й польської літератур завжди виявлялось у двох протилежних тенденціях: в активній колонізації, або спольщенні українців, а також у зворотному процесі, тобто у засвоєнні поляками духовних надбань української культури. Через українських селян, які у великій кількості були на службі в польській шляхти, українська мова, пісні й танці, звичаї та обряди цілком природно входили до побуту поляків. Особливо це спостерігалось у тих регіонах, де взаємовпливи двох культур були більш активними й інтенсивними. Такі контакти призводили навіть до того, що з антропологічного погляду польська шляхта в Україні ХІХ століття, як відзначають учені, стояла набагато ближче до місцевого українського селянства, ніж до своїх співвітчизників із корінної етнографічної Польщі.

Р. Радишевський неодноразово підкреслював, що характерною ознакою тогочасного часопростору була багатомовність як результат багатокультурності, а письменники, окрім розмовної української та книжної церковнослов'янської, зверталися до грецької, латинської та

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

польської мов. Ужиток двох останніх мотивувався латино-польським напрямком тодішньої освіти й належністю українських земель до Речі Посполитої. Вагоме місце посідала польськомовна творчість, що виникла на польсько-українському пограниччі, охоплювала широкий діапазон географічних, культурних, релігійних і мовних перетинів, взаємних проникнень і творила новий культурний шар, нову субкультуру, яка була наслідком перехреснення різних традицій. У зв'язку з цим, як стверджував учений, дискусійним залишалось питання належності окремих пам'яток, текстів чи авторів до тієї або іншої культури, особливо в тому випадку, коли окремі елементи давали підставу зараховувати їх одразу до кількох культур. [198], [199], [193], [197], [195], [186], [144]

Наприкінці XVIII – початку XIX століть почала створюватися нова – романтична – модель пограничного простору в польській літературі. З одного боку, позбавлена слідів людської діяльності природа могла викликати романтичне захоплення, а з другого – посилювала сприйняття пограниччя як «глухої пущі», що, до речі, також було властиве романтичній естетиці. Природний простір посідає важливе й особливе місце в перцепції пограниччя ХХ ст., набуваючи властивостей упорядкованих інкорпоративних текстуальних значень. Цікаве зауваження зробив Ст. Ульяш, пов'язуючи його значення з рустикальною (сільською) культурою кресово-пограничної спільноти. Досліджуючи творчість низки митців та посилаючись на попередні дослідження, учений доводить, що для місцевого населення, особливо людей творчих, краєвид мав більше значення, ніж ідея державності, а здатність розуміти мову землі визначала приналежність до культурної спільноти «кресів». Простір пограниччя виступає тут як «книга природи», стає джерелом поетизації, тобто категорія натуроцентризму становить центр аксіології Кресів [536, с. 45-46].

Зазначимо, що пограничні, особливо українські, краєвиди у своїй основі поліфонічні й багатофункціональні, у контексті інкорпоративних текстів набувають полісемантичних функцій. Природа (пейзаж) часто ставала художнім тлом розгортання основного конфлікту твору та його сюжетної лінії, співзвучно чи протиставлено внутрішньому світу героїв декорацією, дисгресивною частиною художнього простору з глибокими полісинтетичними значеннями підтексту тощо. У контексті досліджень про аксіонормативний устрій (термін Ф. Знанецького), зв'язки та коди між сегментами пограничної моделі польсько-українського пограниччя великого значення набувають просторові елементи іконосфери,

особливо предметного світу, серед яких кургани, дерев'яні хрести, бур'яни, стара зброя, сліпий лірник, пустельник-самітник, віддалені хутори, церкви, цвинтарі та ін. [84, с. 214] Згадані елементи, найчастіше пов'язані з образом степу, ставали етнокультурною моделлю топосу пограниччя, землі, що в XIX ст. ототожнювалася з «оберегом» польського народу, де в степових могилах і курганах спочивають стародавні пращури [472, с. 46-49]. Романтично-метафізичний, пізніше сповнений «поетикою руїн», простір пограниччя завжди залишався «простором, що промовляє» (вислів Ж. Женетта), носієм опосередкованої, прихованої інформації, часом важливішої від безпосередньо викладеної у творі. Для багатьох «тутешніх» митців пейзажі пограниччя виконують функцію місць пам'яті, є способом та засобом прочитання історичної минувшини, що становить один із провідних компонентів моделі порубіжжя. Багатство літературних описів природи пограниччя дозволяє диференціювати їх на певні групи, у яких можуть домінували окремі складові, що охоплюють простір, включаючи рустикальні та урбаністичні мотиви. Усе це свідчить про наявність своєрідного, організуючого центру художньої моделі польсько-українського пограниччя.

У творчості будь-якого художника слова пограниччя присутні невід'ємні складові лімінантного простору – ріки, озера, кургани, долини, пущі, яри, степи, шляхи й дороги, замки й двори, сади й парки, що стали своєрідним кодом порубіжної іконосфери. Міф буйного, навіть певною мірою язичницького, пограниччя був важливою складовою космогонії письменників порубіжжя. Крім екзотичності та насиченості краєвидів, кресло-пограниччя функціонує в художніх творах та свідомості митців як урожайні й багаті землі. Саме завдяки такому баченню міф «природної стихії» був покладений в основу інших міфів та архетипів пограниччя. У свідомості прибульців виникала віра у свою цивілізаційну місію, надзвичайну модернізуючу й просвітницьку роль Речі Посполитої. Таке переконання одразу ставало загальнопоширеним і з часом починало функціонувати незалежно від реальної дійсності, тобто ставало міфом, який визначав свідомість поляків, відображену у формуванні моделі пограничної літератури.

Польська візія пограничної літератури попередніх століть уплинула на формування в літературній моделі впливового міфу території пограниччя як «кордону під загрозою», що підсилювався розумінням ролі місцевого населення як захисників християнської віри та середземноморської цивілізації. Варто підкреслити, що тим самим пограниччя було включене до геополітичного й культурного простору

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

Європи [141], що систематично простежується у творах Я. Івашкевича. Аналізуючи міфи лицарства та героїчної боротьби поляків на південних кордонах, зауважимо, що не тільки перемоги лягли в основу формування потужної міфологічної домінанти в моделі пограниччя, красномовним доказом чого є «Трилогія» Г. Сенкевича, який, намагаючись об'єктивувати оповідь, зображував також невдачі «польського меча». Поразки та втрати в боротьбі з турками, татарами й козаками в поєднанні з міфом про багатство української землі як раю (пізніше – втраченого раю) породжували візію кресів як знищеної Аркадії. Така перцепція актуалізувалась у ХХ столітті у творах чи не всіх літераторів пограниччя. Недарма А. Хцюк називає малу вітчизну затонулою «Атлантидою». Поєднання антиномій «рай – пекло» в одному конверсивному тексті призводило до амбівалентного трактування інкорпоративних текстів пограниччя. Актуалізація міфів «відрубаної кінцівки Речі Посполитої», «території Хаосу», «пекла історії» та «братської могили» відбувалась протягом усього ХХ століття, коли трагізм історичних подій набув апокаліптичних ознак і призвів до цілковитого знищення Кресів. Це чудово ілюструють воєнні твори Л. Бучковського, подільський цикл В. Одоєвського, низка повістей Р. Верника тощо.

Аксіологічна модель пограниччя, що сформувалася на стику різних культур, способів мислення, світосприйняття тощо, була покладена в основу суспільно-культурної моделі інкорпоративних текстів пограниччя. Їхні поліфонічність і багатоголосність змінювали перцепцію «чужого-іншого», вчили буттю «разом», шануванню й толерантності до «сусіда-іншого», прищеплювали універсальні цінності світової художньої літератури з опорою на свій історичний досвід [118]. Водночас пограничні міфи стали основою «польського буття на „кресах”», обґрунтуванням експансії на схід і поясненням польської екзистенції на цих землях, сприяли психологічному освоєнню, ідеологічному привласненню та, нарешті, художньо-міфологічній рецепції цих земель.

Переважає більшість дослідників цього культурного феномену підкреслює, що екзотичність є невід'ємною складовою моделі пограничної міфичності. Проте А. Стофф слушно зауважує, що «поняття екзотики є релятивне: екзотичне є завжди „щось” для „когось” і ніколи саме в собі. <...> Екзотичність характеру території ґрунтується на підставі порівняння з територією того, хто її сприймає. Екзотика є похідною зіставлення, причому кожна зі сторін, що зіставляються, може бути екзотичною для іншої» [519, с. 8-9]. Для багатьох письменників, що інтерпретували пограниччя у своїх творах,

а Я. Івашкевич, Л. Бучковський, Р. Верник, А. Хцюк, М. Шофер відтворювали її в ракурсах інкорпоративного дискурсу, послідовно відтворювали цілісний комплекс пограничної моделі літератури на основі аксіологічних конотацій регіональних домінант, серед яких ледь не основною була, очевидно, візія цього простору як приватної (тільки своєї) вітчизни, «золотої країни дитячих літ». Саме тут формувалася виняткова ідентичність [104] польськомовного письменника пограниччя, його світосприйняття й мистецькі смаки. Польсько-українське пограниччя було колыскою для таких співців рідного краю, як Антоній Мальчевський [191], Северин Гоцинський [188], Юзеф Богдан Залеський [185], Юліуш Словацький [161], [155], [152], [154], [151], [489], [488], [486], Зенон Фіш, Антоній Гроза, Юзеф Ігнацій Крашевський [267], [268], [269], [270], [271], Міхал Грабовський, Густав Олізар [69], [71], [72], [73], [75], Тимон Заборовський, Ярослав Івашкевич [240], [187], [189], Я. Івашкевич, А. Хцюк та багатьох інших.

Узагалі у свідомості польських письменників, що народились і зростали в Україні, серед її широких степів і ланів, виховуючись на ґрунті чудової народної поезії, пісенності та самобутніх національних традицій, поряд із польським патріотизмом формувався ще й місцевий, кресо-пограничний патріотизм. У деякій мірі це пояснюється також і тим, що поляки взагалі звикли дивитися на Україну, як на невід'ємну частину власної держави. Така любов і потяг до України як до рідної землі, проявлялись у неабиякому інтересі поляків до всього українського [234, с. 205].

Уже в епоху польського Відродження та часів Речі Посполитої Двох Народів Ян Кохановський у своїй поетичній творчості звертається до суспільно-політичних проблем польсько-українського пограниччя. Зокрема, у вірші «Скарга польської корони на зраду народів українських» автор торкається болючих політичних питань, що виникають на порубіжжі. Уже в назві твору Я. Кохановський підводить читача до риторичних запитань та налаштовує на аналіз антагонізмів, які виникають на етнічному ґрунті. Проте з перспективи XVI ст. автор не може до кінця зрозуміти складність механізмів, що визначають суспільний рух та протести з боку «народів українських».

Ю. Зиморовіц у «Селянках нових руських» розглядає українсько-польську конфронтацію винятково як внутрішню справу польської держави. Увага зосереджується на українському козацтві, що має окремий статус на цих землях [18, с. 46-62], [19]. Козак зображений як реальна сила, що була на реєстровій службі польського короля й спільно з польськими військовими виконувала священний обов'язок захисту батьківщини. Диференціюючи

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

українське населення, Ю. Зиморовіц представляє козацтво як складову кресової спільноти, виразно підкреслюючи відмінності козаків та селянства [566]. У цьому творі помітною є стереотипізація козаків як невдячних дітей матінки Польщі, що збунтувалися, плакаючи власні, корисливі інтереси. Показана відсутність лояльності щодо Речі Посполитої, яка переростає в історичних творах у стереотип неосвіченості, а тому нижчості козацтва. Виразною реалістичною тенденцією відображення сільського побуту й природи є твір «Селянки нові руські» цього ж автора. Жанр цієї поезії можна визначити як «селянка передмістя» рідного Львова. Хоча серед сімнадцятискладових «Селянок» можна знайти «Козаччину» та «Бурду руську», які, власне, й відображують авторську перцепцію пограничних земель.

Наступним етапом розвитку літератури пограниччя та його суспільної думки був романтизм. Ця доба ознаменувалася великою кількістю творів, пов'язаних із проблематикою «кресів», та авторів, що походили з різних регіонів пограниччя. Адам Міцкевич, Юліуш Словацький, Антоні Мальчевський, Северин Гоцинський, Корнель Уейський, Маурици Гославський, Александр та Ігнацій Ходзько, Тімон Заборовський, Богдан Залеський, Міхал Чайковський, Міхал Грабовський – саме вони, митці пограниччя, створювали польський романтизм.

Віденщина, Новоградщина, Галичина, Волинь, Поділля, Україна (Київщина), а також Львів, Вільно, Кременець, Умань, Житомир – саме ці простори формували романтичну свідомість і уявлення художників слова. Біля витоків романтичного захоплення регіонами лежали пізнавально-естетичні тенденції епохи, надзвичайний інтерес до усього народного, історичного минулого, екзотизму й індивідуалізму. Це призводило до нобілітації провінції та пограниччя як виняткового місця, що розкинулося на стику різноманітних культур. Саме романтична література створила повноцінний міф про польську Литву й Україну й упровадила двополюсне сприйняття кресопограниччя – позитивне й негативне.

Серед усього різноманітного й різнобарвного доробку митців цього часу особливо виділяється так звана «українська школа» – ще до кінця не осмислений феномен, який можна вважати вершиною польської кресової літератури ХІХ ст. [207], [196], [208], [160]. Українська тематика була настільки популярною, що можна говорити про явища «козакофільства» та «україноманії», яку Ю. І. Крашевський називав «моральною хворобою» ХІХ ст. Зазначимо, що українська тематика була властива не тільки польській літературі. Колорит

українського народу, самотність звичаїв і традицій та деякі історичні факти були популярні, поряд із темою Кавказу, також у російській літературі. Переспіви творів польських і російських авторів можна відзначити в західноєвропейських країнах [149], [150].

Образ пограниччя, створений романтиками в часи бездержавності, зміцнював уже існуючі міфи, інкорпорував стереотипи й визначав історичну пам'ять поляків XIX століття та наступних поколінь. З цього приводу Я. Кольбушевський писав: «Коли українською проблематикою зацікавилася романтична література, тоді ці землі набули всіх ознак, властивих Кресам. Не можна переоцінити значення літератури в цьому процесі. Майже упродовж усього позаминулого століття, а не тільки в першій, романтичній його половині, вплив літератури на колективну свідомість і формування національних міфів був незмірно великий. Ностальгія романтичної поезії спогадів – авторства поетів, яких доля примусила до еміграції, ідеалізація регіональних пейзажів дитинства, звернення до локальної історичної традиції в поєднанні з великими традиціями народної історії, стали явищами ширшого порядку, що не обмежується самою Україною» [416, с. 59].

Причиною популярності творчості романтиків були універсалізм та надзвичайний ліризм. У польській літературі навіть з'являється новий літературний жанр – поетична проза. Створені образи «незалежно від костюму, який носять герої – покутника, вояка, орієнтальні плаття турків, арабів, киргизів – мають подібну душу, етичні конфлікти та життєву долю, вирізняються кривдою, протестом, помстою [552, с. 218].

Похідним явищем суспільно-політичної ситуації розділеної Польщі, що відображено в кресо-пограничних творах романтиків, було почуття відірваності від загалу та підсилений регіоналізм. Мала вітчизна стає невід'ємною частиною не стільки художнього світу, скільки способу мислення багатьох поколінь, що, власне, й сприяло діахронічній інкорпорації текстів. Дослідники-полоністи слушно зауважують, що романтичному герою притаманна низка почуттів і станів: кохання, перші душевні страждання, розчарування, помилки, свободи та поразки [19, с. 126-150], «а також свідомість суспільно-культурної відокремленості, прив'язаність до свого регіону, його особливостей і традицій» [552, с. 218].

Романтична література створила, видозмінила та інкорпорувала декілька пограничних міфів [142], [148]. Безлюдний і безкрайній степ – утілення духу природи – став для романтиків містичним місцем: А. Мальчевський – «Мар'я», Ю. Словацький –

«Беньовський». Саме тут явився Бог (Ю. Словацький), тут людина пізнає сутність своєї екзистенції – порожність, песимізм, смерть (А. Мальчевський). Окрім загальних тенденцій, кожний із митців мав власне бачення пограниччя, створив неповторну художню модель світу та її поетику: лицарсько-польська Україна А. Мільчевського, гайдамацька С. Гоцинського, козацько-ідилічна Б. Залеського. Неабияке значення для розвитку романтичної естетики мала історична проза. Найбільш помітною й неординарною серед польських творців була постать Міхала Чайковського, особливості мемуаризації правобережного простору якого досліджував В. Єршов [81]. М. Чайковський писав багато, швидко та охоче. Його творчий доробок складає дванадцять томів романів, повістей і оповідань, більшість із яких написано на українську історичну тематику. Найвідоміші його твори – «Вернигора», «Повісті козацькі», «Анна», «Кірджалі», «Болгарія», «На берегах Дунаю», «Козаччина в Туреччині», «Мої спогади про війну 1854 року», «Записки Садик Паші» тощо. В усіх його творах провідною є ідея єднання слов'ян для захисту своєї самобутності від руйнівного впливу міщанської західної цивілізації [261], [262], [263], [264], [265]. Незважаючи на вражаючий обсяг творчої спадщини, М. Чайковський не створив бодай однієї систематичної праці, яка б відображала його суспільно-політичні ідеї [119].

Дозволимо припустити, що підґрунтям українофільських симпатій ми можемо назвати локальний патріотизм, тобто сильний духовно-емоційний зв'язок із малою вітчизною. Починаючи з 20-30-х років ХІХ століття, зустрічаємо багато проявів такої ситуації, зокрема в польській літературі. Деякі представники «української школи» намагалися писати народною українською мовою [156, с. 157-257], підкреслюючи екзотичність теренів. Відомо, що на Правобережжі переважна більшість представників польської меншості однаково вільно володіла польською та українською [156, с. 148-156] і, крім того, знала російську та західноєвропейські мови [176, с. 8]. Правобережці спілкувались українською з дитинства, оскільки це була мова їхніх няньок і челяді, навколишнього україномовного середовища, хоча в колі представників своєї суспільно-культурної верстви вони вживали рідну мову – польську. Цікаво, що українська мова, яку вони знали, була далеко не літературною, це була жива мова місцевих українців у її східному варіанті.

Політична ідеологія поляків-українофілів була спрямована на реставрацію історичної Речі Посполитої, у складі якої Україна мала стати автономною одиницею. Таку розв'язку передбачали Гадяцька

угода та концепція перетворення Речі Посполитої Двох Народів на тричленний організм. Польські хлопо- та козакомани намагалися зрівноважити польську лояльність і український територіальний патріотизм. Згадаймо Б. Залеського, С. Гоцинського, М. Грабовського [218], [219], [220], [221], Ю. Грудзинського, М. Олізаровського, Ф. Духінського, І. Терлецького – усі вони, як і багато інших українських симпатиків, намагалися проаналізувати спільну історію двох народів та запропонувати новітнє бачення міжнаціональних стосунків. Правобережна Україна першої половини ХІХ століття дає світові нову модель культурного феномена, що була народжена інкорпорацією художніх тенденцій двох «тотожних» протилежностей – української народної культури й культури провідної верстви краю – польської шляхти.

Український фольклор – ще один сегмент міфологізованої моделі пограниччя [57]. Він був живим свідченням змін, що відбувалися у свідомості поляків на порубіжжі культур. Передусім це був інтелектуальний сигнал про початок зменшення ролі, яку мала відігравати й відіграла шляхта, трансформації її світогляду та ідеологічних аксіологічних реперів, що на них базувалась екзистенція цієї верстви в усій Польщі. Щодо значення всього народного влучно пише Я. Кольбушевський: «Уперше в історії польської культури цінності селян та їхнє бачення світу, цінності селянського етносу, що спирався, як могло здатися, на провінційну простоту та наївність, збагатили шляхетсько-інтелігентську культуру» [416, с. 77-78]. Серед цілої низки міфів, архетипів, стереотипів і пов'язаних із ними сенсів особливо цікавим є міфічний образ Вернигори – мудрого старця-пророка, прихильника польсько-українського порозуміння [447, с. 5-145], [158]. Цей образ можна зустріти у творах С. Гоцинського, М. Чайковського, Л. Семенського, Г. Жевуського, Ю. Словацького тощо.

В останній чверті ХІХ ст. в літературі простежується тенденція переосмислення, нового розуміння та презентації в художній літературі самої Польщі, її територіального розуміння, у яких акценти зміщують напрямок вектора – на Захід [138]. Цей процес кореляції певних модельних сегментів можна пояснити інтенсивним розквітом культурного життя на землях, що знаходилися під загрозою германізації. Я. Кольбушевський робить припущення, що «жертвою на цьому віварі могли б бути Креси, якби спершу не «Трилогія» Генрика Сенкевича, а пізніше дуже популярна творчість Марії Родзевич, яка виросла на традиціях Елізи Ожешко» [416, с. 87].

Пограниччя в польській літературі позитивізму найбільш

яскраво представлене в неодноразово згадуваному «Могорті» В. Поля та творах Г. Сенкевича («Трилогія», «Хрестоносці», «Старий слуга», «Татарська неволя»). Творчість Г. Сенкевича-романіста мала потужний вплив на свідомість поляків, сприяла збереженню й модифікації їхньої історичної пам'яті та національної ідентичності. Твори, написані «для покріплення польських сердець», послужили джерелом інкорпорації як духовних, так і текстуральних рецепцій для багатьох митців художнього слова майбутніх поколінь письменників.

Цікаво, що Г. Сенкевич не був безпосередньо пов'язаний із польсько-українським пограниччям, а до написання «Вогнем і мечем» навіть не бачив українських краєвидів і не знав безпосередньо культури порубіжжя. Художній світ «Трилогії» не є продуктом особистого досвіду, він позбавлений кресової емоційності та екзистенціального суб'єктивізму. Авторське бачення лімінального простору базується на інкорпорації ідей, історичній візії художніх тенденцій та історичній поетиці праць історичного характеру, серед яких низка хронік, зокрема «Початок і прогрес московської війни» (1612), «Щоденник Яна Хризостома» (1690), «Пересторога для Польщі» (С. Сташіц, 1755 – 1826), «Опис звичаїв» (Єнджей Кітович, 1840), поетичні твори Я. Твардовського і Я. Кохановського, а також на моделях міфів, архетипів і стереотипів, що устоялися та функціонували в колективній свідомості «некресових» поляків, які, у свою чергу, формувалися під впливом попередніх епох. Виявляється, що «пригода» зі степом Г. Сенкевичева розпочалася ще до того, як письменник пізнав його з власного досвіду. Сталося це в Північній Америці в 1876 – 1878 роках; побачені тоді простори прерій поєдналися в його свідомості з відомими йому текстами про українські степи [318, с. 94]. Тому в «Трилогії» кресовий пейзаж позбавлений глибокого аксіологічного значення, він є передовсім місцем дії, де розгортаються сюжетні лінії. Головною функцією сенкевичових пейзажів є відтворення специфіки та екзотики українського часопростору.

У певному сенсі творчість Г. Сенкевича є програмною, вона мала викликати рефлексії та ремінісценції, пробуджувати патріотизм і підтримувати дух польськості. Тому на перший план висуваються епізоди, де йдеться про мілітарні чи моральні перемоги польської зброї (блокада Збаража, Ченстохови, Кам'янця, битва під Берестечком, Варкою, Хотиним) з частковою стилізацією їх під гомерівську чи лицарську епіку. Історичні твори Г. Сенкевича воскрешали часи минулої слави й зміцнювали поляків прикладами спасіння від неминучого, на перший погляд, знищення [448, с. 20 –

209]. У «Трилогії» поєднується польська та світова традиції з новаторством, прагненням надати творам епічно-героїчного пафосу з елементами популярної літератури. Інакше кажучи, «Вогнем і мечем» – це інкорпоративний образ американської моделі прерії, трансформований під впливом польської моделі інтерпретації історичних легенд і міфів.

Ключовою постаттю періоду позитивізму, творчість якого мала значний вплив на свідомість наступних поколінь письменників та, відповідно, еволюцію моделі пограниччя, була Марія Родзевич, чий мистецький досвід і внесок важко переоцінити. Хоча письменниця належала до північно-східного порубіжжя культур, вона відіграла ключову роль у формуванні моделі літератури міжвоєнного двадцятиріччя, визначивши своїми творами світогляд багатьох літераторів. Белетристично-популярний характер творів авторки та спрощена ідейно-тематична основа легко й захоплено сприймалися читачами. М. Родзевич створила велику кількість оповідань, що поставали з меркантильних міркувань. Можливо, саме тому їхній художньо-естетичний рівень був досить-таки низьким. У своїй творчості, намагаючись задовольнити потреби читацької аудиторії, письменниця зверталася до різних проблем, серед яких ключове місце посідають художнє дослідження долі польських повстанців та засланців, відродження й повернення до польськості, космополітизм польської аристократії, неосвіченість селян пограниччя, емансипація жінок, питання духовного розвитку молодого покоління, проблеми робітників та інші. Однак провідною залишалась інкорпорація «столітньої» проблеми «буття на рідній землі як національного обов'язку», польської стихії на Кресах, вірності релігійним і патріотичним традиціям, культу рідної природи, що «протиставляється як джерело сил та морального здоров'я руйнівним впливам міста» [448, с. 192].

Менш відомі письменники періоду позитивізму зосереджувалися на історичному минулому лімінального простору, акцентуючи увагу на відомих подіях і перемогах над турками, козаками, німцями, росіянами тощо, а також на цивілізаційній місії поляків на східних землях. Підкреслюючи заслуги Польщі в розвитку порубіжжя, письменники намагалися реінтерпретувати польськість за традиціями етнокультурної моделі пограниччя, доказом чого є подільські оповідання А. Ю. Ролле («Оповідання історичні» /видання 1878/), романи Зенона Фіша («Зося Житковичівна» /1855/, «Нестор Писанка» /1856/), творчість Пьотра Якси-Біковського, Владислава Лозинського, Леонарда Совіньського, Францішка Равіти-

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

Гавронського, Зугмунта Качковського. Серед творів Яна Захар'яевича варто виділити роман «На Кресах», у якому автор звертається до проблематики західних польських рубежів, чим робить спробу розширити впливи етнокультурної моделі «кресів» на польсько-німецьке пограниччя.

У творчості письменників на рубежі ХІХ – ХХ століть, які зверталися до тематики кресо-пограниччя, основу авторських моделей художнього світу традиційно складають історичні події, природа та «іншість» світу пограниччя. У літературній свідомості періоду «Молодї Польщі» домінують романтичне уявлення й образи порубіжжя культур і літератур, зберігаючи існуючий поділ на регіональні школи – литовську та українську. На тлі регіональних тенденцій попередньої літератури з'являється модерністське захоплення етнокультурою Татрів, Підгалля й Карпат. Гуцульська тематика наявна зокрема у творах Юліуша Турчинського, Леона Вичулковського, Казимира Сігульського, Каєтана Абгаровича [251], [139], [140] тощо. Особливого розвитку набувають також інспіровані літературною творчістю етнографічні дослідження Зоряна Доленги-Ходаковського та Оскара Кольберга.

У цей період відчутною стала тенденція деміфізації пограниччя, проте й далі продовжувала домінувати поміщицько-шляхетська проблематика з автобіографічними акцентами [83], [84]. На перший план експонується польська екзистенція, сконцентрована в шляхетських дворах, оточених культурою селян. Варто згадати твори Станіслава Бжозовського, Казимира Глинського, Францішка Равіти-Гавронського, Марії Родзевич, Юзефа Вайссенгоффа тощо. Яскраві українські мотиви знаходимо у творчості молодого покоління письменників: Габрієли Запольської, Марії Конопницької, Артура Грушецького. Усе голосніше чути ноти загрози польській екзистенції на пограничних землях, яка виникає з бурливих суспільно-політичних перетворень. Лунають заклики до захисту рідних земель – малої вітчизни, національного об'єднання, культивування мови, традицій і релігії, що вносить певні корекції до етнокультурної моделі польсько-українського пограниччя.

У період міжвоєнного двадцятиліття пограниччя набуває іншої семантичної та аксіологічної інкорпорації. Це період інтенсивних змін у баченні літературного порубіжжя, переосмислення, ревізії існуючих міфів і легенд та формування нових сегментів етнокультурної моделі. Творцями літератури пограниччя, які оспівували Поділля, Волинь, Київщину, Жмудь, землі Вільна й Мінська, були переважно письменники, що народилися на «кресах». Актуалізація теми була

обумовлена геополітичними змінами ХХ століття. Політична нестабільність після Першої світової війни, постійні воєнні дії та невизначеність міждержавних кордонів призводили до масової еміграції з прикордонних земель до етнічної Польщі. Генезис поетичної й прозової творчості досліджуваного періоду був позначений бажанням зберегти в літературі образ утраченого світу, прагненням задокументувати трагічні події та зафіксувати власні спогади. Ілюстрацією цього твердження є твори Зофії Коссак-Щуцької «Згарище» – «Pożoga» /1922/, «Золота воля» – «Złota wolność» /1928/, «Теребовля» – «Trembowla» /1939/, «Ревіндикація польськості на Кресах» – «Rewindykacja polskości na Kresach» /1939/), що описують знищення кресового світу більшовицькою революцією.

У перші роки незалежності Польщі з'являється проза про Першу світову війну, російську революцію, боротьбу з советами та українцями, які намагалися встановити власну державність, особливе місце посідає також тематика захисту Львова в 1918 році. Пізніше відбувається переорієнтація цього вектора на художні рефлексії сьогодення, буденщини та реінтерпретація давно минулої історії, передусім на антиросійських повстаннях і їхніх наслідках: засланнях, репресіях, русифікації, конфіскаціях майна тощо (М. Родзевич «Недобитки з граничного бастиону» /1926/, З. Налковська «Кордон» /1935/).

Повоєнна погранична проза представлена іменами Ярослава Івашкевича, Леопольда Бучковського, Анджея Кусьневича, Владзімежа Одоєвського, Єжи Стемповського, Юліана Стрийковського, Анджея Хцюка та багатьох інших. Література цього періоду є надзвичайно різнобарвною й неоднорідною. Передусім домінує тенденція осмислення складних історичних, культурних і політичних реалій пограниччя. Незважаючи на поширений образ українця-різуна, з'являються думки щодо польсько-українського порозуміння та поєднання. Відбувається усвідомлення цілковитої втрати малої вітчизни, із чого виникає переосмислення всього історичного процесу й стосунків із сусідніми народами. Література пограниччя стає цілковитим надбанням аксіологічних домінант етнокультурного поступу пограничних народів.

Говорячи про тенденції, які визначають особливості польської лімінальної літератури, можна зробити висновок, що багатокультурні та багатомовні пограниччя є специфічним інкорпорантом форм чуттєвості, екзистенціальної рефлексії, способу світосприйняття й світобачення. Такого типу тексти є різновидом гіпертекстуальності макротексту пограниччя. У інкорпоративних текстах домінантними структурами тексту та художньої моделі передовсім є ідеї з

ідеологічним тенденційним забарвленням.

Протягом чотирьох століть польська література опанувала кресопограничний простір, де формувалася єдина ідентичність і світосприйняття польськомовного письменника. Кресопограниччя стали продуктом колективної свідомості та чуттєвості, а також набутком історичного досвіду багатьох поколінь. Така перцепція лімінального художнього тексту є стійким компонентом етнокультурної моделі польсько-українського пограниччя.

Кресопограниччя стало невід'ємною частиною інкорпоративних текстів, у яких переважала апокаліптична перцепція південно-східних теренів колишньої Речі Посполитої, а їхня периферійність призводила до певної художньо-літературної ізоляції й стереотипізації. Як уже зазначалося, серед усіх міфів та архетипів гіпертексту існує залежність і взаємозв'язок, деякі з них мають первинний характер, а інші є похідними, іноді вони створюють комплекси та функціонують у суспільній свідомості як єдине ціле.

Як доводять тексти літератури пограниччя, важливою складовою його міфологізованої моделі, в основу якої покладено дихотомне сприйняття простору в контексті бінарної опозиції «свій – чужий», став український фольклор і жива мова місцевих українців. Усе це свідчить про спільне бачення, колективну перцепцію так званих «польських кресів» і наявність своєрідного, організуючого центру художньої моделі польсько-українського пограниччя.

Підсумки

Дослідження ментальних особливостей і різних візій пограничних територій дозволяє говорити про місткість і багатогранність поняття «пограниччя», які зумовили його надзвичайну поширеність та інтердисциплінарність у сучасній літературознавчій галузі. Пограничні ознаки палімпсестності європейської культури, моногосна модель якої була замінена полігосною з чіткими ознаками мультикультуралізму, а також генези художніх текстів у діахронії та синхронії є вагомим аргументом на користь застосування такого підходу до досліджень суспільних і культурних явищ, зокрема феномену пограничної літератури. Багатокультурність є істотною складовою ідентичності Європи і, як результат, фактом «пограничності» мегатексту та наявної в ньому етнокультурної моделі.

У польській полоністиці східні землі колишньої Речі Посполитої традиційно прийнято позначати словом «креси», яке семантично охоплюється поняттям «пограниччя», але є полоноцентричним,

асиметричним і, з точки зору сусідів не-поляків, дещо експансивним. Про заідеологізованість окреслення «креси» свідчать непоодинокі спроби більш влучного окреслення територій східного польського пограниччя, наприклад, УЛБ (Україна – Литва – Білорусь) чи «міжмор'я», що значно розширює семантику цього поняття.

На нашу думку, найбільш влучним є універсальне та позбавлене чіткої територіальної приналежності поняття «пограниччя», яке містить у собі низку нейтрально-позитивних сенсів, зокрема, окремішність – обмін – проникнення – діалог культур тощо. На теренах, де наявні взаємовпливи, тобто здійснюється міжкультурна комунікація, згодом відбувається художньо-текстуальна інтерференція та дифузія. Такого типу макротексти є тереном зіткнення, конфлікту, стикання, зустрічі, сусідства або контакту і єднання літературно-культурних етнотекстів.

Пом'якшення антиномії «центр – периферія» категорією пограничності передбачає зародження культурного діалогу чи навіть полілогу текстів, багатокультурні цінності яких можуть бути альтернативою домінуючим дискурсам «центру».

Авторські пограничні етнокультурні літературні моделі, які ми розуміємо як сукупність художньо-поетичних засобів, є своєрідною реалізацією індивідуальної концептуальної картини світу, у нашому випадку пограничного часопростору, крім того, що є витвором носія літературно-культурної традиції, також визначаються аксіологічними та імагологічними традиціями, а отже, стають кодами-символами етнокультурної спільноти кресно-пограниччя. Можна стверджувати, що авторські моделі польсько-українського пограниччя є предметними, знаковими й мисленими ментальними візіями, які є відбитком внутрішньої локальної, лімінальної організації художнього тексту / текстів, певних його властивостей чи ознак.

Основою авторських художніх моделей світу, що мають етнокультурний вимір, є як особистісна пам'ять та свідомість, так і феномени колективного порядку, скажімо, колективна свідомість чи історична пам'ять. Ці явища ґрунтуються на більш конкретних концептах, зокрема на міфах, але також можуть сприяти культурному федералізові, міжкультурній інтерференції та формувати «автоімідж».

Колективна й історична пам'ять, як і міф, визначають сутність стереотипів, упереджень, ксенофобії та расизму, обґрунтовують минувшину, підтримують традиції й безперервність культури, сприяють збереженню цілої низки понять, до яких можна віднести національну чи локальну ідентичність. Зазначені колективні

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

феномени здатні впливати на літературний етикет і навіть створювати власні моделі. Зрештою, навіть людину можна розглядати як «твір пам'яті». Минуле вимагає від нас увічнення, а прагнення пам'ятання минувшини постійно проявляється в наших діях і вчинках. Особливо це наявне в художній літературі, де минуле є предметом реконструкції, авторських рефлексій і відтворення у формі етнокультурних моделей.

Колективна пам'ять неодмінно пов'язана з історією та є утворюючим компонентом національної й регіональної етномоделі, а тому є однією з найважливіших категорій етнології та націології. У цьому контексті неможливо не помітити важливості процесів ідентифікації / самоідентифікації, тобто усвідомлення власної подібності чи несхожості з «іншим» або «чужим». Саме ці механізми визначають людську ідентичність, у тому числі й художню, і допомагають митцям у диференціюванні понять «я – мій світ» та «я – інший світ», а отже, впливають на художню вірогідність та об'єктивність.

Етнокультурна бінарність кресопограниччя, де домінували культури двох народів – польського й українського, стала запорукою культурної інтерференції, дифузійної тотожності, а також літературної конверсії, художніх текстів національних літератур.

Часопростір авторських етнокультурних моделей «малої / приватної вітчизни» – «кресів» доводить факт «психологічного або абстрактного привласнення» пограниччя, яке для поляків було складовою більш широкого поняття – «ідеологічна вітчизна». А отже, «кресові» знаки-коди й низка пов'язаних із прикордонними землями значень визначали особливості національної ідентичності поляків.

Для багатьох митців польсько-українського пограниччя «мала вітчизна» ставала конверсивним простором, що містить низку прихованих значень, зрозумілих «тутешнім», людям із багатокультурною та відкритою на впливи «інших» регіональної ідентичністю.

Дифузійність і діалогізм двох і навіть більше культур призводили до формування полікультурного та полірелігійного пограничного універсуму, який посилював конверсивні впливи та сприяв поглибленню синкретизму й різномірності регіональних етнокультурних моделей ідентичності.

Бінарність ідентичності мешканців пограниччя корелюються з поняттями «мала вітчизна» й «регіональна ідентичність» та визначається опозиціями типу: «центр – периферія» та «свій – чужий». Тому погранична ідентичність вирізняється своєю

«пластичністю» / «еластичністю», відкритість і сприйнятливість її впливів може призводити до «розмитості» або подвійності тотожності. Поліфонічність комунікативних етномоделей і ситуативність міжетнічних комунікацій на пограниччі стає запорукою «відкритості» ідентичності мешканців багатонаціонального й багаторелігійного порубіжжя, а також інкорпоративності та гіпертекстуальності «кресової» літератури.

Тематика «кресів» у польській культурі, зокрема літературі, склалася на ґрунті щільного переплетення історичної долі двох сусідніх народів, що стало запорукою міцних і довготривалих літературних зв'язків. Лімінальні тексти письменників польсько-українського пограниччя є специфічним інкорпорантом форм чуттєвості, екзистенціальної рефлексії, способу світосприйняття та світобачення.

Багато століть польська література піддавала кресопограничний простір «психологічному / художньому привласненню». Сучасна літературна географія польсько-українського пограниччя вирізняється надзвичайною різноманітністю, а створені письменниками етнокультурні моделі – своєю різнобарвністю. «Кресова» література охоплює багатий пласт творів від високо – до низькоякісних, що вирізняються широким спектром проблем і мотивів, філософією й поетикою, а також власним симбіозом і синергією в окремих літературних періодах і жанрах.

«Кресові» тексти виконували та продовжують виконувати функцію міжкультурної комунікації. Література впливала на формування пограничної ідентичності й світосприйняття «тутешніх», у тому числі й польськомовних письменників. Як зазначалося, польсько-українське пограниччя ставало продуктом колективної свідомості та чуттєвості, а також набутком історичного досвіду багатьох поколінь. Така перцепція лімінального художнього тексту є стійким компонентом етнокультурної моделі польсько-українського пограниччя.

РОЗДІЛ 2.

РЕТРОСПЕКТИВНА МОДЕЛЬ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ. НОСТАЛЬГІЧНИЙ ДИСКУРС

2.1. Пограниччя багатокультурності: естетичні перцепції України в біографічних творах Я. Івашкевича

Сучасне українське літературознавство розробило низку істотних теоретичних концепцій біографізму / автобіографізму, у яких проблеми поєднання художньої творчості з суб'єктом художньої творчості вже давно перебувають у полі зору багатьох дослідників. Серед концептуальних робіт, присвячених цій проблемі, назвемо праці Ю. Булаховської [24], І. Василенко [30], І. Веріго [36], Т. Гажи [47], О. Галича [48], Т. Ємельянова [68], В. Єршова [83], [84], О. Зарицького [94], Н. Колошук [107], І. Малішевської [128], Г. Маслюченко [130], Г. Мережинської [135], Л. Мороз [145], О. Скаріна [228], Н. Шляхової [274], які ілюструють як глибину наукового дискурсу, так і широту висвітлення проблематики. Проте варто визнати, що стратегії та методологія філософського аналізу біографії й дотепер перебувають на стадії становлення.

Уточнимо, що появу біографічного методу певним чином підготувала практика романтизму з його культом життєтворчості, а також герменевтична теорія Ф. Шлеєрмахера, який стверджував, що ідеї та цінності не можуть бути зрозумілими без звернення до біографії конкретного автора. Відродження інтересу до проблем біографізму припадає на останню третину ХХ – початок ХХІ століття. На особливу увагу заслуговують роботи зарубіжних авторів, які протягом останніх десятиліть обґрунтовують методологічні засади біографізму, серед яких Р. Барт [12], Г. Бокшанська [308], О. Валевський [29], А. Вільсон [38], Ф. Гернек [50], Л. Гінзбург [51], Г. Г'оск [284], Б. Гутковська [440], Д. Коллінз [329], П. Рікер [215], І. Скварек [506]. Деякі теоретики літератури наголошують, що кожному біографічному дослідженню «повинна передувати в певному розумінні апріорна реконструкція ідеалізованої моделі творчої особистості цієї культури. Створена концептуальними зусиллями дослідника модель суб'єкта творчої діяльності охоплює в концентрованому й неповторному вигляді специфіку культури, доводячи власною цілісністю наявність типового та індивідуального в

їхній єдності, у їхній історичній визначеності, що кожного разу втілюються в окремих персонажах містерії пізнання. Така реконструкція є теоретичною засадою наукового життєпису» [184, с. 338]. З питаннями біографізму корелюється проблема авторського роздвоювання власного «Я» на «Я»-людське та «Я»-мистецьке, а також співвіднесеності автора й тексту. Відомий український учений О. Астаф'єв зауважує, що біографія автора набуває сенсу лише після вписання її в тканину твору [4]. Особливо для прози пограниччя істотною є проблема «емпіричного автора»: питання зв'язку між «Я»-біографічним і «Я»-текстуальним. Таке відношення завжди відсилає до «колективної біографії» поліетнічного краю, адже відбудова цілісного образу пограниччя довоєнного часу є для письменників формою реконструкції суті європейського простору культури, а разом із тим – віднайденням свого в ньому місця [59]. Враховуючи той факт, що всі досліджувані в монографії твори Я. Івашкевича, В. Одоєвського, Л. Бучковського, А. Хцюка, Р. Верника та М. Шофер є певною мірою біографічними документами, що базуються на власному досвіді проживання на пограничних територіях, метод біографізму стає одним із основних інструментів нашого дослідження.

Особливі зв'язки поєднують творчість Я. Івашкевича з Україною. Творчий та життєвий шлях митця був предметом досліджень багатьох учених-філологів, зокрема Г. Вервеса [34], Ю. Булаховської [22], Р. Радишевського [189], Ю. Коваліва [103], С. Яковенка [280], а також П. Міцнера [454], М. Барановської [292], А. Бернацького [304], Т. Бурека [320], А. Грончевського [358], М. Єндриховської [396], Г. Заворської [564], Є. Квятковського [433], Є. Лох [442], В. Мацьонґа [446], Г. Рітца [493], Я. Рогозінського [496], А. Сандауера [500], А. Турчинського [534], Я. Тшнаделя [530], М. Чермінської [337] тощо. Тому зосередимо увагу лише на найголовніших чинниках біографії письменника українського періоду життя, що впливали на формування художньої перцепції цих земель і стали однією з найвагоміших детермінант створення етнокультурної моделі польсько-українського пограниччя, у якій герої часто виявляються двійниками самого автора [337, с. 45], що стає невід'ємним концептом етнокультурної моделі Я. Івашкевича.

Майбутній письменник, поет, драматург, перекладач та громадський діяч народився в 1894 р. в Кальнику на Київщині (тепер Вінницька обл.) у родині учасника антицарського повстання 1863 р. Старший брат Болеслав навчався в Ризі, сестри Гелена, Анна та Ядвіґа – в одному з краківських пансіонів. Повертаючись на канікули

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

додому, дівчата вивчали з наймолодшим Ярославом польську історію, культуру й літературу та намагалися переказати родині дух і атмосферу Кракова – духовного центру польськості. Після смерті батька родина була змушена полишити українську домівку, перебуваючи протягом 1902 – 1904 рр. у Варшаві. Повертаючись в Україну, Я. Івашкевич пізнає неповторну атмосферу середовища Шимановських, які мешкали на той час у Єлизаветграді, а пізніше занурюється в атмосферу багатонаціонального Києва. Саме тут письменник навчався в Четвертій гімназії, Київському університеті та консерваторії.

Переважна більшість дослідників творчості Я. Івашкевича вважає літературним дебютом і початком творчості майбутнього письменника 1915 рік, коли в київському польськомовному часописі «Ріого» («Перо») був надрукований вірш «Lilith» («Ліліт»). Проте, на жаль, багато написаних у Києві творів не були надруковані та загинули у вихорі бурхливої історії ХХ ст. Відомо, що робота над маловідомим і малодослідженим твором Я. Івашкевича «Молодість Пана Твардовського» [379] розпочалася в 1912 році й тривала до 1915-го. Ця дигресивна поема є інкорпорованою моделлю різноманітних філософських концепцій та колажем відомих літературних постатей світової класики, що відображували складність процесів творчого пошуку автора, а також цікавим дослідницьким матеріалом, у якому чітко простежуються основні стильові риси майбутнього митця.

У 1916 р. знаменною віхою в житті молодого літератора стає співпраця з театром Станіслави Висоцької, де Я. Івашкевич виконував обов'язки літературного керівника. Доказом цього твердження є окрема книга спогадів про студію цієї видатної польської акторки [385]. Варто зауважити, що театр Ст. Висоцької передусім був експериментальною, творчою майстернею, у якій заохочувалися відхід від шаблонів, намагання створити, за словами акторки, «власний театр, а радше – власний дух у театрі» [565, с. 90]. Письменник навіть зіграв одну роль – Незнайомого у виставі «Świerszcz za kominem» («Цвіркун за димоходом»). Багатовекторність впливів призводила до своєрідного синтезу поезії, музики й театру, що дало блискучі плоди в наступні роки творчості [376, с. 68]. Пізніше Я. Івашкевич згадував: «Я вибирав між музикою та літературою – проте мушу зізнатися, що великі театральні мрії, а не переконання у власному літературному призначенні, перервали мою музичну науку. Я не міг усього поєднати – заробітчанства, що було дуже потрібне, відданості музиці, яка також потребує великих жертв – і театру. На разі вибрав театр» [385, с. 20].

Змальовуючи молоді роки у своїх мемуарах – «Книжці моїх спогадів» («Książka moich wspomnień»)– Я. Івашкевич зосереджує увагу на описі постатей Юрія Міклухо-Маклая, Стефана Кнабе, Чеслава Пешинського та Миколи Недзведзького, якому автор присвячує навіть окремих розділ у «Книзі моїх спогадів». Ст. Кнабе залишився у пам'яті письменника завдяки спільному переживанню ілюзорних почуттів до вчительки французької мови Лілії Лапіної. Для поета-початківця, автора «Lilith» та російськомовної трагедії «Перший день Риму» її образ ставав джерелом творчого натхнення. Ч. Пешинський певною мірою сприяв встановленню контактів Ярослава з польськими поміщиками та вразив його атмосферою старосвітського польського села, що нагадувало повісті Е. Ожешко. Ю. Міклухо-Маклай, російський напіваристократ, нещасний світський денді, виступав у ролі каталізатора, що прискорював та визначав напрям філософсько-естетичної еволюції свідомості майбутнього письменника. Зазначимо, що Я. Івашкевич великого значення надавав також постаті М. Недзведзького, з яким його поєднували не тільки дружні теплі стосунки, а й творча співпраця, та роль якого він оцінював вище, ніж впливи університету, у якому навчався. І не можемо не згадати, що пізніші епістолярні контакти тривали між двома приятелями до середини сімдесятих років. Бурхливі революційні події 1917 р. змушують Я. Івашкевича полишити рідну Україну та переїхати до коронної Польщі. Цей день письменник згадуватиме в «Книжці..»: «18 жовтня 1918 року о 10-й годині вечора доволі дивне створіння приземлилося на Віденському вокзалі у Варшаві з маленьким пакунком білизни та величезною валізою, де були книжки, ноти, папери й папірчики» [376, с. 173] – Україна перестає бути реальністю й назавжди переходить у минуле й світ спогадів. Старий світ дитинства й молодості було знищено назавжди, усвідомлюючи це, письменник розпочинає нову сторінку життєпису, цього разу у відродженій Польщі. А. Завада вважає, що Польща стала для Я. Івашкевича «вітчиною за вибором», а його правдивою батьківщиною була Україна, її специфічні краєвиди, неповторна мова українського села, історія цих земель і Сенкевичевий тип культури польсько-українського пограниччя [563, с. 342].

Незважаючи на факт втрати приватної вітчизни, чим безперечно була для нього Україна, мала батьківщина в його пам'яті залишається актуальною та живою. Саме з реаліями «країни дитинства» зіставляється варшавське сьогодення, саме на тлі «чужого середовища» продовжується формування особистості, естетики й творчої манери митця. Доказом цього є факт постійної присутності

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

української тематики у творчості Я. Івашкевича. Щоправда, візія України поступово втрачала ознаки реальності, її образ переходив у володіння спогаду, екзистенційної рефлексії, ставав сакралізованим і саме тому більш цінним. Письменник визнавав, що творчість окремих митців, безсумнівно, буває глибоко пов'язаною з середовищем, із якого вони вийшли, з пейзажем, серед якого вони жили. Зв'язок митця з пейзажем, що його сформував, є глибшим, ніж це могло б здаватися. Дитинство й молодість завжди залишають важливий слід на все наступне життя – у творах зрілого творця раз у раз виникає нота, яка запала в його серце ще в давні часи. Відкривається усвідомлена таким чином або й зовсім неусвідомлена єдність між крайною дитячих літ і зрілим періодом творчості [17].

Враховуючи біографічний чинник, можемо стверджувати, що малою батьківщиною для Я. Івашкевича були далекі й давні польські «креси» – Україна – Київщина та Брацлавщина. Полоноцентризм створеної автором художньої моделі українського етнокультурного простору доводить малофункціональність сучасної категорії пограниччя. «Українську прозу» Я. Івашкевича необхідно розглядати в контексті саме приватної вітчизни – складової ідеологічної батьківщини багатьох поляків, де відбувається соціалізація людини. Незважаючи на різні культурні впливи, яких зазнав письменник, його досвід буття в багатонаціональному середовищі, українська культура та взагалі Україна, як художній гіпертекст, залишаються для автора «Слави і хвали» феноменом більш емоційним, ніж інтелектуальним, тому й функції пограниччя в прозі Я. Івашкевича особливі.

На відміну від інших представників «української школи» ХХ століття – Л. Бучковського, Р. Верника, В. Одоєвського чи М. Шофер, проза Я. Івашкевича емоційно насичена, кольорова, яскрава. Міфологізована візія України позбавлена проблем етнічних конфліктів, які не входили в його художню модель «малої батьківщини». Так само письменник обходить увагою актуальну на початку ХХ ст. проблему формування української нації, оскільки вона тією чи іншою мірою торкалася питань українсько-польських національних відносин. Я. Івашкевич заперечував здатність пам'яті відродити втрачену українську реальність, яка з моменту її зникнення починає функціонувати у світі його художніх творів на засадах створеної автором етномоделі пограниччя. Тому аксіологічний вимір івашкевичевої України має естетично-філософський та суто приватний характер.

Варто також зазначити, що Україна посідає одне з чільних місць у творчості Я. Івашкевича. Кожний філософсько-естетичний період

духовної еволюції письменника знаменуватиметься новими засадами створення й функціонування моделі малої вітчизни. Безперечно, найбільшим досягненням мемуарної прози письменника є праця «Книжки моїх спогадів», видана в 1957 р. Однак автобіографічні мотиви присутні в багатьох творах митця, серед яких «Місяць сходить» (Księżyc wschodzi), «Гіллярій син бухгалтера» (Hilary syn buchaltera), «Слава і хвала» (Sława i chwala), «Сни» (Sny) тощо. Але вперше вони набули чіткої літературної самостійності та виразних ознак мемуарної прози в період Другої світової війни. Варто згадати, що «Книжка моїх спогадів» лише через кільканадцять років після видання здобула загальне визнання, як чудово написаний і дуже цікавий біографічний документ свого часу, що ілюструє життя й творчість самого автора, а також відтворює характер досить складної епохи [517, с. 195].

У своїх спогадах Я. Івашкевич неодноразово повертається до часів дитинства й молодості в Україні, де він провів двадцять чотири роки, описує воєнні перипетії та період боротьби за незалежність Польщі, згадує й образ мистецького світу міжвоєнного двадцятиріччя, видатних діячів літератури, зокрема Я. Лехоня, Л. Стаффа, Ю. Тувіма, К. Шимановського та багатьох інших митців художнього слова, які скоро стали окрасою польської літератури. У «Книжці моїх спогадів» письменник постає як вразливий спостерігач за світом реальності, перцепція якого завжди визначалася високим естетико-літературним началом, сформованим під впливом українського простору та української літератури. Він намагається також зрозуміти самого себе, дистанціюватися від власного «Я», показати свої слабкі місця й амбітні досягнення.

У зрілому віці робота над мемуаризованими творами стає внутрішньою потребою письменника, а процес згадування – складовою екзистенції, що засвідчили попередні твори Я. Івашкевича, зокрема, італійські новели. Україна в спогадах віддалялася й абстрагувалася, ставала продуктом нестійкої пам'яті, що викликала потребу літературного збереження втраченого часопростору. У вступі письменник зазначив: «Настав час, як внутрішній, так і зовнішній, що, на мою думку, надається перед початком написання спогадів. Зовнішньо ми ніби віддалені від минулих літ катаклізмами, які недавні часи перетворюють у віддалену історію. Усі ми знаходимося на такому етапі, коли пам'ять ще чудово функціонує, але вже відчувається можливість її поступового зникнення – водночас певне зосередження й повернення в глибину дозволяє серед змінного матеріалу життя виділити певні закінчені епохи <...>. Я не збираюся

писати обширних мемуарів, хочу тільки дати жменьку спогадів, образів, власних трактувань, які будуть дуже особистим відлунням подій епохи, у якій мені довелося жити» [376, с. 5]. З наведеної думки можна зробити висновок, що митець робив спробу впорядкування свого минулого, можливо, навіть намагався створити певну модель, іншими словами, твір-ключ для прочитання й інтерпретування як його доробку, так і часу, який він прожив.

Щодо цього твору Я. Івашкевича Р. Пшибильський писав, що біографічним українським ключем можна відкривати численні мотиви, ситуації та постаті творів. Ліричний образ оповідача, наратора-героя, особливо в ранній творчості письменника – це значною мірою автобіографічне «Я» письменника. Постаті літературних поетів, несміливих мрійників, репетиторів, пасивних філософів-спостерігачів – це, власне, і є Я. Івашкевич [481, с. 24]. Однак варто пам'ятати, що «Книга моїх спогадів» не є щоденником, який фіксує факти й дає оцінку по гарячих слідах, вона була витвором пам'яті й авторської уяви, а тому не можна її трактувати ані як історично-хронікальний твір, ані як повноцінну фікційну прозу.

Полишаючи Україну, Я. Івашкевич увесь час буде її згадувати й повертатися до неї у своїх творах. Автор «Паназ Вілька» добре розумів, що минуле можна врятувати й відновити лише за посередництвом біографічної літератури, доказом чого й стала «Книжка моїх спогадів». У цьому творі, творі пам'яті й згадування, взаємно накладаються різноманітні настрої, алюзії, рефлексії, поетичні образи місць, людських відносин і цілих середовищ, що творять етнокультурну модель світу, який минув. Зміст мемуарів переплітається з роздумами щодо людського призначення, краси й швидкоплинності життя, його радощами болем. Я. Івашкевич будує свої спогади на хронологічних засадах розгортання сюжету, пов'язуючи назви окремих розділів із періодами власного життя, суспільно-культурними явищами чи окремими особистостями: «Дитинство» (I), «Шумановські» (II), «Школа» (III), «Недзвездзький» (IV), «Сторона Бишев» (V), «Доми й люди» (VI), «Інші бурі» (VII).

Дослідники творчості автора «Слави й хвали» багаторазово доводили «пограничність» свідомості митця, роздзертого між Сходом і Заходом, наголошуючи, що саме ця подвійність світосприйняття була основою його універсалізму. Дуже влучно охарактеризувала духовний зв'язок Я. Івашкевича та України Є. Лох, пишучи, що письменник «виріс на пограниччі культур. Його творча особистість сформувалася в Україні, він завжди говорив з позиції поляка, який навчався на базі східної культури, що має в собі цінні елементи заходу та сонячного

півдня. Його точка зору на всілякі культурні явища може характеризуватися як „Я”, яке міститься в культурі сходу, що частково спрямоване на захід чи ближче до заходу, але тягє до українського міфу дитинства й ранньої молодості» [442, с. 35].

Загальновідомі Я. Івашкевичеві міфи, через призму яких він перестворював навколишній світ, формувалися саме на цій «поганській землі, землі тілесного достатку, українській землі, повній плодів і чародійства» [382, с. 138]. У спогадах він зауважував, що тутешні поляки становили групу «демократичну, але не позбавлену елементів шляхетчини, бо зі шляхти походили. Звичай їхнього буття був далеким від „цїсарсько-королївського” стилю Відродженої Польщі й, незважаючи на скромність способу буття, все-таки тут було чутно балагульські й степові відлуння» [376, с. 8]. Літературну модель малої вітчизни він створив такою, якою вона була наприкінці дев'ятнадцятого столїття, коли ще зберігала давні законсервовані провінційні традиції й була останнім ставропольським прилиском шляхетсько-поміщицької традиції. То був світ майже феодальний, який, щоправда, уже занепадав у все більшій ізоляції та специфічності. Земля ця лежала «на краю», на межі, на землі колишньої Речі Посполитої як її історичний компонент. Тому автор «Книжки моїх спогадів» називає, вимовляє й пише її назву іноді згідно зі старим етимологічним правописом – Україна (Ukraina) [46, с. 199].

Родина польського повстанця 1863 р., якому через реакційні заборони царського уряду так і не вдалося здобути вищу освіту, була прив'язана до маленького Кальника, де батько до кінця свого життя служив на цукровому заводі бухгалтером. Удачею можна вважати той факт, що родині вдалося вислати на навчання до Кракова трьох сестер маленького Ярослава: Гелену, Анну та Ядвігу. На сторінках спогадів читаємо: «Усі знають чим був Краків на рубежі ХІХ й ХХ столїть для думки й польських почуттів. <...> Цїєю атмосферою мої сестри ділилися з нами під час довгих і незабутніх канїкул; вони були моїми єдиними вчительками польської мови, історії та літератури. Якихось інших уроків із цих предметів у мене не було» [376, с. 9]. Не можна не відзначити того факту, що Івашкевичі видїлялися своєю освіченістю не лише на тлі тутешніх урядників, але й шляхти, яка, за висловом самого письменника, від середовища, до якого він належав, була «відділена глибокою прїрвою» [376, с. 10]. Пізніше автор «Заруддя» переконається, що найвидатніші представники кресово-пограничної інтелїгенції походили власне з дрібних управлїнців і що найінтелектуальніші середовища на Україні утворювалися пересїченими чиновниками, з якими письменник спілкувався в Ставищах, Білій Церкві, Озерній тощо.

Батько, Болеслав Івашкевич, постійно купував нові книжки, передплачував «Польську газету» («Gazeta Polska»), «Край» («Kraj»), «Ілюстрований тижневик» («Tygodnik Ilustrowany») і навіть сам писав статті до деяких періодичних видань. Відомо також, що голова родини випробував свої сили в писанні літературних текстів у стилі М. В. Гоголя. Деякі фрагменти, серед іншого й початок його роману, зберігались у Я. Івашкевича, який використав батьківський опис Ситківців у повісті «Місяць сходить».

У маленькому будинку Івашкевичів знаходилося фортепіано, на якому мати грала твори Ф. Шопена, а за відсутності батька малий Ярослав «імпровізував», залучаючись до музичної культури. Важливою складовою мікрокосмосу родини були співи, які письменник назве «першими мистецькими враженнями, що так глибоко запали в душу» [376, с. 10]. Сестри «співали цілими годинами», крім польських патріотичних і заборонених пісень, вони дуже любили народні українські: «Стоїть гора висока», «Горе тій чайці», «І шумить, і гуде, дрібний дощик іде» [376, с. 12]. Попри демократизм родини заводського управлінця, як зауважує В. Мацьонґ, вона «багатьма вузлами спорідненості й сусідства була пов'язана з польським дворянством в Україні, що й визначало культурно-побутові традиції дому, а отже, і спосіб виховання дітей» [445, с. 49].

Навоколишня українська природа міцно вкорінювалась у дитячій свідомості, що в подальшому сприятиме формуванню окремого впливово художнього компонента етнокультурної моделі зрілого митця. Побачені тут пейзажі згодом стають так званими центральними краєвидами й з'являтимуться в багатьох його творах. Т. Вуйцік уважає, що в підсвідомості автора майже всюди вириваються асоціації з Україною, що є фантастичним поверненням до її краєвидів: яр у Сандомежі нагадує подільські яри, італійська лагуна створює ілюзію широкого степу, дорога з Брвінова до Подкови Лесьної асоціюється з українськими вертепами [45], [555].

За домом Я. Івашкевичів виднівся ставок, а за ним, на пагорбі, як на долоні, розкинувся Кальник, що давало можливість сповненому нових відчуттів і досвіду майбутньому письменнику, не виходячи з дому, спостерігати за повсякденним життям та урочистими подіями містечка. Це були перші уроки міжкультурної комунікації, наріжні камені художньої моделі івашкевичевого пограниччя. Яскраві описи-спогади релігійного життя поблизу Кальника містяться й у «Книжці моїх спогадів». «У чистий Четвер, – розповідає письменник, – із цього вікна можна було побачити, як люди поверталися з церкви із запаленими свічками, котрі треба було донести до дому, поки вони не

згасли. Дрібні іскорки групами, по дві, по три, рухалися узбіччям пагорба в синій темряві й поволі зникали в неосвітлених хатах. На Хрещення Господнє на закутому кригою ставку встановлювали хрести з фарбованої криги, блакитні, жовті й червоні, попи, що прибули в урочистій процесії, освячували воду. Це святкування називалося „свято Йордану” й дуже виразно закарбовувалося у дитячій свідомості» [376, с. 12]. Зазначимо, що екзотичність православної обрядовості вражала практично всіх польських митців порубіжжя. Так, Я. Івашкевич, говорячи про це, зауважував, що навіть А. Міцкевич згадував православну урочисту процесію у своїх лозаннських ліриках [376, с. 12].

Поліетнічну крайнську культуру Я. Івашкевич пізнавав також завдяки безпосереднім контактам із нею: на його кухні господарювала українка Василина, яка мала доньку Марійку та брата, їй допомагав кухар Василь Шістка, єврей Гдаль із Дашева, привозячи харчі, частував Ярослава солодкими тістечками з медом. У спогадах автор згадує й інших євреїв, передусім у Дашеві. Наприклад, він пише про «магазин Мошка, де Мошкова частувала цукерками», кравця Хаїма, який «скаржився, що його челядник проковтнув нічного метелика й відтоді має негамовний апетит», гендляря збіжжям Метела, палітурника Пшіяньцеля, який чудово переплітав зібрані за рік „Ілюстровані тижневики” [376, с. 12]. «Усю красу Дашева, – пише Я. Івашкевич, – я оцінив дещо пізніше, коли несподівано опинився в цьому містечку в роках 1914 та 1917. Мішанина кольорових єврейських домів із побудованих Потоцькими на зламі минулих двох століть споруд, церква навпроти палацу, „нова”, але вже трохи старіюча, за Собом, Старе Місто з чудовим ансамблем дерев’яних дзвіниць старої святині, оточений залізними ґратами аристократичний парк, а в ньому палац, про який було складено безліч легенд, річка, що біжить по каменях і створює біля палацу штучні водоспади – усе це було гарною цілісністю» [376, с. 33]. Отже, як бачимо, контакти з «іншими – тутешніми» були справою повсякденною, а літературна модель творів Я. Івашкевича яскраво репрезентує різнобарвну етнокультурну мозаїку польсько-українського пограниччя.

На тлі показаного розмаїття автор «Книги моїх спогадів» окрему розповідь присвячує дашівському сліпому лірникові – уособленню квінтесенції українства: «Сліпий Семен, лірник із Дашева, час від часу залишав своє місце біля „коловороту” в цьому місті й обходив будинки. У нас ставив на лавці коло себе дерев’яну мисочку з намальованими жовтими, чорними й пурпурними квітами та грав на своїй лірі, звуки якої нагадували клавесин; тремтячим голосом співав

думки й балади про „Канівського пана” й про „Сирітку Марусю»» [376, с. 18]. Не менше за лірника уяву підростаючого Ярослава збуджувала й навіть викликала острах постать пустельника-покутника Змійовця, який «уже в молодості залишив домівку, викопав собі в цвинтарній глині печеру й там мешкав, одягнений у білий полотняний плащ і важкі ланцюги, мав на собі корсет із хмизу, який дозволяв йому тільки стояти або лежати. Довга чорна його борода, очі, прикриті синіми окулярами, полотняне пончо, яким був укритий, викликали в мене панічний страх і навіть сьогодні мурашки йдуть по тілу, коли згадую цю людину» [376, с. 34-35]. Ці образи неодноразово зустрічатимуться у творчості Я. Івашкевича, зокрема в повісті «Місяць сходить», де головний герой Антоній відчуває себе частиною всесвіту. Упроваджуючи в структуру твору образи лірника та самітника, ім'я якого таке саме, як і в «Книзі моїх спогадів» – Змійовець, автор підкреслює єдність світогляду героя, а також і власного, з космогонією українського народу, роблячи акцент на єдності культур, на тому, що всі люди – це діти Божі, складова цілісної системи всесвіту, що тільки гармонійне співіснування та взаємодія із зовнішнім світом може гарантувати внутрішню стабільність [240, с. 117].

«Книга моїх спогадів» Я. Івашкевича дозволяє зробити висновок, що польсько-український білінгвізм письменника формувалася вже з дитинства, коли він мав безпосередній контакт із носіями української мови та навіть розмовляв нею. Брат згаданої Василини багато розповідав майбутньому письменникові казок і переказів, а малий Ярослав звертався до нього українською. «У запалі колись, – зазначає письменник, – сказав йому: „Дідьку, розкажи мені казку”, що викликала і сміх, і обурення. Я хотів сказати „дядьку” <...>. А дідько означає чорт» [376, с. 18]. Згадки про українців чи євреїв радше є винятком, оскільки до «київського періоду» Ярослав зростав у польському тиглі, різнобарвному, але полоноцентричному плавильному ковші Шимановських, Мадейських, Дідковських, Крушинських та інших. Однак саме український простір розширив горизонти й відкрив перспективи для його творчості. Те, що він походив із України – регіону надзвичайно багатокультурного, сформувало необмежене й вільне від спрощень розуміння письменником світу. Вільне воно було також від націоналістичних тенденцій, що, зрештою, характерне для всіх письменників пограниччя.

Я. Івашкевич усвідомлював окремішність поляків на землях України, відчував певну іншість свого народу, а водночас розумів, що саме на рідному пограниччі сформувалася їхня самобутність і

неповторність, які вирізняли жителів пограниччя від мешканців коронної Польщі. Певним оберегом польськості, яка вирізняється від загалу католицькою релігією, є родина й дім – усе ці тези містяться в наступному фрагменті: на Великдень в Іллінцях ксьондз «благословляв і цей костел, пам'ятник нашої культури, і оселі, де не тільки їли, але й читали й думали, і цей край, з якого ми черпали стільки таланту та здібностей» [376, с. 26]. Письменник відтворив низку неповторних образів тутешніх поляків, що жили, так би мовити, поза мікрокосмом шляхетсько-магнатського двору, який автор пізнаватиме як зовнішній спостерігач у студентські роки. Ці образи представляли специфічну субкультуру, що виникла на пограниччі культури польської шляхетської та урядницької (інтелігентської) і не вписувалась у канони культури не-польської: «Польська культура в Україні створила низку дивних осіб, що знаходилися на маргінесах, поза рамками магнатських і півмагнатських дворів, а також не належали до класу дрібних фабричних чи маломістечкових працівників» [376, с. 26]. Зрештою, як помітить сам автор «Червневої ночі», українські «закутки» не були аж так замкнені від світу, тут відчувалися дещо інші впливи. Як складова суспільно-культурної системи Російської імперії істотними були економічні стосунки в рамках одного державного організму та контакти з цією культурою. Я. Івашкевич називає польську культуру в Україні «специфічною, але цілком непоганою» [376, с. 30].

Український простір спричинився до формування не тільки витонченого відчуття простору, а й до фантазматичності уявлення митця. Визначення сталості певних фантазматів у його творчості вимагає інтерпретаційної обережності, оскільки тут ми маємо справу з потаємною сферою творчого процесу. Немає сумніву, що існує прихований зв'язок між найбільш ранніми краєвидами, які споглядав письменник, та їхніми різноманітними втіленнями в прозі. Залишивши Україну, Я. Івашкевич перетворював дитячі відчуття на тексти художньої літератури. Його локальна ідентичність і пам'ять про малу вітчизну формувались уже тоді, коли йому «маленький зріст допомагав оглядати все зблизька». Дитячі враження Я. Івашкевича виразно читаються в «Книзі моїх спогадів». «Стебла трави, – писав він, – плями ліхенів на тинах, на характерних тиках із хмизу, сплетених примітивним візерунком, червоні жучки – „москалики” на штахетах, дрібненькі „жаб'ячі очка”, які блакиттю розквітали на краях стежки, перші короткі різдвяні вечори» [376, с. 30-31]. Білі хати під солом'яними стріхами, далекі співи в полі, відблиски сонця у ставку – усе це є основою Я. Івашкевичевої іконосфери рідної України. Ставок

і млин, які він бачив із перспективи кальницького будинку поблизу українського села Ставище, можна вважати за сталий фантазмат його творчості. Ці два елементи українського простору з'являтимуться в безлічі творів, а їхній безперечно український генезис засвідчує не лише просторовий, але й фантазматичний «розмах» творчості автора повісті «Місяць сходить» [45, с. 219].

Згадуючи епізод дитинства, а саме так званий «родинний з'їзд» Івашкевич у 1901 р., письменник вказує на ще один чинник, що впливав на обмеженість виміру тодішнього українського часопростору. Ідеться про внутрішню психологічну замкненість семирічного хлопця. У тексті знаходимо наступну цитату: «Уже тоді а стосунках з моїми кузинами проявлялася моя несміливість, неспроможність спіівснування з людьми, моя окремішність – яка ускладнювала відчуття товариських задовольень, а пізніше переслідувала мене протягом усього життя» [376, с. 20].

Замкненість Я. Івашкевича дещо послабиться завдяки його родичам. Він писав, що Тимошівка та Єлизаветград, дім Шимановських дали йому перші «товариські та естетичні враження». Отже, окремою «єпохою» в житті Я. Івашкевича є родина Шимановських, особливо кузен, видатний композитор Кароль. Цікаво, що за десять років до появи «Книжки...» Я. Івашкевич видає том спогадів і роздумів під назвою «Зустрічі з Шимановським» (1947). А в 1953 р. виходять у світ «Чотири літературні есе», усі вони присвячені видатним митцям світової культури («Леонардо да Вінчі», «Віктор Гюго», «Кароль Шимановський та література», «До Софії Налковської»). Ці мемуарні твори-роздуми про свого кузена є надзвичайно важливим і цікавим джерелом інформації не тільки про відомого композитора, але й про чинники, що формували естетику та філософію самого письменника. У 1964 р. з'явиться ще один твір, присвячений цій особистості – «„Harnasie“ Кароля Шимановського». У «Книжці моїх спогадів» письменник визнає: «Єлизаветград – це цілковита домінанта дому Шимановських. З того моменту, коли ми переїхали до цього містечка, ми потрапили в простір їхнього променювання, увійшли в коло їхніх інтересів» [376, с. 44].

Після років кальниківської замкненості й обмеженості спілкування з родиною Шимановських стало своєрідним вікном у світ, одним із найважливіших етапів у житті Я. Івашкевича. Описуючи елизаветградських родичів, письменник називає атмосферу їхнього дому «артистичним циганством», водночас указуючи на «поміщицькі традиції», «релігійність», «пуританське небажання радості життя», а також на «чарівну елегантність» стилю життя, «інтелігентність» і

«жартівливість» сім'ї, яка цікавилася творчістю М. Римського-Корсакова, О. Глазунова, Я. Каспровича й філософією Ф. Ніцше та А. Шопенгауера. Автор «Книжки...» слушно підмітить, що все це створювало гармонійну цілісність, а водночас поліфонічність, в основі якої лежали дисонанси й дивна єдність, що полягала в різноманітності характерів, здібностей та інтересів окремих членів родини Шимановських. Я. Івашкевич називатиме середовище й мешканців Тимошівки «європейськими», незважаючи на певну їхню «провінційність», «міщанство» й «замкненість». [376, с. 41-59]. Його дивуватиме органічне поєднання замкненості та відкритості: «Артистичний настрій, що містився в піснях Брамса й Маклера, естетизм німецької тогочасної літератури, потужна індивідуальність Вагнера, брутальність Штрауса – усе це було в центрі переживань людей, котрі, начебто замкнені в селі, співіснували та дихали одним повітрям із європейською творчістю» [376, с. 58-59].

У силу життєвих обставин (смерть батька й погіршення матеріальної ситуації родини Івашкевичів) Ярослав здобував освіту в трьох закладах: півтора роки в початковій школі у Варшаві, п'ять – у гімназії в Єлизаветграді, нарешті, з 1909 р. – у Києві. Ці роки письменник називає «значущою подією мого життя», указуючи на контраст між «загубленим містом Херсонської губернії та містом, що мало претензії називатися третьою столицею Російської імперії, яке в будь-якому разі було столицею багатой України» [376, с. 63-64]. У Києві, за твердженнями Костянтина Паустовського, Я. Івашкевич, як і всі кияни, особливо інтенсивно відчував впливи принаймні трьох культур: російської, української та польської [176, с. 8]. Тут, на схилах Дніпра, письменник інтегрується в непольське середовище, саме тут продовжує культурну й міжкультурну освіту, читаючи Платона, А. Бергсона, Ф. Достоєвського, пишучи перші літературні та критичні твори.

Я. Івашкевич описує взаємовпливи та стосунки зі своїми друзями-однодумцями, постаті яких час від часу з'являтимуться в літературних творах автора повісті «Зенобія. Пальмура» [387], [378]. Так, про Миколу Недзьведзького Я. Івашкевич з перспективи дозрілої людини напише, що він «мав на мене величезний вплив – але важко було б мені сьогодні відповісти, що з нього є в мені, що з нього є в моїй літературі. Певним є тільки те, що від часу до часу його постать впливає на мої твори й реалізується в героях таких, як князь Маврицький в „Зенобії. Пальмурі» чи Кнабе в „Місяці» [376, с. 68].

Цій особистості присвячений окремий розділ «Книжки моїх спогадів», де Я. Івашкевич напише, що Микола «був людиною дуже

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

освіченою, відверто кажучи, мав гіпертрофовані розумові здібності, що, звичайно, впливало на життєві здібності». «Тож його життя в гімназії, – продовжував письменник, – точилося предивним чином. Протиставлення атмосфери домашнього магазину захопленню трояндами, кубками, мармуром, мріям про Елладу, з цілим естетизуючим шармом тієї епохи, було дуже вражаюче та дуже гостре, щоб не відбитися на житті Недзведзького» [376, с. 83]. Саме завдяки М. Недзведзькому Я. Івашкевич обирає нових та глибше пізнає вже відомих йому творчих патронів, які визначатимуть специфіку авторської філософії й стилю: О. Уайльда, Л. Бетховена, Р. Вагнера, О. Скрябіна, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, Г. Джеймса, Г. К. Честертона, З. Налковську. Якщо окремі періоди «українського» життя Я. Івашкевич називає епохами, то, як згадувалося, своє знайомство з М. Недзведзьким – «університетом».

Важливим етапом формування свідомості митця були так звані «кондиції», тобто період, коли він займався репетиторством і їздив по різних шляхетсько-поміщицьких дворах України. Це цікаве суспільно-культурне явище початку ХХ ст. та його відображення у творчості Я. Івашкевича докладно описується в частині, що стосується оповідання «Червнева ніч» і «Заруддя». Однак ще раз підкреслимо, що незважаючи на замкненість польського дворянського тутешнього середовища, яке не приймало й дистанційовано трактувало молодого репетитора з Києва, атмосфера й стиль життя двору «шляхетської України», описані в розділі «Дома й люди», мали неабиякий вплив на митця і його творчість.

1914 рік був початком історичних завірюх, що назавжди змели старий світ дитинства й молодості Я. Івашкевича, але навіть цей воєнний час став періодом естетично-мистецького досвіду: евакуація до Саратова детермінувала появу художнього казкового світу «Втечі до Багдада», у Шимановських письменник познайомився зі Станіславом Віткевичем і пізнав закутки «феодальної й патріархальної» малої вітчизни.

Хочемо нагадати, що, окрім «Книжки моїх спогадів», Я. Івашкевич написав низку інших мемуарних творів, серед яких: «Книжка про Сицилію» [377], «Гніздо лебедів. Есе з Данії» [373], видані після смерті автора «Портрети на маргінесі» [381] та щоденники («Щоденники 1911 – 1955» [370], «Щоденники 1956 – 1963» [371], «Щоденники 1964 – 1980») [372].

Зазначимо, що «Книжка моїх спогадів» Я. Івашкевича, з одного боку, рефлектує українсько-кресову провінційність замкненого на зовнішні впливи польського й передовсім шляхетсько-поміщицького

середовища, з яким духовно й ментально був пов'язаний письменник, а з іншого – стала тим чинником, який сформував специфічне естетико-філософське світосприйняття митця. Часи дитинства й молодості перетворились у біографічно-екзистенціальний міф «геніальної епохи». Аналізуючи походження письменника й місце малої вітчизни в його житті, можна сміливо вказувати на глибокий емоційний зв'язок між ними, що триватиме протягом усього життя. З іншого боку, екзистенціальний досвід міжнаціональної комунікації, різнобарвний світ багатокультурного Києва, багато в чому космополітична й мистецька атмосфера родини Шимановських, а також окремі особистості формували відомий європеїзм та універсалізм світосприйняття й творчої манери автора «Повернення до Європи». Швидкість спостереження та вразливість і чуттєвість моделі етнокультурного простору, що сформувався на початку ХХ ст., вражаюче багатство мови, за посередництвом якої відтворюється специфіка й краса українського пейзажу, колорит середовища, його традиціоналізм та екзотизм – це лише деякі з окрас творчості митця, сформовані в Україні. З неприхованим смутком уже досвідчений Я. Івашкевич напише в спогадах: «Це ж моя земля, на якій я народився <...> земля, яка мене сформувала. Я виїхав із Києва, маючи двадцять чотири роки, як цілком дозріла людина. На Україні я також дозрів як письменник. Із вдячністю згадую ті роки, Київ, ту землю, яка мене сформувала» [376, с. 84].

Можна підсумувати, що етнокультурна модель прозових творів Я. Івашкевича є складною структурованою системою, яка визначається здобутим досвідом буття на пограниччі та сформованим на українських землях світосприйняттям. Багатовекторність культурних впливів призводила не тільки до формування «відкритої» ідентичності, але й до синтезу поезії, музики й театру, що визначав естетичні смаки митця.

Одним із основних сегментів етнокультурної моделі творів Я. Івашкевича є мультикультуралізм української землі та Європи в цілому, а тому мала вітчизна письменника є складовою палімпсестного культурного середземноморського простору. Рефлектуючи впливи польської, української, російської та інших культур, авторська перцепція України тяжіє до відкритості й діалогізму. Саме досвід міжетнічної комунікації автора повісті «Місяць сходить» був покладений в основу біографічно-екзистенціального міфу «геніальної епохи».

Попри зазначену багатокультурність авторського сприйняття світу, неабиякий відбиток на його тотожності, а отже й творчості,

залишила своєрідна анахронічна замкненість польського шляхетського середовища так званих «далеких кресів», де зростає малий Ярослав. Через це етнокультурні моделі Я. Івашкевича значною мірою є полоноцентричними й дещо замкненими, а тому функціональність сучасної категорії пограниччя виявляється малофункціональною щодо творів автора. «Українську прозу» Я. Івашкевича необхідно розглядати в контексті приватної вітчизни – «України» – складової ідеологічної батьківщини. Однак маємо пам'ятати про глибоку закоріненість письменника в часопростір дитинства й молодості, для якого Польща була «вітчиною за вибором». Автор «Слави і хвали» усвідомлював, що саме на рідному пограниччі сформувалася його самобутність і неповторність, що саме український простір зумовив фантазматичність світосприйняття й естетичність відчуття простору.

Я. Івашкевич погодився з фактом втрати приватної вітчизни, тому художні моделі польсько-українського пограниччя вирізняються універсалізмом і надзвичайною сенсуальністю. Авторська візія України є емоційно-ностальгічно насиченою, кольоровою, яскравою, міфологізованою, позбавленою проблем етнічних конфліктів.

Згадування рідної землі, яка стала «центральною краєвидом» багатьох інших культурних просторів, було потребою письменника, а тому український біографічний чинник стає дешифратором, який допомагає широко й правильно інтерпретувати твори, численні мотиви, ситуації чи постаті.

Біографічні тексти дозволяють зробити висновки про те, що аксіологічний вимір івашкевичевої України має естетично-філософський та суто приватний вимір.

2.2. Галицький часопростір «знищеного світу» Л. Бучковського

Авторська модель художнього світу Леопольда Бучковського вибудовується навколо поняття «життя – екзистенція», яке попри свою реальність і об'єктивність має суто індивідуальне розуміння та залишається неоднозначним і досить абстрактним. Можливо, саме тому З. Тшішка називає письменника «приблизником феноменологічного екзистенціалізму» [531, с. 163]. Польський автор намагався відтворити причини ворожості, хаосу й анархії людської екзистенції, збудувати художній світ своїх творів, який протиставляється лінійному світосприйняттю, через це деякі дослідники часто називають його твори позбавленими ладу й інтелектуалізму [501, с. 93 – 94].

Художній світ Л. Бучковського, який сприймався митцем як багатонаціональна мозаїка та якому він надавав власних сенсів, зазнав цілковитого знищення. Г. Береза це коментував так: «Тотальна руйнація знищила світ селян із Дольнощенної та Засереття, зруйнувала мікрокосм міських євреїв. Світ Бучковського був єдністю, по відношенню до якої смерть не може бути поділеною. Смерть уторглась у світ Бучковського й підірвала його основи, бо це була смерть, що суперечила самій натурі. Смерть і гвалтування прав життя мали зустріти й зустріли супротив. А опір смерті й насильству зробив неминучими саму смерть і насилля» [297, с. 156]. Творчість Л. Бучковського викликала та продовжує викликати різні, іноді суперечливі й різко негативні відгуки критиків. Деякі дослідники закидають авторові відсутність естетичних і пізнавальних цінностей, інші намагаються відшукати певні засади й таким чином, можливо, частково, зрозуміти його твори, а треті відверто визнають, що творчість Л. Бучковського не піддається раціональному впорядкуванню й інтерпретації за допомогою існуючого дослідницького інструментарію, загальноновживаних понять і способів аналізу. Незважаючи на таку неоднозначну оцінку, при читанні текстів автора «Вертепів» «відчувається значимість і незвичайність його творів» [293, с. 107].

Говорячи про критично-літературну поліфонію творчості Л. Бучковського, Ст. Буркот однозначно стверджує: «Такого типу реакції з боку критики зазвичай супроводжують твори, у яких свідомо, навіть програмно руйнуються панівні літературні концепції та способи комунікації творця й читача, тобто авангардні твори» [323, с. 188]. У зв'язку з цим треба згадати, що принципи літературної гри, наявної вже у «Вертепах», будуть змінюватись у кожному наступному творі автора на рівні стилю й структурних рішень. Дедалі експериментаторські тенденції поглиблюватимуться й посилюватимуться. «Чорний потік», «Доричний кружганок»¹, «Перша пишність», «Краса на часі», «Купання в Люкка» – чергові фази великого послідовного індивідуального експерименту, заперечення традиційних засад письменництва, що дозволяють творчість автора визначити як «естетику хаосу» [412].

Проте треба пам'ятати, що Л. Бучковський був не тільки письменником, але й художником і різьбярем, захоплювався музикою, що потужно вплинуло на формування його моделі сприйняття й

¹ Польськ. «Dorycki krużganek». Зустрічається переклад «Дорійська галерея» та «Доричний кружганок».

відтворення світу. Митець був «ворогом конвенціонального мистецтва», а його твори – виразом протистояння концептуальній белетристиці [531, с. 15]. Зважаючи на складність перцепцій творчості Л. Бучковського та суперечливі рефлексії на його прозу, особливо цінними стають монографічні дослідження польських і вітчизняних учених: Т. Блажеєвського [305], [306], С. Бурили [314], М. Індик [367], А. Карпович [402], З. Тшішки [531], а також О. Веретюк [543] та Т. Довжок [59], де проаналізовано окремі аспекти письменництва автора «Живої прози».

Життєвий шлях, а особливо дитинство й молодість письменника, є яскравим свідченням неординарності цієї творчої особистості, яка «жила у світі, створеному самим собою», а в мистецтві «виражала свою незгоду художніми методами та способами, характерними тільки йому» [531, с. 5].

Леопольд Бучковський народився 15 листопада 1905 року в місцевості Накваша неподалік Бродів. Його батько-столяр, колишній управляючий поміщицьким маєтком, був всебічно розвинутою й невгамовною особистістю, здібності та характер якої успадкував майбутній письменник. У силу низки обставин, у тому числі смерть батька Томаша та небажання самого молодого Леопольда погодитися із суворістю й засадами реального життя, не дозволили йому здобути повної та системної освіти. Л. Бучковський переривав навчання в загальній школі, у гімназії в Бродах, у технічній школі в Бельську, в Академії мистецтв у Варшаві провчився лише п'ять семестрів, після чого повернувся до рідного села. Дослідники вбачають у цьому роздвоєність митця між «лініями й словами» [356]. У Накваші Л. Бучковський удосконалює свої різьбярські й художні здібності, активно займається організацією самодіяльних театрів, а у віці тридцяти років, за намовою самого Болеслава Лесьмяна, розпочинає роботу над «Вертепами».

Тут варто згадати, що до письменницького ремесла невгамовного Леопольда призвичаював його брат Мар'ян Рут-Бучковський, який ще в 1933 р., маючи двадцять шість років, опублікував роман «Трагічне покоління», що став у той час дуже популярним. Незважаючи на це, він не розумів складного й філософського стилю брата.

У середині двадцятих років митець дебютує водночас як поет і літограф. Ці два таланти, літературний і художній, Л. Бучковський майстерно поєднає в збірці оповідань «Молодий поет в замку», де зроблені пером малюнки становитимуть не стільки ілюстрації, скільки складову художньої нарації.

Події 1939 р. поклали край «екзистенції цілком вільної людини», письменник був змушений зважати на реалії та жити відповідно до засад нової тоталітарної системи. Л. Бучковський брав активну участь у вересневій кампанії, потім перебував у Львові та Накваші, де разом із родиною пережив напад українських націоналістичних формувань, під час якого загинуло двоє його братів. У 1944 р. вступив до лав польської самооборони, а пізніше родина змушена була покинути рідні терени, переїхавши до Варшави. Письменник став солдатом Армії крайової та учасником Варшавського повстання.

Жахіття Другої світової війни назавжди занурили Леопольда Бучковського в «дезінтеграційний страх», який відтепер визначав авторське світосприйняття. З цього приводу письменник зазначав: «Нещастя полягає в тому, що майже все моє життя минало в страшні часи. У якійсь жахливій міжепосі. Нещастям може бути проживання в якійсь дурнуватій, неавтентичній місцині, ані це село, ані місто. Проте це можна стерпіти, з цим можна погодитись, але коли мусиш жити у хворі часи – це пекло. Мало того, протягом цілого життя наді мною кружляв якийсь жахливий фатум. Більшість моєї життєвої енергії витрачалася на те, щоб зберегти, врятувати життя; щоб із поля битви та згрищ вийти цілим, звичайно, вийти живим» [316, с. 208]. З. Тшішка наголошує, що все те, що залишилося від колишнього світу, письменник намагатиметься воскресити завдяки пам'яті [531, с. 24]. Проте нам здається, що Л. Бучковський радше робить спробу відтворити на сторінках своєї прози, у художньому просторі творів, збережений у пам'яті світ малої вітчизни, багатокультурного польсько-українського пограниччя.

Першою ланкою цілого ланцюга книг Л. Бучковського, які сам автор називав «документами», був «Чорний потік» (1954). У будь-якому разі прозу письменника можна вважати «архівом» матеріалів, які є продуктом пам'яті та авторського уявлення, доказом чого є «Доричний кружганок» (1957), «Перша пишність» (1966), його книжечка «Все є діалог» (1984), «Жива проза» (1986), «Живі діалоги» (1989) тощо. У «Чорному потоці» Л. Бучковський укладає в уста Лейта наступне речення: «Це все треба запам'ятати <...> навіть якщо воно пливло б маленькими струмками (струмки як алегорія пам'яті, прим. – О. С.). Не дати по собі ходити, не дати себе вбити, не піддатися вошам і голоду» [315, с. 191].

Серед літературознавців поширена думка про те, що творчість Л. Бучковського пов'язана з проблематикою Другої світової війни та знищенню «кресів» Другої Речі Посполитої, проте це твердження є правильним щодо його ранньої прози. Натомість, якщо

проаналізувати пізніші твори – «Своєчасну красу» (1970) та «Камінь у пелюшках» (1978), то тут «воєнний досвід подається більш узагальнено, Л. Бучковського інтересує тут тільки феноменологія війни» [476, с. 23 – 24]. Б. Казімерчик називає творчість Л. Бучковського «писаною річкою Геракліта», що охоплює водні простори Серету, Бугу, Ікви Гориня, де «побачили світ очі майбутнього митця» [407, с. 6], тобто простори малої вітчизни. Якщо у «Вертепах» представлена відносно цілісна картина зниклого світу, то в наступних творах він з'являтиметься фрагментарно, на мозаїково-калейдоскопічній засаді прози цього автора.

Якщо у свідомості сучасних поляків Кременець асоціюється з Оліушем Словацьким, Дрогобич – з Бруно Шульцем та останнім часом із Анджеєм Хцюком, то завдяки «Доричному кружганку» Броди ототожнюються з постаттю Леопольда Бучковського. Багатокультурний простір тих земель, де жили поляки, українці, євреї, вірмени, австрійці, став для письменника тим невичерпним джерелом, що збуджувало його творчу уяву. В інтерв'ю одному з літературних критиків, до речі, автор усе своє життя намагався обмежити контакти з журналістами й істориками літератури, підозрюючи оточення у співпраці зі спецслужбами Польської Народної Республіки [533, с. 211-212], письменник визнає, що «виріс наче рослина» з кресової та української говірки [525, с. 58].

Щодо мови творів Л. Бучковського Є. Стемповський писав: «Уже на перших сторінках привертає до себе увагу особлива мова Бучковського, зрозуміла до кінця тільки в Бродях і Радивиліві. Автор майстерно послуговується нею. Достатньо вкласти в уста своїй постаті кілька слів, і це вже її повністю характеризує, робить живою. Незважаючи на, здавалося б, новизну в літературі, це стара ягеллонська мова. Більш-менш так розмовляла половина колишньої Речі Посполитої та майже чверть міжвоєнної Польщі. Давня Річ Посполита, де мішалися мови й наріччя кількох народів, була сільською республікою» [518, с. 127].

Зазначимо, що вплив полікультурного оточення, особливо русинів-українців, був беззаперечним і надзвичайно інтенсивним. У статті «Про Леопольда Бучковського – замість некрологу» Р. Ґорчинська зауважує: «По дорозі до школи (Бучковський) зустрічав русинів: піснярів, набожних жебраків, пастухів, які чудово оповідали легенди й перекази. Коли був молодого людиною, часто їздив до млина, щоб послухати, як місцеві хлопці розповідали собі правдиві історії про битви, криваві події, про чарівниць і чортів. Багато цих історій він записував, на жаль, вони пропали під час війни. Проте

Бучковський мусив їх запам'ятати, бо саме вони становлять матеріал для багатьох його книжок» [356, с. 140]. До речі, бабця автора «Вертепів» була за походженням вірменкою, про яку Л. Бучковський згадує як про надзвичайного оповідача.

Зв'язок письменника з галицьким Поділлям залишався міцним потягом усього життя, проте, він був далеким від ідилічного образу «країни дитячих літ». Пограничний часопростір творів Л. Бучковського був, за його словами, результатом «занурення від десятого року життя й до сьогодні у війни, сутички, напади, пограбування, підпали, пожежі, знищення, смерть» [525, с. 248]. Звідси виникає перший парадокс письменництва автора «Чорного потоку», а саме – пам'ятання та збереження минувшини на сторінках творів, що стало ритуалом, спрямованим проти смерті. Авторське минуле має обличчя жадливого та безглузкого масового вбивства, саме звідти лунають голоси жертв, нестримно плететься людський плач [356, с. 143].

Аналізуючи весь творчий доробок Л. Бучковського, можемо стверджувати, що, попри різноплановість його прози, художній світ творів має незмінне начало, яке сформувалось у подільській Накваші – малій вітчизні автора. Завдяки сформованій на порубіжжі перцепції світу Л. Бучковський створював універсальні моделі, у центрі яких може знаходитися будь-яка людина, незалежно від національності, віросповідання чи приналежності до культурної традиції. Саме через це його прозу можна сміливо ставити в один ряд із творами Дж. Джойса, Ф. Кафки чи У. Фолкнера [531, с. 19].

Характерною ознакою художнього методу Л. Бучковського-письменника є багатогранність і багатозначність етнокультурної моделі художнього світу, наслідком чого є різночитання та широкий спектр трактування представленого матеріалу. Його твори сконструйовані таким чином, що «читач не завжди мусить сприймати світ згідно з інтенціями автора», навпаки, він має можливість «наділяти його власним гіпотетичним устроєм, бачити в ньому те, що сам вважає за важливе й цінне» [323, с. 189]. На семантичній поліфонічності прози Л. Бучковського неодноразово наголошував З. Тшішка, пишучи між іншим, що письменник «прагне змусити читача до спільних дій, пропонує йому стати виконавцем авторської партитури твору, який має відкриту структуру» [532, с. 95]. Таким чином, творча манера письменника набирає певних діалогічних ознак, спонукає утримувача закодованої інформації до її зіставлення з власними уявленнями про світ та можливості його інтерпретації, тобто особистісного прочитання й розуміння.

У передньому слові до збірника статей «... zimą bywa się pisarzem», присвячених Л. Бучковському, редактори зазначають: «Бувають письменники, значення яких важко виміряти так званою читацькою популярністю. Люди часто обминають їхні твори, тому що вони незрозумілі, дуже авангардні та не відповідають пануючій серед читачів моді. Незважаючи на це творчість таких письменників не можна не читати, значення цих творів не підлягає дискусії. <...> Уже сьогодні впевнено можна сказати, що „Чорний потік” належить до найвидатніших польських романів. Є архітвором прози ХХ століття. Навіть якби Бучковський не написав нічого, крім цієї книги, то все одно б увійшов до анналів польської історії літератури» [314, с. 7 – 8].

Провідною тематикою та домінуючою проблематикою прози Л. Бучковського є надзвичайно філософські й універсальні питання драматизації плінності світу, ефемерність мислення, візій, внутрішніх станів, нарешті, пам'яті тощо. Звужуючи таку перцепцію письменництва автора «Чорного потоку», Д. Скрабек визначає її як «посттравматичне мистецтво після Холокосту» [505, с. 177], що фіксує та зберігає пам'ять про трагічне минуле. А. Карпович писала про малу вітчизну людей пограниччя: «Того світу й тих людей уже немає. Залишилися документи, матеріальні сліди знищеної цивілізації» [403, с. 122]. У такій ситуації функції скороминучої та зрадливої пам'яті переймає на себе текст. Письменник неодноразово називає свої твори документами, основою яких є власна пам'ять і теперішнє розуміння переосмислених подій, а також спогади інших очевидців. Твори-документи становлять своєрідний архів чи, за словами Р. Ніча, «Вавилонську бібліотеку», де нічого іншого не залишається, як копіювати, цитувати й компіювати існуючі тексти. У таких реляціях між людиною та історією немає безпосереднього контакту, між ними розкинувся палімпсест тексту [461, с. 112]. Саме в цьому контексті варто зупинитися на висвітленні особливостей мемуаризації пограничного простору як складового сегменту етнокультурної пам'яті пограниччя.

Трагічний досвід суспільно-політичних перетворень ХХ ст., між іншим втрата малих вітчизн і розрив зв'язків із більш ширшим поняттям «ідеологічна батьківщина», сприяв появі якісно нової літератури, сповненої поетикою мемуарів та спогадів. Болеслав Гадачек уважає, що вже після трьох поділів Польщі, коли «креси» зникли з мапи Європи, образ поліетнічного пограниччя продовжував функціонувати у «святих спогадах» місцевих мешканців. Пам'ять-ностальгія стає однією з головних тематично-художніх ознак літератури пограниччя, що ілюструє появу ностальгічного дискурсу (як

форми вираження), певної норми та стратегії написання літературних текстів, що мають специфічні ознаки і які можна віднайти в поезії, прозі чи есеїстиці в етнокультурній моделі художньої літератури польсько-українського пограниччя. На думку М. Залеського, ностальгія – це тип вразливості, який сьогодні з'являється в літературі частіше, ніж будь-який інший, і є специфічною формою перцепції реальної дійсності та способом світосприйняття [561, с. 70-71]. Відомий український теоретик літератури О. Галич зазначає, що мемуари – це суб'єктивне осмислення певних історичних подій чи життєвого шляху конкретної історичної постаті, здійснене письменником у художній формі із залученням ним справжніх документів свого часу, глибоким співвіднесенням власного духовного досвіду з внутрішнім світом своїх героїв, соціальною та психологічною природою їхніх учинків. На його думку, спогадам обов'язково притаманна суб'єктивність. Вони завжди звернені в минуле. Крім того, для правильного осмислення подій мемуаристу необхідно також мати певну дистанцію в часі [49, с. 180]. Останнє висловлювання вченого тісно пов'язане з ретроспекцією, яка є не менш важливою, ніж авторське начало, виступає стилеутворюючим елементом поетики мемуарного твору. Ретроспекція передбачає побудову минулих подій або епізодів з життя в певній часовій послідовності.

Для мемуариста та, у свою чергу, мемуаризованого твору ретроспективність виступає важливим засобом, який дозволяє йому показати свою реакцію на події як минулого, так і сучасного життя, виступаючи своєрідним фільтром фактографічної інформації. Саме за допомогою ретроспективного погляду на події інформація постає цілісною й завершеною, включаючи в себе як віддалені в часі, так і не такі далекі події. Водночас, авторське начало визначає специфіку, унікальність і неповторність мемуаризованого твору, починається з особистості автора, яка є смисловим фундаментом автобіографічної літератури й мемуарної літератури взагалі, що базується на пам'яті [224]. Т. Гажа уточнює, що мемуаристична література є «важливим складником будь-якого національного літературного процесу, скарбницею пам'яті, ретроспективного автентичного знання про епоху, постаті, події та явища. Суб'єктивна за своєю природою, вона забезпечує можливість установалення правди, досягнення об'єктивного змісту історії» [47, с. 2-3].

Враховуючи масштабність і поширеність тенденції звернення до спогадів і ностальгічної поетики, можемо говорити про певний дискурс мемуаризації минулого часопростору в етнокультурній моделі літератури пограниччя ХХ ст., який розуміємо як «норму та стратегію,

застосовану під час творення тексту чи вираження-висловлювання». Основою творчої інтерпретації в цьому випадку є «культурні та суспільні взірці, які стають нормою, точкою віднесення, покладених в основу тексту чи висловлювання, що мають певні жанрові ознаки. Поняття дискурсу містить у собі співвіднесеність ситуації акту мови, інтенції, мети, а також відправника й отримувача» [434, с. 51].

У польській повоєнній літературі потреба згадування втраченого раю дитинства й літературних повернень до літ ранньої молодості виникала не тільки в досвідчених письменників, як, наприклад, у Я. Івашкевича, вона визначала також поетику дебютних творів, серед яких прізвище Л. Бучковського посідає одне з провідних місць. Вираження свого смутку було способом виживання в нових геополітичних реаліях, де ностальгія ставала причиною участі в суспільному житті вигнанців. Ностальгічний вираз набував різних форм і був конгломератом різних жанрів: від щоденників, есе й репортажів до епічних творів оповідної прози. П. Чаплінський зауважував, що присутність ностальгічної тональності в прозі можна розглядати як уособлення минувшини, своєрідний набір технік згадування. Характерною ознакою ностальгії є її релятивність із минулим, завдяки чому минулий час стає «дипозитарієм сенсу й оцінювачем цінностей, утіленим ідеалом» [336, с. 66].

Ностальгічний дискурс можемо віднайти у відомих творах, що вже стали класикою літератури пограниччя, починаючи з Ч. Мілоша («Долина Ісси»), Ю. Віттліна («Мій Львів»), Ст. Вінценза («Діалоги з Советами», «На високій полонині»), Є. Стемповського («від Бердичева до Риму», «Борненська земля», «У долині Дністра») й завершуючи Т. Конвицьким, А. Кусьнєвичем, А. Хцюком, В. Одоєвським, Л. Бучковським та багатьма іншими письменниками пограниччя, які продовжували традицію літературного перестворення малої вітчизни. Згадування дозволяли зберегти свої коріння й увічнити свою минувшину. А. Сківрут слушно зауважила, що «мета зусиль сповненої ностальгією людини спрямована на повне відновлення та збереження минувшини» [507, с. 289].

Дослідники зауважили, що звернення до мемуаристичної поетики будо реакцією на виклики сучасності й своєрідною протидією історичним нищівним процесам. Творення ностальгічних романів, повістей чи оповідань із потужним замислом мемуаризації часопростору пограниччя було симптоматичним намаганням збереження втраченого світу. Б. Гадачек пов'язує це явище з поняттям «історична пам'ять», зазначаючи, що «герої Кресів зберігають їх у пам'яті, як скарби, бо людина повинна плекати

історичну пам'ять», яка дозволяє усвідомити те, звідки ми вийшли, ким є й куди прямуємо. Учений переконаний, що „пам'ять про рани” нерозривно з'єднує людей із рідною землею, без неї ми б утратили себе. На його думку, «креси продовжують існувати в пам'яті, здатній відтворювати й створювати, іноді навіть хворій» [363, с. 25], —.

В «Есе про вигнання» Ч. Мілош стверджує, що сум за «кресами» й Батьківщиною й донині є «великою темою польської літератури» й, напевно, таким залишатиметься протягом багатьох років. Митець зауважує, що після Першої світової війни біженці зі Сходу забирали з собою образ України та Східної Білорусі, так само після другої війни Литва, Західна Білорусь і так звана Східна Галичина з'являються у творах «мандрівників», чи то осілих у Польщі, чи тих, які перебувають у еміграції [452, с.]. Зауважимо, що формат ностальгічної пам'яті в етнокультурній моделі пограниччя залежав від самої минувшини, здобутого досвіду й тогочасної емоційної атмосфери. Дослідник форм прояву пам'яті в літературі М. Залеський доходить висновку, що характерною ознакою ностальгічної вразливості є ілюзія й сподівання, що «минуле повернеться як естетичне відлуння й аура цієї минувшини», а сам твір є лишень «медіум, за посередництвом якого розкривається реальність» [561, с. 12].

Ностальгічна потреба згадування, яка, за словами Я. Івашкевича, виконує терапевтичну функцію, зцілюючи рани, завдані свідомістю втрати минувшини, «породжує меланхолію, приємність, що завдають болю», але це вже є біль спогадів [561, с. 12]. Саме ностальгія є основною категорією, що визначає семантику образу викорінення з рідної землі й висуває на перший план утрачений простір, який покладено в основу моделі людського буття, завдяки постійним поверненням до коренів [536, с. 143-144]. Проте людська пам'ять, що зазнає впливів сьогодення, завжди є «убогішою», ніж сама минувшина, віддалення від якої «сприяє ідеалізації та сентименталізації». Ностальгія живиться пам'яттю, з якої усунено біль, навіть те, що було негативним, таким уже не сприймається. М. Залеський розмірковує далі: «Минуле є чимось, що нас безпосередньо не стосується, не висуває нам вимог, не є загрозою. Ми володіємо нашим минулим. Навіть більше, чим більш віддалена в часі подія, тим більше задоволення отримуємо, згадуючи про неї» [561, с. 23]. Крім того, минуле, особливо особисте й інтимне, набуває додаткових сенсів. Г. Бахеллярд уточнює: «Кожна людина з усього, що минуло, найчастіше видобуває спогади про рідний дім дитинства. Це тому, що цей дім знаходиться десь далеко та

втрачений назавжди, спогади про те, що минуло, зливаються з уявленнями про те, що могло би бути» [287, с. 307].

Сьогодні «література вигнанців» частіше, ніж будь-коли, звертається до теми «втраченого раю дитинства», люди сумують, радше, за своєю молодістю, ніж за місцем, де вона пройшла, – це є сутністю ностальгічного світосприйняття [561, с. 15]. Дослідники стверджують, що навіть якщо ностальгуюча людина й повернеться до вітчизни чи місць спогадів, вона не відчує задоволення чи щастя; побачені люди, краєвиди чи речі значно змінились і не нагадують тих, із часів дитинства й молодості. Відбувається усвідомлення безповоротності минулого, проте воно не викликає негативних відчуттів, лише породжує солодкий біль спогадів.

Такого типу повернення в минувшину «до островів щасливого дитинства» [322, с. 73] й молодості зустрічаються у творчості Леопольда Бучковського.

Уже у «Вертепах» Л. Бучковського, де ще зберігається певна сюжетна послідовність, можна зауважити відсутність цілісності представлених образів, а в «Чорному потоці» деструкції зазнає й сама фабула. Через авторські експерименти з часом та немотивовані зміни перспективи нарації представлений художній світ сприймається навіть не як мозаїка чи колаж, а, як зауважують майже всі дослідники, як калейдоскопічні образи, трансформовані в часі й просторі. Такого типу конструювання літературної моделі та її перцепції історики літератури називають «стереометричним» [323, с. 191], де фрагментарне світосприйняття корелюється з рівнем обізнаності щодо навколишнього світу і є метафорою стану наших знань та способу їхнього формування.

Більшість дослідників зауважували зв'язок письменника з технікою та концепціями кубістів. Представлений у творах простір, на якому розгортаються події, завжди чітко визначений і обмежений певними рамками. Наприклад, у «Чорному потоці» часопростір представлений малим містечком та його околицями, герої кружляють тими самими дорогами й вулицями, бувають у тих самих домівках і господарствах. Простір у прозі Л. Бучковського попри внутрішній динамізм має ознаки штучної обмеженості й замкненості. Зазначені модифікації простору визначаються героями творів та їхніми долями, що є додатковим свідченням новаторства письменника. У свою чергу, згадана обмеженість символічно нагадує про детермінацію людської екзистенції й неможливість змін. Так, у «Чорному потоці» знищення й смерть людей супроводжується деконструкцією та розпадом навколишнього світу. Релятивність героїв і художнього простору є

однією з основних засад функціонування авторської художньої моделі Поділля.

«Чорний потік» є історією приречених на небуття людей: утечі, переховування, акції покарання, дії польської самооборони – усе закінчується однаково трагічно. У романі йдеться не про людей, що своїми діями намагаються досягти кінцевої мети – вийти із замкненого кола, твір є радше певною сукупністю описів трагічно пов'язаних людських призначень і доль, випадково вписаних у плани історичної машини до знищення. Саме трагізм знищення й «небуття» є головною ідеєю твору [323, с. 193].

Події 1939 р. стали початком розкладання розшарованого та багатонаціонального пограничного світу «Вертепів». Уже наступного року починаються репресії й насильницька деконструкція суспільно-політичної системи польсько-українського пограниччя. Ще одним ударом по традиційному устрою спільноти порубіжжя стала фашистська окупація. У другому мемуаризованому романі-документі все на це вказує, події відбуваються восени 1942 р. – часи знищення єврейських гетто й активізації формувань Української повстанської армії. Дослідники помітили, що тогочасний часопростір позначений чіткими внутрішніми поділами, які були значно глибші й більш ускладнені, ніж у Центральній Польщі. Українці, білоруси, євреї, поляки, німці – кожна з цих національностей мала свої претензії до інших, у ситуації воєнної загрози кожний із цих народів вимагав помсти за фактичні чи вигадані утиски та кривду [240].

«Чорний потік» Л. Бучковського плине околицями, які читач знає з попереднього роману, проте цього разу акція зосереджується в містечку Шабасова. Представлений окупаційний світ є простором підпілля та конспірації, складних міжлюдських стосунків і ворожих реляцій між підбурюваними «чужим» суспільними групами. У той час тут розгорнули свою діяльність рештки солдатів Армії крайової, народовці з руху «Рох» (польськ. „Roch”), інші польські формування, що виникали спонтанно. Активізувався український визвольний рух, діяли загони, що підтримувалися Москвою. Окупант намагався чужими руками провести акції екстермінації. Доходило навіть до вербування в гетто та створення єврейської поліції. Тотальна деморалізація, злидні й голод – саме така ситуація представлена в «Чорному потоці» [531, с. 50-51]. Назва твору має метафоричне гераклітівське значення, вказуючи на плинність і безповоротність людської екзистенції на колишніх «кресах». Чорний потік є рікою жалобного смутку, що несе спогади про жайття воєнного часу й розпач, викликаний абсурдністю історичного процесу. З іншого боку,

назва роману корелюється з психоаналітичними методами, що мають пояснювати темний бік людської душі, але цього немає в тексті твору.

Ст. Буркот звернув увагу на підпорядкованість створених Л. Бучковським літературних постатей загальній концепції моделі художнього світу та ідеї роману «Чорний потік», а також на засади їх функціонування в представленому часопросторі. На тлі нелінійної різноперспективної оповіді, композиційного безладу та перемішаних фактів [400, с. 32] редуковані образи флеш-героїв з'являються наче спалах на тлі мілітаризованого подільського часопростору, а коли здійснюється вирок долі, так само несподівано зникають. Тим самим автор посилює ефект згаданої «калейдоскопічності», семантику безпорадності та безсилля щодо визначеної долею приреченості.

Б. Овчарек помітив дуже важливу засаду авторського створення образів – контрапунктну характеристику героїв [476, с. 14], тобто як він укладає в уста різним учасникам акції іноді суб'єктивні, тенденційні та фрагментарні оцінки щодо інших. З одного боку, письменник робить спробу об'єктивувати перспективу нарації, показати багатогранність людської особистості та різні способи її перцепції, а з іншого – образи набувають багатозначності й певної розмитості, як і весь представлений художній світ його художньої моделі пограниччя. Хочемо підкреслити, що характерні письменництву Л. Бучковського універсалізуючі узагальнення дозволяють читачеві зрозуміти, що в умовах воєнного часу смерть і злочин не мають національності.

Світ людської екзистенції, показаний у романі, визначається основними біологічними інстинктами: утамувати голод, подбати про безпеку, втекти від сильнішого. З. Тшішка, зокрема, пише: «Відбувається редукція самої людини й декалогу. „Не вбивай” стосується винятково членів власної групи» [531, с. 52-53], відбувається чіткий розподіл на «своїх» і «чужих». Доказом цього є наступна цитата з твору: «Ворога треба вбивати: ножем, обухом, чим вдасться. Ніколи молитвою. Старому Бушбауму здавалося, що молитвою він зможе віддалити ворога, старому Гоху здається, що доларами він перекупить ворога» [315, с. 182].

У макротекстах Л. Бучковського людина не має жодного впливу на перебіг подій. Це життя створює комбінації та керує долею індивіда, який не має жодного істотного впливу на історичний процес. Його герої, перебуваючи в ситуації перманентної психологічної напруги, на межі життя й смерті, погоджуються з правилами «гри», звикають до так званої «логіки карабіну», що керується не розумом, а емоціями [531, с. 76-87]. Один із описаних учасників подій

беземоційно коментує щоденність воєнного часу, стверджуючи, що смерть уже стає нудною. У художній моделі твору, побудованій на фрагментарності, герої гинуть за страшних жорстоких обставин, але одразу по цьому з'являються образи інших приречених долею людей.

Візія нелогічності світу та його знищення посилюється завдяки редукованому зображенню художніх образів. Автор навмисно затирає й розмиває їхнє індивідуальне начало, експонуючи на перший план загальні первинні інстинкти, якими в цих надзвичайних умовах керуються люди, а також прагнення й відчуття. Страх, голод і холод стають всюдисущими та відіграють неабияку роль у структурі роману. Таким чином, Л. Бучковський створює образи, що ілюструють деградацію особистості, логічним кінцем якої є смерть і небуття.

Автор не дає моральних оцінок своїм героям та їхнім учинкам, змушуючи читача до зіставлення художнього матеріалу з дихотомією «добро – зло». Нарація «Чорного потоку» орієнтована на «холодну реальність» і об'єктивізм, що створює відчуття гострого контрасту з темою та матеріалом щодо жахливих подій. У Л. Бучковського скупість описів і прості сухі констатації є особливим рафінованим способом посилення експресії та певним заохоченням читача до самостійного сприйняття й аналізу тексту-документа. Такий спосіб креації моделі художнього світу є частиною подвійної стратегії письменника. З одного боку, автор творить складну, заплутану, антиконвенційну, авангардну прозу, а з другого – намагається переконати, що роман не містить нічого складного й надзвичайного, а завдяки простій і безпосередній мові є цілком зрозумілим [323, с. 197].

Головні герої твору – Вонскопський, Хуни, Хаїм, Лятадиван, Ксавера, Турецький, ксьондз Баньчицький, Гейндль, від імені якого іноді ведеться оповідь, – представлені в романі завдяки моно-, діа- та полілогам. Такий спосіб презентації посилює обмеженість сприйняття й дає автору можливість унаочнити процес «дозрівання» до смерті. Знищення стає участю всього й усіх – дітей, жінок і старих, людей, які змирилися з реальністю, і тих, хто ще намагається опиратися викликам часу, зникають цілі селянські господарства й міські домівки, вулиці й святині, твори мистецтва та предмети культури – відбувається руйнація цілого мікрокосмосу й екзистенції світу пограниччя. Аналізуючи польську повоєнну літературу, дослідники слухно стверджують, що з-поміж творів цього періоду саме в «Чорному потоці» представлена найбільш виразна й сформована катастрофічна візія сили знищення [323, с. 195].

Проблеми тотальної деструкції є домінуючою темою твору. На рівні нечіткого сюжету втіленням руйнівної сили є численні шкуродери,

українські поліцаї, так звані «шупівці» (польськ. szupowcy) – представники німецької охоронної поліції, представлені постатями Цішка, Бульца й Гаїля, купка шпигунів, таємних інформаторів, нарешті єврейські поліцейські. Усі вони представляють неназвану силу, що втілює задуми й плани пануючого зла. Жорстокий час змінює всіх людей, засади міжособистісної комунікації, спосіб буття, світосприйняття тощо. Можна стверджувати, що воєнний часопростір опрацьовує та нав'язує власну філософію буття, яка проникає в усі сфери людської екзистенції. Смерть і вбивства, у тому числі масові знищення, опановують свідомість мешканців Поділля. «Нудність» і звичайність жахів призводять до лінгвістичної адаптації поняття стріляти, ширше – убивати. Герої вживають, говорячи сучасною мовою, сленгові поняття «стукання» у значенні «вбивство». Воєнна реальність «Чорного потоку» з усіма її жахливими злочинами настільки увійшла в життя місцевого населення, що стає фактом буденності, яка має фатально-апокаліптичний вимір [306, с. 221].

Намагаючись зрозуміти механізми вбивчих процесів, що стали «універсальним правом» [306, с. 196], охопили й визначають сутність зображеного часопростору, у якому людина є лишень однією з багатьох складових, письменник упроваджує діалог між ксьондзом Баньчицьким і Гаїлем:

- Ісусе Назаретський! Хто управляє світом?
- Стуканина.
- Пан так вважає?
- Стуканина. Сам ксьондз хоче мене стукнути, як пса [315,

с. 133].

Розмова розгортається на тлі низки смертей і згадок про намагання втекти від неї в контексті пошуків місця повішання ще однієї жертви (що робиться «з цікавості») та нелюдського вбивства єврейської дитини. Проте детермінована людина, яка керується винятково тваринним правом виживання, ще не до кінця деградувала, у ній усе ще залишаються рештки людського начала – сумління, придушене жорстокістю часу. «Він, ця доросла людина (що вбила дитину з меркантильною метою – О. С.), прийшов із цим кожушком до Ганчарки й патефоном глушив сумління. Палило його денне світло, тому натягнув потім на голову стальний шолом зі свастикою й чорні окуляри» [315, с. 133], – пише Л. Бучковський. «Карабінне право» відсуває на другий план усі принципи людяності, якщо взагалі їх не знищує. Усюдисущі відголоски вистрілів і «багаті жнива смертей» стали постійними елементами розглядуваного часопростору, що красномовно підтверджує слушність нашого твердження.

Критики зауважили, що показана Л. Бучковським «солідарність переслідуваних» зберігає свою гуманістичну цінність, проте є безсилою, рятує людей на певний час і не може змінити їхнього трагічного призначення. Повішений німцями ксьондз Баньчицький має на собі елементи єврейського релігійно-обрядового вбрання (так званий таліт), а отже, релігійної різниці між іудаїзмом та католицизмом перед лицем всеохоплюючого зла виявилися неістотними, а людська солідарність із переслідуваними – безсилою [323, с. 196].

Знищення гетто та Шабасової, єврейського містечка на польсько-українському пограниччі є символічним початком кінця всього навколишнього світу, представленого в «Чорному потоці», а саме: сіл Гуціска, Подляскі, Галлерчин, Смольної тощо. Проте, відповідно до засад обмеженого простору, презентація фактів відбувається за посередництвом розмов між учасниками й свідками подій. Отже, редукція у сфері психіки героїв супроводжується обмеженням просторового та культурного тла. А. П. Фальтин, зіставляючи домінуючий у досліджуваному творі Л. Бучковського мотив «святості життя як найважливішого закону буття» з філософськими творами єврейських містиків, уважає текст «Чорного потоку» за «своєрідну гру з єврейською культурою», що «вписується в певну течію цієї культури» [347, с. 84, 87]. О. Веретюк доводить, що на відміну від майже відсутніх у творі українців, які знаходяться «на іншому боці, боці переслідувачів і нищителів», постійно з'являється тема голокосту євреїв Поділля й Волині [543, с. 49]. Крім того, у «Чорному потоці» оповідь часто ведеться від імені місцевих євреїв – лікаря Хаїма та Гайндля, який водночас є учасником, спостерігачем і документалістом подій. Відомо про нього не набагато більше, ніж про інших героїв, проте Гайндль майже завжди знаходиться в пліні подій, щоправда тримається дещо осторонь, залишаючись у тіні. Після того, як він долучається до єврейських біженців, дізнаємося, що герой-оповідач походить із мішаної родини, тому й був змушений переховуватися разом із матір'ю-єврейкою. Перед цим він був у формуванні уланів і брав участь у військових діях на польсько-прусьському пограниччі. Саме ця постать є своєрідним оповідачем-коректором [305, с. 46], який інтегрує окремі частини «шухлядної» прози «Чорного потоку». Варто пригадати, що роман має другу додаткову назву – «Гайндль». Відомо, що автор уживав автентичні географічні назви та прізвища відомих йому мешканців колишніх «кресів». У працях літературознавців можна знайти твердження, що постать Гайндля пов'язана з Яном Гайндлем, шкільним товаришем Л. Бучковського, а книжковий герой Хаїм у житті мав прізвище Гольдберг і колись мешкав у домі письменника [531, с. 48].

Зважаючи на таку особливість побудови художнього світу роману, можемо припускати, що на тлі створеної автором етнокультурної моделі пограниччя саме євреї виконують функцію своєрідних модераторів і каталізаторів, приглушуючи проблематику польсько-українських стосунків і конфліктів. Завдяки такому підходу Л. Бучковський уникає конкретизації та прив'язки до часопростору й тим самим універсалізує сенси своєї прози-документів. Треба зазначити, що у світовій літературі другої половини ХХ ст. посилюється домінанта так званих «первинних мов», тобто залежність творчості від екзистенціального досвіду митців, здобутого за часів дитинства й молодості, що в польській повоєнній літературі ця тенденція проявляється також у появі проблематики масового знищення євреїв. Тема холокосту стала істотною складовою творчості низки польських письменників, однак особливого звучання вона набула в прозі Леопольда Бучковського й Адольфа Рудницького.

Простір творів Леопольда Бучковського, незважаючи на свою антропоцентричність і другорядність, позначений надзвичайною живописністю та сенсуальністю, що не мають нічого спільного з художньою декоративністю. Дослідники неодноразово писали про домінанту негативно-темної колористики й контрастності, представлених у «Чорному потоці». За словами З. Тшішки, зовнішній «світ темного простору» є відбитком внутрішніх процесів і переживань учасників акції роману, а іноді й носієм додаткових сенсів [531, с. 67].

Цікавим мистецьким прийомом Л. Бучковського є впровадження в стратегію творення художнього світу роману елементів традиційної детективної прози та белетристичної літератури. Шкуродери, Цішек, Бульц, Гаїль та інші шукають загублений великий і дорогий алмаз Бернштейна (цей мотив з'явиться в пізніших творах, у «Доричній галереї» та «Першій пишності»), а також долари, сховані в шапці старого єврея. Проте якщо в детективній прозі прагнення заволодіння багатствами є злочинним мотивом, то в «Чорному потоці» цей мотив не пояснює вчинків злодіїв і не виправдовує їхньої жорстокості та безапеляційності. Масове вбивство й винищення цілого міста не узгоджується з традиційними засадами так званої «кримінальної» літератури, а є лишень її карикатурним наслідуванням, що зайвий раз підкреслює алогічність світу й абсурдність подій.

Варто згадати, що попри ірраціональність воєнно-підпільних подій та психологічну неадекватність поведінки індивіда, який опинився в неприродних ворожих умовах, герої «Чорного потоку» намагаються зберегти елементарні засади людської етики, створюючи певний кодекс колективного буття – «один за всіх, усі за

одного», «нічого нікому ні про кого», «усе віддай, усім поділись» та ін. Світ «стукання», як будь-яка інша суспільна формація, вимагає структуризації та не може функціонувати без внутрішньої самоорганізації й чіткої регламентації, тим більше в стані перманентної загрози, насильства й боротьби. Виникнення самооборони є результатом внутрішнього суспільного розламу між «своїми – іншими», «тутешніми» та протидії зовнішньому «чужому», вторгнення якого призвело до посилення антиномії «свій – інший», що модифікувалась у «свій – чужий». Відсутність так званого «етичного кодексу підпільників і переслідуваних» призвела б до затирання різниць між злочинцями й жертвами.

Метафора «Чорного потоку» є виразом художньої перцепції, яка не тлумачить складності суспільно-психологічних процесів, а прагне до синтезу й універсалізації. Автор створює над темними покладами життя, над усім, що є в ньому аморальне, лихе, жорстоке, алогічне й трагічне водночас, очищену від будь-яких фальшувань і навіювань етичну конструкцію. Бачення світу Л. Бучковського не є рівнозначним апокаліпсису, не є також баченням історичної людини, підпорядкованої правам історичного процесу. Письменник також не є літописцем, який фіксує події, радше виступає як мораліст – не описувач людського пекла, тільки філософ, який шукає порятунку [323, с. 199].

У повоєнні часи для більшості літераторів найістотнішим стає історичний воєнний досвід пограниччя індивіда, у той час як свідомість та світосприйняття Л. Бучковського позначені пошуками сутності самої війни, її демонічності, роздумами щодо механізмів міжлюдських стосунків у буремному часопросторі. Саме цій меті й підпорядкований художній світ «Чорного потоку» з його експресивністю та емоційністю виразу, динамізмом і контрастом, насиченістю мови й анімізованістю краєвидів. Тут домінують філософсько-етичні дилеми та ідеологічні меседжі, а тому герої його творів невиразні, до кінця не окреслені й фрагментарні, а часопростір сегментований і роздертий на окремі частини, як і свідомість індивіда, що опинився в неприродних умовах воєнного часу.

Письменника цікавить механізм зла, викликаного війною. Це зло, показано без почуттів, емоцій чи раціоналістичної рефлексії, стає більш чистим і визначеним, а отже, автор показує зло в кристалічному стані, як своєрідну етику, етику війни. Це, власне, вона є головним героєм «Чорного потоку»[531].

«Первинна мова» макротекстів Л. Бучковського, прибічника феноменологічного екзистенціалізму, доводить, що авторська модель

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

художнього світу його творів ґрунтується на поняттях «життя – екзистенція». Письменник робить спроби синтезу й універсалізації минувшини та міжлюдських стосунків. Основою етнокультурних моделей автора «Чорного потоку» є власна пам'ять і актуальне розуміння переосмислених подій. Письменник трактує власні твори як документи, що становлять своєрідний архів. «Чорний потік» Л. Бучковського став першою ланкою цілого ланцюга книг-спогадів.

Здавалось би, попри брак раціонального впорядкування текстів Л. Бучковського письменник, вибудовуючи моделі художнього світу пограниччя, намагається відтворити збережений у пам'яті світ і часопростір багатокультурного польсько-українського пограниччя, своєї малої вітчизни.

Експериментаторські тенденції поглиблюватимуться разом із посиленням відчуття «дезінтеграційного страху», який визначав авторське світосприйняття після подій 1939 року, коли митець був змушений зважати на тогочасні реалії та підпорядкуватися засадам тоталітарної системи.

Авторські моделі художнього світу повістей Л. Бучковського охоплюють реальний часопростір, що включає терени довкола Серету, Бугу, Ікви, Гориня. Саме тут розгортаються події його творів. На відміну від «Вертепів», де представлена цілісна картина зниклого світу, у наступних творах простори малої вітчизни з'являтимуться фрагментарно, у мозаїчно-калейдоскопічній формі. Також у «Чорному потоці» деструкції зазнає й сама фабула, редуковане світосприйняття художнього простору змушує читача до самостійного сприйняття й аналізу тексту-документа.

Чільне місце в авторських моделях пограниччя посідає питання драматизації плинності світу, ефемерність мислення, візій, внутрішніх станів, нарешті пам'яті тощо. У текстах Л. Бучковського людина показана безпорадною щодо історичного процесу, а тому зазнає тотальної деструкції та знищення. Попри це, у творах можна віднайти також ознаки детективної прози й белетристичної літератури.

Жива мова творів письменника посилює «естетику хаосу». Погранична мала вітчизна й «тутешній» світ «Вертепів» піддаються тотальній руйнації, тут панує ворожість і анархія, нормою стають сутички, напади, пограбування, підпали, пожежі, знищення, зрештою смерть.

Створені Л. Бучковським моделі воєнного світу, незважаючи на їхню територіальну прив'язку, мають універсальний характер і стосуються загальнолюдських цінностей, незалежно від національності, віросповідання чи приналежності до культурної традиції.

2.3. Міфічний топос «проклятої землі» В. Одоєвського

Про Владзімежа Одоєвського та його величезний і багатогранний творчий доробок написано безліч критичних статей і наукових праць, захищено чимало дисертацій – усе свідчить, що письменник став класиком сучасної польської літератури та предметом особливої уваги науковців. Серед дослідників літературної спадщини письменника – знакові фігури польського літературознавства, серед яких А. Фаб'яновський [346], Е. Щепковська [523], І. Івасюв [369], Е. Дутка [343]. Уже неодноразово зазначалося, що його ім'я здебільшого ототожнюється з романом «Засипле все, замете...» (1973) [343, с. 44]. Цей роман є останньою частиною так званої «подільської трилогії» – збірки творів, пов'язаних із проблематикою пограниччя, до якої увійшли також оповідання «Смеркання світу» (1962) та повість «Острів спасіння» (1964).

У 60-ті роки ХХ ст. В. Одоєвського вважали найбільш талановитим і перспективним письменником так званого покоління «Сучасності» («Współczesności») [352, с. 499], що разом із поколінням «56» зараховувалося до лав молодшої генерації митців, які дебютували в другій половині 50-х років ХХ ст. в Польщі. Вони домінували протягом десяти наступних років. Саме творчість цих «поколінь» була визначальною точкою розвитку всіх наступних літературних груп. Термін покоління «Сучасності» вперше застосував літературний критик Я. Блонський у 1961 р., наголошуючи на відсутності спільної програми та ідеології, а також міфологізуванні реальності. Проте цей термін утратив своє негативне значення й набув широкої популярності в літературній критиці [321, с. 42]. Дебютом В. Одоєвського можна вважати 1951 рік., коли, маючи двадцять років, за машинопис «Острів спасіння» він отримав нагороду для молодих письменників імені Тадеуша Боровського. З відомих причин твір, історичним тлом якого були колишні «креси», не міг бути опублікований у Польській Народній Республіці. В «Острові спасіння», дія якого відбувається під час подій Другої світової війни десь на Поділлі, ідеться про переживання закоханого шістнадцятирічного хлопця. Східні реалії твору є лишень простором, де розгортаються події сюжету. На першому плані представлена абсурдність антинорми «кохання» – «смерть». В. Одоєвський звертається до універсальних проблем, не прив'язаних до конкретного простору, де особистісна драма ініціації головного героя [408] перегукується з одвічним протистоянням та взаємодією Ероса й Танатаса.

Однак представлене тут пограниччя стає заповіддю наскрізної тематики цілої творчості письменника. Так, уже в 1954 р. побачили світ «Леські оповідання», у яких В. Одоевський повертається до передвоєнних часів і повстання українського селянства. Я. Івашкевич, яким захоплювався автор подільського циклу [465, с. 1-2], високо оцінив твір, вважаючи його високохудожнім витвором пам'яті дитинства, що має «прозорий і простий стиль», «барвисті описи природи», «відтворення настрою» полів і лісів, «майстерне проникнення» й відображення «зсередини» сільських хат і людських душ. Водночас критик робить слушне зауваження, з яким важко не погодитись – «Одоевський умокнув своє молоде перо у кров й жовч...» [383, с. 4].

Після публікації низки збірників оповідань, позначених впливом соцреалізму [512], [369, с. 138] («Леські оповідання» /1954/, «Занепад Тобіаша» /1955/, «Щасливої дороги, Марію» /1956/ та «Кротовини» /1956/), у яких дослідники зауважують неабиякий зв'язок із письменницькими традиціями ХІХ ст., В. Одоевський пише «Біле літо», що засвідчує певні зміни авторського світосприйняття. Твір можна назвати «анатомією кохання», тут зображений процес умирання почуттів між чоловіком і жінкою, які приречені існувати у світі, у якому самореалізація залежить від конформізму, а бунт призводить до маргіналізації, знищує все найкраще в людині [408, с. 30]. Твір не є «психологічним романом про кохання», радше – повістю про дві реальності – автентичну й вигадану [359, с. 5]. Мотиви реальності й ірреальності, а також швидкоплинності життя та змінності світу будуть випробувані в низці оповідань під загальною назвою «Карантин» (1962).

Наступним збірником тематично пов'язаних оповідань стала книга «Смеркання світу». Перша повість зображує події вересня 1939 р., а в останньому творі художньо представлений світ наприкінці Другої світової війни. «Смеркання світу» – це одночасно «історична фреска» й екзистенціальна оповідь про пізнання існування й історичної неминучості. Таке відчуття, яке М. Яньон назве «очікуванням розпаду та руйнування», чітко й послідовно супроводжуватиме прочитання всього подільського циклу [389, с. 24].

Наступним етапом стало видання «Перевернутого часу», який у творчості письменника традиційно продовжує воєнно-окупаційну тематику. Здається, що для автора цей період історії є ідеальним часопростором, саме на ньому письменник базує художній світ своїх творів, який є витвором пограничного сприйняття реалій: сон – пробудження, реальність – метафізика, образ нечистого сумління й сюрреалістичної автосугестивності [408, с. 30].

У той же час В. Одоєвський не припиняє переробляти й удосконалювати попередні твори подільського циклу, а протягом 1964 – 1967 рр. пише третій роман про Павла, Пьотра та Катажину «Засипле все, замете...», який виділяється своєю політичною прямоотою й однозначністю. Саме тут письменник порівнює фашистську та радянську окупації, присвячує розділ описам катинського злочину та відверто зображує українсько-польський конфлікт. Від цього моменту долі книги та її автора тісно переплітаються. В. Одоєвський, відстоюючи своє бачення історичної правди, відмовляється вносити рекомендації цензорів, а тому «політично некоректний» роман не може бути опублікований. Крім того, письменник зазнає всебічних утисків, залишається без роботи та можливості друкуватись. У 1971 р. він емігрує з Польської Народної республіки до Франції, а пізніше – до Західного Берліну.

В еміграції В. Одоєвський публікує скандальний твір «Збереження слідів» (Париж, 1984) та «Забуте незвільнене» (Західний Берлін, 1987). На початку 90-х років ХХ ст. в Польщі з'являється новий збірник оповідань «Їдьмо, повертаймося...». Написані протягом двадцяти років твори становлять ідеологічно-тематичну цілісність, що органічно продовжує авторські оповіді про складну долю польського народу. Створений письменником світ малої вітчизни має амбівалентне значення. З одного боку, це простір ідилічний, пов'язаний із дитинством і молодістю, але з іншого – позначений минувиною, сповненою жахіттями українсько-польських конфліктів і сталінських репресій [408, с. 28-30], яка назавжди закоренилась у підсвідомості.

Знаменною подією у творчості В. Одоєвського стає роман «Оксана» (1999), у якому митець по-новому підходить до зображення історичних, психологічних і суспільних аспектів переживання трагізму й абсурдності «Другого Апокаліпсису». У попередніх творах письменника воєнний часопростір страждань і поневірянь, що руйнує життя людини й сутність індивіда, представлений фрагментарно й загадково. Накопичення різноманітних мотивів, окремих сцен і зміни перспектив нарації посилюють багатозначність цієї прози. В «Оксані» ж автор змінює перспективу креації часопростору польсько-українського пограниччя, піддає його ревізії, дає можливість нового прочитання й розуміння. Крім того, головна сюжетна лінія розгортається на тлі культурного палімпсесту Італії в 90-ті роки ХХ ст., сягаючи глибинних сенсів античної культури, що дистанціюються в просторі й часі, універсалізуючи приховані в тексті меседжі й проводячи паралелі між минувиною та сучасністю. Але що

найважливіше – В. Одоєвський уперше пише про можливість подолання стереотипів і міжетнічних різниць, які створюються політикою, історією та культурою, висуває на перший план ідеї порозуміння й зближення [413].

Жахливі події Другої світової війни відлунюють у надзвичайно романтичних стосунках поляка й українки. Здається, що саме на тлі до кінця нез'ясованого та неоціненого історичного минулого відбувається символічне духовне й фізичне зближення головних героїв. Символічно універсального значення набувають авторські згадки про криваві події – так звані етнічні чистки на Балканах. Щодо цієї проблеми В. Одоєвський висловився наступним чином: «Я написав у „Оксані“, що те, пережите мною в Україні, нещодавно побачив у Югославії. Я був там два рази під час їхньої етнічної війни. Я бачив, що відбувалося у Вуковарі та деяких таборах – страшні речі. Це може повторюватись постійно, той, хто знає історію – знає, що так було завжди. <...> Людина не навчилася нічого, сини не вчать в батьків, внуки в дідів» [470, с. 40]. Роман «Оксана» є продовженням авторської тематики пограниччя. Проте в порівнянні з попередніми творами В. Одоєвський презентує якісно новий підхід до аналізу польсько-українського минулого та цікавий погляд на подальший розвиток стосунків між двома народами. Категоричність і полоноцентризм в оцінці воєнних подій роману «Засипле все, замете...» пом'якшується тут ідеєю польсько-українського діалогу.

Варто згадати ще один роман автора – «Піти, забути, жити...». Автор твору «Катажина» [474, с. 164] зазначає, що його фрагменти з'являлися у 80 – 90-х роках минулого століття в польських еміграційних виданнях ще до закінчення роботи над текстом «Оксани». Ст. Барць вважає роман «Піти, забути, жити...» інтегральною частиною подільського циклу (називаючи його «подільською тетралогією»), який є продовженням апокаліптичної візії минулого польсько-українського пограниччя [294, с. 393].

У 2000 р. на запитання журналіста, чи В. Одоєвський планує видання цієї книги, письменник відповів: «Може так, а може й ні... З великим страхом закінчую її опрацювання. Понад двадцять років я займався чимось іншим. Від того часу змінився не тільки я. Мій спосіб перцепції багатьох справ, мої уявлення про різні явища та події, але також і стилістика моєї прози теж зазнала еволюції. Я не впевнений, чи дотримаюся стилю, ритму фрагментів, написаних колись, їхньої атмосфери. Знаю тільки, що все те, навколо чого оберталось моє письменництво, і далі цікавить мене. Видавці чекають на цей роман, обіцяю швидко видання» [449, с. 16]. Проте, на жаль, твір і досі

залишається неопублікованим, а отже, викладені в «Оксані» ідеї польсько-українського поєднання й далі залишаються актуальними.

Незважаючи на домінування пограничної тематики у творчості В. Одоевського, варто зазначити, що для письменника, який є глибоким знавцем польсько-українського пограниччя, під час нетривалих поїздок із матір'ю, яка була зачарована красою східних територій тодішньої Польщі, «креси» залишалися простором екзотичним. У розмові з журналістами автор «Засипле все, замете...», зокрема, говорив: «У мене було враження, ніби я опинився в іншій країні. Це стосується архітектури й етнічного пейзажу. У Великій Польщі, якщо зустрів єврея, то це був заможний купець, знімчений, європейського типу. В Україні ж були хасиди в традиційному вбранні. У свою чергу українці йшли в неділю до церкви вдягнені у святкові вишиті сорочки. Люди в іншому вбранні, різних звичаїв ходили тими самими вулицями, мешкали поруч, зустрічались у тих самих шинках» [467, с. 96]. Дещо пізніше на запитання К. Маслона про те, чи характерна творчості В. Одоевського так звана «кресовість», виникла в результаті сплетіння особистісного досвіду та випадковості, письменник дає пояснення: «Ні. Вона народилася з любові до краєвидів, також із мого захоплення романтичною літературою, пов'язаною з тими землями. Якщо іноді мої почуття змішуються з гіркотою та розчаруванням, то це не нищить моєї любові» [466, с. 14].

Варто навести ще один фрагмент спогадів письменника щодо зв'язків із землями польсько-українського пограниччя, який, крім фрагментарності пізнання цих теренів, указує також на трагічний досвід воєнного дитинства: «Креси були для мене країною канікул. Мій дідусь Миколай, якого я дуже любив, купив на межі Тереховлянського та Чортківського повітів залишки якогось кам'яного двору чи станиці. Навіть пробував там жити. Я приїздив до нього на канікули. Проводив у нього достатньо багато часу, бо був – як казали в ті часи – малокровний. <...> У 1943 році дідусь повернувся на Схід, щоби щось рятувати. Я бачив це все... Палаючі на небокраї села. Перевантажені трупами та пораненими вози, що проїжджали через наше село. Я не міг це забути» [469, с. 4].

Терени польсько-українського пограниччя й історичний контекст творів В. Одоевського творять універсальну етнокультурну модель польсько-українського пограниччя, часопростір якої є передусім тлом, на який здійснюється проекція універсальних загальнолюдських проблем і дилем багатокультурного суспільства. Літературне пограниччя митця виявляється ідеальним часопростором, що зберігає антропологічне начало та пам'ять у її первинному стані. Автор

сприймає й відтворює пограниччя як анклав преісторії та своєрідний архів архетипів, а історію порубіжжя культур та літератур трактує як «археологію цивілізації». Самі ж «українські» твори письменника можна назвати «спогадами «дитинства» культури», документом, що виходить поза межі історичного контексту й тяжіє до антропологічного універсуму [369, с. 11].

У ґрунтовній праці «Креси у творчості Владзімежа Одоєвського» [369] І. Івасков переконливо доводить автономність і модальність окремих частин трилогії (можна говорити навіть про подільський цикл), кожна з якої є результатом авторських інтенцій і задумів, носієм окремих сенсів. Такий підхід дозволяє нам вилучити «Засипле все, замете...» із загального контексту подільського циклу, проаналізувати представлену тут етнокультурну модель та зіставити її з ідеями польсько-українського діалогу в контексті переосмислення історичної минувшини 40-х років ХХ ст., викладеними на сторінках «Оксани».

Переважна більшість дослідників творчості В. Одоєвського однозначно погоджується з тим, що Україна письменника – це «проклята земля, на якій розігруються справжні біблійні драми й де досі палають згарища Хмельницького, а тортурні крики загиблих ще лунають у повітрі „Засипле все, замете...“» [571, с. 165]. Таке традиційно романтично-тенденційне бачення «кресів», проведення паралелей між Україною та Польщею, з одного боку, Каїном та Авелем – з іншого, дає літературознавцям небезпідставне право стверджувати, що автор «Засипле все, замете...» черпає натхнення саме в «українській школі» [346, с. 27 – 68]. Дійсно, художній світ роману вражає своєю подібністю до творів ранніх польських романтиків. Автор створює власний абстрактний світ України, що спирається не стільки на досвід буття, скільки на фрагментарну пам'ять дитини, трагічно-емоційні спогади й оповіді «інших – тутешніх». Письменник створює етнокультурну модель неповторного пограничного простору, який споконвічно становив один із найбільш міфологізованих світів духовного життя поляків, а тому й поетика твору нагадує високий романтичний стиль [389, с. 29].

Окупаційні жахіття на пограниччі В. Одоєвський відтворює на підставі емоційного сприйняття історії, тобто завдяки здобутим знанням. Б. Гадачек пише про так звану «почуту інформацію» та «вивчені історично-архівні джерела» [360, с. 331], забуваючи про особистісний дитячий досвід автора «Острова спасіння», через призму якого, власне, і відбувається сприйняття, оцінювання та відтворення тогочасних подій. На нашу думку, при розгляді творчого доробку В. Одоєвського варто враховувати, що побачені страшні події

на Поділлі в 1943 р. були сильною психологічною травмою, яка назавжди залишила відбиток у його свідомості та світосприйнятті.

Прозу цього письменника можна назвати сплетінням видимого автентизму з апокаліпсисом хворої уяви та «правдивою» фікцією [360, с. 331]. Така методологічна інтерпретація виявилась ефективною й досить плідною. Історичним тлом подільського циклу є події Другої світової війни, що розгорнулися на східних теренах Польщі. В. Одоєвський відтворюватиме воєнний часопростір протягом багатьох років, показуючи різні його аспекти завдяки свідомості трьох героїв любовного трикутника (Петра, Павла й Катажини). Автор створює кількарівневі ретроспекції, що накладаються на представлену художню дійсність. У тексті постійно повторюються висловлювання типу: «думки йдуть до тилу», «замінюючись на спогади», «думки Павла повертаються щоразу далі», «видобуваючи з глибин свідомості щораз темніші історії», «пам'ять не хотіла віддати йому тих образів», «потім несподівано відкрила йому годину за годиною». Біля героя завжди знаходиться обізнаний у «нешчасному хаосі цих теренів» наратор, який аналізує їхні страхи, стани божевілля й оніміння, усе це відображає хаотичність часу, а відсутність ком і крапок наближує оповідь до живого мовлення.

Історики літератури вже не раз звертали увагу на те, що у ХХ ст. відбувається наступний інтенсивний етап переосмислення ролі пограниччя, своєрідна міфологізація південно-східних земель, що значною мірою затьмарювало реальне бачення ситуації та проблем на пограниччі культур. Польська дослідниця Е. Дутка вважає, що саме українсько-польський конфлікт стає переломним моментом у сприйнятті України, спричиняє її переміщення у сферу пам'яті та міфів. Однак вважаємо, що радше не українсько-польське протистояння, яких було безліч у спільній історії двох народів, сприяло цьому, а факт остаточної втрати «кресів» зробив з польсько-українського пограниччя історично-культурний концепт аркадійської минувшини, що відтепер функціонує в «новій» пам'яті, позначеній трагічним досвідом війни 40-х років, який обростатиме модифікованими старими й більш стереотипізованими міфами. Далі вчений слушно зауважує, що «в такій ситуації реальні форми України піддаються затиранню, а міфологічне бачення сприяє розбудові художніх і літературних образів. Така Україна стає викликом для сучасних письменників» [343, с. 18].

Визначення території, де розгортаються події роману, не викликає особливих проблем, хоча дослідження релятивності між текстом і реальністю свідчать про відносну, алюзійну

фактографічність роману «Засипле все, замете...». На багатьох сторінках твору можна знайти своєрідні вказівки типу: «між Карпатами та Поліссям», «від Бескиду до Волині», «на межі Поділля та Волині» тощо. Крім того, у подільському циклі, який дослідив Є. Р. Кшижановський, зустрічається 75 географічних назв, серед яких десять відсотків можна знайти на реальній мапі Поділля. Цікаво, що решта – понад 80 відсотків – це вигадані фікційні назви, звучання яких вдало наближено до регіональної ономастики [428, с. 65]. У монографії, присвяченій між іншим автору «Засипле все, замете...», О. Веретюк намагається розкодувати деякі з них, припускаючи, що річка Серт (польськ. Sert) є Серетом, що впадає до Дністра, Долина Менкі Панської (польськ. Dolina Męki Pańskiej) – Янів, Глеби (польськ. Gleby) – Глібів [543, с. 143] тощо. Щодо простору треба зазначити, що географія роману розширюється поза межі Поділля завдяки так званій катинській тематиці, яка композиційно й ідеологічно об'єднує весь цикл.

Цікаво, що коли В. Одоєвський писав цей роман, про Катинь майже нічого не було відомо. Сьогодні документальних підтверджень і свідчень щодо трагічного злочину НКВС у Старобельську, під Харковом та Смоленськом є достатньо, щоб відтворити ці події, проте представлене в романі бачення письменником масового знищення польських офіцерів не втрачає своєї достовірності і є максимально наближеним до реальності. Саме тому в усіх виданнях «Засипле все, замете...» катинські сцени залишаються незмінними [369, с. 67]. Візійність і реалістичність місця трагедії вражають своєю натуралістичністю: «Кількаметрові стоси трупів у польських офіцерських мундирах із добре збереженими ґудзиками й відзнаками, у важких зимових шинелях, стоси трупів, знищених складним процесом гниття й водночас муміфікації, напевно, завдяки піску, що міститься у ґрунті, потім у цій масі, цій мішанині він помітив деякі обличчя тих, що лежали перевернуті догори, обличчя без шкіри, роти й очі, що світили м'язами і мембранами, черепи завжди з однаковими наскрізними дірками на чолі від куль, вкриті волоссям, котре вже утратило кольори, і добре збережені руки з непошкодженою шкірою та нігтями, чіткими відбитками» [471, с. 128-129].

Повертаючись до подільського простору, варто нагадати, що трохи відоме з дитинного досвіду, але через свою трагічність історичної ситуації глибоко закорінене в пам'яті польсько-українське пограниччя В. Одоєвського можна назвати «свідомо обраним» [369, с. 68] простором, «світом можливим» [343, с. 31], де розгортаються, або семантично з ним пов'язані, події багатьох творів автора

«Оксани». «Креси» цього письменника є місцем особливим, що функціонує у сферах пам'яті героя та імагінацій автора, тобто поза реалістичним планом [369, с. 68].

Характерно, що більша частина творів письменника пов'язана саме з цим часопростором, емоційним образом Поділля або подіями, що тут розгорталися. На відміну від Я. Івашкевича, до речі, з яким дослідники, беручи до уваги образність, сенсуалізм та романтичне начало прози, часто порівнюють В. Одоєвського, проза автора «Острова спасіння» має не стільки філософсько-естетичний вигляд, скільки апокаліптично-екзистенціальний. У цих письменників цілком відмінний досвід буття на пограниччі, тому кожний на свій лад, згідно зі специфікою своєї перцепції й пам'яті, вибудовує етнокультурні моделі України. Не цікавлять В. Одоєвського й питання міжнаціональної етики, якщо в Л. Бучковського польсько-українське пограниччя стає простором узагальнення й універсалізації загальнолюдських проблем, то в митця, народженого в Познані, переважають питання рації польської екзистенції на цих землях. Підтвердженням цієї тези може бути думка, висловлена українською дослідницею Т. Довжок, яка зазначає, що творчість В. Одоєвського загалом є своєрідним метатекстом, у якому на різних рівнях відображено фатальний процес нищення польської шляхетської культури «чужим началом», що уособлює метафізичне зло, ірраціональні деструктивні сили, втілені в історичних катаклізмах [60, с. 393].

Подільсько-волинські художні простори прози В. Одоєвського поліетнічні, у канві подільського циклу знайшлося місце українцям, росіянам, євреям, німцям і навіть угорцям, але з цілої низки учасників фабули автор називає приблизно 150 осіб, які згадуються лише раз чи два, тобто виконують роль «статистів», створюючи історично-культурне тло. Натомість, повноцінними героями є представники двох споріднених родів – Черественських і Войновичів. Ретельний аналіз цілого пласту «східної» прози В. Одоєвського дає підстави стверджувати, що, попри видиме домінування чоловічих постатей у тому чи іншому творі, ключовим, центральним та інтегруючим героєм є Катажина, вихованка Черественських, удова Олександра (у тексті цього героя називають *Aleksy /Алекси/, що є зменшувальним від Aleksander /Олександр/, підтвердженням цього є його офіційне ім'я: «porucznik Aleksander Woynowicz» /Поручик Олександр Войнович/) [471, с. 129] Войновича, який загинув разом із польськими офіцерами в Катині, пізніше коханка Петра Черественського та Павла Войновича, а також об'єкт пристрасті українського ватажка Гаврилюка, байстрюка*

роду Черественських. Зосереджені довкола Катажини чотири чоловічі образи, кожен із яких є носієм загальних понадособистісних сенсів і водночас репрезентує високі моральні чи ідеологічні цінності, що відображують тогочасну ситуацію на Поділлі, створюють символічний взаємозв'язок. У цьому колі героїв жіноча постать уособлює Чуприню, а отже, Дім і Вітчизну, Олексій Войнович – людей, які зазнали радянської жорстокості, тобто символізує Війну та Смерть, Павло Войнович є представником Польщі й утіленням почуття Обов'язку, у свою чергу, Петро Чересвенський репрезентує родинні цінності, ототожнюючись із Незалежністю. Незважаючи на кровну спорідненість Гаврилюка з Черестенськими, у ланцюзі героїв подільського циклу редукована постать українського ватажка символізує українську націоналістичну стихію, а тому – Війну та Знищення [428, с. 68].

У романі часто зустрічається слово «чернь», але постать натхненника українських воєнних формувань та ініціатора вбивств і підпалів не належить до цієї категорії; завдяки Черественським він здобуває освіту, але для Павла й Петра залишається байстроком, а його діяльність, на їхню думку, мотивується винятково бажанням помсти. Знову правдива історія затьмарюється міфом «проливання рідної крові», це споріднює образ ватажка з біблійним Каїном. У «Засипле все, замете...» черню є звичайний народ, підбурюваний такими провокаторами, як Гаврилюк. Значення цього слова пояснює сам В. Одоєвський: «Чернь – це, інакше кажучи, натовп, голота, яка є в кожного народу. У мирний час чернь робить незначні підступні речі, але під час війни, голоду, національних трагедій чернь несподівано впливає нагору, у будь-якому суспільстві. Під час війни польська голота полювала на євреїв, потім мародерувала на Заході, крала те, що залишилося після совєтів. Чернь – це бездумний натовп, підбурюваний ідеологами, він готовий на все» [467, с. 104]. Художній світ творів В. Одоєвського походить із давньої пограничної літературної традиції, з її ідеалізацією минувшини та катастрофічними описами кінця пограничного світу [369, с. 67].

Людська пам'ять у творі «Засипле все, замете...» виконує роль своєрідного акумулятора та генератора, завдяки яким історія минувшини вкладається в цілісність, оповиту таємницею, заплутану, неясну, сповнену недомовками. Можна сказати, що герої контемплують минувшину, наче «археологи» видобувають із глибин нові значення та сенси [523, с. 9], що, у свою чергу, реінтерпретує романтичним етнокультурну модель пограниччя. Завдяки різним перспективам оповіді та ретроспекціям події й факти об'єктивізуються, стають джерелом знань і уявлень про долі та інтенції людей.

І. Івасюв називає пам'ять героїв роману «фальшивою» [369, с. 68]. У «Засипле все, замете...» часто згадується степ, «тобто те, що він, Павло Войнович <...> називав степом, як і всі тутешні, хоча деінде називають полониною, пасовищем, дикою лукою, полем, бездоріжжям, все одно як, бо про те ж саме йдеться: бур'ян, ковила, медуниця, полин, м'ята, деінде ромашки, деінде чортополох і соковиті трави» [471, с. 10], що ще раз доводить наявність романтично-сенкевичевої призми перцепції цих земель.

На думку А. Венцковського, на сторінках творів В. Одоєвського одним із найчастіше повторюваних слів є «згадування», а отже, історична пам'ять та особистісний досвід письменника, що модифікувались у своєрідний міф, є фундаментом, на якому будується художній світ прози автора «Оксани». Саме категорія міфу «проклятої землі», яку, аналізуючи творчість В. Одоєвського, розпропагувала М. Яньон, стала визначальною в інтерпретаційних дослідженнях прози цього автора. У багатьох героїв твору «Засипле все, замете...» міфічний образ мислення визначає перцепцію «згубної України». Герої роману дають можливість подвійного розуміння реалій: утікаючи до романтичного міфу або до суворої рації історичного процесу [516, с. 104]. В. Одоєвський майстерно показав, як безрезультатно історія намагається пробитися крізь шари міфологізованої свідомості людини пограниччя. На прикладі головного героя – Павла Войновича – бачимо, як його свідомість максимально наближається до розуміння принципу історизму, проте в певний момент повністю підпорядковується міфу. Яскравим прикладом чого є хоч би розуміння пограниччя: повне нерозуміння процесів, що відбувалися на пограниччі, ігнорування факту суспільних змін і зростання рівня національної свідомості українців, і, відповідно, зацикленість на міфах і давній семантиці «кресів» [516, с. 105 – 108].

Серед інформації, що міститься в потоці свідомості Павла Войновича, можна помітити таке розуміння пограниччя: його «породила ця земля, як породила його діда та прадіда <...>, бо завжди були на цій землі, нізвідки не прийшли» [471, с. 10], «тут народився, тут хліб їв» [471, с. 108]. Ці думки з'являються без будь-якого контексту, проте можемо здогадатися, що вони були спровоковані ультиматумами й вимогами українських військових формувань щодо переселення поляків на етнічні землі. Деполонізаційні дії на пограничних теренах були зумовлені, з одного боку, політикою українських націоналістів, а з іншого – непоступливістю польської сторони, що не приховувала бажання повернути на «кресах» стару полоноцентричну довоєнну суспільно-

політичну систему. Варто зазначити, що таке бачення майбутнього польсько-українських пограничних земель було властиве не тільки політикам, а й місцевим полякам, бо «хто краще „вогнем і мечем” задокументує право панування на Кресах, той буде мати сильніший голос, коли після війни союзники розпочнуть визначати кордони держав» [516, с. 105].

У своєму романі В. Одоєвський показує вже сформовану свідомість місцевих поляків, не вказуючи на чинники, що її визначали, зображує історію народження «страхів, непевності, питань», що ілюструють спосіб польського мислення на пограниччі. Уже в Катині, дивлячись на стоси трупів польських офіцерів, Павло зважує цінність національно-екзистенціальних і родинних традицій, рацію польського буття чи, радше, панування на пограниччі: «Знаючи матір, я повинен був передбачити раніше. Що не матиме спокою, доки її первородний (Олександр – О. С.) не буде похований у посвяченій, дійсно власній землі. Але яка земля тепер власна. А навіть, якщо вона і є, то як довго нею залишатиметься!» [471, с. 118]. Цікаво, що автор-креатор, можливо, з часової перспективи, закінчує речення знаком оклику, тим самим риторичне питання стає стверджувальним висновком.

Шляхетсько-поміщицька «філософія посідання» землі й багатств, а також людських душ, про що свідчать висловлені бажання Павла Войновича мати Катажину «для себе, для родини», значно посилювала катастрофічне відчуття занепаду старого світу польської «касти», який героїня називає анахронічною та ірраціональною «виставою» [471, с. 79]. Катажина стає частиною маєтку Войновичів, втратити її означає втратити частину цивілізації. Показаний В. Одоєвським двір Войновичів – Чуприня – здається ідеальним тлом для розгортання буколістичного роману, стає декорацією, що нагадує сентиментальну літературу. З'являються традиційні описи шляхетсько-поміщицьких дворів Я. Івашкевича. Не обійшлося й без місячного сяйва та декламування поезії в салоні [343, с. 40]. Двір стає символом і квінтесенцією польського буття, польським островом у бурхливому морі українського селянства та вирі історичних подій [502].

На засадах опозиційності сегментів етнокультурної моделі пограничного часопростору письменник побудував сцену розмови в домі Войновичів. Голос, який, підслуховуючи, не впізнає Катажина, упевнено стверджує: «Ми знаходимось у себе. Не одну завірюху витримали. Дасть Бог, і цю витримаємо. Головне тепер, щоб тут, на місці, не втратити багато своєї крові. Треба захищатися. Орати свою землю й боронитися. Бути присутнім. Витримати біологічно. Ось у

чому річ. Не десь, а саме тут наш дім» [471, с. 77]. Про що героїня подумала: «Це не мої близькі люди. Можу їх бачити, але не розумію, навіщо роблять те, що роблять. Для кого? Навіщо? Не розумію їхніх складних інтенцій і ще більш ускладнених мотивів їхніх учинків» [471, с. 78].

Твердження щодо полоноцентричності роману «Засипле все, замете...» доводить перспектива, з якої ведеться оповідь. Нарация циклу, що здійснюється від третьої та першої особи, є відображенням передусім польської точки зору. В. Одоєвський не дає голосу українцям, навіть один із ключових героїв твору – Семен Гаврилук – є постаттю безмовною. Представлені монологи, які, наче потік свідомості, розтягуються на кількох сторінках, завзяті суперечки та дискусії ведуть саме поляки, але це не означає, що в романі взагалі немає другої сторони конфлікту чи показані події мають суто суб'єктивний характер. Е. Дутка вважає, що в такий спосіб письменник радше емітує позалітературну реальність. У дійсності читач може лише здогадуватися про позицію й думки другої сторони, те ж саме роблять і герої подільського циклу, намагаючись зрозуміти причини конфлікту, знайти аргументи, якими керується супротивник [343, с. 36].

Катастрофізм подільського часопростору підкреслюється В. Одоєвським завдяки зображенню тутешніх поляків як етнічної групи, сильно заглибленої в традиції та національні міфи, через що вони виявляються нездатними адекватно сприймати реальність і ефективно функціонувати в нових геополітичних умовах. Підтриманню живучості пограничних міфів (форпост християнства, а пізніше європейської цивілізації, бастион польськості, просвітницько-цивілізаційна місія поляків і внесок у розвиток і його освоєння, право на посідання цієї землі, здобуте пролиттю кров'ю, – яскравим репрезентантом такого світогляду є мати Павла Войновича), як згадувалося, сприяли деякі політичні сили Польщі, що вже на початку тридцятих років призводило до збройних конфліктів між українцями та поляками і, як результат, до антиукраїнських пацифікаційних дій із боку влади. З тексту відомо, що батько Петра, пілсудчик, був убитий під час виборчої кампанії, що дозволяє провести аналогії між реальними тогочасними подіями – убивство українськими націоналістами політичного діяча Тадеуша Головка, що, до речі, знайшло своє відображення в «Атлантиді» Анджея Хцюка.

Саме міфи, що були своєрідним заслоном від реальності, призвели до неготовності поляків протидіяти «гвалту» історії. Поляки виявилися надзвичайно вразливими до будь-яких суспільно-

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

політичних процесів та змін, тим більше до конфліктів, які були результатом ігнорування зростаючої національної свідомості українства. На суспільні струси поляки зреагували модифікацією міфу України – «країни, сповненої медом і молоком», перетворивши його на міф знищеної Аркадії та Атлантиди [516, с. 105].

Назва роману «Засипле все, замете...» також відсилає читача до топосу райської землі, хоча герої книги знаходяться в постійних пошуках відповіді на питання, чому історична реальність є такою жорстокою, тобто їхня перцепція малої вітчизни пов'язана з міфом «проклятої Богом землі» [471, с. 172]. Польський поселенець згадує: «Коли мені, вже буде двадцять років, землю тут дали, це була благословенна земля. Мій батько в Сілезії на своєму клаптику назбирав більше каміння, ніж збіжжя. А потім і цей клаптик землі терикони вкрили. Отже, тут була благословенна земля, інакше не можемо сказати. Чотири роки товкся по різних фронтах і мій батько, і мій брат. То я собі, мабуть, заслужив цю землю. Але тепер уже не йдеться про подобається чи не подобається, ані про врожай. <...> Тут людина у власній матці зневіриться та вистрелить. Тільки тому, що по-іншому хреститься або трохи інакше розмовляє» [471, с. 171-172]. Ця думка багато в чому розкриває міфотворчі механізми польської національної свідомості пограниччя. Віра в правильність надання землі за воєнні заслуги свідчить про те, що ці терени сприймалися, як нічийні, що знаходяться десь на віддалених рубежах, де навіть якщо хтось і живе, то це не є народ, тільки етнічна маса, яка піддається на формування будь-якої національної свідомості [542, с. 9].

Підсумовуючи шари міфічної етнокультурної моделі України як «проклятої Богом землі» чи «знищеної Аркадії», ще раз підкреслимо глибоку закоріненість прози В. Одоєвського в романтичній традиції. Згідно з найкращими світоглядними надбаннями «української школи» письменник, застосовуючи новітні методи, створює власний фікційний багатонаціональний, проте виразно полоноцентричний світ українсько-польського пограниччя. Темні «креси» В. Одоєвського, представлені в подільському метатексті, є кінцем польської екзистенції на цих землях. Факт занепаду шляхетсько-поміщицької культури на Сході виявився значущим культуротворчим чинником для усієї літератури й для автора «Засипле все, замете...» зокрема. Попри намагання автора з'ясувати складні суспільно-культурні механізми буття на охопленому війною пограниччі правдива історія не стала центральним елементом оповіді. Трагізм і катастрофізм подій 1943 р. заслоняють раціональні пояснення того, що відбувалося на Кресах.

Роман «Засипле все, замете...» Влодзімежа Одоєвського характеризується ідеологічною багатоаспектністю та фрагментарністю викладеного матеріалу. Мозаїчність циклу й переплетеність родинно-побутових та історіософських мотивів часто призводять до певного плюралізму в трактуваннях текстів, іноді до діаметрально протилежного розуміння тих чи інших значень, закодованих у романах. Проза В. Одоєвського є нашаруванням, своєрідним палімпсестом світоглядних концепцій і прихованих екзистенціально-філософських сенсів, які, власне, і становлять сутність подільського циклу. С. Мазурек уважає, що в «Засипле все, замете...» індивідуум не має істотного значення, «над ними тяжіють вищі сили родових, племінних і релігійних спільнот» [450, с. 131].

В одному погоджуються майже всі дослідники – у творчості В. Одоєвського представлена найбільш дозріла й концептуальна в сучасній літературі мистецька й історіософська модель українсько-польських проблем [539, с. 22], що характерна пограничній прозі [368, с. 140]. Незважаючи на воєнний хаос і розмаїття політичних сил (рештки Армії крайової, відділи самооборони, різні українські формування, власівці, радянські партизани тощо), які беруть участь у бойових діях, центральну вісь роману «Засипле все, замете...» становлять польсько-українські стосунки, конфлікт між двома братніми народами, який спроектовано на родинно-побутові відносини між братами Петром Черевтенським і байстриюком Семеном Гаврилюком. Однак світогляд і суспільно-політичні позиції українського ватажка в романі не представлені взагалі. Таємниця зв'язків між цими головними героями лежить в основі усіх фабулярних перипетій та всіх символічних зв'язків циклічного письменництва В. Одоєвського [388, с. 220].

Через суспільну дистанцію герої роману, Гаврилюк зокрема, який завдяки діду все ж таки здобув належну освіту, відчуває кривду й намагається силою посісти місце, яке, як йому здається, йому належить, принаймні володіти тим, що люблять Черевтенські. Завдяки опосередкованим описам Семена дізнаємося, що це вродливий, але дикий і мстивий молодик, який служив у діда економом, а під час війни став кривавим отаманом і жорстоким ватажком. М. Яньон зауважила, що в багатьох його вчинках відчувається відома з романтичної літератури мотивація: помста за відкинута чи зневажене почуття. Знищення польських дворів стає стихією Гаврилюка. Дід Петра, а отже, і Семена, білий емігрант Микола Федорович Черевтенський бачить у байстриюкові нову радикальну силу, що незабаром має знищити європейську цивілізацію

[388, с. 221]. Сини одного батька знаходяться на протилежних полюсах. Петро представлений як партизан-захисник польськості, а Семен – як розбійник у мундирі дивізії СС «Nachtigall».

Постать Семена Гаврилюка – мішаного поляка, українця та росіянина – має символічне значення, мішанина крові багато в чому відображує етнічну ситуацію на пограниччі. Протистояння між братами, які мають спільне походження, також нагадує конфлікт між братніми народами. Павло Войнович так оцінює польсько-українське буття: «На одній землі живемо протягом століть і, як думаю, кров однакову маємо в жилах. Одні тільки змінили віру й мову, інші їх зберегли. А зрештою, що до цього має мова? Перемішалася тут так, що важко зрозуміти, хто як розмовляє. Іноді розмовляє однією, а думає іншою. Про яку йдеться? Може, про мову добробуту й мову злиднів. А може, мова є прагненням землі й чужого добра? Мій розум не може збагнути, звідки стільки ненависті береться» [471, с. 172]. Пізніше герой дійде висновку, що матеріально-соціальний аспект конфлікту не пояснює його витоків, що коріння протистояння сховане значно глибше. У цьому контексті варто звернути увагу на одну, на перший погляд, малозначущу деталь – автор свідомо не полонізує прізвище, залишаючи російський суфікс -єн- замість польського -єнь-[428, с. 67].

Намагаючись зрозуміти сутність катинського злочину, вчиненого радянським режимом, знайти мотивацію масового знищення польських офіцерів, Павло робить висновок, що режимові не потрібне польське майно. «Йдеться про нас, – зазначає герой твору. – Про інтелігенцію цієї країни. Цю єдину верству, що організує й підтримує традиції, ідеали демократизму, патріотизму, інстинкт свободи й історичну правду. Про верству, яка, незважаючи на свою безпорадність, здатна існувати й давати відсіч» [471, с. 173].

«Засипле все, замете...» є книгою про ненависть, її причини та огидні наслідки. Водночас автор роману намагається цю ненависть зрозуміти й засипати прірву, яку викопали постійні конфлікти між сусідніми народами, що жили на одній землі. А. Ясінська вважає, що «цю прірву можна подолати, лише говорячи правду, правду до кінця. Тільки тоді може прийти час прощення. Власне таке значення має проза Одоєвського» [393, с. 125]. Домінуючий у прозі автора історіософський вимір показаних апокаліптично-абсурдних міжнародних конфліктів підкреслюється також на мовному рівні, у тексті зустрічаємо словосполучення типу: «нешасний хаос цих теренів», «шалені танки», «гігантська плутанина», «пекельний вир», «бідна, закатована земля», «проклята земля». Експресивні

окреслення виражають сутність світу, у якому «всі проти всіх», вони з'являються як у свідомості героїв, так і в авторських висловлюваннях [539, с. 25].

Дослідник творчості В. Одоєвського С. Мазурек уважає, що в «Засипле все, замете...» автор показує схожість двох народів, певну симетрію, якою позначені польсько-українські взаємні стосунки, що саме в цьому полягає історіософія й той лад, який письменник намагається видобути з дна хаосу [450, с. 133]. Представлені в циклі символічні «сутінки світу», світу, переповненого «війною всіх проти всіх», можна потрактувати як прояв кризи, що вимагає жертв задля реактивації ладу на цих землях [343, с. 83]. Описуючи вбивство батька Петра на виборчій ділянці, який балотувався до Сейму, В. Одоєвський акцентує увагу на тому, що «куля українського націоналіста» була результатом «зіткнення двох націоналізмів: польського й українського» [471, с. 227].

Мотив двійника неодноразово був предметом аналізу багатьох літературознавців, проте в релятивності образів Петра й Семена можна зауважити й нові сенси. Петро Черественський нібито переслідує власну провину, з якою хоче поквитатися, переслідує власного позашлюбного брата. Гаврилюк кружляє навколо дому Черественських, намагаючись стати одним із них, тримаючи в страху навколишні місцевості, убиваючи людей. Він прагне стерти ганьбу свого походження. Пізніше, коли солдати Армії крайової й інші військові формування полишать ці території, а озброєний Петро залишиться один на «нічій землі», він сам перетвориться на Семена Гаврилюка, тримаючи околиці у власних руках і становлячи загрозу русинським селам. Бачимо жакливу історичну симетрію: будь-який переслідуваний момент і за певних обставин стає жертвою, а будь-яка жертва – переслідувачем. У романі поляки є тінню українців, а українці тінню поляків, водночас і перші, і другі залишаються безсилими щодо третьої потужнішої сили [450, с. 133]. Цю третю силу наочно ілюструє епізод, коли Павло потрапляє до центру бою між мельниківцями та польськими партизанами. Перші переслідують поляків, які ховаються в лісі, а на їхньому місці з'являється колона німецьких мотоциклістів, що втікають від радянських партизан. Пізніше тією ж самою дорогою повертаються фашисти, а за ними – совети. Ані мельниківців, ані поляків більше немає. Перед лицем третього-Чужого – реальної загрози, між поляками й українцями зникають антагонізми. Павло навіть починає співчувати пораненому українцеві, чуючи стогін людини, що вмирає: «власне стогін, бо слова – якби цей українець відгукнувся словами – могли б викликати чужість,

а ворожість мови – перешкоду, яку не можна подолати на шляху від людини до людини» [471, с. 317].

Красномовний образ українця-зрадника було втілено в постаті Антипки. В. Одоєвський зображує його зрадником не тільки поляків, з якими живе пліч-о-пліч і керується якимись ідеологічними міркуваннями, Антипко показаний як покидьок, невмотивована підступність якого не має меж. «Антипко доніс НКВС на власного зятя, передвоєнного підофіцера, який переховувався в околиці». Пізніше його дружина Зойка, коли дізналася про злочини чоловіка, «вбила власну дитину, а сама повісилась» [471, с. 376-378].

Аналіз усіх пластів роману дає нам підстави стверджувати, що герої-поляки усвідомлюють культурну, етнічну, релігійну та соціальну різнобарвність пограниччя, де «від народження до смерті гніздилися різного типу виробники, судові пристави, сезонні робітники, дрібні орендарі, фільваркові робітники-депутати, ратаї, двірські козачки й попи, мандруючі ремісники, дрібні гендлярі – уся сіль цієї землі, що протягом століть тримала на своїх плечах економіку, керуючись прислів'ям „дешевша Горпина, ніж машина“, той люд, з поту якого постало багатство краю, люд, який не помічали, на якого до цього часу мало хто зважав, до якого поверталися спиною, аж нарешті він сам спину показав, цей бідний, темний, збаламучений, отупілий від приниження люд, розбитий тепер, поділений на кілька засліплених взаємною ворожістю народів» [471, с. 176].

Десь у глибині підсвідомості Павло розуміє, що утримання етнічних груп на низькому рівні суспільного розвитку є неможливим. Проте двірським полякам здається, що вони виконують цивілізаційну місію, а насправді лише грають роль, яку їм нав'язав код цивілізації [343, с. 80]. Кресовий консерватизм передбачав певну рівновагу, що спиралася на культурну й цивілізаційну перевагу поляків. Тому правом русинів і українців, еволюційним правом, була територіальна й моральна експансія, що полягала на демонстрації сили задля встановлення автономії [343, с. 82].

У текстах В. Одоєвського чітко простежується тенденція вживання окреслень «українець» і «русин». Семен Гаврилук є українцем і свідомо протистоїть полякам, обстоює свої позиції, веде боротьбу, є активним учасником подій, що розгортаються на Поділлі, має виразні ознаки «чужого». У свою чергу, «русин» тяжіє бо поширеної в прозі письменника категорії «тутешній», це безликий статист, який створює тло й атмосферу роману. Саме «тутешність» місцевих русинів-українців, «інших», але «своїх», радше їхня лояльність, є більш прийнятною для поляків. «Як далеко сягає моя

пам'ять, – писав В. Одоєвський, – бачив, знав і разом мешкав із русинами. І тими, хто називає себе русинами, як ми того хочемо, і тими, хто називає себе українцями» [471, с. 404-405].

У творі «Засипле все, замете...» є також мотив «розмитої ідентичності», який стосується не тільки місцевих українців-русинів. В. Одоєвський, як і більшість творців післявоєнної літератури пограниччя, порушує питання рутенізації поляків-переселенців [471, с. 421], посилюючи тим самим мотив «свійськості» й «тутешності», яка часто є наслідком асиміляції.

Цей процес, який найчастіше проявлявся в полонізації, що гарантувало інтеграцію в суспільну систему й економічні переваги, автор оцінює таким чином: «Треба заплатити за прокляття асиміляції або недостатньої асиміляції. Може, Бог хоче нас покарати за зречення мови предків, за те, що, відмовляючись від *lingua vulgaris*, ми відгородилися новою мовою від цього люду, щоб не ділитися з ним своїми привілеями та достатком. Над кожним із нас, хто розмовляє польською, висить прокляття чужості. Навіть якщо значна частина нас – це звичайні стражденні селяни, як цей бідний та упокорений люд. Бо наша мова є мовою панів. Не треба було асимілюватися, або асимілювати всіх до кінця» [471, с. 404].

Текст роману «Засипле все, замете...» містить у собі безліч прихованих і завуальованих значень, які, можливо, навіть не усвідомлюючи, закодував В. Одоєвський. Постійні повернення автора до тематики пограниччя й польсько-українських стосунків, повернення до героїв подільського циклу й вигаданого фікційного часопростору є красномовним доказом нашого твердження. Незважаючи на наявний полоноцентризм сповнених схематизуючими давніми традиційними стереотипами творів [543], письменник все ж таки робить спроби всебічно показати тогочасне суспільство пограниччя, віднайти чинники, що призвели до конфліктів, докопатися до сутності спровокованого протистояння.

На підставі зробленого аналізу можна дійти висновків, що у творах В. Одоєвського представлена найбільш дозріла й концептуальна літературна й історіософська модель українсько-польських стосунків. Конфлікт між двома братніми народами письменник усміло спроектував на родинно-побутові відносини, показуючи опозиційність сегментів етнокультурної моделі

«Кресовий» простір не був для В. Одоєвського малою вітчизною, а лишень теренами, відомими з дитинної автопсії. Проте польсько-українське пограниччя глибоко закоринилось у пам'яті письменника, тому його можна назвати простором «свідомо

обраним», пізнаним і дещо екзотичним. Автор створює часопростір «проклятої землі» з алюзією фактографічності Поділля. Крім того, географія роману розширюється за межі Поділля завдяки так званій катинській тематиці, яка композиційно й ідеологічно об'єднує весь подільський цикл.

Побачені страшні подільські події 1943 р. стали для письменника психологічною травмою, яка назавжди залишила відбиток у його свідомості та світосприйнятті. Згодом історична пам'ять й особистісний досвід митця модифікувались у своєрідний міф, на якому будується художній світ його прози.

Створена письменником етнокультурна модель «проклятої землі» має амбівалентне значення, пограниччя показане як ідилічний простір, пов'язаний із дитинством і молодістю, але водночас він позначений минушиною та сучасністю, сповненими жахіттями українсько-польських конфліктів і репресій.

В. Одоєвський створює специфічну етнокультурну модель польсько-українського пограниччя, сповнену універсальними та загальнолюдськими проблемами й дилемами людськості (протистояння Ероса й Танатаса), що зберігає антропологічне начало та пам'ять у її первинному стані.

Пограниччя, представлене в романі «Засипле все, замете...», який виділяється своєю політичною прямою та однозначністю, є наскрізною тематикою цілої творчості письменника, проза й етнокультурні моделі якого мають не стільки філософсько-естетичний вигляд, скільки апокаліптично-екзистенціальний вимір. В. Одоєвський показує занепад польської «цивілізації» на пограниччі, яка зникає під натиском «чужого-ворожого».

Авторська етнокультурна модель «проклятої землі» в романі «Засипле все, замете...» побудована на засадах традиційної романтичної перцепції «кресів», основою якої є людська історична пам'ять – своєрідний акумулятор та генератор, завдяки яким історія минувшини укладається в цілісність.

2.4. Галицько-волинські інспірації Р. Верника й А. Хцюка

Особливості етномоделей художнього світу Анджея Хцюка й Ромуальда Верника, що визначаються специфікою історичної пам'яті, базуються на різних екзистенціальних та історичних досвідах окремих регіонів колишніх південно-східних земель Польщі. Історична пам'ять письменників польсько-українського пограниччя, що творили в повоєнний період, охоплює прикордонну територію часів II Польської

Республіки. При цьому, перший звертається до своєї малої вітчизни – Галичини, а другий описує рідну Волинь.

Постать і творчість А. Хцюка, польського письменника-емігранта, поета, фейлетоніста, ще й досі залишаються маловідомими та майже недослідженими. Його життю й творчості присвячені окремі статті-розвідки дослідників А. Баглаєвського, П. Берловського, Б. Гадачка, З. Іжевської, Б. Казімерчик, К. Клецца, С. Кринського та ін. Окремий пласт досліджень австралійської тематики А. Хцюка становлять праці Б. Жонґоллович. «Атлантида. Повість про Велике Князівство Балаку» (1969) та «Місячна земля. Друга повість про Князівство Балаку» (1972) стали невід'ємною складовою сучасного дискурсу щодо польсько-українського пограниччя, найчастіше згадуваними творами в контексті історико-літературних досліджень художньої моделі польсько-українського порубіжжя ХХ ст.

А. Хцюк народився 13 січня 1920 р. в Дрогобичі, навчався в гімназії імені короля Владислава Ягелла, вищу освіту здобував в університеті Яна Казимира у Львові. Під час Другої світової війни майбутній письменник був змушений полишити батьківщину, тимчасово оселився у Франції, де продовжив навчання в Тулузьському університеті, став членом Польської організації боротьби за незалежність та Французького руху опору. З 1944 р. він жив у Парижі, а в 1951 р. переїхав до Австралії, де займався видавничою діяльністю й редагуванням. Згодом він почав співпрацю з місцевою полонійною пресою, серед іншого – з часописами «Католицький Тижневик» («Tygodnik Katolicki») та «Відлуння» («Echo»). 1954 року вірші А. Хцюка «Локомотив» і «Поема про Брунона Шульца» були відзначені в літературному конкурсі «Польська Газета» («Gazeta Polska» Торонто), а наступного року його оповідання «Сумний усміх» здобуло нагороду паризького видання «Культура» («Kultura»). Також було відзначено французькомовний твір А. Хцюка «Чим більше речі змінюються, тим більше вони залишаються незмінними». Протягом 1956 – 1962 рр. письменник-журналіст був редактором літературного додатку «Горизонт» («Widnokrąg») до періодичного видання «Польські Відомості» («Wiadomości Polskie»). З 1963 р. А. Хцюк співпрацював із лондонською газетою «Відомості» («Wiadomości»), протягом 1967 – 1972 рр. редагував культурно-літературний додаток до польського тижневика «Марґінес» («Margines»). Знаменною стала участь А. Хцюка в написанні брошури під назвою «Збереження євреїв у понівеченій війною Польщі», що стала відповіддю на статтю в

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

лондонській газеті «Сонце» («The Sun»), автор якої припускав, що начебто фашистські війська увійшли до Польщі, щоб допомогти полякам знищити євреїв. Після цього письменник налагодив тісні контакти з Польською культурною фундацією в столиці Великобританії, де в 1969 р. вперше опубліковано його повість «Атлантида. Повість про Велике Князівство Балаку». Уже наступного року «Відомості» визнали книгу найкращим твором 1969 р., написаним у еміграції письменником польського походження. У 1974 р., сподіваючись посісти місце редактора часопису «Польський Тижневик» («Tygodnik Polski»), А. Хцюк опублікував відкритого листа до польської діаспори в Австралії з критикою її способу життя, чим викликав гучний резонанс і отримав негативні відгуки на свою адресу. 15 травня 1978 р. Анджея Хцюка не стало.

Ім'я Ромуальда Верника, польського еміграційного діяча, історика мистецтва, політичного публіциста й письменника, попри його активну громадянську позицію та доступність опублікованих творів, також залишається маловідомим широкому колу читачів.

Р. Верник народився 23 грудня 1926 р. в Здолбунові на Волині. З 1938 р. майбутній письменник навчався в Рівненській купецькій гімназії, проте у квітні 1940 р., разом із усією родиною, за розпорядженням НКВС, був депортований до околиць Архангельська. Уже через два роки молодому Ромуальду вдалося вступити до Польської армії в СРСР під командуванням генерала В. Андерса. Разом із польським військом Р. Верник потрапив у тодішню Персію, опісля – на Близький Схід, перебуваючи в Палестині, навчався в юнацькій школі кадетів, створеній для польської молоді [548, с. 7-8]. У повоєнні роки, проживаючи вже в Англії, молодий письменник вивчав історію мистецтв, був активним учасником громадського й політичного життя польських емігрантів. У полонійних періодичних виданнях друкував численні статті про мистецтво, а також політичні аналізи та коментарі, присвячені проблемам польсько-російських і польсько-українських стосунків. Р. Верник був представником Ради Речі Посполитої, яка виконувала роль Сейму при Уряді Польщі у вигнанні. З 1990 р. вже відомий письменник і громадський діяч активно співпрацює із засобами масової інформації посткомуністичної Польщі. Майже все своє життя Р. Вернику довелося прожити за кордоном, він і досі мешкає у Великобританії.

Переважаюча більшість публіцистичних творів Р. Верника друкувалася на шпальтах видань польської діаспори, а протягом останніх двадцяти років більше десяти повістей автора побачили світ у сучасній Польщі, серед яких: «У Здолбунові розквітла калюжниця»

(1986) – збірка оповідань і циклу однойменних спогадів, «Білі ночі й чорні дні» (1995), «З Хамсіну у туман» (1987), «Завтра. Вчора. Програш» (1988), «Полин доли» (1991), «Чобіт під фатою» (1992), «Тайкури – село, яке було містом» (1997), «Зло не триває вічність» (1997), «Не повернуться лелеки на Граничну» (1998), «Зачароване дерево» (2002) та ін. З-поміж усього творчого доробку виділяється своєю композицією, ідеологічним навантаженням, а також єдністю героїв своєрідна трилогія про трагічну долю третього покоління мешканців місцевості Ліпковіце: «Смак меду» (1994), «Смак хліба й попелу» (1997) та «Смак полину» (2001).

А. Хцюка й Р. Верника об'єднує спільний історичний час – міжвоєнне двадцятиріччя польсько-українського пограниччя, де Галичина довгий час перебувала під впливом Габсбургів, а Волинь – у сфері впливів Романових, а отже, у відмінних політично-культурних системах. Крім того, А. Хцюк виріс в атмосфері більш космополітичного міста Дрогобича, чого не скажеш про рідне місто Р. Верника – Здолбунів. А.Хцюк полишив окуповану Галичину за власним вибором, керуючись інстинктом самозбереження, у той час як Р. Верник зазнав репресій комуністичного режиму. Такий відмінний особистісний екзистенціальний досвід і специфіка етнокультурної ситуації приватних вітчизн зумовили певні розбіжності в перцепції польсько-українського пограниччя прози письменників.

Дилогію А. Хцюка про Балак та твір-спогад Р. Верника «У Здолбуніві розквітла калюжниця» можна віднести до еміграційної літератури з її специфічними ознаками – фактографічністю, локальним фольклором, автобіографізмом тощо. Таку літературу часто називають «зіпсутими спогадами», «переробленими на псевдоромани та псевдооповідання життєписами» [361, с. 155]. Уже на початку творів, які можна назвати своєрідними «епітафіями» мешканцям символічної Атлантиди, автори намагаються відтворити атмосферу втраченого часопростору. Щоб досягти цієї мети, письменники спеціально використовують топос Аркадії, хоча розуміють, що мала вітчизна, за висловом А. Хцюка, не була «лише якоюсь Аркадією, сповненою вічного щастя і красою». «Іноді, – зазначає автор, – злидні тут аж пищали, не перебільшуймо з кольорами та перспективою спогадів, які все роблять рожевим і перетворюють пропорції на милі й гарненькі» [325, с. 14].

У «кресових» повістях Р. Верника, як окреслює їх тематику сам автор, зображена складна історично-політична ситуація на пограничній Волині, суперечливі стосунки між місцевими мешканцями різних національностей, відносна рівновага суспільно-культурної

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

системи та відверті конфлікти, спровоковані зовнішніми чинниками й перманентним внутрішнім напруженням («Зло не триває вічність», «Зачароване дерево»). У деяких творах події розгортаються далеко за межами малої вітчизни, проте так чи інакше вони пов'язані з Волинню, її мешканцями, їхніми долями («Завтра. Вчора. Програш», «Білі ночі й чорні дні»).

Художня авторська модель часопростору Волині, що визначається історичною пам'яттю та екзистенціальним досвідом автора, представлена в оповіданнях-спогадах Р. Верника, надрукованих у збірці «У Здолбунові розквітла калюжниця». «Велика мозаїка величезного космосу маленького містечка», що складається з пережитих, побачених, почутих і вигаданих із перспективи часу нарації, мала сприяти збереженню позитивного образу та перцепції пограничної ситуації Галичини й Волині. Саме уявний, а не реальний образ утраченої малої вітчизни стає своєрідним зразком, аксіологічною моделлю, що викликає перманентне порівняння ідеалізованого минулого й ворожого сьогодення. Прагнення зберегти спогади спонукає письменників до писання, до створення власної авторської художньої моделі часопростору тодішнього Дрогобича й Здолбунова. Зростаючи в багатоетнічному середовищі, під впливом різних культур, нарешті, репрезентуючи поліфонічну субкультуру пограничних територій, А. Хцюк і Р. Верник мимоволі експонують міжнаціональні різнопланові реляції, створюючи таким чином власні етнокультурні моделі.

Багатонаціональність і багатомовність визначають суспільно-культурну модель Галичини А. Хцюка, її локальний колорит та міжособистісних і міжетнічних реляцій. Тому для письменника, вирваного з природнього середовища, де відбувалося формування його особистості, дуже важливим є акцент на походженні своїх персонажів. Натомість, етнокультурна модель Волині Р. Верника є виразно полоноцентричною, далекою від об'єктивних тогочасних реалій, особливо якщо йдеться про українсько-польські конфлікти 1943 – 1944 рр.). У свідомості Р. Верника, який не був свідком тих страшних подій, оскільки перебував далеко від рідної Волині («рубав ліс під Архангельськом» [301]), витворився свій специфічний образ того часопростору. Описувані Р. Верником події, пов'язані з українсько-польським протистоянням, базуються лише на спогадах і розповідях очевидців. У створеному письменником художньому світі домінує не стільки історична правда, скільки емоційна складова: суб'єктивні й сповнені трагізму пережитого спогади безпосередніх учасників так званої волинської різни помножені на суто індивідуальне сприйняття [301].

З усього масиву діалогії А. Хцюка питання міжнаціональних відносин виокремлюються в провідний сегмент етнокультурної моделі польсько-українських відносин. У гіпертексті письменника виразно домінує категорія пограничного часопростору, події відбуваються тільки в Галичині і тільки в міжвоєнному двадцятиріччі. Цілі розділи або безпосередньо пов'язані з цією проблемою, або є тлом поліетнічного простору («Типи і типки Великого Князівства Балаку», «Сліпі на матчі не ходять», «Хаїмек»), коли, за висловом А. Хцюка, «усі ці антагонізми мали в собі щось із оперети й не були загрозливі» [325, с. 30]. Ідеться про цілеспрямоване пом'якшення антиномії «свій» – «чужий», де автор створює категорію «іншого», який стає «чужим» у певних ситуаціях етнокультурного дисбалансу, якому властиве цілеспрямоване затирання національних і культурних різниць, акцентування на універсальному характері історичного досвіду [350, с. 51].

Оповідання-спогади Р. Верника позначені виразним автобіографізмом, глибокою ностальгією за малою батьківщиною та полоноцентризмом. Автор намагається врятувати втрачений світ від забуття й переказати спогади наступним поколінням. У вступі до другого видання автор зазначає: «Ця скромна книжечка була написана в Англії. Складається вона з суму за містом дитячих літ і фрагментів спогадів, що створювали тло для історій, які я розповідав своїм – народженим уже в Лондоні – синам, як кажуть, „до подушки”. Власне, написав я її для них, щоб, читаючи її через роки, пригадали, звідки походить їхній батько» [548, с. 7].

Перше видання збірки «У Здолбунові розквітла калюжниця» викликало неабиякий резонанс і зацікавленість у емігрантських колах. Позбавлені малої вітчизни та ідеологічної батьківщини поляки в цілому світі, читаючи книгу, задоволено занурювалися в атмосферу втраченого назавжди світу Волині 30-х років ХХ ст. Сентиментально-ностальгічна манера описів природи, архітектурних пам'яток і знакових місць, тогочасних подій та історичних фактів, осіб і особливостей, спогади про мешканців та відомі постаті відтворювали атмосферу мікрокосмосу багатонаціонального пограничного Здолбунова. Читаючи твір, не можна не зауважити яскравих рис орієнтально-візантійської перцепції польсько-українського пограниччя, яке відзначалося домінуванням традицій українського православ'я і єврейського іудейства. Крім суто природно-географічних чинників, що впливали на формування моделі пограничної тотожності, чи не найважливішими були складові полікультурного простору. «Церква з п'ятьма зеленими цибульками куполів» у Здолбунові й інші

православні святині, «район єврейської бідноти», «єврейська школа», «синагога в Острозі», сотні єврейських магазинчиків», «м'ясний магазин товстого чеха» й «чеське село», «польський дім» чи «турецька чайна» [548, с. 17, 21, 27, 29, 32, 39, 23, 35] – знакові елементи просторової моделі пограниччя, що стали характерними знаками-кодами, визначниками історичної пам'яті, носіями певної інформації, символами-доказами «толерантності колишньої Речі Посполитої. Острозькі православні виконували урядові, гетьманські та сенатські функції, будували церкви, костьоли й синагоги» [548, с. 27] тощо.

Варто зазначити, що в збірці «У Здолбунові розквітла калюжниця» є авторські свідчення щодо різкого зростання української національної свідомості та формування національної ідентичності. «Русини вже стали українцями, – наголошує автор, – підняв голову націоналізм» [548, с. 38]. У зв'язку з цим Р. Верник робить цікаве припущення, яке ми ще не зустрічали в творчості жодного іншого польського письменника. «Якби так політично дозрілими були українські маси в 1918 чи 1920 році, – розмірковує письменник, – то, можливо, інакше б розгорталася історія і, можливо, на чолі значно численніших дивізій стояв би отаман Петлюра. Можливо, Україна не була б змушена ще 70 років чекати на незалежність?» [548, с. 38].

Уточнимо, що позиція А. Хцюка відрізняється від верникової візії. Аналізуючи тогочасну ситуацію на пограниччі, він не згадує про ягеллонський міф багатокультурності, не намагається відбілити владу міжвоєнної Польщі, навпаки, визнає помилки польської національної політики. «Правдою є те, – пише він, – що українцям у Польщі мала бути надана автономія, що вони не мали свого обіцяного університету. Правдою є й те, що польська політика щодо них часто була позначена ідіотичними флуктуаціями <...> найгіршим її аспектом була непослідовність – що зауважували й самі українці» [325, с. 106]. Автор згадує про політику «батога й пряника», «відкручування й закручування гайок», про факти провокацій на Закарпатській Русі з боку польського війська, про хамське й зневажливе трактування українців польською бюрократією тощо.

У представлених у збірці оповіданнях Р. Верник порушує питання асиміляції польського населення. Автор наголошує на репресивній політиці царського уряду щодо учасників польських визвольних повстань, зокрема на декретах, спрямованих на декласацію шляхти [325, с. 39]. В оповіданні «Степан» ідеться про окремі польські родини, що опинилися в українському культурному середовищі та природним чином асимілювалися. Єдиним чинником,

який вирізняв їх із-поміж «українського моря», було католицьке віросповідання [325, с. 61]. Серед іншого, міжконфесійні питання, зокрема проблема ліквідації греко-католицизму в Російській імперії, чітко простежується в усій збірці.

У А. Хцюка зазначена проблема також посідає дуже важливе місце, проте він розглядає її з іншого боку. Письменник неодноразово, у різних контекстах згадує не тільки про розмиту чи роздвоєну ідентичність, а й про «українців за вибором», ідеться, зокрема, про митрополита А. Шептицького чи українізовану польську дрібну шляхту. Звернемо увагу, що у творчості зазначених авторів з'являється слаборефлектована польською літературою проблема реполонізації поляків, що ще раз доводить факт двобічних векторів упливів. В. Артюх називає загальнонаціональну історичну пам'ять угодою (культурною та ідеологічною) між різними варіантами локальних етнокультурних моделей пам'яті, що належать різним соціальним групам і політичним силам, які їх представляють [2, с. 113].

Аналіз творів А. Хцюка та Р. Верника може бути переконливим доказом наявності певних розбіжностей у створених художньо-літературних моделях письменницьких світів, які по-різному, а іноді й діаметрально протилежно, інтерпретують історично-політичні й суспільно-культурні процеси, що відбувалися на польсько-українському пограниччі.

Наприкінці 2011 р. Н. Римська зробила переклад українською галицької діалогії А. Хцюка «Атлантида. Повість про Велике Князівство Балаку» та «Місячна земля. Друга повість про Князівство Балаку», яка в українському варіанті має назву «Атлантида. Місяцева земля: Розповіді про Велике Князівство Балаку». На презентації україномовного видання підкреслювалося, що донедавна ім'я автора було маловідоме, що переклад діалогії спричинився до розуміння культур братніх народів, що література не тільки не визнає кордонів, але ще є багатовимірною та мультинаціональною, особливо в тих регіонах, котрі звично звано польсько-українським пограниччям [54]. Звертаючись до читачів перекладу творів А. Хцюка, перекладачка слушно зауважила: «Дуже часто в публічних виступах в Україні звучить нотка, що це землі одвічно українські, етнічно українські, і всі решта можуть там з'являтися, але в другу, третю, десятю чергу. Це абсолютну шкідливий підхід, і він збіднює нас самих. Бо те, що хтось іще любить цю землю, нічим нам не загрожує. Ми тут маємо свою державу, і відкрившись на спадщину польську, єврейську, вірменську, австрійську, ми себе інакше побачимо» [214]. Ю. Прохасько,

ознайомившись із текстами «Атлантиди» й «Місячної землі», дійшов висновку, що «в нас більше спільного, ніж ми самі собі думаємо. Тому, мабуть, так нам, нинішнім, потрібний А. Хцюк, який ностальгічно, з неабиякою теплотою пише про багатонаціональне місто своєї молодості, про той Дрогобич, який сьогодні й існує хіба що в спогадах та літературних творах» [54]. У своїй промові Н. Римська зробила висновок, що, на відміну від пануючих в українському суспільстві стереотипів щодо поляків, письменник «не є реваншистом, він не вважає, що треба конче забрати це місто й приєднати знову до Польщі. Він навіть каже: я не хочу туди повертатися, бо пощо? Нема тих людей, того світу, навіщо ходити й перераховувати, що зникло з того, що було. Він надто мудра й зріла людина, аби бавитися в такі сентименти. Просто хоче показати (і йому це вдалося) на прикладі маленького провінційного містечка Дрогобича, на прикладі звичайних простих людей дію Історії. У деяких моментах ці речі виростають у Хцюка до рівня грецької трагедії. Прийшла війна, німці винищили євреїв, совети потім переселили поляків. І той стиль життя просто зник. Так, є Дрогобич, але він уже інший, ніж за часів А. Хцюка» [214].

Художні тексти А. Хцюка можна назвати своєрідним продуктом авторської рефлексії. Це й спогади, і польсько-українсько-єврейські перегуки, і власний погляд на історію міжвоєнних Дрогобича та Львова. П. Берловський писав, що у свідомість емігранта «вписані спогади про вітчизну дитинства» [299, с. 61], людина на чужині перебуває в розірваному стані, балансує між далеким чи вже неіснуючим «там» і чужим «тут». Ілюстрацією цього твердження є перші рядки «Місячної землі», де читаємо: «Увесь час ця подвійність. Я т у т, і живу в Австралії, вже тут моє життя й родина, і, будемо відверті, тут росте дерево для моєї труни. Вирихтують мені труну – хто б міг подумати – з евкаліпту, з твердого red gum. Але ж скільки разів, може, не кожного дня, проте й так дуже часто, я буваю т а м? Вистачить думки, одне чиєсь слово, інтонація – і начебто туди повертаюся, зондую глибину т о г о, краще пригадую ті форми, полірую й наближую рефлектор на малесенькі фрагменти скульптури» [326, с. 6].

Безперечно, автор «Атлантиди» є чудовим оповідачем, але водночас його спогади й літературні «шляхи пам'яті» нагадують намагання Марселя Пруста «знайти втрачений час» і дослідити «становлення пам'яті» [325, с. 91]. А. Хцюк замислюється: «Як формується пам'ять? Що призводить до того, що один із нас пам'ятає одне, а інше забуває й навпаки? Що є причиною того, що один із нас є спроможним чітко пригадати часи, коли йому було два чи три роки, а

в іншого пам'ять сягає п'яти років життя, або як у мене – ще пізніше» [325, с. 91]. Спогади А. Хцюка написані, може здатися, двома цілком різними стилями: прустівським і гавендзярської розмови (польськ. *gawęda*), тобто стилями, поширеними в XIX ст. [288, с. 50]. А. Баглаєвський зауважував, що в оповідях письменника знаходимо ніби «самітні острови, розсипані в морі Балаку» [288, с. 51]. Дещо раніше на цю характерну рису прози А. Хцюка звернув увагу Б. Казімерчик, який, зокрема, зазначив: «Хцюк мав не стільки пророчий талант, скільки такий, що живиться пам'яттю: формами, кольорами, запахами, емоціями втраченого світу. Тієї Атлантиди, за якою буде сумувати все життя й повертатися силою уяви, почуттів і вічно живої пам'яті» [407, с. 6]. З-посеред усіх можливих шляхів «пошуку втраченого світу», що Б. Жонґоллович називає «антидотом від еміграції» [54], автор діалогії обирає традицію оповіді. Пишучи про Атлантиду, А. Хцюк створює образ Аркадії, яка знаходиться поза часом і є плодом пам'яті та згадування часів дитинства й ранньої молодості оповідача – героя – автора.

Згадуючи минуле, ідучи «шляхом пам'яті», письменник по-прустівськи намагається повернути із забуття, зафіксувати на аркушах паперу час і неповторну атмосферу свого Балаку-Галичини, для якого пам'ять є своєрідним «ковчегом Ноя» [325, с. 91]. На відміну від багатьох інших письменників пограниччя, А. Хцюк усвідомлює неможливість повернення минулого дитинного часопростору, тому в його текстах постає той Дрогобич, який емігрував разом із ним і продовжує жити в спогадах про Дрогобич-Сіль-Град і його мешканців, однокласників і сусідів, про вулички й будинки, про пригоди з хлопцями й стосунки з батьками. Письменник не міфологізує втраченої батьківщини, він лишень намагається відтворити міф дитинства, який потрактовує як світ ладу й гармонії. Перебуваючи в еміграції, він продовжує жити в «зачарованому колі Князівства Балаку, що оточує його з усіх боків, перебуває в минулому, яке не минає» [362, с. 69], – пише Б. Гадачек.

Характерною ознакою авторської моделі А. Хцюка є надзвичайне захоплення й уміле використання деталей, із яких складається «всесвіт» малої вітчизни. Автобіографічні тексти оповідача-наратора, написані місцевою говіркою – балаком, містять описи галицької буденності, адресовані передовсім «тутешнім», утаємниченим у деталі локального життя та нюанси місцевого колориту. У діалогії автор обирає стратегію наївного шістнадцятирічного оповідача, який знає про описувані події з автопсії або з переказів тамтешніх свідків. Варто згадати, що автор

неодноразово змінює перспективи оповіді, серед яких можна виділити такі: згадувально-рефлексійна (розділ «Зривання листя з дерева пізнання»), згадувально-есеїстична (розділи про Б. Шульца), спогади від третьої особи («Буба дуже мила», «На станції»), портретна мозаїка drogobiцьких особистостей («Типи й типки Великого Князівства Балака»). Можна також виділити окремі сегменти творів, наприклад, автотематичні («Становлення пам'яті»), історично-побутові («Головки») чи, скажімо, позасюжетні описи тощо. Калейдоскоп представлених описів і образів укотре ілюструє обрану А. Хцюком гаведзьярсько-розмовну перспективу оповіді [288, с. 52].

До речі, кожний із розділів «Атлантиди» і «Місячної землі» вирізняється модальністю і становить цілісність саму в собі, але всі складові діалогії об'єднані «тутешнім» часопростором і аурую Балаку [570]. Дехто стверджує, що ці книги А. Хцюка є романами чи оповіданнями, хоча спогади не мають традиційної сюжетної лінії [298, с. 75]. Так, Н. Римська переклала авторське «opowieść» (укр. – повість, оповідання) як розповідь. На нашу думку, до «збірки оповідань» письменник застосував власну методологію інтеграції окремих текстів, епізодів, образів і мотивів, які можемо назвати «технікою пам'яті, наближеної до сну» [298, с. 75]. Специфікою спогадів А. Хцюка є автотематизм, який базується на властивих щоденникам рефлексіях щодо описуваних місць, подій і постатей, які виступають поруч із роздумами. Письменник робить спробу впорядкувати свої спогади, систематизувати образи минулого, з якого, на його думку, «ми складаємось, а тому повинні зробити трохи порядку. Це упорядкування не дає щастя, як і гроші не дають щастя. Проте з ними <...> можна легше пережити нещастя. Так само й зі спогадами й усіма нами» [326, с. 75-76].

На думку Б. Гадачека, обрана автором стратегія «довірчої розмови-оповіді» ідеально вписується в канони польської еміграційної літератури. Полишивши рідні краї, митці рефлексивно почали продукувати «твори-спогади, твори-щоденники, оповіді-спогади, що були перенасичені фактографією, локальним фольклором, автобіографізмом і найсвятішою автопсією. Багато з цих творів можна кваліфікувати як зіпсуті спогади, життєписи, перероблені на псевдоромани та псевдооповідання, як документальне згадування» [362, с. 67-68]. Дослідник слушно вважає, що твори «Атлантида» й «Місячна земля» можна сміливо назвати повістями про Галичину або, як зазначає Н. Римська, «про Дрогобич і трохи про Львів, а якщо точніше – про важливий для кожного період формування особистості – час дитинства, молодості». На думку

дослідниці, це – «час, до якого повертаємося в спогадах, а також прагнемо знову приїхати на свою малу батьківщину, сподіваючись відчутти те, що відчували тоді». Крім того, Н.Римська уточнює: «Анджей Хцюк повернутися у свій Дрогобич, з якого виїхав у 20-річному віці, не мав змоги, але він повернув його собі (і нам) у спогадах» [214].

Для митця Галичина є «країною дитинних літ», до якої він і досі відчуває палку любов і глибокі сентименти, тому в текстах наявна аркадійська стилізація. Наслідуючи романтичні традиції, письменник творить «свою провінцію», яка не може погодитися із сучасністю і всім, що з нею пов'язане. Для «героя» книг А. Хцюка Галичина є місцем особливим, де відбувається взаємопроникнення культур: польської, української та єврейської [288, с. 53]. А. Хцюк, вибравши аркадійську перспективу зображення малої вітчизни, не заглиблюється в проблеми міжетнічних протистоянь і конфліктів, а лише про них сигналізує, не оцінюючи при цьому ані політику польського уряду, ані дії українського націоналістичного руху.

Н. Римська помітила, що авторські ремарки певною мірою відображають погляд тієї частини поляків – громадян Другої Речі Посполитої, що були більше відкритими для культури сусідів і мали свій погляд на українське питання. А. Хцюк кілька разів згадує також про обмеження, які існували щодо євреїв, тобто про постанову Numerus Clausus щодо обмежень в отриманні вищої освіти, коли тільки десять відсотків євреїв приймали до вишів у Польщі. «Він пам'ятає про такі гострі моменти, – пише дослідниця. – Але водночас підкреслює, що всі люди звідти були подібні. Це для нього є важливим. <...> У багатьох поляків, які потім (після факту втрати малої вітчизни – О. С.) бралися за перо, образа, жаль, якість зло, зокрема, потім уже й на українців, що от вони господарюють на цій землі, заступала те інше, що вони тут засвідчили. Натомість, у Хцюка є інша теза: так, поляк-емігрант має тужити за Польщею, але в її теперішніх кордонах. Немає жодних двозначностей, чи має Львів повернутися до Польщі, чи має залишитися тоді ще в Союзі» [214].

Рідний край А. Хцюка – це тутешні люди: поляки, українці, русини, євреї, німці, чехи та безліч інших націй і народностей, що жили в Дрогобичі, Трускавці, Львові, але це також і неповторна природа Галичини та «закаменілі в спогадах» мальовничі краєвиди Карпат. У розділі «Гори, наші гори...» автор ностальгічно пригадує: «У своєму житті пізнав багато гірських хребтів, жив у горах кількох країн і континентів, бачив розмаїття гірських краєвидів, але не дивуйтесь,

якщо скажу, що найкрасивіші для мене були, є й залишаться назавжди наші Східні Карпати, Бескид, тобто Бещади, Горгани і Чорногори. Їхня магія та краса мають бути потужними й незнищенними» [325, с. 66].

А. Хцюк, пригадуючи гори в околицях Трускавця й Дрогобича, виливає свій сентимент на сторінки «Атлантиди». «Найбільш таємничо, – пише він, – виглядали вкриті першим снігом або на навесні, коли несподівано вибухала всеохоплююча зелень лугов, цілком несподівано. Де-не-де показувалася купка дерев, мала витинанка лісу, але всюди були луки й невисокі пагорби з острівками кущів, а іноді ділянки вівса на узбіччі. <...> Улітку й ранньою осінню до цього букету кольорів і запахів додавалися барви й смак ягід, малин, чорниць, суниць і чорних борівок, які всюди називають по-своєму» [325, с. 67, 69]. Саме такий образ Балаку набуває певної сакралізації й стає вищою духовною цінністю. «Я молюсь, – зізнається автор, – щоб у годину смерті мати час подумати про ті краєвиди ще раз і ще раз! У цих горах, більше ніж у будь-яких інших, я найвиразніше відчував присутність Бога та Його, хотілось би сказати, «людяність». <...> Лемко чи кремезний гуцул, або гарна гуцулка з однією косою, яку раптово зустріваш, відповідає мандрівнику: Слава Богу» [325, с. 69].

У той же час чужинні пейзажі позбавлені експресії та будуються на називанні окремих просторових елементів, що не відбиває цілісної картини. А. Хцюк, зокрема, пише: «Тут австралійські краєвиди іноді можуть здивувати вражаючою красою, ці дикі квіти, ці пересохлі солені озера, що виглядають, наче льодова ковзанка при температурі 120 градусів по Фаренгейту, <...> ця рудувата трава cutback, ця земля червона, чорна й золота, ці вітри, що шумлять у вкритих туманом горах дивовижних кольорів» [326, с. 6]. Хцюківські краєвиди, на думку П. Берловського, не мають свого продовження і є «лише спалахом пам'яті». У той час, як людські долі, нехай помиляючись і перекручуючи, але автор намагається вписати до відомої йому події [299, с. 64].

А. Хцюк назавжди зберіг духовний зв'язок із малою вітчизною свого дитинства та ранньої молодості, описуючи близьке серцю Велике Князівство Балаку на сторінках «дрогобичьких» [213] книжок «Атлантиди» й «Місяцевої Землі». «Внутрішня» біографія письменника, тобто історія його пам'яті, передовсім розгортається в часопросторі міжвоєнного Дрогобича, але письменник описує також «львівський» період життя й трускавецький досвід. Саме ці три міста глибоко вкорінені в авторську пам'ять і стають предметом ностальгічних рефлексій [213]. Для А. Хцюка «урочисто провінційний і

смішний своєю поважністю» [326, с. 7] Дрогобич став місцем першого життєвого досвіду та становлення особистості. Письменник називає свою колекцію «музеєм», де серед іншого зберігалися перші твори поета й лист від Казимежа Вежинського, і з боєм згадує, що «все забрали більшовики». Саме це стало початком знищення «тутешнього» ладу й реконструкції міфу безтурботного дитинства.

Дрогобич А. Хцюка – це місто неповторне й водночас дивне, як у Бруно Шульца, – «провінційна діра, у якій люди вмирають від нудьги, знаючи всі таємниці своїх сусідів». Проте, на його думку, це провінція особлива, своєрідне «Місце проникнення культур» [288, с. 53], де «поляк хотів показати польськість, русин – її руськість, а єврей – її єврейськість і, що є винятком у морі ненависті, яка запанувала пізніше, ці речі собі не суперечили, навпаки, взаємодоповнювалися. Таке може зробити справжня любов. Бо люди тут завжди ділилися на приятелів, знайомих і незнайомих. Проте незнайомий був передовсім людиною, а потім уже поляком чи українцем, євреєм чи німцем» [326, с. 27].

А. Баґлаєвський помітив, що в Аркаї А. Хцюка всі щасливі, а те, що там смерть – виходить за межі його пам'яті. Автор майже не показує темного боку рідного краю [288, с. 53-54]. Однак з цього приводу пише: «Доля цієї землі завжди була трагічною та кривавою, була сплетінням сліз і усмішок. Тиші, сонця й доброї погоди тут не бракувало, але цього було небагато. У цій країні багатьох народів і культур, різних уподобань та ілюзій, багатьох взаємних кривд і віроломства, вини, звинувачувань і перебільшень не бракувало найтемнішої ночі та справжньої братерської любові, справжньої людяності, часто монументальної, основаної на святості» [326, с. 149].

Говорячи про тогочасний Дрогобич, неповторну атмосферу Галичини, де виховувався автор «Антілатиди», а також чинники, що формували колективну свідомість «тутешніх», З. Єжевська висуває на перший план мистецько-естетичні тенденції та впливи міжвоєнного Балаку. Дослідниця звертає увагу на те, що А. Хцюк виховувався в середовищі, у якому жили Бруно Шульц і Казимеж Вежинський – виходці із Дрогобича. Про це місто З. Єжевська пише: «А було це середовище барвисте й цікаве, на південно-східних рубежах II Речі Посполитої. І жили тут різні, але пов'язані між собою національності: поляки, євреї, українці. З цієї мішанини створилася своєрідна культура, неповторна по своїй суті» [394, с. 48]. Щодо значення культури у формуванні толерантної особистості та всієї поліетнічної суспільної системи Галичини, автор «Місячної землі» писав: «Цей

найсправжнісінький гуманізм могло виховати тільки мистецтво, що існувало тут у згоді, мистецтво багатьох народів, що походить із різних сторін світу та традицій, існує тут якимось дивним чином, усім потрібне, поєднане з краєвидом і людським сприйняттям краси й гідності, почуттям згоди» [326, с. 27].

У А. Хцюка образ Дрогобича складається передовсім із постатей «тутешніх». Герої спогадів автора, яких він називає в розділі «Типи й типки Великого князівства Балаку» [325, с. 13-29], часто зображені неповно й схематично і, водночас, позбавлені докладних описів та істотних деталей. Б. Гадачек називає героїв діалогії постатями-епітафіями [362, с. 72]. Варто підкреслити, що, на відміну від творів Я. Івашкевича, який походив із польського шляхетсько-поміщицького середовища й усе життя відчував духовний зв'язок із ним, у галереї портретів А. Хцюка можна знайти поляків, українців, євреїв, австрійців, німців, чехів – людей різних віросповідань і політичних поглядів, професій і соціального статусу, котрі всі разом творили образ малої вітчизни. У «Місячній землі» письменник, говорячи про рідний край у контексті політичних змін у Польській Народній Республіці, з ностальгічним жалем стверджував: «Мого Дрогобича вже немає, він живе винятково в моїх спогадах і сердечній вразливості, у піднесеності та цінності моїх спогадів. Я свідомо уникаю слова смуток, бо наша література вже багато років зловживає та зловживає цією тональністю, а режим, висуваючи на п'єдестал національних цінностей дешевий смуток, намагається знецінити його політично стосовно себе» [326, с. 33].

Ще одним важливим для А. Хцюка центром Балаку був Львів – «неповторне місто, де ренесансні чіткі лінії та пропорції поєднуються з виразним і насиченим бароко, забавна віденська сецесія й посірілі казармені будинки – із сучасністю. <...> Про Львів можна говорити годинами й роками. Знаю таких, що живуть у Парижі, Сідней чи Буенос-Айресі, але ще не виїхали за межі Львова, аж така є магія й автономія, і самодостатність цього міста» [326, с. 75-76]. Згадки про місто Лева зустрічаються в усіх текстах діалогії А. Хцюка, а в другому розділі «Місячної землі» неповторній богемно-батарській атмосфері столиці Галичини присвячено окреме оповідання «Кнайпа „Атлас”», що дає підстави говорити про наявність так званого «львівського тексту» за аналогією з «петербурзьким текстом», «празьким» чи «віденським» [289].

Останнім часом усе більше вітчизняних учених звертають увагу на цю субкультуру міста, доказом чого є книга Ю. Винничука «Кнайпи Львова» [39] та численні публіцистичні матеріали, серед яких

Б. Волошин, зокрема, пише: «Львів завжди славився своєю щирою смішливою вдачею. Адже місто було населене різномовними, полікультурними народами, чії звичаї, пісні, танці, празники дуже відрізнялись. І ся обставина часто служила підставою для кпинів і жартів, часто досить дошкульних і жорстоких. Але водночас мішанка різних народів на маленькому клаптику землі між високими мурами посприяла витворенню у Львові особливої, притаманної лиш місту Лева, урбаністичної культури» [43, с. 4]. Ю. Винничук, намагаючись систематизувати та проаналізувати засади функціонування львівських закладів, також зауважує, що для поважної публіки було в Королівському столичному місті безліч кав'ярень, цукерень, шинків, сніданкових покоїв, винарень, броварень, казино, редутив, кабаре, танцювальних залів – словом, «до вибору й кольору» кожному на його смак та кишеню. Сам перелік займає цілі сторінки книги, яка могла б служити непоганим путівником по Львову ХІХ – першої половини ХХ століття [39].

Письменник це чудово розумів, пишучи в «Місячній землі»: «Як кнайпа літературно-мистецька, „Атлас“, що знаходився на Ринку під № 45, під керівництвом Едзя Тарлецького, не мав собі рівних ні в Польщі, ні у світі. <...> це був заклад наднаціональний, надполітичний і надрелігійний, майже екстериторіальний. Тут сидів, пив і розмовляв традиційний поет-шарманщик із авангардним хлопчиком або понурим футуристом, академічний художник із незрозумілим абстракціоністом сидів біля революціонера та комуніста, що походить із міщанської або заможної єврейської родини, далі, чи навіть із ними, санаційний генерал братався з професором університету чи „експортівки” (академія закордонної торгівлі, польськ. Akademia Handlu Zagranicznego – О. С.), ксьондзи, редактори, брати по духу, п'янички, нафтовики, консули – тут ніхто не казав інакше, ніж: пане козулю – скульптори, музиканти і державні мужі, студенти й актори, тут був цілий космос» [326, с. 94].

Окрім переліку безлічі імен і прізвищ видатних особистостей і просто львівських батярів, А. Хцюк намагається переказати й відтворити атмосферу кнайпи, яка по суті була квінтесенцією всього Балаку з його неповторною мовою та гумором. Описуючи «типи й типки» бувальців «Атласу», письменник більш детально зупиняється на постаті художника й педагога Олекси Харлампійовича Новаківського, якого також називає спольщеним варіантом – Александер Новаковскі. Автор згадує дружину-польку українського художника, яка вбиралась у краківський національний костюм, щоб нагадати чоловікові про своє походження. Описує вподобання й

життєві принципи О. Новаківського, наголошуючи на його надзвичайній любові до своїх картин, які називав «дітьми». Важко переоцінити значення Львова у творчості галицького художника слова, до якого «пролягали найважливіші нерви й життєдайні аорти з усіх міст і містечок цієї землі, нашої землі, землі трьох народів, землі нашої молодості. Львів був серцем цього краю, тієї землі» [326, с. 68].

Поряд із рідним для А. Хцюка Сіль-Градом-Дрогобичем була розташована «нафтова складова» так званого пограничного триміста – Борислав, який, за словами автора «Атлантиди», у 1897 р. «перетворився в Клондайк <...> порівняння напрошувалося саме й було влучне – (містечко – О. С.) тепер жило в русі та піднесенні, розросталося» [325, с. 224]. Письменник присвячує цьому містечку окремий розділ «Борислав», у якому можемо віднайти наступне бачення суспільно-економічних перетворень кінця ХІХ ст.: «Відкриття ропи в Бориславі спричинило швидкі та незвичайні зміни в цій частині Галичини. Сонний і тихий до тієї пори Дрогобич – а що ж там могло бути? Трохи урядників, повіт, солеварні й пенсіонери, які переживали свої давні спомини й колишній розквіт міста за польських королів, коли дрогобицька сіль ішла до Києва та Візантії, – залюднився заледве за кілька місяців. Менше ніж за рік він уже мав найбільше в Австрії іпотечне управління, а нотаріуси й адвокати працювали щодня до півночі, бо, відповідно до закону, права на нафтову власність треба було вписати до ґрунтових книг іще в день трансакції. Невдовзі вже понад 3000 нафтових цистерн на добу йшло з Борислава до Дрогобича і у світ» [325, с. 224]. Закономірним явищем економічних перетворень є зміни етнокультурної та соціальної палітри Балаку, оскільки з усього світу до Нафтового Басейну «стали з'їжджатися промисловці, купці, свердлильники, повії, постачальники, посередники, робітники, геологи, архітектори, шулери, гульвіси й різні порушники закону, а також шукачі пригод і багатства» [325, с. 224]. Про виникнення напливу представників «нетутешніх» національностей А. Хцюк згадує, описуючи зміни традиційної звичаєвості Галичини, передовсім, трансформації моральних принципів, що було пов'язано з розвитком розважальної інфраструктури, зокрема «кнайп» і «борделиків». «У потаємних клубах та ігрових домах, – писав він, – грали вже не в зехцик, кікс чи преферанс: освоювали бакару й навіть манілу, яку привезли сюди болгари, хорвати, греки й шумовиння з усього світу» [325, с. 225-226].

Слава регіону розійшлася по всьому світу, на нове економічне диво приїздили подивитися з різних сторін світу, тому й у сусідньому Трускавці «відкривали нові водолікувальні джерела, будували

пансіонати й вілли, прикрашали місця для прогулянок і парки, розросталися дачі» [325, с. 226]. Проте для молодого А. Хцюка Борислав асоціювався з брудом і бором. Із притаманним мешканцям Балаку гумором письменник написав, що в Бориславі у відлигу 1929 року «на головній вулиці Панській у болоті втопився був кінь із возом» [325, с. 227]. Хаос і чорнота стали домінантою перцепції цього міста. «Стукіт сокир і молотків, вищання пил і дудіння поршнів, шипіння котлів, а також гудіння моторів, блиск вогнів і сморід ропи, – писав А. Хцюк, – мали назавше увійти в цей ландшафт і в цю ауру, причому масляниста чорнота ропи була домінантною барвою й пригнічувала навіть зелень підкарпатських лісів. Калюжі на вулицях, трава, свердплильні шиби, будинки копалень, нафтогонні труби й убрання робітників – усе було чорне. Гроші теж, навіть срібні дрібняки, не тільки банкноти» [325, с. 228]. Письменник неодноразово наголошував на космополітизмі Борислава, де особливо в часи незалежної Польщі «на вулицях і в кнайпах постійно звучали чужі мови» [325, с. 229].

Наплив «нетутешніх» прибульців, яких автор називає «шумовинням», «мішаниною» чи «збираниною», також упливав на культурний і природний ландшафт Борислава й усього Нафтового Басейну, руйнував традиційний образ провінційного, але рідного й близького серцю Князівства Балаку. «Укриті лісом узбіччя та пагорки, – писав А. Хцюк, – стали лисіти від систематичного вирубування, що мало на меті звільнити терени й дати дешевий будівельний матеріал для шибів, складів і буд, у яких гніздилася збиранина з усього світу» [325, с. 227-228]. «Чорний» образ Борислава, відтворений в «Атлантиді», різко виділяється на тлі буколичних описів галицької провінції та тісно пов'язується з урбаністично-економічними перетвореннями кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Ще одне місто, яке постійно зустрічається в текстах діалогії, – Трускавець. Авторське сприйняття цього курортного містечка Підкарпаття традиційно базується на його лікувально-оздоровчому профілі: сквери й парки, променади й нічні гуляння, фліртування й короткотривалі романи. А. Хцюк безпосередньо занурився в атмосферу безтурботного Трускавця влітку 1939 р., тобто напередодні Другої світової війни, вже у зрілому віці прийнявши пропозицію редагувати курортну газету під гучною назвою «Трускавецькі джерела», головне місце в якій посідали списки відпочивальників та місцеві новини.

Описуючи Трускавець із часової перспективи, автор зазначає, що після підписання пакту Рібентропа-Молотова схвильовані

невизначеністю курортники почали залишати місто, яке письменник порівнює з «Титаніком» [325, с. 506]. Місто показане, як людська мозаїка, що за принципом калейдоскопу змінюється в часі: «Трускавець у той час справді був гарний. Квіти, клумби, вологі алейки парку й дептаку, посипані гравієм, де всі зустрічалися, пани в білих лляних костюмах і пані в барвистих сукнях, із засмаглими плечима, у капелюшках чи без, студенти-спокусники, що полювали на самотніх курортниць і туристок, – усе це були елементи Трускавця, плюс – переважно з ранку й увечері – ксьондзи та євреї: не раз зраненька тут було геть чорно. За дрібними рабинами йшли їхні сім'ї, жінки в мантильях і мереживах, із великими скляними трубочками, що їх тримали на видноті перед грудьми, – для пиття води із джерел: Нафтусі, Броні, Марисі та Юзі. Ксьондзи й клірики йшли парами, без сімей, яких не мали. <...> Трошки пізніше тут з'являлися маленькі хлопчики та дівчатка з обручами, візочками й деренчливими кольоровими пташками з дикти на коліщатах, потім ішли старші й молодь – тут життя вирувало весь день, люди сміялись і розмовляли, фліртували й підсвистували, настрої був безтурботний, як зазвичай перед раптовою катастрофою» [325, с. 506].

Якось після нічного редагування курортного видання молодий А. Хцюк прогулювався вулицями ранішнього Трускавця; його увагу привернула робота місцевого садівника Моленди, який переробляв напис у квітковому календарі, змінюючи напис «Вівторок 7 серпня» на «середа 8», що автор називає «одноденною творчістю», порівнюючи це з фахом журналіста. Плинність часу й змінність світу викликають риторичні запитання, на які «немає відповіді або є їх надто багато». «Одноденна творчість, – писав А. Хцюк, – а людина би хотіла, аби після неї по смерті щось лишилося, назавжди чи бодай надовго» [325, с. 508].

По залишенні рідної домівки від Дрогобича та рідного Балаку А. Хцюку залишилися лише спогади, а також, як указують дослідники, він забрав із собою мову, говірку, галицько-львівський балак, а коли відчував потребу повернути ті часи, то міг зробити це тільки тією мовою. «Читаючи ці тексти, – пише Н. Римська, – я побачила, що Хцюк пояснює польському читачеві такі слова, як мешти, рискаль тощо. І раптом зрозуміла, що це моя ситуація, галичанки-українки, яка теж, коли зустрічається з українцем із Києва, мусить йому ці слова пояснювати. Бо мешти, гебра, накастлик, брадрура й т.д. не є нормою ані в Києві, ані у Варшаві» [213]. Звернемо увагу, що балак А. Хцюка – це не тільки фонетичні чи лексичні особливості «тамтешньої» мови. Автор застосовує різноманітні мовні стилізації, уживаючи поряд із

кресовим польським діалектом українські та єврейські слова. Водночас, як писав М. Гемар, дотепний балак є недбалістю, поєднаною з поетичністю [283, с. 1]. Така форма мови стає характерною ознакою простору, його постійним елементом і невід'ємною складовою.

Н. Римська пише: «Хцюковим спогадам віриш, бо розумієш, що в них ідеться насамперед „про ту спільноту, про чистоту цього тону”, а не про якісь емігрантські „ресентименти”, яких, як відомо, у мемуаристиці значної частини вихідців із Кресів не бракувало й не бракує» [213]. А. Хцюк недвозначно зазначає, що «емігрант повинен тужити за Польщею – але в її теперішніх кордонах» [326, с. 33].

Отже, характеризуючи модель образів міст у діалогії А. Хцюка, можемо стверджувати, що батьківський Дрогобич, батярський Львів, нафтовий Борислав і курортний Трускавець у свідомості автора були носіями низки різних сенсів і асоціацій, сформованих ще в дитинстві та молодості, що переосмислювалися з перспективи часу й досвіду. Втрачена назавжди земля сакралізується та продовжує жити в спогадах і текстах письменника-емігранта. «Царице тих, хто в тузі, Боже того океану, – проголошує А. Хцюк, – моліться за нас, тримайте нас у своїй опіці. Царице польського тернового вінця, молися за нас» [325, с. 339]. Специфіка діалогії про Велике Князівство Балаку сповнена домінантою поетики *memories-peractorum* [361, с. 23] (пам'яті-ностальгії) й зумовлена процесом згадування та фіксування, що є своєрідним літературним поверненням до малої вітчизни. Збереження втраченого світу стає ефективним засобом заспокоєння ностальгічного болю та допомагає письменнику-емігранту примиритися з історичною несправедливістю й екзистенцією на чужині. Проза так званих кресових письменників є продуктом пам'яті та рефлексій щодо минулого, дитинства й молодості, тому й розрахована, передусім, на «тутешніх», обізнаних у тогочасних реаліях мешканців пограниччя, тобто писалась, так би мовити, «до подушки» [548, с. 7].

Варто наголосити, що особливості етномоделей художнього світу Анджея Хцюка та Ромуальда Верника визначаються специфікою історичної пам'яті письменників, яка базується на різних регіональних екзистенціальних та історичних досвідах. Проте спільне бачення колишніх південно-східних земель Польщі можна віднайти в діалогії А. Хцюка й у збірці оповідань Р. Верника «У Здолбунові розквітла калюжниця». Етнокультурні моделі втраченого світу дитинства цих письменників ґрунтуються на сентиментальній пам'яті та вирізняються глибокою ностальгією за малою батьківщиною. Писання

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

стає внутрішньою потребою, спробою фіксації минувшини та відтворення атмосфери втраченого часопростору.

Твори А. Хцюка та Р. Верника є своєрідним «антидотом» від еміграції, їх можна віднести до так званої літератури вигнанців з її специфічною фактографічністю, локальним фольклором, автобіографізмом тощо.

Авторські моделі двох письменників поєднує спільний історичний час – міжвоєнне двадцятиріччя польсько-українського пограниччя, але різнить географічно-культурний чинник, а отже, й історичний та особистісний екзистенціальний досвід. Специфіка етнокультурної ситуації приватних вітчизн А. Хцюка та Р. Верника зумовила розбіжності в перцепції та конструюванні етнокультурних моделей кресо-пограниччя. Письменники не могли уникнути питань міжнаціональних реляцій на Галичині й Волині, створюючи таким чином власні етнокультурні моделі.

Художня модель «кресових» повістей Р. Верника експонує конфліктогенність багатонаціонального пограниччя, акцентує увагу на складній історичній і політичній ситуації, суперечливих стосунках між «тутешніми», які на тлі «чужого» стають «ворожими». Історична пам'ять письменника, який описує воєнні роки та українсько-польський конфлікт, базується на спогадах і розповідях очевидців, а тому полоноцентрична етнокультурна модель творів вибудовується не стільки на історичній правді, скільки на емоційному сприйнятті фактів.

Більш об'єктивно вибудована суспільно-культурна модель багатонаціонального та багатомовного Балаку А. Хцюка, який, аналізуючи тогочасну ситуацію на пограниччі, не намагається обґрунтувати рацію польського буття на «кресах», а лише документує особливості міжвоєнного часопростору Галичини. Автор діалогії усвідомлює неможливість повернення минулого, а тому вибирає аркадійську перспективу зображення малої вітчизни, не заглиблюється в проблеми міжетнічних протистоянь і конфліктів. Особливістю та родзинкою текстів А. Хцюка є те, що написані вони місцевою говіркою – балаком, що відображує специфіку й колорит буття на пограниччі, неповторність локальної культури та органічність міжетнічного діалогу.

Аналіз творів А. Хцюка та Р. Верника є переконливим доказом наявності як спільних засад побудови етнокультурних моделей, так і розбіжностей у перцепції та розумінні міжкультурної комунікації на пограниччі.

2.5. Фікційна «об'єктивність» подільсько-волинської прози М. Шофер і Р. Верника

Про Марію Шофер – письменницю-аматора з Поділля, як і про її творчість, майже нічого невідомо. Завдяки її онуці, професору Е. Смулковій, та при підтримці факультету полоністики Варшавського університету й Комітету наукових досліджень у 1998 р. вже після смерті авторки вперше було опубліковано її повість «Ґженди. Повість із холодного Поділля» (1932) та – п'єсу «Exodus» (вихід) (1945). Окрім самих текстів цінними є, безумовно, коментарі й післямова Е. Смулкової, які стали наріжним каменем у всіх наступних дослідженнях та інтерпретаціях [520], [351], [137]. П'єса є логічним продовженням повісті й розкриває читачеві подальші перипетії родини Францішка Ґженди та всіх мешканців подільсько-галицького пограниччя, саме тому ці два твори мають розглядатися в комплексі. Також варто наголосити, що М. Шофер не трактувала ці землі як «креси», проте вживає цю назву для позначення східних і північних територій Польщі, що має стати предметом більш докладного аналізу.

Зі вступу до першого і єдиного видання творів можемо довідатися, що М. Шофер (1884 – 1967) була власницею маєтку Зашків, який розташувався в Золочівському повіті на той час Тернопільського воєводства на Поділлі. Зі згадки А. Тарасюк можна дізнатися, що чоловік письменниці свого часу фінансував будівництво Польського народного дому в Золочеві. Отож, це могла бути досить заможна родина. Саме тут, на Поділлі, авторка пережила важкі роки спочатку Першої світової війни, а потім польсько-українського та польсько-більшовицького протистояння, період становлення Другої Речі Посполитої, складний 1939 рік і радянську окупацію. Події 1945 р. змусили М. Шофер і всю її родину залишити рідний Зашків і разом із багатьма іншими поляками переселитися на так звані «повернені» західні території Польщі, а саме – до Торуня, де авторка пише «Exodus», своєрідне узагальнення особистісного досвіду бурхливих воєнних подій.

На особливу увагу заслуговує твір М. Шофер «Ґженди. Повість із холодного Поділля», який у 1932 р. було відзначено кваліфікаційною комісією Ювілейного конкурсу прози, організованого «Ілюстрованим Щоденним Кур'єром» («Ilustrowanym Kurierem Codziennym»). У своєму обґрунтуванні члени журі наголошували, що авторка є надзвичайно обізнаною щодо реалій сільського життя та вміло й об'єктивно відтворює атмосферу рустикальної буденності «з реалізмом, що вирізняється своєю неповторністю, живим і барвистим

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

стилем» [513, с. 5]. Разом із тим, необхідно зауважити, що в повісті відтворена багатокультурна модель пограниччя, а акценти розставлені на необхідності постійного міжетнічного діалогу.

М. Каламайська-Саїд, рецензуючи підготовлене до друку перше видання творів М. Шофер, слушно зауважила, що «порушені в текстах проблеми стосуються змішаного суспільства: тут наявні русини й поляки, німецькі колоністи, епізодично євреї. Незважаючи на поміщицьке походження, авторка зберігає дистанцію щодо власної особи й інтересів цього середовища; представлену дійсність вона оцінює несподівано об'єктивно, навіть більше, ставиться доброзичливо до людей, які репрезентують відмінні, іноді ворожі погляди (серед іншого це стосується питань українського націоналізму). <...> Такий підхід дозволяє визнати, що зображений світ є ретельно наблизений до реального, завдяки чому її літературні твори набувають ознак надзвичайно цінного документу епохи» [401, с. 5-6]. Крім загальновідомих і популярних у польській літературі ХХ ст. проблем польсько-українських взаємовідносин, письменниця, як безпосередній свідок подій, а іноді й їх учасник, описує й документує в художньому тексті факти з життя німецької колонії, масового виїзду спровокованих гітлерівськими агентами німців зі Східної Галичини, участі поляків у комуністичних рухах та ін. М. Шофер не намагалась ідеологізувати окремі факти чи загострювати якісь аспекти життя тогочасного Поділля-Галичини, її завданням було органічно відтворити та об'єктивно зобразити тогочасні реалії. Побутові тонкощі, особливості ведення сільського господарства, людські відносини та стосунки між поколіннями – буття багатоетнічної спільноти пограниччя у її творах визначається найвищою цінністю – землею. Тільки зовнішній чинник, поява третього-«чужого», здатний порушити циклічний ритм життя, що устоявся століттями, та втягнути подільського селянина у вир трагічних історичних подій. Аналізуючи твори подолянки, М. М. Дроздовскі, зокрема, писав: «Гітлерівський і сталінський тоталітаризм зруйнували польсько-українську культурну спільноту Східної Галичини, що загрожувало ідентичності двох народів» [342, с. 6].

Характерною рисою творів М. Шофер є співвіднесеність художнього та реального географічного просторів, що значно посилює реальність реінтерпретованого світу. Село, змальоване у творі «Гженди. Повість із холодного Поділля», має назву Потоки. Його розташування на пагорбах і в долині річки Золота Липа на відстані шістдесяти кілометрів від Львова дає можливість припустити, що прототипом Потоків, із великою долею вірогідності, могло бути добре

відоме письменниці село Зашків, землі якого межували з двором Шоферів. Е. Смулкова, яка перед опрацюванням текстів особисто відвідала родинні терени, відзначала, що на можливість подібного ототожнення вказує низка фактів [513, с. 9]. У Потоках, як і в Зашкові, був млин, на пагорбі на старому цвинтарі – греко-католицька дерев'яна церква, неподалік у неназваному містечку розмістився костел, у реальності – римо-католицька парафія Гологори. Ці два пов'язані з повістю простори не мають у тексті твору власних назв, проте всі інші, більш віддалені, мають автентичні топоніми. Так, у повісті на розпродаж худоби селяни їздять до Золочева або Перемишля, хтось навчається в Бережанах, наймичка Гженди походить із села Лядське, Кароль Гженда навчається в сільськогосподарській школі в Ягельниці.

Дещо з іншої перспективи М. Шофер зображує простір у сценічному творі «Exodus». Село Потоки вже не згадується, хоча частина дії п'єси розгортається саме тут за участю героїв-поточчан із попереднього твору – «Гженди. Повесть із холодного Поділля». Крім того, зустрічаємо образні номінації типу «потоцькі українці» чи «потоцькі поляки». Також авторка співвідносить та ототожнює образ автора-наратора з образом Пані з Польної, де Польна сильно нагадує сільський двір у Зашкові, отже, як у більшості письменників пограниччя, літературна фікція тісно переплітається з автобіографізмом [61]. Зіставлення текстуальних географічних топонімів із реальною географічною місцевістю, а також врахування текстуальних алюзій історичних фактів (можливість створення колгоспу в Липниці /Липовичі/ чи роззброєння поляків у Лукові /Жуків/) дає можливість припустити наявність ототожнення художніх рефлексій із реальними подіями тогочасного польсько-українського буття. Однак застосований письменницею художній прийом смислового узагальнення й ідейної універсалізації тексту та зосередження на загальнолюдських проблемах і етичних дилемах не вимагав конкретної територіальної прив'язки, що сприяє художньому узагальненню проблематики п'єси.

Навіть побіжний аналіз текстів «Гженди. Повесть із холодного Поділля» та «Exodus» дозволяє припустити, що створена польською письменницею М. Шофер етнокультурна модель польсько-українського пограниччя будувалася на засадах автентичності й реальності. Об'єктивізм нарації та прозора поетика буденності часопростору, максимально наближена до позитивістської техніки конституції творів, додають їм неповторної художньої образності, стильового колориту й мистецької самобутності. Критики вважають,

що «„Гженди” могли б зробити кар’єру, якби знайшовся сценарист-режисер, який використав би повість як матеріал для фільму. На жаль, тогочасна політична кон’юнктура, а передусім стан польсько-українських стосунків перекреслили можливість набуття широкої популярності згаданого літературного тексту» [342, с. 9].

У творах М. Шофер, особливо в «Гжендах...», етнокультурна модель подільсько-галицької регіонально виокремленої спільноти вирізняється внутрішньою стабільністю та безконфліктністю. Проте поділ на «своїх – інших», або «тутешніх» та «чужих-ворожих», має проблемно-художню парадигматику. У міжвоєнному двадцятиріччі Східна Галичина була тереном своєрідного суперництва між українським і польським національними рухами. Сформоване під впливами багатьох століть суспільство пограниччя, особливістю якого завжди було культурне взаємопроникнення, взаємовпливи, взаємозбагачення, почало зазнавати соціально-ідеологічних змін. Наслідком таких суспільно-культурних трансформацій стало виникнення й посилення міжетнічних антагонізмів і конфліктів. Офіційна польська пропаганда поширювала етноцентричні та націоналістичні гасла, що сприяло в нових суспільно-політичних умовах лабільній пограничній ідентичності місцевого населення.

Однак, незважаючи на радикалізацію суспільних настроїв, галицько-подільське село продовжувало жити звичайним досвідом пограниччя. Змішані римсько-католицькі, греко-католицькі та православні шлюби, їх спільна участь у житті релігійних громад, культурна дифузія, двомовність і диглосія залишалися складовою більш широкої моделі функціонування локального суспільства, основою якого були родинно-сусідські зв’язки, подібність стилю життя та праці, ієрархізовані міжлюдські стосунки та громадська думка. Одним із ключових елементів, що визначав світогляд цієї пограничної суспільної спільноти, був стереотип рефлексії образу «чужого» [436, с. 311], а також уявлення, що базувалося на повсякденному досвіді. Так, зображуючи події Першої світової війни у творі «Гженди. Повість із холодного Поділля» й жахіття червоної й коричневої навали під час Другої світової у п’єсі «Exodus», письменниця посилює семантику образу загарбника-чужого, надаючи йому ознак ворожості. Особливо негативно зображуються радянські війська та громадяни країни Рад, які приїждять на окуповані терени східного воєводства Польщі, причому, дихотомія «свій – чужий» набуває ознак цивілізаційного зіткнення, протистояння християнської освіченої Європи та безбожної темної Азії.

Перша світова війна, «наче безжалісна мати, що народжує жажливих дітей: голод, вогонь і смерть» [504, с. 64], увірвалась у розмірену й спокійну буденщину подільського села Потоки. Урожайний 1914 р. замість надії на покращення життя сповнював душі й серця селян пророчою тривоگو. Тема можливої війни, що може призвести до «знищення врожаю», «спалення домівок», «загибелі дітей», посіла у свідомості місцевого населення перше місце й стала основною проблемою розмов. На цьому тлі М. Шофер упроваджує цікавий і рідкісний у польській літературі мотив поліетнічної Австро-Угорської імперії як спільного дому багатьох народів, проводячи певні паралелі з не менш багатокультурною Галичиною: «От цісар скличе своїх хлопців і зберуться вони, наче мурашки, стануть стіною на кордоні. Й ті з Тіролю, й ті з Богемії, і з далматинського узбережжя, і брати мадяри. Ну, а якщо їм допоможуть ще й кракуси й гуцули, серби й боснійці, то жодного москаля не пропустять на галицьку землю. Ба, є також угода з Німеччиною? Якщо чорно-жовте командування те втримається, то цісар Вільгельм пожене їх на Москву й Одесу. Івани Петровичі будуть утікати, бо будуть боятися» [504, с. 64-65]. На свій хлопський розум, із певним примітивізмом і недалекоглядністю брати Гженди продовжують розмірковувати щодо можливого поновлення польської державності: «По дорозі Варшаву заберуть і вже, суча мати, не віддадуть. Через якихось три місяці мир настане, бо у наші часи довша війна неможлива? У мирних умовах два імператори домовляться щодо Вільна – повернеться Польща, зібрана до купи. Може, Познані буде бракувати, але цього прусаки не випустять із міцної лапи. А те, що Польщею буде управляти якийсь Габсбург, то це ще можна допустити, бо поляків порядку навчить» [504, с. 65].

Щоб відтворити картину активізації пограничного суспільства, М. Шофер упроваджує фрагментарний образ польського магната-шляхтича Вітольда Знаменцького, так мотивуючи його обов'язок стати до збройних лав: «Мусить – бо його діди вже йшли під проводом Жулкєвського і Собеського. Йшли добровільно й жертовно... Несли герби, шоломи та вигнуті шаблі – та казали: „Тобі, вітчизно“. А їхні внуки слухали наказів Костюшка й Домбровського. Йшли з Наполеоном до пірамід, під Сарагосу, і тонули в течіях Березини. А тепер він, спадкоємець їхніх помилок, але і їхньої хвали – покликаний під стяги, щоправда, чужі, але яким присягав на вірність до останнього подиху: „Noblesse oblige” (зобов'язує – О. С.) – нащадок давньої шляхти» [504, с. 67].

Це, так би мовити, один із провідних сегментів художнього моделювання пограничного простору в контексті міжвоєнного двадцятиліття. З іншого боку, наслідуючи досвід Б. Брехта і його драми-перестороги «Матінка Кураж та її діти», письменниця поглиблює етнокультурну модель пограниччя зображенням розбещуючої сторони всіляких збройних конфліктів, підсилюючи проблему сценами, коли вже війна розглядається як певна можливість збагачення. Меркантильний головний герой повісті Франтішек Гженда так розмірковує щодо майбутнього свого небожа, сина брата Якуба, який відірвався від землі й переїхав до міста: «Піде собі (до війська – О. С.) – розумний із нього парубок – здобуде якусь посаду, накаже нарізати москалів як бидла, стане одразу підполковником. А хто його знає, чи не повернеться капітаном? Кожна річ має свій кінець – тільки ковбаса два» [504, с. 65]. Проте самого сина Якуба, Владислава, сповненого передчуттям нової епохи, кардинальних суспільно-політичних змін, а також надіями на відродження польської державності, війна надихає на самовіддану боротьбу. Показуючи шаблю, він упевнено говорить: «Я Гженда, а це пані Гжендіна. Інакше не хочу й не буду присягати. <...> ми стоїмо на порозі нової епохи. Передчуваю страшний хаос, з якого виникне новий світ, у якому Польща буде існувати в давній славі і хвалі» [504, с. 68].

Воєнна реальність виявилася не такою романтичною та швидкоплинною. Багатонаціональна австро-угорська армія була змушена відступати. Галицький застійний світ буденного пограниччя потрапляє в чужу, ворожу й незрозумілу сферу впливів. Перша хвиля загарбників, російських військ, складалася переважно з поляків і українців, які зі співчуттям ставилися до своїх братів з-за іншого кордону, що давало місцевим селянам певну надію. Загальний настрій населення, що панував у перші дні окупації, зображується із властивою авторці іронією та глибоким знанням ментальності селян: «Не такий уже й чорт чорний, як його малюють. Немає крон – будуть рублі. Податки стягують усюди, землю всюди однаково орють, а корови ніде за хвіст не доять» [504, с. 71]. Образ «іншого» різко змінюється ворожим сприйняттям другої хвилі загарбників. М. Шофер, яка була свідком цих подій, називає прихід наступних військових формувань, що складалися з черкесів, «судним днем». Авторка чітко дає зрозуміти, що вторгнення «третього» – «чужого й ворожого», ущент руйнує усталений на пограниччі порядок, і що військові дії початку ХХ ст. є цивілізаційним зіткненням: «Худоба, яку силою витягали, ревла. Щоб освітлити темряву чорної безмісячної ночі,

підпалювали копи, криваві відблиски вогню були всюди, діти верещали, ніби їм хтось увігнав ножа, а найстрашніше, що з усіх боків лунали розпачливі волання і крики гвалтованих жінок» [504, с. 71].

Хоч російські війська склалися з черкесів, місцеве населення все одно сприймає їх, як «москалів». Перцепція чужого, «з вошами та виразками від бруду» [504, с. 73], вирізняється виразним негативом. Вторгнення й руйнація етнокультурного співіснування на пограниччі відчутні не тільки на рівні людської екзистенції. Це також призводить до дисгармонії навколишнього середовища, зокрема, природи: «Довкола спокійної води розташувалося з десяток якихось напівоголених солдатів, які тут купались і прали свої онучі та сорочки, через це по кристалевій гладі плавали воші» [504, с. 73].

Слід зазначити, що емоційна складова шоферівської етнокультурної моделі польсько-українського пограниччя досить тенденційна. Авторка, аналізуючи та порівнюючи різні російські військові формування, що проходили галицькою землею, називає їх азіатами та приходять до висновку, що першу хвилю навали становили «випущені на волю злочинці» [504, с. 73]. Розбещуючі впливи війни М. Шофер підсилює картинами «нового устрою». Письменниця створює художні картини «стабілізації» ситуації, що призводять до насильницької трансформації суспільно-культурної системи галицької провінції та змін у міжнаціональних і міжлюдських відносинах. Так, авторка звертає увагу на те, що після двох тижнів марширувань царської армії окупація «стала фактом доконаним», тобто «розпочалася кротова робота цивільної влади». Про цей час М. Шофер пише окремо: «Коли здався Перемишль, коли азіатські орди спустошували Угорщину, а наївним селянам панування царя здавалося вічним, русини переходили на православ'я. Латинники, почувачись, наче другосортний матеріал, машинально схилилися до Австрії та з сумом чекали її повернення й вісток про синів. У східногалицькому селі Польща мало кому снилася. Легенда про неї ще тільки дрімала у світлих головах» [504, с. 73].

На тлі художньо реінтерпретованої в тексті міжнаціональної мішанини (поляки, русини-українці, євреї, німці-колоністи) у наведеному фрагменті з'являється цікава інтерпретація концепту «латинники». Згідно з твердженнями Р. Тожецького, латинниками називали українців римсько-католицького віросповідання [529 с. 82]. Четвертий розділ повісті М. Шофер починається авторським описом-роздумом щодо цієї категорії подільсько-галицького села: «Про латинників поточанських староста говорив, що так само, як деякі люди мають два імені, так вони мають дві національності й два обряди.

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

Дійсно, щось подібне мало місце. Обов'язково віталися словами «Слава Ісусу Христу» (польськ. «Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus»), але далі вже розмова йшла русинською мовою. Таких, що як Гженди і вдома вживали польську, можна було на пальцях порахувати. Дивовижно видавалася героїчна витривалість, із якою, через багнуку, по ожеледиці, між курганами, човгали вони на месу до віддаленої римсько-католицької парафії. Чи це було доказом відданості вірі батьків, чи тільки бездушний холопський консерватизм, розсудити може тільки <...> Бог» [504, с. 43].

Змістовність цього сюжету уточнює Е. Смулкова, яка вважає, що зарахування родини Гжендів до цієї категорії й одночасне протиставлення їх русинам та українцям свідчить про те, що авторка мала інше розуміння цього феномену. У тексті значиться, що латинниками були також деякі поляки [513, с. 12]. Крім цього, можемо лише припускати, що йдеться про становлення тенденції, а від 1935 р. – офіційну політику реполонізації асимільованого польського населення, переважно дрібної шляхти, у східних воєводствах [558, с. 93]. Уточнимо також, що процес створення мережі об'єднань збіднілої шляхти був також описаний у прозі Анджея Хцюка [325, с. 16].

Попри поширене уявлення про тотальну полонізацію пограниччя в період міжвоєнного двадцятиріччя, у тексті знаходимо художні ілюстрації «русинізації» місцевих поляків. Авторка змальовує на полотні тексту сюжет, у якому описується хрещення сина католички Аліни Гженди в православній церкві. Ця художня подія має проілюструвати не тільки толерантне ставлення до релігії сусіда та близькість віросповідань, але й показує певні українізаційні тенденції. Так, у М. Шофер читаємо: «Польський ксьондз, нібито з приводу неблагонадійності, був ув'язнений і вивезений; тому й понесли його (сина Аліни – О. С.) куми хрестити до церкви. Наступник священика Нікора взявся до виконання обряду. Що? Син Аліни? Чому не Олени? – А Вітольд має називатись? – Ще чого? Для байстрюка таке вишукане ім'я? Назвав його Василем і записав у руську метрику. Баста» [504, с. 78].

Антиномний світ повісті М. Шофер на рівнях «свій – чужий» досить рясний. Образи росіян у творі «Гженди. Повість із холодного Поділля» не завжди зображувалися темними фарбами. Зазначимо, що традиція об'єктивного зображення росіян мала на той час уже майже двохсотлітню історію, що доводять, зокрема, наукові дослідження В. Єршова [84, с. 267-277]. Ілюстрацією такої тенденції в повісті є постать Єлизавети Іванівни – поважної росіянки, «освіченої й

милої офіцерської удови» [504, с. 74], яка опинилася під час Першої світової війни на Галичині. Добра «самаритянка», син якої воював і загинув, перебуваючи на службі в царських військах, повністю віддається служінню людям, лікуючи хворих і поранених у шпиталі. Завдяки цьому образу письменника показує трагізм і деструктивність війни, що втягує у свій вир звичайних людей, не дуже зважаючи на їх національність чи віросповідання.

Етнокультурну модель польсько-українського пограниччя ХХ ст. в художніх творах М. Шофер підсилюють паралелі з прозою Р. Верника, у яких важливою складовою парадигми пограниччя, де головною метою було показати ескалацію й бруталність українсько-польського конфлікту, є «третій-нетутешній» тобто «чужий-ворожий». З цього приводу М. Мацькович, наприклад, пише, що відтворені на сторінках повістей письменника з Волині історичні події та факти, подібно як у творах А. Кусьневича, суперечать логіці, щоденному ритму життя, але водночас є єдиною доступною реальністю [133, с. 334]. Дещо співзвучною можна вважати й думку Р. Верника, який зазначає, що німці й росіяни «є тим деструктивним чинником, що дестабілізує відносну рівновагу міжетнічних стосунків пограниччя». Крім того, Р. Верник також пише, що «у свідомості провінційного мешканця порубіжжя на суто побутовому рівні будь-який солдат-загарбник сприймався, як злодій, бо «чужої власності не поважає. А ті радянські ще гірші, тому що комуністи. У Бога не вірять і гріха не бояться» [546, с. 66].

Автор всіляко намагається підкреслити культурні й цивілізаційні відмінності між мешканцями пограниччя, громадянами Польщі й людьми зі Сходу. У повістях «Гженди...» й «Не повернуться лелеки на Граничну» зустрічається згадка про зацікавленість радянських солдатів годинниками, які були предметом розкоші в Союзі, у той час, як у Польщі, – предметом повсякденного вжитку. Р. Верник про це пише: «Годинник кожен із них хотів купити, а якщо не міг, то просто знімав його з руки людей, що йшли вулицями» [545, с. 200]. У пізнішому його творі – «Зачароване дерево» – знаходимо наступне: «Солдати почали в перехожих на вулицях зривати з рук годинники, тому, хто мав вийти, навчився залишати його вдома» [546, с. 68]. Верниківський приклад, на перший погляд, губиться у вирах тих злочинів, які творили окупанти на пограничних землях. Однак його цивілізаційна та аксіологічна складова є досить типовим художнім відображенням антиномної дихотомії.

Описи фашистських загарбників посідають значно менше місця у творах письменника. Так, про німецьких солдатів читаємо:

«Виглядали набагато краще, ніж советські. Не такі худі, усміхнені й бравурні» [545, с. 247]. Доцільно буде уточнити, що німецькі війська трактувалися місцевим населенням пограниччя спочатку також як «чужі», проте ставлення до них було амбівалентне. По-перше, німецька окупація означала кінець радянського режиму на цих теренах, а водночас встановлення нової диктатури. По-друге, певна частина українського населення пов'язувала прихід солдатів Рейху з можливістю відновлення власної держави. Натомість, трактування радянських окупантів українцями й поляками було однозначним, влада Рад сприймалась однозначно як чужа й ворожа. Ілюстрацією такого уявлення є, наприклад, роздуми українського націоналіста Марчука з повісті «Не повернуться лелеки на Граничну». «З одного боку, – зазначає він, – розум йому диктував триматися поляків осторонь, а з іншого – після приходу советських військ, відчував із ними все міцнішу єдність. Так само, як і вони, боявся цієї нової влади. Як будь-який селянин більше за все любив землю, що йому батько залишив. Завжди відчував до неї голод і хотів би ще більше мати» [546, с. 63].

З мотивом втраченої землі безпосередньо пов'язана проблема створення радянським режимом колгоспів. Той же верниківський Марчук, досягнувши комуністичне панування, починає сприймати минулі часі інакше: «На додаток люди почали говорити про якісь колгоспи. Здається, для них будуть землю забирати. Цього вже він не міг зрозуміти. Іноді думав, що всі надії на німців. Якби тут прийшли і советів вигнали. Марчук почав сумувати за польськими порядками, тільки нікому цього не казав» [546, с. 64]. Незважаючи на загрозу традиційному буттю «на межі» та повсякденному просторові [255] з боку нової влади, селяни замислюються й переймаються майбутнім, але, приречені на непевне життя, вони змушені продовжувати виконувати повсякденну роботу: «Питаєте, що робити? Те, що й завжди робили. Орати, боронувати, сіяти й саджати. Землю нам заберуть, ті їхні колгоспи почнуть створювати, як люди кажуть, то залишимося жебраками. Ким є селянин без землі? Знаєте. Жебраком. Але доки не забрали, нам треба як завжди. Не маємо вибору. Не посіємо, картоплю не посадимо, то з голоду здохнемо. Ніхто нам нічого не дасть. Від осені багато нам дали? Навіть нафти до ламп немає» [545, с. 221]. І тільки євреї, налякані масовими знищеннями у фашистській Німеччині, позитивно сприйняли радянську окупацію східних воєводств, яка унеможливлювала просування фашистських солдатів на пограниччя й, відповідно, захищала від антиєврейських репресій.

Сюжети повістей «Не повернуться лелеки на Граничну» і «Зачароване дерево» Р. Верника обмежені часопросторовими рамками (передвоєнні східні воєводства Польщі 1938 р. та кресо-пограниччя у вирі українсько-польської різанини 1943 р.). Це дало автору можливість показати вторгнення радянських військ 1939 р. й фашистську окупацію 1941-го, а також посилити семантику пограниччя як «втраченого раю», туга за яким є певною сублимацією [259, с. 247]. Так, у повісті «Не повернуться лелеки на Граничну» Червона Армія й маси політичних працівників, носіїв нової ідеології, з'являються зненацька. Місцеве населення обурене підступністю «удару, завданого в спину». Прибульці-окупанти сприймаються на рівні екзотично-незрозумілої іншості, навіть аксіологічно-цивілізаційної відмінності. У «Зачарованому дереві» Р. Верника вже на першій сторінці міститься згадка про сплюндрований росіянами під час Першої світової війни двір Любомирських, що в польській моделі є образом-символом знищеної Аркадії. У системі художніх образів повісті є також образ контуженого старого Антонія, який «у 1920 році на війні був і бив більшовиків» [545, с. 15]. Саме він є своєрідним медіатором між історичним минулим і сучасністю. Пророчі висловлювання Антонія, які, до речі, не сприймалися серйозно в його оточенні, стали реальністю у вересні 1939 року: «А мій дід багатьох русаків застрелив, які непрошені приходили. Знову треба буде їх проганяти. Побачиш» [545, с. 32]. Основним прийомом створення образу росіян-москалів в етнокультурній моделі польсько-українського пограниччя є стереотипізація. Р. Верник зазначає також, що, на відміну від німців, східний загарбник-ворог показаний, як малоосвічений, недолугий, дикий і варварський, як представник чужої цивілізації, «темний, нечесаний, що смердить Азією» [545, с. 228].

Відомо, що звістка про наступ Червоної Армії серед деяких мешканців кресо-пограниччя викликала водночас і певні занепокоєння, і сподівання. Письменник намагається з усією майстерністю застосування художніх засобів передати ставлення місцевого населення до неочікуваної звістки: «Ми добре знали росіян. Мешкали на теренах, що часто піддавалися їхньому загарбництву. Пам'ятали, як тільки Польща відновила незалежність, вони хотіли її задушити й поглинути у свою імперію. Також пам'ятали, скільки крові й людських життів коштувало затримати похід більшовицьких орд на Захід» [545, с. 169]. У цьому контексті показовою є реакція старого вояка Антонія на вступ радянських солдатів до Янова. Знаючи ворога з власного досвіду, він хапається за косу, співаючи польську патріотичну пісню «Гей, хто поляк, на багнети» і вбиває одного з

російських солдатів. Художньо реінтерпретуючи ситуацію, Р. Верник показує реакцію звичайного військового, який є лише гвинтиком авторитарної радянської системи: «У тих, хто сидів на конях, таївся такий страх, який можна побачити в очах тварини, яку оточила зграя й перекрила дорогу до втечі. Посеред чужого села й у чужій країні вони відчували себе в пастці» [545, с. 170].

Ворожість до росіян та їхньої «іншості», закладена в етнокультурній моделі пограниччя, базується на артефактах історичної пам'яті. Волинь тривалий час перебувала під імперським гнітом, зазнала руйнації під час Першої світової, до того ж люди пам'ятали ще не так віддалені роки змагань за незалежність і польсько-більшовицьку війну. Один із героїв «Зачарованого дерева» згадує про вирішальну битву під Варшавою 1920 року. Так зване «чудо на Віслі», тобто перемога Війська Польського над Червоною Армією, урятувала Європу від комуністичної навали й утвердила незалежність молодій польській державі. «Ти советам віриш? Зв'яжуться з чортом, щоб помститися за поразку у двадцятому році» [545, с. 248], – такий вердикт часу виносить один із героїв повісті. Безпосередній досвід спілкування з «іншим-ворожим», часто набутий на побутовому рівні, і спостереження за окупаційними військами сприяли посиленню негативної перцепції та поглибленню стереотипізації росіян. У Р. Верника зустрічаємо, наприклад, перекази про те, як радянські солдати «справляли потребу там, де стояли, і якби не зима, то ціле місто гімном би смерділо», або про те, як один солдат «думав, що унітаз – це умивальник і дивувався, що ланцюжки для змивання дуже короткі й, стоячи навколішки, важко дотягтися до них рукою», а інший – «дріжджі на хліб мастив, думаючи, що це польська страва» [545, с. 199-200].

Варто зазначити, що в текстах М. Шофер і Р. Верника, а також В. Одоєвського та А. Хцюка, у яких ідеться про радянську окупацію, завжди наявні сповнені емоційного стресу сцени насильства над жінками. У творі М. Шофер «Гженди. Повість із холодного Поділля» нелюдського насильству зазнає одна з головних героїнь – Аліна, а також доньки й дружина Енджея Гженди. Опис ґвалтування жінок «плюгавими й прокаженими» кільканадцятьма російськими солдатами, у результаті чого жінки себе спалюють, вражає своєю експресивністю й натуралізмом. Авторка обмежується описами лише двох сцен, проте зазначає, що хвиля насильства прокотилась усіма захопленими землями. У повістях Р. Верника так само зазнають ґвалту полька Улька Фрончек та українка Маруська Марчук.

У епічних творах В. Одоєвського та А. Хцюка, М. Шофер і Р. Верника також значно поширені сцени депортації поляків на Північ і до Сибіру, які Р. Верник називає «ще одним із безлічі інших варварських комуністичних злочинів, що увійде в історію» [546, с. 91]. Розбудовуючи мотив заслання, М. Шофер і Р. Верник звертаються до описів перебування героїв на чужині. У творі «Гженди. Повесть з холодного Поділля» авторка, наприклад, описує примусове заслання ще під час Першої світової війни та комуністичної завірюхи. Була ув'язненою й депортованою в глибини Російської імперії Аліна, а пізніше і її син Павло, який був народжений після зґвалтування матері російським солдатом. Якщо Аліна пристосовується до невольницьких умов, то Павло гостро відчуває тягар життя в засланні. Проте він не ламається, присвячуючи себе служінню ближньому, лікуючи ув'язнених і весь час після жовтневих подій у 1917 р. в Петербурзі плекаючи певну надію на звільнення й повернення до рідної Австрії. Так, у книзі читаємо: «Павло Гженда, який із катехізису навчився рівності та братерству, а його селянське серце визнавало добросовісність фізичної праці, з ентузіазмом сприймав комуністичні ідеї, допоки на пізнав другої сторони медалі. Нелюдської жорстокості, жажливого насильства з боку тих, з кого складалась основа суспільної піраміди, кого віками катували, а сьогодні вони із задоволенням самі катували! Світанок свободи для трудового класу був тільки в теорії, а для багатьох тисяч чужоземців, яких заганяли батогом в обійми Матушки Росії, марною надією. Павло Гженда й безліч його товаришів по неволі мали свободу тільки на папері, а реальність створювала непоборні перешкоди» [504, с. 84].

Певні риси автобіографізму, що є тематично утворюючим компонентом етнокультурної моделі пограниччя, знаходимо також у повісті Р. Верника «Не повернуться лелеки на Граничну». Письменник, який сам пережив насильницьку депортацію, описує вивезення поляків у товарних вагонах у глибини Росії. Автор із болем констатує, що панування нової влади, «війна, депортації, арешти порозбивали родини, майже кожен мешканець містечка (Здолбунова – О. С.) когось шукав або чекав на звістку» [546, с. 115].

Аналіз етнокультурної моделі текстів Р. Верника дає підстави припустити, що письменник намагався створити збірний негативний образ росіян, які були продуктом і наслідком пануючого режиму, а разом із тим – жорстокість та антигуманність комуністичної системи. Часто художні образи прибульців зі Сходу показані як своєрідні жертви тоталітарної системи, як люди зі скаліченою радянською пропагандою свідомістю та спотвореним світосприйняттям. Так,

скажімо, учителька з Києва, що була направлена на роботу до Янова, спостерігаючи за буттям місцевого населення на пограниччі, починає розуміти невідповідність офіційної версії вторгнення радянських військ на ці терени й побаченої реальної дійсності, а отже, зневірюється у власній просвітницькій місії. Про роздуми своєї героїні авторка пише: «Небезпечна думка промайнула в її голові, а якщо таких сіл тут багато, то кого ж власне визволяла Червона Армія. Пригадала вона і як два дні чекала в Рівному на сані до Янова, то на вулицях чула тільки польську або єврейську мови» [545, с. 201-202]. Усвідомлюючи своє безвихідне становище, учителька відчуває розпач, фрустрацію, «безпорадність, самотність у чужій країні й серед чужих людей, страх, що не впорається із завданням, яке їй доручила влада, і врешті відсутність когось близького, з ким би могла поділитися своїми проблемами. Ніхто їй ще нічого злого не зробив, але на кожному кроці відчувала ворожість. Навіть у дітей, яких навчала. Вона не була спроможною зрозуміти цієї ворожості» [545, с. 202].

Особливості заідеологізованості радянської людини Р. Верник показує в повісті «Не повернуться лелеки на Граничну». Зображуючи сцену ідеологічної суперечки між поляком Ромком і донькою вчительки зі Сходу Вірою, яка свято переконана, що все радянське – найкраще: «і дівочки найгарніші, і прані найкрасивіші, і музика найкраща, і патефони» [546, с. 87]. У такий спосіб письменник ілюструє складові компоненти етнокультурної моделі ідеологічного забарвлення пограниччя, причини зміщення аксіологічних пріоритетів. Категорії чужості й іншості є домінуючими в описах персонажів – вихідців зі східного кордону. Усі вони в поліетнічному просторі порубіжжя сприймалися лише як «представники окупаційної влади». Навіть свідомість молодого покоління була позначена антагонізмами. Наприклад, через згадані суперечки стає неможливим сексуальне зближення Ромки з Вірою. Для Ромки це стає своєрідним актом помсти та реваншу, оскільки вважається, що «заслугою буде, якщо советку спокусить», або певною місією, бо йому «Бог довірив честь поляків» [546, с. 86].

Не без жалю описує Р. Верник втечу радянських солдатів перед наступом фашистів, намагаючись зобразити вже не військових, а звичайних людей, що опинилися перед обличчям реальної загрози, тобто були своєю державою, в ідеали якої так вірили, покинуті напризволяще: «Страх таївся в їхніх очах. Брудні, у розхристаних мундирах, дехто без зброї, роздивляючись по сторонах, бігли вони невідомо куди. Звичайно розуміли, що їм загрожує небезпека й що

мають утікати. Були в чужій країні, що ненавидить росіян, напевно, їх учили цьому. Зачаровані потужністю Радянської Росії, що відчували на собі кожного сірого дня, тепер відчували розпач. Ця їхня віра в силу Матінки Росії піддається тепер випробуванню, принаймні тут вона була зламана без жодного спротиву, на їхніх очах» [545, с. 245].

Звертає на себе увагу ще один знаковий сюжет польської літератури пограниччя. У творах М. Шофер і Р. Верника зустрічається трагічне потрактування антиномічної дихотомії «свій – чужий», яке яскраво втілене в образі поляка-зрадника, що зрікається традиційних цінностей, покладених у загальноприйняте розуміння польськості. Уперше цей сюжет позначений у дослідженнях В. Єршова [84, с. 291-292]. За певних умов його можна назвати традиційним, а краще – сюжетом самоочищення. Зазначена вернико-шоферська візія «свогочужого» в моделі кресло-пограничної літератури ХХ ст. зазнає певних модифікацій і стає носієм нових сенсів: «свій» стає «чужим» і водночас ворожим, а отже, у прозі цих письменників виступає дихотомія «свій» – «свій-чужий-ворожий». Автори спираються на тогочасні історичні факти, звертаючись до конкретної реальної особи, громадсько-політична діяльність якої викликала неабиякий резонанс у польському суспільстві, маємо на увазі Ванду Василевську.

У творчості Р. Верника вона лише згадується в контексті опису суспільно-політичної ситуації на окупованих Радянським Союзом теренах. Герої повісті «Не повернуться лелеки на Граничну», старі Шведзюк і Карпінський у короткому діалозі про вибори до органів місцевого самоврядування згадують прізвище В. Василевської, зазначаючи, що «визволений з-під панського ярма народ обере делегатів, які визначать їхнє майбутнє». [546, с. 75].

У «Зачарованому дереві» Р. Верника В. Василевській приділено значно більше уваги. Для одного з маргінальних образів повісті, львів'янина вуйка Яна, польсько-радянська письменниця стала символом національної зради: «Ось така Василевська, яка була донькою прем'єра, а тепер зібрала довкола себе купу зрадників і „Червоний прапор” видають. Багато шанованих колись людей за радянську ручку вхопилося. Увесь Львів говорив про них із ганьбою. Кожного разу нові прізвища називали <...>. Надійшли такі часи, що нікому не можна вірити» [545, с. 227]. Не можна не відзначити, що факти колаборації викликали на пограниччі повне незрозуміння й сприймалися як національна зрада. «У такі складні часи, коли цілий народ повинен об'єднатись у своїй ненависті до окупанта, – читаємо у творі, – раптово, як якийсь щур у коморі, де вже здохлий кіт не пильнував, почали вилазити різні люди й до окупанта своєї

батьківщини підлащуватись. І це інтелігенція! До кого? До окупанта, з яким нічого не могли мати спільного» [545, с. 228].

Р. Верник згадує, як В. Василевська мешкала в одному з графських палаців, пише про приїзд до Львова майбутнього її чоловіка О. Корнейчука, про гулянки в ресторанах і хамську поведінку представників нової влади, про арешти місцевого населення, нарешті, про таємні вбивства: «Василевська мешкала з чоловіком, народним поетом Богаткою. Цю знали всі, була на слуху після скандальної справи, пов'язаної з молодіжним видавництвом „Płomuszek”. А пізніше потайки кружляла плітка, що хтось замордував Богатку. Хтось казав, що це підпільники, деякі – що НКВС на прохання Василевської, бо багато пив і на комунізм нарікав, а вона вже нового коханця знайшла. Здається, був генералом НКВС і то дуже важливим» [545, с. 227-228]. У цитованому уривку з повісті Р. Верника міститься прихований підтекст, який вимагав компетентного прочитання. У ньому йдеться про виданий у 1937 р. прорадянський номер журналу, що викликав низку судових процесів і, як результат, відсторонення В. Василевської від роботи у видавництві Союзу польських вчителів [441].

Автор намагається донести до читача найважливіші тогочасні плітки, пов'язані з окупаційним режимом і колабораціонізмом місцевої інтелігенції, як своєрідний витвір людської уяви, що також є знаковим концептом авторської моделі пограниччя. Так, у творі Р. Верника можна прочитати наступне: «У палаці графа Бельського гніздився комуністичний осередок літераторів. Називалися прізвища Пастернака і Путраментя, Кота і Пшибося, Дана і Кольського, які редагували комуністичний гадючник – „Червоний прапор”, Рудницького й Яструна, звичайно Броневського. Пліткували, що Путраментя навіть комуністи боялися. Здається, доносив НКВС і позбувся Суліковського і Парнецького» [545, с. 228]. Мотив поляка-зрадника розбудовується Р. Верником фрагментарними вкрапленнями-описами історії родини Мацюхів, які «вважали себе поляками, польською вдома розмовляли, але були православні й у неділю до церкви в Шпанівці ходили». Автор наголошує також на тому, що за приналежність до віри православної люди від них «трималися трохи збоку, бо що це за поляки, якщо вони не католики», а старому Мацюху, який помер минулого року, не довіряли й «усе життя дорікали, що за царизму піддався росіянам і перейшов на православ'я» [545, с. 103].

Варто зазначити, що наведені факти можна також вважати й підтвердженням певної асиміляції польського населення пограниччя, у даному випадку – на релігійному рівні. Цікаво, що, як показано в

прозі А. Хцюка, багатомітова українізація польської дрібної шляхти мала органічний характер, родина Мацюхів, очевидно, зазнала певного тиску з боку «третього-чужого», тобто росіян, які ототожнювалися з ворожою Російською імперією. Семантика зради ускладнюється, коли читач дізнається, що дехто з Мацюхів брав участь у антицарських повстаннях і був засланий до Сибіру. Проте автор указує на причини вчинку старого Анджея Мацюха, викликані меркантильними прагненнями отримати поважну посаду. Перед смертю, уже в незалежній Польщі, переймаючись своєю зрадою щодо рідної католицької віри, Мацюх повернувся в лоно церкви прадідів. Такого типу колабораціонізм був достатньо поширеним явищем на теренах поділеної Польщі, підтвердженням чого є авторська ремарка – «Це не перший такий випадок на Кресах» [545, с. 104].

Якщо у Р. Верника образ Ванди Василевської є опосередкованим представленням нечисленної групки поляків-конформістів, то для М. Шофер постать колабораціоністки стала прототипом одного з головних персонажів п'єси «Exodus» – Аліни. Беручи до уваги час написання твору «Гженди. Повесть з холодного Поділля», можна стверджувати, що наявний у тексті образ героїні-конформістки став ідеальним підґрунтям для його подальшої розбудови та проведення паралелей із реальною особою – Вандою Василевською.

Молода Аліна, племінниця Францішка Гженди, мешкала разом із батьком Якубом у місті, працювала секретарем-машиністкою в управі. Її роман із сином місцевого магната Вітольдом Знаменцьким, поручником кавалерії, призвичаїв дівчину до певного стилю життя та прищепив конформістську філософію світосприйняття. Створений письменницею образ різко вирізняється з-поміж героїв-поточчан. Уже перші описи героїні, а вона з'являється в тексті на тлі подій Першої світової війни, містять виразно негативні авторські коментарі щодо неї, на кшталт «не нагадувала скромної, ввічливої та порядно вдягнутої секретарки» [504, с. 66]. Цей образ навіть дещо демонізується письменницею, яка порівнює закохану нерозважливу панянку з Вакханками.

Аліна, «спрагнена щастя, радості та споживання» [504, с. 67], не розуміє патріотичного обов'язку свого коханця-поляка йти до війська та захищати рідну землю, для неї особистісні бажання є вищими за національні інтереси. Героїня має цілком інше розуміння *Sacrum* і *Profanum*. М. Шофер іронізує, зображуючи Аліну, «жрицю Венери», «надлюдину <...> що почувається рівною принцесам, бо кохає, вірить і прагне» [504, с. 68], на тлі ікони Непорочного Зачаття,

для героїні християнські символи є незрозумілими емблемами, усі її думки зосереджені на бажанні врятувати й уберегти молодого Знаменцького. Аліна також профанує патріотичні ідеали свого брата-офіцера, який «у подумки будував Польщу», стверджуючи: «Ubi bene, ibi patria» [504, с. 68] («де добре – там батьківщина»).

Воєнні реалії виринають героїню з її міщанського світу, Аліна зазнає гвалтування, народжує від російського солдата сина Василя, її вивозять до Росії, де вона поневіряється по в'язницях. Проте згодом приваблива Аліна непогано влаштовується в Петербурзі, де знайомиться з поляком-комуністом Влодзімежем Вілінським і стає активним партійним діячем. Вже в «Exodus» Аліна повернеться в Потоки в 1939 р. як позбавлений людяності «радянський комісар і комуністка» [504, с. 154]. Змінюється її мова та риторика, які насичуються русизмами й партійною термінологією. Разом із окупаційними військами Червоної армії вона приїхала встановлювати на захоплених територіях новий режим і пропагувати ідеали сталінізму.

Уперше зустрівшись зі своїм сином на його весіллі, Аліна не відчуває материнських почуттів і без сентиментів виголошує пропагандистсько-агітаторські промови: «Гора з горою не зійдеться, а ми зустрілись! А хто це зробив? Батько Сталін! От мудрий цей наш батько. Усе, що запланує, вдається йому. У нього немає жодного „якби щось” та „колись”. Кожний його розрахунок ідеальний!» [504, с. 153]. Варто зазначити, що авторка не згадує прізвища Василевської, проте типаж Аліни, яка розгорнула бурхливу діяльність по встановленню радянської влади у Львові та його околицях, багато в чому нагадує польсько-радянську письменницю.

Наведені вище роздуми свідчать, що М. Шофер і Р. Верник, так само, як і В. Одоєвський та А. Хцюк, описуючи пограничний світ малої вітчизни періоду I та II світових воєн, чітко диференціюють пограничне суспільство на «своїх», «інших» та «чужих». При цьому релятивність між цими категоріями та їхня семантика залежать від низки чинників: авторських інтенцій, контексту опису подій, зображеної суспільно-політичної ситуації тощо.

М. Шофер, обізнана в галицько-волинських сільських реаліях початку ХХ ст., уміло й об'єктивно відтворює атмосферу периферійної буденності в контексті історично-політичних пертурбацій. Авторський реалізм творів, спрямований на об'єктивізацію художнього тексту й реінтерпретованих історичних подій, дозволяє письменниці створити етнокультурну модель багатонаціонального суспільства пограниччя, яка є максимально наближеною до тогочасної культурно-національної

ситуації на пограниччі. У своїх творах М. Шофер робить наголос на необхідності міжетнічного діалогу й намагається заретушувати ознаки зростаючого польсько-українського протистояння, підкреслюючи при цьому не «чужість», а «іншість» тутешнього сусіда, тому українці показані як «свої-інші», а не в протиставленні «свій» – «чужий». При цьому, збірний образ прибулого ззовні інтервента-окупанта, солдата-росіянина, стає ідеальним утіленням семантики «чужого-ворожого», польсько-українське об'єднання проти якого є запорукою збереження етнокультурної ситуації пограниччя. Провідною тематикою творів М. Шофер є українсько-польський конфлікт II світової війни на пограниччі, тому «чужий-ворожий-нетутешній» є лише каталізатором кривавих подій, що розгортаються в середовищі «тутешніх». Сприйняття українців як «своїх-інших» зазнає семантичних перетворень, зміщуючись у бік «свій-ворожий» або просто «ворожий». Авторське апокаліптичне бачення історичного минулого втраченої назавжди малої вітчизни робить неможливим упровадження мотиву чи хоч би алюзій польсько-українського діалогу. Спільною для письменників польсько-українського пограниччя рисою, до речі, як і в усій літературі пограниччя ХХ ст., виявляється перцепція «іншого-нетутешнього», зовнішнього «чужого-ворожого» окупанта, поява якого викликає дисбаланс пограничної суспільно-культурної системи.

Підсумки

Порівнюючи етнокультурні моделі кресо-пограниччя М. Шофер і Р. Верника, ще раз наголосимо на наявності рис автобіографізму, які є спільним тематично утворюючим компонентом прози двох письменників. Створені ними моделі польсько-українського пограниччя будувалися на засадах автентичності та реальності.

Об'єктивізм нарації М. Шофер і реалістична поетика буденності часопростору максимально наближені до позитивістської техніки конституції творів, що й визначає колорит, неповторність і надзвичайну образність її прози. Авторський реалізм творів, об'єктивізація нарації й авторський спосіб реінтерпретації історичних подій визначають специфіку етнокультурної моделі пограниччя й максимально наближують її до тогочасної культурно-національної ситуації.

Показуючи польсько-українські стосунки, М. Шофер робить акцент на необхідності постійного міжетнічного діалогу, який є запорукою стабільності й злагоди на «тутешніх» теренах. Диглосія стає складовою частиною більш широкої моделі функціонування

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

багатонаціонального суспільства, основою якого є родинно-сусідські зв'язки, подібність стилю життя та праці, ієрархізовані міжлюдські стосунки й громадська думка.

Етнокультурна модель подільсько-галицької пограничної спільноти, незважаючи на наявний поділ на «своїх – інших», але «тутешніх та своїх», показана як стабільна та безконфліктна система. Деконструкція пограничного часопростору відбувається на тлі вторгнення «чужих-ворожих», що має проблемно-художню парадигматику.

Домінуючою складовою пограничного часопростору «кресових» творів Р. Верника є описи процесів ескалації українсько-польських стосунків і бруталності міжнаціонального конфлікту, спровокованого «третім – нетутешнім», тобто «чужим – ворожим». Етнокультурна модель письменника з Волині має всі ознаки «знищеної Аркадії». Така перцепція малої вітчизни ґрунтується на артефактах локальної історичної пам'яті про поневолену росіянами Волинь. Основним прийомом створення образу «чужого-ворожого» стає стереотипізація. Р. Верник намагався створити збірний негативний образ радянської людини й показати жорстокість та антигуманність комуністичної системи, а тому категорія чужості є домінуючою в описах «третіх», які в багатокультурному просторі порубіжжя сприймалися як представники окупаційної влади.

Двох письменників об'єднує спільна перцепція «чужого-ворожого», який стає причиною занепаду кресо-пограничної спільноти та приватної багатонаціональної вітчизни.

Основою аналізованих нами художніх етнокультурних моделей, представлених у творах Я. Івашкевича, Л. Бучковського, В. Одоєвського, А. Хцюка, М. Шофер і Р. Верника, які репрезентують різні географічні регіони, часовий простір і соціальні верстви, є історична пам'ять і здобутий особистісний екзистенціальний досвід буття на багатокультурних «кресах».

Майже всі досліджені твори, окрім повістей Л. Бучковського «Вертепи» і М. Шофер «Гжнди...», були написані поза малою вітчизною, коли «край дитинних» літ перестав бути реальністю та перейшов у сферу сентиментальної вибіркової пам'яті. Процес згадування й видобування із закамарків пам'яті образів рідної землі ставав потребою митців. Моделювання втраченого часопростору виявляється неможливим без застосування фактологічного матеріалу та символів-знаків пограничної спільноти, де відбувалася соціалізація майбутніх письменників. Тому в процесі аналізу етнокультурних моделей польської літератури «кресів» неабиякого значення набуває

біографічний чинник, який стає певним дешифратором закодованої в текстах інформації, зрозумілої «тутешнім» – людям багатокультурного пограниччя. Зазначений чинник дає можливість правильного прочитання / розкодування текстів порубіжжя та широких інтерпретацій художніх моделей кресло-пограничного часопростору.

Сутність етнокультурної моделі прози Я. Івашкевича відображає багатокультурність малої вітчизни, яку автор «Слави і хвали» називав Україною. Етнокультурна палімпсестність української землі, природа якої стала для письменника центральним краєвидом, дозволяла йому вписати Україну в культурний простір Європи. Відчуваючи впливи польської, української, російської та інших культур, авторська перцепція України тяжіє до відкритості й діалогізму. Здобутий на цих теренах досвід міжетнічних контактів був покладений в основу біографічно-екзистенціального міфу, що є важливим сегментом авторської художньої моделі пограниччя. Впливи шляхетсько-поміщицького середовища, у якому формувався світогляд та естетичні смаки майбутнього автора повісті «Місяць сходить», суттєво вплинули на дещо полоноцентричну перцепцію кресло-пограниччя. Характерною ознакою івашкевичевих художніх моделей пограниччя є їхня етнокультурна замкненість, а тому сигналізована в текстах полікультурність України є суттєво обмеженою й редукованою так само, як і постаті-образи «не-поляків». Попри це приватна вітчизна, де сформувались авторське сенсуальне світосприйняття й естетичне відчуття простору, увесь час залишалася близькою серцю Я. Івашкевича, для якого Польща, ідеологічна батьківщина, була «чужою». Через це авторська етнокультурна модель України має суто приватний і філософсько-естетичний вимір.

Основою художніх моделей Л. Бучковського є власна пам'ять і філософське поняття «життя-екзистенція», а тому перцепція пограничного часопростору позначена феноменологічним екзистенціалізмом. Автор «Чорного потоку» намагався зрозуміти, переосмислити та відтворити збережений у пам'яті часопростір і події. Його твори-документи становлять певний синтез історичного минулого та людських стосунків. Філософський вимір етнокультурної моделі Поділля базується на універсалізації й певній абстракції, концентруючись не стільки на територіальній прив'язці, яка визначається річками Серет, Буг, Іква, Горинь, скільки на загальнолюдських цінностях і проблемах. У воєнних творах Л. Бучковського модель пограниччя набуває етичного виміру, увага акцентується на стосунках між представниками пограничного соціуму. Автор свідомо концентрує своїх героїв і події, редукуючи сприйняття

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

художнього простору, який буде зображуватися фрагментарно, на мозаїчно-калейдоскопічних засадах. Естетика хаосу та етика воєнного часу є визначальними складовими етнокультурної моделі воєнного часопростору творів Л. Бучковського.

Провідною темою прози В. Одоєвського є конфлікт між поляками й українцями, який автор «Засипле все, замете...» намагається показати як симетричну опозиційність. Авторське історіософське розуміння історії виражається на рівні сегментів етнокультурної моделі «проклятої землі»: міжнаціональні стосунки, родинно-побутові відносини, зрештою, комунікативність між «своїми» та «чужими». Подільський воєнний часопростір із алюзійною фактографічністю є «свідомо обраним». Пограниччя стає тереном, насиченим ідеологією й польськими національними сенсами. Історична пам'ять про українсько-польський конфлікт та особистісний досвід митця викристалізували авторський міф «проклятої землі», на якому й ґрунтується апокаліптична модель воєнного кресопограниччя. Так само, як і Л. Бучковський, В. Одоєвський створює універсальну етнокультурну модель польсько-українського порубіжжя. Особливістю перцепції «кресів» автора «Оксани» є її романтичний родовід – сприйняття колишнього польського пограниччя в категоріях «аркадійськості», а українсько-польських стосунків – через призму міфу про Каїна й Авеля. Саме історична пам'ять про міжнаціональні конфлікти визначатиме апокаліптично-екзистенціальний вимір більшості творів В. Одоєвського.

Авторські моделі Анджея Хцюка й Ромуальда Верника поєднують спільний історичний час і доля емігрантів. Географічно-культурні різниці Галичини й Волині, а також історичний та особистісний досвід, а отже, й історична пам'ять, визначають відмінності перцепцій пограниччя цих двох письменників. У творах-спогадах уявний образ утраченої малої вітчизни, видобутий із пам'яті, стає певною аксіологічною моделлю, що викликає перманентне порівняння ідеалізованого минулого й ворожого сьогодення. Рушійною силою моделювання втраченого часопростору малої вітчизни – Дрогобича та Здолбунова – є прагнення зберегти спогади, відтворити атмосферу багатонаціонального світу молодості на сторінках своїх творів. Ностальгічна туга актуалізує сентиментальну пам'ять письменників і змушує їх здійснювати літературні повернення до затонулої «Атлантиди». Основою етнокультурних моделей діалогії про Балак А. Хцюка й збірки «У Здолбунові розквітла калюжниця» Р. Верника є автобіографізм, фактографічність, локальний фольклор і колорит, а передовсім – багатонаціональність і багатомовність Галичини та

Волині. Щоправда, у творах Р. Верника, пов'язаних із воєнною тематикою, модель волинського пограниччя набуває виразного полоноцентричного виміру й тяжітиме до апокаліптичних візій В. Одоєвського. Натомість, А. Хцюк цілеспрямовано пом'якшуватиме антиномію «свій» – «чужий», затираючи національні та культурні різниці й акцентуючи увагу на унікальності історичного досвіду буття на пограниччі.

Письменників поєднує сентиментально-ностальгічна аркадійська манера описів галицького Дрогобича й волинського Здолбунова, тутешньої природи, архітектурних пам'яток, знакових місць, історичних і локальних фактів та, що найголовніше, мешканців і відомих постатей, які створювали атмосферу багатонаціонального мікркосмосу.

Зіставлення художніх моделей пограничного часопростору М. Шофер і Р. Верника дозволяє зауважити їхню автентичність і реалістичність, що базуються на автобіографізмі. Твори М. Шофер вирізняє надзвичайно реалістична поетика буденності, позитивістська техніка креації художнього світу, тенденції об'єктивізації нарації та спроби реінтерпретації історичних подій. Провідною темою повісті «Гжєнди» є необхідність міжетнічного діалогу. Пограничний культурний полілог стає домінуючою складовою моделі функціонування багатонаціонального суспільства. Важливою категорією етнокультурної моделі подільсько-галицької сільської пограничної спільноти є «свійськість». Подібно до А. Хцюка авторка послаблює семантику бінарної опозиції «свій – чужий» щодо «місцевих-тутешніх». Як наголошувалося, деконструкція відносно спокійного пограничного часопростору відбувається на тлі вторгнення «чужих-ворожих». Така ж тенденція характеризує моделі воєнного пограниччя, авторської «знищеної Аркадії» Р. Верника, який навіть стереотипізує «інших – тутешніх» українців. Створені Я. Івашкевичем, Л. Бучковським, В. Одоєвським, А. Хцюком, М. Шофер і Р. Верником етнокультурні моделі польсько-українського пограниччя є складноструктурованими системами, головною ознакою яких є багатовекторність культурних впливів, що сприяла формуванню діалогічної та поліголосної тотожності.

РОЗДІЛ 3.

КОНЦЕПТУАЛЬНА ЕТНОМОДЕЛЬ ЧАСОПРОСТОРУ ПОРУБІЖЖЯ. ІМАГОЛОГІЯ ТОТОЖНОСТІ

3.1. «Тутешні» та «чужі» в етнокультурних парадигмах повістей Л. Бучковського і Р. Верника

Відроджена в 1918 р. Польська Республіка була мало організованою та неоднорідною суспільно-культурною системою. Зовнішня політика європейських держав і геополітична ситуація в Європі після завершення Другої світової війни створювали умови для того, щоб молода країна відтворювала свою державність у кордонах, що існували до її поділів. Закономірним явищем були намагання нового уряду включити до складу Польщі та соціалізувати значні території з непольським, насамперед, українським, білоруським і литовським населенням, тобто колишнє східне пограниччя – достатньо складний і конфліктогенний вузол міжнаціональних проблем, які відбивалися як на внутрішній, так і на зовнішній політиці Польщі міжвоєнного періоду. Відомо, що національні рухи меншин, зокрема українців Галичини й західної Волині, які прагнули до незалежного існування та активно відстоювали свої права, посилювали дестабілізацію в польському суспільстві й ускладнювали міжнародне визнання та утвердження кордонів польської держави.

Міжвоєнна Польща за кількістю населення, що становило 27 мільйонів осіб, посідала шосте місце в Європі. Проблеми відродженої Польщі часто виникали через її етнічну різноманітність. Так, поляки становили 65% загального населення, українці – 16%, євреї – 10%, білоруси – 5%, німці – 4%, а росіяни, литовці, чехи та представники інших національностей – близько 1%. Відомо також, що українці й русини становили більшість, понад 80%, на Поліссі, Волині й у Східній Галичині. Римо-католиків налічувалося 62%, греко-католиків – 12%, православних та іудеїв по 11%, євангелістів – 4%, мусульман – 1% [65].

Варто також звернути увагу на той факт, що польська влада змушена була зважати на найчисленнішу національну меншину в державі – українців. Ще під час Першої світової війни Ю. Пілсудський висловив своє бачення майбутнього Речі Посполитої як спільної з Україною федеративної держави. Проте закріплені в Ризькому

трактаті домовленості змусили маршалка відмовитися від цієї ідеї, що так само не відповідала очікуванням українців. Статус національної меншини в Другій Речі Посполитій став джерелом постійної напруги та конфліктів. Нагадаємо, що саме цей трактат гарантував захист українцям Польщі з боку Радянської Росії й Радянської України. Українська інтелігенція очікувала від центральної влади встановлення автономії південно-східних воєводств. Вирішити це питання міг закон 1923 р. про самоврядування, який передбачав автономність Станіславського, Тернопільського й Волинського воєводств на зразок Гірської Сілезії. Однак офіційна Варшава не мала наміру втілювати ухвалений закон, навпаки, продовжувала колонізувати східні терени, переселяючи до них поляків із інших регіонів.

Саме після Ризького договору 1921 р. на західних українських землях (південно-східних польських) почали створюватись українські націоналістичні й мілітарні організації, а з польського боку, як відповідний крок держави, утворився Корпус охорони пограниччя. Становище українців на землях, які знаходилися під владою Польщі, було складним і неоднозначним, про що свідчать деякі розбіжності в поглядах українських та польських дослідників. О. Красівський, наприклад, уважає, що Річ Посполита давала певну можливість розвиватися (щоправда, непослідовно, що, до речі, показали А. Хцюк і М. Шофер) українським національним та культурно-політичним інституціям, зокрема українському парламентаризму [233, с. 14]. Проте О. Калакура висловлюється значно гостріше, пишучи, що влада не лише не забезпечила українцям повноти прав відповідно до міжнародних зобов'язань, а й удавалася до протиправних методів їх денационалізації, позбавляючи елементарних умов для національно-культурного життя [101, с. 160].

Згодом українсько-польські стосунки почали погіршуватися, переростаючи у відкриті протистояння й конфлікти, апогеєм чого стане горезвісна «волинська різанина» 1943 р. Зростаюча українська свідомість і визвольний рух, що сприяв її пробудженню та поширенню, не сприймали й навіть протидіяли національній політиці титульної нації, якою були поляки. Крім того, польська держава, яка трактувала східні рубежі як захисний бар'єр між центральною частиною країни та територіями під ярмом радянського режиму, значно посилювала репресивні дії на пограничних землях. Реакцією польського уряду на терористичні акції українських організацій була політика так званої «пацифікації» східних воєводств.

У колективній свідомості поляків увявлення про етнічне населення України мали надзвичайно давні семантичні конотації, що

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

поступово змінювались і збагачувалися новими сенсами [539, с. 1]. При цьому важливу роль відігравала художня література, яка у свідомості читача конкретизувала та реінтерпретувала художні образи й, відповідно, міфи й стереотипи. Завдяки «українській школі» польського романтизму ХІХ ст. протягом століття була створена потужна та впливова міфологізована візія української землі, де стикалися українська й польська, візантійська й римська культури, – романтичний образ «слов'янської Шотландії», сповненої героїчним епосом. У часи польської бездержавності Г. Сенкевич переосмислював попередні романтичні й веристичні перцепції українських земель, перетворюючи їх на метапростір природи й останній бастион польськості та європейської цивілізації. О. Гурка підкреслював, що створений Г. Сенкевичем сугестивний образ України мав більший вплив на національну свідомість, ніж «сотні томів наукових досліджень» [357, с. 32].

Пейоративний стереотипний образ русина-українця був створений у творі «Вогнем і мечем» Г. Сенкевича, що певною мірою зумовило посилення антагоністичних настроїв між двома народами. Популярність і вплив на маси книги лауреата Нобелівської премії викликала відповідну реакцію з боку української інтелігенції. Одним із перших голос у дискусії взяв В. Антонович, який із гіркотою стверджував, що відомий письменник приписує всьому українському народові такі негативні риси, як виняткова жорстокість, розумовий і моральний примітивізм, бравадна відвага, надмірне пияцтво, дикість тощо [490, с. 1473].

Непевність ситуації на східних територіях у міжвоєнний період спонукала багатьох тогочасних польських політиків, особливо правого толку, до подальшого культивування створеного Г. Сенкевичем образу України й українців. Польські націонал-демократи стверджували, що «наш романтизм побудований на степах, курганах і козаках». У часописі «Слово польське» 1911 р., зокрема, читаємо: «Низка поколінь нашої інтелігенції співає скорботні українські пісні про колишню козацьку славу незважаючи на те, що ця козацька слава була передусім славою різанини поляків і бунтів проти Польщі. На жаль, не було жодної пісні про славу польських драгунів і гусарів, які власним життям боронили українські степи від татарських набігів. Один тільки серед наших поетів і письменників, який помітив у Волині, Поділлі й Україні терени польської цивілізаційної й організаторсько-державницької праці, а в козацьких війнах – підтримуваний татарськими дикунами варварський бунт – це був Сенкевич» [286, с. 3]. Того ж року в іншій публікації той самий анонімний автор

зазначатиме: «Як відомо, „Дикі Поля” повертаються до історії відродженої Польщі. Повертаються з меншою загрозою своїх природних образів, але з більшою політичною небезпекою. Зникла тільки їхня романтична краса, що була майстерно описана пером Сенкевича» [285, с. 1].

Українсько-польська війна 1920 р. та боротьба за Львів на основі старого міфу «твердині» та «просякнутої кров'ю землі» породила нову легенду, що й донині функціонує в польському суспільстві, – про «Львівських Орлят», яка посилювала негативність образу сусіда-українця. Ст. Ульяш, аналізуючи літературу міжвоєнного двадцятиріччя, наголошує на різних перцепціях України, які визначалися різними підходами в рефлексіях пограничного часопростору. Проте «образ брата, що виступає проти брата, водночас українця-зрадника, а також топос „каїнівського прокляття” – це найбільш поширені тогочасні мотиви», – зауважує відомий науковець [539, с. 13].

Незважаючи на хвилю творів, що рефлектували ці землі в революційний період як «згарища та цвинтарі», «знищену цивілізацію», а її мешканців як вигнанців і бездомних людей, у 30-ті роки минулого століття в тогочасній публіцистиці з'являються перші тенденції до польсько-українського порозуміння. У «Польсько-українському бюлетені» та «Бунті молодих» відчутний певний голос сумління й покаяння щодо скоєної українцям кривди. Після Другої світової війни упродовж багатьох років художній образ України почав створюватися під пресом осмисленого та переосмисленого болісного й гіркого історичного воєнного досвіду. Жахливі конфлікти між двома братніми народами пригнічували й визначали свідомість і, відповідно, художнє уявлення митців слова. У літературі починав з'являтися новий пласт художніх творів, де Україна стала реінтерпретуватись у контексті малих вітчизн [539, с. 18].

У наукових колах літературознавців існують різні погляди на письменництво, зокрема взаємозв'язок та взаємозалежність текстів Леопольда Бучковського, які не підлягають загальноприйнятій у літературознавстві класифікації й категоризації. Проте досить самобутня та провокаційна проза письменника стала ідеальним матеріалом для верифікації нових філософсько-естетичних концепцій і художніх засобів креації фікційного світу літератури від психоаналізу до постмодернізму. Деякі вчені схильні розглядати перший роман автора «Вертепи» ізольовано від решти творів, так само, як і збірку оповідань Р.Верника «У Здолбунові розквітла калюжниця».

Літературно-критичні матеріали відносно художньо-літературного доробку Л. Бучковського умовно можна поділити на два види, що репрезентують дві різні візії його прози. У своїх роботах дослідники, зокрема К. Вика, А. Кийовський, Є. Стемповський, наголошують на тому, що повнота художньої досконалості творів Л. Бучковського була досягнута в його «воєнних» романах, при цьому особлива увага приділяється «Чорному потокові», «Доричному кружганкові» та збірці оповідань «Молодий поет у замку». Літературні критики вважають, що ці твори є прикладом обґрунтованого мистецького перестворення історичного матеріалу з метою реінтерпретації воєнного лихоліття в рамках авторського художнього макротексту. У свою чергу, інші літературознавці, серед яких значаться Р. Ніч та Б. Овчарек, зосереджуються на значимості пізнішої прози, де, як вважають дослідники, спостерігається радикальна критика польської культури, що була скомпрометована війною, хоча твори цього періоду не зводяться лише до самої війни. Вважаючи таке твердження за слушне, можна спостерігати, як починали кардинально змінюватися перцепції, а отже, й аналіз прози Л. Бучковського. Це призвело до актуалізації постмодерністської перспективи осмислення нової етнокультурної моделі польсько-українського пограниччя ХХ ст. та спроб реконструкції її поетики [476, с. 23-24]. Як бачимо, перший та другий методологічні підходи до інтерпретації всієї прози Л. Бучковського намагаються ізолювати, виокремити його роман «Вертепи», який, на думку деяких польських дослідників, випадає з «воєнного» контексту творчості наквашівського бродівчанина. Натомість, З. Тшішка має цілком відмінну думку, стверджуючи, що «Вертепи», «Чорний потік» та «Доричний кружганок» становлять певну художню цілісність і є складовими його епічного макротексту, що показує «життя і знищення світу вертепів» [531, с. 63].

Ми зосередимося на аналізі перцепції сусіда-українця у «Вертепах» і «Чорному потоці», які є «ланкою одного циклу». «У першому романі, – пише Тшішка, – ідеться про народження світу молодості Л. Бучковського, у другому – про його агонію. Після втрати своєї землі письменник начебто покінчив зі справами земними в прозі, бо внутрішня свідомість стосується винятково сфер духовного життя. Просто Л. Бучковський зацікавився духовністю людини» [531, с. 10].

Роман «Вертепи» (1937), що був написаний так званою «первинною мовою», почутою в рідному домі на галицькому Поділлі, є початком низки творів-автодокументів Л. Бучковського. Саме ця мова стала основним матеріалом та родзинкою етнокультурної моделі

прози письменника польсько-українського пограниччя. Написані тридцятирічним митцем «Вертепи» мали стати насиченим романом-рапсодією, позбавленими чуттєвості й сентиментальності, описами суворого буття мешканців села, розташованого десь на Галичині в міжвоєнному двадцятиріччі. Автор надзвичайно художньо створює чуттєвий образ малої вітчизни, зображуючи нелегку периферійну екзистенцію села, поетизує повсякденність людського буття та чарівної подільської природи. Вражає монохроматична тональність реінтерпретованого художнього світу в романі. Митець художнього слова створює витончені картини, виконані субтильною синьою барвою зимової акварелі, пограничної буденності людського існування, цивілізованого та натурального. Галицьке поділля Л. Бучковського – це особлива країна, де боротьба людини за виживання була екстремальною, але це буття не було позбавлене своєї привабливості завдяки нечастим звичайним людським приємностям: чарка самогону щодо якоїсь події, шматок свинини, жменька махорки, іноді театральне видовище чи приїзд із далекого міста агітаторів-пропагандистів. Художній світ «Вертепів» – це не молодопольська модерністська картинка буколічного життя сонячного села, тут «тверді» дні «переплетені снігом і соломою» [317, с. 7].

Створюючи різноплановий образ галицько-подільського села, Л. Бучковський уперто оминав проблему наростаючих конфліктів на національному та націоналістичному підґрунтях. Провідною темою твору є не стільки наслідки дії політиків, скільки осмислення філософії життя, що в атмосфері перманентного тиску почало відроджуватися та наповнюватися загальнолюдськими сенсами. Навіть не акцентуючи увагу на міжнаціональних протиріччях, у романі відчувається внутрішня кофліктогенність і напруга між «тутешніми», що «вибухне» вже в наступному романі – «Чорний потік» [407, с. 6]. Сіллю цієї землі, на переконання автора, є звичайні, суворі й неосвічені люди, «свої-тутешні», серед яких Гжибняки, Олійники, Гуки, Жарновецькі, Горбняки. Уже з перших сторінок роману читач занурюється в атмосферу зимового засніженого села. Незважаючи на страшні морози й панування епідемії тифу, життя триває: «Церковні комітетівці, борсаючись у снігових заметах, відганяючи кропилом кудлатих псів, швендяли по Засереттю та Долинощенській: збирали пожертви в баб, щоб заскрити гринянську церкву. Баби давали калачі та яйця <...>. У мужицьких хатах тривали приготування до м'ясниці, хлопці косами різали баранячі горлянки, а парубки роз'їхалися на конях по самогонку до „російського” краю» [317, с. 8], – пише Л. Бучковський. Знаменно, що письменник розпочинає оповідь саме з русинсько-візантійського колориту передодня Щедрого Вечора.

Етнокультурна модель світу «Вертепів» вибудовується навколо поняття «тутешності» як унікальної цінності [60, с. 384]. Тому герої, чи радше дійові особи роману, не мають чіткої ідентифікації й не протиставляються один одному. Скажімо, гультьяй і конокрад Томаш Гук мав «циганські бакенбарди й посивілі вузькі татарські вусики», «вбирався по-петлюрівськи, мав галіфе, підшите клейонкою, вузьку сорочку» [317, с 11], а знахар Ґжибняк сповідувався старому католицькому настоятелю Лисицькому й водночас «ходив з бабами по індульгенції до Сатрапова, гаряче молився до „православного Бога“» [317, с 81].

Сюжет роману «Вертепи» Л. Бучковського є, на перший погляд, дуже простим і невігядливим. Безземельний і безробітний Лукаш Шеремета приїздить до Долинощасної, де вирішує оселитися. Не маючи постійної роботи, він тримається будь-якого заробітку й чекає на свого сина Томаша, який після невдалих спроб оволодіти ковальським ремеслом, допомагає торгівцям кіньми. Обидва живуть ілюзорною надією швидкого придбання землі, на якій могли б згодом господарювати. Проте герої роману стикаються з нищівною експлуатацією, людською нетерпимістю й навіть ворожістю. Старий Шеремета вмирає від випадково отриманого під час полювання поранення. Томаш одружується на вихованці знахаря й продовжує марні спроби створити кооперативне господарство.

Батьківська підприємливість і працьовитість сина додають сільській буденності певного пожвавлення. Контакти Шереметів із селянами дають можливість побачити приховані тенденції сільської екзистенції. Більшість селянських ініціатив позначені примітивізмом, хитрістю й бажанням швидкого збагачення. Перехитрити сусіда, обдурити урядника, обікрасти багатого, висміяти легковірною – основні засади показаного Л. Бучковським буття галицько-подільського села. Продемонструвати вигадану вищість, отримати задоволення від чужого нещастя, потракувати горе інших як привід для веселощів – саме з цими пануючими в середовищі принципами борються римо- та греко-католицькі священики, хоча й самі вони загрузли в рутині сірості й буденності. У виховних цілях ксьондз Жупан навіть робить спробу інсценізації п'єси «Несподіванка», яка була написана в 1929 р. й базувалася на кримінальних хроніках. Атмосфера твору є співзвучною зі світом роману «Вертепи». У постановці також бере участь Лукаш Шеремета, він виконує роль Антека Шивали, якого вбивають власні батьки, що має гіпотетично створити альянс щодо подальшої долі головного героя роману. Показуючи невдачу постановки п'єси в домі Гетьмана, автор

намагається реалізувати одразу кілька завдань: з одного боку, показати плинний взаємозв'язок художньої літератури з реальним життям та, відповідно, її вторинність, а з іншого – відобразити стихійну реакцію глядачів-селян на сценічні події, що ілюструє інші неочікувані, іноді деструктивні впливи художніх творів на поміркований хід сільського життя.

Однак не можна однозначно стверджувати, що саме Шеремети стали головними героями роману. Л. Бучковського цікавить уся сільська громада, художній образ якої створений у всій її строкатості. Письменник вибудовує окремі сцени з життя того чи іншого героя у фабулярну цілісність, що має метою комплексно відтворити художній світ культурно-пограничної провінції. На відміну від решти творів, що були написані в тридцять роки й безпосередньо стосувалися сільської тематики, роман «Вертепи» оминає популярний у той час мотив людської солідарності чи спільної праці як результат тотожності людських доль. Т. Блажеєвський помітив, якщо героїв роману щось і об'єднує, то це щира спадкова ненависть [306, с. 222]. «Боже, Боже, – застогнав Шеремета, щось пробурмотів і замовк; прикре почуття заволоділо його серцем. Так раптово охопила його втома, що він перестав говорити. Страшенно хотів відвернутися від цього незрозумілого світу, що кипить ненавистю, брехнею й розрахунком. Життя Шеремети було катуванням, як у пса, прикутого до кута стодоли, а довкола помії, голод, тривога й безмежний сум» [317, с. 156], – з боєм говорить один із героїв роману.

Герої «Вертепів» показані надзвичайно реалістично, як люди цинічні в моральному аспекті та примітивні в біологічних проявах. Хворі, покалічені, неадекватні й приречені на страждання люди, викликають шок і відразу. Позначене стражданнями буття не має філософсько-екзистенціального виміру й не означає підкорення болю. Ці страждання мають деструктивний вплив на людину, вони нищать гуманістичні цінності. Герої твору не відчують паталогічності свого життя, терпіння та злидні стають тут гармонійним доповненням світу, у якому вони змушені існувати.

Здебільшого Л. Бучковський звертається до одноразової акцентуації зовнішніх ознак героїв, причому письменник намагається зробити акцент на психологічних домінантах художніх образів свого роману. Часто натуралістичні описи зовнішнього вигляду, характерне називання кількох найбільш помітних і виразних фізичних особливостей чи елементів одягу – усе це є співзвучним із внутрішнім станом героя й укрупнює його психологічну характеристику. Можна, наприклад, звернути увагу на опис священика Жупана з «Вертепів».

Л. Бучковський так характеризує його: «Він був високим, мав майже п'ятдесят років, веселий і живий; худа статура дещо омолоджувала його, циганська засмага худого обличчя робила його гарнішим. Темно-блакитні очі, що завжди виражали веселість, дивилися на світ спокійно й розумно. Поправляючи рукою густу чуприну, ксьондз Жупан посміхався своїми великими губами, а ця посмішка, що надовго застигала на обличчі, виражала ніжність і беззастережну добродушність. Глибокі зморшки вкривали чоло, обличчя червоніло, а жили на шиї набухали, коли ксьондз звертався з кафедри до дольнощенсянського народу» [317, с. 16]. Інші герої, що не відіграють важливої ролі в розгортанні сюжетної лінії, описуються не менш колоритно, але дещо фрагментарно: «Базилій Свістунович був тупим парубком, мав здоровенне кремезне тіло, вкрите лишаями обличчя, що мало вираз борсука. Весь час чекав на повістку до війська <...>. Був сильним, міцним; міг одним ударом убити Томека, виснаженого на той час хлопця. Базилій міг з'їсти цілий горщик свинячої картоплі, не запиваючи водою. Тому Філомонова, виходячи з дому, ніколи не доручала йому годувати свиней» [317, с. 60].

Дослідники помітили, що у творі, незважаючи на домінанту категорії «тутешності», поділ на «своїх» і «чужих», на відміну від текстів Р. Верника, базується не на національних чи релігійних ознаках, а радше на особистісному сприйнятті або зумовлений майновим розшаруванням [306, с. 223]. Так, постать Яна Ломіковського, бастарда, народженого від військового угорця, через свою фізичну й моральну недосконалість, викликає в місцевих селян відразу й повне неприйняття.

Щоправда, слід сказати, що в романі Л. Бучковського, як і В. Одоєвського, відчувається ледь помітний поділ сільської громади на русинів (старорусів) та українців. Визначення «русин» на галицько-подільському пограниччі в той час зберігало семантику «іншості-тутешності». Ці герої у «Вертепах» не виступають за автономію, не намагаються боротися за національні права й бачать своє майбутнє на польському пограниччі лише в просторі польської держави. Зображуючи сцену похорону Листи, староруса, інваліда прусської війни, автор ще раз наголошує на тому, що національно-релігійні відмінності не мають істотного впливу на перцепцію особистості. Для місцевих Листа був «майже святим». Про цей факт у творі говориться: «Коли ж це холопа святим робили, а ще й старовіра ! Коли ж це!» [317, с. 108].

Образ українця-ворога був прописаний у тексті роману лише в сцені приїзду з центру «нетутешніх» емісарів-агітаторів, яка

закінчується бійкою з селянами. Приїжджий референт, говорячи про необхідність упровадження нових методів господарювання й підвищення рівня загальної освіти, намагається викликати антагонізми серед селян, проголошуючи: «Плітки та деструкцію сіють серед вас ніхто інший, тільки українці». На це Бучний вигукує: «Ні. Пане референте, це не русини! Це наш конюший народ» [317, с. 110]. Так у «Вертепах» автор передусім виокремлює дві етнічні групи: поляків і русинів. Посередньою ланкою між ними є категорія так званих «перекинців» (польською – *реґукііґцук*). Завдяки закоріненому відчуттю приналежності до цієї землі, тобто сильній локальній ідентичності, місцеві селяни, передусім через мішані шлюби, легко змінювали етнічну приналежність [456, с. 96]. Таким чином, можемо стверджувати, що у «Вертепах» етнокультурна модель галицько-подільського села вибудовується навколо поняття «локальна ідентичність», що затирає національно-релігійні різниці й розбудовує семантичний рівень «тутешності».

У творах Ромуальда Верника атмосфера «свійськості» особливо помітна в етнокультурній моделі твору-спогадів «У Здолбунові розквітла калюжниця», який насичений ностальгічними образами часів молодості. У воєнних повістях автора, так само як і в Л. Бучковського, домінантою є сільський простір волинського пограниччя. Проте сюжет розгортається в багатьох містах і місцевостях польсько-українських кресів, а також за його межами, переважно в радянській Україні та Росії. Проте, безперечно, центром мікркосмосу є рідний письменнику Здолбунів. Варто зазначити, що тема міста в літературі ХХ століття є однією з найголовніших. Важливим є не стільки сам факт передачі міських реалій, скільки внесок останніх у формування внутрішнього світу ліричного героя, його світоглядних переоцінок [111].

Особливістю художньої моделі рідного для Р. Верника багатокультурного міста є рустикальна й полоноцентрична перспектива його зображення [239], що яскраво ілюструє специфіку авторського світосприйняття. Часопростір волинського міста стає предметом авторських роздумів у «кресових» оповіданнях, серед яких «У Здолбунові розквітла калюжниця» (1986) та «Не повернуться лелеки на Граничну» (1998). Варто звернути увагу, що символічна назва вулиці Гранична є не стільки межею поміж польським Здолбуновим і українською Здовбницею, скільки перехідним порубіжжям, що сприяє встановленню контактів між містом і селом, а точніше – між двома народами. Автор зображує дивовижний і органічний симбіоз двох світів: урбаністичного та рустикального.

Письменник розпочинає оповідання «У Здолбунові розквітла калюжниця» коротким екскурсом до історичних джерел малої вітчизни. Містечко, яке було невеличким селом і переходило у власність від одного польського магната до іншого, ніколи не відіграло значущої ролі в тамтешній історії. Здолбунів став містом лише в 1903 р. «після з'єднання старого села з новим залізничним поселенням». «Коли було створено вільну Польщу, – пише Р. Верник, – йому було надано статус центру повіту. <...> Той факт, що він став адміністративним центром повіту, зумовив швидкий розвиток у період незалежної Польщі» [548, с. 14]. – Проте автор згадує, що навіть після цього у свідомості місцевого населення поділ між селом і містечком у вигляді залізничної колії зберігся в достатньо стійких уявленнях, кожна з частин одного поселення жила власним життям. «Частина, у якій знаходилося село, – зазначає Р. Верник, – із часом розрослася, поселення за колією залишилося майже таким самим. На теренах колишнього села з'явилися різноманітні архітектурні міські будівлі» [548, с. 14].

Здолбунів дитинства й молодості Р. Верника – це передусім віадук над колією, який після його спорудження став неабияким місцем розваг підлітків, церква з п'ятьма «зеленими цибульками куполів, з яких на православний Великдень протягом трьох днів лунали дзвони» [548, с. 17], «новий цегляний костюол» [548, с. 17], який, на відміну від старого, розібраного в тридцять роки, не викликав особливого захоплення, «район єврейських жебраків і єврейська школа» [548, с. 21], синагога й палац Любомирських, м'ясний магазин чеха й ближнє чеське поселення Квасилів, кінотеатр і «Польський дім». Тут варто згадати, що на пограниччі міжвоєнного двадцятиріччя «польські доми» будувалися, як «фортеці» чи «обереги» культури тутешніх поляків, що було своєрідною відповіддю та противагою зростаючій українській національній свідомості. Тут відбувалися бали й гуляння, у національні свята – урочистості, виступи аматорських колективів та гастролуючих театрів. «Побував тут навіть геніальний Остерва, – пише Р. Верник, – і я бачив його двічі. Раз у „Перепелиці” Жиромського, вдруге в „Скупому” Мольєра» [548, с. 23]. Цікаво, що в «Польському домі» в Здолбунові виступали трупи російських еміграційних, а також українських театрів [548, с. 23].

Неабиякою подією було відкриття двох автобусних маршрутів між Здолбуновим та сусідніми Рівним і Острогом. Місто поступово починало розвивати свою інфраструктуру й поволі відкриватися світові. Сюди доходила також «широка радянська колія», що поєднувала «тутешній» кресово-пограничний світ із цілковито чужою

й незрозумілою цивілізацією. Згадуючи про цей факт, Р. Верник звертається до теми сталінських репресій і голодомору, пишучи, що «в період страшного голоду на Україні, під час якого зникло кілька мільйонів людей, кордони Польщі перетинало багато втікачів, які розповідали жахливі речі» [548, с. 28].

Згадування про елементи міського простору Здолбунова викликають у автора низку дигресивних спогадів-роздумів щодо історичного минулого рідної Волині. У повісті на цих місцях автор сконцентровує особливу увагу, виділяючи їх курсивом. Серед околиць Здолбунова письменник виокремлює урбаністичні простори славетних Острога та Рівного, ретроспективно порівнюючи їхній колишній вигляд із сучасним станом. Окремі розповіді присвячені чеському Красилову та сусіднім селам Старомильськ і Номомильськ, славетному минулому Тайкурів. Усе це свідчить про глибокі історичні й географічні знання та ментальну закоріненість Р. Верника в минувшині рідного краю. Однак чи не найважливішою складовою здолбунівського часопростору є його мешканці, образи яких відтворила пам'ять митця.

Авторські спогади й описи виходять далеко за межі рідного міста, яке ідеально гармонує й поєднується з природним ландшафтом і простором сусідніх сіл: «Це Устя, вузька річка, що плине серед лугов до ставків, де розводилися коропи, і озера біля млину, неподалік Крейдової гори, з якої видобували крейду для цементівні. За нею, на пагорбах, розкинулися два села: Новомильськ і Старомильськ. <...> Усі роки я провів на цій річці» [548, с. 12]. Коли родина Верників переїхала з дому на вулиці Костельній, що в центрі Здолбунова, на Граничну, молодий Ромуальд опинився в цілковито сільській атмосфері, на самісінькому пограниччі села і міста, де були «побілені хати з солом'яними стріхами, <...> рілля навколо неї була чорна, родюча й гарантувала непогані врожаї. Халупи господарств оточували фруктові сади, а понад дорогами й парканами росли вишневі дерева» [546, с. 6], – згадував письменник.

Хоч у творі «Не повернуться лелеки на Граничну» сюжетна лінія й розгортається в Здолбунові, але чільне місце посідають описи сільського життя, буденщина якого визначає ритм цілого міста й часто, завдяки описуванним сільськогосподарським роботам, читач дізнається про перебіг художнього часу: «А десь перед Великоднем почали зеленіти озими, луги за колією, островки трави на ділянках біля парканів. На деревах птахи зацвірінькали. <...> Ще день, може, кілька, і землероби почнуть на поля виїжджати, щоб орати й боронити. <...> Нарешті зима відступила настільки, що селяни почали виїжджати на поля з плугами» [546, с. 34]. Основна частина цього

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

оповідання описує події часів радянської та німецької окупації, саме тому рустикальні описи зменшуються, на перший план висувається безлике місто, яке виконує функцію декорації, на тлі них розгортаються жахливі події окупації й розповідається про долі героїв і звичайних мешканців Здолбунова. Більш яскраво Р. Верник описує окуповане Червоною Армією місто Рівне і в'язницю, яка стає місцем кривавого злочину радянського режиму, що масово знищував мирне населення.

Про селянську ментальну прив'язаність населення Здолбунова до землі свідчать суспільні настрої та очікування. Після вересня 1939 р. однією з головних проблем волинян стає саме питання власності на землю та небезпека її націоналізації з метою створення новою владою колгоспів. Земля стає мірилом цінностей і засобом порівняння радянських і німецьких загарбників. У творі «Не повернуться лелеки на Граничну» серед розмов осіб старшого покоління напередодні червня 1941 р. можемо знайти діалог, який доводить слушність такого твердження:

«У Німеччині вся наша надія. Напевно, нова війна буде.

– Така ж сама сволота, не сподівайтесь даремно.

– Сволота чи не сволота, але землю не забиратимуть» [546, с. 83].

Такий самий поділ на мирний і воєнний час характеризує твір «Зачароване дерево». Окрім суто селянського простору, де розгортається українсько-польський озброєний конфлікт, у повісті значна частина подій відбувається в окупованому радянськими військами Львові, куди заради безпеки з волинського села Янова переїхали до вуйка одні з головних дійових осіб – Казік і Маруся. Повсякденне життя міста розгортається на тлі радянських репресій, депортацій і загального занепаду: «З харчами було все складніше й щоразу треба було все більше за нього платити. Дратували його (Казіка – О. С.) ці виходи в місто, бо мусив дивитися, що з містом відбувалося. Щоразу брудніше ставало, усе більш занедбане. Магазили порожніми полицями світили й люди на вулицях посіріли. Навіть ті, що мали в що – боялися порядно вдягнутися. Стихли розмови, пануючий колись на вулицях гамір теж стих. Люди здавалися заляканими й просто так розмов не розпочинали. <...> Цього арештували, того депортували, ті за Буг утекли, або ж до Угорщини» [545, с. 227]. Проте львів'яни усвідомлювали, що можливий прихід німців не принесе звільнення, тільки спотворить обличчя давнього міста. Автор писав: «Якби навіть дійшло до війни між росіянами й німцями, то ця війна пройде по Львову й від гарного міста може

каменя на камені не залишитися. Росіян знали, а про німців погані чутки доходили з-за Бугу» [545, с. 48].

Не можна не відзначити, що навіть у буремні часи Львів не втрачав своєї краси й чарівності. Казік, що змушений був виходити з будинку вуйка в пошуках харчів, попри своє несприйняття реальної дійсності, захоплено милувався старовинними пам'ятками архітектури міста: «Уже це місто встигло зачарувати. Рівне з ним навіть не можна порівнювати. Це було єдине місто, яке знав, допоки не приїхав до Львова. Величезним і розлогим йому цей Львів видався. <...> Казік зупинявся на вулиці та зачаровано дивився. На барокові та ренесансні купола костьолів і вежі дзвіниць, на вкриті снігом стрілчасті дахи стародавніх споруд, на піднесений над містом Високий Замок зі встановленим на нім конусом Кургану Люблінської Унії» [545, с. 231]. Місто показане очима молодого людини, сповненої надій і очікувань, у якій незабаром має народитися дитина. У такому віці людина завжди живе вірою в краще майбутнє, проте ці мрії будуть перекреслені дещо пізніше, у рідному Янові.

Весна 1941 р. була надзвичайно теплою, квітуча природа та й саме місто Лева давали надію людям на повернення нормального життя, однак, як пише Р. Верник, «це була лишень ілюзія». «Серед натовпу перехожих, – продовжує письменник, – пропихалися сотні військових у чужих мундирах. Незважаючи на теплі вечори, вулиці пустіли з настанням сутінок і щільно зачинялися тисячі вікон і дверей. Ніхто не хотів наражатися на зустріч із п'яним солдатом і на неприємності» [545, с. 239-240]. Як бачимо, автор майстерно зображує внутрішній стан охоплених страхом львів'ян, а разом з тим створює узагальнену панораму міста.

Червень 1941 р. перетворює львівські в'язниці, так само, як і в попередньому творі рівненські, на стоси трупів – жертв НКВС. Новий мотив, що з'являється в «Зачарованому дереві», – це масові вбивства українськими націоналістами єврейського населення. Представлені сцени знищень людей є заповіддю пізнішої страшної кривавої трагедії в Янові. Такий спосіб зображення українських націоналістів є концептуально виваженою стратегією автора. Наведемо кілька цитат із тексту повісті: «У місті гарцював якийсь український відділ, що перебував на службі в німців, жовнірів якого пізніше люди почали звати „пташниками” через намальовані на їхніх машинах знаки. Їх вітати місцеві українці, що вигукували: „Слава Україні” та „Хай живе Степан Бандера”. На стінах з'явилися написані чорнилами плакати з гаслом: „Народе! Знай! Москва, Польща, Мадяри, Жиди – це твої вороги! Нищ їх” <...>. Те, що спіткало поляків (у Львові – О. С.), було

тільки тінню того, що спіткало євреїв. Їх мордували тисячами. Сотнями убивали в домах, де жили. „Пташники” організували полювання на них, допомагали їм у тому селяни, яких тлуми стягували до міста з поблизьких сіл. Євреїв гнали тисячами на прибирання трупів, убитих у в'язницях НКВС, але жоден із них по закінченню визначених їм робіт додому не повертався» [545, с. 248-249].

Пригадаймо, що радянський загарбницький режим, із його депортаціями, Р. Верник знав завдяки автопсії, а про німецьку окупацію та волинську різню між українцями й поляками – із розповідей очевидців, мемуарів та інших історичних документів. Аналіз текстів творів дозволяє припустити, що українсько-польський озброєний конфлікт став серйозною психологічною травмою для митця. До того ж у повоєнні роки Р. Верник обертався в колі поляків-емігрантів, у тому числі з Волині, у яких історична пам'ять скривджених вигнанців була позначена травмою міжетнічного непорозуміння, а звідси – конфліктогенним сприйняттям минувшини.

У «Зачарованому дереві», як і у творі «Не повернуться лелеки на Граничну», фрагментарно з'являється художнє зображення мирних часів міста Рівного. У свідомості селян провінційне Рівне було своєрідною метрополією, де стикалися великі інтереси, обертався казковий капітал, формувалася мода й смаки, життя було безтурботним і феєричним. Сюди приїздили за покупками й тут дізнавалися про події у світі. Для селян із Янова місто є своєрідним «вікном у світ». Не випадково донька єврейського гендляря Цвікера Рифка втікає до Рівного, а пізніше переїздить до Львова. Саме про життя в місті роздумує її брат Іцек, який мріяв про інший світ. Р. Верник пише: «Велике місто його вабило. Рівне. Власне тому іноді заздрило Рифці. Він великі інтереси хотів робити. Гроші розбазарювати не як єврей. Кожного дня оселедця їсти та бульйон із курки. Засідати в кав'ярні Грінбаума, де всі адвокати Рівного й околиць на чай з конфітюрами заходили й про поважні справи радились, і де бували дружини та доньки адвокатів у сукнях із найкращого коленкору. <...> Уявляв собі, як в елегантному костюмі від Сискіна, у якого й графи вбиралися, заходить до кав'ярні Грінбаума. <...> Мати шезлонг було мрією Іцека, який завжди асоціювався з багатством і елегантністю, був символом іншого світу й фінансового успіху» [545, с. 153-154].

Можна також припустити, що розгортання сюжету у двох художніх просторах – у сільській місцевості та урбаністичному просторі – є своєрідним художнім прийомом письменника. Відомо, що

місто, як мозаїка різних соціальних груп, функціонує на цілком інших засадах, ніж село. Незважаючи на виразну безособовість і певну однотипність, тут, наче під лінзою, концентруються всі соціальні явища, інтенсифікуються та поглиблюються суспільні й соціальні процеси. Тому, думаємо, не випадково письменник обирає саме Львів для зображення наслідків радянської та німецької окупації, а також діяльності українських націоналістичних формувань. Це дало змогу автору показати масштабність і глибину історичних процесів. З іншого боку, письменник вводить нових героїв, які так чи інакше пов'язані з Яновим, переносить у міське середовище, показуючи їх з іншого боку, в іншій ситуації, в інших умовах, і, нарешті, створює нову проблемну ситуацію. Таким чином, з'являється виразний динамізм сюжету, панорамність сприйняття пограничного простору, посилення старих сенсів і поява нових значень.

Завершуючи аналіз «волинських» творів Р. Верника, можемо констатувати, що в його текстах створено образи трьох міст польсько-українського пограниччя: Здолбунова, де народився письменник, волинського Рівного й галицького Львова. Перше з них характеризується двома перспективами опису міста: мирна-рустикальна («У Здолбунові розквітла калюжниця»), а також воєнна редукована й хаотична («Не повернуться лелеки на Граничну»). Авторська перцепція Рівного, показаного дещо фрагментарно, також позначена бінарною дихотомією мирний – воєнний час, місто стає знаковим місцем, семантично пов'язаним із радянською жорстокістю та підступністю. Образ захопленого Львова використовується автором з метою розширення просторових рамок повісті «Зачароване дерево» та створення воєнного часопростору міста як засобу об'єктивізації художньої дійсності. З'являється додатковий контекст для сприйняття головного мотиву твору – українсько-польського конфлікту на селі.

«Вертепи» Л. Бучковського й «У Здолбунові розквітла калюжниця» Р. Верника можна вважати «народженням світу молодості», а наступні – творами про його агонію. Якщо зникнення й занепад малої вітчизни письменника з Поділля викликав у нього певний внутрішній протест, доказом чого є провокаційна проза, що базується на специфічній філософсько-естетичній концепції та художніх засобах креації фікційного світу літератури, то в Р. Верника це викликає актуалізацію історичної пам'яті та намагання переосмислити й переоцінити українсько-польський конфлікт, тогочасні події й факти.

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

«Вертепи» написані «первинною мовою», тобто регіональною говіркою, почутою в рідному домі, яка стала основним матеріалом, що визначає специфіку етнокультурної моделі Л. Бучковського. Галицько-подільський часопростір повісті позбавлений чуттєвості й сентиментальності, вирізняється описами суворого буття мешканців села, де боротьба людини за виживання була жорстокою, а «тутешня» буденщина мала як свої привабливі моменти, так і деструктивний вплив на людей із суспільною патологією.

Особливістю авторської моделі Волині Р. Верника є розширення пограничного часопростору через урбаністичні описи. У творах сюжетні лінії розгортаються у Львові й Рівному, але передовсім рідний Здолбунів стає предметом авторських роздумів і символом втраченого світу дитинства й молодості. Згадування й описування елементів міського простору Здолбунова відбувається на тлі багатокультурного та різномовного пограничного середовища й низки дигресивних рефлексій щодо поліетнічної спадщини пограниччя.

Варто наголосити, що емігрантські ностальгічно-сентиментальні описи рідного краю автора твору «Не повернуться лелеки на Граничну» різко контрастують із натуралістичними картинами подільського села Л. Бучковського, який описував свою малу вітчизну, коли та була об'єктивною реальністю.

Зіставляючи й порівнюючи художні етнокультурні моделі «Вертепів», які випадають з «воєнного» макротексту Л. Бучковського та творів Р. Верника, здавалося б, цілком різних у багатьох аспектах письменників, складно не помітити виразну рустикальність «кресового» часопростору, де стикались українська та польська, візантійська та римська культури. Постійні суперечки й конфлікти на цих землях назавжди закріпили за нею романтичний образ «слов'янської Шотландії». Спільною для цих митців пограниччя є оптика буденщини, яка визначає сутність сільського буття, а також категорія «тутешності». Площина патологічної «свойськості» особливо чітко виділяється в художній моделі «Вертепів» Л. Бучковського, «тутешність» присутня й у збірці оповідань «У Здолбунові розквітла калюжниця» Р. Верника. «Тутешність» підкреслено також і в інших творах цього автора, але в мирному часопросторі, позбавленому присутності «третього – ворожого». Особливістю моделі пограниччя Р. Верника є розширення семантики порубіжжя завдяки сегменту урбаністичних просторів, що дозволяє авторові дати більш повну й об'єктивну картину охоплених війною «кресів».

3.2. «Ретроспективи іконології кресло-пограниччя у творах Я. Івашкевича та В. Одоєвського»

У творчості Ярослава Івашкевича, починаючи з так званого київського періоду та закінчуючи останніми роками творчості, художній образ і простір України проходить лейтмотивом як на проблемно-тематичному рівні, так і на рівнях певних підтекстових алюзій та асоціацій, що, зрештою, створює знаковий сегмент етнокультурної моделі польсько-українського пограниччя. Тому не дивує й той факт, що в циклі «Італійських новел» також реінтерпретована країна дитинства й молодості митця, але художня етнокультурна модель українського часопростору цих творів має певні поетичні відмінності й структуру. Характерною ознакою поезики творів «Voci di Roma» (голоси Риму) (1938), «Венеціанське мереживо I» (1940) і «Венеціанське мереживо II» (1941) є яскраво виражений автобіографізм і контамінація художнього часу минулого й сьогодення, що знайшло своє відображення на інтонаційних рівнях художньої нарації. Автор створив свою модель художнього світу, наслідуючи принципи аналогій і нашарування сенсів, упроваджуючи в структуру епічних творів так звані «секундарні» метафікційні тексти [493, с. 280]. Оповідання поєднує загальна атмосфера мотивів смутку, меланхолії, швидкоплинності життя і смерті, незрозумілості найглибших людських почуттів, самотності та метафізичного страху [564, с. 140].

Італійський цикл, до якого також входять оповідання «Анна Грацці» (1938), «Готель Мінерва» (1939), «Конгрес у Флоренції» (автор не зазначив дати написання), «Повернення Прозерпіни» (1942) і «Змарнована ніч» (1942), було опубліковано в 1947 р. Беручи до уваги той факт, що Я. Івашкевич вирішив його опублікувати в досить непростий повоєнний час, можемо припустити, що події Другої світової війни не змінили актуальності наявних тут мотивів, можливо, автор мав намір навпаки їх підсилити, що дає підстави віднести «Італійські новели» до повоєнної прози творчості польського художника слова.

Незважаючи на назву циклу, його тематика й проблематика сягають значно глибших сенсів, викликаючи низку підтекстових паралелей, і не завжди пов'язані з часопростором, що зустрічається в назвах творів. Італія вкотре стає претекстом до авторських роздумів щодо універсальних цінностей людського життя. Дослідники помітили, що «італійська» проза письменника базується на двох основних засадах: палімпсесту й пам'яті. Ст. Ульях пояснює, що в

Івашкевичевському палімпсесті художні часові пласти накладаються один на одного; сутністю спогадів є взаємне нашарування різних текстуальних моделей візії світу, де найістотношою рисою авторського стилю є «зішкрябування» пізніших пластів для того, щоб досягти найстарших і глибинних [247, с. 305]. Для київського кальничанина інтерпретація спогадів про Україну стала засобом художнього пов'язання часів, а також способом збереження втраченого світу юності.

Уже на перших сторінках оповідання «Voci di Roma» (Голоси Риму) Я. Івашкевич у риторичному зверненні до читача називає прізвища Ст. Жеромського і М. Пруста, що було своєрідною сугестивною спробою, занурюючись у минуле, віднайти й поновити «втрачений час». Приїзд героя-наратора до Вічного міста Риму й випадково почутий на цвинтарі голос повертають його в давно минулі часи. Назва оповідання має як пряме значення, так і символічно-метафоричне, пов'язане з поняттями текстуального багатоголосся, культурного діалогу чи культурного полілогу [123]. Поселившись у затишному готелі, герой оповідання чує «голоси» міста. Зокрема, Я. Івашкевич пише: «Незважаючи на те, що це помешкання сховане в достатньо прихованому закутку, разом із гомоном великого міста, шумом машин і автобусів, що мчать по жовтій П'яцца дель Пополо, чутно інші окремі звуки. Спочатку крики перекупників овочів, раптові, болісні й чіткі, наче крики мученика, якого страчують влітку опівдні» [386, с. 93]. – Далі автор із притаманними йому чуттєвістю й любов'ю до дрібниць, які є характерним елементом поезики його творчості, описує дисонансне розмаїття звуків, що доходять до нього, серед яких нарешті виокремлюються звуки гри на фортепіано, що консонансно упорядковують простір: лунають «найстаріші вальси світу», що, як зазначає автор, переносить його «до ще давніших часів, найдавніших, найдавніших забав» [386, с. 94]. Старий цвинтар у етнокультурній моделі письменника теж є своєрідним багатоголоссям минулого, тут поховані люди різних національностей і віросповідань, яких об'єднала римська земля. Наратор звертає увагу на могили англійців, американців, німців, «читає» написи грецькою, болгарською, а іноді й російською. Роль наратора в цьому контексті відповідає, за визначенням Ю. Коваліва, функції організатора універсальної моделі подієвих рядів та посередника між автором і читачем [122, с. 94]. Увагу наратора прикув православний хрест, який викликав спогади малої вітчизни й цілу низку почуттів: «Двораменний

хрест, червоні яйця, напис, якісь дрібні квітки, розсипані по могилі люблячою рукою – усе це перенесло мене далеко від кипарисів і піній. Одна лише помилка в написі «нянічке», яка вказувала на південну вимову (на півночі було б «нянюшке», або ж, принаймні, «нянечке»), та звичай приносити фарбовані яйця на могилу здалися мені чимось рідним, власним, і раптом усі польські й італійські спогади відступили, як відплив, оголюючи дно перших степових невгамованих вражень» [386, с. 94]. Така структура оповіді впливає на формування івашкевичевої моделі, яку можна вважати певним новелістичним символом кульмінаційної точки твору [247, с. 305] та яка входить до типології художньо-літературних моделей, їх В. Сірук визначає як внутрішні [227].

Етнокультурна модель польсько-українського пограниччя вибудовується Я. Івашкевичем у кількох часопросторових площинах і образно-стилістичних паралелях. Випадкова зустріч із давньою знайомою часів молодості, Манефою Віталіївною, повертає героя до втраченого світу, у неіснуючий світ-цвинтар тридцятирічної давнини, який зберігся лише фрагментами на палімпсестах авторської пам'яті. Важливою поетичною особливістю оповідання є процес пригадування та, власне, відтворення механізмів акту пригадування. «Коли я наблизився до місця, де виднівся православний хрест із білого мармуру, – читаємо у Я. Івашкевича, – зі здивуванням зауважив, що біля могили навколішки стоїть одягнена в чорне жінка. На мить затримався. Очевидно, пані помітила мою присутність, бо неохоче обернулась, а потім повільно встала. Я чудово пам'ятаю цей її рух, який добре закарбувався в моїй пам'яті. При цьому мене охопили незмірно дивні почуття, наче прикрите чорним крепом непам'яті небо раптово роз'яснилося, ніби чиясь рука зняла з моїх очей катаракту, і несвідомо, не розуміючи, що переживаю, і що в мені пробуджується, які віддалені пласти пам'яті несподівано виринають, сказав напівшепотом: – Манефо Віталіївно!» [386, с. 97-98]. Для обох героїв згадування минулого було болісним і дещо неприємним процесом, пов'язаним із негативним особистісним досвідом вигнання й усвідомленням остаточності цього факту. Екскурс у минуле не міг воскресити «втрачений час», бо кожен із них опинився у своїй новій реальності: «Насправді нам не було про що розмовляти. Вона того всього, що було для мене дійсно важливим, не розуміла. <...> Знову знайшовши себе в зрілому житті, я дивився на мертвий світ Манефи із сумом, але й почуттям певного триумфу» [386, с. 104]. Герой оповідання змушений був погодитись із втратою світу, який уже набув

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

статуту «мертвого», що своєрідно презентує авторську модель інтерпретації часопросторових ретроспективних візій.

Я. Івашкевич робить топос «кресового» світу-цвинтаря, одного з основних у польській літературі міжвоєнного двадцятиріччя, ключовим сегментом художньої моделі втраченої приватної вітчизни.

Аналізуючи ставлення письменників польсько-українського пограниччя до фактів змінення кордонів міжвоєнної Польщі й позбавлення багатьох людей малої вітчизни, Б. Гадачек виділяв дві форми художніх рефлексій тогочасного простору: «Перший із них, більш емоційний, полягав у сподіваннях на повернення, очікуванні й вірі, що такий день надійде. <...> Другий спосіб – погодження з фактом утрати приватної вітчизни» [361, с. 59]. Я. Івашкевич, на нашу думку, належить до другої групи, він не живе власним минулим, а намагається вписати його у світ сучасний, де простір минулого є не домінантним, але важливим сегментом сьогодення. Своє життєве кредо поет задекларував у вірші «Відвідини улюблених місць молодості» (*Odwiedziny miejsc ulubionych w młodości*) у томі поезій «Інше життя» (*Inne życie*):

Przeminęło. Zamknięte. Skończone. Na wieki!
Nie wstrzymuje tej wody. Odplywa, odchodzi.
Niechże bieżą, gdzie giną wszystkie, wszystkie rzeki,
Stary świat się pochylił, inny dzień się rodzi.

Тут втрачене минуле не може бути повноцінно відновлене в спогадах, але повернення до минувшини і його художнє контемплування стають для Я. Івашкевича своєрідною формою буття в сьогоденні.

Герой-наратор і його знайома колись належали до різних суспільних і культурних кіл. Беручи до уваги автобіографічність і автотематизм «*Voci do Roma*», можемо уявити, що йдеться про російське дворянство та шляхетсько-поміщицьке середовище. Я. Івашкевич, підкреслюючи реальність подій, згадує про репетиторство в маєтку Головкіних і знайомість із панянкою із сусіднього двору, що грала твори В. А. Моцарта й П. І. Чайковського. Щодо імені старої знайомої, Манефи, наратор дає автокоментар: «У цей момент я не пам'ятав нічого, окрім дивного імені. Його незвичність, напевно, була єдиною причиною, що воно залишилось у пам'яті» [386, с. 98]. Розглядаючи тяглість цього імені в метатексті письменника, зазначимо, що воно зустрічається й у ранній його творчості, а також у «Книжці моїх спогадів», у якій Я. Івашкевич,

описуючи часи репетиторства в Красно-Іванівцях, згадує про двох знайомих панянок – Іну й Манефу, зазначаючи, що ці імена постійно повертаються до нього в спогадах [376, с. 128]. Вписуючи художній світ українських спогадів до урбаністичного простору Риму, автор на рівні алюзії намагається донести до читача ідею крихкості людської екзистенції. Із цвинтаря співрозмовники їдуть до «мертвого міста» Остії. Античні руїни мурів, рештки веж, патетичні статуї та настінні розписи, «криві й наївні візерунки, що нагадували шпалери наших єврейських містечок», – своєрідні символи-знаки занепакої античної цивілізації, які повертають героїв у давно минулий світ молодості й викликають потік спогадів щодо його знищення. Так, у згаданому творі читаємо: «Як це можливе, прошу пана. Як це можливе, щоб нас вигнати? Усіх? Вигнати, відгородити цілий народ. Ми ж усі були європейцями. <...> Чому нас усіх позбавили спадщини? Як це могло статися? І чи ми вже ніколи до Європи не повернемося. Має ж бути якась єдність на світі!» [386, с. 105].

Ключовим словом рефлексій Манефи стає Європа, у культурний простір якої в її уявленні вписана й Україна. Дослідники неодноразово аналізували пан'європеїзм автора «Слави і хвали», у свідомості якого поняття «середземноморської», тобто європейської культури поширювалося також і на українські степи. На тлі слідів античної культури в наратора запускається механізм художньої реінтерпретації згадування, «іншість» елементів української цивілізації актуалізують образ малої вітчизни. «Який же був інший той степовий полудень, – пише Я. Івашкевич, – безформний, кривавий і п'яний водночас. Широкість полів, звідки, здавалося, лунає чумацька пісенька і скрип чумацьких коліс, і пісня дика й вільна, зовсім інша, ніж нерухомі класичні форми руїн» [386, с. 105].

Деякі вчені вбачають витоки такої перцепції культурних просторів України та Італії в контексті «Voci di Roma» в особливості побудованої моделі пограничної свідомості Я. Івашкевича, що на той час уже чітко та логічно викристалізувалася. Ст. Ульяш зауважив, що «кресовість» автора означає бачення світу в подвійному дзеркалі, засвідчує проблему багатоперспективності його огляду, своєрідну поліфонію. В оповіданні «Voci di Roma» функціональним стає принцип взаємозаміни культурних домінант елементами з різних культурних теренів. Пінії й кипариси – символи вічної скорботи в римській традиції – замінюються на знаки-символи пограничного хронотопу: будяки й квітучі яблуні. «Центральний краєвид» рідної землі й батьківського краю включено до художньої моделі Європи Я. Івашкевича. На тлі Вічного міста Риму і руїн Остії відкриваються й

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

відшукуються «поховані світи», «далекі материки пам'яті». Письменник, представляючи середземноморську традицію й пов'язуючи її з польсько-українською культурою, бачив Європу «від моря до моря» як неподільну єдність, бачив неперервність часів і культур попри її розірваність війнами, ексодами, еміграцією, пережитими у свідомості людей [247, с. 305-306]. Отже, івашкевичева візія України в Італії доводить певну єдність протилежностей, яку письменник розумів як культурний синкретизм [564, с. 141], його особливості зображені також у низці пізніших творів, зокрема, у романі-епопеї «Слава і хвала». Автор продовжує розширювати синкретичний компонент етнокультурної моделі, який у цьому контексті підкреслює тисячолітній досвід міжкультурної та міжцивілізаційної комунікації. Таким чином, культурний синкретизм є організуючим, об'єднуючим концептом етнокультурної моделі України, вписаної в простір старої Європи.

Герой-оповідач, як сам він зазначає, бачився з Манефою востаннє, але відтоді «голоси Риму» завжди викликатимуть у нього образ утраченої вітчизни. Літератор, який «даремно шліфує жовті римські тротуари», подумки повертатиметься в минуле, що стає для Я. Івашкевича чимось на зразок ліків від ностальгічного болю втрати «назавжди» [222, с. 235]. «І мені здається, – ніби болісний і вистражданий вирок читає автор, – що я віддав би все, аби тільки це був не Рим, а тепле село в Катеринославській губернії, і запах збіжжя, і довгий стіл, заставлений варениками та грибами, і якась моя, латинська – а не ця чужа, руська – няня, що доброзичливо сидить на кінці столу, котрий стає столом суду, і якийсь усміх погодження й любові, і хтось більший, старший, кращий від усіх інших людей, від усіх інших матерів, і аби я був кращий, мудріший, терплячіший» [386, с. 105].

У двох наступних творах – «Венеціанське мереживо I» і «Венеціанське мереживо II» – перлина Адріатики також стає відправною точкою для мандрівки до закутків власної пам'яті та художнього перестворення минувшини. Г. Рітц, аналізуючи «Італійські новели» Я. Івашкевича, слушно зауважує, що спогади мають подвійний характер: охоплюють власне предмет спогадів та процес згадування. Спогади є змістом і певною формою організації змістовності тексту. Швейцарський дослідник додає, що згадування провокує авторефлексії, вимагає метафікційності в художніх текстах і водночас є формою літературної екзистенції. Обидва твори взаємопов'язані між собою не стільки на рівнях композиції чи розгортання сюжету, скільки в площині метафікційності. У текстах

оповідань атмосфера міста «поза сезоном» поєднується з мотивом творчої кризи й стає приводом для згадування й реінтерпретації [493, с. 286-287.].

Художній простір першого оповідання майже не виходить за рамки представленої тут реальності, спогади стають своєрідною екзистенціальною формою буття оповідача у Венеції, внутрішніх емоційних заглиблень і збирання різноманітних вражень [493, с. 287]. Меланхолійний образ міста стає ідеальним тлом для сприйняття інформації про смерть приятеля розповідача Станіслава, дата й місце смерті якого – «Lugano le 27 mars 193...» – указують, що його прототипом був Кароль Шимановський.

Близькість, а іноді й майже художня тотожність художніх образів Італії та України у творах Я. Івашкевича, були, радше, результатом дружби й плідної творчої співпраці Я. Івашкевича й К. Шимановського. У книзі спогадів «Зустрічі з Шимановським» митець дав наступну оцінку власній перцепції середземноморської країни: «Образ Італії та Сицилії, нові музичні можливості, сенс вакханальних містерій, значення грецьких міфів у тому освітленні, яке їм давав Зелінський, нарешті, можливості творення для великого театру, віра у власні можливості, – усе це змішалось в мене в голові й полегшувало безсоння на поличці вагону, який із галасом проносився полями, наповненими нічними запахами. З цих розмов особливо запав мені в пам'ять і вразив уяву образ Сицилії, такий, яким його створив для мене Шимановський і який пізніше – багато років пізніше – я перевіряв наочно. Водночас, їдучи отак землю своєї молодості, я відчував, що є щось спільне між нею й батьківщиною Емпедокла. І тут, і там шари культур Сходу і Заходу накладалися один на одного, витворюючи специфічну ауру» [384, с. 11]. У тексті твору «Венеціанське мереживо I» власне венеціанське мереживо з'явиться лише раз у вітрині магазину, побачене очима невідомої жінки – «дами з далекої Польщі, яку колись кохав „відомий письменник”» [374, с. 133]. Це стане алюзією на закамарки людської пам'яті. Відомо, що мережева венеціанського острова Бурано здавна були символом і візитівкою цього регіону, проте, на нашу думку, цей витвір прикладного мистецтва можна розуміти і як метафору самого міста, з його розгалуженою та заплутаною мережею вуличок і каналів, як лабіринтів людської підсвідомості.

Мотив творчої кризи авторського «Я» буде значно розбудовано у «Венеціанському мереживі II», головний герой якого дуже нагадуватиме двійника письменника. Своєрідним прологом до новели є роздуми героя-оповідача щодо подорожування й писання, про

співвіднесеність правди в спогадах та фікції в текстах: «Для людей, що пишуть, поетів, літераторів, немає нічого кращого, ніж подорож. Не тільки зміна середовища, але й сам рух вагону, уже стукіт коліс по колії викликає в уяві певного типу ферменти. Сиплються ідеї, до вірша добирається ритм – і, нарешті, замість захоплюватися й дивитися на заморські чудеса – мандрівник занурюється в спогади, а зі спогадів народжується фікція, що не має нічого спільного з навколишньою реальністю» [375, с. 135].

Герой-літератор приїздить до Венеції в період творчої кризи, він знаходиться в пошуках головної жіночої постаті свого «роману», прототип якої «постійно мешкає» в цьому місті. Зустріч із колишнім знайомим з України, Освальдом Сосновським, який тепер живе у Венеції, збудує інтенсивний процес згадування й реконструкції змісту спогадів. Це вкотре доводить, що основою художніх моделей Я. Івашкевича після «розрахунку з модернізмом» стає пам'ять про малу вітчизну й ретроспекція пограничного знищеного світу.

Я. Івашкевич залишається вірним своїй пам'яті та власним засадам творення художнього світу малої вітчизни. Постать Освальда стає все більш реальною, асоціюється з «магнатсько-аристократичним світом України» [375, с. 138]. Пригадуванню сприяє огляд старих світлин і випадково віднайдена фотографія давньої знайомої Зосі, з якою героя щось пов'язувало в молодості. З цього епізоду розпочинається текст секундарний, тобто нарація в нарації, а спогади про Зосю набувають епічних ознак.

Письменник, розуміючи неоднозначність спогадів, які набирають дещо іншого значення з перспективи років і в залежності від ситуації, робить цікаве спостереження: «Огляд старих світлин належить до таких самих дій, як перечитування старих листів. Чим більше вицвітають – перші й другі – надаємо їм кожного разу іншого змісту, нового досвіду та нашаровуємо на рисах колишнього життя, що зникає, нові пласти» [375, с. 141]. Побачене жіноче обличчя, з ретроспективи майже тридцяти років спонукає героя-оповідача до аналізу концептів власної підсвідомості. «Чорна, мертва й тиха Венеція» перестає його цікавити, реальність змішується зі спогадами, навіть нічні сцени незакінченого роману переплітаються з певною історією молодості». Відтепер постать «української» Зосі пов'язується з образом, який шукав герой-письменник, а отже, стає складовою художньої моделі твору у творі, видобутою з пам'яті.

Згадування починається з відтворення сцени на терасі магнатського палацу в Шапіївці, в Україні в часи занепаду пограничного світу. На балконі зібрані всі учасники ситуативного кола

оповідання в оповіданні: дещо наївна домашня вчителька Зося, трохи психічно загальмований нащадок польсько-українського аристократичного роду Сосновський, власне наратор та енігматичний варшавський професор Жальвата, який ніде детально не охарактеризований, але з певними рисами сексуального демона. Між наратором і Зосею виникають певні почуття, які не матимуть продовження в майбутньому, натомість між рештою героїв виникають досить складні й романтичні стосунки класичного трикутника кохання. Зрештою від Сосновського читач і наратор дізнаються про смерть Зосі у Венеції. Г. Ріц уважає, що в тексті зв'язок між наратором і Зосею є символічним, його значення полягає у випадковому повторенні її шляху до смерті та стає претекстом для спогадів, а також для творення секундарного тексту [493, с. 289-290].

Сцена на терасі є ключовою моделлю пограничного простору в творчості Я. Івашкевича. Шляхетсько-поміщицький двір чи магнатський палац, а радше їхня «кресова», як сам автор її називає, субкультура, стають для митця стрижнем образу України, який, щоправда, має певні тенденції до художніх трансформацій у різні періоди життя й творчості письменника. У «Венеціанському мереживі II» читаємо: «Пам'ятний то був вечір. Ніч була такою ясною, коли ми стояли на терасі шапіївського палацу й дивилися на ставок, що був унизу. Усе це було приречене на знищення, а ми, наче відчували крихкість цього гарного оточення, нетривалість ніжних почуттів, що виникли поміж нами, з'єднували нас гірляндами літніх квітів – відчували, як граючі наші серця підносять півтони вгору. <...> До цієї миті життя я повертався неодноразово, відтворюючи її в моїх романах, але завжди усував з нього Зося, яка десь гинула в тому часі, коли пригадував собі запах літніх рослин та блиск ставка внизу» [575, с. 148-149]. Отже, авторефлексійні спогади не дають можливості повного відтворення образу Зосі, в останніх рядках оповідання герой сам це визнає, жінка залишається загальним уявленням наратора, вона не може набрати чітких індивідуальних рис. Намагання згадати давню знайому та знайти образ для роману є лише мотивацією тих уявних повернень, що справляють неабияку приємність самому авторові. Постать Зосі стає претекстом для ретроспекції «кресового» минулого й літературних повернень у минулі часи як для самого Я. Івашкевича, так і для героя-письменника.

Автобіографізм цього оповідання проявляється на багатьох рівнях, серед яких – звернення до часів репетиторства, занурення в атмосферу замкненого й дещо анахронічного шляхетського двору, повернення до любовних перепитій молодості. У «Книжці моїх

спогадів» серед іншого згадується й Шапіївка Станіслава Тишкевича. Другий момент – це згадування героя-наратора про творчу роботу в зимній київській квартирі: «Навчався багато, працював, щоб заробити – а крім того, іноді вночі в мені прокидався поклик. Сідав за стіл і писав якийсь фантастичне оповідання, наполовину з пережитого, а наполовину з прочитаного. Зима була холодна, за вікном лежало багато снігу. У моїй кімнаті було дуже зимно, а рука мерзла над папером» [375, с. 151]. Імовірно йдеться про написання «Втечі до Багдаду», така ж сцена з життя описана автором у спогадах.

І ще один важливий момент, на який варто звернути увагу, у I-му й II-му «Мереживах». У першому автор наголошує на деструкції, послабленні пам'яті, – герой не може пригадати номеру своєї кімнати в готелі й називає «дрібні забування» «першою ознакою розкладання» [374, с. 132]. У наступному творі «перші ознаки старіння досконалої пам'яті» [375, с. 139] проявляються в нездатності пригадати Освальда Сосновського й надзвичайних зусиллях відтворити образ Зосі. Можемо припускати, що так звані «італійські» літературні повернення в Україну є намаганнями зберегти на сторінках своєї прози втрачений світ, а порушена проблема слабкої пам'яті є своєрідним розкриттям авторських інтенцій.

Три оповідання з циклу «Італійські новели» свідчать про безперечну близькість і спорідненість цієї країни й України, що чітко відображено у всій творчості Я. Івашкевича. Безперечним залишається факт, що Україна, де народився митець, і обрана ним пізніше Польща органічно вписані у свідомості автора в єдиний культурний простір Європи. Поява цього циклу є логічним продовженням роздумів письменника щодо культурної єдності континенту. Тим більш, що ця тема ставала надзвичайно актуальною в передвоєнні й повоєнні часи. «Італійські новели» доводять, що, попри геополітичні перетворення ХХ ст., письменник намагається зберегти згадану єдність, хоч би шляхом психологічного привласнення Європи, а хоч би й завдяки вписуванню України й Польщі в середземноморську модель етнокультурного простору. Натомість, для митця духовний зв'язок рідної України та Італії є нерозривним, бо саме ці землі формували міфи, які стали основою його світосприйняття. Можливо, саму тому письменник безліч разів приїздитиме в Італію, щоб подумки повернутися на Україну – утрачену назавжди країну його молодості.

У свідомості В. Одоєвського культурний і географічний простір Італії ініціює також ретроспекцію польсько-українських пограничних теренів. Накладання італійської реальності й українського минулого

відбувається в романі «Оксана» (1999). У художніх моделях двох письменників простір України виконує функцію центрального краєвиду, який К. Вика розуміє, як терени, до яких постійно «звертається уява письменників, коли вони являють нам найближчі серцю постаті. Увесь світ може бути в пам'яті, як рухома по колу сцена, на якій тільки одне це місце не обертається. (...) Лише краєвид можна забрати з собою в кожную подорож і не згубити навіть тоді, коли все необхідно покинути, залишитися голим, позбавленим усіх речей» [557, с. 13, 17].

Цей твір В. Одоєвського, а також оповідання «У ніч, коли помер» (1993), символізує закінчення еміграційного періоду творчості письменника. Його поява ознаменувала початок нового періоду творчості митця та засвідчила появу нової візії польсько-українського порубіжжя, яка обіцяє стати важливим компонентом нової інтерпретації етнокультурної моделі пограниччя.

Польська дослідниця М. Рабізо-Бірек називає «дооксанівський» період його творчості «постеміграційним» [485, с. 333] і пов'язує новий із кардинальними геополітичними змінами, що наступили після вільних виборів до польського парламенту. Суспільно-політичні перетворення посткомуністичної Польщі сприяли поверненню В. Одоєвського до рідного краю. Попередня творчість письменника, яка була досить типовим, але разом із тим і яскравим відбитком здобутого еміграційного досвіду, ідеально вписується в канву так званої польської літератури на чужині. Виникнення цього тематичного пласту пов'язують із творчістю першої хвилі емігрантів, що стала відповідною реакцією на офіційну політику Польської Народної Республіки в 1968 р. Відтоді розпізнавальною рисою творчості В. Одоєвського стає заборонена катинська тема й історія погромів під час українсько-польського збройного конфлікту на Волині й галицькому Поділлі. Також знаменними є звернення письменника до проблем еміграції й створення образів польських біженців-вигнанців. Еміграційна модель свідомості автора «Без передиху» проявлялася в багатьох тематичних, проблематичних та мовних площинах, а також на рівні генології й стилю. «Фарбуючи концептуальну модель світу в національно культурні кольори, мовна картина світу не є дзеркальним його відображенням, а певним способом його інтерпретації» [114, с. 227], – уточнює Н. Кушина. В. Одоєвський усе більше стає заангажованим публіцистикою й поволі відходить від експериментальної прози, зосереджуючись на більш класичних засадах творення художнього світу [484, с. 120].

У перших рецензіях на «Оксану» критики назвали твір «любовним романом», виокремлюючи інтимно-еротичний мотив твору і стосунки між польським істориком і публіцистом із Мюнхена та донькою українських емігрантів із Німеччини. В одному з інтерв'ю 2000 р. В. Одоєвський досить болісно і з певною зневагою зреагував на однобічне потрактування, дорікаючи, що читачі-оцінювачі не помітили найголовнішого його меседжу. З цього приводу М. Рабізо-Бірек писала: «Зазвичай критика аналізувала, чи В. Одоєвський написав любовний роман і наскільки цей роман є літературою високого порядку. Не побачила також глибоких зв'язків із старогрецьким міфом. Це, мабуть, означає, що класична література в нас «зійшла напис» (зіпсувалась – прим. О. С.). Навіть серед університетських професорів, які на рецензіях додатково заробляють до пенсії, та професорських дочок, які корпаються в критиці. Також, мабуть, погіршилися знання класичної літератури. Але що вдієш, хто сьогодні читає Еврипіда?» [474, с. 164]. Безперечно, зауваження автора щодо розпізнання класичних когнітивних моделей, когнітивної мотивації пізнання, що визначають усезагальність людського мислення, – проблема актуальна особливо в контексті визначення особливості польсько-української етнокультурної моделі. У романі польського митця етнокультурна художня модель вибудовується не тільки й не стільки на темі кохання, скільки, передовсім, на рефлексіях складних стосунків між сусідніми народами. Автор намагається подолати історичні суперечності та зрозуміти правоту іншої сторони. Мотив кохання вже немолодих людей переплітається, навіть зростається з історією окремими фрагментами українського воєнного часопростору та визначається процесом згадування й оцінювання трагічного минулого як на особистісному, так і на міжнаціональному рівнях.

Безперечно, важко не погодитись із твердженням про домінанту теми кохання в романі «Оксана», де показана динаміка палких почуттів між Каролем і Оксаною, від народження любові й до моменту втрати коханої. Поляк і українка не мусять боротися за свої почуття з кимось третім, між ними існує «мур», зроблений з іншої матерії: зі стереотипів, схематичного сприйняття «іншого», упередженості, на які вони не мають жодного впливу. Ані невиліковна хвороба Кароля, ані велика різниця у віці між ним і Оксаною не можуть затьмарити їхніх щирих почуттів. Е. Дутка називає героїв «сучасними Ромео і Джульєттою», які покохали одне одного, хоч належали до двох ворогуючих родин – двох народів, розділених історією [343, с. 87], тим самим вписуючи героїв В. Одоєвського в контекст світової моделі шекспірівського сюжету.

Для Кароля й Оксани знаки долі стають зрозумілими та розкодованими тільки після того, як з'являються вдруге в спогадах. У зіткненні з сьогоденням герої роману стають безпорадними, тому площина згадуваної неоднозначної минувшини є чи не найголовнішою. Тільки згадуючи власні переживання та порівнюючи їх із сьогоденням, герої усвідомлюють свою драматичну й трагічну долю, яка набуває загальноархетипного значення в різних відрізках часу й різних просторах, а також у різних вимірах літературної екзистенції [172]. Таким чином, важливою складовою долі кожного героя стає ретроспекція минулого життя, його сублімація, спроба перебудувати його до певної культурної моделі й намагання ліквідувати індивідуальне начало, хоча індивідуальна модель долі показана автором, передовсім, на рівні героя-індивіда [551, с. 3].

Роман В. Одоєвського «Оксана» можна назвати твором про ненависть, причини її виникнення та огидні наслідки, у якому головні герої твору є емігрантами з польсько-українського пограниччя. Водночас це роман, у якому автор намагається цю ненависть пояснити й засипати прірву, яку викопало між сусідніми народами неприйняття «інших», що жили на тій самій землі в той самий час. Проте, на думку автора, ці прірви можна засипати лише говорячи правду, правду до кінця. Тільки тоді може надійти час взаємного вибачення [393, с. 125]. Багатогранність твору дає підстави називати й інші проблеми, відображені автором. Можна сказати, що «Оксана» є повістю про вмирання, про протистояння болю, що роздирає нутроці й раниць душу, про травматичні спогади й негативний історичний досвід, про Другу світову війну та драматичні події на польсько-українському пограниччя, про ненависть, але й про любов, про змирення з долею, самовладання та свободу, про забуття й пробащення, що перегукується з традиційно українською візією аксіологічної моделі [92], [16].

Зіставлення роману з іншими творами В. Одоєвського викликає амбівалентне ставлення до «Оксани». З одного боку, твір різко відрізняється від решти макротексту прози автора. Більшість критиків зауважують, що форма твору за традиційними ознаками наближена до класичного роману й має відповідні стилістичні засоби та образну структуру, що організують художній світ. «Оксана», на перший погляд, видається досить типовою лінійною фавбулою, яка розгортається на послідовних причинно-наслідкових засадах, згідно з аристотелівською традицією поступово підвищується напруга, застосована форма оповіді сприяє швидкому та, здається, легкому прочитанню. Сама ж фавбула є надзвичайно вмотивованою, вона значною мірою

підпорядкована концепціям роману й мандрівній повісті. Композиція твору, порівняно з попередньою прозою В. Одоєвського, видається дуже впорядкованою, маючи виразний поділ на розділи з характерною внутрішньою драматургією, що починаються й закінчуються значущими подіями. Таку зміну стратегії творення моделі художнього світу пограниччя можна пояснити авторським задумом популяризувати й наблизити до читача зміст і закодовані сенси, які до цього були доступні тільки проникливим інтелектуалам [343, с. 92]. Незрозумілим варто визнати той факт, що творчість В. Одоєвського була предметом зацікавлень обмеженого кола читачів. У 2003 р. у розмові зі Ст. Бересем В. Одоєвський, зокрема, сказав: «Дійсно, багатьох молодих людей не обходять не тільки кресові справи, але й узагалі війна, отже, почуваюся трохи динозавром <...> та розумію, що пишу в нікуди. Але треба уточнити: майже в нікуди. Так чи інакше маю якихось читачів. Наприклад, „Оксана” чотири рази видавалась, по кілька тисяч кожне видання» [463, с. 13].

Безперечно, цей роман неможливо розглядати, оминаючи контекст попередньої творчості, особливо подільського циклу митця, де поставлені питання про причини виникнення польсько-української ненависті і, як наслідок, воєнних злочинів. Відомо, що одним із головних елементів етнокультурної моделі воєнної прози В. Одоєвського є рефлексії щодо стосунків між двома сусідніми народами. Авторська перцепція та розуміння цього складного й неоднозначного питання, еволюціонували та змінювалися разом із розвитком літературної майстерності автора. Знаменним є те, що в «Оксані» домінує сучасна візія польсько-українського пограниччя, ідея єднання й пробачення, яка була неможливою в так званому подільському циклі, часові рамки якого охоплюють воєнний період [484, с. 75-78]. Власне, на це вказує Т. Довжок, коли пише, що «ці етапи узагальнено становлять модель (фігуру) долі „людини кресів” у доробку письменника» [62, с. 112].

Важко не помітити, що ключовими словами творчості В. Одоєвського є мислеобраз і пам'ять, які є організуючим центром етнокультурної моделі польсько-українського пограниччя, рятують від забуття окремі фрагменти історії людської екзистенції в швидкоплинному часі, консервують спостереження та враження. Крім цього, пам'ять покликана очистити рани минулого виконуючи одну з організуючих функцій формування моделі пограничної ідентичності, про що, зокрема, пише О. Бойницька: «Література зберігає пам'ять та створює культурні моделі, які, у свою чергу, формують та підтверджують національну ідентичність» [15, с. 45] Образ України,

що складається з таких фрагментів ідентичності, нагадує калейдоскопічну мозаїку. В «Оксані» набір «пейзажів пам'яті» [468, с. 152], за висловом самого автора, набуває якісно нових значень і стає носієм актуальних для автора сенсів. Саме пам'ять і процес згадування, з одного боку, визначають сутність цього твору, а з іншого, – є одним із головних концептів етнокультурної моделі пограниччя [343, с. 86].

Дослідники прози В. Одоєвського підмітили, що слово «пригадування» є одним із найчастіше вживаних у його творах. Герої письменника частіше згадують, ніж беруть участь у подіях, які показані не безпосередньо в описах, а як продукт процесу згадування та запам'ятовування. Це пояснюється тим, що для польського художника слова фундаментальною засадою організації й функціонування тексту є змінність, інакше кажучи, значення й сенс світу проявляється через його швидкоплинність. У розумінні В. Одоєвського буття не є ані добрим, ані мудрим, ані трагічним, ані сповненим філософської змістовності. У процесі свого існування воно набуває значення тільки на межі з небуттям, де залишається лише, так би мовити, повернення до минулого за допомогою спогадів. Відомий вислів героїв В. Одоєвського «пригадую» корелюється з пам'яттю, що є обов'язковою умовою побудови художнього світу його творів, «правдивість» яких полягає не в ретельному відтворенні реальних подій, а в креативному перетворенні світу, що минув, на світ, що є [551, с. 3]. Письменнику потрібно лише розповісти, як колись було, він мусить заново вигадати, що б це відповідало правді.

Для Кароля згадування минулого є, як каже його внутрішній голос, «розрахунком із життям, шматок за шматком, рік за роком, подія за подією». «Може, тільки тепер, – говорить автор, – уперше дізнаєшся про те чи інше. Знайдеш відповіді, яких не міг отримати раніше. Може, зрештою, не ставив би перед собою зайвих запитань. Може, навіть боявся. Тепер будеш ставити їх усе частіше, будеш поспішати» [468, с. 64]. У свою чергу, пам'ять Оксани є пам'яттю нового покоління, яке знає про події Другої світової війни лише з переказів. У цьому випадку можна говорити про «неопам'ять», яку замінили домисли й впливи політиків-маніпуляторів. Особисто трагедією героїні є непевність і сумніви, що нищать її щасливі спогади, пов'язані з батьком. Не зовсім усвідомлене минуле призводить до появи почуття власної провини, що впливає на життя Оксани. Е. Дутка ставить діагноз головним героям роману, називаючи їх «хворими на пам'ять» [343, с. 90]. Для героїв роману історична пам'ять чи неопам'ять стають непосильним тягарем. І тільки

остаточне з'ясування історичної правди дасть їм звільнення від постійних рефлексій і дозволить жити вільно.

Випадкова зустріч Оксани й Кароля, що активізувала процес згадування, стає початком нового відкриття власної інтимної та суб'єктивної пам'яті, а також, що є надзвичайно важливим, колективної історичної пам'яті пограниччя, спільної історії людей «звідти», ким себе й далі відчують герої роману. Змагання з пам'яттю є не стільки «відкопуванням» інформації та фактів, скільки творенням спільної пам'яті, реконструкцією минулого, що мало б стати запорукою міжнаціонального польсько-українського єднання. Герої разом невтомно повертаються до минувшини, відтворюють та вибудовують її заново. Проте можна помітити певне домінування чоловіка над жінкою: над українською рацією, репрезентованою Оксаною, переважає польська точка зору, представлена Каролем. Українка показана у творі, як реципієнтка, що отримує інформацію від більш досвідченого поляка – свідка воєнних подій. Таким чином, вибудовуючи модель стосунків між героями, автор створює дещо полоноцентричну етнокультурну, а разом з нею й історичну модель польсько-українського пограниччя. Підтвердженням цієї думки може бути рецензія А. Насіловської «Роман у відпустці», де дослідниця взагалі ставить під сумнів глибинність історичних рефлексій, представлених у романі. «Політичні й історичні розмови героїв, – зазначає вона, – переважно є зліпком поширених суджень, відомих із газет. Добре, можливо, саме так могли розмовляти між собою українка та поляк. Треба додати, що говорить переважно він, вона погоджується на його менторство, отже, зникає будь-який шанс на обмін банальностями, які б могли замінити оцю витерту монету на значно цінніший сплав» [459, с. 12].

Дозволимо зазначити, що попри дійсно наявні деякі спрощення, схематизм і стереотипізацію в зображенні історичної минувшини, авторські послання є виразним доказом змін у розумінні та потрактуванні історичного матеріалу, а також певним сигналом щодо переосмислення стереотипних моделей на підставі якісно нових фактів і візій. У цьому контексті цікавим здається судження, висловлене Оксаною: «Як немає колективної провини чи провини поколінь, так немає колективної відповідальності поколінь» [468, с. 304]. Думка головної героїні може свідчити лише про прагнення автора зняти вину з цілого народу, покладаючи її на окремих людей чи суспільно-політичні групи. Хочемо ще раз нагадати, що сюжетна лінія роману розгортається наприкінці ХХ ст., а повернення до українсько-польських конфліктів Другої світової війни є лише

процесом згадування двох головних героїв, тобто іншим художнім часопростором. Проте українське минуле Кароля актуалізується на тлі етнічних чисток у Югославії, на теренах сучасної Європи та глобалізованого світу, у якому панують «швидкісні машини, усе розумніші комп'ютери, різноманітні прилади, які невідомо для чого служать ї, ймовірно, відкривають можливості світової Інтернет-комунікації» [468, с. 223]. Так В. Одоевський намагається опрацювати проблему «коловороту злочину», який цього разу переносить читача на Балкани. Автор згадує також і про інші конфлікти в Ірландії, Країні Басків, Корсиці, Чехословаччині, Латвії, Естонії та Молдові, народи яких відчувають ворожість до «іншого» й небажання жити поруч із сусідами [468, с. 357]. У розмові з Г. Яворською письменник зазначив, що трагічні події на Волині й галицькому Поділлі тепер повторюються в Югославії, а в романі «Оксана» В. Одоевський неодноразово ставить риторичні запитання на кшталт: «Звідки цей вибух пекельної незрозумілої ненависті, цієї жорстокості, які тепер можна спостерігати на Балканах. Де сусід убиває сусіда, з яким донедавна розмовляв вечорами під парканом свого будинку» [468, с. 377].

Художній образ Кароля в романі «Оксана» відтворений автором у критичний момент його життя, коли в нього виявлено невиліковну хворобу. Героя мучать нестерпні болі, його життя нестримно наближається до кінця. Усупереч настановам лікаря, Кароль вирішує перед смертю востаннє відвідати близьку серцю Італію, де випадково закохується в Оксану. Головний герой роману уособлює покоління «поляків-кресівців», дитинство яких припало на період Другої світової війни. Крім радянської та німецької окупації, Кароль на собі відчув трагізм українсько-польських конфліктів, його мати й сестра загинули в підпаленому костьолі. Відтепер життя героя, як і цілого повоєнного покоління, визначають лише трагічні спогади пережитого. Дещо інші, але не менш трагічні жахіття пережила його дружина, яка в дитинстві була депортована до Казахстану, де загинула вся її родина, а вона зазнала сексуального знущання та інших психічних травм, що залишили відбиток на все життя.

Оксану, незважаючи на складну долю, читач бачить сповненою віталістичною енергією. Вона чула про українсько-польську різню, проте небагато знає про минуле своєї родини й вірить у невинність батька. Героїня намагається витягнути з глибин дитячої пам'яті епізоди, пов'язані з кривавими подіями, зрозуміти, як могла виникнути така ненависть між двома братніми народами, що споконвічно жили на спільних теренах. Оксана й Кароль починають разом шукати відповідь на це питання. Вона не розуміє, як її коханий-поляк після

всього пережитого в дитинстві, про що він їй детально розповів, не має почуття ненависті, а навпаки, намагається зрозуміти іншу сторону конфлікту. Ці, здавалось би, цілком різні люди, поєднані глибокими почуттями, разом подорожують по Італії.

Спільне відвідування й пізнання культурного палімпсесту європейської цивілізації має подвійний вимір: реальний – романтична подорож двох закоханих по історичних місцях, та символічний – перебування в історико-культурному просторі Італії, у якому згадування замінює сам процес подорожування і є символічним поверненням до неіснуючого світу. Так В. Одоєвський утілює гофманівський досвід творення так званої «драматичної моделі» соціальної взаємодії, коли двійництво героїв є сукупністю соціальних ролей і власною рефлексією на ці соціальні ролі. Т. Довжок з цього приводу пише: «Актуалізовані елементи романтичної (готичної) естетики та світогляду (фаталізм, топос українського «раю-пекла»), утілені в новаторській формі психологічної прози В. Одоєвського, апелюють до конститутивних елементів культурної свідомості співвітчизників. Мабуть, тому його твори є такими популярними. Доробок письменника вписується в національно-історичну матрицю трактування теми пограниччя (креси як проблема «ідеологічної вітчизни»), відмінну від поліетнічного образу (креси «зсередины», як досвід «малої вітчизни»), характерного для стильової палітри А. Кусьневича, Л. Бучковського і З. Гаупта» [62, с. 113].

Головного героя захоплюють італійці, які дуже відрізняються від інших народів європейського континенту. Про них В. Одоєвський пише, що це «люди незвичайно відкриті, внутрішньо теплі, цікавляться іншими та світом взагалі <...> можливо, на виникнення такого однорідного люду вплинула така вражаюча національна й культурна мішанка, але й також історія цієї землі, коли часи бурхливого розквіту завжди перепліталися з часами занепаду й поразок, із завоюваннями, утисками загарбників» [468, с. 456]. Історичні перипетії та полікультурний часопростір Італії, а особливо Сицилії нагадують героєві культурний палімпсест його малої вітчизни – України. Подібні рефлексії, процеси зіставлення й порівняння Італії та України характерні й для етнокультурної моделі Я. Івашкевича, згадку про «Італійські новели» якого знаходимо також у тексті «Оксани» В. Одоєвського [468, с. 143].

Історичні краєвиди Італії викликають у Кароля рефлексії щодо власної історії. «Сьогодні говорять тільки про цивілізаційні досягнення, які ніс із собою Рим, – говорить він, – вищу суспільну організацію, право, культуру. Але ж для тих народів це було

позбавлення їх власної культури, кров, багато крові, пограбування, знуцання, приниження, поневолення й знову кров» [468, с. 311]. У контексті перманентних роздумів головного героя щодо польсько-українських стосунків ця думка стосується також так званої «цивілізаційної місії» поляків на пограниччі, міф про яку став основою їхньої екзистенціальної етнокультурної моделі цих теренів. Так, наприкінці минулого тисячоліття В. Одоевський переосмислює власне бачення українсько-польського пограниччя і вписує простір своєї малої вітчизни в європейський простір, пропонуючи його осмислення в мегатексті європейської цивілізації.

Жорстокість і безглуздість історичного процесу, сутність якого не змінюється протягом століть, викликають у головного героя низку рефлексій. Він відчуває, як «валилася на нього в'язка від крові й сліз лавина людської дурості, що постійно повторюється, складеної з вибухів незрозумілої ненависті до інших, інакомислячих, тих, що мають інший вигляд, розмовляють іншою мовою, по-іншому хвалять Бога, через жадання чужого добра, чужих жінок, здобуття влади над іншими, через атавістичну потребу тамування жаги насильства, ніби з колишніх первинних часів, що позначають в історичному просторі початки європейської цивілізації, варварські події яких згодом набудуть ознак яскравих міфів [468, с. 106]. Від тих далеких часів, на думку героя, абсолютно нічого не змінилося.

Роман має численні автобіографічні алюзії: головний герой є емігрантом, протягом багатьох років мешкає в Мюнхені, досліджує історію та є одержимий правдою про українсько-польські конфлікти. Найважливішим є те, що в цьому творі чи не вперше так чітко відчувається заклик до спільного пошуку єдиної можливої правди про події 1943 р. Наскрізною ідеєю роману є створення погодженої моделі польсько-українського пограниччя, яка б ґрунтувалася на культурному діалозі між двома братніми народами. Зразки такого діалогу, зіставляючи й порівнюючи власний історичний досвід, уже презентують головні постаті роману – Оксана та Кароль. Письменник устами своїх героїв робить наголос на тому, що цей складний процес порозуміння має будуватися на універсальних цінностях і не повинен базуватися на узагальненнях та оскарженнях цілих народів.

Етнокультурна модель польсько-українського пограниччя, що презентована в романі «Оксана» В. Одоевського, є своєрідним уособленням та узагальненням усієї творчості письменника. Наявність античних мотивів і міфологічних алюзій, двох часопросторів – сучасного й історичного, філософська проблематика війни і миру, любові й ненависті – засвідчили ті складні процеси як у свідомості

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

письменника, які можна назвати розрахунком із власною творчістю і біографією [343, с. 92], так і затребуваність суспільного діалогу.

Художні етнокультурні моделі «Італійських новел» Я. Івашкевича та роману «Оксана» В. Одоєвського поєднує наявність центрального краєвиду польсько-українського пограниччя, коли пейзажі Італії ініціюють ретроспекцію образів кресло-пограниччя, призводять до накладання італійської реальності на українське минуле. У цих творах функціональним стає принцип взаємозаміни культурних домінант та елементів з різних культурних теренів.

Італійський цикл Я. Івашкевича яскраво ілюструє той факт, що основою моделей автора «Садів» зрілого й пізніших періодів є ретроспекція та пам'ять про «Україну». На відміну від щоденників, біографізм художніх творів є завуальованим і має виразний естетично-філософський вимір. Наявна в «Італійських новелах» контамінація художнього часу минулого та сьогодення виражається на інтонаційних рівнях художньої нарації. Я. Івашкевич вибудовує модель художнього світу, спираючись на принципи аналогій і нашарування сенсів, упроваджуючи в структуру творів «секундарні» метафікційні тексти.

Італійський простір стає претекстом до повернень у минуле, викликає тугу за втраченою вітчизною, рефлексії щодо швидкоплинності життя, смерті, сутності людських почуттів, зрештою, пробуджує авторські роздуми щодо універсальних цінностей людського буття.

Художня модель італійсько-українського простору письменника базується на двох основних засадах: пам'яті та палімпсесту, де художні часові пласти накладаються один на одного. Я. Івашкевич робить спробу віднайти минуле й поновити «втрачений час».

Пан'європейські етнокультурні моделі автора «Снів» вибудовуються в декількох часопросторових площинах та образно-стилістичних паралелях, вони вражають особливостями поетики та надзвичайною метафоричністю: «голоси Риму» – культурне поліголосся, венеціанське мереживо – лабіринти людської свідомості й пам'яті, римський цвинтар – знищена багатокультурна мала вітчизна.

Основою етнокультурної моделі італійсько-українського простору роману «Оксана» В. Одоєвського є не стільки тема кохання між поляком і україночку, скільки проблема міжнаціональних стосунків, у тому числі на теренах колишньої Югославії. Письменник майстерно об'єднує кохання й історію, показуючи драматизм долі героїв, який набуває загальноархетипного значення в різних відрізках часу і різних просторах, а також у різних вимірах літературної екзистенції.

«Оксану», яка на перший погляд нагадує любовний роман та мандрівну повість, можна назвати твором про ненависть, причини її виникнення й наслідки. Проте модель колишнього пограниччя та сучасного глобалізованого світу пронизана ідеями міжнаціонального поєднання й пробачення, що було неможливе в подільському циклі В. Одоєвського.

Ключове слово роману – «пригадую» – свідчить про те, що пам'ять є основним елементом побудови художнього світу. Наявний у творі схематизм і фрагментарність у зображенні історичної минувшини говорять про зміни авторського розуміння історичного матеріалу, на підставі якого вибудовувалися стереотипні моделі подільського циклу.

Аналізовані твори Я. Івашкевича та В. Одоєвського є доказом розширення синкретичного компоненту етнокультурної моделі пограниччя, що підкреслює тисячолітній досвід міжетнічної й міжцивілізаційної комунікації на цих теренах, а також уписує кресопограниччя в європейський культурний простір. Викликані краєвидами Італії пограничні спогади стають змістом і певною формою організації змістовності тексту. Саме пам'ять і процес згадування визначають сутність та є одним із головних концептів етнокультурної моделі пограниччя «Італійських новел» і роману «Оксана».

3.3. Імагологічні презентації етнічного простору в спогадах А. Хцюка: бруно-шувльцівські рефлексії

Після Другої світової війни становище українців на землях під владою Польщі було складним і неоднозначним, про що свідчать різні погляди в середовищі українських та польських дослідників. У польській колективній свідомості є поширеною думка, що Друга Річ Посполита давала деяку можливість розвиватися українським національним і культурно-політичним інституціям, існувати українському парламентаризму. Проте О. Калакура висловлюється значно гостріше, пишучи, що влада не лише не забезпечила українцям повноти прав відповідно до міжнародних зобов'язань, а й удавалася до протиправних методів їх денационалізації, позбавляючи елементарних умов для національно-культурного життя [101, с. 160].

Згодом українсько-польські стосунки погіршувалися, переростаючи в протистояння й конфлікти. Зростаюча українська свідомість і визвольний рух, що сприяв її пробудженню, не сприймали національної політики титульної нації, якою були поляки. Крім того, польська держава, яка трактувала східні рубежі як захисний бар'єр

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

між центральною частиною країни та територіями під радянським режимом, значно посилювала репресивні дії на прикордонних землях.

Незважаючи на це, у пам'яті відомого та впливового письменника з польсько-українського пограниччя Анджея Хцюка (1920 – 1978) закарбувався дещо інший образ і спосіб перцепції порубіжжя культур і літератур. Фактор сусідства є одним із основних аспектів, що необхідно враховувати при висвітленні образу «іншого», територіальна близькість якого дає можливість безпосереднього спілкування, що створює комунікативний акт на основі розуміння. У цьому руслі українсько-польські культурні взаємини посідають особливе місце, оскільки історичне минуле обох народів стає основою для імагологічного дослідження. У зв'язку з цим візія українця як «іншого» в польській літературі, зокрема у творах А. Хцюка, потребує ґрунтовного вивчення, адже протягом історії вона зазнавала модифікацій, що, у свою чергу, впливало на перцепцію українсько-польських культурних та історичних взаємин [42, с. 1-2].

«Велика мозаїка величезного космосу маленького містечка», зображена в диалогії про Балак, що складається, за визначенням Н. Римської [212], з двох «розповідей» – «Атлантида. Повість про Велике Князівство Балаку» (1969) та «Місячна земля. Друга повість про Князівство Балаку» (1972), – мала за мету збереження позитивного образу малої вітчизни та побудову етнокультурної моделі багатонаціонального пограниччя Дрогобича й Галичини, образу, що закарбувався у свідомості молодого А. Хцюка [238, с. 175-176]. Саме уявний, а не реальний образ утраченої приватної вітчизни стає своєрідним зразком, аксіологічним виміром, що викликав перманентне зіставлення минулого й ворожого сьогодення. Зростаючи в багатоетнічному середовищі, відчуваючи впливи різних культур, зрештою, репрезентуючи поліфонічну субкультуру пограничного Балаку, А. Хцюк мимоволі художньо реінтерпретує міжнаціональні різнопланові реляції, створюючи тим самим власну етнокультурну модель, що відображає авторське сприйняття часопростору дитинства та молодості.

Цікаво, що художньо відтворені в його творах образи «інших» «тутешніх» українців сприймаються як натуральна складова галицької національної «мішанки». Може, саме тому в диалогії відсутні розгорнуті описи просторів, пов'язаних із українською культурою. Постаті українців, традиційно редуковані та позначені певною епізодичністю, функціонують у художньому просторі нейтрального або ворожого тла. Автор, навмисно уникаючи подробиць, розповідає про початок пробудження національної свідомості, іноді акцентуючи увагу

на деяких випадках прояву українського націоналізму, серед яких, наприклад, знищення пам'ятника А. Міцкевичу в центрі Дрогобича чи жертвам тероризму. Протистояння ментальностей та, відповідно, культур показано радше на міжособистісному й побутовому рівнях, яке, з точки зору автора, є досить традиційним для цього регіону, тому й було описане в аксіологічних категоріях «свійськості» та «тутешності».

Тільки в розділі «Голувко» («Атлантида. Повість про Велике Князівство Балаку»), присвяченому Тадеушу Голувку (1889 – 1931) – польському політичному діячеві та публіцисту, тісно пов'язаному з Ю. Пілсудським, гарячому прихильнику його концепції федерації Польщі й ідеї польсько-українського зближення, який у 1921 – 1925 рр. працював у керівних органах Польської соціалістичної партії, а в 1927 р. вийшов із партії і, як співзасновник Безпартійного блоку співпраці з урядом, був убитий оунівцями, виразно звучить нота протесту автора проти терористичної діяльності українських націоналістів. Саме вбивство Т. Голувка та участь у похованні польського політичного діяча змусили юного А. Хцюка замислитися над етнокультурними проблемами малої вітчизни й переосмислити образи «інших-тутешніх». Відомо, що в польському літературно-культурному колі створився певний літературний етнообраз українця, що позначався не лише суб'єктивністю автора, але й культурно-суспільним стереотипом, який побутував у соціумі та накладав свій відбиток як на письменника, так і на читача. Перебування польських митців в еміграції після Другої світової війни стало новим виміром рецепції українця як «іншого», що було основою для переосмислення постаті сусіда-українця в польському культурному дискурсі [42, с. 2].

Описуючи події 1931 р. з перспективи шістдесятих років ХХ століття та випробувавши на собі подальший хід історії (комуністичний окупаційний режим – «найгіршу бурю»), уже зрілий і виважений письменник намагається об'єктивно проаналізувати тогочасну ситуацію. Однозначно засуджуючи акти насильства, А. Хцюк не звинувачує цілий народ у тогочасних подіях, де поляки й українці були лише статистами історичних перипетій міжвоєнної Європи. Навпаки, письменник наголошує на проблемах, що сприяли відчуженню українців у польському просторі етнокультурного пограниччя: «То тут, то там гинув від кулі вбивці поліцейський, учитель чи листоноша, то тут, то там починали палати села й копи сіна, одні українці ставали все більш гордовиті, а інші – які вважали себе русинами – більш мовчазними й стурбованими» [325, с. 105]. Коментуючи ставлення польської адміністрації до українців,

О. Субтельний пише: «Улітку 1930 р. Галичиною прокотилася хвиля нападів на польські маєтки, що звичайно зводилися до підпалів. Було зафіксовано близько 2200 таких актів. У відповідь на це уряд удався до масових і жорстоких дій. <...> Через протести українців у Лізі Націй доля української меншини в Польщі взагалі та кампанія „умиротворення” зокрема набули характеру міжнародного скандалу» [233, с. 216].

Важливо, що А. Хцюк не намагався вибілити владу міжвоєнної Польщі та визнавав помилки польської етнонаціональної політики. «Правдою є те, – писав він, – що українцям у Польщі мала бути надана автономія, що вони не мали свого обіцяного університету. Правдою є й те, що польська політика щодо них часто була позначена ідіотськими флуктуаціями <...>, найгіршим її аспектом була непослідовність – на що звертали увагу й самі українці» [325, с. 106]. Автор пише також про державну політику «батого й пряника», «закручування гайок», про факти провокацій на Закарпатській Русі з боку польського війська, про хамське й принизливе ставлення до українців польської бюрократії й адміністрації тощо. Варто уточнити, що йдеться лише про ставлення польської влади до українців. Але на маргінесах досліджень істориків обох держав ще залишаються проблеми дослідження й висвітлення взаємин поляків та українців на рівні окремих родин, спільних поселень, побуту й господарського життя та визначення ролі третіх сил у розпалюванні польсько-українського протистояння [101, с. 161]. Розділ закінчується розмовою мами зі своїм чотирнадцятирічним сином, яка набирає в контексті повісті символічного підтексту. «Діти мої, – говорить мати, – як я боюся за вас, таке ставлення до них (українців – О. С.) нічого доброго нікому не принесе. <...> А ти що думаєш, що серед нас немає ідіотів і кретинів? Що в нас немає бестій у людському втіленні? Дурість і виродження – це справа міжнародна, на жаль!» [325, с. 108]. Автор усвідомлює певну асиметричність тогочасного польсько-українського пограниччя, а тому й намагається заретушувати конфліктогенний рівень художньої моделі Балаку [237, с. 398].

Дещо інша візія українців пограниччя показана А. Хцюком у розділі «Зривання листя з дерева пізнання», де згадується приїзд до Дрогобича із Сілезії кузенів-однолітків автора. Письменник згадує, що цілий вечір вони стояли біля вікна й уважно вдивлялись у темну вулицю, були сповнені цікавості, дуже хотіли побачити справжніх українців. «А тут українців, – говорить один із них, – ані на ліки (тобто жодного – О. С.)!». Далі автор продовжує: «Ішли діти до школи із закутаними головами, але я не був упевнений, чи є серед них

українці. Уже, втомлений упертістю кузенів, хотів їм показати будь-кого, тільки щоб закінчилось оце очікування – та піти на сніданок, як раптом з'явився Геврик з Іренеком, а за ними з вулиці Охронок вийшла стара Савчукка.

– Маєте нарешті своїх українців! – закричав я. Кузени були дуже розчаровані. Так вони ж звичайні люди, такі, як ми і ви – кричали, начебто ошукані. Того виразу розчарування на їхніх обличчях не забув і досі.

– Вони виглядають так само, як і наші німці в Сілезії, може, тільки німці вдягнені більш старанно» [325, с. 86].

А. Хцюк намагається деконструювати стереотипну візію українцями своїх родичів із сілезької Польщі, підкреслюючи подібність і спільні риси, властиві полякам і українцям. У повістях диалогії письменник майстерно передає як процес формування стереотипів, так і механізми їх дії. Пограничні стереотипи, що є дієвим компонентом етнокультурної моделі польсько-українського порубіжжя, на думку письменника, виникають не з упередженості, а радше зі спрощеного й де інколи примітивного уявлення та іншоментального розуміння регіонального екзотизму, що базується на рефлексіях і особливостях національної інтерпретації візії «іншості». Особливістю стереотипів є їх змінність у часі та залежність від певного простору їх виникнення й функціонування, що яскраво ілюструють сілезька та галицька перцепції українців.

Із самоіндифікацією українців також пов'язані дві актуальні тогочасні проблеми, відображені в текстах «Атлантиди» та «Місячної землі» А. Хцюка. Ідеться про рівень свідомості українсько-русинського населення й роздвоєну ідентичність. Уже на перших сторінках повісті «Атлантида», у розділі «Типи й типки Великого князівства Балаку» автор звертається до зазначеної проблеми, описуючи доктора Чубатого, «який до кінця життя не міг вирішити проблему: чи є він поляком, чи є русином, бо терміна українець узагалі не розумів», інженера Хомишина, у якого «стрий був греко-католицьким єпископом у Станіславі й завзятим українцем, а той перший <...> войовничим поляком» [325, с. 20-21]. Письменник намагається всебічно показати всю складність процесів самоідентифікації українців та спроби відстоювання ними своєї свідомості. У «Місячній землі» автор згадує про протистояння між учителем Кравчишиним, який стояв на позиціях русинства, та учнем Славком, запеклим «українським націоналістом, який стверджував, що поляки всю наукову термінологію взяли з української» [326, с. 14]. Під час перепису населення вчитель, пропольський лояліст, наполягав, що української нації немає, а всі

греко-католики – то русини, на що Славко відповів: «Якщо всі греко-католики є русинами, і пан мусить мене записати як русина, то прошу подати, що я русин мойсеєвого віросповідання». Далі наратор схвально відгукується про свого колегу, який не побоявся протистояти тисковій системі й суспільства: «Славко пишався своїм протестом, а ми вважали, що він мав рацію, коли так учинив» [326, с. 141].

Про українсько-польські взаємовпливи свідчить також факт мовного білінгвізму в текстах повістей, де вживаються висловлювання українською мовою у варіанті місцевого діалекту, ілюструючи таким чином особливості комунікативної ситуації на польсько-українському пограниччі, визначаючи рівень реляцій між суб'єктами спілкування та, звичайно, підкреслюючи особливості локального колориту поліетнічного суспільства Балаку [241]. Так, у творі, висловлене українською мовою запитання: «А що, ліпше в мене молоко, ніж у жидів у Сколім, Брошньові чи Долині? Ліпше, ніж у графа Банацького, ні?», подається латинськими літерами: «A szczo, lipsze u мене mołoko niż u Żydów w Skolim, Broszniowi, czy Dołyni? Lipsze niż u grafa Banatzkoho, ni?» [326, с. 69]. Таким чином, складовою художньої моделі діалогії є не тільки специфічний галицький діалект – балак, а й органічний польсько-український білінгвізм, де українська мова є засобом комунікації «тутешніх» сусідів-українців.

У відтворену А. Хцюком в «Атлантиді» етнокультурну модель органічно вписуються сегменти карпатських субетносів: лемків і гуцулів. Саме вони, як пише автор, визначають карпатський краєвид [326, с. 69] і створюють неповторний образ цих земель, проте автор розрізняє їх на засадах територіальної приналежності, а на національно-культурному рівні радше ототожнює їх з українством.

У діалогії представлений також мотив національної самоіндетифікації українців та проблема реполонізації місцевих поляків [325, с. 16]. Ідеться про епізод, де автор описує історичний факт створення мережі осередків Спілки дрібної шляхти, а по суті – початок у 1935 р. державної політики реполонізації. Про зв'язок Спілки з батальйонами національної оборони пише А. Хцюк, розповідаючи про бойові дії на початку Другої світової війни [325, с. 16]. Так зване повернення асимільованої польської шляхти до історичних коренів, яке А. Хцюк уважав певним нонсенсом, відбувалося шляхом «витягання зі старих скриньок старих пергаментів і документів, що підтверджують надання дворянського титулу, отриманих ще за часів Стефана Баторія або й раніше». Саме такий «шляхетський елемент», на думку письменника, «відчував себе кимось вищим за простого хлопа Кузьму, Василюка або Грицика»

[325, с. 17]. Проте польські традиційні прізвища не були показником приналежності до шляхетського прошарку, що є певним свідченням давньої толерантної політики багатоетнічної Польщі на східних рубежах. В «Атлантиді» читаємо: «У Кропивнику було багато Кропивницьких, Яворських, Зелінських і багато українців, не тільки з відчуття, а й за прізвиськом, яке не давало підстав думати, що маєш справу з колишньою дрібною шляхтою» [325, с. 17]. У своїй творчості А. Хцюк навмисно не наголошує на деструктивній гетерогенності пограничного середовища, він навпаки різними художніми засобами стишує конфліктні ноти й намагається підкреслити спокійно-провінційний характер Балаку, протиставляючи літературну перцепцію «тутешності» далекому й чужому центру, яким була для нього Варшава [325, с. 19].

Крім згаданого «ідеологічного» дистанціювання, автор використовує й елементи іронії та ненормативної лексики, а іноді в тексті зустрічаються навіть жаргонізми й вульгаризми українською мовою [325, с. 35], чим автор хоче підкреслити ідеологічну девальвацію й невмотивованість ініціатив щодо зміцнення державницьких позицій на польсько-українському пограниччі. Наведемо розмову-монолог із селянством одного з типово хцюківських героїв, колишнього цесарського гусара Гриля:

«— Чому тут є й це золотисте сонце, і цей дзюркотливий струмок, що тече неподалік, і цей поліцейський, наш захисник ладу й закону? Ну, чому, скажіть?

Усі мовчали, а він, витримавши паузу, як видатний актор, виразно сказав:

— Бо так хоче Господь Бог!

Ця проста аргументація була зрозумілою для їхнього розуму. Начебто таке просте, проте не кожний мав додуматися. А отже, усі покивали головами, погоджуючись, бо так Господь Бог хоче.

— А чому тут є Польща, а не жодні поради чи націоналістична Україна, або Парагвай? Бо так Господь Бог хоче. І, курва, вашу мати, добре запам'ятайте: хто проти Польщі, той проти Бога. Давай записуватися до Спілки дрібної шляхти» [325, с. 18].

Варто сказати, що такі непродумані заходи, а передусім зацікавленість у певних матеріальних вигодах і привілеях, які давала приналежність до Спілки, викликали заздрість у сусідів і тим самим розбалансували й без того хитку етнокультурну ситуацію пограниччя. Трохи пізніше членство в цій організації з людей націоналістично-визвольного руху зробило мішені для більшовицького режиму. Цікаво, що у створеній А. Хцюком етнокультурній моделі колишнього Балаку

чітко показана рухливість меж ситуативної дихотомії «свій – чужий». Особливо яскраво це показано письменником у картинах, у яких замальовується хід футбольних матчів між командами, які представляли різні національні групи регіону – поляків, українців і євреїв. А. Хцюк пише, що, залежно від ситуації, українські та єврейські команди підтримували поляків, проте ніколи не вболівали одна за одну, тим самим демонструючи чітке протистояння між українцями й євреями та ілюструючи власну візію хиткості етнокультурної системи пограниччя.

Крім цього, предметом особливої уваги А. Хцюка є зображення характерних образів – представників національних меншин пограниччя. Письменник у повісті «Атлантида» створив надзвичайно колоритний і дещо стереотипізований образ загубленого в Карпатах та відірваного від часу бородатого гуцула, який жив власним життям у повній гармонії з природою. «Раз на рік, восени, – говорить наратор, – він приводив у визначене місце вівці, які пас, клав на віслюка мішки з борошном, салом і тютюном, іноді якісь штани чи черевики й повертався до своєї оселі, укритої мохом. Навесні знову забирав свої вівці, пригнані з низин, і пас їх аж до осені. Жив, як пустельник, як лісова людина, сам прями вовну й робив личаки зі шкіри, вогонь видобував, збирав ягоди й гриби, грівся й світив деревиною <...> жив і покохав це своє життя так, що не змінив би його нізащо» [325, с. 70]. Незаймана гірська природа, у яку так був закоханий письменник, стає гармонійним простором, альтернативним тогочасному урбанізованому світу та змінному, сповненому передчуття катастрофи, простору Балака. Саме тому гуцул-самітник у 30-ті роки ХХ ст. питає про цесаря Франца Йосипа, не знаючи про Першу світову війну та про глобальні суспільно-політичні перетворення сучасності. Етнокультурна модель Гуцульщини, відтворена А. Хцюком у кількох художніх подіях, є не стільки й не тільки мікромоделлю локалізованого карпатського світу, скільки етнокультурною моделлю спокою та гармонії польсько-українського пограниччя, яке знаходиться поза межами дій політиків.

Не відхиляємо ймовірності функціонування цього образу в галереї хцюковських типів, як стереотипного бачення поляками мешканців цієї території, що вирізнялася не тільки географічними особливостями, але й адміністративною та культурною периферійністю, низьким рівнем населеності, слаборозвиненістю міст і, нарешті, важкодоступністю та культурною автономністю. Карпатська кресло-погранична етнокультурна модель представлена як територія з обмеженим рівнем розвитку локальної культури, що залежала від

перевпорядкувань, дещо цивілізаційно відстала, відмінна в ментальних нашаруваннях, політично й соціально нестабільна [421, с. 12-14]. Небезпідставно в польському суспільстві існувало етноцентричне переконання, що переселенці з центральної Польщі зробили значний внесок в освоєння та залюднення цих земель і були свято переконані у своїй високій цивілізаційній місії на слаборозвинених «кресах». Проте в діалогі А. Хцюка тон нарації позбавлений зарозумілості й зверхності, описи є радше проявом екзотичних рефлексій. За задумом письменника, вони мали б підкреслювати локальний колорит часопростору, представляти авторську перцепцію пограниччя, розглядатися як складова етнокультурної моделі Балаку.

Однак на тлі більшовицької та фашистської навали появи «третього-чужого», змін адміністративного й ідеологічних векторів у розвитку польсько-українського пограниччя образи сусідів-українців набувають протилежно іншого значення. Підкреслюючи польсько-українську близькість та відчуваючи можливість загрози з боку «чужого», А. Хцюк українців зображує сповненими розумінням і повагою до представників інших етногруп. Так, за часів советів заможний українець, знайомий родини Хцюків, напередодні Різдва Христова допомагає знайомим полякам харчами, кажучи при цьому: «Скажу одне, пане Анджею, щоб та Польща повернулася якнайшвидше» [325, с. 136]. Цікаво, що на самому початку «Атлантиди» письменник уже висловлював подібну думку, цитуючи українського селянина, у якого він переховувався до того, як утекти до Угорщини після радянської окупації 1939 р. Він, зокрема, писав: «Дідька за Польщі, але тепер ще гірше <...>. Та якби вернула сі назад, то ми молились і молились» [325, с. 11].

Особливістю хцюківської етнокультурної моделі польсько-українського пограниччя була ностальгічна ідеалізація образу малої вітчизни, «мікросвіту, який затонув, як таємнича Атлантида» [361, с. 162]. Наступним утворюючим компонентом моделі стало певне дистанціювання А. Хцюка від суперечливих питань польсько-українських відносин. Автор був щирим продовжувачем ідеї польсько-українського порозуміння, яка в різних формах проявлялась у літературі міжвоєнного двадцятиріччя [539, с. 16]. У діалогі про Балак, яка є своєрідним рефлексійним записом-реєстрацією фрагментарних спогадів, немає надлишкової трагічної експресивності зображення образу втраченої вітчизни, повісті позбавлені гіперболізуючої чуттєвості та сентиментальності. Така перцепція кресо-пограниччя є співзвучною з івашкевичевським розумінням тогочасних подій

(«Минуло. Закрито. Скінчено. На віки!») і сприйняттям України в категоріях Ст. Висп'янського, який сприймав Польщу як багатоетнічну державу. Не дивлячись ні на що, А. Хцюк свідомо намагався уникати негативної стереотипізації «іншого-знайомого», у тому числі й українців, бо, перебуваючи за кордоном, автор набув якісно нового емігрантського досвіду й бачення «іншого-незнайомого». Тому його візія та трактування часопростору літературно-культурної моделі рідного Балаку змінилася. Варто пам'ятати, що, на думку галичанина, мала вітчизна – «Атлантида» – затонула через «третього-чужого», який прийшов іззовні. Крім того, автор не відчув усього трагізму подій, які зруйнували світ його дитинства, а тому письменник не показує рідний Балак в апокаліптичних категоріях, як землю згарищ і могил. Навпаки, авторська етнокультурна модель світу базується на естетизації й поетизації малої вітчизни, де провідним мотивом залишається ідея всепрощення й братньої любові.

Особливе місце в художній моделі міжвоєнного Балаку посідає постать митця-галичанина Бруно Шульца, його екзистенціально-філософське світосприйняття та естетичні уподобання. Варто нагадати, що його творчість є особливим пластом у літературній спадщині польсько-українського пограниччя, а тому була й залишається предметом досліджень зарубіжних, у тому числі польських та вітчизняних літературознавців. У свою чергу, безпосередні контакти й духовний взаємозв'язок між Б. Шульцем і А. Хцюком ніколи не були предметом окремих наукових розвідок.

Бурхливі роки міжвоєнного двадцятиріччя формально поклали кінець епосі «Молодої Польщі», проте післясмак модерністського бунту відчутний і досі. На тлі літературно-естетичного розмаїття II Речі Посполитої творчість Б. Шульца різко виділяється своєю неординарністю та експериментальним новаторством, виходячи за межі пануючих канонів і тенденцій. Специфіка його творчої манери – це синтетизм та іронія, оніризм і реінтерпретація, розмах креативності, розуміння і вдумливе трактування дійсності, турпізм та естетика бридоти. Критики сучасної культури, об'єднані гострим відчуттям кризи, дещо відсувають Б. Шульца на узбіччя тогочасного літературного процесу, тому поряд із майстром стоять постаті Ст. Віткевича й В. Гомбровича. Проте, як зауважив Є. Квятковський, творчість автора «Санаторію під клеписдрою» має помітні зв'язки з деякими тогочасними польськими й світовими літературними тенденціями, що об'єднує його зі світом Б. Лесьмяна чи Ф. Кафки. Естетично-художні доміанти творчості Б. Шульца, що трансформують реальну дійсність та створюють специфічну

авторську етнокультурну модель пограничного світу, свідчать про модерністський, зокрема, експресіоністичний родовід його прози [432, с. 338-339]. Варто зазначити, що в контексті зв'язків Б. Шульца з «Молодою Польщею» та модерністськими тенденціями свого часу його творчість уже була реінтерпретована багатьма дослідниками [392], [455], [495], [353], які наголошували на наявності в його текстах тенденцій пограничного експресіонізму й сюрреалізму, глибокої метафоризації та міфологізації лімінального простору. Однак сам митець ніколи не ототожнював себе з жодним із напрямів, течій чи школою [290, с. 102].

Для А. Хцюка Б. Шульц був не стільки літературним еталоном, письменником-філософом світової величини, скільки часткою часопростору малої вітчизни, яка, наче Атлантида, зникла в бурхливих водах бруталної історії. Б. Шульц був невід'ємною складовою реального повсякденного буття Балаку, а тому й спогади про нього стали дещо ізольованим сегментом художнього простору галицької діалогії А. Хцюка. Нагадаймо, що Дрогобич буд їхнім спільним містом, країною дитинних літ, що мала сакральний статус малої вітчизни. Уже пізніше, у зрілому віці, з перспективи досвідченої людини й емігранта, А. Хцюк буде аналізувати постать свого колишнього вчителя образотворчого мистецтва, його філософське розуміння рідного міста й естетичне світосприйняття реальної дійсності. Часова дистанція між написанням галицьких повістей та відтвореними в них художніми подіями дала А. Хцюку можливість осмислити й зрозуміти сутність тогочасних процесів, знайти своє місце й визначити свою роль у пограничній літературі та культурі. Хочемо підкреслити, що викладені на сторінках творів спогади й роздуми А. Хцюка про творчість Б. Шульца, крім власної пам'яті про минуле, базуються також на аналізі літературної критики. А. Хцюк, зокрема, згадує праці Є. Фіцовського та Ю. Шелінської [325, с. 40], що є доказом неабиякої зацікавленості постаттю свого вчителя.

Дивак Б. Шульц, а саме так його сприймав автор діалогії, був для дрогобичан «трохи варятом, але нормальним хлопом... Своїм Юзиком...» [325, с. 38]. А. Хцюк ретельно вимальовує цей дивакуватий образ: «Низенький, із чорними палаючими очима, завжди нібито трохи сам не свій, із чуприною, що стирчить у різні боки, також чорною, з манжетами сорочки, що постійно вистають з-під рукавів, найчастіше в убранні попільного кольору, нервовий у кожному русі, але спокійний у кожному слові – це професор Бруно Шульц» [325, с. 38]. Саме сентиментальними дитячими спогадами розпочинається оповідь А. Хцюка про майстра слова. В «Атлантиді»,

яка хоч і позначена автором у назві жанрової дефініції, як повість, не має типової сюжетної лінії, а складається з окремих епізодично-дигресійних сцен, ностальгічних епізодів-спогадів та низки сентиментальних і сугестивних постатей – образів минулого, у яких автору «Цинамонових крамниць» присвячено окреме оповідання «Бруно Шульц зачарований і звичайний». У другій частині діалогії («Місячна земля») А. Хцюк розповідає про свого вчителя в розділах «Закляте коло долі» та «На розі Міцкевича й Чацького». Автор об'єднує їх разом із оповіданням «Про кнайпу „Атлас” у Львові» в другому розділі повісті під назвою «Тека Шульца та про „Атлас”», який становить єдиний тематичний блок спогадів і філософсько-естетичних рефлексій.

Створений (відтворений) А. Хцюком образ педагога дрогобицької гімназії ім. Короля Владислава Ягелли цілком співпадає зі спогадами його сучасників. І. Єгорова в статті «Дрогобицький Кафка» так описує сприйняття Б. Шульца його учнями: «Завжди в одному й тому вбранні, непомітний і тихий, у більшості учнів він аж ніяк не асоціювався із визнаним літератором. До речі, перші роки вчителював, не маючи на то офіційного права. Однак директор закриває на це очі, оскільки в силу своєї освіченості Бруно Шульц міг замінити будь-якого педагога. Він не раз проводив і уроки математики, і географії, і польської мови» [67, с. 9].

Усвідомлюючи, що місцеві мешканці його не розуміють і в силу своєї провінційності та патріархальності не сприймають його творчості, навіть пліткують і сміються позаочі, Б. Шульц реагував на це філософськи – замикаючись у власному світі «Республіки Мрій». У «Атлантиді», зокрема, читаємо: «Незважаючи на те, що він був неймовірно нервовий і несамовитий неврастенік, професор Шульц ніколи не ображався на учнівські жарти, навіть часто з них сміявся – сміх та усмішка на його обличчі зазвичай були якісь приховані й анемічні, загублені в думках» [325, с. 39]. Письменник любив своїх учнів, частував солодощами, переживав за їхні невдачі та багато спілкувався, відкриваючи їм обрії, непомітні з дрогобицької перспективи. Уроки професора образотворчого мистецтва та трудового виховання часто перетворювалися на подорожі у фантастичні світи. Учні просили його щось розповісти, і Б. Шульц радо погоджувався. Учитель сідав упівоберта до своїх слухачів і, не відриваючи погляду від стіни, здавалося, що він узагалі забував про аудиторію, розповідав. Своїх слухачів Б. Шульц відправляв на вулицю Крокодилів, у вирій боротьби добра і зла, у далекі від реальності світи, можливо, що саме під час тих дивних уроків народжувалися художні образи Б. Шульца та формувалася світогляд юного А. Хцюка.

Пізніше автор «Місячної землі» напише: «Сьогодні, коли я думаю про це, шкодую, що ніхто не записував ці оповідки. Своєрідні та захоплюючі казки. Говорив тоді Б. Шульц вишуканою польською мовою, з красномовністю, про яку ніхто не здогадувався, дивлячись на цього меланхоліка, ілюструючи свої оповідки крейдою на дошці. Ми дуже любили ці казки й навіть не усвідомлювали, як швидко спливає час, коли їх слухали» [325, с. 40]. Б. Шульц був одним із перших, хто звернув увагу на письменницькі здібності А. Хцюка, який дозволив собі опублікувати в місцевому виданні «Волоцюга» («Włóczęga») каламбур щодо творів свого вчителя: «Цинамон у клеписдрі», «Крамниця з клеписдрами», «Цинамоновий санаторій» і «Клеписдра з цинамоном». Б. Шульц не образився і навіть запросив майбутнього письменника на філіжанку гарячого шоколаду [325, с. 42].

Читаючи «Атлантиду» А. Хцюка, можна віднайти згадування щодо мови й особливостей мовлення Б. Шульца. Усупереч загальноприйнятій думці про те, що первинною мовою письменника була польська, А. Хцюк наголошує на виразному єврейському акценті: «Цікаво, що в розмовній мові Бруно Шульц не був справним. Часто заїкався або говорив не дуже правильною польською мовою, прямо таки з єврейським акцентом» [325, с. 40]. А от біограф Б. Шульца Є. Фіцовський стверджує, що батьки не передали йому мови своїх пращурів, що Бруно розумів лише окремі слова місцевих євреїв, і то лише ті, що були наближені до німецької [348, с. 19]. Отже, тексти А. Хцюка можуть бути цікавим дослідницьким матеріалом, що розкриває маловідомі факти з повсякденного життя Б. Шульца.

Головною рисою письменника єврейського походження була його вроджена й непоказна скромність, як у Ісуса, про якого мріяв написати книгу. Про це згадує А. Хцюк, очевидно, пов'язуючи інтенції майстра з ненадрукованим і загубленим твором «Месія», де також був представлений шульцівський простір Дрогобича. А. Сандауер, який під час окупації ознайомився з текстом, стверджував, що роман розпочинався словами: «Знаєш – сказала мені вранці мати – прийшов месія. Він уже в Самборі» [291, с. 4]. Автор «Атлантиди» описує участь Б. Шульца у великодніх реколекціях, стверджуючи, що він все ж таки перейшов у католицьку віру: «Відбулося це, як можна судити, з внутрішніх причин. Шульц міфологізував будь-яку релігію, з повагою ставився до кожної релігії та віри, радше його поглинав будь-який ритуал і літургія релігії, ніж її зміст, чому з такою впертістю біограф Шульца, Єжи Фіцовський, оминає, під тиском Шелінської, перехід Шульца в католицизм. Це факт і в мене є свідки, яких він – як і мене –

водив до костюлу й молився з нами» [325, с.]. Проте для А. Хцюка цей факт не має жодного впливу на зміст, сенси, перцепцію творчості письменника, загальну позитивну перцепцію свого вчителя.

Перше сприйняття творів Б. Шульца було доволі неоднозначним, їх не любили деякі критики тридцятих років минулого століття, серед яких К. Вика та С. Наперський, називали нереальними й дивними, такими, що порушують усі канони описової прози та є позбавленими головної ідеї. За часів Польської Народної Республіки його звинувачували в занепадництві й буржуазності, мовному авангардизмі та візійності художнього світу, а головне, його творчість була позбавлена класово-революційних акцентів [553, с. 99]. Ситуація змінилася після виходу в 1956 р. статті Є. Фіцовського «Згадування Бруно Шульца». Проте, здається, що для самого письменника більшою проблемою був сам факт існування рідного простору, який обмежувався перехрестями кількох вуличок Дрогобича й був заповнений людьми, нехай навіть далекими від його ідеалів і світосприйняття. Як уже зазначалося, дрогобичани не намагалися розуміти свого земляка, їхня перцепція навколишнього світу визначалася місцевим екзистенціальним досвідом провінційного містечка. «Коли дещо пізніше Шульц видав „Санаторій під клеписдрою”, – пише А. Хцюк, – усі в Дрогобичі одностайно визнали, що це „хворе”, „ку-ку”, що „мій Боже, польською, а нічого з цього людина не розуміє”. Тільки – і є це характерне нашим польським взаємостосункам – варто було приїхати до нас із Італії Массімо Бонтемпеллі, який повідомив, що приїхав до Польщі, щоб зустрітися з Шульцем і Гомбровичем, треба було почути думку іноземця, щоб Шульца почали шанувати й цінити в рідному місті» [325, с. 42].

Безперечно, у Дрогобичі кожний знав і розумів, що їхній земляк писав про рідне місто, про красу й неповторність галицької провінції, «сповненої мертвих і пустих годин, про вулиці й площі містечка, про його старомодні крамниці, про смітники, що поросли травною, про „забуту затоку часу”» [325, с. 43]. Проте Дрогобич Б. Шульца був винятково продуктом його уяви та світосприйняття, представляв авторську ірреальну художню модель світу, простір своєрідної «символічної внутрішньої еміграції» [290, с. 107]. Відомо, що однією з зовнішнім світом, який здійснюється через фікційну його інтерпретацію [330, с. 41]. Світ будь-якого художнього твору відтворює дійсність у певному «скороченому», умовному варіанті. Митець, вибудовуючи свій світ, не може, зрозуміло, відтворити дійсність із притаманною їй складністю. У світі літературного твору немає

багатьох речей із того, що існує в реальному світі. Цей світ по-своєму обмежений [120, с. 79]. Автор використовує певні явища реальності для створення власної концептуальної модальної системи чи моделі як складової художньо-реінтерпретованого світу. Тому дрогобичани не бачили у творах Б. Шульца слідів справжнього, реального світу свого містечка. Навіть родина письменника не сприймала його творчих захоплень, які не відповідали сформованим століттями принципам організації життєдіяльності. Змальовуючи родинну атмосферу героя, А. Хцюк пише про домашні сварки й відсторонення від нього родини брата, яка вважала свого дивного родича «нікчемою й образою для здорового глузду, бо порядний єврей міг бути лікарем, адвокатом або купцем, але звідки письменник?» [326, с. 78].

Б. Шульц у своїй творчості повертався до Дрогобича з якоюсь дивовижною впертістю. Він міг би жити у Львові, Відні, Варшаві чи навіть Парижі, поте часопростором свого письменницького макротексту він обрав місце свого народження, наймилішу серцю країну дитячих літ. Митець не помічав, або не хотів помічати, ані тісноти, ані брудних сонних вулиць, ані філістерства своїх провінційних мешканців. Завдяки своїй творчій уяві письменник і художник відчував цинамоновий запах крамничок, у яких господарювали найгарніші й найнедоступніші жінки на світі [67, с. 9]. Дрогобич був для нього радше інтер'єром для уявного світу, просторові елементи якого були лише знаками-орієнтирами, що підтримували химерний зв'язок із реальним світом. Невідповідність між реаліями та створеною Республікою Мрій, що посилювалася мазохістичними схильностями Б. Шульца, на що А. Хцюк також звертає увагу в «Місячній землі», не засуджуючи, але називаючи їх збоченням [326, с. 79], викликала депресивний стан і думки про самогубство.

Тепер автор «Цинамонових крамниць» став «власністю читачів» усього світу, його «поглинула легенда», а критики й науковці «забирають його від нас» – вважав А. Хцюк [326, с. 79-80]. Він вибудував власний образ Б. Шульца, який базувався на спогадах безпосереднього спілкування та спостереженнях, на розповідях і листах колишніх мешканців Дрогобича.

Аналізуючи зібраний матеріал, А. Хцюк визначав головні події, що зумовили розкриття здібностей художника й письменника Б. Шульца, який ще в дитинстві «замальовував кожний шматок паперу». А. Хцюк дуже колоритно відмічає особливий хист Б. Шульца: «Малював. Вражали його коні й люди містечка. Бридота така, що аж була красою» [326, с. 80-81]. Саме тоді, завдяки відвідинам маєтку

Тарновських у Снятинці, малий Бруно пізнав майстерність пензля Артура Гроттгера, Генріка Родаковського, Юзефа Хелмонського, Мауриція Готтліба, придворного художника короля Яна III Собеського Єжи Семігінювського, а також полотна Тиціана та Рембрандта. Пізніше, у 1937 й 1939 рр., Б. Шульц двічі повертатиметься до снятинківських шедеврів, що стали натхненням усього його життя.

Відповідаючи на запитання, чому Б. Шульц так уперто малює, зображує ті бідні хатинки та бородатих євреїв, А. Хцюк, посилаючись на своїх дрогобицьких товаришів, зазначає: «Бо невдовзі це все зникне з лица землі, згине, зметене бурею, що надходить. Це треба занотувати, малювати, розумієш, саме тому!» [325, с. 44]. Наведена думка багато в чому пояснює домінуючу тематику художньої творчості Б. Шульца й підтверджує обґрунтованість почуття загрози та всеохоплюючого відчуття повного знищення існуючого мікрокосмосу багатонаціонального Дрогобича, як імагологічного презентанта Галичини й українсько-польського пограниччя в цілому.

Другою подією стала кривава бійка травня 1911 р., що закарбувалася на все життя у свідомості Б. Шульца й змусила його писати, шукати порятунку в художніх світах, далеких від реальної дійсності. А. Хцюк цитує художника: «Я тоді малював щось, потім зарисовував, дивлячись із вікна, ці сцени, не було тоді фотоапаратів, чи знає пан, хотів це якось занотувати, спущену гашетку Апокаліпсису. Це звучить дуже скорочено й унормовано, але від того дня я знав, що буду писати. <...> Це потреба впорядкування світу. Так, ця несподівана потреба писати виникла мабуть саме тоді» [326, с. 88-89].

Надзвичайно цікавими для дослідників творчості Б. Шульца можуть виявитися філософсько-естетичні розмови двох митців, які достатньо широко представлені в діалогії А. Хцюка. Пригадуючи зустрічі з учителем, автор «Місячної землі» намагається відтворити сутність роздумів Б. Шульца щодо життя й смерті, мистецтва й творчості, національних питань тощо. Можливо, саме завдяки розмовам із Б. Шульцом уже в зрілому віці А. Хцюк почав «упорядковувати світ» галицького кресло-пограниччя, вибудовуючи авторську етнокультурну модель Балаку, спираючись на візії та письменницький макротекст свого вчителя.

Постать дрогобицького дивака, великого художника та видатного пограничного письменника ХХ ст. Б. Шульца посідає одне з ключових місць у художній моделі діалогії А. Хцюка. Літературний образ митця є концептуальним компонентом етнокультурної моделі Великого князівства Балаку. Текст повістей про повсякденне життя

провінційного порганиччя можна назвати прикладом тріумфу пам'яті над забуттям [361, с. 162]. Образ цього багатонаціонального та полікультурного простору, що визначався складними історичними подіями в міжвоєнній Галичині, став наскрізним елементом хцюківського епосу. Авторська етнокультурна художня модель світу, представлена в «Атлантиді» й «Місячній землі», є результатом глибокого переосмислення міжлюдських та міжетнічних відносин, стереотипів і особливостей лімінальної ідентичності, а разом з тим і складності історичного процесу та щоденної екзистенції на польсько-українському пограниччі культур. Безперечно, без постаті Б. Шульца, з ім'ям якого пов'язується міжвоєнна Галичина, хцюківська етнокультурна модель Балаку була б неповною та недосконалою.

Таким чином, аналіз бруно-шульцівських рефлексій в імагологічних презентаціях змальованого А. Хцюком етнічного простору дозволяє стверджувати, що, на відміну від переважної більшості письменників кресопограниччя, у творах А. Хцюка сконструйовано пацифістсько-рефлексійну модель порубіжжя культур міжвоєнного двадцятиріччя. Створений автором образ Дрогобича має якісно нові імагологічні презентантції Галичини як провінційного польсько-українського пограниччя. Етнокультурна модель малої вітчизни А. Хцюка позбавлена конфліктогенного начала й експонує цінності «буття разом» у багатонаціональному лімінальному просторі.

Часова й просторова дистанційованість автора галицької діалогії дозволяє йому відійти від стереотипної перцепції пограниччя як «проклятої землі» та створити образ рідної землі, позбавлений зайвих негативних емоцій. Погодившись із фактом втрати Батьківщини, письменник сприймає її в категоріях затонулої в річищі історії та політики прекрасної «Атлантиди». Досвідчений письменник-емігрант намагається виважено й об'єктивно проаналізувати й описати тогочасний часопростір, засуджуючи будь-які прояви нетолерантності та насильства. Образи «інших» «тутешніх» українців, євреїв, німців, чехів, угорців та ін. сприймаються як натуральна складова галицької національної «мішанки». Автор уникає описів трагічних польсько-українських моментів, лише іноді акцентуючи увагу на деяких випадках прояву українського націоналізму. У повістях протистояння ментальностей та культур показано радше на міжособистісному й побутовому рівнях. А. Хцюк не робить закидів та не звинувачує народи в ескалації суспільної й міжнаціональної напруги, стверджуючи, що «тутешні» були лише статистами історичних перипетій міжвенної Польщі.

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

На підставі аналізу можемо стверджувати, що складовою художньої моделі діалогії є органічний польсько-український білінгвізм, де українська мова є засобом комунікації «тутешніх» сусідів-українців.

Спіраючись на власні спогади та спостереження, досвід безпосереднього спілкування, автор «Місячної землі» створив літературний образ митця з пограниччя – Б. Шульца, який, так само, як і А. Хцюк, часопростором свого письменницького макротексту обрав малу вітчизну – Галичину. Спогади й роздуми про письменника єврейського походження стали важливим компонентом етнокультурної моделі Балаку. Автор діалогії звертається до аналізу шульцівської ірреальної художньої моделі світу, який для письменника-дивака набував значення простору «символічної внутрішньої еміграції». Дрогобич Б. Шульца А. Хцюк розуміє як інтер'єр для його уявного світу, просторові елементи якого були лише знаками-орієнтирами та підтримували химерний зв'язок зі світом реальним.

Філософсько-естетичні розмови двох митців стосовно життя та смерті, мистецтва й творчості, національних питань тощо мали неабиякий вплив на прозу А. Хцюка, який у зрілому віці, перебуваючи в Австралії, почав згадувати й «упорядковувати світ» галицького кресопограниччя, вибудовуючи авторську етнокультурну модель Балаку, спіраючись на візії та письменницький макротекст свого вчителя.

3.4. Апокаліпсис Аркадії у романах Р. Верника

Історично-побутові романи Ромуальда Верника «Не повернуться лелеки на Граничну» (1998) та «Зачароване дерево» (2002) інтерпретують історичні події й презентують художній образ кресопограниччя з 1938 р., тобто за рік до початку Другої світової війни та майже за п'ять років до кульмінації українсько-польського протистояння. Зосередження уваги саме на цій передвоєнній даті дає можливість осмислити твори польського письменника в контексті прогностичної (касандрової) функції гедоністичної естетики, що спонукає до апокаліпсичного дискурсу верниківських текстів.

Передбачення майбутнього є однією з притаманних та непорушних властивостей художньої літератури в цілому, але з різним ступенем майстерності втілення її в художній текст того чи іншого автора. Прогностична функція організує художній текст не за традиційною схемою, а передбачає певні умови, серед яких, наприклад, дискретна побудова тексту, що забезпечує «стрибки»

через певні події в лінійному інформативному полі, які, з одного боку, сприяють утворенню лакун між теперішнім і майбутнім, а з іншого, – між сьогоднішнім та минулим. Художня інтуїція письменника дозволяє «інтерпретувати майбутнє» чи «виправляти минуле», що в художньому тексті досягається за допомогою фантастичних, утопічних або прогностичних стильових художніх форм, які, власне, і забезпечують цілісність певної художньої моделі.

Домінуючою ознакою кресово-пограничних текстів Р. Верника є реалістичність і виразна белетристичність, на яку одним із перших звернув увагу Ю. Лободовський. Якщо під белетристичністю розуміти певне перестворення слів-понять у слово-образи, що сприяє певній доступності художньо-образного поглиблення та поширення проблематики твору, для якого характерні гостросюжетність, інтрига, несподівані перипетії, що завжди приваблюють широкі кола читачів легкою, жвавою, доступною розповіддю про якусь подію з метою її популяризації, то тексти Р. Верника влучно вписуються до художньо-белетристичної літератури.

Етнокультурна ситуація Волині дуже відрізнялася від теренів центральної Польщі та решти пограниччя. Як зазначають дослідники, тут ніколи не було умов для виникнення спільноти, яка б мала традиції університетської спільноти, а отже, і не було підстав для творення так званої «високої культури» [503, с. 25]. Цей багатонаціональний та конфліктогенний регіон, де не було великих міст, а переважали малі специфічні містини, у силу історичних і політичних чинників більше тяжів до Києва, ніж до Варшави. Тільки в міжвоєнному двадцятиріччі ХХ ст. на Волині почали формуватися достатньо стійкі літературні традиції та стали створюватись умови для оформлення елементів власної поетики, що в майбутньому визначатиме, з одного боку, іншість, а з іншого, – ексклюзивність волинського тексту. Л. К. Оляндер, глибока дослідниця волинського тексту як самодостатньої аксіологічної категорії літературного процесу, визначає його особливості як «складну, розгалужену систему, до якої смисло- і структуроутворюючим елементом входить великий літературно-мистецький пласт», характерними рисами називає «суперечливість та відображення життя в лімінальному просторі» або «на краю, на грані смерті». На думку дослідниці, волинський текст створений зусиллями представників різних культур і визначається гостротою протистояння на волинській землі» [171, с. 10-11].

Зазначимо, що трагічно-апокаліптична перцепція знищеного світу дитинної Аркадії Р. Верника була відтворена в повістях «Не повернуться лелеки на Граничну» та «Зачароване дерево». Останній

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

твір оснований на спогадах трьох братів, які свого часу емігрували до Канади, і стосується в основному культурно-екзистенціального простору села Янів на річці Горинь та містечка Здолбунів, що під натиском історичних і політичних реалій змінювався, набуваючи нових сенсів і значень.

У повісті «Не повернуться лелеки на Граничну» Р. Верника події розгортаються на чітко локалізованій, із окресленими внутрішніми національно-культурними межами, території. Художній світ твору розгортається в рамках трикутника Здолбунів – Здовбиця – Богашев, іноді виходячи за межі до сусіднього Рівного. Метапростором повісті, що утворює периферійний її світ, покликаний поглибити проблематику твору, є безмежні простори архангельської тайги, завдяки чому впроваджуватиметься знайомий автору з особистого досвіду мотив репресованого вигнанця та втікача. Письменник навіть не намагається протиставляти художній простір повісті реальному географічному, навмисно підкреслюючи автентичність просторових прив'язок до географічних реперів, що були невід'ємним компонентом його малої вітчизни.

На початку твору Р. Верник не без сентименту та симпатії кількома фразами описує українські поселення навколо Здолбунова, їх органічна присутність у тексті відчувається всюди, українські співи Новомильська та Здовбиці лунають над польським Здолбуновом. Наприклад, у творі Р. Верника читаємо: «Вечорами косарі поверталися до своїх домівок. З косами на плечах ішли чоловіки, з граблями й серпами – жінки та дівчата. Наче струмок до озера з усіх сторін стікалися вони барвистими групами до села. На сорочках чоловіків і жінок червоніли вишиті рукави. А йдучи – співали. Веселіше було тоді повертатись і дорога здавалася коротшою. Лунали над полями мелодії, а з-поміж них завжди виділявся тенорок заспівувача.

Гей там, там на горі

Женці жнуть,

А попід горою,

Доли, долиною

Козаки ідууууть... – зі сторони Новомильська лунало кілька голосів.

Нащо мені чорні брови,

Нащо карі очі,

Нащо літа мелодії,

Веселі, дівочі? – кілька дівчат зі Здовбиці більш веселою мелодією намагалися заглушити ту, зі сторони Новомильська» [546, с. 19].

Звернемо увагу на те, що Р. Верник досить схематично, за допомогою традиційних поетичних засобів, зображує сусіднє українське село Богашев – «з біленими хатами і солом'яними стріхами, село велике й заможне, як це є на Волині» [546, с. 6]. Такого типу описи збігаються з домінуючими в польській літературі міжвоєнного двадцятиріччя тенденціями творення позитивного образу провінції. Буколічна тональність краєвиду передвоєнного простору польсько-українського пограниччя, образ якого є діаметрально протилежним до часопростору галицько-подільського села, показаного, наприклад, у «Вертепах» Л. Бучковського, пояснюється особливостями людської пам'яті, реінтерпретованої авторським задумом. З одного боку, позитивний образ передвоєнної малої вітчизни, подібно як і у творах А. Хцюка, був сформований завдяки сентиментальній перцепції «країни дитинних літ», а з другого, – на тлі ідеалізованого пограничного простору митець показує поступову ескалацію українсько-польського конфлікту, а наприкінці твору – це набуває фатально-апокаліптичного знищення ідеалізованої батьківщини, що сприяє більш емоційному відтворенню трагічних подій.

Не можна не звернути уваги й на те, що символічного значення набуває назва вулиці Гранична, яку автор затитулював у назві твору. З одного боку, це дорога, яка, якщо розглядати її у вертикальній площині (дорога починається під ногами, а губиться десь у небесах), апіорі має функцію зв'язувати, поєднувати просторові об'єкти, а з іншого, якщо дивитися на неї в горизонтальній, – стає межею, границею між іншими просторами, членуючи єдиний неподільний великий простір на два самодостатні – відмінних. Верниківська вулиця Гранична, яка була межею між польським Здолбуновим та українським селом Здовбниця, у реінтерпретації письменника, з одного боку, якраз і виконувала функцію пограничної смуги, здається єдиного цілісного пограничного простору, а з іншого, – диференціювання Р. Верником волинського простору було б дещо натуралізованим, якби письменник не надав йому елементів символічності. Гранична вулиця водночас виконує функцію поєднання різномірностей, оскільки на ній мешкали представники принаймні трьох різних національностей [546, с. 6]. У своїх спогадах, викладених на сторінках твору «У Здолбунові розквітла калюжниця» (1986), Р. Верник згадує, що саме на цій вулиці мешкала його родина, а отже, Гранична була йому відома з дитинства [546, с. 12].

Питання щодо назви нової вулиці, яку можна потрактувати як художню модель тогочасної суспільно-політичної ситуації на

пограниччі, викликало гострі суперечки членів ради містечка, які довго це обговорювали. Описуючи дискусії, у результаті яких вулицю стали йменувати Граничною, автор зазначає: «Пілсудчики натискали, щоб її назвати ім'ям маршалка Юзефа Пілсудського, але той факт, що в місті вже була одна вулиця, названа його ім'ям, змусила їх здатися без опору. Зрештою, вони не були певні, чи можна таку занедбану вулицю називати ім'ям Маршалка. Тоді пан Мецо, зловний перукар мойсеевої віри, запропонував назвати вуличку іменем Романа Домовського (міністр закордонних справ, один з ідеологів польського націоналізму – О. С.). Знав, бестія, що на цій вулиці мешкали українські або мішані родини, а на її кінці стояла єврейська лісопилка. Народні демократи одразу зорієнтувалися щодо його зловних намірів, запротестували й затвердили компромісну назву» [546, с. 6].

Художній час повісті визначається без особливих ускладнень. Розповідь починається літом 1938-го, закінчується влітку 1943 року. Однак початок другої частини повісті має «непрямі», окультні часові позначення – літо – канікули – купання в річці: «Сонце гріло, канікули були в самому розпалі, тому молодь з вулиці Граничної вирішила вибратися на річку покупатися» [546, с. 9]. Така хронотопна деталізація мала на меті посилити профанність художнього часу, у якому номіновані звиклі, невиняткові, буденні події. «Сонце гріло, канікули були», – все як завжди, як було вчора та, здається, буде завтра. Однак профанний час початку повісті руйнує й замінює час фатуму, який автор докладно описує через уторгнення червоної армії, а потім фашистських військ, що є часовими реперами наступної знакової частини твору – доленосного часу перепитій, часу руйнування Аркадії. Поглиблення цього часу містяться в 44-й частині повісті, у якій автор описує деякі польсько-українські сутички, уточнюючи, що події мали місце восени 1942 року. Наступна прив'язка до історичного часу – битва під Сталінградом 1943 року вписує хронотоп повісті у світовий контекст, надаючи йому властивості глобалізації художньої інтерпретації подій на пограниччі. Закінчення твору – масові вбивства українськими націоналістами місцевих поляків та поховання загиблих, припадає на травень. Фраза «Був сонячний, сповнений запахом квітів травневий день» [546, с. 9] – презентує своєрідний кільцевий сюжет: від літнього безтурботного «сонце гріло, канікули були» 1938-го до «сонячного, сповненого запахом квітів травневого дня» 1943-го, від профанного до сакрально-трагічного, від купання в річці до купання в крові.

У ті ж самі часові рамки вміщується художній простір верниківського «Зачарованого дерева». Ця повість своєю

композицією й проблематикою близька до хронотопу «Засипле все, замете...» В. Одоевського. Повість також локалізована реальними топонімічно-адміністративними художніми просторами Рівного та Львова, однак його «розширюють» фікційні – польське село Янів та українське Шпанівка. Задля об'єктивності, зауважимо, в примітках автор пише, що Янів і герої повісті були створені його уявою, «проте історичне тло створене на підставі оповідей свідків подій» [545, с. 290]. Однак алюзія, закладена в назві села Янів, має здатність викликати з анналів пам'яті іншу волинську місцевість – село Янова Долина (тепер Базальтове), де під час Другої світової війни у квітні 1943 р. мали місце масові вбивства поляків. Ця подія набула свого часу широкого розголосу як у Польщі, так і в польському еміграційному середовищі, а сама Янова Долина стала ототожнюватися з тогочасними кривавими подіями, тобто з «волинською різаниною». Безперечно, автор добре знав ці терени, навіть неодноразово звертався до них у своїх спогадах [548, с. 22]. Варто припустити, що, можливо, саме тому Р. Верник використав у повісті назву Янів, щоб викликати певні асоціації в читача та поглибити підтекст повісті. Власне, особливість художньої реінтерпретації реального хронотопу, який по аналогії з праобразом, набуває рис пратопосу, переосмислення його значущості в конкретному художньому тексті є однією з важливих складових елементів етнокультурної моделі польсько-українського пограниччя літератури ХХ ст.

Одним із важливих складових художнього простору Волині в повісті Р. Верника «Зачароване дерево» є річка Горинь та сусіднє старе пасовище, на якому стояло знищене блискавкою зачароване дерево, що є стрижневим образом-символом твору. На перших сторінках Р. Верник розширює художній час у рамках короткого ретроспективного екскурсу в історичне минуле пограниччя, розповідаючи, що тут, на пагорбах Горині, колись знаходився двір князів Любомирських, який «під час Першої світової війни сплюндрували й спалили росіяни, після чого євреї розібрали руїни, а цеглу продали». Крім того, автор уточнює: «Парк вирубали на опалення місцеві селяни. Після двору та парку залишилося лише пусте пасовище біля Гориня, по якому тепер вітер гуляє. <...> І, звичайно, це зачароване дерево посередині пасовища» [546, с. 5].

Акватичні мотиви, пов'язані з Горинню, уже були об'єктом літературознавчого аналізу в контексті волинського часопростору в дослідженнях В. Єршова [84]. Згадаймо також, що Горинь потрапляє в простір роману М. Чайковського «Вернигора, український пророк.

Історична повість з 1766 р.». В.Єршов, зокрема, пише: «Головний герой твору пророк Мусії Вернигора – добре відомий образ різноманітних народних легенд і переказів, що втілював сподівання й надії селян <...>. Художній простір „Вернигори” простирається на всю Україну: від Дніпра до Горині, від Житомира до Махновки й насичений описами минувшини – страшною й жорсткою, скрізь яку проглядаються надії на справедливість і непорушність того колишнього старого порядку» [83, с. 527]. Події століття ХІХ в романі М. Чайковського стають своєрідним претекстом повісті Р. Верника, у якій на якісно іншому рівні вибудована модель вирішення суголосних проблем пограниччя століття ХХ.

Р. Верник намагається провести певні паралелі між аркадійським минулим та апокаліпсичним сьогоденням. Знищений двір і вирубаний парк – стають символом початку кінця польської екзистенції на пограниччі. Особливо популярним цей мотив став у період міжвоєнного двадцятиріччя. Так само ностальгічно його реінтерпретовано в другому розділі «Слави і хвали» Я. Івашкевича, яка називається «Вирубані дерева». Уродженець Кальника зобразив поміщицько-шляхетський двір як символ-оберіг польськості, знищення якого мало означати кінець шляхетської минувшини, а отже, і кінець польського буття на землях польсько-українського пограниччя. Проте варто пам'ятати, що Я. Івашкевич описував події, які мали місце в Україні, так би мовити, на далекому пограниччі, а у верниківській Волині відбувалися радикально інші процеси. Змінена в часі соціальна верства, трансформована історичними перипетіями територія, що вже входила до складу Другої Речі Посполитої, набували апокаліптичних рис у етнокультурній моделі польсько-українського пограниччя.

Білягоринське пасовище для місцевих поляків-селян набувало символічних потойбічних сил, ставало своєрідним утіленням демонізму нової влади нового часу. Саме тут Баська спочатку кохається з сином вчительки Вітеком, а потім повертається сюди під час затьмарення розуму і з цього ще недавно аркадійського пагорбу кидається в холодний потік Горині. Тут, на пасовищі, сходяться Ерос із Танатом, символізуючи початок і кінець. Водночас спалене зачароване дерево, яке видно майже відусіль, символізує постійну загрозу, що причаїлася, нагадуючи про недалеке минуле й долю, яка спіткала маєток магнатів Любомирських.

Мотив апокаліптичного знищення та «проклятої землі» закодований уже в назвах повістей Р. Верника. У творі «Не повернуться лелеки на Граничну» птахи, що звили собі гніздо на стрісі

хліва українця Марчука, у різних частинах тексту набувають нових сенсів. На початку повісті стикаємося з цікавим народним баченням цих птахів: «Ніхто їм не перешкоджав і шанобливо до них ставився. Усі знали, що скривджена лелека може недогарок з палаючого картопляного поля принести і з помсти кинути на стріху, або незаміжній доньці дитину підкинути» [546, с. 10]. В уявленні тутешніх мешканців, це був птах гордовитий і здатний до помсти. В іншому місці лелека ототожнюється з родинним вогнищем, домівкою й сімейним щастям: «Бувало, що дівчина мимохить подивиться на лелеку, а та розуміла, що дитину хоче» [546, с. 11]. Птахи повертатимуться до рідного гнізда щороку. Навіть буремні події 1941 р., коли на стрісі встановлять жовто-блакитний прапор, який «тріпотів на вітрі й лякав лелек» [546, с. 155], не завадили їм знову оселитися на Граничній. Натомість 1943 р. – рік українсько-польського конфлікту змусить птахів назавжди полишити рідну домівку. Р. Верник показує, що спровоковане ззовні «полум'я ненависті» між сусідами – українцями й поляками, що пліч-о-пліч жили в згоді та спокої, було нищівним часом для обох народів. Із підпалених будинків і господарств вогонь перекидається на оселю самих підпалювачів. Пожежа знищила пташине гніздо – символ багатокультурної здолбунівської вулиці Граничної, суті буття на поліетнічному пограниччі: «дві лелеки стурбовано кружляли довкола й довкола, не розуміючи, що сталося з їхнім гніздом» [546, с. 231]. Авторська свідомість безповоротності історичного процесу, нагадаймо, що Р. Верник писав повісті в 90-ті роки ХХ ст., тобто з перспективи досвідченого емігранта, занотована в песимістичному твердженні: «Не повернуться лелеки на Граничну».

У контексті художнього простору верниківського тексту лелеки набувають символічно-прогностичного значення, символізуючи свободу й незалежність. На прикладі Ромека – одного з головних героїв, представника молодого покоління, автор висловлює прагнення всього воєнного покоління мешканців пограниччя. «Я багаторазово заздрих цим лелекам, – пише він. – Тій їхній необмеженій свободі. Бо відлетіти на зиму можуть, можуть не голодувати, не мерзнути, як люди. Ніхто їм не забороняє полетіти туди, де, напевно, взимку зелені луги та багато харчів, і повернутися, коли тут уже соковита зелень і безліч жаб. Я іноді усвідомлював іронію долі, вважаючи, що у воєнні часи птахи мають краще життя, ніж люди» [546, с. 197].

Особливу увагу привертає мовний простір повісті, який максимально наближений до живої мови порубіжжя. Крім суто польських регіональних лексем, характерних так званому кресовому

діалекту польсько-українського пограниччя, письменник широко застосовує в літературній польській мові, якою написаний текст, українізми, русицизми й навіть використовує слова й речення мовою місцевих євреїв – ідиш. Стиль тексту – художньо-белетристичний, легкий і зрозумілий читачеві, позбавлений глибоких прихованих філософських підтекстів та алюзійності.

В одному з інтерв'ю Р. Верник признався: «У моїй свідомості та свідомості багатьох волинян-емігрантів Волинь і далі – є Польщею. Я знаю, що це звучить дещо анахронічно, але ми помремо з такою свідомістю, це сильніше від політики й, так званого, здорового глузду. <...> Пишу про Креси тому, що ці терени добре знаю. То моя вітчизна, там для мене й далі Польща» [547, с. 5]. Для Р. Верника Волинь дитинства й далі залишається «найціннішим місцем, бо є рідне». Він, зокрема, пише: «І то де розташоване? На Волині, найгарнішій частині передвоєнної Польщі, яка мальовничо розкинулася між пагорбів, покритих лісами, у ніг яких лежать озера, річки та стави, вони, наче блакитна каблучка, оточували вишневі приміські сади. Той, хто напровесні бачив тисячі дерев, обсіпаних квітами, оргію білизни, що вкривається хвилями, ніби танцює від кожного дихання вітру, тому вже ніколи не заімпонують сосни в Італії чи агави в Іспанії. А озера оточували розквітлі луки. Спочатку, ранньою весною, вони жовтіли від калюжниць, пізніше голубіли незабудками, щоби потім розцвісти, ніби перський килим, усіма кольорами веселки. На пагорбах коло лісу смарагд озимих улітку змінювався на дукатне золото пшениці. Вона хвилювалась і блищала під волинським сонцем, наче плащ із ламі візантійського володаря, укритий сапфірами волошок і рубінами маків» [548, с. 11-12].

Історична пам'ять Р. Верника про польсько-українські землі позначена певною автономністю й самостійністю, функціонує відірвано від реальної дійсності. Законсервовані у свідомості образи Волині вимагали відтворення на сторінках його прози. Сам Р. Верник не вважає свій творчий доробок, що творився лише за внутрішньою потребою, високим мистецтвом. Здається, що для автора твору «У Здолбунові розквітла калюжниця» найважливішим був сам процес згадування, а процес писання, як і для Я. Івашкевича, мав «терапевтичне» значення. До того ж реалії емігрантського життя не давали можливості повністю віддатися художній творчості, бо для всього покоління емігрантів найважливішим завданням було знайти своє місце в нових і часто ворожих реаліях консервативного й замкненого на той час британського суспільства [547, с. 4].

Тим не менш, творчість Р. Верника було високо оцінено в листопаді 2010 р., коли письменник здобув нагороду Літературного товариства польських письменників за кордоном. Щодо його прози кваліфікаційна комісія, зокрема, зазначила, що описана ним історія «відтворює долі тисяч поляків, які пройшли через воєнну завірюху, а потім залишилися в еміграції. Верникові не було легко, багаторазово він ішов проти течії. Як у житті, так і у творчості» [479]. Не можна не погодитися, що доля письменника об'єднує його з багатьма тими, хто був змушений полишити рідні краї. На відміну від Я. Івашкевича чи А. Хцюка, це не був його власний вибір, а тільки результат історично-політичної ситуації та репресивних дій системи. Власний досвід засланця й емігранта роблять представлену в повістях апокаліптичну візію минувшини реалістичною, а іноді навіть і натуралістичною.

Етнокультурна модель рустикального польсько-українського пограничного простору найчастіше проявляється у створенні часового континууму, що спирається на природничо-сільськогосподарський цикл і сенсуалістичні описи природи. Перебіг часу сприймається через авторські повідомлення типу: «Прийшла осінь і почала мститися за сонячне літо» [545, с. 48], «Нещастя сталось у Турковської в самісінький Святвечір» [545, с. 54], «Певної ночі, під кінець лютого, <...> у період майських богослужінь» [545, с. 120], «надійшла чудова, сонячна червнева неділя, <...> під час жнив» [546, с. 199], «дерева, як завжди у квітні, вкрилися білими квітами вишні» [546] тощо.

Видобуті з пам'яті та глибини серця емоційні образи малої вітчизни вражають своєю художністю відтворення й реалістичністю. Художник слова, зокрема, писав: «Дні й далі були спекотні, а вечори довгі та чарівні <...> але всі розуміли, що невдовзі прийде осінь з дощовою погодою, а потім зима і що закінчується їхнє пустування на полях і луках, аж до наступної весни. А як їх спокушали ці поля, на яких тепер золота пшениця лягала під коси жниварів і серпи дівчат. Де око сягає – селяни ритмічно махали косами в руках, підтинаючи пшеницю, яка золотими хвилями лягала перед ними. Той чи інший зупиниться на мить, протре очі від поту, що їх заливає, іноді подивиться на небо, лаючись подумки, бо сонце так пече, а потім знову жати з подвійною силою. Баби та дівчата крутили перевесла й в'язали снопи. Іноді вирівняється, поставить руки в боки й потягнеться, щоб біль у спині послабшав. У цей час усі тяжко працювали, навіть діти господарів. Укладали снопи в копи» [546, с. 18]. Р. Верник вибудовує художню модель Волині довкола таких ознак провінційного кресло-пограниччя, як рустикальність і буденщина,

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

«тутешність» та «свійськість». Пізніше ця монотонія буття на «кресах» буде замінена часопростором війни й конфліктів, завдяки чому письменник підкреслить ґвалтовність і трагізм апокаліптичної історії малої вітчизни та людської екзистенції.

Думається, не випадково волинські твори Р. Верника розпочинаються влітку 1938 р. Вочевидь, авторські задуми полягали в ілюстрації повсякденності буття на пограничних теренах, а також у показанні міжлюдських і міжнаціональних стосунків. Письменник намагався створити етнокультурну модель польсько-українського пограниччя в екстремальний період його існування, яка б визначала подальшу перцепцію ходу історії, не стільки історії воєнного часу, скільки історії, сучасної читачеві, тобто нашого сьогоднішнього дня. Це та сама прогностична функція художнього твору, яка на прикладі минулого вибудовує модель майбутнього. Письменник навмисно створює спочатку мирний рустикальний образ Волині, який поступово зазнає історичних трансформацій. Зіставляючи профанний час повсякденного життя з реаліями воєнного, екстремального, Р. Верник за принципом нашарування контрасту пластів художнього тексту підсилює апокаліптичну перцепцію, підкреслюючи безглуздя дій політиків, які ламають багатотональний гармонійний лад пограниччя. Батько вбиває доньку, сусід підпалює хату сусіда – усе це алюзорно поєднує верниківську прозу з біблейськими сюжетами, зокрема з інтерпретацією каїно-авелівської зради, переводить її в площину, здавалось би, периферійних дрібниць простору, який знаходиться десь на маргінесах історії.

Р. Верник інтерпретує також поширений «кресовий» міф «здобутої кров'ю землі». Це своєрідна візія мойсеєвих блукань, яка особливо в міжвоєнному двадцятиріччі сприяла ідеологічному привласненню пограниччя та збереженню його у свідомості поляків як сакрального простору: «Немає нічого дивного, – пише автор, – що цю землю люблять мешканці (поляки – О. С.), які не жаліли крові ані майна, коли треба було її боронити. Стільки крові вона в себе увібрала протягом віків, що важко собі уявити її кількість. Останній раз у 1920 році, і на кожному цвинтарі, у кожній містині були могили тих, хто її боронив. <...> А навколо вкриті травою кургани, наче символи любові до цієї землі» [546, с. 100]. Письменник вписує авторську художню модель Волині в «кресовий» метатекст польської літератури, позначеної традицією романтизму та сенкевичевими візіями історичного процесу.

Цікаво, що в першому і другому творах невід'ємною складовою художнього простору Волині є руїни палацу та двору Любомирських,

які стають певним символом цих земель. До того ж, і в «Зачарованому дереві», і в повісті «Не повернуться лелеки на Граничну» рештки маєтків польських магнатів, які були змушені полишити свої володіння, овіяні локальними міфами й легендами, народними віруваннями та забобонами, тісно пов'язані з демонізмом. Наприклад, читаємо: «Над селом височіла церква й руїни палацу Любомирських, котрий згорів під час Першої світової війни і вже не був відбудований. До решток його високих стін тулилося декоративне каміння, перед яким ані стихія, ані час безсилі, каміння, яке хлопці не змогли знищити. Оточували його високі дуби, серед яких уночі прогулювався дух старої княгині. Багато людей нібито її бачило, як на пагорбі ходила, показувалась, спираючись на костур. <...> Ніхто не насмілювався увійти уночі на замковий пагорб, навіть дівахи зі своїми хлопцями воліли ходити на луки чи в збіжжя, але не під дуби» [546, с. 6].

Художня модель малої вітчизни, що постає з творів Р. Верника, тісно пов'язана зі спадщиною роду Любомирських, які володарювали на Волині протягом двохсот років. Рештки їхньої резиденції, що знаходилась у рідному Здолбунові, стали для автора простороорганізуючим елементом художнього тексту. Модифікований маєток описаний у двох досліджуваних повістях, на що вказує опис резиденції в спогадах письменника. У творі, зокрема, значиться, що палац свій Любомирські побудували на фундаменті колишнього замку Острозьких. Далі в тексті говориться, що зведений Єжи Любомирським прекрасний бароковий палац став центром їхніх багатств на Волині. [548, с. 30, 32]. У «Зачарованому дереві» й у своїх спогадах автор, описуючи колишній парк поруч із палацом, згадує і про його творця, відомого у всій Польщі англійця Д. Міклера, якому «так подобалися ці польські Креси, що він навіть ополячився й залишився тут на довгі роки, навіть оженився з полькою» [545, с. 5]. Із твору «У Здолбунові розквітла калюжниця» дізнаємося, що стадіон був розташований на теренах вирубаного під час Першої світової війни парку біля палацу Любомирських. Автор особливо наголошує на тому, що знищений парк, закладений колись у модному тоді англійському стилі, був одним із найкрасивіших садів Волині. Окремо у творі говориться про його автора – англійського архітектора Міклера, учня найвідомішого на Британських островах проєктанта парків і садів – Капабіліті Брауна [548, с. 30]. Рештки шляхетсько-поміщицької культури стають важливими часопросторовими елементами лімінального простору верниківської Волині, виконуючи роль символів польської екзистенції та ілюструючи її крихкість.

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

Етнокультурна модель пограниччя набуває виразних ознак прогностичності, готуючи читача до подальшого сприйняття воєнного часопростору.

У «Зачарованому дереві» Р. Верник намагається створити власну візію етнокультурної моделі пограниччя, одним із організуючих рівнів якої є замкненість та сегрегативність. Художній світ цієї моделі поділений на два домінуючі у творі простори: Шпанівка – український – православний – «інший», що згодом стає «чужими», та Янів – польський – католицький – «свій». Це відповідає авторському задуму – зосередитися на українсько-польському конфлікті, на суперечках двох братніх народів, що розгорнулися на тлі жажливих історичних подій: радянської та фашистської окупації.

Створена Р. Верником галерея героїв вражає своїм розмаїттям, письменник намагався якнайточніше відтворити в етнокультурній моделі волинської провінції тогочасну національно-культурну палітру пограничного суспільства. Центральними постатями повісті «Не повернуться лелеки на Граничну» є три підлітки, дозрівання та становлення яких відбувається в буремні воєнні роки – Янек Карпінський, Ромек Шведзюк і Зигмунт Баландзюк. Їх об'єднує вік, сусідство проживання на Граничній, спільність інтересів і, що найголовніше, – любов до рідного краю – Волині та Польщі. Міцна дружба, перевірена екстремальними ситуаціями, до яких потрапляють юнаки, викликають певні асоціації з героями романів А. Дюма, що підтверджується реплікою Зигмунта Баландзюка: «Знов три мушкетери разом» [546, с. 155]. Батько одного з головних героїв цієї повісті, Ромека Шведзюка «з Богашева, українського села, розташованого на другому боці міста, походив із української родини, тільки дружину мав польку, утікачку, яка після більшовицької революції прибула з-під Смоленська. Він прийняв католицизм і вважався поляком» [546, с. 7]. Двірник Баландзюк, батько молодого Зигмунта, був «поляком, але одруженим з україночку» [546, с. 7]. Мішані шлюби були явищем звичайним і закономірним, що не викликало ані суспільного осуду чи спротиву, ані створювало «кордону посеред подружнього ліжка» [546, с. 7].

Релігійна приналежність була радше ознакою «іншості», а не «ворожості». Українець Марчук запрошує на весілля своєї доньки Явдохи всіх сусідів, не звертаючи уваги на національність чи віру. Проте в ремарці оповідача підкреслено специфіку етнокультурної ситуації: сусіди «щоправда католиками були, а шлюб наречених мав відбутись у церкві, але це нікому не заважало». У творі читаємо також: «Майже кожна родина мала серед рідних когось

православного, й у різні свята, католицькі чи православні, відвідували одне одного» [546, с. 22]. Про потужне культурне взаємопроникнення свідчить той художній факт, що Марчук перед католицькими різдвяними святами обдаровує сусідів-поляків українськими дідухами та пшеницею для куті, хоча «сам до свят ще не готувався, бо був православний, а в них свята на два тижні пізніше відбувались» [546, с. 28]. У «Зачарованому дереві» поляки також готують на свята кутю, навіть, підкидаючи її до стелі, ворожать і дізнаються, яким буде врожай і достаток у прийдешньому році [545, с. 59, 204].

У часи відносної політичної стабільності й культурної рівноваги релігійна приналежність, як показує письменник, не була істотним чинником, що впливав на міжнаціональні стосунки. Навпаки, відмінності культових обрядів і специфіка візантійсько-православного інтер'єру, викликали з боку поляків неабияке зацікавлення, про що і йдеться у творі: «Протягом двох днів і ночей били церковні дзвони на честь Воскресіння Божого, люди, що жили біля церкви, не могли спати. Сини Марчучки ходили до церкви дзвонити, а також усі сусідні хлопці, як православні, так і католики. Радість від цього була велика, це була одна така можливість на рік» [546, с. 38].

Символом польськості й боротьби за незалежність був у Здолбунові Рох Вежбіцький, учасник Січневого повстання. Про нього автор пише: «Кожний знав його і знімав перед ним капелюха, коли зустрічав. Він завжди ходив у характерному темно-синьому костюмі, у чотирикутному військовому капелюсі й костуром підпирався. На парадах під час національних свят біля старости на трибуні стояв, в оточенні найважливіших у містечку достойників – бургомистра, священика-настоятеля, попа та равина» [546, с. 41]. Автор свідомо підкреслює провінційність Здолбунова, іронічно зазначаючи, що «другого Роха в містечку не було, хоч було кілька Ярем після князя Вишневецького, названих так любителями Сенкевича» [546, с. 41]. Проте ця символічна й значима постать зазнає опосередкованої профанації. Любовні зв'язки, що завжди були предметом неабиякої уваги з боку місцевих мешканців, наприклад, правнучки славетного вояка з єврейським хлопцем, сином аптекаря Мар'яном Грінбаумом, викликали потужний резонанс.

Використовуючи романтично-сенкевичевий інструментарій, Р. Верник, із перспективи обізнаного в подальшому історичному розвиткові подій, завдяки онірично-візійному віднесенню лірника-пророка, створює семантично насичений образ України. Сцена ворожіння дуже нагадує пророцтва Горпини з «Вогнем і мечем». Віщування відбувається у Великдень під співи гайдамацьких пісень

про уманську різню, коли святкові дзвони сполохують зграї гав і вводять старого лірника в стан трансу, а він починає ворожити «по знаках на небі й землі». Віщун бачить традиційні кургани, огорнені смертю й укриті трупами степи, закутих у кайдани людей, Дніпро «з солоною від сліз водою». Старий ставить запитання: «Чиї це сльози, християни? Чиї? Тих, із ким погуляли наші козаки, чи тих, хто гуляв? <...> Щоб вас, мій народе, Бог тільки не прокляв» [546, с. 214].

Створюючи образ бабки Янка Карпінського – Аліції, яка «після більшовицької революції втекла на Волинь десь із далеких кресів» [546, с. 20], Р. Верник показує сцени безглуздої жорсткості. Стара Аліція Крапінська була повитухою та знахаркою, відомою не тільки в Здолбунові, «різними травами, таємні властивості яких знала тільки вона, лікувала бідноту, заговорювала хвороби, а молодим любчик постачала» [546, с. 20]. Художній образ цієї вельмишановної бабці, яка все своє життя присвятила допомозі сусідам, а, вірніше, сцена її вбивства, у повісті набуває особливого значення, ілюструючи апокаліптичний підтекст повісті. Хресник Карпінської, українець Олесь разом зі своїми поплічниками на хвилі антипольських братоненависницьких виступів, убиває стареньку, яка приймала пологи ще в його матері. Жорстокість сцени вбивства показана в натуралістично змальованій сцені насильства: «пилянні» горла забитої до напівсмерті старої жінки, «бо ніж був тупий» [546, с. 202]. Вражає мотивація вчинків цих покидьків – злочин скоєно не з ідеологічних міркувань, убивці мали меркантильні – інтереси, хотіли заволодіти грішми своєї жертви.

Особливе місце в повістях посідає зображення місцевих євреїв. В обох творах Р. Верника єврейське населення хлібом і сіллю вітає війська голодної Червоної армії. Автор поглиблює трагізм та абсурдність ситуації, коли описує, як євреї, відірвавши білу смугу польського прапора, пішли назустріч радянській кінноті. Серед цього натовпу молоді головні герої повісті помічають свого шкільного приятеля, єврея Моська, якого вони нещодавно символічно прийняли до своєї віри. Зигмунт Баландзюк, який був сином поляка й українки, у цю мить подумав: «Навіщо я його охрестив і від пекла хотів збавити... Ще більше йому заболіло, що батько Моська паляницю хліба тримав на тарілці, щоб цим хлібом росіян привітати так, як тут тільки родину чи близьких вітають» [546, с. 56]. Р. Верник поглиблює проблему в наступній повісті. У «Зачарованому дереві» Іцек, син місцевого єврея Цьвікера, стає таємним співробітником НКВС і бере участь у арештах місцевого населення. Мешканці Янова звинувачують старого єврея-батька в зраді, дорікаючи за весь єврейський народ: «Ви

відвернулися від нас, хоч ми разом жили. Окупантів вітали» [546, с. 178]. Нагадаємо, що в польського населення розуміння спільного буття на пограниччі супроводжувалося винятково мотивами матеріального аспекту. Ідеологія «іншого» ніколи не усвідомлювалась і залишалася поза увагою: «Погано вам (євреям – О. С.) тут було? Кривду ми вам зробили? Не купували у вас? Бойкотували? Гусей вам не продавали? Якщо вам погано було, то чого до Німеччини не виїхали. Кузенів там маєте. Або до Советів, якщо ви більшовики. <...> Змію ми серед нас пригріли» [546, с. 198]. Проте Р. Верник показує неоднорідність єврейського середовища, включаючи сюжет, у якому згадується, як старий Цв'ікер відрікається від свого сина, оголошуючи траур і читаючи молитви за померлих – кадиш [545, с. 198].

Полоноцентризм повісті та сприйняття дійсності через призму національних міфів характеризують художній метод Р. Верника. У його творах домінують герої-поляки, у першому – «Не повернуться лелеки на Граничну» – це переважно молодь, яка, власне, і є головним медіатором подій. Право зображених у повісті художніх образів поляків на цю просякту кров'ю землю подається як незаперечне, а перебування на пограниччі «інших» – лише як вираження доброї волі. Віра в рацію польського буття на пограниччі, що так підтримувалася й підживлювалася ідеологічним центром і давніми міфами, була настільки сильною, що місцеві поляки просто не розуміли вчинків євреїв і тим паче українців.

Серед розгалужених сюжетних ліній верниківських повістей, родинно-побутових перипетій і любовних колізій прогностичних функцій набувають сцени вбивств і насильства. Автор докладно й досить натуралістично описує звірства, учинені радянським режимом. Особливо виокремлюються автором сцени насильств у рівненській в'язниці, у яких Р. Верник показує масові знищення ув'язнених НКВСівцями. Перед очима Ромека, який намагався віднайти в тюрмі батька, відкрилася страшна картина: «Величезний майдан в'язниці був переповнений трупами, і хтось уже встиг їх поскладати в більш-менш рівні ряди. Багато їх було, напевно, кілька сотень. Переважно чоловіків, але також і жінок, та ще майже дітей. Ромек ніколи стільки трупів не бачив, і йому зробилося погано. Відчував, що шлунок до горла підходить. <...> Серед рядів трупів повільно просувався ланцюг людей, що шукали своїх близьких» [546, с. 157]. Серед стосів розстріляних героїв знаходить тіло батька своєї дівчини та труп свого однолітка Вітека, який кілька років тому разом із матір'ю втік з Радянської України до Польщі. Дивлячись на безперервний потік заплаканих людей, Ромек згадує черги до місцевого кінотеатру, де

демонструвався популярний у той час фільм під назвою «Голгофа». Черговий біблійний сюжет, реінтерпретований символічний образ, набуває в контексті повісті Р. Верника прогностичної функції.

Мотив тотального насильства поступово загострюється та наприкінці повісті досягає своєї кульмінації в тій частині, де Р. Верник описує події горезвісного 1943 р. – «волинської різні». Верниківське бачення проблеми ілюструє лише польську сторону етнокультурної моделі страшної та жорстокої події польсько-українського конфлікту. Візія письменника – однозначно польська, іншої, української, автор не бере до уваги. Однак ця проблема – висвітлення з іншої сторони вже була детально розглянута українськими літературознавцями, серед яких ґрунтовні наукові дослідження Н. Колошук [107, с. 355-478] та Л. Оляндер [171, с. 76-189].

Кульмінацією повістей Р. Верника «Не повернуться лелеки на Граничну» та «Зачароване дерево» стали сцени підпалів і масового знищення польського населення українцями, колишніми сусідами. На відміну від Л. Бучковського та В. Одоєвського, Р. Верник не заглиблюється в складну історію створення й існування військових формувань, чи то польської, чи української сторони, історії взагалі. Автор емоційно зображує дві нищівні стихії на одному терені – рідну польську та, на думку письменника, зрадницьку українську, яка показана ілюзорно наближеною до спонтанної сили гайдамацького духу.

Масові вбивства й підпали польських дворів показані в заключній частині повісті, восени 1942 р. Гайдамаччина ХХ ст. виявляється результатом мовчазної згоди фашистських окупантів, злочини коять не звичайні тутешні українці, а відділи кримінальної поліції, що формувалися з українців. Зображуючи збунтовану українську стихію, автор проводить паралелі з Хмельниччиною, Гайдамаччиною та часами Гонти, Залізняка й Петлюри, переносячи бачення «чорні» на весь український народ. «Їхньою національною поемою, – пише він, – є „Гайдамаки” Шевченка. Більшість не може читати, але кожний знає, як Гонта власним дітям по горлу дав ножом за те, що стали католиками. У цього їхнього національного пророка не знайдеш слів осуду цього вчинку» [546, с. 214].

Перша повість закінчується сценою поховання польських жертв і словами, що кілька разів зустрічаються в тексті: «Господь Бог завжди на боці сильнішого», що відсилає нас до старопольського прислів'я «І Господь Бог за Русинами», що означало на тих теренах найвищу несправедливість [539, с. 1]. Поляки показані як скривджена сторона, приречена на вигнання. У написаному чотири роки потому

«Зачарованому дереві», в останній 48 частині повісті, Р. Верник художньо відтворив події, що відбувалися через двадцять років після описаного нападу українців на Янів. До Шпанівки з ув'язнення повернувся старий Осадчук, який у ті страшні дні керував українською бандою, саме він віддав наказ убити своїх онуків і доньку, яка вийшла заміж за поляка. Автор не ставить крапку в польсько-українському дискурсі щодо трагічного минулого, пропонуючи принцип народного уявлення про справедливість – віддає його, Осадчука, на суд власного сумління. Не витримавши скоєного, Осадчук бачить єдиний порятунок у самогубстві. Його тіло знаходять повішеним на зачарованому дереві, яке вже набирає іншого символістичного змісту – іудиного дерева.

У повісті зустрічається дуже рідкісне, не представлене в літературних текстах уявлення про співвіднесеність дихотомії «центр – периферія», яке у вітчизняному літературознавстві висвітлене В. Єршовим на прикладі мемуаристичної літератури XIX ст. [84, с. 47-50, 61-62, 276]. У верниківських текстах воно співзвучне з нашим просторовим трактуванням і поділом пограниччя на далеке й близьке. Вочевидь, маючи міцно закорінену регіональну свідомість, Р. Верник уживає поняття «далекі креси», маючи на увазі терени за радянським кордоном. До того ж, автор скрізь пише слово *креси* з малої літери. Беручи до уваги спостереження польського дослідника Р. Керсновського, які він виголосив у статті «Креси з малої чи великої „К”» 411], можемо припустити, що свідомість письменника була позначена домінантою приватної батьківщини, тобто рідної Волині, а семантика «кресів» затьмарювалася категорією «тутешності», хоча друга частина назви розглядуваних творів містить жанрову дефініцію «кресова повість». Хочемо також зауважити, що на відміну від Я. Івашкевича й решти письменників пограниччя, Р. Верник ніколи не вживає назви «Україна», для нього Волинь була та залишається Польщею.

Письменник звертає також увагу на ситуацію в Україні, що перебувала в складі Радянського Союзу, упроваджуючи згаданий образ молодого хлопця Вітека, який разом із матір'ю втік до Польщі. Його батько став жертвою комуністичного режиму: його вбито тому, що був поляком. «Якщо поляк, – говорить ж у творі, – то або депортували, або розстрілювали. Ніхто не питав за що. Якщо поляк – то означає, що ворог народу» [546, с. 30]. Коли Вітек приїжджає з учнями зі школи на зимові канікули до прикордонного Острога, свідомість близькості до радянського кордону викликає в нього панічний страх. Парубок оповідає своїм шкільним приятелям про

великий голод, що панував там, у Радянській Україні: «Люди вмирили тисячами, котів, псів, гав не було, бо люди з'їли» [546, с. 30]. Так Р. Верник упроваджує у своєму творі майже не присутній у польській літературі мотив голодомору в Україні.

У «Зачарованому дереві» також наявний мотив утікача, переслідуваного радянською владою. Автор пише: «Відомо, що люди звідти втікали, розповідали про голод, про зачинені церкви та арешти» [546, с. 44]. У повісті створено образ Олександра Костевського, комуністичного діяча, пов'язаного з владою Мархлевського польського національного району, який, ховаючись від всеохоплюючих сталінських репресій, змушений був переховуватися на території Польщі. Смерть цих двох героїв має знаковий вимір – у 1939 рік. Обидва вони стають жертвами окупаційного радянського режиму. Костевського, за яким постійно слідували польські комуністи, буде підступно вбито, а тіло Вітека знайдуть у Рівному серед розстріляних тюремних в'язнів після відступу Червоної армії.

Попри наявні у творі знаки багатокультурності, письменник згадує про місцевих євреїв, росіян, литовців, чехів, польсько-український культурний діалог поволі приглушується нотками зростаючого українського націоналізму. Автор уміло вплітає в канву твору окремі згадки про зростаюче українсько-польське протистояння, що відбувається на тлі мирного буденного життя мешканців вулиці Граничної: «Війна – це страшна річ, – вибухнув Шеремета. Йому привозили каміння, мав будувати новий корівник. Його справи йшли все краще. Навіть політично активізувався. Підтримував ББСУ (Безпартійний блок співпраці з урядом Юзефа Пілсудського – О. С.) і на Українську військову організацію неодноразово лаявся, якою спочатку з Праги керували, а потім із Берліну, яка хліви та копиці по польських маєтках палила. Як добрий господар цілей цих учинків не підтримував і дуже близько польсько-радянського кордону мешкав, щоб не знати про долю тамтешніх українців» [546, с. 44].

Перші вбивства поляків мали місце в перші дні встановлення радянських порядків. Українець Марчук перед обличчям загрози з боку «чужих» інформує своїх сусідів: «Люди говорили, що советська влада дала нашим кілька безкарних днів, щоб вони розправилися з польськими панами» [546, с. 62]. На тлі нової влади між незаангажованими політичною діяльністю українцями та поляками виникла певна солідаризація. Загроза створення колгоспів і втрата земель, які становили найвищу цінність для кожного «тутешнього», викликали ситуативну «антирадянську коаліцію», на чому неодноразово наголошує Р. Верник. Українці та їхня культура вміло

використовувалися режимом для розпалювання антагонізмів, проте на рівні звичайних людей це не спрацьовувало. У тексті знаходимо фрагмент, де йдеться про українізацію навчального процесу і спроби цькування поляків. Однак автор підкреслює, що «фаворизація українців не псувала товариських стосунків між учнями, а радянські порядки навіть посилювали зв'язок між поляками й українцями. Разом створювали антирадянський фронт і, йдучи до гімназії або повертаючись, співали вже тоді популярну пісню:

Сидить баба на рядні
і щитає трудодні,
Нема сала ні муки,
зате Сталін на стіні [546, с. 70].

Знаменною постаттю, завдяки якій утілюється ідея можливості польсько-українського поєднання, є образ Карчука, який «колись служив у війську Петлюри» [546, с. 28]. Православний вояка кожного року приходив на католицький Святвечір до родини Шведзюків, «ділився облаткою й на пастерку приходив. Мав чудовий бас, і коли співав колядки, то аж стеля здригалася» [546, с. 29]. Старий Шведзюк також брав участь у антибільшовицькій кампанії 1920 року, захищав Київ від «більшовицької орди» [546, с. 29]. Розповіді Карчука про тогочасну боротьбу проти спільного українсько-польського ворога зі Сходу заворожували Ромека. Він «розповідав, як кіннотою їхні (більшовицькі – О. С.) позиції давив, шаблями різав і як „більшовицької сволоти” голови по землі валялись» [546, с. 29].

Описуючи повсякденне життя польської громади міста, Р.Верник не глорифікує своїх краян, він намагається бути об'єктивним і реалістичним. Звичайно, в етнокультурній моделі Волині головне й визначальне місце посідають саме поляки, проте автор показує їх як звичайних людей, з їхніми вадами, заздрістю, корисливістю, міжособистісними конфліктами та персональними амбіціями. Лише наприкінці твору поляки стають жертвою братовбивчого конфлікту, який поглинає й самих українців. Твір закінчується символічним похороном убитих поляків. Письменник зображує апокаліпсичний кінець світу Ю. Словацького, Т. Чацького, Ю. І. Крашевського, занепад здобутків європейського гуманізму. Мученицька смерть сакралізується й порівнюється з кінцем захисника пограниччя Яна Боболі.

Верниківський досвід буття на кресло-пограниччі засланця й емігранта спричинив появу та посилення апокаліптичних візій малої

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

вітчизни й минувшини, які набули яскравого виразу в реалістичній, а іноді навіть і натуралістській етнокультурній моделі Волині. Белетристичній прозі автора «Зачарованого дерева» характерні гостросюжетність, інтрига, несподівані перипетії, тексти, написані жвавою, доступною мовою.

Зазначимо, що буколічна тональність створеної Р. Верником моделі, яка з'являється на початку кожної з повістей, і рустикальна оптика пограниччя збігаються з домінуючими в польській літературі міжвоєнного двадцятиріччя тенденціями творення позитивного образу провінції. Така перцепція передвоєнної малої вітчизни була сформована завдяки ностальгічно-сентиментальному виміру втраченої «країни дитинних літ». У текстах письменника поява «третього-чужого» провокує ескалацію українсько-польського конфлікту й докорінно змінює ідеалізовану етнокультурну модель пограничного простору, який набуває фатально-апокаліптичного виміру. Р. Верник проводить певні паралелі між аркадійським минулим та апокаліпсичним сьогоденням. Відбувається переосмислення реального хронотопу, який стає важливою складовою етнокультурної моделі польсько-українського пограниччя літератури ХХ ст., у конкретному художньому тексті.

Часопростір Волині позначений внутрішнім динамізмом і вибудовується на засадах конфронтації *Sacrum – Profanum*. Текст сповнений різноманітними образами-символами волинського пограничного простору: назва вулиці Гранична є певним віддзеркаленням етносиметричної художньої моделі тогочасної суспільно-політичної ситуації на пограниччі, пасовище набуло символічного потойбічного виміру, пов'язаного з новою владою, зачароване дерево ототожнюється з постійною загрозою, знищене пташине гніздо стає символом багатокультурності регіону тощо.

Історична пам'ять Р. Верника вирізняється певною автономністю й самостійністю, функціонує відірвано від реальної дійсності. Авторська художня модель кресло-пограниччя позначена регіональним полоноцентризмом, що ґрунтується на національних міфах, провінційністю, рустикальністю й буденністю, які базуються на категоріях «тутешність» та «свійськість». Згодом візія відносно нейтрального етнопростору Волині замінюється трагічно-апокаліптичним баченням історії малої вітчизни.

Надзвичайно важливим є те, що Р. Верник звертається до майже неприсутньої в польській літературі теми голодомору в Україні.

Отже, художньо-белетристична проза Р. Верника завдяки катастрофічному баченню історичних подій ідеально вписується в

загальну етнокультурну модель художньої літератури польсько-українського пограниччя. Незгода з вигнанням і втратою малої вітчизни посилювала традиційну міфічно-романтичну візію перцепції пограниччя. Розуміння пограниччя як bastionу польськості, особливо у воєнний період, зближує творчість автора з прозою В. Одоєвського. Видобування з пам'яті та прагнення збереження образів «країни дитинних літ» свідчить про спорідненість із текстами про галицький Балак А. Хцюка. Описане Р. Верником повсякденне життя звичайного селянина багато в чому нагадує «Г'жендів» М. Шофер та «Вертепи» Л. Бучковського.

3.5. «Свій, інший і чужий» в оповіданнях М. Шофер та Я. Івашкевича

Характерною ознакою польського літературознавчого дискурсу кінця ХХ – початку ХХІ ст. є трансформація поняття «кресовість» у поняття з новими для польської літератури відтінками – «пограничність», у якому спостерігається своєрідне повернення до ситуації, коли «креси» перестають трактуватись, як щось втрачене, забране або відторгнуте. Поняття пограниччя набуває сенсу місця, де добре жилося й почувалося, одного з домів та теренів на великому європейському просторі. Саме така перцепція «кресів» як одного з декількох рідних і аркадійських просторів відчувається у творах Марії Шофер, написаних у першій половині ХХ ст. [520, с. 208]. Етнокультурним моделям творчості переважної більшості письменників польсько-українського пограниччя властива певна антропологічність, що унаочнюється в описах, завдяки яким відбувається фіксація та збереження в літературному тексті подробиць буденщини.

Представлений у повісті подільсько-галицький простір позначений виразними ознаками «свійськості» й «тутешності». Сама М. Шофер не сприймає рідні терени як «креси», хоча цей концепт функціонує у свідомості авторки. Окреслення «кресів» для письменниці означає розташовані на схід від Потоків і Поділля слаборозвинені землі, зустрічається в тексті кілька разів [504, с. 128, 154, 234] та має однакове семантичне значення, наприклад, «за горами, за лісами – на кресах Речі Посполитої, в околицях, про які б німці сказали, що там лисиці собі добраніч кажуть» [504, с. 128].

Враховуючи те, що сьогодні в тексті художнього твору не існує та й теоретично не може існувати однозначна дефініція поняття «буденність», ми розуміємо її як своєрідний поточний, системний і

цілісний образ життя, який не залежить від впливів політичної історії та залишається художньою дійсністю мистецьких інтерпретацій у текстах, що її рефлектують. М. Зюлковський зауважив, що «реальність світу повсякденного буття й усталених способів його сприйняття є найбільш характерними рисами поточності». На його думку, «показання проблематичності цієї очевидності-реальності вимагає знищення структури повсякденних людських дій» [567, с. 150]. Антрополог І. Брах-Чайна поглиблює таке бачення, наголошуючи: «Повсякденність може зникнути. Вистачить якоїсь події, може, емоцій. Тоді настає не-повсякденність, яка видобуває на поверхню всю очевидність буденності, показуючи її звиклість, простоту, але й енігматичність» [313, с. 74]. Зображення в художніх творах надзвичайних періодів, екстремальних ситуацій або глобальних історичних подій мають на меті показати та підкреслити рутинність, буденність і навіть поточність неозначеного катастрофами простору, що особливо проявилось у художніх текстах про світ пограниччя і, у свою чергу, є складовою його художньої моделі.

Невід'ємною складовою буденного культурного простору є щоденні дії по господарству та святкуванню «поточних» свят, серед яких особливу увагу чи не всіх письменників польсько-українського пограниччя притягувало Водохрещення, або, як його частіше називають в Україні, Йордан. Нетипова й відмінна від римсько-католицької традиції українсько-візантійська обрядовість уразила також уяву й відбилась у свідомості М. Шофер: «Сонце, що сходить, грало тисячами рожевих іскор на новенькій ризі священика, на кризі ставу й на зробленому з криги великому хресті, який увесь сяяв, наче суцільний діамант, в оточенні золотих мерехтінь, що ніби стріляли вгору з хоругв'яних гротів. <...> Оргія барв і солодкість співів» [504, с. 55-56].

Творчість М. Шофер може стати зразковим еталоном відтворення мистецько-естетичних процесів міжвоєнного двадцятиріччя, що відбувалися на пограниччі. Після ейфорії, викликані фактом здобуття незалежності, польська література в 30-ті роки ХХ ст. набувала нових ознак і відчувала достатньо потужні впливи нових літературних центрів, серед яких були варшавське об'єднання «Скамандер» і краківське «Авангард», яке саме на периферіях літературного життя знайшло благодійне підґрунтя для свого розвитку. Достатньо згадати про поезію так званого «третього виразу», тобто віленські «Жаґари» на чолі з Чеславом Мілошом. У цей час з'являється волинська школа поезії пейзажу, яку презентує

творчість Чеслава Янчарського, Вацлава Іванюка, Яна Спєвака, Юзефа Лободовського та Юзефа Чеховича. У 1935 р. в Остшешові у Великій Польщі розпочала діяльність своєрідна літературна інституція-осередок польської провінції, маємо на увазі видання «Околиці поетів», що редагував Станіслав Чернік. Р. Сулима в рецензії на твори М. Шофер зазначив, що це були часи справжньої реінтерпретації народної та робітничої прози-спогадів [520, с. 207]. У 1930 р. був опублікований твір Я. Войцеховського «Власний життєпис робітника» (рік написання – 1923), який Т. Бой-Желинський назвав «класикою, одягнутою в робочу сорочку» [312, с. 67]. Своєрідними покровителями селянських творів-спогадів стають Людвік Кшивицький та Марія Домбровська. На особливу увагу в цьому контексті заслуговує творчість М. Шофер, яка, окрім виразного локального колориту й пограничної тематики, стала прецедентом та органічно вписалася в так звану жіночу прозу, представлену в міжвоєнному двадцятиріччі іменами Зоф'ї Налковської, Гелени Богушевської, Зоф'ї Коссак-Щуцької та Марії Дунін-Козицької.

У художніх рефлексіях М. Шофер повоєнних галицько-подільських теренів пограниччя виступає передусім як місце тяжкої буденної праці, щоденної боротьби за виживання та є відображенням екзистенціального досвіду буття в поліетнічному середовищі. Письменниця створює надзвичайно правдиві традиційно-побутові образи, що своєю поетикою нагадують радше художньо-публіцистичне есе, а повість «Гженди» містить ознаки родинної саги. Авторка намагається об'єктивізувати оповідь і максимально наблизити художній опис до об'єктивної картинки, де національні й релігійні відмінності вимірюються однією з головних у селянському середовищі проблемою – проблемою землі, яка була і є початком і кінцем людської екзистенції. М. Шоферова з цього приводу пише: «Після численних господарів із Потоків, що тут поховані, не залишилося жодного писемного сліду. Просто повернулися до тієї матінки-землі, з якої були створені, мозолистою працею дбали про неї. А тепер їхні внуки напувають її своїм потом, аби невдовзі безвісно потонути в темряві» [504, с. 48]. Поклик землі, на думку письменниці, є сильнішим від ідеології, потяг до неї – уроджений інстинкт селянина: «Селянин не може бездіяльно сидіти, тужити та віддаватися жалю. Земля кличе, худоба вимагає праці, дощ і сонечко підганяють» [504, с. 99].

Вибудування часопросторових меж повісті здійснюється авторкою на прикладі галицької автономії в межах Австро-Угорщини, коли ще ніщо не віщувало вибуху Першої світової війни. Опис періоду відносного спокою та стабільності, відсутності національних і

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

релігійних конфліктів, що виділяється своєю буколічною тональністю, ілюструє перший рівень організації текстуального простору. Другий зумовлений швидким розгортанням сюжетної лінії про Першу світову війну та добу відродження II Речі Посполитої. У цьому вирії історичних подій незмінним залишається лише постать головного героя, прізвиськом якого названа повість, – Францішека Гжєнди з притаманною йому жадібністю та примітивним прагненням до збагачення, чий образ став символічним утіленням негативних рис тогочасного селянства. Саме його життєві принципи стануть причиною трагедії рідної доньки та занепаду цілої родини.

Майстерність М. Шофер як письменниці-романістки виявляється в особливій увазі до створення широкомасштабного художнього полотна епохи, у якому важливу роль гратимуть усі значущі та дріб'язкові події буденного життя на пограниччі. Образ шоферівського пограниччя, з одного боку, складається з описів просвітницьких вояжів емісарів нового уряду, які часто супроводжувалися політичним, полоноцентричним «лікнепом», а з іншого, – сценами зображення змін пограничного суспільства, наприклад, у описах повернення (реєміграції) [504, с. 120, 122, 234] поляків на рідну землю. Письменниця так описує тогочасні реалії: «Час від часу приїздили лектори та, звертаючись до більш-менш вдячних слухачів, розповідали про політику, робітничі відносини, світові винаходи, тваринництво, лікування худоби, а також про людські хвороби. Вони розповідали також про вправність господарювання на землі – а селянин слухає й далі своє робить. Але іноді якесь зернятко впаде на благодатний ґрунт – і якщо хтось хоч раз покаже приклад – то дорога вже прокладена, спочатку несміливо, а потім дружніми рядами пристає людність до корисної новинки. Чи то новий спосіб обробки ґрунту, чи нове знаряддя, чи якась нова рослина» [504, с. 104]. В іншому місті також читаємо: «Долучились мешканці Потоків до „Малосоюзу” й посеред великого села гуркотали механізми молочного заводу. Під розлогим дахом разом із ним знаходився й кооперативний магазин, що не давав місцевим євреям спокійно спати, і читальні „Просвіти”... Поляки, звичайно, не хотіли залишатися позаду й збудували собі гарненийкий народний дім із читальнею» [504, с. 104, 134,]. До речі, створений українцями на пограниччі в 1907 р. у Стрию виробничо-торговий молочний кооператив «Маслосоюз» був своєрідним культурно-економічним феноменом міжвоєнного двадцятиріччя, що викликав заздрість у поляків, які керувалися принципом «свій до свого по своє», про що в кількох сценах згадується у творах А. Хцюка та Р. Верника.

Буття на селі позначене об'єктивним прагматизмом і господарським розрахунком, тому одруження заможного Францішека Гженди, метою життя якого є збереження цілісності власної землі й примноження господарських володінь, з бідною, проте працювитою Анною Маліцькою, є подією нетиповою для місцевої етнокультурної моделі, такою, що суперечить сутності локальної екзистенції. М. Шофер з виразною народною метафоричністю коментує цей шлюб: «Весілля багатія й жебрачки відбулось, і якое від цього ані земля не затряслась, ані сонце не затьмарилось, ані брудна річечка, що перетинала село Потоки, де господарював Гженда, від цього видатного дня не поплила у зворотному напрямку. Вочевидь, природа погодилась із цим фактом» [504, с. 36].

Художньо створена письменницею етнокультурна модель села Потоки, нагадаймо, твір було написано в 1932 р., вирізняється багатокультурністю й майже непомітними антагонізмами. На відміну від багатьох письменників пограниччя, твори М. Шофер позбавлені катастрофічних візій. Конфліктогенність середовища актуалізується на тлі «третього – чужого». Повість «Гженди» витримана в цілком буколічно-ідилічних традиціях: поляки, українці, євреї та німці органічно вживаються та одній території, причому культури перших зазнають природної інтерференції, у якій релігійні відмінності не мали жодного значення. У цьому контексті знаменною також є сцена посвячення відновленого після пожежі господарства Кароля й Бронки, дітей Єнджея, брата Францішека Гженди, що свідчить про релігійну толерантність місцевих мешканців: «Розпочалося (меса – прим. О.С.) о 6-й вранці в костелі у містечку. Потім був сніданок у вузькому колі родини й побратимів. Уже на службу до місцевої церкви зійшлася сила-силенна народу й, помолившись досита, – усім натовпом рушила на подвір'я молодих. Тут урочистість також розпочалася з релігійного обряду. Два священики, одному асистував органіст, а другому – дяк, співаючи, освячуючи ладаном і водою, обійшли всю садибу, від А до Я» [504, с. 105].

У повісті авторка неодноразово порушує важливе питання польсько-українських відносин. Так письменниця устами Кароля промовляє до гостей: «Довелось нам розпочати життя самостійне у вільній Польщі – це велика честь, на яку треба заслужити мозольною працею. Але ми не самі. Разом із нами працює на землі громада людей, які належать до спорідненого племені, які розмовляють не дуже відмінною мовою, плем'я, що має спільне з нами коріння. <...> Не хочемо партійної боротьби, не хочемо сварок національних, не хочемо братньої кривди» [504, с. 105]. Ідея братерської польсько-

української єдності простежується як у повісті «Гженди», так і в сценічному творі «Exodus», і хоч п'єса була написана в 1945 р. по гарячих повоєнних слідах, але М. Шофер не намагається представити втрачену малу вітчизну як «знищену Аркадію» чи захистити обґрунтованість польської екзистенції на цих землях. Авторка покірно погоджується з вироком долі, маючи статус репатріантки.

Незважаючи на представлений у тексті повісті культурний плюралізм, М. Шофер приділяє увагу етнічним відмінностям героїв, які відіграють неабияку роль у творі. Саме завдяки присутності «свого-іншого» відбувається самоідентифікація двох народів та збереження національної ідентичності. Це майстерно зображено в сцені, що показує зміни у сприйнятті Анною Малицькою прийомного сина Павелка: «Заштопаю геть усі (діри на вбранні – О. С.)! І сорочку йому вишию таку, як має Стрицаків Юр. Уже й так руські баби посміхаються, що польські – безпорадні, якщо нашивок не роблять» [504, с. 42]. Авторка також описує мішані польсько-українські шлюби, що на той час не було рідкістю. Цікаво, що М. Шофер, згідно з концепцією повісті, звертає увагу на господарсько-економічний аспект таких шлюбів, що відбивався на повсякденному житті родини: «Мати була русинкою, а отже – два свята в хаті. А це породжує подвійні витрати та неробство» [504, с. 63]. Наведена думка є наочною ілюстрацією сільської ментальності й свідчить про тогочасні цінності звичайного селянина.

З проблемою екзистенції на селі пов'язане також традиційно замовчуване питання планування родини. Відомо, що Францішек Гженда, не бажаючи зменшення свого господарства, не хотів народження доньки, і тому дружина його жила в постійному страху завагітніти. Загострюючи цю проблему, письменниця вводить у текст повісті мотив маловідомого тоді біологічного планування родини, коли з метою уникнення небажаної вагітності жінки зверталися до «закону тіла» [504, с. 63], розраховуючи лише на фізіологічні особливості організму. Таку проблему могла порушити тільки представниця жіночої статі, а враховуючи певне табу на обговорення цієї проблеми, можна говорити про прогресивність феміністичних поглядів М. Шофер, яка одна з перших у польській літературі презентувала проблемні особливості жіночої прози.

Для письменниці, як і для А. Хцюка, Галичина-Поділля було своєрідним автономним Князівством Балаку, де місцеві люди не розмовляють, а саме «балакають» різними мовами. М. Шофер широко застосовує регіональну лексику, окремі запозичення з інших мов, а також уживає цілі речення українською, писані латиницею.

Дослідники вважають, що М. Шофер, уживаючи народну лексику, наближує свою прозу до літератури та стилю польського модернізму з його виразними ознаками віталізму та біологізму [520, с. 7-8]. Так, професор Е. Смулкова, опрацьовуючи тести творів М. Шофер, склала словник регіоналізмів [514, с. 2], без якого польський читач не міг би повною мірою зрозуміти деякі фрагменти твору.

У тексті зустрічаються дещо адаптовані польською мовою українізми, що вживаються на рівні польської побутової лексики: *batóg* – батіг (польськ. *bicz*); *chudoba* – худоба (польськ. *bydło*); *czudo* – чудо (польськ. *dziwo*); *diło* – діло (польськ. *dzieło*); *donia* – доня, дочка (польськ. *córka*); *furaż* – фураж (польськ. *pokarm*); *horiłka* – горілка (польськ. *gorzala, wódka*); *korowaj* – коровай (польськ. *ciasto weselne*); *łych* – лихий (польськ. *lichy*); *naczelstwo* – начальство (польськ. *władza*); *raplużyć* – паплюжити (польськ. *lżyć, poniżać*); *zabodaj* – бодай же (польськ. *prawdopodobnie*); та суто регіональні лексеми: *czcidło* – честь (польськ. *cześć*); *czesny* – поважний (польськ. *czcigodny*); *czytar* – поручник (польськ. *porucznik*); *gonny* – високий (польськ. *wysoki*); *hatałaj* – у значенні зробити абияк (польськ. *niedbale*); *jargot* – звук (польськ. *dźwięk*); *maczanie* – сметана з тертим сиром (польськ. *śmietana z rozartym serem*); *pochrześniak* – хресник (польськ. *chrzestny syn*); *żubra* – турбота (польськ. *troska*) тощо.

Окрім речень, пісень і молитов українською, поляки використовують також прислів'я та вислови цією мовою, але латинськими літерами: «*Kazała Fesia – szczo obejde sia*» [504, с. 119], «*to strachy na Lachy*» [504, с. 117], «*nema Petra ino Hryć – szkoda moich warenać*» [504, с. 118], «*czeszy dit'ka zridka*» [504, с. 110]. Поряд із цим у тексті поширені польські народні висловлювання: «*wyłaruwać skwarki z miski*» [504, с. 36], «*co jedną dziurę załatasz, to druga wyłazi*» [504, с. 40] тощо. Показана культурна полістилістика та мовне розмаїття є ще одним засобом відтворення моделі буденної атмосфери повсякденності пограниччя.

М. Шофер у повісті «Гжєнди» цілком правдоподібно й високохудожньо відтворює тогочасні реалії подільсько-галицької провінції, щоправда з певною дистанцією, бо авторка спостерігала за життям села з відстані шляхетсько-поміщицького двору – Польної. Проте створена письменницею етнокультурна модель польсько-українського пограниччя, в основу якої покладено подробиці та нюанси повсякденного буття, показує відносно стабільну міжнаціональну ситуацію на порубіжжі культур у період міжвоєнного двадцятиріччя, а також є відбитком реального світу, що фіксує та реєструє основні моменти й тонкощі зсередини, із яких складається

сутність екзистенції на селі. Жіночий погляд на лімінальний простір, спосіб перцепції буденщини й розуміння проблем багатонаціонального селянства роблять повість «Гженди» унікальним явищем польської літератури пограниччя ХХ століття.

У циклі новел Я. Івашкевича «Червнева ніч» (1976), «Заруддя» (1974) та «Гайденайх» (1964) художньо-історичні моделі пограниччя відтворюють історичний час другої половини ХІХ ст. – події польського повстанського руху 1863 – 1864 років, але стрижневим її елементом є особистість. Перші дві новели об'єднує історичний простір – шляхетський двір на українських землях. Автор довго не міг наважитися підійти до розкриття теми повстання та участі в ньому польської шляхти, уникаючи емоційного оцінювання досить складного періоду – «романтичного ХІХ століття з його трагічною повстанською історією, яка „істотно вплинула на культурну самоідентифікацію”» [493, с. 197] молодого Ярослава.

В основу творів покладено не стільки історичні факти чи події, скільки польський національний міф про визвольні повстання. Проблемам історичної пам'яті присвячена робота М. Яніон «Івашкевич, міф повстання й іронія історичного вчинку» [390], яка є ключовим джерелом для всіх наступних дослідницьких розвідок, де відома дослідниця підкреслила романтичний родовід циклу та й усієї творчості Я. Івашкевича. М. Єндріховська звернула увагу на спільність тенденцій раннього та пізнього періоду його творчості [395, с. 58]. Естетично-рефлексійне повернення автора на простори втраченого світу як приватного досвіду було наслідком внутрішніх змін досвідченого письменника, обумовлених необхідністю переосмислення того історичного та особистого минулого, що визначало його перцепцію світу.

У «Зарудді» Я. Івашкевич дає вичерпну характеристику специфічному просторові й часу, у яких йому довелося зростати. «Дитинство моє, – пише він, – чітко відокремлене від подальших років датою смерті батька, мало в собі, крім селянства, певну особливу барву, завдяки якій, коли дивлюся на минулі роки з висоти сьогодення, здається, що минули вони не тільки в іншому світі, бо це так і було, але й навіть в іншому часі... я ніби сягав початком існування набагато глибше в ХІХ століття, ніж указує дата мого народження. Україну та її віддалені закутки в ХІХ століття багато чого поєднувало з попередніми часами, тому іноді мені здається, що перші роки мого життя – це ніби часи «Трилогії» – у будь-якому випадку останні роки Речі Посполитої» [376, с. 7], що дало підстави низці дослідників писати про те, що «почуття закоріненості в ХІХ» та

біографічні чинники «дали конкретні результати в літературі», особливо, маючи на увазі «Червневу ніч» і «Заруддя», у творчості пізнього періоду, [556, с. 19-20]. Малий Ярослав зростав у глибоко патріотичній атмосфері, насиченій спогадами про повстання, майже всюди стикався з пам'ятками, що нагадували минулі часи. Польські патріотичні пісні, історичні твори романтиків, легенди й перекази, католицькі святині, пам'ятні хрести, кургани й захисні вали – усе це збуджувало й формувало полоноцентричне уявлення майбутнього письменника [497, с. 32]. Крім того, треба сказати про те, що батько письменника був учасником повстанського руху 1863 – 1864 років, тому, маємо всі підстави вважати, що ця тематика були йому близькою й знайомою.

Приватний вимір художніх моделей України Я. Івашкевича, як зазначає Г. Рітц, визначається біографічним чинником. Для митця мала вітчизна була простором безкінечної «мистецької, сексуальної та інтелектуальної ініціації», пов'язаним з історією поляків на цих теренах. Відправною точкою, як зазначав Г. Рітц, була «Україна як частина давньої Польщі, Україна романтичної школи, а не Галичина як багатонаціональна й політично нестабільна частина II Речі Посполитої – як у більшості кресових текстів, написаних після 1945 року» [494, с. 115-132]. Унікальність «Заруддя» та «Червневої ночі» полягає в тому, що автор намагається з перспективи 70-х років ХХ ст. показати ніби зсередини та проаналізувати, не нав'язуючи при цьому власної думки й не даючи чітких оцінок, замкнений світ польської шляхти й двірської культури центральної України. У цих творах замість естетично-філософських роздумів та вагань героїв ранньої прози, які були поставлені перед вибором, ми бачимо своєрідний прихований самоаналіз, що відбувається на тлі дихотомії натури й культури [554].

Етнокультурні моделі Я. Івашкевича часто мають особистісно-інтимний вимір, який і визначає специфіку її сегментів і рівнів. Автор свідомо й послідовно відходить від натуралістичних описів насильства та жорстокості історичних процесів, що вриваються в особисте життя та внутрішній світ образів, утягнутих у коловорот реальності. М. Яніон слухно вважає, що письменник транспонує чи перекладає історичний песимізм на повсякденність, іронізуючи при цьому з історії [390, с. 355-357]. Г. Рітц не погоджується з останнім твердженням, а наголошує на тому, що іронія визначає романтичний образ жорстокої історії щоденного життя [494, с. 117-118]. Враховуючи відсутність у творах описів історичних подій і наявність окремих політичних алюзій, певну камерність і сценічність реінтерпретованого

художнього світу, що концентрує увагу читача на замкненому просторі, де, власне, і розгортаються події, та внутрішньому світі героїв, можемо стверджувати, що на першому місці знаходиться особистість, а історія є контекстом. Письменник уникає історичної стихії, зосереджуючись на реляціях між особистістю та всесильним ходом історії.

В основу фабули «Червненої ночі», крім реальної історичної протооснови, лягли також спогади Юзефи Шембек, чия мати, Йоанна Мошинська, так само, як і головна героїня івашкевичевої новели графиня Евеліна, закохалася свого часу в офіцера царської армії і замість того, щоб виконати обов'язки дружини й польки та поїхати за чоловіком у заслання до Сибіру, дає волю почуттям, розлучається й залишається з коханим. Проте новела Я. Івашкевича не є романтично забарвленою трагічною історією, це, радше, «голос у дискусії щодо цінностей, справжніх чи вигаданих, патріотичних обов'язків, спроба дати відповідь самому собі: бути чи не бути. На думку Я. Івашкевича – швидше не бути» [491, с. 12]. Відповідно до засад антопологізованої моделі художнього світу у творах письменника немає жодного персонажа, який би відповідав образу «чужого» – у «Червневій ночі» ним міг стати росіянин-поручик російської армії Едмунд, який, однак, виявився польським безземельним шляхтичем [380, с. 348] з Білоцерківщини, що «розмовляв зіпсутою польською мовою» [380, с. 343], тобто «своїм-іншим», а в наступному творі «антигерой» Філарет виявиться байстрюком-напівполяком, так само, як і Філарет у «Зарудді» (очевидною є схожість із образом Гаврилюка у творі «Засипле все, замете» В. Одоєвського). Згадаймо також, що в ролі «іншого» в новелі «Червнева ніч» виступає французька гувернантка Флорентіна та козачок-українець Василь.

Важко сказати, що креація образу офіцера спрямована на дискредитацію царського режиму, політику якого Едмунд цілком поділяє. Навпаки, Я. Івашкевич зображує його цілком імпонуючою людиною, певним утіленням Ероса. Між іншим, на що неодноразово звертали увагу дослідники, у Я. Івашкевича Ерос майже завжди пов'язаний з Танатосом [481], [307]. Ця одвічна антиномія життя й смерті, успадкована з давньогрецької міфології, присутня в усій творчості письменника й особливо часто зустрічається саме в пізньому періоді письменництва. Можливо, любовне зближення Евеліни й Едмунда віщує внутрішню духовну та сигналізовану в новелі суспільну смерть, яка є платою за зраду патріотичних ідеалів.

У критичній літературі не згадується, що в кіносценарії «Червненої ночі», написаному Я. Івашкевичем спеціально для

А. Вайди [491, с. 12] (екранізація 2002 р.) з'являється нове закінчення твору, своєрідний епілог. Через двадцять років до маєтку із заслання повертається Пьотр. Стара покоївка з плачем розповідає про зміни, занедбання та спустошення. Евеліна, залишена донькою та теперішнім чоловіком, замкнена у своїй кімнаті, занурена в меланхолійний смуток.

Цікаво, що політичні погляди Едмунда, його особистісні якості й перипетії родинного життя розкриваються автором лише під час його вечірньої розмови з графинєю Евеліною. Опис зовнішності офіцера дивує своєю вишуканістю: «Стежиною біля ставу йшов поручик Едмунд. Він змінив свій парадний костюм, був у шовковій сорочці, з неприкритою головою. Форма його кучерів і бакенбардів чітко, як на рисунку, визначали форму черепа. Здавався струнким і дуже охайним» [380, с. 341]. В окремих місцях портрет Едмунда помітно набуває ознак еротичності: «Вимовляючи ці слова, Едмунд підніс ліву руку, ніби жест-запитання, просторий рукав чорної сорочки відсунувся, розкриваючи засмагле передпліччя та різьблений рельєф м'язів» [380, с. 349]. «Іншість» поручика, його приналежність до відмінної культурної системи, широта культурного досвіду підкреслюються автором уже на початку твору: «Вільний від обов'язків час він проводив біля самовара, одягнений у чорну шовкову сорочку, підперезану чорним поясом, і грав на балалайці, наспівуючи звучним баритоном українські думки та деякі польські пісні» [380, с. 335]. Ця постать бідного русифікованого й еротичного поляка-військового, який шукає прихильності графині, суперечить очікуванім патріотичним обов'язкам. Отож, попри певну авторську симпатію, цей образ позначений деяким впливом іронії [493, с. 209]. Наприклад, автор твору досить іронічно підкреслює: «Зазвичай Едмунд був надзвичайно гарним. Голову наче підставляє напоказ, як на блюді» [380, с. 334]. У творі поручик стає знаряддям у руках старших жінок – традиційної для польської двірської субкультури резидентки, так званої «тітки» Даніели Пшенної, та гувернантки Флорентіни, які не зацікавлені в будь-яких змінах, що напевно призведуть до руйнації звичного ладу в створеному ними мікросвіті. Сексуальність Едмунда стає центром вигаданої ними інтриги.

Незважаючи на те, що центром художньої моделі шляхетського двору в «Червневій ночі» є внутрішній світ особистості, автор зрідка дає певні історико-культурні підказки, вписуючи новелу в конкретний часопростір. Напруженість ситуації посилюється в контексті історичних подій у Росії. Я. Івашкевич устами графині, згадуючи про зв'язки старого графа з декабристами, чітко окреслює історичний час,

який до цього був невизначеним. На тлі вчинку дружин російських повстанців Евеліна має подвійний обов'язок розділити долю чоловіка-каторжника, бо вона, як наголошує Пшенна, «католичка й полька» [380, с. 332], але Евеліна чоловіка не кохає. Я. Івашкевич удало демаскує псевдоморальність і псевдоідеали шляхетсько-поміщицької субкультури, певним чином мотивуючи та дещо виправдовуючи тим самим учинок графині Евеліни [236, с. 46].

Г. Рітц вважає, що в новелі кохання набуває антагоністичного значення щодо чужості культури та історії [493, с. 209]. На перший план висувається проблема моралі й показовості, художня модель твору набуває виразного етичного виміру.

Новела Я. Івашкевича «Заруддя» була написана на Сицилії. Відомо, що письменник був закоханий у Сицилію з її тисячолітнім культурним і цивілізаційним палімпсестом і неповторними краєвидами. Не випадково саме тут Я. Івашкевич повертався у своїх роздумах до української тематики, навіть до аналізу історичної минувшини – стосунків між поляками й українцями у другій половині ХІХ ст. Можемо припустити, що авторські рефлексії щодо екзистенції та расії буття польської шляхти на українських землях були спровоковані навколишніми пейзажами Італії. Відомо, що в основу івашкевичевих описів природи, так само, як і в романі «Оксана» В. Одоєвського, був покладений так званий «центральный краєвид» [557] його творчості, закарбований у підсвідомості письменника образ України. Т. Вуйцік писав, що «життєві стежки письменника, пролягаючи „через” Польщу та Сицилію, перцепцію та розуміння яких значною мірою визначало українське походження, є дорогами регресу, повернення й пам'яті». Крім того, дослідник наголошував: «Так само, як уявлення молодого автора дозволило йому з перспективи України „побачити” Польщу й Сицилію, так пам'ять дозволила багаторазові повернення до власної „геніальної епохи»» [556, с. 14].

В авторській моделі художнього простору «Заруддя» історичний час є визначальним елементом. Не називаючи його безпосередньо, Я. Івашкевич, завдяки художнім алюзіям конкретних історичних подій, як уже згадувалося, дає зрозуміти, що дія новели відбувається напередодні польського повстання 1863 р. М. Яньон доводить, що сюжет твору базується на мотивах вірша Богдана Залеського «До польської молоді, яка шанує героїв Січневого повстання» [391, с. 60–63]. Події відбуваються в місцевості Заруддя, поблизу річки Руда, яка є символічною межею, що відділяє художньо перестворений світ новели, і той «інший», до якого прагнуть Юзьо та французький

емісар Калікст. У творі зображено приватне, сповнене таємниць і певного драматизму життя шляхетської родини в контексті репресивних дій царського уряду та антиімперської конспіративної діяльності самих поляків. Ці дві проблеми становлять основу фабули й породжують низку інших мотивів, наприклад, коли письменник згадує про міфічну «Золоту грамоту».

На тлі замкненого простору шляхетської садиби так само, як і в попередньому творі, Я. Івашкевич зображує внутрішній устрій цивілізації, що занепадає. Ця новела містить значно менше іронічного матеріалу, ніж попередні твори збірки. Польська шляхта показана як важлива історична складова «кресового» суспільства. Приналежність до цієї касти дає не тільки привілеї, але є також обтяжливим обов'язком. З іншого боку, цей міф зазнає деконструкції завдяки представленій у «Зарудді» певній дилетантності, меркантильності, снобізму, рутинності образів-представників цієї верстви [236, с. 47].

Уже з перших сторінок художньо відтворений світ двору XIX століття є огорнутим таємничістю й домислами. Загадкова смерть батька, причини й обставини якої так і залишаться нез'ясованими, його минуле, особливо контакти з повстанським рухом і Шимоном Конарським, учасником повстання 1830 – 1831 років, атмосфера конспірації та заколоту – саме це має тримати читача в напрузі. Важливою площиною етнокультурної моделі твору є історичне тло всеохоплюючих суспільно-економічних змін у Російській імперії: розкріпачення, роздача селянам сервітутів, глобальні економічні перетворення та революційні зміни принципів у господарюванні, а також національні утиски та декласування польської шляхти. Патріархальна збідніла родина Дуніних, де фактичним власником маєтку був Юзеф, але на практиці господарювала сестра Текля, яка не розуміла необхідності, а тому й не була здатна до змін свого розміреного контемпляційного образу життя. Серед усіх мешканців двору тільки прагматик дядько Фердинанд, власник цукрової фабрики, залагоджує земельні справи та намагається переконати Юзя в необхідності реформування його господарства. Проте для молодого спадкоємця «питання звільнення селян, оренди, розподілу землі, усе, що так тоді електризувало розмови по дворах і маєтках, було виключене з тих нічних розмов» [380, с. 421].

«Давно минула епоха славетних полювань» [380, с. 415] – говорить оповідач, а разом з нею пішли в забуття й добрі часи розвитку маєтку. Одного разу Юзью визнає: «Дядечку коханий, чи Ви не розумієте взагалі? Я сиджу в жидів у кишені й не маю ані гроша, не тільки на легіони, але й для себе» [380, с. 430]. Символом кращих

часів залишається старе фортепіано, що для Дуніних вибрав сам Ф. Шопен. Проте, незважаючи на складне матеріальне становище, герої не змінюють звичного ритму й способу дворової екзистенції – шляхетських ритуалів: у визначені години п'ється кава, замовляється шоколад із Житомира, програються в карти гроші.

Стара, хвора й аполітична пані Дуніна не підтримує визвольного руху й антицарських протестів. Автор зображує її переважно у своїй кімнаті, що символізує внутрішній стан і спосіб сприйняття дійсності. Я. Івашкевич пише з іронією, що Дуніна читає лише привезені «французькі романи пані Санд або пана Бальзака, тільки у виняткових ситуаціях якусь книжку пана Крашевського». Автор продовжує іронізувати, наголошуючи: «Хоча пан Крашевський сам мешкав у Житомирі й, мабуть, польські книжки можна було купити безпосередньо в нього» [380, с. 418]. Аналіз сцени зустрічі Дуніної з православним священником Сосновським дозволяє зробити висновок, що в основі її розуміння суспільної сегрегації лежить не стільки національний чинник, скільки саме соціальний – старопольські принципи: «шляхтич у маєтку рівний воеводі» («szlachcic na zagrodzie równy wojewodzie»). Аналогічний тип свідомості репрезентує француженка Гофард, її спосіб сприйняття світу є також ілюстрацією способу розуміння польською шляхтою українських земель. Вона, як зазначає автор, «не визнає dokonаних фактів, для неї немає Наполеона. Є королівство Франція». Це, на думку героїні, означає тільки одне: «Так само повинні й ми. Миколи немає. Є тільки Польща з кордонами 1772 року й кінець» [380, с. 446].

Центральною постаттю новели є образ Філарета, який, очевидно, був незаконнонародженим сином старого господаря маєтку Макса й братом Юзя. Такий тип образної креації зустрічається в ранньому творі Я. Івашкевича «Місяць сходить». Це образ Олександра, дещо деструктивного героя, ворожого щодо польсько-шляхетських традицій, носія й виразника ідей тогочасної непольської частини правобережного суспільства. Однак поведінка Філарета в «Зарудді» має дещо інші мотиви, в основі яких маєткові проблеми, через що цей образ сприймається винятково в негативному світлі, як людина із «затьмареною православ'ям головою» [380, с. 415]. Філарет є «чужим», «неполяком», узагальненим образом пограничного українства, що не підтримувало хлопоманський сплеск активності польської шляхти, а отже, стояло на боці царизму. За посередництва Філарета, який «знає все, і люд, і братство Кирила й Мефодія, і ходіння в люд, Трійницький союз» і при цьому «він цим усім чудово оперує» [380, с. 447], автор окреслює основні політичні рухи в Україні другої половини XIX ст. та їх впливи.

Створюючи діалог Аделі та Філарета, Я. Івашкевич делікатно намагається відобразити в етнокультурній моделі «Заруддя» проблему національної ідентичності українців, що було одним із основних мотивів усіх тогочасних письменників польсько-українського пограниччя. Філарет уважає себе русином, у свою чергу Гоффард іронічно говорить: «Ти навіть не знаєш, як твоя вітчизна називається» [380, с. 439]. Досить символічний підтекст також має її питання: «Які стосунки можуть установитися між вовком і ягням?» [380, с. 439]. Безперечно, ця метафора цілком відображала позицію тогочасної польської шляхти, яка поділяла погляди українського селянства. Ідеалістичні пориви емісара Калікста наражаються на тверезий розрахунок з боку Філарета. Заклик іти «в народ український», а також пропаганда, що «Золота грамота» є безкровною революцією та принесе всім рівність, викликає у Філарета риторичне питання: «Чи наші селяни це зрозуміють?». Іронічний скептицизм, із яким він запитує про зброю майбутніх січневих повстанців, цілком обґрунтований. Озброєних серпами й вилами селян чекає лишень смерть і прокляття. Тому дехто з дослідників вважає, що представлена в новелі івашкевичева візія України є туманною, невизначеною та дещо шаблонною, що базується на протиставленні «ангельської» Польщі й зрадницьких дій росіян чи українців [493, с. 212].

Варто уточнити, що фікційна постать Юзя та його енігматичного батька є певною мірою автобіографічною проекцією альтерего самого Я. Івашкевича [493, с. 214]. Деякі автобіографічні алюзії та спроби зближення автора й головного героя у тексті новели відбуваються, перш за все, в духовній площині. Їх об'єднує проблема вчинку й роздвоєності між внутрішніми естетично-філософськими засадами та громадянською позицією. Питання культурної спадкоємності, що лягають на плечі конкретної людини, яка в ситуації вибору входить у конфлікт з історією, культурною та національною традицією, усталеними нормами поведінки тощо.

Неможливо не погодитися з думкою дослідників про те, що Юзьо Дунін є лише одним із багатьох героїв творів Я. Івашкевича, яких об'єднує пасивність і нерішучість, майже завжди ці образи мають ознаки автобіографізму: Антоні з повісті «Місяць сходить», Генрик – з твору «Червоні щити», Януш – із роману «Слава і хвала» [493, с. 215]. Юзьо більш нагадує митця, якого цікавлять не «свої буряки», а філософські екзистенціональні бесіди, він дистанційований від насущних проблем, не переймається браком коштів, як пише автор, він «узагалі не любив людей і не дуже його цікавили їхні характери,

проблеми, особливо тих найпростіших людей, які оточували його вдома» [380, с. 421]. Протягом усього твору молодий Дунін, нерішучий і напівзакоханий у Масю Дияковську, не відіграє особливої ролі, є, як зрештою й усі інші герої, «фоновим» учасником зображених подій. Читачеві залишається лише здогадуватися, чим був умотивований «похід у люди» Юзя, озброєного лише «Золотою грамотою». Здається, що цей романтично-патріотичний учинок пояснюється внутрішньою несформованістю та нестабільністю, прагненням самореалізації, викликаним любовним захопленням молодою панянкою-патріоткою, «біля якої відчував себе цілком іншою людиною» [380, с. 421]

У «Червневій ночі» та «Зарудді» письменник укотре повертається до створення часопросторової моделі польського двору та мікрокосмосу навколо нього початку ХХ ст. Автор намагається ще раз, але дещо з іншого боку, показати цей анахронічний, консервативний і замкнений світ двірської шляхти, який був набутий його життєвим досвідом за часів молодості. У якості вчителя-репетитора Я. Івашкевич мав можливість зануритися в атмосферу шляхетсько-поміщицького світу центральної України, пізнати цю маргіналізовану верству в Умані, Вінниці, Гайвороні, Тетереві, Боярці, Половенчику, Конелі, Красносілці, Гонорівці, Молинцях, Маньківці, Шабельній, Зарудді, П'ятигорах тощо. «Яскравий танок двориків, дворів, домів, вілл, квартир і палаців постав перед моїми очима протягом 1909 – 1920 років. Наскільки всі міські лекції були безбарвними й важкими, настільки сільські виїзди залишили мені спогади, радше, приємні, часом повчальні, а в будь-якому разі значною мірою призвели до того, що я пізнав світ і людей» [376, с. 126], – згадуватиме пізніше письменник.

Варто також зазначити, що в польській культурі, історичній пам'яті та свідомості народу шляхетський двір, особливо на пограниччях культур, де в часи поневолення консервувалась і зберігалась квінтесенція тогочасної польськості, посідав надзвичайно важливе місце. З одного боку, цей комплекс палаців, замків, будинків, парків і садів, а також різноманітних господарських будівель багато в чому визначав спосіб і ритм буття не тільки самої шляхти й двірських службовців, а передусім селян із навколишніх сіл. З іншого, – був своєрідним культурним феноменом, вогнищем традицій і звичаїв, квінтесенцією національних цінностей. У ґрунтовній монографії «Польський двір і його оточення. Креси північно-східні» Є. Женкевич із сентиментом підкреслює, що «Двір мав специфічний клімат і атмосферу, яку створювали його мешканці та люди з прилеглих

фільварків. Протягом кількох століть функціонування двору значний вплив на нього мали родинні традиції й патріотизм, уособленням яких, власне, і був двір. Саме двір і поміщицькі садиби відіграли неабияку роль для збереження національної свідомості поляків за часів неволі» [569, с. 11]. Незважаючи на численні перешкоди у функціонуванні цієї етнокультурної ланки, а саме: заборона шляхетського самоврядування, фінансові та кредитні обмеження, спровоковані селянські конфлікти тощо, топос двору, його міфічний образ, залишається й донині носієм низки цінностей, із ним пов'язаних. До характерних ознак шляхетського двору варто віднести:

- сильний зв'язок із землею та малою вітчизною, Д. Бовуа навіть говорить про своєрідну «релігію землі» й ототожнення успадкованих територій із батьківщиною [296];

- особливе значення родини як патріархальної моделі й своєрідного символу польської ідентичності та стосунків між близькими людьми;

- релігія та релігійність, що прищеплювалася з раннього дитинства;

- патріотизм і обов'язки щодо вітчизни, особливо в часи поневолення;

- двір як зразок господарчої діяльності та благодійності [569, с. 47-51].

У «Книзі моїх спогадів» Я. Івашкевич із жалем згадає про велику суспільну дистанцію між польською шляхтою й поляками – управлінцями, чиновниками, інтелігенцією, які самі не були «позбавлені елементів „шляхетчини“, адже набиралися переважно з цієї ж шляхти» [376, с. 7-8]. В одному інтерв'ю Д. Бовуа висловив низку цікавих зауважень щодо екзистенції цієї верстви на землях України, які значною мірою ілюструють і пояснюють сутність складних міжкласових стосунків того часу: «Вважаю, що багата верства занедбала свої обов'язки, також стосовно братів шляхтичів. І ця безземельна (безпомічна), найчисленніша група, що нараховувала сотні тисяч осіб, деградувала через поляків. Росіяни активно сприяли цьому декласуванню, але за згодою багатих поміщиків. Проте під кінець XIX століття з'являлися виняткові особистості, які боролися за освіту народу, розповсюджували газетки українською мовою. Вони самі були поміщиками, але розуміли потреби народу. Якби таких розумних людей було більше, то, напевно, поляків би не вигнали з тих теренів. <...> Проте вони народились у такому устрої, тому були переконані, що це є лад Божий. До Січневого повстання рідко хто замислювався про контакти з народом» [296, с. 273-274].

У своїх дослідженнях Д. Бовуа намагається довести, що всі оповідки про ідилічне співіснування, про велику спільноту народів на пограниччі були винятково легендою, що зміцнювала міф щодо цивілізаційної ролі поляків-захисників на цих землях. Проте дослідник наголошує на особливостях людської й колективної свідомості, яка в процесі автокреації власного образу зосереджується на позитивних моментах. Можна стверджувати, що ідилічний мотив переважав у польському мисленні про Україну, і краще сказати одразу, що це було джерелом зазвичай катастрофічних стосунків між українцями та поляками [296, с. 290]. Особливе місце відводиться польській шляхті в часи після повстань, коли незалежна Польща все більше ставала абстракцією. Поміщики пристосовувалися до існуючої суспільно-політичної ситуації та були змушені співпрацювати з пануючою системою.

Щодо самоізоляції та моральних принципів польської шляхти А. Сандауер іронічно висловився: «Протягом багатьох століть вона жила, експлуатуючи оточуючий її люд, немає нічого дивного, що почувалася серед нього ізольовано. Її спосіб буття, її прийоми та бали, французькі розмови й вечірні музикування в салонах, одним словом, усі світські ритуали мали на меті підкреслити власну окремішність і обґрунтувати своє існування на цих землях <...> її культурні ідеали мають вторинне й екзистенціальне значення» [500, с. 62].

Із перспективи другої половини ХХ століття Я. Івашкевич, повертаючись до «ранніх захоплень» [395, с. 58], робить спробу ретроспективно осмислити й зрозуміти сутність процесів, що відбувались у середовищі, з якого він вийшов і з яким був тісно пов'язаний. Заглиблюючись у події столітньої давнини, класик польської літератури вкотре намагався рефлексувати власний внутрішній стан та враження часів молодості. Тому польський двір у його творчості стає своєрідною етнокультурною моделлю минулого часу й простором розгортання важливих подій, що мали чи матимуть вплив на час майбутній. Саме шляхетсько-поміщицьке середовище становить своєрідну вісь етнокультурної моделі художнього світу всіх «українських» творів Я. Івашкевича. Водночас автор деконструє низку функціональних міфів загальнопольської етнокультурної моделі, переосмислюючи створені образи, показуючи приховані простори дворової екзистенції, що входили в протиріччя з традиційними образами, які формувалися протягом попередніх століть. Шляхетський двір у творчості Я. Івашкевича зображений як замкнений і архаїчний сегмент етнокультурної польсько-української моделі

пограниччя, суспільно-культурне явище зі специфічним світосприйняттям і поняттям моральності. Дійсно, затьмарена власним міфом, який давно не відповідав реальній дійсності, свідомість польської шляхти не давала усвідомити сутності процесів, що потрясали всю Російську імперію. Тому поняття «польськість» часто ототожнювалося зі шляхетністю, а таке архаїчне уявлення призводило до помилкового поділу на поляків і народ, тобто усіх інших, незважаючи на походження та релігійність.

Я. Івашкевич, маючи неабиякий духовний зв'язок зі шляхетсько-поміщицькими колами, був безпосереднім свідком занепаду й кінця цього польсько-пограничного анахронічного суспільно-культурного явища на теренах України. Розуміючи необхідність, а водночас і неможливість поєднання відірваної від реальності шляхти й простого люду, славетна «Золота грамота» стає в Я. Івашкевича символом як невдалого польсько-українського діалогу, так і його надією.

Завершуючи аналіз етнокультурних моделей М. Шофер і Я. Івашкевича, можемо стверджувати, що антропологічність є одним із найважливіших рівнів художніх моделей творчості переважної більшості письменників кресо-пограниччя. Збереження художньої пам'яті про втрачений світ, у центрі якого є людина, вимагає фіксації та певної реєстрації в літературному тексті подробиць буденщини як однієї з основних категорій пограничного часопростору. Тому представлена в текстах М. Шофер подільсько-галицька модель пограничного світу має виразний вимір «свійськості» й «тутешності».

Письмениця, на відміну від Я. Івашкевича, «українська» творчість якого зосереджується переважно на проблемах польського шляхетського середовища, створює правдиві реалістичні, іноді сповнені віталізмом та біологізмом, традиційно-побутові образи сільського буття. Стиль і поетика авторки повісті «Гженди», яка містить ознаки родинної саги, нагадують художньо-публіцистичне есе. Феміністична проза М. Шофер є своєрідним «документом епохи», де зафіксовані подробиці пограничної буденщини. Будь-яка проблема, як і національно-релігійні відмінності, вимірюється однією з головних у селянському середовищі цінністю – землею.

Перший рівень організації текстуального простору повісті вражає буколічною тональністю, яка згодом приглушується тематикою Першої світової війни, мотивами відродження II Речі Посполитої. Письмениця, створюючи художню модель галицько-подільського пограниччя, намагається показати особливості буденного «тутешнього» життя на пограниччі в контексті історично-політичних процесів епохи, наголошуючи на багатокультурності й багаторелігійності малої вітчизни.

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

Попри згадані певні соціальні й національні антагонізми, твори М. Шофер позбавлені катастрофічних візій, а проблема конфліктованості пограничного середовища актуалізується на тлі «третього – чужого». Етнокультурна художня модель прози письменниці є максимально об'єктивною, тут немає оптики «знищеної Аркадії», а ідея братерської польсько-української єдності простежується як у повісті «Гжнди», так і в сценічному творі «Exodus».

Історична художня модель пограниччя Я. Івашкевича, що відтворює історичний час другої половини ХІХ ст. – події польського повстанського руху 1863 – 1864 років, вирізняється відсутністю описів насильства та жорстокості історичних процесів. Письменник перекладає історичний песимізм на повсякденність, ставлячи в центр авторської моделі особистість.

В основі авторської історичної моделі історичних новел Я. Івашкевича, які є своєрідним способом самоаналізу, лежать автобіографічні рефлексії, а тому художній простір має особистісний вимір, що визначається замкненістю шляхетської субкультури, де немає місця для сусіда «іншого». Автор, спираючись на власний досвід, намагається з перспективи другої половини ХХ ст. показати та проаналізувати архаїчний світ польського шляхетсько-поміщицького двору центральної України, теренів, що були включені до «чужої-ворожої» суспільно-культурної системи, де й розгортаються події та внутрішній світ героїв. Автор висуває на перший план проблеми моральності, особистісного вибору, порушує питання рації польської екзистенції в культурно «чужому» просторі, причому художньо-історична модель пограниччя набуває етичного виміру.

Івашкевичева модель України є невизначеною, схематичною, шаблонною й дещо полоноцентричною, що містить стереотипні романтичні візії цивілізаційної ролі поляків на кресло-пограниччі. Художні моделі новел «Червнева ніч» і «Заруддя» охоплюють простір шляхетського двору, тобто специфічну замкнену субкультуру «своїх» – польського дворянства. Попри це, феномен шляхетського двору, що постає як своєрідна етнокультурна модель минулого, показаний як анахронічне й консервативне суспільно-культурне явище, завдяки чому автор деконструє низку польських функціональних міфів дворової екзистенції.

Можемо стверджувати, що саме творчість Я. Івашкевича та М. Шофер, митців одного покоління, тісно пов'язаних із шляхетсько-поміщицьким середовищем на порубіжжі, були уособленням і конкретним виразом поміркованої «польськості», репрезентуючи тим

самим об'єктивно-патріотичне сприйняття ідеологічної Батьківщини та свідомість анахронічності й замкненості патріархальної кресопограничної етнокультурної суспільної моделі.

Підсумки

Дослідження концептуальних етнокультурних моделей часопростору порубіжжя прози Л. Бучковського, Р. Верника, Я. Івашкевича, В. Одоєвського, М. Шофер та А. Хцюка дозволило нам виявити особливості типологічних характеристик основних складових авторських моделей утраченої малої вітчизни в польській прозі культурного пограниччя та проаналізувати текстуально-стилістичні складові: дихотомії «свій – чужий» та «тутешній – інший», аркадійсько-катастрофічні візії, фікційно-реалістичний вимір, іконологічну та імагологічну презентативність, а також інкорпоративність і гіпертекстуальність пограничних текстів.

Етнокультурні моделі повісті «Вертепи» Л. Бучковського та «У Здолбунові розквітла калюжниця» Р. Верника є реконструкцією часопростору дитинства й молодості, занепад якого призведе до зміни перцепції пограниччя в пізніших творах, пов'язаних із воєнною тематикою й проблемами українсько-польських конфліктів.

Характерною ознакою текстів автора «Чорного потоку» стане провокаційність і філософсько-етичний вимір. У написаних регіональною говіркою «Вертепах» автор майстерно відтворює галицько-подільський часопростір буденності – світ позбавлений сентиментальності та чуттєвості, місце суворого прагматичного сільського буття на провінційному пограниччі, яке руйнує людське начало. Проте патологічний світ села має свої переваги. Етнокультурна модель малої вітчизни Л. Бучковського є єдиною прийнятною для «тутешніх» селян – людей багатокультурного, але слаборозвиненого польсько-українського порубіжжя. У свою чергу, специфіку воєнного часопростору Волині Р. Верника визначатиме актуалізована полоноцентрична історична пам'ять про українсько-польську «різню».

Буденно-натуралістична рустикальна художня модель подільського села Л. Бучковського відрізняється своєю брутальністю від ностальгічно-сентиментальних описів утраченого рідного краю емігранта Р. Верника, авторська модель якого розширюється завдяки урбаністичним просторам пограниччя, передусім багатонаціонального Здолбунова. Для письменника з Волині втрачений назавжди світ молодості стає предметом ретроспекцій і ностальгічно-сентиментальних рефлексій.

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

Зіставлення етнокультурних моделей макротекстів Л. Бучковського та Р. Верника дає змогу зауважити виразну рустикальність і конфліктогенність кресо-пограничного часопростору. Спільним компонентом авторських моделей письменників є категорія «буденщини» сільського буття й «тутешності» місцевого населення, яка різко контрастує із семантично чужим «третім – нетутешнім». Поява «третього – ворожого» призводить до руйнування суспільно-політичної системи та дисбалансу хиткої етнокультурної моделі пограниччя. Спровоковані українсько-польські конфлікти та протистояння змінюють дещо ідеалізовану візію приватної вітчизни Р. Верника, яка набуває апокаліптичного виміру й ознак «проклятої землі». Авторські ретроспекції спрямовані на переосмислення хронотопу пограниччя як важливої складової етнокультурної моделі польсько-українського порубіжжя літератури ХХ ст.

Зазначена буколичність і рустикальний вимір мирної моделі пограничної Волині моделі Р. Верника ідеально вписуються в канони польської літератури міжвоєнного двадцятиріччя, яка намагалася створити та підтримувати позитивний образ слаборозвиненої провінції.

Описуючи й зіставляючи мирний і воєнний часопростори пограниччя, автор роману «Не повернуться лелеки на Граничну», використовуючи різноманітні образи-символи, вибудовує модель Волині на засадах конфронтації *Sacrum – Profanum*, підкреслюючи апокаліптичність подій, що зруйнували «кресову Аркадію». Історична пам'ять Р. Верника про втрачений світ, яка викристалізувалася лише у вісімдесяті роки ХХ ст., вирізняється своїм полоноцентризмом, певною тенденційністю та відірваністю від реальної дійсності. Тому авторська модель етнопростору Волині має трагічно-апокаліптичний вимір.

Катастрофічно-апокаліптичне бачення історичного процесу, наявне в художньо-белетристичній прозі, зближує творчість Р. Верника з прозою В. Одоевського, а ностальгічно-сентиментальні, видобуті з глибин пам'яті образи приватної вітчизни й рустикальної буденної екзистенції на пограниччі, поєднують романи автора з творами Л. Бучковського, М. Шофер та А. Хцюка.

Етнокультурна модель галицького пограничного світу міжвоєнного двадцятиріччя А. Хцюка представлена в ділогах про галицький Балак («Атлантида. Повість про Велике Князівство Балаку» та «Місячна земля. Друга повість про Князівство Балаку»), вибудована на основі авторських сентиментально-ностальгічних спогадів. Імагологічні презентації рідного Дрогобича та Галичини є

художньою спробою збереження втраченого назавжди часопростору малої вітчизни, а тому модель «країни дитинних літ» є сповненою рефлексіями й позбавленою гострих конфліктів пацифічною конструкцією образів-спогадів. Хцюківський Балак, позбавлений зайвих негативних емоцій, експонує цінності «буття разом» на багатонаціональному пограниччі й стає простором своєрідної «міжкультурної едукатії».

Часова дистанційованість письменника, мігранта за вибором, який погодився з утратою приватної вітчизни, дозволила йому об'єктивно, але з виразним сентиментом, створити багатонаціональну модель галицького три-міста, невід'ємною складовою якого є «інші-тутешні»: українці та євреї, німці й чехи, угорці й навіть турки. Усвідомлюючи напругу полікультурного суспільства, А. Хцюк не звинувачує й не виправдовує окремі народи, він цілеспрямовано уникає описів міжнаціонального протистояння, перекладаючи ці проблеми на міжособистісний та побутовий рівні.

Особливий компонент етнокультурної моделі Князівства Балаку становить образ краянина А. Хцюка, письменника, художника й філософа єврейського походження Б. Шульца. Автор дилогії аналізує та переосмислює шульцівську філософію світосприйняття й особливості його художнього світу – «символічної внутрішньої еміграції». Філософсько-естетичні розмови двох митців істотно позначилися на хцюківській перцепції втраченої вітчизни.

Спільним компонентом авторських етнокультурних моделей роману «Оксана» В. Одоєвського й «Італійських новел» Я. Івашкевича є центральний краєвид пограниччя, до якого постійно звертається уява письменників, взаємозамінюючи культурні доміанти елементами інших культурних просторів. Так, у названих творах палімпсестні пейзажі Італії викликають процес згадування кресопограничного часопростору та уявного накладання італійської реальності на українське минуле.

Твір, що має ознаки любовного роману та мандрівної повісті, є спробою філософського погляду на причини виникнення й наслідки міжнаціональної та міжлюдської нетерпимості й ненависті. Кресопограниччя стає простором, на який проектується універсальні проблеми людськості, а українсько-польський конфлікт 1943 року є лише претекстом до роздумів щодо сучасного світу. Завдяки уявним поверненням у минуле В. Одоєвський уписує етнокультурну модель «кресів» у сучасний простір глобалізованої Європи, яка переживає трагічні збройні конфлікти на теренах колишньої Югославії.

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

Герої роману, ключовим словом якого є «пригадую», показані як заручники пограничного воєнного досвіду та власної пам'яті. Об'єднуючи мотив кохання між україркою та поляком і тему різної історичної пам'яті, автор підкреслює драматизм долі Оксани й Кароля, а отже, і двох братніх народів.

Етнокультурна модель секундарного українського простору загадування, представленого в романі «Оксана», головним сегментом якої є пам'ять, сповнена ідеями міжнаціонального діалогу та спільної ревізії історичного минулого, що засвідчило якісно нові світоглядні підходи автора подільського циклу до воєнної минувшини польсько-українського пограниччя.

Так само у Я. Івашкевича культурні краєвиди Апеннінського півострова й Сицилії активізують ретроспективні механізми пам'яті про «Україну» та минулий світ молодості. Завуальований біографізм з'являтиметься в «Італійських новелах», «Червневій ночі» й низці художніх творів, написаних безпосередньо в Італії, у тому числі в «Зарудді».

Наявна в «Італійських новелах» модель художнього світу базується на авторському палімпсесті пам'яті та будується за принципом аналогій і нашарування сенсів. Я. Івашкевич упроваджує «секундарні» метафікційні тексти, мала вітчизна-Україна стає простором художньої контамінації минувшини й сьогодення, рефлексій щодо універсальних цінностей людства, швидкоплинності життя та роздумів про одвічне протистояння Ероса й Танатоса. Прустівський механізм загадування свідчить про те, що письменник намагається віднайти «втрачений час» та врятувати його від забуття.

Пан'європейський вимір і виразний синкретичний рівень етнокультурної моделі автора «Італійських новел» ілюструє івашкевичеве бачення України як терену тисячолітньої міжетнічної та міжцивілізаційної комунікації.

Художня модель пограниччя історичних новел Я. Івашкевича відтворює український часопростір другої половини ХІХ ст. У текстах порушуються етичні й культурні проблеми польської екзистенції на теренах «далеких кресів», зокрема анахронізм такого специфічного суспільно-культурного явища, як шляхетсько-поміщицьке середовище. Історичним претекстом для авторських рефлексій є тема польського повстанського руху 1863 – 1864 років. Модель польського двору на пограниччі має передовсім естетично-філософський вимір, тому особистість уписується в історичний контекст. Художній світ новел стає простором авторських біографічних рефлексій та самоаналізу, а історична модель набуває особистісного виміру та корелюється із сучасністю.

Знаючи з власного досвіду світ польського дворянства центральної України, Я. Івашкевич робить спробу показати складність і суперечливість шляхетсько-поміщицького двору як суспільно-культурної формації – складової «чужої» / «ворожої» суспільно-культурної системи Російської імперії.

Об'єктивність авторської, дещо полоноцентричної візії України як багатонаціонального простору обмежена впливами романтичного міфу про цивілізаційну місію поляків на «кресах» і виняткову роль шляхти в збереженні національної культури на польсько-українському пограниччі, який на рівні головних героїв «Червневої ночі» та «Заруддя» зазнає повної деконструкції.

Зіставляючи авторські моделі художнього світу кресо-пограниччя Я. Івашкевича та М. Шофер, варто наголосити на приналежності митців до одного покоління та їх глибинному духовному зв'язку зі шляхетсько-поміщицьким середовищем.

На відміну від івашкевичевої культурної моделі польського двору, створеної в історичних новелах 40-х років ХХ ст., письменниця з галицько-подільського пограниччя відтворює минулий часопростір рустикальних теренів на засадах правдоподібності, реалістичності, із певним біологізмом і віталізмом.

Феміністична проза М. Шофер насичена побутовими образами буденщини польського села та стилістично є наближеною до родинної саги з ознаками художньо-публіцистичних творів – своєрідних «документів епохи». Буколічно-рустикальний стиль оповіді змінюється трагічною тональністю описів воєнного часу. Тематика світових воєн і поява «третього-чужого» руйнує етнокультурну модель «тутешнього» пограниччя, історичні й політичні процеси призводять до розбалансування багатокультурної й багаторелігійної суспільної системи малої вітчизни. Однак замість мотиву «знищеної Аркадії» в повісті «Гженди» й у сценічному творі «Exodus», М. Шофер продовжує розвивати ідею польсько-українського діалогу та міжнаціональної єдності, наголошуючи на таких домінантах етнокультурного пограниччя, як «свійськість» і «тутешність».

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Проведений у дослідженні інтертекстуальний, семантичний та структурно-семантичного аналіз польської літератури українсько-польського кресопограниччя ХХ ст. дозволяє стверджувати, що авторські етнокультурні художні моделі письменників польсько-українського порубіжжя були сформовані внаслідок геополітичних змін ХХ ст., які детермінували потребу художньої реінтерпретації та кардинального осмислення змістовності та сутності літератури польсько-українських Кресів. З'ясовано, що в польській художній та науковій літературі етнокультурні моделі лімінального часопростору неодноразово та різнопланово зазнавали трансформацій у синхронії та діахронії наукового дискурсу, доповнювались додатковими сенсами та модифікаціями з різноманітними асиміляційними уточненнями, що знайшло своє відображення у макротексті художньої літератури кресопограниччя.

У творчості письменників на рубежі ХІХ – ХХ ст. основу авторських етномоделей художнього світу традиційно складали історичні події, природа та «іншість» світу пограниччя. У свідомості літераторів періоду «Молодої Польщі» зберігались романтичні уявлення та образ «кресів», як екзотичного простору, залишався незмінним традиційний поділ на регіональні школи: північно-східну – литовську та південно-східну – українську. Попри наявні спроби деміфізації пограниччя, поміщицько-шляхетська проблематика та автокреації на рівні суб'єктивно-автобіографічних рефлексій визначали змістовність тогочасної етнокультурної літературної моделі кресопограничного часопростору.

Міжвоєнне двадцятиріччя було періодом творення якісно нових ідейно-сміслових рівнів, сегментів та компонентів етнокультурної моделі пограниччя, яке набуло іншої семантичної та аксіологічної інкорпорації. У той час польська візія «кресів» як «кордону під загрозою», а поляків як захисників християнської віри та середземноморської цивілізації, з одного боку, посилювала ідеї полонцентризму та культурного «привласнення» пограничних просторів, а з іншого – включала східне пограниччя у геополітичний і культурний простір Європи. Творцями літератури пограниччя, які оспівували приватні вітчизни: Галичину, Поділля, Волинь, Київщину та ін., були переважно письменники, що народилися на «кресах».

Факт зміни кордонів ІІ Польської Республіки актуалізував катастрофічно-апокаліптичні візії східного порубіжжя й відродив

романтичний міф про багаті української землі (Ст. Трембецький називав Україну «краєм, що спливає молоком і медом»), що набув у ХХ ст. семантики втраченого раю – знищеної Аркадії (А. Хцюк називав Галичину затонулою Атлантидою). В інкорпоративних текстах з'являються дихотомічні візії «кресів», як «раю – пекла», простір України в художніх етномоделях набув виразної семантики «відрубаної кінцівки Речі Посполитої», «території Хаосу», «пекла історії» та «братської могили», що знайшло своє зображення у повоєнних творах Л. Бучковського, подільському циклі В. Одоєвського та повістях Р. Верника.

Етнокультурна модель повоєнної прози польсько-українського пограниччя за проблематикою, стильовими та поетичними особливостями є відмінним рівнем генезису. З одного боку, літераторів продовжувала приваблювати сентиментально-ностальгічна стилістика сприйняття вінценти-полівських «кресів», а з іншого – у письменницькому середовищі виникла стійка тенденція до художнього осмислення складних історичних, культурних і політичних реалій воєнного та повоєнного часу в контексті українсько-польського конфлікту, формувалась колективна перцепція кресо-пограниччя як «проклятої землі». У низці творів формувався негативний образ українця, зрадника багатокультурних традицій польських «кресів» (Л. Бучковський, В. Одоєвський, Р. Верник). Однак пізніше з'являється прагнення, а згодом – і нова традиція реінтерпретації спільного минулого, на перший план експонується мотив польсько-українського порозуміння, поєднання та міжнаціонального діалогу. Відбувається усвідомлення цілковитої втрати малої вітчизни, література «дальнього» та «ближнього» східного пограниччя стає надбанням пам'яті й джерелом аксіологічних зразків та базисом для міжетнічного діалогу.

Результатом взаємонакладання кордонів етнокультурних просторів пограниччя стала багатокультурність і гетерогенність художнього макротексту, імперативом якого виступали, з одного боку, конфліктогенність, а з другого, як результат міжетнічного контакту, – культурна інтерференція, міжетнічний діалог, дифузія тотожностей, а також літературна конверсія художніх текстів етнолітератур. У такому контексті культурне пограниччя набуло властивостей універсальної категорії, що містить та відображає глибинні палімпсести періодів, епох та цивілізацій. У такому випадку, літературні етномоделі польсько-українського пограниччя набули авторсько-особистісних властивостей, оціночного відображення структурованого різнорівневого лімінального часопростору. Функціональність

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

етномоделі твору, періоду, епохи чи цивілізації залежить від їх семантично-аксіологічних рівнів: художньо-сміслового, філософсько-естетичного, ідеологічно-тематичного тощо, які, у свою чергу, продукують різноманітні таксономічні парадигми, що дозволяє поглибити дослідження інкорпоративних макротекстів на підставі узагальнень історичного матеріалу, виявлення форм життєдіяльності літератури та її різноманітних модифікацій.

Основою художньої етномоделі пограниччя є авторське уявлення про світ малої вітчизни, особистісна пам'ять і свідомість індивіду, а також феномени колективного порядку: колективна свідомість та історична пам'ять, в основі яких лежать більш конкретні концепти: архетипи, стереотипи, міфи тощо. Пограничний текст вирізняється поліфонічністю комунікативних етномоделей і визначається відкритістю на впливи «іншого», а також призводить до інкорпорації та гіпертекстуальності польсько-української художньої літератури.

На підставі аналізу просторових сегментів та поетичних особливостей художніх авторських моделей виділено чотири типи моделей кресопограниччя: українська /київська/ (Я. Івашкевич), галицька (А. Хцюк), галицько-подільська (Л. Бучковський, В. Одоєвський, М. Шофер) і волинська (Р. Верник). Для митців польсько-українського пограниччя ХХ ст. «мала вітчизна» стала ретроспективним конверсивним простором, специфічним інкорпорантом форм чуттєвості, екзистенціальної рефлексії, способом світосприйняття та світобачення. Окрім часопросторової складової специфіку авторських етнокультурних моделей визначає історично-культурна пам'ять письменників і здобутий ними особистісний екзистенціальний досвід буття на багатокультурному пограниччі. Ретроспективність художніх моделей польсько-українського пограниччя ХХ ст. обумовлена тим фактом, що тексти, окрім повістей Л. Бучковського «Вертепи» і М. Шофер «Г'женди», були написані поза «приватною вітчизною», коли часопростір дитинства й молодості перестав бути реальністю та перейшов у сферу сентиментальної вибіркової пам'яті.

Авторське моделювання втраченого часопростору відбувається на засаді ретроспекції минулого із застосуванням символів-знаків пограничної спільноти. Визначальним компонентом «кресових» макротекстів стає біографічний чинник, який є певним ключем до об'єктивного прочитання / розкодування та інтерпретацій художніх моделей польсько-українського порубіжжя.

В основу ретроспективної суто приватної та філософсько-естетичної художньої моделі «України» Я. Івашкевича покладено багатокультурність малої вітчизни, яку письменник сприймав, як тисячолітній культурний палімпсест. Природа української землі, з її степами, курганами й ярами стала центральним краєвидом, невід'ємною складовою культурного простору Європи. Багатокультурність тожсамості Я. Івашкевича, який зазнав впливів польської, української, російської та інших культур, складається з приватного біографічно-екзистенціального міфу «геніальної епохи (часів молодості)», що стало одним із головних компонентів авторської художньої моделі пограниччя. Духовний зв'язок із шляхетсько-поміщицьким середовищем позначився на полоноцентричному розумінні «далеких кресів». Домінуючою ознакою художніх моделей Я. Івашкевича є певна обмеженість наявної у текстах багатокультурності України, образ «іншого», не-поляка, вирізняється схематизмом, фрагментарністю та редукованістю. Українці є органічним компонентом художнього часопростору, але майже ніколи «інший»-українець не стає головною дійовою особою чи об'єктом авторських рефлексій.

У Я. Івашкевича Італія викликає авторефлексії, актуалізує центральний краєвид України та образи минулого, тому в «Італійських новелах», «Червневій ночі» та «Зарудді» основним компонентом етнокультурної моделі малої вітчизни письменника стає біографія. В італійському циклі пограничний секундарний часопростір є продуктом авторського палімпсесту пам'яті, а отже й конструється за принципом аналогій і нашарування сенсів. Український простір викликає у письменника художні контамінації минулого та сьогодення, стає претекстом до рефлексій про «втрачений час». Центральним сегментом полоноцентричної художньої моделі пограниччя історичних новел Я. Івашкевича є шляхетсько-поміщицький двір, описаний у контексті історичного часу, пов'язаного з польським повстанським рухом 1863 – 1864 рр. Автор порушив етично-культурні проблеми польської екзистенції на пограниччі, наголосив на анахронізмі способу буття польського дворянського середовища як складової «чужої» / «ворожої» суспільно-культурної системи Російської імперії.

Ретроспекція воєнного часопростору Л. Бучковського набуває виразного етичного виміру міжлюдської комунікації. Етномодель пограничного Поділля є відбитком складних багатонаціональних стосунків між «тутешніми». Змодельований письменником художній світ представлений фрагментарно, на засадах мозаїково-калейдоскопічних змін. Моделювання воєнного часопростору творів-

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

документів Л. Бучковського спирається на авторську пам'ять і образи «життя-екзистенції» пограниччя, які є синтезом історичного минулого та міжлюдських стосунків, а тому етномодель кресо-Поділля має виразний феноменологічно-екзистенціальний вимір. Проблематика воєнного часу є головним ідейно-естетичним рівнем етнокультурної моделі воєнних повістей Л. Бучковського.

Часопростір натуралістично-рустикальної буденності повісті «Вертепи» Л. Бучковського, яка зближує автора з візіями М. Шофер і Р. Верника, відтворює світ суворого, позбавленого сентиментальності та чуттєвості прагматичного сільського буття, руйнує людське начало, патологічний світ малої вітчизни виявляється єдиною прийнятною моделлю для «тутешніх» селян.

Подільський воєнний часопростір В. Одоєвського має риси алюзорності та фактографічності, емоційно забарвленої ретроспекцією «свідомо обраного» кресо-пограниччя. Художня модель простору Поділля побудована на ідеологічному стрижні та реінтерпретує польські національно-патріотичні сенси. Особистісний досвід митця та дослідження історично-архівних матеріалів уплинули на авторську перцепцію українсько-польського конфлікту. Історична пам'ять письменника викристалізувала тенденційне бачення «кресів» як «проклятої землі», що уособлює ідейно-філософський рівень апокаліптичної моделі воєнного порубіжжя.

Українсько-польський конфлікт стає провідною проблемою прози В. Одоєвського, який показує міжнаціональні протистояння як своєрідну симетричну опозиційність, що виводиться з багатовікової історії польсько-українського сусідства. В. Одоєвський і Л. Бучковський створили універсальні етнокультурні моделі кресо-пограниччя. Специфікою креації подільського часопростору є романтичне сприйняття пограниччя у категоріях «аркадійськості», а українсько-польських стосунків – через призму каїно-авелєвської апокаліптично-екзистенціальної перцепції.

Етнокультурні моделі роману «Оксана» В. Одоєвського й «Італійських новел» Я. Івашкевича об'єднує наявний у творах центральний краєвид польсько-українського порубіжжя. Культурний ландшафт Італії провокує процес згадування «кресів» і призводить до уявного накладання італійської реальності на українське минуле. Секундарний кресо-пограничний сегмент роману «Оксана» стає площиною філософського аналізу польсько-українських і загальнолюдських стосунків. Міжнаціональний конфлікт 1943 р. є претекстом до роздумів щодо універсальних людських цінностей, що підсилено мотивом війни на теренах колишньої Югославії. Герої

роману стали уособленням кращих представників польського й українського народів. Згадування воєнного пограничного часопростору поглиблює ідею міжнаціонального порозуміння та спільної ревізії історичного минулого.

Еміграційний досвід і часова ретроспекція малої вітчизни поєднує принципи та засади моделювання художнього простору А. Хцюка та Р. Верника. Авторські моделі творів-спогадів об'єднує історичний час і доля вигнанців. Географічно-культурний чинник, різний історичний та особистісний досвід буття на Галичині й Волині визначають відмінності історичної пам'яті та способу сприйняття пограниччя письменниками. Ностальгічні діалогія про Балак А. Хцюка («Атлантида. Повість про Велике Князівство Балаку») та «Місячна земля. Друга повість про Князівство Балаку») та збірка «У Здолбунові розквітла калюжниця» Р. Верника ґрунтуються на авторських моделях, змістовність яких утворюють багатонаціональні та багатомовні Галичина й Волинь, екзотичність автентичних культур, «кресовий» фольклор, регіональний колорит тощо. Образ утраченої малої вітчизни, занепад якої призведе до зміни перцепції пограниччя у пізніших творах, стає елементом аксіологічної моделі світосприйняття А. Хцюка та Р. Верника. Польських письменників пограниччя поєднує сентиментально-ностальгічна аркадійська манера осмислення та інтепретації багатокультурного образу передвоєнного Дрогобича та Здолбунова, знакових місць, архітектурних пам'яток, фактів «тутешнього» буття й навколишньої природи. Особливе місце в етнокультурній моделі письменників посідають образи-зарисовки місцевих мешканців, які створили локальний колорит лімінального простору.

А. Хцюк, описуючи малу вітчизну, пом'якшує антиномію «свій» – «чужий», акцентує увагу на категорії «тутешності». Імагологічні презентації Дрогобича А. Хцюка є художньою спробою збереження образу малої вітчизни. Галицький Балак стає простором, позбавленим гострих конфліктів і негативних емоцій, що експонує цінності «буття разом». Основу етнокультурної моделі діалогії про галицький Балак А. Хцюка складає сентиментально-ностальгічний часопростір галицького три-міста та Львова. Часова дистанційованість сприяла створенню багатонаціональної моделі малої вітчизни, позбавленої негативної експресії та надмірної полоноцентричності. Автор уникав описів міжнаціональної напруги чи протистояння, хоча ці проблеми зображені на міжособистісному та побутовому рівнях. Основним компонентом етномоделі творчості А. Хцюка є «інший-тутешній»: українці та євреї, німці й чехи, угорці й

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

турки. Знаючи з автопсії тогочасні реалії полікультурного суспільства письменник поглиблює ідею міжнаціонального діалогу. Особливий сегмент етнокультурної моделі Князівства Балаку становить так званий шульцівський часопростір, сповнений філософію Б. Шульца, письменника, художника і філософа єврейського походження, філософсько-естетичні принципи якого істотно вплинули на розуміння втраченого часопростору малої вітчизни письменників пограниччя.

Створена Р. Верником рустикальна художня модель світу малої вітчизни – Здолбунова дещо нагадує спосіб світосприйняття Л. Бучковського, але позначена ностальгічно-сентиментальною тугою за втраченим «дитинним світом». Мирний і воєнний часопростори автора роману «Не повернуться лелеки на Граничну» побудовані на естетичних опозиціях сакрального – профанного, що підкреслює апокаліптичність художніх подій, які зруйнували «кресову Аркадію». Буколістичний і рустикальний сегменти мирної моделі пограничної Волині Р. Верника ідеально вписані в канон польської провінційної літератури міжвоєнного двадцятиріччя. Письменник у воєнному сегменті моделі Волині на тлі «третього-нетутешнього» поглиблює семантику «чужості – ворожості», «іншого», девальвує унікальність історичного досвіду буття на пограниччі. Просторовий сегмент авторської моделі письменника розширюється урбаністичними просторами Здолбунова, Рівного та Львова. Модель кресо-пограниччя воєнних творів Р. Верника вирізняється динамічністю, перебігами подій фікційно-історичного часу, гіперболізованими апокаліптичними візіями, що зближує світогляд автора з перцепціями пограниччя В. Одоєвського.

Художня етномодель Р. Верника деякими площинами збігається з особливостями творення автобіографічного часопростору прози М. Шофер. Галицько-подільське пограниччя письменниці вирізняється автентичністю та реалістичністю, поетикою буденності, позитивістською технікою креації художнього світу й об'єктивністю нарації. Авторка повісті «Гженди» реінтерпретує певні історичні події, дає виважені оцінки міжнаціональним стосункам на культурному порубіжжі, наголошує на необхідності міжетнічного діалогу. Ідея польсько-української культурно-національної взаємодії стає домінуючим сегментом її етномоделі презентації багатонаціонального суспільства.

Реалістично-рустикальна модель М. Шофер відображає багатокультурний часопростір галицько-подільського міжвоєнного села. Провідним сегментом художньої моделі повісті «Гженди» є сусідство / спорідненість культур. Письменниця вибудовувала

врівноважений польсько-українсько-єврейсько-німецький суспільно-культурний всесвіт пограничного села, де повсякденна праця та побут домінують над проблемами міжетнічних стосунків. Тематика світових воєн і поява «третього-чужого» так само, як і у прозі Р. Верника, руйнує хисткий етнокультурний баланс моделі «тутешнього» пограниччя. Замість стереотипізації «іншого» авторка намагається дати об'єктивну оцінку історично-політичній ситуації пограниччя. У повісті «Гжеңди» й у сценічному творі «Exodus» М. Шофер проголошує універсальні цінності пограниччя.

Аналізовані етномоделі макротексту літератури кресопограниччя відображають особливості культури порубіжних титульних спільнот, реінтерпретують відповідні коди, певну парадигму символів, є своєрідним антропотопосом, мають власну онтологію й аксіологію, багатокультурну ідентичність та регіональний центральний краєвид. Художні тексти стали своєрідним культурним універсумом і набули рис певної моделі, певної літератури, певного часопростору. Кресопограничний макротекст є сукупністю художньо-поетичних засобів, що визначаються аксіологічними й імагологічними традиціями та стають кодами-символами пограничної спільноти.

Таким чином, в основі авторських етномоделей польсько-українського пограниччя системно-утворюючими сегментами є нематеріальні суспільні факти: історична пам'ять (про міжнаціональні конфлікти, сутички та війни, але й про спільний захист малої вітчизни та мирну коекзистенцію), регіональна ідентичність (позначена культурною та мовною інтерференцією, релігійною толерантністю), колективна свідомість і групове уявлення (спільне бачення й розуміння історичного процесу й окремих фактів), архетипи, стереотипи, міфи тощо (Е. Дюркгейм), якими оперують письменники порубіжжя культур і літератур.

Художня модель польсько-українського пограниччя представляє ідейно-семантичну єдність відкритого природнього простору (художні коди: річки, озера, кургани, долини, пущі, яри, степи, дороги, сади, парки) та етнокультурного багатонаціонального ландшафту, що у лімінальному гіпертексті стає носієм цілої низки універсальних цінностей спільноти порубіжжя. Географічний простір та історичний час перетворюються в єдиний часопростір, що піддається сакралізації, розкриваючи приховане глибоке значення малої вітчизни.

Важливими імагологічними компонентами етнокультурної моделі польської художньої літератури пограниччя є концепти: «свій», «тутешній», «чужий», «інший», «ворожий». На рівні типологічних

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

характеристик парадигми «своїх» та «чужих» образів проявились особливості та новаторство польських письменників кресопограниччя, зокрема категорія «тутешніх-інших». На тлі представлених дихотомій виокремлюється специфічний тип рефлексій, пов'язаний із політичною ситуацією на пограниччі, що призвело до ксенофобного та тенденційного поділу на «своїх» і «чужих», що є особливим об'єктом уваги та структурним сегментом проблематики етнокультурної моделі кресопограниччя (Л. Бучковський, В. Одоєвський, Р. Верник). Стереотипи та стереотипна реінтерпретація світосприйняття стали невід'ємними складовими антиномії «свій» – «чужий» – «інший», національної та регіональної ідентичності, колективної свідомості та історичної пам'яті. Проте пограниччя, як місце зіткнення / накладання / дифузії культур, необов'язково є конфліктним, ситуація порубіжжя залежить від конкретного часопростору, часто призводить до культурної та мовної інтерференції, внаслідок чого з'являється проміжна категорія «інший» або амальгамована – «тутешній», що доводить факт формування локальної пограничної ідентичності (Я. Івашкевич /«Червнева ніч»/, Л. Бучковський /«Вертепи»/, М. Шофер /«Г'женди»/).

Дослідження концептуальних етнокультурних моделей часопростору порубіжжя в прозі Л. Бучковського, Р. Верника, Я. Івашкевича, В. Одоєвського, М. Шофер та А. Хцюка, які є складно-структурованими системами, дозволило: виявити особливості типологічних характеристик основних складових авторських етномоделей втраченої малої вітчизни, головною ознакою яких є багатовекторність культурних упливів, що сприяла формуванню діалогічної та поліголосної тотожності; проаналізувати текстуально-стилістичні складові: дихотомії «свій – чужий» та «тутешній – інший», аркадійсько-катастрофічні візії, фікційно-реалістичний вимір, іконологічну та імагологічну презентативність, а також та інкорпоративність і гіпертекстуальність пограничних текстів.

АЛФАВІТНИЙ ПОКАЖЧИК ІМЕН

А

Абморібасова Н. 74
Абгарович Кастан 112
Адамський Ян 49
Анджейовський А. 47
Анонсом Е. 70
Антонович В. 20, 47, 218
Антонюк О. 63
Ар'ес Ф. 51
Артюх В. 52, 179
Аскеназі Ш. 47
Ассман Я. 52,
Астаф'єв О. 9, 15, 19 – 20

Б

Бабінський Г. 15
Багласвський А. 173, 181
Баранецький Т. 46
Барановська М. 119
Барт Р. 118
Бартошинський К. 73
Барць Ст. 156
Бахелярд Г. 143
Бгабга Г. 67
Бекон Ф. 70
Береза Г. 135
Берловський П. 173, 180, 184
Бернацький А. 119
Бжозовський Станіслав 112
Блажеєвський Т. 136, 223
Блендовська Г. (з Дзялінських) 47
Блонський Я. 153
Бобровський Т. 46, 47
Бовуа Д. 38, 86, 307 – 308
Богданович Зоф'я 49
Богушевська Гелена 293
Бой-Желинський Т. 293
Бойницька О. 246
Бокшанська Г. 118

Бокшанський З. 63, 72
Бондар В. 44
Борейко В. 47
Борковський Д. 46
Борсукевич Стефан 49
Брандис К. 17
Брах-Чайна Й. 292
Брацька М. 16
Брехт Б. 198
Будний В. 16
Букар С. 47
Булаховська Ю. 9, 15, 17 – 18,
46, 118, 119
Бургардт О. 22
Бурек Т. 119
Бурила С. 136
Буркот Ст. 135, 146
Бучковський Леопольд 17, 20,
24, 48, 55 – 56, 60 – 61, 69, 70,
71, 82, 94, 104, 113, 119, 122,
134 – 152, 161, 212 – 214, 215,
216 – 232, 250, 273, 286, 291,
311 – 312, 317, 318, 319 – 320,
322, 324
Буян В. 58

В

Вавжинська Ю. 38
Вайда А. 301
Вайссенгофф Юзеф 112
Валас Т. 71
Валевський О. 118
Вальденфельс Б. 74
Ванькович М. 86
Вапінський Р. 83
Варфоломеєва Н. 46
Василенко І. 118,
Вахніна Л. 9, 15, 23, 46,
Венглінський Л. 20

Венярський А. 46
Вервес Г. 16, 119,
Веретюк О. 16, 27, 136, 149,
160
Веріґа-Даровський А. 46
Веріґо І. 118
Верник Ромуальд 17, 21, 24, 48,
55 – 56, 60, 61, 68, 69, 70, 72,
74, 76, 77, 78, 79, 82, 100, 104,
119, 122, 172 – 192, 193 – 215,
216 – 232, 270 – 291, 294, 311 –
312, 317, 318, 320, 321 – 324
Веґант Е. 85
Ведіна В. 16 – 17,
Вежиньські Казімеж 22, 49, 94,
185,
Венцковський А. 163
Вика К. 220, 243, 266
Винничук Ю. 186, 187
Вирост Й. 63
Висоцька Н. 37
Висоцька Станіслава 120
Вичулковський Леон 112
Відорт Г. 46
Вільде Ірина 82
Вільсон А. 118
Вінницький С. 46
Вінценз Ст. 49, 88, 142
Віткевич Ст. 132, 262
Віттлін Юзеф 49, 142
Віхерський Ф. 46
Вознюк О. 16, 24, 38
Войтило К. 51
Войцеховський Я. 293
Волошин Б. 187
Волошиновський Юліан 49
Воронич П. 46
Вояковський Д. 15
Вротновський Ф. 47
Вуйцік Т. 126, 302

Г

Габермас Ю. 63
Гадачек Б. 9 – 10, 35, 53, 85,
140, 142, 158, 173, 181, 182,
186, 236,
Гажа Т. 118, 141
Галич О. 118, 141
Галлі Е. М. 46, 47,
Гандке К. 15, 85
Гартлі Дж. 36, 37
Гейнч К. 20, 46, 47
Гелнер Е. 63
Гемар Мар'ян 49, 191
Гердер Й. Г. 63
Гернек Ф. 118
Гжегожевський Я. 46
Гінзбург Л. 118
Глинський Казимир 112
Гнатенко П. 63
Гнатюк В. 16, 46, 47,
Годлевський М. 46
Голка М. 15
Головатий М. 63
Головаха Є. 63
Головінський І. 46
Голуй Т. 17
Гомбрович В. 262, 266
Горизонтов Л. 71
Гославський Маурици 46, 106
Гошинський Северин 35, 46,
106, 108, 109,
Грабовський Міхал 46, 47, 106,
109
Грицик Л. 16
Грончевський А. 119
Грудзинський Ю. 109
Грушецький Артур 112

Г

Ґальбвакс М. 51, 52
Ґорчинська Р. 138
Ґоск Г. 118

Гродзіцька-Чеховська Вацлава
49

Гроза Антоній 105

Грос Ф. 85

Гурка О. 218

Гутковська Б. 118

Д

Дашковський Е. Ф. 46

Декарт Р. 70

Денисова Т. 36, 37

Джевецький К. 46

Довжок Т. 9, 16, 23 – 24

Доленга-Ходаковський Зорян 112

Домбровська Марія 293

Домбровська-Партика М. 13, 29,
30, 76

Драґоєвич С. 37

Драй-Хмара М. 22

Дроздовскі М. М. 194

Дульський Є. 46

Дунін-Борковський Ю. 46

Дунін-Козицька Марія 49, 293

Дутка Е. 153, 159, 165, 244, 247

Духінський Ф. 109

Дюркгейм Е. 15, 323

Е

Еліаде М. 57

Еріксон Е. 63

Є

Єгорова І. 264,

Єж Т. Т. (З. Мілковський) 47

Єжевська З. 185

Єзерський М. 46

Єловіцький А. 47

Ємельянов Т. 118

Ємине І. 78

Єндріховська М. 119, 298

Єршов В. 9, 16, 21, 38, 46, 47,
63, 78, 108, 118, 200, 207, 275,
276, 287

Ж

Жевуський В. 46,

Жевуський Г. 46, 47, 91, 109

Женетт Ж. 103

Женкевич Є. 306

Жеромський С. 20, 234

Жонґоллович Б. 173, 181

Жулінський М. 9, 46, 65

З

Заборовський Тимон 46, 105,
106

Забужко О. 63

Завада А. 121

Заворська Г. 119

Загаєвський Адам 49

Залеський М. 53, 141, 143

Залеський (Юзеф Богдан) 46,

91, 105, 106, 108, 109, 302,

Запольська Габрієла 112

Зарва В. 63

Зарицький О. 118

Захар'ясевич Ян 91, 112

Захарова В. 38

Заяс К. 13 – 14, 33, 63, 77

Зелінський В. 46

Зенкевич Р. 46

Зерній Ю. 52, 53

Зеров М. 22

Зимомря М. 19

Зиморович Ю. 88

Зіммель Г. 15

Знанецький Ф. 15, 102

Зюлковський М. 292

Й

Йейтс Ф. 52

І

Івановський Є. (Хеленіуш Є.)
46, 47,

Івасюв І. 153, 158, 163

Івашкевич Ярослав 16, 17, 20,

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

22, 24, 35, 48, 54, 57, 60, 61, 65,
66, 67, 69, 77, 78, 79, 88, 94, 95,
104, 105, 113, 118 – 134, 142,
143, 154, 161, 164, 186, 212,
213, 215, 233 – 253, 261, 276,
278, 279, 287, 291 – 311, 313,
314 – 315, 318, 319, 320, 324

Іжевська З. 173

Ізопольський Е. 46

Ільницький М. 16

Індик М. 136

К

Кабзінська І. 93

Казімерчик Б. 173, 181

Калага В. 75

Калакура О. 217, 253

Каламайська-Саїд М. 194

Карпінський Ф. 47

Карпович А. 136, 140

Касперський Е. 10, 12 – 13, 27,
28, 35, 63, 85

Касьянов Г. 63

Кафка Ф. 264

Качковський Зигмунт 111

Качковський К. 47

Квасневський К. 15, 35, 38, 39,
40, 63, 83

Квятковський Є. 119, 262

Кєневич Я. 75, 76

Кийовський А. 220

Кірсновський Р. 83

Кітович Єнджей 89, 110

Клещ К. 173

Клосковська А. 15, 63, 64

Ковалів Ю. 9, 16, 22, 42, 119,
234

Когут З. 63

Коженьовський А. Н. 47

Коженьовський Ю. 47

Козьян К. 47

Коллінз Д. 118

Колодій А. 63

Колосок Т. 73, 74

Колошук Н. 9, 21 – 22, 46, 118,
286

Кольберг Оскар 112

Кольбушевський Я. 10 – 11, 35,
83, 85, 88, 90, 94, 107, 109

Комарницький Я. 46

Конвицький Т. 22, 142

Коник А. 52

Коннертон П. 52

Коннор В. 63

Конопацький Ш. 47

Косовська Е. 66

Коссак-Щуцька Зоф'я 49, 113,
293

Костомаров М. 20

Котер М. 13, 15, 35

Котоня Ю. 46

Кохановський Я. 88, 89, 105,
110

Коціпінський А. 46

Красівський О. 217

Краузе Ф. 46

Крашевський Юзеф Ігнацій 46,
47, 105, 106, 289

Кребер А. 44

Крементуло В. 46

Кримський С. 63

Кринський С. 173

Куліш П. 20

Кунацький Л. 46

Кунце О. 67

Кусьневич Анджей 49, 94, 113,
142, 250

Кушина Н. 243

Кшеменецька Ганна 49

Кшивіцький Людвік 293

Кшижановський Є. Р. 160

Л

Лада-Заблоцький Т. 46

Лакан Ж. 14
Левіанс Е.
Леві-Строс К. 52
Лесьмян Б. 136, 262
Лехонь Я. 22
Лівенко І. 44
Ліппманн У. 70
Лісовий В. 63
Ліхачов Д. 43
Лободовський Юзеф 24, 49,
271, 293
Лозинський Владислав 111
Лотман Ю. 43, 44, 75
Лох Є. 119
Лях-Ширма К. 46

М

Мазурек С. 167, 169
Маківер Р. 85
Макушинський Корнель 49
Малачевський-Корвін Еугеніуш
50
Малиновський Б. 58
Малішевська І. 118
Мальчевський Антоній 46, 105,
106, 107, 108
Марцинковський А. 46
Маслонь К. 157
Маслюченко Г. 118
Масненко В. 53
Махай І. 63
Мацумото Д. 71
Мацькович М. 16, 201
Мацьонґ В. 119, 126
Медицька М. 9, 16, 38, 46
Мережинська Г. 22, 63, 118
Микитин І. 38, 46
Міллер Д. 63
Мілош Ч. 86, 142, 143, 292
Мільчарек Владислав 50
Місеюк Е. 15
Мітосек З. 57, 72

Міхальчук К. 47
Мицкевич Адам 19, 31, 35, 88,
94, 106, 127, 255
Мицкевич Вл. 47
Мицнер П. 119
Мицовський К. 47
Моренець В. 19
Мороз Л. 118
Муха Я. 63

Н

Навроцький В. 51, 73
Надер З. 35
Наливайко Д. 16, 78
Налковська Зоф'я 20, 113, 132,
293
Наперський С. 266
Насіловська А. 248
Нахлік Є. 9, 16, 20 – 21, 38, 40,
46, 63, 78
Нахлік О. 46
Нахлік Я. 46
Немцевич Ю. У. 47
Нич Р. 220
Нікіторович А. Є.
Нікіторович Є. 67, 75, 77, 79
Ніцше Ф. 70, 131, 132
Новіцький Ф. 47
Нора П. 51, 52
Нямцу А. 22 – 23

О

О'Саллівен С. 37
Овчарек Б. 146, 220
Одоєвський Влодзімеж 17, 21,
24, 48, 55, 56, 57, 60, 61, 68, 69,
70, 72, 77, 78, 79, 82, 104, 113,
119, 122, 142, 153 – 172, 204,
205, 210, 212, 214 – 215, 224,
233, 242 – 253, 275, 286, 291,
300, 302, 311, 312, 313, 317,
318, 320, 322, 324

Ожешко Еліза 94, 109, 121
Олізар Густав 47, 105
Олізар Н. 47
Олізаровський М. 109
Олізаровський Т. 46, 47
Оляндер Л. 9, 20, 46, 78, 271,
286
Онґ Дж. 51
Орехов В. 16
Оссовський С. 15
Осташевський С. 46, 47
Охоцький Ю. 46, 47
Охоцький Я. Д. 47

П

Павленко Ю. 63
Павлишин М. 16
Павша А. 47
Падалиця Т. (З. Фіш) 46, 47
Падура Т. 20, 46
Пазьневський Влодзімеж 49
Паншина Д. П. 57
Парсонс Т. 63
Паустовський К. 16, 131
Пенкевич А. 47
Петриченко Н. 9, 38, 46
Пжездецький А. 47
Піотровський Р. 47
Пітт-Ріверс О. Г. 27
Платон 70
Познанський Б. 47
Поліщук Я. 19
Поль Вінцент 10, 50, 83, 88, 92 – 93,
110
Поплавська Н. 38, 46
Прокоп-Янець Є. 13, 15
Проскурова С. 64
Прохасько Ю. 179
Прусіновський Я. 47
Пузиніна Г. 47
Путрамент Є. 17
Пшибила З. 92
Пшибильський Р. 124

Пшибось Ю. 20

Р

Рабізо-Бірек М. 243, 244
Равіта-Гавроньський Францішек
111, 112
Радишевський Р. 9, 16, 18 – 19,
36, 38, 46, 63, 78, 101, 119,
Ратцінґер Й. 51
Рахматулліна Е. 42
Рещинський Я. 13, 14, 32, 85
Рикель З. 15
Рильський М. 22
Рильський Ф. 47
Римаренко Ю. 63
Римська Н. 179, 180, 182, 183,
190, 191, 254
Рігер Я. 15
Рікер П. 51, 118
Рітц Г. 119, 238, 299, 302
Робінсон Д. 52
Рогальський Л. 47
Рогозінський Я. 119
Родзевич Марія 109, 111, 112,
113
Ролле А. Ю. 111
Ромашенко Л. 46
Руденко І. 9, 38, 46
Ружицький К. 47
Руліковський Е. 47
Рюзен Й. 52

С

Садовський А. 15
Сакович Є. 67
Самчук У. 82
Сандауер А. 119, 265, 308
Сапа Д. 13
Свенх Є. 30
Свінцицький П. 47
Семенський Люціан 88
Сенкевич Генрик 50, 82, 88, 93,
98, 104, 109 – 111, 121, 218 –
219

Сетон-Вотсон Г. 63
Семенський Л. 109
Синак Б. 63
Сігульський Казимир 112
Сікорський Францішек 50
Сірук В. 235
Скварек І. 118
Скнаріна О. 118
Скрабек Д. 140
Словацький Юліуш 20, 21, 47,
91, 94, 100, 105, 106, 107, 108,
109, 138, 289
Словіковський А. 47
Слонімський А. 22
Смолій В. 63
Смулкова Е. 193, 195, 200, 297
Соболь В. 46
Совінський Л. 47
Соколовська Б. 84
Соломадін І. 37
Сорокін П. 15
Срийковський Юліан 94, 113
Сроковський Станіслав 50
Ставнича О. 57
Стасюк А. 20
Сташіц С. 89, 110
Стемповський Ежи 24, 49, 86,
94, 113, 138, 142, 220
Стефановська Л. 19
Стойовський Анджей 50
Стофф А. 104
Стріха М. 38
Субтельний О. 256
Сулима Р. 293

Т

Тайлор Ч. 51
Тарнавський Ю. 44
Твардовський Я. 110
Терлецький І. 109
Тішнер Й. 51
Ткачук М. 46

Тодоров Ц. 14
Томашевський Є. 72
Томпсон Г. 51
Томпсон Е. 40
Трегуб О. 51, 53
Трембецький Ст. 100, 317
Тувім Ю. 22, 123
Турчинський А. 119
Турчинський Юліуш 112
Тшішка З. 134, 136, 137, 139,
146, 150, 220

У

Уейський Корнель 106
Ульяш Ст. 10, 11 – 12, 19, 29,
33, 35, 36, 39, 50, 53, 56, 63, 75,
83, 85, 86, 92, 93, 102, 219, 233,
237

Ф

Ф'ют А. 13, 14, 35, 78
Фаб'яновський А. 153
Фазан Я. 13
Фальтин А. П. 149
Федотова С. 57
Фелінська Є. 47
Фелінський З. Щ. 47
Филипович П. 22
Філюшкіна С. 72
Фіцовський Є. 263, 265, 266
Фіш Зенон 46, 105, 111,
Франко І. 16, 20
Фуко М. 51

Х

Хайдер Т. 46
Халізев В. 59
Хальбвакс М. 51
Харлан О. 9, 19, 43
Хжонщевський А. 47
Хлестакова Л. 32
Хлебовчик Ю. 29, 35
Ходаковський З. Д. 47

Ходзько Александр 106

Ходзько Ігнацій 106

Хоецький К. Е. 47

Хцюк Анджей 24, 48, 54 – 55,
56, 60, 61, 66, 68, 69, 77, 78, 79,
82, 88, 94, 95, 104, 105, 113,
119, 138, 142, 165, 172 – 192,
200, 204, 205, 209, 210, 212,
214, 215, 217, 253 – 270, 273,
279, 291, 294, 296, 311, 312 –
313, 317, 318, 321, 324

Ц

Цеглевич К. 47

Цеплінський М. 47

Циховська Е. 9, 19, 38, 46

Цівкач О. 9, 46

Цофнас А. 63

Цьолик Н. 38, 46

Ч

Чайковський Міхал 47, 106, 108,
109, 275, 276

Чаплеєвич Е. 10, 12 – 13, 98

Чарториський А. Є. 47

Чермінська М. 119

Чиквін Д. 15

Чорноус С. 38, 46

Чужа Т. 46

Ш

Шашкевич А. 20, 47, 78

Шевченко Т. 20

Шелінська Ю. 263, 265

Шенк Ф. Б. 58

Шлесрмахер Ф. 118

Шляхова Н. 118

Шофер Марія 24, 48, 55, 60 –
61, 68, 69, 74, 76, 77, 78, 79, 82,
105, 119, 122, 193 – 211, 212,
215, 217, 291 – 298, 309 – 315,
318, 320, 322 – 324

Шукуров Р. 74

Шульц Б. 69, 94, 138, 173, 182,
185, 262 – 270, 313, 322,

Щепковська Е. 153

Ю

Юнг К. Г. 70

Я

Яковенко Н. 52, 78

Яковенко С. 16, 46, 119

Якси-Біковський Пьотр 111

Яніон М. 298, 299

Янушкевич А. 47

Яручик О. 9, 46

Ясинський З. 15

Ясінська А. 168

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аббасова Н. Т. Опыт инаковости другого в философии Э. Левинаса / Н. Т. Аббасова // Вестник Самарского государственного университета. – Самара, 2007. – № 5. – С. 94–99.

2. Артюх В. Зміст поняття історична пам'ять на тлі українських реалій / В. Артюх // Менеджмент за умов трансформаційних інновацій : виклики, реформи, досягнення : [у 2-х ч.]. – Суми, 2007. – Ч. 2. – С. 110–119.

3. Ассман Я. Культурная память : письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.

4. Астаф'єв О. «Біографічний» текст у поезії М. Бажана / О. Астаф'єв // Молода нація : [альманах]. – К., 1996. – С. 18–22.

5. Астаф'єв О. Європейський вимір української повоєнної еміграційної літератури / О. Астаф'єв // Біблія і культура : [науковий збірник / упор. Є. Нямцу]. – Чернівці, 2009. – Вип.11. – С. 171–177.

6. Астаф'єв О. Єжи Ґедройць та українська повоєнна еміграція : знаки взаєморозуміння, ідентичності та культурно-політичної стратегії / О. Астаф'єв // Київські полоністичні студії / [упор. Р. Радишевський]. – К., 2009. – Т. XV. – С. 349–358.

7. Астаф'єв О. Міфологема Петербурга у творчості Тараса Шевченка й Адама Міцкевича / О. Астаф'єв // Літературна компаративістика / [відп. ред. Д. Наливайко]. – К., 2008. – Вип. 3. – Ч. I. – С. 217–231.

8. Астаф'єв О. Образ і знак : українська емігрантська поезія в структурно-семіотичній перспективі / О. Астаф'єв. – К. : Наукова думка, 2000. – 268 с.

9. Астаф'єв О. Ранні балади Адама Міцкевича у системі дискурсу «української школи» / О. Астаф'єв // «Українська школа» в літературі та культурі українсько-польського пограниччя : [київські полоністичні студії / упор. Р. Радишевський]. – Т. VII. – К., 2005. – С. 107–122.

10. Баган О. Наша різноманітність : загроза чи взаємозбагачення / О. Баган // День (Київ). – 2006. – 21 грудня.

11. Бакула Б. Креси без узасмних викреслювань / Богуслав Бакула // Критика. – К., 2010. – Ч. 1–2 (147–148). – С. 16–22.

12. Барт Р. Смерть автора / Ролан Барт ; [пер. с фр. Г. К. Косикова] // Барт Р. Избранные работы : семиотика : поэтика. – М. : Прогресс, 1989. – С. 384–391.

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

13. Бгабга Г. Націєрозповідність / Г. Бгабга // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [ред. М. Зубрицька]. – Львів : Літопис, 2002 – С. 738–740.

14. Белецкий М., Толпыго А. К. Национально-культурные и идеологические ориентации населения Украины / М. Белецкий, А. К. Толпыго // Полис. – М., 1998. – № 4. – С. 82–92.

15. Бойніцька О. С. Нове минуле у повенній британській історичній прозі / О. С. Бойніцька // Літературознавчі студії. – К., 2009. – Вип. 24. – С. 43–47.

16. Борисюк І. Ініціація як модель і символ у поезії восьмидесятників / І. Борисюк // Слово і Час. – К., 2005. – № 4. – С. 35–38.

17. Борковська Г. Повернення Ярослава Івашкевича / Г. Борковська // Київські полоністичні студії. – К. : Бібліотека українця, 2001. – Т. 3 : Ярослав Івашкевич і Україна. – С. 46–55.

18. Брацька М. В. Дискурс козацтва в поезії «української школи» польського романтизму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / М. В. Брацька. – К., 2005. – 17 с.

19. Брацька М. Епічна парадигма поезії «української школи» польського романтизму / М. Брацька. – К., 2009. – 217 с.

20. Буйницький Т. O problemach kultury i literatury pogranicza : kilka impresji badawczych / Т. Буйницький // Актуальні проблеми іноземної філології : лінгвістика та літературознавство. – Ніжин, 2007. – С. 178–185.

21. Булаховська Ю. До полеміки з питань «епічності» чи «не епічності» або «сюжетності» чи «несюжетності» художньої прози / Ю. Булаховська // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур пам'яті академіка Леоніда Булаховського. – Київ, 2009. – С. 251–257.

22. Булаховська Ю. З польської прози ХХ століття / Ю. Булаховська // Слов'янські літератури (польська, чеська, сербська, болгарська) у шкільному курсі всесвітньої літератури : [матеріали до уроків у 5–11 класах]. – К., 1997. – С. 50–57.

23. Булаховська Ю. Леся Українка і Марія Конопницька : порівняльно-типологічне зіставлення / Ю. Булаховська // Слово і Час. – 2010. – № 12. – С. 40–46.

24. Булаховська Ю. Про жанрову «взаємопов'язаність» документалістики з белетристикою в художній прозі / Ю. Л. Булаховська // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. – К., 2007. – Вип. 12. – С. 34–36.

25. Булаховська Ю. Типологія польсько-російсько-українських літературних явищ 50-х – 70-х років ХХ ст / Ю. Булаховська. – Київ : Наукова думка, 1982. – 220 с.

26. Булаховська Ю., Грицик Л. Ростислав Радишевський – дослідник українсько-польських взаємин від давнини до сучасності / Ю. Булаховська, Л. Грицик // Радишевський Р. Українська полоністика: проблеми, школи, силуетки: [київські полоністичні студії]. – К., 2011. – Т. XVII. – С. 434–443.

27. Буян В. Політичний міф: основні підходи до визначення та світоглядний сенс / В. Буян // Гілея: науковий вісник: [зб. наук. праць]. – К., 2010. – № 38. – С. 513–519.

28. Бялокозович Б. Ярослав Івашкевич – виразник і захисник гуманістичної ідеї єдності культур / Б. Бялокозович // Київські полоністичні студії: [збірник наукових праць]. – Т. 3: Ярослав Івашкевич і Україна. – К., 2001. – С. 21–35.

29. Валевский А. Л. Основа биографики / А. Л. Валевский. – К.: Наукова думка, 1993. – 111 с.

30. Василенко І. М. Специфіка літературного портрета як жанру сучасної української мемуарної прози: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / І. М. Василенко. – Дніпропетровськ, 1997. – 22 с.

31. Вахніна Л. Українсько-польське пограниччя в контексті європейських етнокультурних досліджень / Л. Вахніна // Європейський вимір української полоністики: [київські полоністичні студії]. – К., 2007. – Т. 9. – С. 294–300.

32. Ведина В. Польская военная проза / В. Ведина. – Київ: Наукова думка, 1980. – 252 с.

33. Ведина В. Современная польская проза: к проблеме новаторства / В. Ведина. – К.: Наукова думка, 1971. – 399 с.

34. Вервес Г. Ярослав Ивашкевич: литературно-критический очерк / Г. Вервес; [пер. с укр. С. Жилковой]. – М.: Советский писатель, 1985. – 252 с.

35. Веревкин О. Л. Стереотипы восприятия этнических групп / О. Л. Веревкин // Мониторинг общественного мнения. – М., 2009. – № 6 (94). – ноябрь-декабрь. – С. 193–207.

36. Веріго І. М. Літературні мемуари 20 – 30-х рр. ХХ століття: принципи художньої організації матеріалу: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: спец. 10.01.02 «Російська література» / І. М. Веріго. – Дніпропетровськ, 2003. – 16 с.

37. Ведина В. Новітня польська проза / В. Ведина // Література правди і прогресу. – К., 1979. – С. 144–171.

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

38. Вильсон А. Биография как история / А. Вильсон. – М. : Наука, 1930. – 338 с.
39. Винничук Ю. Кнайпи Львова / Ю. Винничук. – Львів : ЛА «ПІРАМІДА», 2001. – 290 с.
40. Висоцька Н. Американське літературознавство сьогодні : мультикультурний вимір / Н. Висоцька // Американська література після середини ХХ століття : матеріали Міжнар. конф. (Київ, 25–27 трав. 1999 р.) / [уклад. Т. Н. Денисової]. – К. : Довіра, 2000. – С. 273–279.
41. Висоцька Н. Конституювання ідентичності в полікультурному просторі як об'єкт теоретичної рефлексії / Н. Висоцька // Україна – проблема ідентичності : людина, економіка, суспільство : [конференція українських випускників програм наукового стажування у США]. – Львів, 2004. – С. 18–25.
42. Вознюк О. Візія України в польській еміграційній літературі (на прикладі творчості Єжи Стемповського та Юзефа Лободовського) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / О. Вознюк. – К., 2010. – 20 с.
43. Волошин Б. День сміху / Б. Волошин / КАДРист. – 2010. – № 8 (15). – квітень. – С. 4.
44. Воспоминания о Ярославе Івашкевиче / сост. В. М. Борисов. – М. : Советский писатель, 1987. – С. 8.
45. Вуйцік Т. Українське втаємничення Ярослава Івашкевича / Т. Вуйцік // Київські полоністичні студії. – К. : Бібліотека українця, 2001. – Т. 3 : Ярослав Івашкевич і Україна. – С. 214–224.
46. Гадачек Б. «Стара Україна» Ярослава Івашкевича / Б. Гадачек // Київські полоністичні студії. – К. : Бібліотека українця, 2001. – Т. 3 : Ярослав Івашкевич і Україна. – С. 198–213.
47. Гажа Т. П. Українська літературна мемуаристика другої половини ХХ століття : становлення об'єктного і суб'єктного типів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Т. П. Гажа. – Харків, 2006. – 19 с.
48. Галич А. А. Эволюция мемуарной прозы в украинской советской литературе / А. А. Галич. – М. : ИНИОН АН СССР, 1991. – 220 с.
49. Галич О. А. Вступ до літературознавства : [підручник для студентів вищих навчальних закладів] / Олександр Андрійович Галич. – Луганськ : ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. – 288 с.
50. Гернек Ф. Принципиальные соображения относительно научной биографики / Ф. Гернек. – М. : Мир, 1971. – 163 с.
51. Гинзбург Л. Я. Автобиографическое в творчестве Герцена / Л. Я. Гинзбург // Литературное наследство. – М. : Наука, 1997. – Т. 99. – Кн. 1. – С. 10–54.

52. Гладій О. Б. До проблеми поняття «міф» у сучасному літературознавстві / О. Б. Гладій // Вісник Запорізького національного університету : філологічні науки. – Запоріжжя, 2002. – Вип. 3. – С. 48–56.

53. Гнатюк В. Українсько-польська правобережна романтична література : [вибрані праці / за ред. Р. Радишевського] / В. Гнатюк. – К., 2008. – С. 358–620.

54. Гольберг Л. «Шум молодості» Анджея Хцюка й перекладацький успіх Наталки Римської [Електронний ресурс] / Л. Гольберг. – Режим доступу : <http://maydan.drohobych.net>.

55. Горизонтов Л. «Польська цивілізованість» и «русское варварство» : основание для стереотипов и автостереотипов / Л. Горизонтов // Славяноведение. – М., 2004. – № 1. – С. 39–48.

56. Густав Олізар. Поезії / Олізар Густав ; [укладання, редагування польського тексту, передмова, примітки В. О. Єршова]. – Житомир : Видавництво «М.А.К.», 1999. – 144 с.

57. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору / Віктор Давидюк. – Луцьк : Волинська книга, 2007. – 324 с.

58. Денисова Т. «Головна течія» і контекст мультикультуралізму / Т. Денисова // Американська література після середини ХХ століття : матеріали Міжнар. конф. (Київ, 25–27 трав. 1999 р.) / [уклад. Т. Н. Денисової]. – К. : Довіра, 2000. – С. 182–198.

59. Довжок Т. В. Польська повоєнна проза пограниччя : ідентичність, часопростір, катастрофізм : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.03 «Література слов'янських народів» / Т. В. Довжок. – К., 2008. – 22 с.

60. Довжок Т. Постать Іншого та її аксіологічні контексти у повоєнній польській прозі пограниччя / Т. Довжок // Київські полоністичні студії. Європейський вимір української полоністики. – К., 2007. – Т. ІХ. – С. 382–396.

61. Довжок Т. Пошуки ідентичності у прозі А. Кусьневіча / Т. Довжок // Київські полоністичні студії / [упор. Р. Радишевський]. – Київ, 2012. – Т. ХІХ. – С. 287–299.

62. Довжок Т. Роль біографізму в польській повоєнній літературі пограниччя / Т. Довжок // Літературознавчі студії. – К., 2009. – Вип. 24. – С. 108–113.

63. Дюркгейм Э. О разделении общественного труда / Э. Дюркгейм. – М. : Наука, 1996. – 559 с.

64. Дюркгейм Э. Социология : ее предмет, метод, предназначение / Э. Дюркгейм. – М. : Наука, 1995. – 352 с.

65. Електронний ресурс. – Режим доступу : http://historia.gazeta.pl/historia/1,99866,6714114,Polacy_wobec_mniejszosci_narodowych_w_dwudziestoleciu.html.

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

66. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Е. Вінквіста, В. Е. Тейлора ; [перекл. з англ. В. Шовкун]. – К. : Основи, 2003. – 503 с.

67. Єгорова І. Бруно Шульца українці, євреї і поляки вважають «своїм» / І. Єгорова // День (Київ). – 2005. – 10 серпня. – № 143. – С. 9.

68. Ємельянова Т. В. Досвід опрацювання проблеми біографізму / Т. В. Ємельянова // Культура і сучасність. – К., 2011. – № 1. – С. 22–30.

69. Єршов В. Видатний поет землі української : Г. Олізар / В. Єршов // Хроніка 2000 : Український культурологічний альманах / [керівник авт. колективу А. В. Толстоухов]. – К. : Фонд сприяння розвитку мистецтв України, 2010. – Вип. 81 : Україна – Польща : діалог упродовж тисячоліть. – С. 481–493.

70. Єршов В. Генологічна таксономія подорожі як жанру польськомовної мемуаристичної літератури українсько-польського пограниччя доби романтизму / В. О. Єршов // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур : пам'яті академіка Леоніда Булаховського : [зб. наук. пр.]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2010. – Вип. 11. – С. 320–329.

71. Єршов В. Густав Олізар під пильним оком російського самодержавства : письменник і влада / В. Єршов // Волинь – Житомирщина : [історико-філологічний збірник з регіональних проблем]. – Житомир, 1997. – № 1. – С. 29–39.

72. Єршов В. Густав Олізар – поет, перекладач, мемуарист / В. Єршов // Актуальні проблеми історії і літератури Волині та Київщини : зб. наукових праць : [в 2-х ч.]. – Житомир, 1999. – Т. 1. – С. 150–160.

73. Єршов В. Духовний світ митця Г. П. Олізара / В. Єршов // Українська полоністика. – Житомир : Видавництво ЖДУ ім. І. Франка, 2006. – Вип. 2. – С. 157–173.

74. Єршов В. Жанрова таксономія мемуаристичної літератури українсько-польського пограниччя доби романтизму / В. Єршов // Філологічні трактати. – Суми, 2009. – Т. 1. – № 2. – С. 15–20.

75. Єршов В. Життєдіяльність Алоїзи Фелінського і Густава Олізара на Волині : учитель і учень / В. Єршов // Польська культура в житті України. Історія. Сьогодення : матеріали II Міжнародної наукової конференції (Київ, 6–9 листопада 1997 року). – К., 2000. – С. 192–198.

76. Єршов В. Канон авторів і текстів польськомовної української літератури Правобережжя доби романтизму / В. Єршов // Київські полоністичні студії / [відп. ред. і упор. Р. П. Радишевський]. – К. : Університет «Україна», 2011. – Т. XVIII. – С. 152–157.

77. Ершов В. Київський урбаністичний простір у польськомовній літературі Правобережжя доби романтизму / В. Ершов // Радишевський Р. Українська полоністика : проблеми, школі, силуетки : [київські полоністичні студії]. – К., 2010. – Т. XVII. – С. 540–543.

78. Ершов В. Міф Бердичева у польськомовній мемуаристичній літературі Правобережжя / В. Ершов // Волинь філологічна : текст і контекст. Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті. – Луцьк, 2008. – Вип. 6. – Ч. 1. – С. 363–373.

79. Ершов В. Особливості висвітлення антиномічних проблем Правобережжя у мемуаристичній польськомовній літературі доби романтизму / В. Ершов // Слово і Час. – К., 2009. – № 10 (586). – С. 101–109.

80. Ершов В. Особливості гурту та гуртування персонажів, як самотнього елемента композиції мемуаризованого тексту правобережної польськомовної літератури України першої половини XIX століття / В. Ершов // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. – Випуск 44. – С. 204–209.

81. Ершов В. Особливості мемуаризації простору Правобережної України у творчості Міхала Чайковського / В. Ершов // Волинь – Житомирщина : [історико-філологічний збірник з регіональних проблем]. – Житомир, 2009. – № 18. – С. 32–53.

82. Ершов В. Особливості організації та функціонування художнього факту в польській мемуаристичній літературі Правобережної України доби романтизму / В. Ершов // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур : пам'яті академіка Леоніда Булаховського : [збірник наукових праць]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2009. – Вип. 10. – С. 285–291.

83. Ершов В. Польська література Волині доби романтизму : генологія мемуаристичності : [монографія] / В. Ершов. – Житомир : Полісся, 2008. – 624 с.

84. Ершов В. Польська мемуаристична література Правобережної України доби романтизму : [монографія] / В. Ершов. – Житомир : Полісся, 2010. – 451 с.

85. Ершов В. Польськомовна література Правобережної України доби романтизму : теоретичні складові регіональної таксономії / В. Ершов // Філологічні студії : зб. наук. праць : [літературознавство]. – Луцьк, 2008. – № 1–2. – С. 71–77.

86. Ершов В. Таксономічна парадигма щоденника доби романтизму / В. О. Ершов // Київські полоністичні студії. – К. : МП «Леся», 2010. – Т. XVI. – С. 139–147.

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

87. Ершов В. Типологія художнього факту в польській мемуаристичній літературі правобережної України доби романтизму / В. Ершов // Волинь – Житомирщина : [історико-філологічний збірник з регіональних проблем]. – Житомир, 2009. – № 19. – С. 44–61.

88. Ершов В. Художня правда в польськомовній мемуаристичній літературі Правобережної України доби романтизму / В. Ершов // Київські полоністичні студії : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2009. – Т. 15. – С. 117–123.

89. Ершов В. «Я своїми власними очима бачив»... Художня правдивість та форми її втілення у польськомовній мемуаристиці Правобережної України доби романтизму / В. Ершов // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – К., 2010. – № 2. – С. 122–126.

90. Ершова Л. Жіноча освіта Волині : [монографія] / Л. Ершова. – Житомир : Полісся, 2006. – С. 29.

91. Жулинський М. У серці з Україною / М. Жулинський // Київські полоністичні студії : [збірник наукових праць]. – Т. 3 : Ярослав Івашкевич і Україна – К., 2001. – С. 6–8.

92. Задорожна Л. М. Самовладання як свобода волі людини : аксіологічна модель Шевченкової творчості / Л. М. Задорожна // Шевченкознавчі студії : [зб. наук. праць]. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2003. – Вип. 5. – С. 12–20.

93. Западное литературоведение XX века : [энциклопедия / гл. научн. ред Е. А. Цурганова]. – М. : Интрида, 2004. – С. 263.

94. Зарицький О. Біографія та історія / О. Зарицький. – К. : Наукова думка, 1989. – 129 с.

95. Зерній Ю. Генеза та сучасний зміст поняття історичної пам'яті / Ю. Зерній // Стратегічні пріоритети. – К., 2008. – № 1 (6). – С. 32–39.

96. Зерній Ю. Історична пам'ять як об'єкт державної політики / Ю. Зерній // Стратегічні пріоритети. – К., 2007. – № 1 (2). – С. 71–76.

97. Зимомря І. Австрійська література : моделі рецепції тексту : [монографія] / І. Зимомря. – Дрогобич ; Тернопіль : Посвіт, 2009. – 215 с.

98. Зимомря І. Австрійська новела ХХ століття : поетика слов'янських мотивів / І. Зимомря // Волинь філологічна : текст і контекст. Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті : [зб. наук. пр. / упор. Л. К. Оляндер]. – Луцьк : РВВ «Вежа», 2008. – Вип. 6 : у 2-х ч. – Ч. II. – С. 78–83.

99. Зимомря М. Німеччина та Україна : у нарисах взаємодії культур / М. Зимомря. – Львів : Зерна, 1999. – 156 с.

100. Йейтс Ф. Искусство памяти / Ф. Йейтс. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 480 с.

101. Калакура О. Я. Поляки в етнополітичних процесах на землях України у ХХ столітті / Олег Калакура. – К. : Знання України, 2007. – С. 160.

102. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / Ю. Ковалів. – К. : Видавничий центр «Академія», 2007. – Т. 2 : М–Я. – С. 64.

103. Ковалів Ю. Семантика київської Олександрії в ранній творчості Ярослава Івашкевича : «скамандрити» – «неокласики» / Ю. Ковалів // Київські полоністичні студії : [збірник наукових праць]. – К., 2001. – Т. 3 : Ярослав Івашкевич і Україна. – С. 296–300.

104. Козлик І. Проблеми культурного пограниччя: спроба теоретичної ідентифікації / Ігор Козлик // Acta Polono-Ruthenica / [red. tomu W. Pilat]. – Olsztyn : Wydawnictwo UWM, 2005. – Т. X. – S. 7–20.

105. Козьменко О. І. Роль аксіологічного аспекту вивчення національної ідентичності / О. І. Козьменко // Актуальні проблеми слов'янської філології : [міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. А. Зарва]. – К. ; Ніжин : ТОВ Видавництво «Аспект – Поліграф», 2007. – Вип. XIII : лінгвістика і літературознавство. – С. 175–182.

106. Колосок Т. Культурна ідентичність як сприйняття чужого / Т. Колосок // Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки. – Луцьк, 2008. – № 12. – С. 33–38.

107. Колошук Н. Табірна проза в парадигмі постмодерну : [монографія] / Н. Колошук. – Луцьк : РВВ «Вежа», 2006. – 500 с.

108. Коник А. «Історична пам'ять» та «політика пам'яті» в епоху медіа культури // Вісник УНТУ. – Львів, 2009. – Вип. 32. – С. 153–163.

109. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають / П. Коннертон ; [пер. з англ. С. Шліпченко]. – К: Ніка-Центр, 2004. – 184 с.

110. Кочан В. Пограничність як цінність і архетип української культури / Василь Кочан // Ціннісно-смысловий вимір буття українського суспільства і перспективи українського націоналізму : матеріали III Міжнар. наук. конф. (Івано-Франківськ, 17–18 листопада 2007 р.). – Івано-Франківськ, 2008. – С. 342–347.

111. Кочегарова С. Урбанізм творчості Казімежа Вежинського : між реальністю і сном / С. Кочегарова // Київські полоністичні студії. – К. : Київський Університет, 2009. – Т. XV. – С. 264–274.

112. Кривуля О. Філософія : світ – людина – дух / О. Кривуля. – Харків : ТОВ «Прометей», 2003. – С. 285.

113. Крижанівська О. Ліберально-етичний пафос соціологізму Е. Дюркгейма / О. Крижанівська // Вісник НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право, 2009. – Вип. 2. – С. 39–44.

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

114. Кушина Н. І. Фольклорна картина світу як проблема перекладу / Н. І. Кушина // Літературознавчі студії. – Вип. 24. – К., 2009. – С. 226–229.

115. Лановик М. Розвиток концептів «символ», «архетип» і «міф» у теоретико-літературних дослідженнях науки про переклад / М. Лановик // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2005. – Вип. 22. – С. 150–155.

116. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / К. Леви-Стросс. – М. : Республика, 1994. – 384 с.

117. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс ; [пер. с фр. В. В. Иванова]. – М., 2001. – 512 с.

118. Левінас Е. Між нами : дослідження. Думки – про – іншого / Емануель Левінас ; [пер. з фран. В. Куринський, передм. К. Сігова]. – К. : Дух і Літера ; Задруга, 1999. – 312 с.

119. Лисяк-Рудницький І. Історичні есе / І. Лисяк-Рудницький. – К. : Основи, 1994. – С. 251–263.

120. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения / Д. Лихачев // Вопросы литературы. – М., 1968. – № 8. – С. 74–87.

121. Лівенко І. Модель світу та форми її художнього вираження в поезії Юрія Тарнавського : [монографія] / І. Лівенко. – Дніпропетровськ : Січ, 2007. – С. 16.

122. Літературознавча енциклопедія / [автор-укладач Ю. І. Ковалів]. – К. : Видавничий центр «Академія», 2007. – Т. 1. – 607 с. ; Т. 2. – 623 с.

123. Лотман Ю. Автокомунікація : «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – СПб : Искусство-СПб, 2000. – С. 159–165.

124. Лотман Ю. Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении / Ю. Лотман // Византия и Русь. – М., 1989. – С. 227–236.

125. Лотман Ю. Семиотика культуры и понятие текста : избранные статьи / Ю. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992. – Т. 1. – С. 132–129.

126. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – С. 25.

127. Лох Є. Ярослав Івашкевич через культуру Сходу до Заходу / Є. Лох // Київські полоністичні студії. – К. : Бібліотека українця, 2001. – Т. 3 : Ярослав Івашкевич і Україна. – С. 35–46.

128. Малішевська І. Трансформація жанру біографії : автобіографії у прозі Француази Малле-Жоріс : автореф. дис. на

здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / І. П. Малішевська. – К., 2012. – 20 с.

129. Марценішко В. Втілення опозицій «свій – чужий» в повісті Миколи Гоголя «Тарас Бульба» / В. Марценішко // Вісник Черкаського державного університету. Серія : філологічні науки. – Черкаси, 2009. – № 158. – С. 77–85.

130. Маслюченко Г. Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Г. О. Маслюченко. – Дніпропетровськ, 2004. – 18 с.

131. Масненко В. Історична пам'ять / В. Масненко // Український історичний журнал. – К. – 2002. – № 5. – С. 49–62.

132. Мацумото Д. Психологія и культура / Д. Мацумото. – СПб : Прайм-еврознак, 2004. – 416 с.

133. Мацькович М. Рефлексія над історією у повістях Анджея Кусьневича / М. Мацькович // Київські полоністичні студії / [упор. Р. Радишевський]. – Київ, 2012. – Т. XIX. – С. 332–335.

134. Медицька М. Творчість Станіслава Висьпяньського й українська література кінця ХІХ – початку ХХ століття : рецепція і типологія / М. Медицька. – Івано-Франківськ, 2008. – 312 с.

135. Мережинская А. Ю. Мемуарно-автобиографическая проза 70-х годов (проблематика и поэтика) : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филолог. наук : спец. 10.01.02 «Советская литература» / А. Ю. Мережинская. – К., 1981. – 24 с.

136. Мережинська Г. Російська проза 80 – 90-х років ХХ століття. Типологія. Стадіальність розвитку : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.02 ; 10.01.06 / Г. Ю. Мережинська. – К., 2002. – 35 с.

137. Мечковская Н. Б. Рецензия на издание : [Schoferowa M. Grzędowie, opowieść z Zimnego Podola. Exodus, sztuka sceniczna / M. Schoferowa ; komentarz socjologiczny i posłowie E. Smułkowa. – Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1998] / Н. Б. Мечковская // Славяноведение. – М., 2001. – № 1. – С. 98–100.

138. Мєрошевський Ю. Російський «польський комплекс» і простір УЛБ / Юліуш Мєрошевський // Простір свободи : Україна на шпальтах паризької культури : [антологія / пер. з пол. С. Грачової, О. Маєвського, Д. Матіяш та ін. ; упор., підгот. текстів, передн. слово Б. Бердиховської ; післямова Г. Грабовича]. – К. : Критика, 2005. – С. 195–209.

139. Микитин І. Гуцульщина Кастана Абгаровича і Юрія Федьковича : зустріч з «іншим» / Ірина Микитин // Вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. –

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

Серія : філологія (літературознавство) / [ред. кол. : С. І. Хороб (гол. ред. кол.) та ін.]. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2009–2010. – Вип. 23–24. – С. 278–283.

140. Микитин І. Образ мультикультурного суспільства у прозовій творчості Каєтана Абгаровича і Юрія Федьковича / Ірина Микитин // Питання літературознавства : [наук. зб. / гол. ред. О. В. Червімська]. – Чернівці : Чернівецький над. ун-т, 2010. – Вип. 79. – С. 189–194.

141. Мілош Ч. Родинна Європа / Чеслав Мілош ; [пер. з пол. Л. Стефановська та Ю. Іздрик]. – Львів : Літопис, 2007. – 390 с.

142. Моклиця М. Міф як альтернативна реальність в літературі ХХ ст. / Марія Моклиця // Українська мова й література в середніх школах. – 2001. – № 1. – С. 57-67.

143. Монолатій І. Галицька і буковинська ідентичності за імперської доби : феномени, характеристики, етнічний простір / Іван Монолатій // Карпати : людина, етнос, цивілізація. – Івано-Франківськ : Плай, 2009. – Вип. 1. – С. 119–126.

144. Монолатій І. Особливості міжетнічних взаємин у західноукраїнському регіоні в Модерну добу / Іван Монолатій. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1997. – 280 с.

145. Мороз Л. В. Об'єктивне і суб'єктивне у жанрі літературної біографії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Л. В. Мороз. – К., 2000. – 16 с.

146. Мусий В. Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературной эпохи предромантизма и романтизма / В. Мусий. – Одесса : Астропринт, 2006. – 234 с.

147. Навроцький В. В. Аналітична соціальна філософія про колективні феномени / В. В. Навроцький // Актуальні проблеми духовності : [зб. наук. праць / ред. Я. В. Шрамко]. – Кривий Ріг, 2009. – Вип. 10. – С. 293–301.

148. Наєнко М. Художня література України : від міфів до модерної реальності / Михайло Наєнко. – К. : Видавничий центр «Просвіта», 2008. – 1064 с.

149. Наливайко Д. Літературна імагологія : предмет і стратегії / Дмитро Наливайко // Наливайко Д. Теорія літератури і компаративістика. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 91–103.

150. Наливайко Д. Стан і завдання українського порівняльного українознавства / Дмитро Наливайко // Урок української. – 2000. – № 11–12. – С. 55–58.

151. Нахлік Є. Актуальні проблеми українсько-польських літературних зв'язків XIX – XX століть / Євген Нахлік // Творчість Юліуша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики. – Львів, 2010. – С. 61–78.

152. Нахлік Є. Дискурс долі та профетизму у творчості Юліуша Словацького / Євген Нахлік // Київські полоністичні студії : [зб. наук. праць / відп. за вип. Р. П. Радишевський]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2009. – Т. 15. – С. 19–25.

153. Нахлік Є. Доля – Los – Судьба : Шевченко і польські та російські романтики / Є. Нахлік. – Львів, 2003. – 568 с.

154. Нахлік Є. Образ і проблема України у творчості Бліуша Словацького / Євген Нахлік // Творчість Юліуша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики. – Львів, 2010. – С. 5–24.

155. Нахлік Є. Письменницький діалог з Долею : досвід Міцкевича і Словацького / Євген Нахлік // Європейський вимір української полоністики : [зб. наук. праць / відп. за вип. Р. П. Радишевський]. – К., 2007. – Т. 9. – С. 254–263.

156. Нахлік Є. Польські літератори, які писали українською мовою / Євген Нахлік // Творчість Юліуша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики. – Львів, 2010. – 288 с.

157. Нахлік Є. Творчість Юліуша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики / Є. Нахлік. – Львів, 2010. – 288 с.

158. Нахлік Є. Український Вернигора в польському письменстві та малярстві / Євген Нахлік // Творчість Юліуша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики. – Львів, 2010. – С. 83–94.

159. Нахлік Є. Українські літератори, які писали польською мовою (XIX – початок XX ст.) / Євген Нахлік // Творчість Юліуша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики. – Львів, 2010. – С. 148–156.

160. Нахлік Є. Українські письменники про «українську школу» в польському романтизмі (від Тараса Шевченка до Івана Франка) / Євген Нахлік // Творчість Юліуша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики. – Львів, 2010. – С. 105–147.

161. Нахлік Є. Юліуш Словацький та українська література : деякі питання типології і рецепції / Євген Нахлік // *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze* / [pod red. St. Kozaka]. – Warszawa, 2000. – S. 84–95.

162. Нахлік Я. Топос душі як засіб вербалізації декадентських настроїв у польській та українській поезії раннього модернізму / Я. Нахлік // Київській полоністичні студії. – К. : Київський Університет, 2009. – Т. XV. – С. 223–236.

163. Нора П. Всемирное торжество памяти / П. Нора. – М. : Неприкосновенный запас, 2005. – № 2–3. – С. 202–208.

164. Нора П. Дебаты о политике и культуре / П. Нора // Слово. – М. – 2004. – № 6. – С. 37–51.

165. Нямцу А. Легендарные образы в литературе / А. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2002. – 175 с.

166. Нямцу А. Миф и легенда в мировой литературе : теоретические и историко-литературные аспекты традиционализации / А. Нямцу. – Черновцы : ЧГУ, 1992. – Ч. 1. – 160 с.

167. Нямцу А. Трансформація літературної традиції (закономірності та своєрідність) / А. Нямцу // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 2004. – Вип. 33. – Ч. 2. – С. 3–8.

168. Нямцу А. Фоміна Г. Міф і легенда у загальнокультурному просторі : [монографія] / А. Нямцу, Г. Фоміна. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2010. – 256 с.

169. Нямцу А. Миф, легенда, литература : теоретические аспекты функционирования / А. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.

170. Олійник О. Антиномія категорій «свій» / «чужий» у просторі української народної чарівної казки : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.07 / О. Олійник. – Л., 2007. – 202 с.

171. Оляндер Л. Волинський текст в українській та польській літературах (XIX – XX ст.) / Л. Оляндер. – Луцьк : Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2008. – 235 с.

172. Онишкевич Л. Екзистенціалістська модель у теорії літератури / Л. Онишкевич // Антологія світової літературно-критичної думки / [за ред. М. Зубрицької]. – Львів, 1996. – С. 240–245.

173. Ортис Л. М. Лімінальність / Л. М. Ортис // Енциклопедія постмодернізму / [за ред. Ч. Е. Вінквіста, В. Е. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун]. – К. : Основи, 2003. – С. 236.

174. Палійська О. Вербалізація сфери інтимного в умовах гібридної ідентичності : Ольга Кобилянська та її багатомовний світ / О. Палійська // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 2008. – Вип. 44. – Ч. 1. – С. 109–116.

175. Паншина Д. П. Миф как основание и феномен культуры (миф – совокупность базисных бессознательных, коллективных

представлений) / Д. П. Паншина // Мир психології. – № 3 (35). – М. – 2003. – С. 58–63.

176. Паустовский К. Встречи с Ярославом Ивашкевичем / К. Паустовский // Ивашкевич Я. Избранные произведения. – М. : Художественная литература, 1964. – С. 3–14.

177. Петриченко Н. Типологія польської, української та російської прози в Україні першої половини XIX століття / Н. Петриченко. – К., 2005. – 99 с.

178. Петриченко Н. Українська, польська та російська проза першої половини XIX століття : діалогізм, конвергенція, оповідність / Н. Петриченко. – К., 2009. – 415 с.

179. Підгорна А. Авторська модель світу як одна із форм реалізації індивідуальної концептуальної картини світу (на матеріалі творів сестер Бронте) / А. Підгорна // Наукові записки. Серія : філологічні науки. – Львів, 2008. – Вип. 81 (3). – С. 389–391.

180. Поплавська Н. Полемісти, риторика, переконування : українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI – початку XVII ст. / Н. Поплавська. – Тернопіль : ТНПУ, 2007. – 378 с.

181. Попова М. К. Проблема национальной идентичности и литература / М. К. Попова // Вестник ВГУ. Серия 1 : гуманитарные науки. – Воронеж, 2001. – № 2. – С. 42–48.

182. Пронкевич О. В. Національна ідентичність і де/реконструкція літературного жанру в сучасній іспаністиці / О. В. Пронкевич // Новітня філологія. – Миколаїв : МДГУ, 2007. – № 6 (26). – С. 189–200.

183. Проскурова С. Дискурс національної ідентичності в українській та польській гуманістиці на зламі XX – XXI століть / С. Проскурова // Наукові записки. Історичні науки. – Львів, 2008. – Вип. 12. – С. 281–287.

184. Рабинович В. Л. Алхимия как феномен средневековой культуры / В. Л. Рабинович. – М. : Наука, 1979. – 339 с.

185. Радишевський Р. Аркадійська козацько-русалчана Україна Богдана Залеського / Р. Радишевський // Польські романтики «української школи» : Антоній Мальчевський, Северин Гошинський, Богдан Залеський / [відп. ред., упор. та авт. передмови Р. Радишевський]. – К. : МП «Леся», 2008. – С. 342–357.

186. Радишевський Р. Бароковий шлюбний панегірик І. Орновського «Небесний меркурій» / Р. Радишевський // Україна : тексти і контексти (книга на пошану проф. С. Козака з нагоди його ювілею 70-ліття). – Варшава, 2007. – С. 123–133.

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

187. Радишевський Р. Вічне джерело Аретузи [передмова] / Р. Радишевський // Івашкевич Ярослав : поезії. – К. : Бібліотека українця, 2000. – С. 14–35.

188. Радишевський Р. Гайдамацька Україна в «Канівському замку» Северина Гощинського / відп. ред., упор. та авт. передмови Р. Радишевський // Польські романтики «української школи» : Антоній Мальчевський, Северин Гощинський, Богдан Залеський. – К. : МП «Леся», 2008. – С. 156–167.

189. Радишевський Р. Домінанти поезії Ярослава Івашкевича / Р. Радишевський // Київські полоністичні студії : [зб. наук. пр. / відп. ред. та упорядкув. Р. Радишевський]. – Т. III : Ярослав Івашкевич і Україна. – К., 2001. – С. 71–86.

190. Радишевський Р. Загадка про вчителя / Р. Радишевський // Слово і Час. – 2010. – № 6. – С. 81–84.

191. Радишевський Р. «Марія» – шляхетська «українська повість» Антонія Мальчевського / відп. ред., упор. та авт. передмови Р. Радишевський // Польські романтики «української школи» : Антоній Мальчевський, Северин Гощинський, Богдан Залеський. – К. : МП «Леся», 2008. – С. 34–43.

192. Радишевський Р. Київські полоністичні студії / за заг. ред. Р. Радишевського. – К., 2009. – Т. XI. – 500 с.

193. Радишевський Р. Польська мова як літературна в Києво-Могилянській академії XVII ст. / Р. Радишевський // Студії з україністики : [зб. наук. пр. / передм. й заг. ред. Р. Радишевського]. – К., 2004. – С. 165–178.

194. Радишевський Р. Польська проза і драматургія у дослідженнях Валерії Ведіної / Р. Радишевський // Київські полоністичні студії : [збірник наукових праць]. – К., 2011. – Т. XVII : Ярослав Івашкевич і Україна. – С. 296–302.

195. Радишевський Р. Польське посередництво у формуванні українського бароко / Р. Радишевський // Київські полоністичні студії : [зб. наук. пр.]. – Т. VI : Українсько-польські літературні контексти доби бароко. – К., 2004. – С. 7–28.

196. Радишевський Р. Польські романтики «української школи» : Антоній Мальчевський, Северин Гощинський, Богдан Залеський / відп. ред., упор. та авт. передмови Р. Радишевський. – К. : МП «Леся», 2008. – 540 с.

197. Радишевський Р. Роль польського посередництва у формуванні української барокової літератури / Р. Радишевський // Українське бароко : [зб. наук. ст. / кер. проекту Д. Наливайко, наук. керевн. Л. Ушкалов]. – Харків : Акта, 2004. – Т. II. – С. 7–66.

198. Радишевський Р. Сарматський міф (від хроніки О. Гваґніні до М. Пашковського) / Р. Радишевський // *Miti Antichie Moderni tra Italia e Ucraina : Studii Euroasiatica*. – Venezia, 2002. – № 62. – С. 110–121.

199. Радишевський Р. Сарматсько-роксоланська етикетна поезія XVII ст. В культурному просторі українсько-польського пограниччя / Р. Радишевський // *Київські полоністичні студії* : [зб. наук. пр.] – Т. IV : Українсько-польські літературні контексти. – К., 2003. – С. 57–73.

200. Радишевський Р. Сарматсько-роксоланський дискурс української поезії XVII століття / Р. Радишевський // *Споконвіку було слово...* (зб. на пошану проф. Олександра Александрова з нагоди його 60-річчя). – Одеса, 2007. – С. 310–327.

201. Радишевський Р. Станіслав Уляш – дослідник літератури польсько-українського пограниччя : [вступ] / Р. Радишевський // *Уляш Ст. Література пограниччя – пограниччя літератури*. – К., 2011. – С. 11.

202. Радишевський Р. Українська полоністика з перспективи XXI століття / Р. Радишевський // *Київські полоністичні студії* : [збірник наукових праць]. – К., 2011. – Т. XVII : Ярослав Івашкевич і Україна. – С. 12–151.

203. Радишевський Р. Українські контексти Юліуша Словацького / Р. Радишевський // *Київські полоністичні студії* : [зб. наук. пр.]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2009. – Т. XV. – С. 10–18.

204. Радишевський Р. Українсько-польське пограниччя: сарматизм, бароко, діалог культур / Р. Радишевський. – К., 2008. – 292 с.

205. Радишевський Р. Українсько-польське пограниччя: сарматизм, бароко, діалог культур / Р. Радишевський // *Київські полоністичні студії*. – К., 2009. – Т. XIV. – 210 с.

206. Радишевський Р. Юлія Булаховська – полоніст і компаративіст / Р. Радишевський // *Українська полоністика : проблеми, школи, сільветки*. Київські полоністичні студії. – К., 2011. – Т. XVII. – С. 325–332.

207. Радишевський Р. «Українська» та «польська» школи в літературі українсько-польського пограниччя / Р. Радишевський // *Київські полоністичні студії*. «Українська школа» в літературі та культурі українсько-польського пограниччя : [збірник наукових праць]. – К., 2005. – Т. VII : романтизм : між Україною та Польщею. – С. 7–30.

208. Радишевський Р. «Українська школа» в польському романтизмі як міжнаціональна літературна формація / Р. Радишевський // *Київські полоністичні студії* : [зб. наук. пр. / відп. за

вип. Р. Радишевський]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2009. – Т. XV. – С. 92–106.

209. Радишевський Р. «Biuletyn Polsko-Ukraiński» в історії українсько-польського діалогу / Р. Радишевський // Київські полоністичні студії. – К. : Університет «Україна», 2011. – Т. XVIII. – С. 10–18.

210. Рахматуллина Э. Категориальные признаки мифа / Э. Рахматуллина // Вестник Удмуртского университета : филологические науки. – Ижевск, 2006. – № 5 (2). – С. 133–140.

211. Репина Л. Концепции социальной та культурной памяти в современной историографии : феномен прошлого / Л. Репина ; [отв. ред. И. Савельева, А. Полетаев]. – М. : Изд. дом. ГУ ВШЭ, 2005. – С. 122–169.

212. Римська Н. Анджей Хцюк та його Князівство Балаку / Н. Римська // Хцюк А. Атлантида. Місяцева земля / [пер. з пол. Н. Римської]. – К. : Критика, 2011. – С. 9–30.

213. Римська Н. Анджей Хцюк та його Князівство Балаку [Електронний ресурс] / Н. Римська. – Режим доступу : http://krytyka.com/cms/front_content.php?idart=1093.

214. Римська Н. Історія галичан і Дрогобича виростає в Анджея Хцюка до рівня грецької трагедії [Електронний ресурс] / Н. Римська. – Режим доступу : <http://ratusha.lviv.ua/index.php?dn=news&to=art&id=1345>.

215. Рікер П. Інтелектуальна автобіографія. Любов і справедливість / П. Рікер. – Київ : Дух, 2002. – 114 с.

216. Робинсон Д. Н. Інтелектуальна історія психології / Д. Н. Робинсон. – М. : Інститут філософії, теології и історії св. Фомы, 2005. – 590 с.

217. Ромащенко Л. Ювілей київської полоністики / Л. Ромащенко // Слово і Час. – К., 2011. – № 1. – С. 122–125.

218. Руденко І. Еволюція поглядів Міхала Грабовського на польську романтичну літературу / І. Руденко // Українське мовознавство. – К., 2009. – Вип. 39. – С. 438–444.

219. Руденко І. Критичні аспекти епістолярної спадщини Міхала Грабовського (листи до Богдана Залеського) / І. Руденко // Київські полоністичні студії. – ТК. : МП Леся, 2010. – XVI. – С. 158–162.

220. Руденко І. Міхал Грабовський – критик «української школи» в польському романтизмі / І. Руденко // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур (пам'яті академіка Леоніда Булаховського). – К. : ВПЦ «Київський університет», 2009. – Вип. 10. – С. 416–420.

221. Руденко І. Політичні погляди та слов'янофільські ідеї Міхала Грабовського / І. Руденко // Волинь – Житомирщина : історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – Житомир : Котвицький В. Б., 2009. – С. 96–105.

222. Рудковська М. Україна та Італія у творчості Ярослава Івашкевича / М. Рудковська // Київські полоністичні студії : [зб. наук. праць]. – К. : Бібліотека українця, 2001. – Т. 3 : Ярослав Івашкевич і Україна. – С. 225–240.

223. Рюзен Й. 3. Утрачивая последовательность истории (некоторые аспекты исторической науки на перекрестке модернизма, постмодернизма и дискуссии о памяти) / Й. 3. Рюзен // Диалог со временем : альманах интеллектуальной истории. – М., 2001. – Вып. 7. – С. 8–26.

224. Савенко І. Л. Культура пам'яті і спогадів як стилетворчий елемент поезії сучасної української літературної мемуаристики [Електронний ресурс] / І. Л. Савенко. – Режим доступу : http://bdpu.org/scientific_published/kryhty/articles/index.html/?searchterm=%D0%A1%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.

225. Саїд Е. Орієнталізм / Едвард Саїд // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – 2-е вид, доп. – Львів : Літопис, 2001. – С. 719–737.

226. Сапожникова Г. Моделі світу О. Олесья-драматурга / Г. Сапожникова // Вісник СумДУ. Серія : філологія. – Суми, 2008. – № 2. – С. 170–176.

227. Сірук В. Наративні структури в українській новелістиці 80 – 90-х рр. ХХ ст. (Типологія та внутрішні моделі) / В. Сірук. – Луцьк, 2006. – 224 с.

228. Скарна О. Ю. Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О. Ю. Скарна. – Тернопіль, 2007. – 20 с.

229. Сміт Е. Національна ідентичність / Е. Сміт ; [пер. з англ. П. Тарашука]. – К. : Основи, 1994. – С. 100–106.

230. Соломадін І. Гуманітарне мислення у пошуках ідентичності на «болючих швах» полікультурності / І. Соломадін // Україна – проблема ідентичності : людина, економіка, суспільство. – Львів, 2004. – С. 18–25.

231. Ставнича О. М. Деструкція політичних міфів популізму та державництва у романі М. Лазарука «Інавгурація» / О. М. Ставнича // Філологічні науки : [зб. наук. праць]. – Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2008. – С. 222–228.

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

232. Стріха М. «Мультикультуралізм по-українському»: спроба «перегнати не доганяючи» / М. Стріха // Критика-Коментарі (Київ). – 2003. – 5 червня.

233. Субтельний О. Україна: історія / О. Субтельний. – К. : Либідь, 1993. – 527 с.

234. Сулім Р. Українська тема в польській культурі ХІХ століття / Р. Сулім // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Українська тема у світовій культурі. – К., 2001. – № 17. – С. 205–235.

235. Суходольская Н. Социальный стереотип в жизнедеятельности людей : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.11 «Соціальна філософія» / Наталья Павловна Суходольская. – М., 2009. – 25 с.

236. Сухомлинов О. Анахронізм польського шляхетського двору в історичних новелах Ярослава Івашкевича / О. Сухомлинов // Fenomen pogranicz kulturowych : współczesne trndencje / [гол. ред. О. М. Сухомлинов]. – Piła ; Berdiańsk, 2012. – С. 42–58.

237. Сухомлинов О. Етнокультурна модель Князівства Балака в «Атлантиді» Анджея Хцюка / О. Сухомлинов // Київські полоністичні студії. – Київ, 2010. – Т. ХІ. – С. 388–399.

238. Сухомлинов О. Образ Українця в «Атлантиді» Анджея Хцюка / О. Сухомлинов // Актуальні проблеми іноземної філології : лінгвістика та літературознавство : [міжвуз. зб. наук. ст. ; гол. ред. В. А. Зарва]. – Бердянськ : БДПУ, 2011. – Вип. VI. – Ч. 3. – С. 175–184.

239. Сухомлинов О. Пограничне сприйняття малої вітчизни в творчості Ромуальда Верніка / О. Сухомлинов // Київські полоністичні студії. – Київ, 2011. – Т. ХІІІ. – С. 310–313.

240. Сухомлинов О. Польсько-українське культурне пограниччя у прозі Ярослава Івашкевича (топіка і функціональність) / Олексій Сухомлинов. – Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, ЛТД», 2006. – 192 с.

241. Сухомлинов О. Феномен історичної пам'яті у творах-спогадах Анджея Хцюка та Ромуальда Верніка / О. Сухомлинов // Проблеми слов'язознавства. – Львів, 2011. – Вип. 60. – С. 151–158.

242. Терлецький О. Галицько-руське письменство 1848 – 1865 рр. на тлі тогочасних суспільно-політичних змагань галицько-руської інтелігенції / Остап Терлецький. – Львів : Видання редакції Літературно-наукового вісника, 1903. – 146 с.

243. Томпсон Э. Имперское знание : русская литература и колониализм / Э. Томпсон // Перекрестки. – Москва, 2007. – № 1/2 (42). – С. 32–75.

244. Трегуб О. Історична пам'ять як засіб мобілізації національної свідомості / О. Трегуб // *Магістеріум : політичні студії*. – К., 2008. – Вип. 31. – С. 25–29.

245. Турган О. У пошуках істини / О. Турган // *Держава та регіони. Науково-виробничий журнал*. – № 1. – Запоріжжя, 2008. – С. 116–117.

246. Ульяш Ст. Література пограниччя – пограниччя літератури / Ст. Ульяш ; [пер. і передм. Р. Радишевського] // *Київські полоністичні студії*. – К. : Університет «Україна», 2011. – Т. XX. – 255 с.

247. Ульяш Ст. «Voci di Roma» Ярослава Івашкевича у контексті польської «кресово-пограничної» літератури / Ст. Ульяш // *Київські полоністичні студії : [зб. наук. праць]*. – К. : Бібліотека українця, 2001. – Т. 3 : Ярослав Івашкевич і Україна. – С. 301–307.

248. Федотова С. В. Библейский миф как конвенциональный стереотип : экспериментальное исследование : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 «Общее языкознание, социолінгвістика, психолінгвістика» / С. В. Федотова. – Барнаул, 2000. – 23 с.

249. Филюшкина С. Национальный стереотип в массовом сознании и литературе (опыт исследовательского подхода) / С. Филюшкина // *Логос*. – М., 2005. – № 4 (49). – С. 141–155.

250. *Філософський енциклопедичний словник* / гол. ред. В. Шинкарук. – К. : Абрис, 2002. – С. 391.

251. Франко І. *Abgar-Softan. Rusini : Szkice i obrazki* / І. Франко // Франко І. Я. Зібрання творів : [у 50-ти т.]. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 29 : літературно-критичні праці (1893 – 1895). – С. 29–44.

252. Фрис І. Міфологічні концепції ХХ ст. : огляд проблеми / І. Фрис // *Київські полоністичні студії*. – К. : Університет «Україна», 2012. – Т. XIX. – С. 377–382.

253. Хализев В. Е. «Снегурочка» А. Н. Островского в контексте мифотворчества писателей второй половины XIX века / В. Е. Хализев // *Сравнительное литературоведение : теоретический и исторический аспекты : матер. Междунар. научн. конф. «Сравнительное литературоведение» (V Пospelовские чтения)*. – М. : Изд-во Московского университета, 2003. – С. 191–199.

254. Харлан О. Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі (1918 – 1939) / О. Харлан. – К. : Освіта України, 2008. – С. 123–124.

255. Харлан О. Поетика повсякденного простору у прозі Мазіі Галич і Зоф'ї Налковської / О. Харлан // *Київські полоністичні студії* / [упор. Р. Радишевський]. – Київ, 2011. – Т. XVIII. – С. 260–263.

256. Хлесткова Л. Полиэтничность культурного пространства города Харьков: в контексте идей Пограничья / Л. Хлесткова // Материали Международной научной конференции «Воображая Пограничье: итоги (2003 – 2005)». – Минск: Колос, 2006. – С. 72–82.

257. Хороб С. Вклад польських письменників у розвиток української прози про Гуцульщину: специфіка міфопоетики / С. Хороб // Хороб С. На літературних теренах: дослідження, статті, рецензії. – Івано-Франківськ: ЦІТ, 2006. – С. 226–238.

258. Хцюк А. Атлантида. Місяцева земля / А. Хцюк; [пер. з пол. Н. Римської]. – К.: Критика, 2011. – 544 с.

259. Циховська Е. Аркадія дитинства Л. Стафа: часово-просторові образи / Е. Циховська // Київські полоністичні студії / [упор. Р. Радишевський]. – Київ, 2011. – Т. XVIII. – С. 247–252.

260. Циховська Е. Бінарна опозиція «природа – цивілізація» у творчості Леопольда Стаффа та Кнута Гамсуна / Е. Циховська // Вісник Черкаського університету: філологічні науки. – Черкаси, 2009. – Вип. 168. – С. 64–72.

261. Цьолик Н. Європейська модель вітчизни у творчості Михайла Чайковського / Н. М. Цьолик // Науковий вісник ВНУ імені Лесі Українки: філологічні науки. – Луцьк: РВВ «Вежа», 2010. – № 11. – С. 277–280.

262. Цьолик Н. Ініціація української історії в прозі Михайла Чайковського / Н. М. Цьолик // Київські полоністичні студії. – К., 2007. – Т. X. – С. 206–210.

263. Цьолик Н. Козацька минувшина і польсько-українське співіснування в творчості М. Чайковського / Н. М. Цьолик // Волинь – Житомирщина: [історико-філологічний збірник з регіональних проблем]. – № 17. – Житомир, 2007. – С. 81–91.

264. Цьолик Н. Михайло Чайковський: багатокультурність біографії та творчості / Н. М. Цьолик // Київські полоністичні студії. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2009. – Т. XV. – С. 152–158.

265. Цьолик Н. Проза Михайла Чайковського у контексті «української школи» польського романтизму / Н. М. Цьолик // Філологічні студії. – Луцьк, 2008. – № 1–2. – С. 205–210.

266. Чанышева З. Этнокультурные основания лексической семантики: дисс. ... доктора филологических наук : 10.02.19 / З. Чанышева. – Уфа, 2006. – 381 с.

267. Чорноус С. Аксиологічний аспект подорожей Юзефа Ігнація Крашевського / С. Чорноус // Київські полоністичні студії. – К.: МП Леся, 2010. – Т. XVI. – С. 194–201.

268. Черноус С. Волинь у спогадах Ю. І. Крашевського / С. Черноус // Юзеф Ігнацій Крашевський як явище світової культури : науковий збірник «Велика Волинь». – Житомир : Видавництво «Волинь», 2002. – Т. 28. – С. 78–80.

269. Черноус С. Жанр літературної подорожі у творчості Ю. І. Крашевського / С. Черноус // Київські полоністичні студії. Європейський вимір української полоністики. – К., 2007. – Т. IX. – С. 137–144.

270. Черноус С. Жанрова своєрідність подорожей Ю. І. Крашевського / С. Черноус // Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка. – Житомир : Видавництво ЖДУ ім. І. Франка, 2010. – Вип. 49. – С. 223–228.

271. Черноус С. Україніка Ю. І. Крашевського в контексті «української школи» польських романтиків / С. Черноус // Українська полоністика. – Житомир : Видавництво ЖДУ ім. І. Франка, 2006–2007. – Вип. 3–4. – С. 351–358.

272. Шарова Т. Василь Бондар : художня модель світу в автобіографічних творах письменника / Т. Шарова // Вісник Запорізького національного університету. – Запоріжжя, 2008. – № 2. – С. 251–256.

273. Шестакова К. Ю. Етнічна ідентифікація на українському пограниччі : дис. ... канд. соціол. наук : 22.00.03 / К. Ю. Шестакова. – К., 2005. – С. 19.

274. Шляхова Н. Біографізм як методологічна проблема / Н. Шляхова // Вісник Львівського університету. Серія : філол., 2004. – Вип. 33. – Ч. 1. – С. 171–177.

275. Шукуров Р. Чужое : опыты преодоления : очерки из истории культуры Средиземноморья / Р. М. Шукуров. – М. : Алетея, 1999. – 384 с.

276. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде ; [пер. с фр. В. Большакова]. – М. : Академический проект, 2001. – 222 с.

277. Эмыне И. Образы русских эмигрантов в турецкой литературе Культурологические чтения «Русская эмиграция XX века» : [сб. докл.] / И. Эмыне ; [отв. редактор И. Ю. Белякова]. – М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 2006. – С. 280–289.

278. Яворська О. Категорії часу і простору в художніх текстах Анджея Хцюка про Дрогобич / О. Яворська // Київські полоністичні студії. – К. : Університет «Україна», 2012. – Т. XIX. – С. 404–407.

279. Яковенко Н. Вступ до історії / Н. Яковенко. – К. : Критика, 2007. – С. 34.

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

280. Яковенко С. Три сходинки до прірви / С. Яковенко // Київські полоністичні студії : [збірник наукових праць]. – К., 2001. – Т. 3. – Ярослав Івашкевич і Україна. – С. 358–373.
281. Aronson E. Człowiek istota społeczna / E. Aronson. – Warszawa : PWN, 2000. – 483 s.
282. Assmann A. Response to Peter Novick / A. Assmann // German Historical Institute Bulletin. – 2007. – № 40. – P. 33–38.
283. Atlantyda Anadiomene // Wiadomości. – № 9. – Warszawa, 1970. – S. 1.
284. Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia / red. Hanna Gosk. – Warszawa : Dom Wydaw. Elipsa, 2001. – 225 s.
285. B. A. Do pnia i do korzenia wypalmy prowokacyjną akcję sowiecką na kresach // Express Pomorski. – 1924. – 25 maja. – № 11. – S. 1.
286. B. A. Kresy i narodowość II // Słowo Pomorskie (Gdańsk). – 1930. – 11 lipca. – № 156. – S. 3.
287. Bachelard G. Wyobrażenia poetycka / G. Bachelard. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975. – 439 s.
288. Bałajewski A. Proust, gawęda szlachecka i Arkadia (wokół opowieści o Wielkim Księstwie Bałaku) / A. Bałajewski // Kresy. – Lublin, 1991. – № 8. – S. 50–54.
289. Bakula B. Świat naukowo-artystyczny lwowskiej «knajpy» lat 30. «Szkocka», «Atlas», «Pod Gwiazdką» [Elektroniczny zasób] / B. Bakula. – Dostęp : <http://www.eurozine.com/articles/2004-08-17-bakula-pl.html>.
290. Banks B. R. Od macierzy do ojczyzny : galicyjska kolebka Brunona Schulza / B. R. Banks // Pogranicze kulturowe (odrębność – wymiana – przenikanie – dialog) : [studia i szkice / pod red. O. Weretiuk, J. Wolskiego, G. Jaśkiewicza]. – Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2009. – S. 102–111.
291. Baran J. Marzyciel z Drohobycza / J. Baran // Nowy Dziennik (New Jersey). – 2002. – 10 maja. – S. 4.
292. Baranowska M. Odkrycie miasta (O powieści «Hilary syn buchaltera») / M. Baranowska // Miejsce Iwaszkiewicza. – Podkowa Leśna : Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów, 1994. – T. 2. – S. 43–56.
293. Barańczak S. W kręgu zagadnień recepcji twórczości nowatorskie / S. Barańczak // Tradycja i nowoczesność : dziesiąta konferencja teoretycznoliteracka w Ustroniu. – Wrocław : Zakł. Narodowy im. Ossolińskich, 1971. – S. 107–129.
294. Barć S. Posłowie / S. Barć // Odojewski i krytycy : [antologia tekstów / wybór i oprac. St. Barć]. – Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999. – S. 387–399.

295. Bartoszyński K. Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych / K. Bartoszyński // *Problemy socjologii literatury* / [pod red. J. Sławińskiego]. – Wrocław : Wydawnictwo PAN, 1971. – S. 128–138.
296. Beauvois D. Trójkąt ukraiński / D. Beauvois. – Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2005. – 813 s.
297. Bereza H. Związki naturalne / H. Bereza. – Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1978. – 382 s.
298. Berłowski P. Blaski wygnania / P. Berłowski // *Więź*. – Lublin, 1989. – № 5. – S. 75–87.
299. Berłowski P. Przestrzeń kreowana w twórczości Andrzeja Chciuka / P. Berłowski // *Roczniki Humanistyczne*. – Lublin, 1993. – T. 39/40 (1991/1992). – Z 1. – S. 61–76.
300. Bhabha H. K. Introduction : Narrating the Nation / H. K. Bhabha // *Bhabha Homi K. Nation and Narration*. – London ; New York : Routledge, 1990. – P. 1–2.
301. Białowąg J. Krwawa Podolska Wigilia w Iłhrowicy w 1944 roku [Elektroniczny zasób] / J. Białowąg. – Dostęp : http://www.stankiewiczze.com/ludobojstwo/podolska_wigilia.pdf.
302. Bibler V. S. Myślenie jako dialog / V. S. Bibler. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982. – 347 s.
303. Bidney D. *Theoretical Anthropology* / D. Bidney. – New Brunswick (USA) ; London : Transaction Publisher, 1996. – P. 103.
304. Biernacki A. Coś niecoś ze wspomnień o Teatrze polskim / A. Biernacki // *Miejsce Iwaszkiewicza*. – Podkowa Leśna : Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów, 1994. – T. 2. – S. 187–191.
305. Błażejowski T. *Przemoc świata : pisarstwo Leopolda Buczkowskiego* / Tadeusz Błażejowski. – Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1991. – Wyd. 2. – 159 s.
306. Błażejowski T. *Wertepy Leopolda Buczkowskiego* / T. Błażejowski // *Prace Polonistyczne*. – 1987. – № XLIII. – S. 213–233.
307. Błoński J. Dwie twarze Erosa / J. Błoński // «*Twórczość*». – 1986. – Nr 10. – S. 64–81.
308. Bokszańska G. *Polityka – biografia – przywództwo : socjologiczne studium przywódczej kariery Ignacego J. Paderewskiego* / G. Bokszańska. – Łódź : Wydaw. Politechniki Łódzkiej, 1993. – 183 s.
309. Bokszański Z. *Stereotypy a kultura* / Z. Bokszański. – Wrocław : Leopoldinum, 1997. – 320 s.
310. Bokszański Z. *Tożsamości zbiorowe* / Z. Bokszański. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2005. – 320 s.

311. Bolecki W. Myśli różne o postkolonializmi : wstęp do tekstów nie napisanych / W. Bolecki // *Teksty Drugie*. – Warszawa, 2007. – № 4. – S. 6–14.

312. Boy-Żeleński T. Pisma / T. Boy-Żeleński. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959. – T. XVIII. – 402 s.

313. Brach-Czaina J. Szczeliny istnienia / J. Brach-Czaina. – Kraków : Wydawnictwo eFka, 2006. – 184 s.

314. Bryła Sł., Karpowicz A., Sioma R. Wstęp / Sł. Bryła, A. Karpowicz, R. Sioma // ...zimą bywa się pisarzem... : o Leopoldzie Buczkowskim / [red. Sł. Buryła, A. Karpowicz, R. Sioma]. – Kraków : Universitas, 2008. – S. 7–10.

315. Buczkowski L. Czarny Potok / L. Buczkowski. – Kraków : Wydaw. Literackie, 1979. – 238 s.

316. Buczkowski L. Koszmarna międzyepoka / L. Buczkowski // *Kresy*. – Lublin, 1994. – № 32. – S. 208–210.

317. Buczkowski L. Wertepy / L. Buczkowski. – Kraków : Wyd. Literackie, 1973. – 197 s.

318. Bujnicki T. Sienkiewiczowskie dzikie pola i ich tradycje literackie / T. Bujnicki // *Topika pogranicza w literaturze polskiej i niemieckiej* / [pod red. Z. Świątłowskiego, St. Uliaszaj]. – Rzeszów : Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, 1998. – S. 93–102.

319. Bułachowska J. Z historii ukraińsko-polskich kontaktów literackich (lata 50. XX w. – początek XXI) / J. Bułachowska // *Przegląd Humanistyczny*. – 2006. – № 1. – S. 113–121.

320. Burek T. Co jest jeszcze do odkrycia w Iwaszkewiczu? / T. Burek // *Miejsce Iwaszkewicza*. – Podkowa Leśna : Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkewiczów, 1994. – T. 2. – S. 19–42.

321. Burek T. W. Odojewski : nowy poczet pisarzy / T. Burek // *Współczesność*. – Warszawa, 1964. – № 6. – S. 42–56.

322. Burek T. Zagłada utopi / T. Burek // *Twórczość*. – 1965. – Nr 3. – S. 73–77.

323. Burkot St. Leopold Buczkowski / St. Burkot // *Proza powojenna 1945 – 1980*. – Warszawa : Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1984. – S. 188–201.

324. Buryła S. Prawda mitu i literatury : o pisarstwie Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego / Sławomir Buryła. – Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych «Universitas», 2003. – 334 s.

325. Chciuk A. Atlantyda : Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku / Andrzej Chciuk. – Warszawa : LTW, 2002. – 160 s.

326. Chciuk A. Ziemia księżycowa : druga opowieść o Księstwie Bałaku / A. Chciuk. – Warszawa : Gryf, 1989. – 192 s.

327. Chlebowczyk J. O prawie bytu małych i młodych narodów / J. Chlebowczyk. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983. – 475 s.

328. Chlebowczyk J. Procesy narodotwórcze we wschodniej Europie Środkowej / J. Chlebowczyk. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975. – 375 s.

329. Collins D. Sartre as biographer / D. Collins. – London : Harvard University Press, 1980. – 220 p.

330. Culler J. Teoria literatury / J. Culler. – Warszawa : Prószyński i S-ka, 1998. – 170 s.

331. Czaplejewicz E. Czym jest literatura kresowa? / E. Czaplejewicz // Kresy w literaturze : twórcy dwudziestowieczni / [pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego]. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1996. – S. 7–73.

332. Czaplejewicz E. Kresy a Syberia / E. Czaplejewicz // Przegląd Humanistyczny. – 1992. – № 5. – S. 89–110.

333. Czaplejewicz E. Kresy i Europa / E. Czaplejewicz // Przegląd Humanistyczny. – 1992. – № 3. – S. 40–56.

334. Czaplejewicz E. Literatura jako zjawisko heterogeniczne / E. Czaplejewicz // Kresy. Syberia. Literatura / [pod red. E. Czaplejewicza, E. Kasperskiego]. – Warszawa : TRIO, 1995. – 252 s.

335. Czaplejewicz E. Poszukiwania teoretycznoliterackie / E. Czaplejewicz. – Warszawa : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988. – 410 s.

336. Czaplński P. Przerabianie nostalgii albo proza lat dziewięćdziesiątych w poszukiwaniu utraconej teraźniejszości / P. Czaplński // Kresy. – Lublin, 1999. – № 1. – S. 60–74.

337. Czermińska M. Bohater autobiograficzny jako sobowtór (o wczesnej prozie Jarosława Iwaszkiewicza / M. Czermińska // O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza / [pod red. A. Brodzkiej]. – Kraków : Wydaw. Literackie, 1979. – S. 37–59.

338. Dąbrowska-Partyka M. Literatura pogranicza, pogranicza literatury / M. Dąbrowska-Partyka. – Kraków : Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004. – 265 s.

339. Dragojević S. Culture of Peace and Management of Cultural Diversity : Conceptual Clarifications / S. Dragojević // Culturelink. – 1999. – Vol. 10. – № 29. – P. 131–137.

340. Dragojević S. Pluriculturality, multiculturalism, interculturalism, transculturalism : Divergent or Complementary Concepts? / S. Dragojević //

The Challenges of Pluriculturality in Europe (Susane Baier-Allen i Ljubomir Čučić, ur.). Center for European Integration Studies, Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universitaet Bonn in cooperation with Europe House Zagreb. – Baden-Baden : Nomos Verlagsgesellschaft, 2000. – P. 11–18

341. Drobniak P. Jedność w różnorodności : Europa w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza / P. Drobniak. – Wrocław : WUW, 2002. – 278 s.

342. Drozdowski M. M. Recenzja / M. M. Drozdowski // Schoferowa M. Grzędowie, opowieść z Zimnego Podola. Exodus, sztuka sceniczna / Komentarz socjologiczny i postowie E. Smułkowa. – Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1998. – S. 6.

343. Dutka E. Ukraina w twórczości Włodzimierza Odojewskiego i Włodzimierza Paźniewskiego / Elżbieta Dutka. – Katowice : Wydaw. UŚ, 2000. – 146 s.

344. Dyczewski L. Wartość kultury polskiej / L. Dyczewski // Wartości w kulturze polskiej / [pod red. L. Dyczewskiego]. – Lublin : Fundacja Pomocy Szkołom Polskim na Wschodzie im. Tadeusza Goniewicza, 1993. – 280 s.

345. Engelking A. Kresy – pojęcie i rzeczywistość [Głosy w dyskusji] / A. Engelking ; [pod red. K. Handke]. – Warszawa : Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, 1997. – S. 275–318.

346. Fabianowski A. Konwicki, Odojewski i romantycy: projekt interpretacji intertekstualnych / A. Fabianowski. – Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych «Universitas», 1999. – 284 s.

347. Faltyn A. P. Czarny potok Leopolda Buczkowskiego jako wypowiedź literacka i filozoficzna / A. P. Faltyn // ...zimą bywa się pisarzem... : o Leopoldzie Buczkowskim / [red. Sł. Buryła, A. Karpowicz, R. Sioma]. – Kraków : Universitas, 2008. – S. 83–100.

348. Ficowski J. Regiony wielkiej herezji / J. Ficowski. – Sejny : Fundacja «Pogranicze», 2002. – 521 s.

349. Fiut A. Poznawanie Miłosza / A. Fiut. – Kraków : Stowarzyszenie Twórcze Artystyczno-Literackie, 2002. – 69 s.

350. Fiut A. Spotkania z Innymi / Aleksander Fiut. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2006. – 268 s.

351. Friedelówna T. Grzędowie ; Exodus [recenzja] / Teresa Friedelówna // Przegląd Artystyczno-Literacki. – Toruń, 1999. – № 10. – S. 161–164.

352. Gazda G. Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku / G. Gazda. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000. – 766 s.

353. Głowacka D. Wzniosła tandeta i «simulacrum» : Bruno Schulz w postmodernistycznych zaułkach / D. Głowacka // Teksty Drugie. – Warszawa, 1996. – № 2/3. – S. 72–91.

354. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich / [pod red. J. Sławińskiego]. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, [2008]. – 706 s.

355. Golka M. Mit jako zwornik kultury i polityki / M. Golka // Mity. Historia i struktura mistyfikacji / [red. Z. Drozdowicz]. – Poznań : Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1997. – S. 9–19.

356. Gorczyńska R. O Leopoldzie Buczkowskim – zamiast nekrologu / R. Gorczyńska // Kultura (Paryż). – 1989. – № 10. – S. 138–144.

357. Górka O. «Ogniem i mieczem» a rzeczywistość historyczna / O. Górka. – Warszawa : Libraria Nova, 1934. – 140 s.

358. Gronczewski A. Jarosław Iwaskiewicz / A. Gronczewski. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974. – 256 s.

359. Grzeźczak M. Białe lato / M. Grzeźczak // Pomorze. – Gdańsk, 1958. – № 13 (43). – S. 2–9.

360. Hadaczek B. Historia literatury kresowej / B. Hadaczek. – Szczecin : Wydawnictwo «PoNaD», 2008. – 420 s.

361. Hadaczek B. Kresy w literaturze polskiej XX wieku / Bolesław Hadaczek. – Szczecin : Ottonianum, 1993. – 224 s.

362. Hadaczek B. O Wielkim Księstwie Bałaku A. Chciuka / B. Hadaczek // Więź. – Lublin, 1989. – № 5. – S. 64–74.

363. Hadaczek B. Zarys literatury kresowej / B. Hadaczek // Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego. – Szczecin, 1991. – № 76. – S. 18–28.

364. Halbwachs M. La mémoire collective / M. Halbwachs. – Paris : P.U.F., 1950. – 170 c.

365. Handke K. Pojęcie «kresy» na tle relacji centrum – peryferie / K. Handke. – Warszawa : Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, 1997. – S. 53–62.

366. Hartley J. «Multiculturalism» / J. Hartley // Sullivan T. O., Hartley J. Key Concept in Communication and Cultural Studies. – Routledge. – London : Taylor & Francis, 1994. – P. 189–190.

367. Indyk M. Granice spójności narracji : proza Leopolda Buczkowskiego / Maria Indyk. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1987. – 136 s.

368. Inglot M. Zasypie wszystko, zawieje... Włodzimierz Odojewskiego. Rzecz o utracie Kresów / M. Inglot // Odojewski i krytycy.

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

Antologia tekstów / [pod red. St. Barć]. – Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999. – S. 135–146.

369. Iwasiów I. Kresy w twórczości Włodzimierza Odojewskiego : próba feministyczna / I. Iwasiów. – Szczecin : JotA, 1994. – 172 s.

370. Iwaszkiewicz J. Dzienniki : [1911 – 1955] / J. Iwaszkiewicz. – Warszawa : Czytelnik, 2007. – 574 s.

371. Iwaszkiewicz J. Dzienniki : [1956 – 1963] / J. Iwaszkiewicz. – Warszawa : Czytelnik, 2010. – 660 s.

372. Iwaszkiewicz J. Dzienniki : [1964 – 1980] / J. Iwaszkiewicz. – Warszawa : Czytelnik, 2011. – 673 s.

373. Iwaszkiewicz J. Gniazdo łabędzi : szkice z Danii / J. Iwaszkiewicz. – Warszawa : Iskry, 1962. – 220 s.

374. Iwaszkiewicz J. Koronki weneckie I / J. Iwaszkiewicz // Iwaszkiewicz J. Nowele włoskie. – Warszawa : Muza SA., 1994. – S. 127–133.

375. Iwaszkiewicz J. Koronki weneckie II / J. Iwaszkiewicz // Iwaszkiewicz J. Nowele włoskie. – Warszawa : Muza SA, 1994. – S. 135–165.

376. Iwaszkiewicz J. Książka moich wspomnień / J. Iwaszkiewicz. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1983. – S. 68.

377. Iwaszkiewicz J. Książka o Sycylii / J. Iwaszkiewicz. – Warszawa : Czytelnik, 1956. – 208 s.

378. Iwaszkiewicz J. Księżyc wschodzi / J. Iwaszkiewicz. – Warszawa : Czytelnik, 1975. – 223 s.

379. Iwaszkiewicz J. Młodość Pana Twardowskiego / J. Iwaszkiewicz. – Warszawa : Czytelnik, 1979. – S. 133.

380. Iwaszkiewicz J. Noc czerwcową. Zarudzie / J. Iwaszkiewicz // Opowiadania. – Warszawa, 1980. – T. 6. – S. 331–354 ; S. 412–477.

381. Iwaszkiewicz J. Portrety na marginesie / J. Iwaszkiewicz. – Warszawa : Biblioteka «Więzi», 2004. – 175 s.

382. Iwaszkiewicz J. Proza poetycka / J. Iwaszkiewicz. – Warszawa : Czytelnik, 1980. – S. 138.

383. Iwaszkiewicz J. Rozmowy o książkach / J. Iwaszkiewicz // Życie Warszawy. – 1955. – № 56. – S. 4.

384. Iwaszkiewicz J. Spotkania z Szymanowskim / J. Iwaszkiewicz. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986. – 122 s.

385. Iwaszkiewicz J. Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr «Studia» : wspomnienie Dzieła : Teatralia / J. Iwaszkiewicz. – Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1963. – 93 s.

386. Iwaszkiewicz J. Voci di Roma / J. Iwaszkiewicz // Iwaszkiewicz J. Nowele włoskie. – Warszawa : Muza SA, 1994. – S. 93–108.

387. Iwaszkiewicz J. Zenobia. Palmura / J. Iwaszkiewicz. – Poznań : Hulewicz, 1920. – 60 s.
388. Janion M. Cierń i róża Ukrainy / M. Janion // Odojewski i krytycy : [antologia tekstów / pod red. St. Barć]. – Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999. – S. 211–233.
389. Janion M. Cierń i róża Ukrainy / M. Janion // Znak. – Warszawa, 1989. – № 9. – S. 24–36.
390. Janion M. Iwaszkiewiczza «mit powstania» i ironia czynu dziejowego / M. Janion // O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. – Kraków ; Wrocław : Wydaw. Literackie, 1983. – S. 334–362.
391. Janion M. Opowiadanie znaczeń / M. Janion. – Kraków : Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1980. – 282 s.
392. Jarzębski J. Między awangardą a modernizmem : Witkacy, Schulz, Gombrowicz / J. Jarzębski // W Polsce czyli wszędzie. – Warszawa : PEN, 1992. – S. 7–18.
393. Jasińska A. Zasypie wszystko? zawieje... Wielkie obsesje Włodzimierza Odojewskiego / A. Jasińska // Odojewski i krytycy : [antologia tekstów / pod red. St. Barć]. – Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999. – S. 124–126.
394. Jeżewska Z. Andrzej Chciuk – pisarz we własnym kraju nieznany / Z. Jeżewska // Kresy. – Lublin, 1991. – № 8. – S. 48–49.
395. Jędrychowska M. Młodzieńcze fascynacje starości / M. Jędrychowska // Twórczość. – 1998. – Nr 2. – S. 54–62.
396. Jędrychowska M. Wczesna proza Jarosława Iwaszkiewicza / M. Jędrychowska. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977. – 151 s.
397. Kabzińska I. Kresy – pojęcie i rzeczywistość [Głosy w dyskusji / pod red. K. Handke]; I. Kabzińska. – Warszawa : Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, 1997. – S. 275–318.
398. Kałaga W. Obowiązek Innego. Trzeci / W. Kałaga // Dylematy wielokulturowości. – Kraków : Universitas, 2004. – 370 s.
399. Kałaga W. Wstęp / W. Kałaga // Dylematy wielokulturowości. – Kraków : Universitas, 2004. – S. 5–6.
400. Kalin A. Problem spójności prozy Leopolda Buczkowskiego / A. Kalin // ...zimą bywa się pisarzem... : o Leopoldzie Buczkowskim / [red. Sł. Buryła, A. Karpowicz, R. Sioma]. – Kraków : Universitas, 2008. – S. 27–60.
401. Kałamajska-Saeed M. Recenzja / M. Kałamajska-Saeed // Schoferowa M. Grzędowie, opowieść z Zimnego Podola. Exodus, sztuka sceniczna / [komentarz socjologiczny i postłowie E. Smułkowa]. – Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1998. – S. 5–6.

402. Karpowicz A. Kolaż : awangardowy gest kreacji : Themerson, Buczkowski, Białoszewski / Agnieszka Karpowicz. – Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007. – 332 s.

403. Karpowicz A. W muzeum pamięci: kolekcja Leopolda Buczkowskiego / A. Karpowicz // ...zimą bywa się pisarzem... : o Leopoldzie Buczkowskim / [red. Sł. Buryła, A. Karpowicz, R. Sioma]. – Kraków : Universitas, 2008. – S. 101–137.

404. Kasperski E. Idee, formy i tradycje dialogu / E. Kasperski. – Warszawa : Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 1990. – 497 s.

405. Kasperski E. Kategoria pogranicza w badaniach literackich : problemy metodologiczne / E. Kasperski // Pogranicze kulturowe (odrębność – wymiana – przenikanie – dialog) : [studia i szkice / pod red. O. Weretiuk, J. Wolskiego, G. Jaśkiewicza]. – Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2009. – S. 7–13.

406. Kasperski E. Kierkegaard – antropologia i dyskurs o człowieku / E. Kasperski. – Pułtusk : Wyższa Szkoła Humanistyczna imienia Aleksandra Gieysztor w Pułtusku, 2003. – 555 s.

407. Kazimierczyk B. Heraklitejskie pisanie : o twórczości Leopolda Buczkowskiego / B. Kazimierczyk // Odrodzenie. – Warszawa, 1989. – 24 grudnia. – S. 6.

408. Kempny P. «... Jeśli spojrzeć za siebie wstecz» : o prozie Włodzimierza Odojewskiego / P. Kempny // Dekada Literacka. – Kraków, 1993. – № 17 (77). – S. 28–37.

409. Kieniewicz J. Kresy jako przestrzeń europejska / J. Kieniewicz // Dziedzictwo kresów – nasze wspólne dziedzictwo? – Kraków : Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, 2006. – S. 13–24.

410. Kieniewicz J. Od ekspansji do dominacji : próba teorii kolonializmu / J. Kieniewicz. – Warszawa : Czytelnik, 1986. – 304 s.

411. Kiersnowski R. Kresy przez małe i przez wielkie «K» / R. Kiersnowski // Kresy – pojęcie i rzeczywistość / [pod red. K. Handke]. – Warszawa : Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, 1997. – S. 109–118.

412. Kirchner H. Leopold Buczkowski albo uroda na czasie / H. Kirchner // Regiony. – Szczecin, 1996. – № 1. – S. 139–146.

413. Klejnocki J. Ostatnia podróż / J. Klejnocki // Polityka (Warszawa). – 2009. – 13 grudnia – S. 24–25.

414. Klimowicz M. Oświecenie / M. Klimowicz. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999. – 610 s.

415. Kłoskowska A. Kultury narodowe u korzeni / A. Kłoskowska. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996. – 469 s.

416. Kolbuszewski J. Kresy / J. Kolbuszewski. – Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1995. – 260 s.

417. Kolbuszewski J. Legenda Kresów w literaturze polskiej XIX i XX wieku / J. Kolbuszewski // Między Polską etniczną a historyczną / [pod red. W. Wrzesińskiego]. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988. – S. 42–56.

418. Kolbuszewski J. Ochrona przyrody a kultura / J. Kolbuszewski. – Wrocław : Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1992. – 207 s.

419. Kosowska E. Przestrzenie tożsamości / E. Kosowska // Dylematy wielokulturowości / [pod red. W. Kalagi]. – Kraków : Universitas, 2004. – S. 66–78.

420. Kossakowska A. Tożsamość narodowa – założenia teoretyczne i zakres problematyki / A. Kossakowska // Kultura pogranicza – pogranicze kultur. – Siedlce ; Pułusk : Brama, 2005. – S. 33–40.

421. Koter M. Kresy państwowe – geneza i właściwości / M. Koter // Kresy – pojęcie i rzeczywistość / [pod red. K. Handke]. – Warszawa : Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, 1997. – C. 9–52.

422. Kowalczyk A. S. «Stepowa Hellada»: Ukraina w eseistyce i epistolografii Jerzego Stempowskiego / A. S. Kowalczyk // Pogranicze kultur / [pod red. C. Kłaka]. – Rzeszów : Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, 1997. – S. 79–102.

423. Kozak S. Chrystianizacja Rusi-Ukrainy a dziedzictwo cyrylo-metodiańskie / S. Kozak // Teologia i kultura duchowa. – Warszawa : Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1995. – S. 105–136.

424. Koziński J. Psychologiczna teoria samowiedzy / J. Koziński. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986. – 426 s.

425. Kresy w literaturze: Twórcy dwudziestowieczni / [pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego]. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1996. – 347 s.

426. Kresy. Syberia. Literatura / [pod red. E. Czaplejewicza, E. Kasperskiego]. – Warszawa : TRIO, 1995. – 252 s.

427. Kroeber A. Kluckhohn C. Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions / A. Kroeber, C. Kluckhohn. – New York : Vintage Book, 1952. – P. 181–189.

428. Krzyżanowski J. R. Kreowany świat Kresów Włodzimierza Odojewskiego / J. R. Krzyżanowski // Pamiętnik Literacki. – T. LXXXV. – Z. 4. – S. 64 – 76.

429. Kunce A. Zlokalizować tożsamość / A. Kunce // Dylematy wielokulturowości / [pod red. W. Kalagi]. – Kraków : Universitas, 2004. – S. 79–90.

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

430. Kwaśniewski K. Społeczne rozumienie relacji kresów i terytorium narodowego / K. Kwaśniewski // *Kresy – pojęcie i rzeczywistość* / [pod red. K. Handke]. – Warszawa : Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, 1997. – S. 63–84.

431. Kwaśniewski K. Tożsamość społeczna i kulturowa / K. Kwaśniewski // *Studia socjologiczne*. – Warszawa, 1986. – № 3. – S. 5–15.

432. Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne / J. Kwiatkowski. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000. – 598 s.

433. Kwiatkowski J. Eleuter / J. Kwiatkowski. – Warszawa : Czytelnik, 1966. – 148 s.

434. Labocha J. Tekst, wypowiedź, dyskurs / J. Labocha // *Styl a tekst* / [pod red. S. Gajdy, M. Balowskiego]. – Opole : Uniwersytet Opolski, 1996. – S. 49–62.

435. *Les Lieux de Memoire : La Republique* / [red. P. Nora]. – Paris : Gallimard, 1984. – T. 1. – 647 p.

436. Linkiewicz O. Wizerunki obcego a rzeczywistość społeczna pogranicza w Galicji Wschodniej w dwudziestoleciu międzywojennym / O. Linkiewicz // *Antropologia pogranicza : polsko-ukraińskie sąsiedztwo* / [red. M. Zowczak]. – Warszawa, 2010. – S. 310–319.

437. Lipiński K. Sarmacja Johanna Bobrowskiego / K. Lipiński // *Topika pogranicza w literaturze polskiej i niemieckiej* / [pod red. Z. Swiatłowskiego, St. Uliasz]. – Rzeszów : Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, 1998. – S. 35–50.

438. Lippmann W. *Public Opinion* / W. Lippmann. – New York : Harcourt, 1922. – 183 p.

439. *Literackie Kresy i bezkresy : księga ofiarowana profesorowi Bolesławowi Hadaczkowi* / [pod red. Katarzyny R. Łozowskiej i Ewy Tierling]. – Szczecin : Wydaw. Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2000. – 448 s.

440. *Literatura i ja : postacie autobiografizmu w literaturze polskiej XX i XXI wieku* / [pod red. Barbary Gutkowskiej]. – Katowice : Oficyna Wydawnicza Waclaw Walasek, 2007. – 174 s.

441. Łobodowski J. O cyganach i katastrofistach / J. Łobodowski // *Kultura*. – Paryż, 1964. – № 10. – S. 35–53.

442. Łoch E. Pierwiastki mityczne w opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza / E. Łoch. – Rzeszów : Towarzystwo Naukowe, 1978. – 194 s.

443. Łukowski W. *Społeczne tworzenie ojczyzn* / W. Łukowski. – Warszawa : Scholar, 2002. – 412 s.

444. Machaj I., Społeczno-kulturowe konteksty tożsamości, mieszkańców wschodniego i zachodniego pogranicza Polski / I. Machaj. – Warszawa : Scholar, 2005. – 308 s.

445. Maciąg W. Autorzy naszych lektur : szkice o pisarzach współczesnych / W. Maciąg. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1987. – S. 49.

446. Maciąg W. Jarosław Iwaszkiewicz : autorzy naszych lektur / W. Maciąg. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1987. – 543 s.

447. Makowski St. Wernyhora : przepowiednie i legenda / St. Makowski. – Warszawa : Cytelnik, 1995. – 269 s.

448. Markiewicz H. Pozytywizm / H. Markiewicz. – Warszawa : Wydaw. Naukowe PWN, 1999. – 612 s.

449. Masłoń K. Kresowa Yoknapatawpha / K. Masłoń // Rzecz Pospolita (Warszawa). – 2010. – 27 maja. – S. 16.

450. Mazurek Sł. Zmierzch koliszczyzny (Polska i Ukraina w zasypie wszystko, zawieje... Włodzimierza Odojewskiego) / Sł. Mazurek // Odojewski i krytycy : [antologia tekstów / pod red. St. Barć]. – Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999. – S. 127–134.

451. Melchior M. Społeczna tożsamość jednostki / M. Melchior. – Warszawa, 1990. – S. 25.

452. Miłosz Cz. Szukanie ojczyzny : esej o wygnaniu / Cz. Miłosz. – Kraków : Szukanie ojczyzny, 1996. – 242 s.

453. Mitosek Z. Literatura i stereotypy / Z. Mitosek. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk : Ossolineum, 1974. – S. 36.

454. Mitzner P. Hania i Jarosław Iwaszkiewiczowie : esej o małżeństwie / P. Mitzner. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2008. – 193 s.

455. Moked G. Dwie galaktyki późnego modernizmu : świat przeszłości i modernizmu w twórczości dwóch żydowskich pisarzy z Galicji – Brunona Schulza i Samuela Josefa Agnona / G. Moked // Literatura na świecie. – Warszawa, 1992. – № 5/6. – S. 345–354.

456. Muciek E. Zniszczenie «wertepowego» świata / E. Muciek // Akcent. – № 1–2 (39–40). – Lublin, 1990. – S. 92–106.

457. Nachlik Y. Głosy w dyskusji / Y. Nachlik // Kresy – pojęcie i rzeczywistość / [pod red. K. Handke]. – Warszawa : Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, 1997. – S. 275–318.

458. Najder Z. Głosy w dyskusji : Kresy – pojęcie i rzeczywistość / Z. Najder ; [pod red. K. Handke]. – Warszawa : Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, 1997. – S. 275–318.

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ

459. Nasiłowska A. Wakacyjny romans / A. Nasiłowska // Polityka. – Warszawa, 1999. – № 32 (2205). – 08 lipca. – S. 12.
460. Nikitorowicz J. Pogranicze, tożsamość, edukacja międzykulturowa / J. Nikitorowicz. – Białystok : Trans Humana, 1995. – S. 70.
461. Nycz R. Teufelsdröckh redivivus albo o pewnym dialogu tekstowym / R. Nycz // Teksty. – 1978. – Z. 1. – S. 106–118.
462. O dialogu kultur wspólnot kresowych / [pod red. Stanisław Uliasz. – Rzeszów : Wydaw. Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1998. – 366 c.
463. Odojewski Włodzimierz rozmawia : tamten świat ; [rozmowę przeprowadził Stanisław Bereś] // Kresy. – Lublin, 2004. – № 3. – S. 13–34.
464. Odojewski W. Dwadzieścia lat jak cmentarzysko / Włodzimierz Odojewski ; [rozm. przepr. R. Ostaszewski] // Dekada Literacka. – Kraków, 2004. – № 6–8. – S. 164–166.
465. Odojewski W. Groby się jeszcze nie zapadły / Włodzimierz Odojewski ; [rozmowę przeprowadził K. Masłoń] // Rzeczpospolita (warszawa), 2001. – № 281. – S. 1–2.
466. Odojewski W. Krótka polska pamięć / Włodzimierz Odojewski ; [rozmowę przeprowadził K. Masłoń] // Rzeczpospolita (Warszawa). – 2001. – № 280. – S. 14.
467. Odojewski W. O pamięci Kresów [tekst nieautoryzowany] / W. Odojewski // Rozmowy na koniec wieku / [prowadzą K. Janowska, P. Mucharski]. – Kraków : Wydawnictwo Znak, 1999. – T. 3. – S. 95–106.
468. Odojewski W. Oksana / W. Odojewski. – Warszawa : Twój Styl, 1999. – S. 152.
469. Odojewski W. Ta dziwna miłość : [rozmowę z Odojewskim prowadził M. Haponiuk] / W. Odojewski // Gazeta w Lublinie. Dodatek do «Gazety Wyborczej». – 1994. – № 275. – 26 listopada. – S. 4.
470. Odojewski W. Udręka i uroda życia / Włodzimierz Odojewski ; [rozmowę przeprowadziła H. Zaworska] // Odra. – Wrocław, 2002. – № 9. – S. 38–48.
471. Odojewski W. Zasypie wszystko, zawieje... / W. Odojewski. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1995. – 662 s.
472. Okoń W. Alegorie narodowe : studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku / W. Okoń. – Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1992. – 191 s.
473. Ossowski S. O strukturze społecznej / S. Ossowski. – Warszawa : Państwowe Wydaw. Naukowe, 1982. – 314 s.
474. Ostaszewski R. Dwadzieścia lat jak cmentarzysko : [rozmawia z Włodzimierzem Odojewskim] / Robert Ostaszewski // Dekada Literacka. – Kraków, 2000. – № 6–8. – S. 164–166.

475. Ostrowski J. Miejsce stereotypu w teorii konstruktywizmu strukturalistycznego / J. Ostrowski // Krytyczny Magazyn Internetowy. – 2007. – Lipiec. – 2007. – № 37. – S 10–19.

476. Owczarek B. Próba rekonstrukcji poetyki Leopolda Buczkowskiego / B. Owczarek // ...zimą bywa się pisarzem... : o Leopoldzie Buczkowskim / [red. Sł. Buryła, A. Karpowicz, R. Sioma]. – Kraków : Universitas, 2008. – S. 11–26.

477. Parsons T. The position of identity in the general theory of action / T. Parsons. – New York : Wiley, 1968. – P. 11–23.

478. Pitt-Rivers A. R. The Clash of Cultures and the Contact of Races Routledge / A. R. Pitt-Rivers. – London, 1927. – P. 18.

479. Polonijna nagroda literacka [Elektroniczny zasób]. – Dostęp : <http://www.znajomapolonia.com/aktualnosci/142/londyn-polonijna-nagrada-literacka>.

480. Prokop-Janiec E. Etnopoetyka / E. Prokop-Janiec // Kulturowa teoria literatury 2 : poetyki, problematyki, interpretacje / [red. T. Walas, R. Nycz]. – Kraków : Universitas, 2012. – S. 185–227.

481. Przybylski R. Eros i Tanatos / R. Przybylski. – Warszawa : Czytelnik, 1970. – S. 24.

482. Przybyła Z. Kategoria pogranicza w badaniach nad edukacją kulturową / Z. Przybyła // Pogranicze kultur / [pod red. C. Kłaka]. – Rzeszów : Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, 1997. – S. 151–159.

483. Purchla J. Dziedzictwo kresów – nasze wspólne dziedzictwo? / J. Purchla // Dziedzictwo kresów – nasze wspólne dziedzictwo? – Kraków : Międzynarodowe Centrum Kultury, 2006. – S. 7–12.

484. Rabizo-Birek M. Między mitem a historią : twórczość Włodzimierza Odojewskiego / M. Rabizo-Birek. – Warszawa : Twój Styl, 2002. – 254 s.

485. Rabizo-Birek M. Powroty po latach : opowiadania Włodzimierza Odojewskiego / M. Rabizo-Birek // Literatura utracona, poszukiwana czy odzyskana : wokół problemów emigracji : [studia i szkice / red. Z. Anders, J. Wolski]. – Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2003. – S. 332–346.

486. Radyszewski R. Juliusz Slowacki. E L'Ucraina / R. Radyszewski // Pagine di ucrainistica europea / [A cura di G. Brogi Bercoff, G. Siedina]. – Alessandria, 2001. – C. 143–156.

487. Radyszewski R. Piotr Mołyła w kijowskich polskojęzycznych emblematycznych panegirykach / R. Radyszewski // Верховина : зб. наук. пр. (на пошану проф. Олекси Мишанича з нагоди його 70-річчя). – Дрогобич : Коло, 2003. – С. 298–309.

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

488. Radyszewski R. «Ukraiński» Słowacki / R. Radyszewski // *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze*. – Warszawa, 2000. – T. X. – S. 69–77.

489. Radyszewskij R. Polskojęzyczna poezja na Ukrainie w XVII w. / R. Radyszewskij. – Kraków : Wydaw. Oddziału PAN, 1996. – 98 s.

490. Radziejowski J. Ukraińcy i Polacy – kształtowanie się wzajemnego obrazu i stereotypu / J. Radziejowski // *Znak*. – Warszawa, 1984. – № 11/12. – S. 1468–1486.

491. Radziwon M. Noc Czerwcowca / M. Radziwon // *Gazeta Wyborcza*. – 2001. – 23 marca. – S. 12.

492. Reszczyński J. Polskie Kresy – mit i codzienność / J. Reszczyński // *Limites Patriae*. – Bielsko-Biała, 2004. – Z. 1. – S. 7–22.

493. Ritz G. Jarosław Iwaszkiewicz : pogranicza nowoczesności / G. Ritz. – Kraków : Universitas, 1999. – 308 s.

494. Ritz G. Kresy polskie w perspektywie postkolonialnej / G. Ritz // *Nieobecność : pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*. – Warszawa : Dom Wydawniczy «Elipsa», 2008. – S. 115–132.

495. Ritz G. Moderne polnische Prosa : Witkacy, Schulz, Gombrowicz / G. Ritz // *Die Literarische Moderne in Europa*. – Opladen : 3 Bde, 1994. – S. 316–337.

496. Rohoziński J. Jarosław Iwaszkiewicz / J. Rohoziński. – Warszawa : Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1968. – 311 s.

497. Rohoziński J. Tradycja romantyczna w dziele Jarosława Iwaszkiewicza / J. Rohoziński // *Miesięcznik literacki*. – Warszawa, 1974. – Nr 2. – S. 30–36.

498. Rosenthal G. Rekonstrukcja historii życia : wybrane zasady generowania opowieści w wywiadach biograficzno-narracyjnych / G. Rosenthal // *Metoda biograficzna w socjologii*. – Warszawa ; Poznań : PWN, 1990. – S. 97–112.

499. Sakowicz E. Trzy szkice na temat pogranicza kultur / E. Sakowicz // *Kultura pogranicza – pogranicze kultur*. – Siedlce-Pułtusk : Brama, 2005. – S. 19–26.

500. Sandauer A. Od estetyzmu do realizmu / A. Sandauer // *Poeci trzech pokoleń*. – Warszawa : Czytelnik, 1966. – 185 s.

501. Sandauer A. Stanowiska wobec / A. Sandauer. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1963. – 124 s.

502. Sapa D. Między polską wyspą a ukraińskim morzem : kresy południowo-wschodnie w polskiej prozie 1918 – 1988 / D. Sapa. – Kraków : Universitas, 1998. – 250 s.

503. Sawicka J. Wołyń poetycki w przestrzeni kresowej / J. Sawicka. – Warszawa : DIG, 1999. – 204 s.

504. Schoferowa M. Grzędowie, opowieść z Zimnego Podola : exodus, sztuka sceniczna / M. Schoferowa ; [komentarz socjologiczny i posłowie E. Smułkowa]. – Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1998. – 234 s.

505. Skrabek D. Leopold Buczkowski : traumatyczna tkanka prozy / D. Skrabek // Teksty Drugie. – 2007. – № 5. – S. 177–190.

506. Skwarek I. Dlaczego autobiografizm? : powieści autobiograficzne dwudziestolecia międzywojennego / I. Skwarek. – Katowice : Uniwersytet Śląski, 1986. – 162 s.

507. Skwirut A. Dyskurs nostalgiczny nowość czy tradycja / Aneta Skwirut // Актуальні проблеми слов'янської філології. – К. : Знання України, 2001. – Вип. VI. – С. 285–280.

508. Słownik literatury polskiego oświecenia / [pod red. T. Kostkiewicyowej]. – Wrocław-Warszawa-Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2006. – 724 s.

509. Słownik literatury polskiej XIX wieku / [pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej]. – Wrocław-Warszawa-Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1994. – 1112 s.

510. Słownik rodzajów i gatunków literackich / [pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej]. – Kraków : Universitas, 2006. – 814 s.

511. Smith A. D. Nacionalismo / A. D. Smith. – Madrid : Alianza, 2001. – 310 p.

512. Smulski J. Trzy książki, do których wracam niechętnie / J. Smulski // Odojewski i krytycy. – Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999. – S. 14–24.

513. Smułkowa E. Komentarz socjologiczny / E. Smułkowa // Schoferowa M. Grzędowie, opowieść z Zimnego Podola : exodus, sztuka sceniczna / [komentarz socjologiczny i posłowie E. Smułkowa]. – Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1998. – S. 5–31.

514. Smułkowa E. Słownik regionalizmów / E. Smułkowa // Schoferowa M. Grzędowie, opowieść z Zimnego Podola : exodus, sztuka sceniczna / [komentarz socjologiczny i posłowie E. Smułkowa]. – Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1998. – S. 228–334.

515. Sokołowska B. Aksjologia «małej ojczyzny» w kontekście rozważań o piśrztwie Stanisława Vincenza / B. Sokołowska // O dialogu kultur / [pod red. C. Kłaka]. – Rzeszów : Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, 1997. – S. 123–150.

516. Sosnowska D. Historia podprogowa w Zasypie wszystko, zawieje... Włodzimierza Odojewskiego / D. Sosnowska // Kresy. – Lublin, 1995. – № 22. – S. 104–111.

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

517. Starowierow M. Polskość i ukraińskość z perspektywy wspomnieniowej / J. Iwaszkiewicz / M. Starowierow // Українська полоністика. – Житомир, 2004. – № 1. – С. 194–206.

518. Stempowski J. Klimat życia i klimat literatury / J. Stempowski. – Warszawa : Czytelnik, 1988. – 348 s.

519. Stoff A. Egzotyka, egzotyzm, egzotyczność : próba rozgraniczenia pojęć / A. Stoff // Egzotyzm w literaturze / [pod red. E. Kuźmy]. – Szczecin : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 1990. – S. 7–25.

520. Sulima R. Grzędowie ; Exodus : [zawiera rec. książki : Schoferowa M. Grzędowie ; Exodus. – Warszawa, 1999] / Roch Sulima // Regiony. – Szczecin, 1999. – № 1/4. – S. 207–211.

521. Surynt I. Badania postkolonialne a «Drugi Świat» : niemieckie konstrukcje narodowo-kolonialne XIX wieku / I. Surynt // Teksty Drugie. – № 4. – Warszawa, 2007. – S. 25–46.

522. Synak B. Kaszubska tożsamość : ciągłość i zmiana / B. Synak. – Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1998. – 262 s.

523. Szczepkowska E. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego : postacie, krajobrazy, obszary pamięci / E. Szczepkowska. – Warszawa : Instytut Badań Literackich, 2002. – 182 s.

524. Święch J. Kresy i centrum / J. Święch // O dialogu kultur wspólnot kresowych / [pod red. St. Uliasz]. – Rzeszów : Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, 1998. – S. 35–54.

525. Taranienko Z. Rozmowy z pisarzami / Z. Taranienko. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1986. – 515 s.

526. Tazbir J. Stereotypów żywot twardy / J. Tazbir // Mity i stereotypy w dziejach Polski. – Warszawa : Wydawnictwo «Interpress», 1991. – S. 8–19.

527. Tomaszewski J. Stereotyp mniejszości narodowych w II Rzeczypospolitej / J. Tomaszewski // Mity i stereotypy w dziejach Polski / [pod red. J. Tazbira]. – Warszawa : Wydawnictwo «Interpress», 1991. – S. 260.

528. Topika pogranicza w literaturze polskiej i niemieckiej / [pod red. Z. Światłowskiego, St. Uliasz]. – Rzeszów : Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, 1998. – 198 s.

529. Torzecki R. Kwestia ukraińska w Polsce w latach 1923 – 1929 / R. Torzecki. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1989. – 467 s.

530. Trzandel J. Polski Hamlet / J. Trzandel. – Warszawa : Wydawnictwo Antyk Marcin Dybowski. – 1995. – 184 s.

531. Trziszka Z. Leopold Buczkowski / Z. Trziszka. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987. – 180 s.

532. Trziszka Z. Mój pisarz / Z. Trziszka. – Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1979. – 326 s.

533. Trziszka Z. O dzienniku Leopolda Buczkowskiego / Zygmunt Trziszka // Kresy. – 1997. – № 4. – S. 211–216.

534. Turczyński A. Ząb mądrości. Iwaskiewiczowskie miejsca, znaki i symbole / A. Turczyński. – Koszalin : Millenium, 2001. – 334 s.

535. Uliasz St. Głosy w dyskusji / St. Uliasz // Kresy – pojęcie i rzeczywistość / [pod red. K. Handke]. – Warszawa : Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, 1997. – S. 275–318.

536. Uliasz St. Literatura Kresów. Kresy literatury / St. Uliasz. – Rzeszów : Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, 1994. – 245 s.

537. Uliasz St. O kategorii pogranicza kultur / St. Uliasz // Pogranicze kultur / [pod red. C. Kłaka]. – Rzeszów : Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, 1997. – S. 9–20.

538. Uliasz St. O literaturze Kresów i pograniczu kultur / St. Uliasz. – Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2001. – 218 s.

539. Uliasz St. Obraz Ukraińców i Ukrainy w literaturze polskiej / St. Uliasz. – Rzeszów : Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, 1993. – 26 s.

540. Uliasz St. Polska proza lat 1918–1939 : antologia tekstów krytycznoliterackich i opracowań naukowych / St. Uliasz. – Rzeszów : Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, 1989. – 314 s.

541. Walas T. Stereotypes and Nations / T. Walas // Cracow : International Cultural Centre. – 1995. – P. 10–19.

542. Wapiński R. Kresy – pojęcie i rzeczywistość [głosy w dyskusji / pod red. K. Handke] ; R. Wapiński. – Warszawa : Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, 1997. – S. 275–318.

543. Weretiuk O. Wizja Ukrainy we współczesnej powieści polskiej i ukraińskiej : Leopold Buczkowski, Andrzej Kuśniewicz, Włodzimierz Odojewski, Ulas Samczuk, Iryna Wilde, Roman Andrijaszuk / O. Weretiuk. – Warszawa : Wydaw. Instytutu Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 1998. – 297 s.

544. Weretiuk O. Kategoria pogranicza i jej galicyjskie kody / O. Weretiuk // Pogranicze kulturowe : odrębność – wymiana – przenikanie – dialog : [studia i szkice / pod red. O. Weretiuk, J. Wolskiego, G. Jaśkiewicza]. – Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2009. – S. 14–23.

545. Wernik R. Czarcie drzewo : opowieść kresowa / Romuald Wernik. – Wrocław : Atla 2, 2002. – 294 s.
546. Wernik R. Nie wróćą bociany na Graniczną : opowieść kresowa / R. Wernik. – Sussex : Caldra House Ltd, 1998. – 240 s.
547. Wernik R. Nigdy nie zapomniałem o Polsce / R. Wernik // Nowy Nurt. – Poznań, 1994. – Nr 3. – S. 4–6.
548. Wernik R. W Zdołbunowie zakwitły kaczeńce / R. Wernik. – Biały Dunajec ; Ostróg : Wołanie z Wołynia, 2001. – 111 s.
549. Werwes H. Jarosław Iwaszkiewicz : szkic krytycznoliteracki / H. Werwes. – Warszawa : Czytelnik, 1979. – S. 36.
550. Werwes H. Tam, gdzie lkwę srebrne fale płyną : z dziejów stosunków literackich polsko-ukraińskich w XIX i XX wieku / H. Werwes. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972. – 321 s.
551. Więckowski A. Metafizyka pamięci / A. Więckowski // Odra. – Wrocław, 1992. – № 4. – S. 2–6.
552. Witkowska A., Przybylski R. Romantyzm / A. Witkowska, R. Przybylski. – Warszawa : PWN, 2000. – 745 s.
553. Wojciechowska A. Bruno Schulz – mieszkaniec trzech światów / A. Wojciechowska // Pogranicze kulturowe : odrębność – wymiana – przenikanie – dialog : [studia i szkice / pod red. O. Weretiuk, J. Wolskiego, G. Jaśkiewicza]. – Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2009. – S. 96–101.
554. Wójcik T. Dialektyka kultury i natury / T. Wójcik // O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. – Kraków ; Wrocław : Wydaw. Literackie, 1983. – S. 160–171.
555. Wójcik T. Pejzaż w poezji Jarosława Iwaszkiewicza / T. Wójcik. – Warszawa : Semper, 1993. – S. 28–42.
556. Wójcik T. Pocięcha mieszka w pięknie : studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza / T. Wójcik. – Warszawa : Elipsa, 1998. – 216 s.
557. Wyka K. Nowe i dawne wędrówki po tematach / K. Wyka. – Warszawa : Czytelnik, 1978. – 485 s.
558. Wysocki A. Regionalizm funkcjonalny w działaniu (na Huculszczyźnie) w świetle dokumentów Centralnego Archiwum Wojskowego / A. Wysocki // Rocznik Archiwalno-Historyczny Centralnego Archiwum Wojskowego. – Warszawa, 2009. – № 2/31. – S. 90–98.
559. Zajas K. Nieobecna kultura : przypadek Inflant polskich / K. Zajas. – Kraków : Universitas, 2008. – 396 s.
560. Zajas K. Sytuacje pograniczne / K. Zajas // Fenomen Pogranicz kulturowych / [pod red. L. A. Suchomłynowa]. – Donieck : Jugo-Wostok, 2008. – S. 50–72.

561. Zaleski M. Formy pamięci: słowo / obraz terytoria / Marek Zaleski. – Gdańsk : Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2004. – 244 s.

562. Zaleski M. Żyjące cmentarze Rzeczypospolitej / M. Zaleski // Res Publica. – Warszawa, 1987. – № 4. – S. 80–95.

563. Zawada A. Jarosław Iwaszkiewicz / A. Zawada. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1994. – 422 s.

564. Zaworska H. Opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza. Lustra Polaków / H. Zaworska. – Warszawa : Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1985. – 223 s.

565. Zienkiewicz T. Polskie życie literackie w Kijowie w latach 1905 – 1918 / T. Zienkiewicz. – Olsztyn : Wydawnictwa Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1990. – S. 90.

566. Zimorowic J. B. Sielanki nowe ruskie / J. B. Zimorowic. – Łódź : Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 1994. – 47 c.

567. Ziółkowski M. Znaczenie – interakcja – rozumienie : studium z symbolicznego interakcjonizmu i socjologii fenomenologicznej jako wersji socjologii humanistycznej / M. Ziółkowski. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981. – 323 s.

568. Znaniński F. Nauka o kulturze : narodziny i rozwój / F. Znaniński. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1971. – 563 s.

569. Żenkiewicz J. Dwór polski i jego otoczenie / J. Żenkiewicz. – Toruń : Wyd. «Adam Marszałek», 2008. – 172 s.

570. Żongołowicz B. Australijski okres życia i twórczości Andrzeja Chciuka (1951 – 1978) [Elektroniczny zasób] / B. Żongołowicz. – Dostęp : <http://pandora.nla.gov.au/pan/32080/200212100000/www.polonica.org.au/chciuk/referat.html>.

571. Żubrowski M. Literatura polska 1945 – 1995 / M. Żubrowski. – Warszawa : Wyd. «Trio», 1997. – 284 s.

Наукове видання

Сухомлинов Олексій Миколайович

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

Монографія

Науковий редактор
член-кореспондент НАН України,
доктор філологічних наук, професор *Р.П. Радишевський*
Комп'ютерна верстка *С.К. Акімов*
Дизайн обкладинки *Ю.Г. Сопін*
Технічний редактор *О.В. Хатунцева*

Підписано до друку 16.07.2012 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура «Book Antiqua». Друк – лазерний.
Ум.-друк. арк. 21,86 . Обл.-вид. арк. 20,93.
Наклад 300 прим. Вид. №135. Зам. №138.

Видавництво "ЛАНДОН-XXI"

Свідоцтво про реєстрацію: серія ДЦ №159 від 22.10.2010р.
83120, м. Донецьк, вул. Петровського, буд. 126-А/32.
Тел./факс: (062) 334-49-66, (095) 295 58 12
e-mail: elenah66@gmail.com