

Тетяна ДОВЖОК

ПОГРАНИЧЧЯ КУЛЬТУР
У ПОВОЄННІЙ ПОЛЬСЬКІЙ ПРОЗІ
(В. ОДОЄВСЬКИЙ, А. КУСЬНЄВІЧ,
Л. БУЧКОВСЬКИЙ, З. ГАУПТ)

*Ситуація пограниччя, в якій Я повсякчас і в різних вимірах сти-
кається з етнічно, ментально, расово відмінним Іншим, – одна з най-
характерніших прикмет сучасного світу. Явища багатокультурності
й проникності культурних меж, свобода міграції і відкритість кордонів
спонукають нас до глибокого переосмислення власного погляду на Іншого
та своїх з ним взаємозв'язків. Як зауважує Ю. Кристева: «Необхідність
жити з іншим, з чужинцем, ставить нас перед можливістю чи немож-
ливістю бути інакшим. Йдеться не просто про нашу здатність прийня-
ти – з гуманних міркувань – іншого, а про те, щоб бути на його місці, що
означає мислити себе і самому ставати іншим щодо самого себе»¹.*

У панорамі повоєнної польської літератури важливе місце посідає проза «малої вітчизни» – спадщина розмаїтих погранич (польсь-ко-німецького, польсько-литовського та польсько-українського), які існували «на межах» національного культурного простору до геополітичних зрушень середини ХХ ст. Неповторна специфіка периферійних поліетнічних спільнот стала невичерпною темою творчості письменників, що змушені були покинути країну свого дитинства або стали свідками акультурації рідного терену. У запропонованій статті представляємо фрагмент дослідження польської повоєнної прози, тематично пов'язаної з галицько-подільським регіоном – колишніми південно-східними «кресами» Польщі², де історично сформувалася багатоетнічна субкультура. Обрані з численного грона «кресових» ав-

торів постаті – В. Одоєвський, А. Кусьневич, З. Гаупт, Л. Бучковський – це ті письменники, у творчості яких проблематика складних взаємин між сусідськими етносами регіону посідає одне з чільних місць.

Закономірно, що наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття, коли концепція мультикультуралізму здобуває перевагу в європейській етно-культурній політиці³, саме поняття «креси» стає поволі анахронізмом та глибоко переосмислюється як в аспекті географічному, так і в історичному та історико-літературному. У «кресах» тепер вбачають передусім «напрямок експансії», «евфемізм», утворений задля приховування своєрідності підлеглого регіону⁴ та експонування «польської вищості» на сході⁵, у них помічають передусім «квазігеографічність», потенційну «релятивність»⁶, підкреслюють закладену в самій назві анахронічність асиметричного ціннісного протиставлення центр–периферія, в якому на долю «непольських» теренів незмінно випадає «маргіналізація, ізоляція і культурна стагнація»⁷.

У польській літературно-критичній традиції досі подекуди функціонує термін «кресова література», проте аби уникнути згаданій етноцентричної конотації, у праці ми говоримо про «*літературу пограниччя*», вивчаючи її у ключових для неї вимірах, якими є: проблематика самототожності вихідців з поліетнічних спільнот, ціннісно означений простір «малої вітчизни», катастрофічне світосприйняття трагічного повоєнного покоління.

Потрібно пам'ятати, що останні польські «креси», анексовані на користь Радянського Союзу 1945 р., – галицько-подільський регіон часів міжвоєнного двадцятиліття – це передусім *втрачена* «мала вітчизна» А. Кусьневича, Л. Бучковського, З. Гаупта, Ю. Стрийковського, А. Хцюка, В. Пазнівського, В. Стойовського та багатьох інших відомих повоєнних письменників. «Викорінення з рідних краєвидів»⁸ трагічно збіглося для них з ідеологічними процесами «стирання» історичної пам'яті та культурної ідентичності польської спільноти задля виникнення безликої соціальної маси, «неможливої легкості буття» (за М. Кундерою) повоєнної ПНР. За тих умов творчість «пограничних митців», вихованих у мультикультурному середовищі, з центральною ідеєю діалогу відмінних спільнот стала вагомим засобом протиставлення монологічності офіційної «новомови» часів тоталітаризму та

відіграла одну з провідних ролей у «незаангажованому дискурсі»⁹ (Р. Нич) повоєнного польського письменства, адже головною цінністю культурного пограниччя є «відкритість до Інших», що означає ненаголошення на винятковості власної культури, а відтак, відмову від спрощеного, дихотомічного образу світу на користь гетерогенності й розмаїття.

Тож не дивно, що головним матеріалом творчості «кресових» письменників повоєнного покоління є власний біографічний досвід: скрупульозне відтворення реалій зниклого назавжди багатокультурного світу стає для них головною, а в окремих випадках єдиною моделлю художнього осмислення дійсності. Рефлексія письменників найчастіше торкається проблематики цілого «втраченого» покоління та водночас проектується на «сумнівний» образ людини другої половини ХХ ст. Водночас відбудова міфу гармонійного багатонаціонального пограниччя довоєнного часу стає для них формою реконструкції європейського простору культури, а поряд з тим – віднайденням власного місця в ньому.

Анджей А. Кусьневич (1904-1993), Леопольд Бучковський (1905-1989) та Зигмунт Гаупт (1907-1975) – майже однолітки народжені на теренах тогочасної Галичини – провінції Австро-Угорської імперії, що хилилася до занепаду. Роки їхньої юності припали на період становлення незалежної Польщі, з усіма його суперечностями, пов'язаними з відродженням польського культурного простору на нових «кресах» та неоднозначною національною політикою молодого уряду. Митців поєднує спільне ціннісне поле «малої вітчизни», що витворює особливий «кресовий код»¹⁰ – мову порозуміння, доступну лише втаємниченим, пов'язану з функціонуванням багатонаціональної субкультури. Водночас згаданий «код» найчастіше є елементом культивованого митцями австро-угорського міфу, в якому чільне місце займає етнічна й релігійна толерантність імперії Габсбургів¹¹.

Влодзімеж Одоєвський (нар. 1930 р.) – безсумнівний авторитет серед представників «кресової тематики» у польській літературі повоєнної доби. Завдяки особливій емоційності, яку письменник надає художньому світові «кресів», мимоволі складається враження, нібито цей світ є часткою і його приватного біографічного досвіду. Проте прозаїк не є вихідцем з «кресів», народився він у Познані та нале-

жить до молодшого покоління, юність якого припала на часи окупації. Зв'язок з реальними «кресами» все ж існує: літо 1943 року 13-літній Владзімеж провів у родичів на Поділлі під Тереховою – в самому епіцентрі польсько-українських конфліктів. Враження від пережитого було настільки сильним, що згодом тема етнічного протистояння двох сусідніх народів стала центральною у його творчості.

Отже, говорячи про джерела проблематики польсько-українського пограниччя у творчості обраних митців, необхідно підкреслити: у той час, як для трьох перших письменників – це реальний досвід «співбуття з людьми» галицько-подільського регіону у довоєнні роки ХХ ст., для В. Одоєвського – це передусім враження глибокого шоку від міжнаціонального конфлікту на «кресах», яке, крім того, нашарувалося на закріпленій у свідомості митця літературний образ України (В. Одоєвський згадував, що виховувався на поезії «української школи» та романістиці Г. Сенкевича, в яку була закохана його мати¹²). Тож закономірно (як побачимо далі), що доробок В. Одоєвського вписується в національно-історичну матрицю трактування теми пограниччя¹³ («креси» як проблема «ідеологічної вітчизни»), відмінну від поліетнічного образу («креси» «зсередини», як досвід «малої вітчизни»), характерного для стильової палітри Л. Бучковського, А. Кусьневича і З. Гаупта.

Леопольд Бучковський був письменником, устами якого промовляла Іншість. Глибоко вкорінений у світ культурного пограниччя (народився у селі Накваша, зростав у Підкамені на Поділлі у родині різьбяр), він, власне, почав творити, аби передати (спочатку в музиці, живописі, а потім і в слові) унікальне живе багатоголосся свого краю. Тонка багатовимірність світосприйняття відбилася у відчутному «на дотик, смак і запах» житті-бутті «Вертепів» – першої повісті митця, конфіскованої цензурою 1937 року за «неправдивий» (бо неприкрашений!) образ галицького села. Глибоку ліричність письма відзначив у повісті К. Вика, назвавши «Вертепи» «дивним автобіографічним поетизуванням»¹⁴. Подібно З. Трішка визначає «Вертепи» «рапсодичною повістю», в якій «проза наближається до поезії»¹⁵.

Спільноти подільських сіл Долинощасна й Засереття є взірцем такої пограничної культури, де внутрішні етнічні межі практично не грають

ролі в окресленні ідентичності. Характер співіснування різних начал у пограничному світі Л. Бучковського можна б назвати, за Р. Ничем, «всебічним палінгенезом»¹⁶: знаком етнічної належності тут стає хіба лиш прізвище/прізвисько та рід діяльності: (Пейсах Школьник (єврей, торговець кіньми), Тимонов (росіянин?), Кеніг (єврей, німець?), Анелька Безданська (полька), Чаплій, Гук, Бондарчук (українці?), Лукаш Шеремета (українець?), його син – головний герой твору – має румунізоване ім'я Томку). Наратор твору є немовби «колективною свідомістю» цієї спільноти, тому «оповідає світ» ніби зсередини самих його явищ, не коментуючи його, а водночас дозволяючи кожному з «інших голосів» повноцінно висловитися «від себе», залучаючи до дискурсу неосвоєне «чуже слово» з пограничного ідіолекту (а чимало слів не зафіксовано в жодному словнику!).

Етнічно Інший сприймається у «Вертепах» як органічна і невід'ємна частка «свого» світу. Герої несвідомо присвоюють культурні особливості одне одного, створюючи синтезований варіант пограничної культури: дівчата охоче співають як польських, так і українських пісень; селяни беруть участь в аматорській драматичній виставі, що її українською мовою ставить ксьондз Жупан, причому на прем'єру сходяться два сусідні села (греко-католицьке і община старовірів); люди відвідують проповіді і в церкві, і в костелі, а в кооперативній крамниці вивішені в один ряд польський Орел, портрети Пушкіна і Шевченка.

Мешканців краю об'єднує спільне почуття «тутешності», яке визначає досить герметичне середовище «свого», протиставлене зовнішньому «чужому». Питання «Ви тутешній/нетутешній?» найчастіше ініціює діалог з незнайомими людьми та визначає характер взаємин з ними, у той час як етнічна «інакшість» для місцевих жителів впливає з одвічного порядку речей. У світі Долинощасної склалася своєрідна ієрархія добрих і злих сил: є свої священики (Жупан, Самосачинський), свій цілитель (Гжибняк), свої лиходії (Жарновецький, Деркач), свій злодій (Гук), своя причинна (Анелька Безданська) тощо. Кожен з них так чи інакше є добрим/злим, заслуговує на похвалу/осуд місцевої громади, проте всі вони є частиною свого, близького, зрозумілого світу. Натомість, прибулець Шеремета, який прагне осісти в селі, наражається на опір значної частини мешканців, яка не

бажає приймати нетутешнього. Шеремета потерпає від облудного війта, а також стає своєрідним «цапом відбувайлом» – причиною всіх нещасть сільської громади: «Люди бунтувалися; рано-вранці до Жарновецького прийшла делегація з вимогою негайно вигнати Шереметів з села. На їхню думку, все нещастя Шеремета приніс [...] – викинь із села чужинців»¹⁷, – безжально прирікає прибульців багатонаціональний колектив села, для якого Шеремета і його син – чужі, невідомі, отже, потенційно є носіями небезпеки для сформованого світу Долинощасної.

«Тутешність» у художньому світі Л. Бучковського є головною формою самовизначення, вищою за релігійні відмінності (мирно співіснують тут римо- і греко-католики, євреї й православні-старовіри), а «багатомовність» – «польсько-русинська мішанина з єврейським відтінком», як визначає її автор¹⁸, є формою зрозумілої всім «людської мови»¹⁹.

Проте варто пам'ятати, що пограниччя – це не лише дифузія культур, а й терен, де гостро постає проблема ідентифікації. Процес окреслення самототожності протікає як необхідність «вирізнитися» на тлі Іншого, що невблаганно призводить до формування автостереотипу і стереотипів інших спільнот. На пограниччі, як відзначає Т. Цивьян, «самоідентифікація орієнтується не лише і навіть, можливо, не стільки на себе, на підтримку власної стабільності, а на чужого, тобто на те відображення, яке і уможливило знайомство з самим собою»²⁰. Подібно і літературний образ Іншого найчастіше є своєрідним «кривим дзеркалом», в якому відбивається автопортрет Я. У прозі пограниччя він найчастіше постає у взаємовіддзеркаленні стереотипу й автостереотипу, таким чином, руйнуючи обидва.

Послідовне «вивертання стереотипів» – літературне амплу Анджея Кусьневича: гра усталеними уявленнями про «польське (великопанське), українське (холопське), єврейське (екзотично-метафізичне)» постає в іронічно-гротескному світі, наближаючись до знаної «боротьби з формою» В. Гомбровича. Втілюючись у щоразу інших нараторів, автор наділяє їх таким поглядом на речі, який найчастіше є неприйнятним для пересічного поляка і, таким чином, руйнує закорінені в суспільній свідомості стереотипи. Скажімо, у повісті

«Стан невагомості» (1974) на возз'єднанні землі (Помор'я повоєнних років) ми дивимося очима виселеної звідти німкені, на наполеонівські війни – з позиції пруського патріота, бурхливий період занепаду шляхетської Речі Посполитої оглядаємо з перспективи конфедерата Адама Понінського, у повісті «Зони» (1971) національну політику II Речі Посполитої сприймаємо крізь призму українця Євгена Лучка, а період повоєнної відбудови ПНР – з точки зору незаангажованого в загальний ентузіазм інтелігента, який мешкає в єдиному вцілілому у Варшаві готелі. В «Уроці мертвої мови» (1977) занепад монархії Габсбургів постає перед нами як прообраз долі естета-екзекутора Кікерітца, в «Ероїці» (1976) фашистський режим осмислюється з точки зору німецького офіцера, а у повісті «На шляху до Коринфу» (1964) еміграційне життя польської спільноти у Парижі постає як нужденне «упублічнення» («upowszechnienie»), позбавлене пафосу та ідеалів.

Видається, що в увялому світі своїх творів А. Кусьневич прагне досягти ситуації своєрідного «багатоголосся», коли водночас і на рівних правах співіснують кілька протилежних рацій, точок зору, жодна з яких не претендує на винятковість. У «Знаках зодіаку» – першій частині повісті «Зони» – А. Кусьневич представляє нам гармонійний світ, в якому безконфліктно й повноцінно співіснують численні Інші – це поліетнічна спільнота міжвоєнних польських «кресів», до якої належали українці, поляки, євреї, німці. Репрезентуючи найрізноманітніші щаблі соціальної ієрархії, вони склали єдиний організм містечка (його прототипом став довоєнний Стрий), в якому жодна частина не мислила себе без іншої: у дворі суходольського графа Горіуса служили польки, українки і німкені, нащадок роду – Густав-Адольф був напівнімцем, стрийський учитель Кароль Богачевич – поляком, греко-католицькі священники – отець Лучко і отець Маківський – українцями, численну єврейську громаду містечка (її пізніша трагічна доля розкривається в алюзіях протягом усього твору) представляли адвокати, судді, нотаріуси, торговці й шинкарі, різники й побожні талмудисти. Всі їхні діти вчилися в одній гімназії, були від народження «багатомовними» («ми всі з дитинства говорили українською, наш край одвіку був домівкою різних народів»²¹). У результаті, на рівні тексту повісті не вибудовується (подібно як і в «Вертепах» Л. Бучковського) бінарної

опозиції «польське Я – інонаціональний Інший», адже «відмінність у спільноті, до якої належать ми, вони, всі»²² – унікальна риса локальної культури регіону.

Характер цього об'єднання передає колективний наратор (термін Є. Яжемського²³), багатолікий герой (Олек-Євген-Густек-Саломон-Конрад), який, оповідаючи про колишні події, постійно трансформується, причому точка зору не переходить від одного оповідача до іншого, але здається, ніби сама спільнота виділяє з-поміж себе ту чи іншу особу, про яку розповідає. Таким чином, дискурс Я розщеплюється на безліч мікродіалогів-мікронаративів, у яких глибина відвертості й відкритості у напрямку Іншого сягає моделі Буберівської «зустрічі», розмови на рівні Я-ТИ²⁴. Висловлювання численних Інших і водночас найближчих Своїх індивідуалізуються українськими, німецькими, єврейськими мовними вкрапленнями, а такі вислови як, для прикладу: «–Haft, a farfluchte! Ta de ty polizła prokliata!» – автор називає «говіркою наших країв»²⁵. Уся оповідь пересіяна подібними «мішаними» зворотами як знаками призабутого шифру, що дозволяє, скажімо, одному з героїв на іншому кінці світу (мешкає у ПАР) символічно «увійти» у світ юності: «Гучьо [...] повторює ніжно-ласкаво: *A giten, cześć!* – а потім додає: – *Idy ty, durnyło!* – це засоби-замінники, такі ж, як і ячмінна каша, яка за браком гречаної має замінити смак давньої молодості»²⁶.

У повісті «Зони» найяскравіші ознаки метаморфози традиційних етнічних уявлень-кліше проявляються в образі українця (хоча іміджі пограничних євреїв і німців також далекі від схематизму). Євген Лучко та його неординарна родина повністю нівелюють стереотип брудного й неосвіченого українського «хлопа». Останній перероджується в елегантного, високоосвіченого інтелектуала, який, на відміну від більшості поляків, репрезентує власним світоглядом та манерами західноєвропейські взірці культури в її пізньомодерний період. Євген – яскрава індивідуальність, унікальний ерудит і лідер, що суперечить уявленню про безликість та сліпу керованість українців (пор. образ українця у В. Одоєвського): «Генек – то був неабихто. [...] Сам встановлював права, диктував моду, виносив вироки [...] виглядав, як пан з панів [...] сам у собі, неповторний у своїй специфіці»²⁷, – згадає Євгена поляк Олек Богачевич.

Євген – постать амбівалентна: він є водночас взірцем активного, життєствердного, революційно-оновуючого первня, реалізованого у визвольному українському русі, і в той же час, парадоксально, має в собі яскраві риси декадентського естетизму, «перезрілої» мудрості та пере-сичення знанням, хворобливості й розкладу, що пов'язує його постать з міфом пізньої Австро-Угорщини²⁸. Належність до ментальної сфери «двонаочної монархії» додатково підкреслює декларація статевої «нейтральності» Євгена («jestem neutrum»²⁹), або ж, інакше кажучи, андрогинності (обоjнactwa), що стала метафорою державного організму імперії Габсбургів³⁰. М. Єліаде, простежуючи образ андрогина в міфотворчості й літературі, розглядає його як втілення ідеї повноти, звершення й завершення водночас, як зразок первісної цілісної й досконалої людини, що гармонійно поєднує протилежності³¹. Насичений подібними значеннями герой А. Кусьневича постає як символічне втілення двійстості «пограничної ідентичності», що передбачає одночасне «ототожнення» з часто взаємозаперечними феноменами й реаліями.

У творчості А. Кусьневича стереотипні форми мислення чи поведінки, показані у гротескному світі, втрачають свою догматичну значимість. Зокрема, у повісті «Зони» письменник деконструє низку глибоко вкорінених у польській самосвідомості міфів: через образ Євгена – міф про неосвіченого, агресивного «українського хлопа», через постать ідеаліста-учителя Богачевича – романтичний повстанський міф та міф польського месіанізму, через легковажного Густава-Адольфа, – розвінчує міф високої шляхетської культури «кресов'ян». Під прицілом висміювання А. Кусьневича найчастіше опиняється саме поляк-наратор, який ставиться до себе іронічно, а нерідко (зокрема, у повістях «На шляху до Коринфу», «Стан невагомості», «Повертання») – навіть самопринизливо. Автор свідомо деконструє автостереотип Поляка (так, саме з великої літери!), пропускаючи його крізь призму численних Інших поглядів, тим самим доводячи, що «погранична багатолікість» унеможливає догму й егоїзм: «Втілюючись у різні постаті, я одночасно залишався собою», – стверджує оповідач, а «інший був тим оком, яке я примружував поза окулярами, дивлячись на власні вибрики; яке рятувало від внутрішньої смішності [...] і від самозакоханості без меж»³².

Засада «ненасилля над Іншим» визначає також ні з чим незрівняну своєрідність творчості З. Гаупта (народився у селі Улашківці на Поділлі, навчався у Львові, по Другій світовій війні емігрував до США). Світовідчуття митця, сформоване в умовах культурного пограниччя, вимагало такої форми художнього вираження, яка б дозволила якнайповніше відтворити різнобарвну багатовимірність рідного світу. Тексти З. Гаупта (Є. Стемповський назвав їх «образами»³³) вибудовуються як мозаїка вільних асоціацій, алюзій, пов'язаних за принципом «перегуку переживань». Автор ігнорує причиново-часову послідовність оповіді, віддаючи перевагу тому, що вириває з факту самого називання зниклої дійсності. Своєрідна техніка застигло у часі фрагменту буття, ніби стоп-кадру фільму чи графічного ескізу, виражається в уривчастому характері наративу. Письменнику вдалося досягти упорядкованої форми лише в композиції, тому оповідання першої (і єдиної прижиттєвої) збірки «Перстень з паперу» (1963) написані у хронологічній послідовності етапів його життєпису – від Поділля через Париж, Львів, Великобританію і Прованс до Нового Орлеану, замкнуті, ніби символічним перснем з паперу, двома оповідями про раннє дитинство і молодість.

Такий метод є для автора своєрідним способом підтвердження сенсу і єдності власного існування: «Тож якщо я тепер поспіхом і пожадливо збираю уламки того часу і складаю їх знову, то маю повне право, справжній сервітут до тих часів, забираю те, що моє, забираю і повертаю уламки самого себе»³⁴. За висловом А. Мадиди, творчість З. Гаупта була передусім «формою самопізнання і своєрідної автотерапії»³⁵, що виростала з особистого досвіду пограниччя.

Однією з головних рис «пограничної свідомості» є надзвичайна уважність до всього, що відмінне, неповторне, своєрідне. Можливо, величезна притягальна сила текстів З. Гаупта полягає як раз у тому, що головне в ній – визнання й уславлення унікальності кожного людського індивіда, неповторності кожної істоти й сутності навколишнього світу, що він прагнув зафіксувати у складній мозаїці фрагментів-вражень. Як сам визнавав: «Досить цього узагальнення, колективного мислення і бачення. Взяти кожну людину окремо, так, ніби це унікум, самому переконатися, що це неодмінно унікум. Такий самий, як я, такий самий,

як той інший. Дійсно окрема й особлива людина, дійсно неповторна» («Світи»)³⁶.

Митець прагне завдяки слову проникнути у суть змінності світу й речей, а відтак знайти відповідь на питання – хто я? і куди прямую? (провідний у З. Гаупта мотив дороги), а також – хто я стосовно іншої людини і ширше – стосовно світу, що мене оточує – де межа між єдністю і окремішністю? – «Людина близька мені настільки, що я ідентифікуюся з нею. Наше людство таке подібне, що ми – одне ціле. Ми – одне ціле, і так, і ні»³⁷, – писав З. Гаупт в оповіданні «Фрагменти».

У наскрізь автобіографічних текстах письменника одне з чільних місць належить найближчому сусідові – українцеві, який у сприйнятті З. Гаупта був правічним господарем свого краю, близьким до землі й органічної культури, набагато ближчим за польську спільноту, з якою ідентифікується автор, неодноразово з жалем констатуючи певний ступінь відчуження у стосунках з так званим простим людом³⁸. «Ми там жили, співжили з людьми, які схоже, але інакше говорили, інакше жили, пазурами з землі видирали своє існування, кохали, помирали... Говорили схоже, але інакше, з придилом, aspire, від них багато переходило до нас, до львівської говірки, до тієї шляхетської, міщанської, інтелігентської польської мови, надаючи їй виразно-провінційного, помітного акценту»³⁹, – визнає автор в оповіданні «El Pelele». Звернімо увагу, що цей образ поліетнічної спільноти відмінний від того, який створюють А. Кусьневич і Л. Бучковський, у ньому акцентуються внутрішні межі, присутня алюзія до соціального розмежування. Єдність спільноти забезпечує насамперед терен проживання – «мала вітчизна» поляків і українців, проте не йдеться, як у А. Кусьневича, про єдину мову-код – універсальну систему значень, що дозволяє порозумітися «своєму зі своїм».

Письменник далекий від полоноцентризму, проте і не стає на шлях пошуку якоїсь єдино прийнятної для всіх сторін «об'єктивної істини». Для нього важливо інше – будь-якою ціною уникнути штампу, шаблону, замикання у догматичній рамці «присуду» своїх «кресових» сусідів. Навіть наводячи незаперечні факти про те, як українська боївка замордувала його рідного дядька, письменник будь-що уникає «звершення суду» над убивцями, через що цей фрагмент стає, швидше,

свідченням загального абсурду існування тих часів (дружина дядька була українською селянкою!), трагедією історії пограниччя, де одвіку брат підіймав руку на брата⁴⁰.

Якщо у тексті З. Гаупта прочитується стереотип, то це неодмінно «стереотип цитований», взятий в іронічні лапки (як і в А. Кусьневича), вжитий задля заперечення закладеного в нього змісту. Так, в оповіданні «У Парижі і в Аркадії» письменник здійснює спробу деконструкції стереотипного «іміджу» різну-українця і водночас – міфу одвічної ненависті між поляками й українцями. У Парижі зустрічаються два емігранти: українець і поляк, які залишили «креси» після Другої світової війни. Для них втрачена назавжди спільна «приватна вітчизна» уособлює різні «ідеологічні вітчизни». Поляк втратив Польщу, а українець – Україну, за яку боровся з поляками. З. Гаупт показує, наскільки неоднозначним є простір пограниччя, як взаємозаперечуються претензії на нього двох сторін⁴¹. В оповіданні «Золота грамота» класичний для польської літератури епізод різни в Соловіївці З. Гаупт використовує не задля роздумів над проблемами польсько-української історії, а надає йому універсального змісту: Золота Грамота, незрозумілість якої для українського простолюду призвела до трагедії, стає символом глобального непорозуміння між людьми, знаком об'єктивної нездатності сучасної людини встановлювати інтерперсональні контакти⁴².

Далекий від ідилічності, а водночас чуйний і навіть інтимно-відвертий образ рідного краю змальовує З. Гаупт в оповіданні «З Роксоланії» (назва апелює до відомих творів польського ренесансу: «Роксоланія» (1584 р.) С. Кльоновича та «Роксоланки» (1629 р.) Ш. Зиморовича). Фактично, посилаючись на твори, в яких образ України вкрай міфологізований, змальований у стилі грецької пасторалі, З. Гаупт вступає в полеміку з виплеканим у літературі міфом українського раю, який міцно вкоренився у польській національній свідомості. В автоіронічному коментарі він показує, як легко було б задля створення «підмальованого» художнього образу перетворити прозаїчну, навіть моторошну дійсність, на легенду, а українського селянина, який з'валтував недорозвинену дівчинку-гусопаску, на героя пасторалі-ідилії. «А тим часом не було в тому нічого ліричного й казкового»⁴³, – різко відтінає

митець стереотипний образ України-фантазії від дійсності. За ідилічною декорацією відкривається упосліджений край, і в цьому контексті історія про зганыблену дівчину – це для письменника «символіка, що поширюється на всю тамтешню кривджену, гвалтовану, забуту землю, сирітську і гарячу»⁴⁴.

Вітчизна З. Гаупта – це край «орачів, дроворубів, косарів і риба-лок, пічників, каменярів, столярів, наймитів, батраків та економів [...] конюхів, пастухів [...] церковних дяків»⁴⁵, тобто українців, які займали переважно нижчі щаблі соціальної ієрархії та переробляли незліченні багатства своєї землі на користь незлічених завойовників, які ділили землю на «воєводства, каштелянства, староства, [...] губернії, області»⁴⁶, прозивали народ «русинами з чорним піднебінням, хамами, хохлами»⁴⁷, розглядаючи весь край, його культуру та населення лишень як майно, що не має самосвідомості («...до примусової роботи на чужому їх заганяли віками»⁴⁸). Натомість, як показує письменник в оповіданні «Баскійський диявол», люди, які віками виконували підневільні роботи, «привичаєні сотнями років, поколіннями, що хтось приходив, стояв над ними, поганяв пугою, батогом, палицею, нагайкою і дивився, аби вони належно працювали», зберігають в очах письменника «якусь гідність, котрої жодне насилля не відбере»⁴⁹. Образ найближчого сусіда – українця – у З. Гаупта немає нічого спільного зі стереотипом варвара без свідомості й моралі. Це – Інший, що вимагає уваги, але не зверхності, співучасті, але не повчання.

Дещо відмінний образ пограничного світу – бачений крізь призму не «поліфонічної», а «корінної» польської самосвідомості – формується у творчості Владзімежа Одоєвського. Епопею польсько-українського протистояння, базовану на волинських подіях 1942–1943 років, письменник розгортає у «подільському циклі» (роман «Засипле все, замете» (1973 р.), повість «Острів спасіння» (1964 р.), збірка оповідань «Смеркання світу» (1966 р.)), де сторони-противники фактично репрезентують дихотомічний поділ на сили Добра і Зла, а образ Польщі-жертви втілюється засобами поетики жахливого, закоріненої в барокових образах «української різні».

Автор наполегливо дотримується правила ціннісної опозиції у зображенні «наших-захисників» та «чужих-ворогів», що, по-перше,

сприяє міфологізації польсько-українського конфлікту, а по-друге, демонструє розмежованість двох культурних сфер на пограниччі, яке потенційно мало б бути зоною примирення різних традицій. Хоча автор показує співіснування на «кресах» різних культурних начал (розміщені поряд єврейські, католицькі та православні храми) і навіть їхнє схрещення на рівні людської особистості (україномовні римокатолики), стратегія розгортання конфлікту у творах доводить, що Інший на «кресах» В. Одоєвського – це завжди насамперед Чужий, той, що перебуває за межами власного культурного простору, а тому потенційно становить загрозу.

Українці, зображені найчастіше як аморфна маса, натовп без ознак індивідуальності, – «бандицька потолоч, сволота»⁵⁰ – пов'язуються із вкрай абстрагованим нищівним «темним началом», яке приносить нещастя і смерть. Характеристика «Чернь!» в устах героїв Одоєвського набуває, поряд із соціальним, міфологічного забарвлення (чорне – уособлення зла), виражає сутність ворога, який прагне поглинути впорядкований світ рідної культури. Один з ключових героїв, стрий Теодор характеризує поразку польського світу на «кресах» словами: «Навколо стін дому світло погасло і все потонуло в темряві [...] у нашому домі темрява – це смерть»⁵¹, «Ми тонемо в мороці»⁵². Для кресової шляхти середини ХХ ст. українство постає не інакше як «Темрява. Примітив. Варварство»⁵³.

Найвищої міри демонізації образ українця досягає в оповіді росіянина Федьки Черкваса, який у повісті «Острів порятунку» представляє власне есхатологічне бачення подій (воістину пророче за риторикою!): «Темна, первісна і мстива стихія [...] Сволота. Гнилий світ, який перед своєю смердючою смертю плодить гадів. Розповзаються вони до чорних підземних джерел чорної ненависті»⁵⁴. Але, як довідуємося від героя, «чорна ненависть» не є одноразовим породженням апокаліптичного світу, адже в українцях потенційно пульсують «чорні джерела яду»⁵⁵, які періодично вихлюпуються назовні і породжують криваві конфлікти.

Утіленням українського пандемонізму постає у циклі В. Одоєвського Семен Гаврилюк – нешлюбний панський син, провідник українських націоналістів. Завдяки його постаті «безликий» об-

раз українця, сформований у межах збірних понять: «дикуни»⁵⁶, «чернь»⁵⁷, «Гаврилюкова потолоч»⁵⁸, «місцевий набрід»⁵⁹, «юрба, що наступає звідусіль»⁶⁰, – набуває індивідуальних рис. Гаврилюк виділяється на тлі темної маси: «Хохли – страшні, а найстрашніший з них – Гаврилюк»⁶¹, – констатує Черквас на початку «Острова спасіння», що звучить як зачин страшної казки про розбійників та їхнього ватажку. Автор пов’язує героя з метафізичною нелюдською силою, яка наділяє його здатністю керувати стихійною черню і диктувати їй свою волю. Однак, ірраціональне лідерство Гаврилюка не виокремлює його з маси як свідому себе особистість, адже Гаврилюк – це герой-тип, роль якого полягає лише в уособленні «типового українського характеру» і пов’язаної з ним «темної сфери явищ»: «Гаврилюк [...] – це лише потворне породження того нового, що наближається»⁶², – пророкує дід Черественський.

У повісті «Острів спасіння» неодноразово наводяться портретні характеристики героя, які підтверджують цю типовість: «Обличчя [...] темне, засмагле, чорне волосся, білі, як кістка, зуби»⁶³, «людина з високо, по-козацьки підголеною чуприною [...], із задрісним, палаючим, як у змії, поглядом»⁶⁴. Особлива увага концентрується на очах: вони «чорні, як вугілля, світять живим блиском»⁶⁵, «фосфоризують»⁶⁶, «колють [...], впиваються в груди»⁶⁷, тому йдеться про «чорний погляд Гаврилюка»⁶⁸, який одночасно є і «задрісний і глузливий»⁶⁹, і шпигує за Пьотром, втілюючись у «тисячі невідомих очей»⁷⁰. Як бачимо, автор у деталях повторює стереотип українця, який закріпився у польській свідомості з образом сенкевичівського Богуна, але вдається до більш послідовної демонізації свого героя. Гаврилюк В. Одоєвського подібний за рівнем втіленого в ньому нищівного фаталізму до Небаби з «Канівського замку» С. Гоцинського, Семенка зі «Срібного сну Саломеї» Ю. Словацького, але позбавлений трагічної глибини відомих романтичних героїв.

Причиною «бунту» Гаврилюка, як показує автор, було недопущення його до благ «панського світу», які він тепер прагне завоювати. Івалтуючи жінок з двору (Друга Юлія, пані Ірена), плюндруючи основні складові панського простору (парк, оранжерея, дім), докладаючи рук до вбивства сеньйора роду Черественських,

Гаврилюк чинить «акти оволодіння» раніше непідвладними йому цінностями, проникає в осердя Чужої культури і руйнує її зсередини (Друга Юлія вагітна від Гаврилюка). «Юже ви не Черественський, ми тепер – Черественськіє»⁷¹, – заявляє він Пьотрові Черественському після знищення його родинного маєтку (і це чи не єдина репліка, яку промовляє герой протягом усього твору). Отже, як доводить логіка твору, його вчинками керує лишень примітивне прагнення посісти «панське» місце, про жодну «національну самосвідомість» у «націоналістичного ватажки» не може бути й мови.

Українець у трилогії тотально позбавлений права голосу, його дискурс герої-поляки формують «за нього», про вчинки українців читач переважно довідується не прямо, а з оповідей свідків, і навіть Гаврилюк, постійно перебуваючи в епіцентрі розвитку конфлікту, залишається фактично напівреальним фантомом, героєм-легендою. Примітивізм мови «бандитів» автор демонструє у поодиноких репліках, сповнених агресії, на зразок: «Скажи, где твої гроші?», «Розберай ся, юж ти не пан!», «Не хочимо, щоб zostавалася ляшина!»⁷², «Виходити чвірками!»⁷³. Це фактично все, що промовляють українці «від себе» на сторінках трьохтомного твору.

Згідно з тією ж настановою демонструється «фіктивність» національної ідеології українців та винятково маріонетковий характер «націоналістів», які були сліпим зряддям фашистського терору. Символи української державності, як і саме поняття «самостійна Україна», мають винятково негативну конотацію: «Весь повіт віддано в жертву фанатичної черні з-під знаку тризуба, галицького льва і православного хреста, різних видів банд українських фашистів, [...] звичайної сволоти, що прагнула здобичі й насилля»⁷⁴, – констатує наратор. Православні священики демонізуються, виступаючи найактивнішими учасниками погромів, розпалювачами антикатолицьких та антисемітських настроїв⁷⁵. Автор акцентує на тому, що головний мотив звірського вбивства та нищення матеріальної культури поляків, – сповідування ними Чужої релігії: «А, не зважай, соромній то тіла, не нашої віри!»⁷⁶, – прорікає українець, ведучи полоненого Пьотра крізь звалища трупів у розгромленій Нікоричі. Таким чином, православ'я позбавляється всіх ознак духовної святині, зводиться у творі до рівня

фанатичної ідеології, що її сповідує «озброєна сволота з-під знаку фанатичної церкви, яка вбиває кожного, хто інакше складає пальці до знаку хреста»⁷⁷.

Водночас у свідомості героїв В. Одоєвського панує автостереотип цивілізованих визволителів і захисників Заходу («Не вперше наш край став на шляху Сходові у його наступові на Захід»⁷⁸), тісно пов'язаний з історичним уявленням про оборонний характер польської культури на «кресах»⁷⁹. Підкреслюючи свою виняткову роль у захисті духовних цінностей («Захід, Європа і найвищі ідеали, які Захід та Європа створили»⁸⁰), землі, роду протагоністи твору завуальовують власну історичну позицію щодо Іншого, забувають про свою власну роль «прибульців» на цій землі, одночасно підкреслюючи експансивні наміри іншої сторони: фанатичне прагнення оволодіти їхнім життєвим простором, поглинути їхню сутність, фактично, втілитися в їхньому образі.

Отже, у структурі хронотопу трилогії втілюється культурно-цивілізаційна опозиція Схід-Захід, де польський культурний простір – як останній рубіж у межах європейського простору – набуває рис універсального християнсько-місіонерського символу. Сюжет вибудовується за параметрами колоніального епосу: «створення світу» на «нічийї» землі та боротьба за неї у двобої з «неприборканим» Іншим, що втілюється в конвенційних образах бунту «української черні» зі сталим набором «апокаліптичних» мотивів.

Скориставшись категоріями постколоніальної критики, ми у праві сказати, що подібне трактування Іншого призводить до цільового заміщення його архемови логічним дискурсом панівної культури. За визначенням Еви Томпсон, яка відстежувала подібні стратегії у творах класичної російської літератури, у такий спосіб відбувається «позбавлення Іншого власної історії, окремої цілісності та мови, яка дозволяє артикулювати власні оповіді, навіть якщо вони мають історії варті того, щоб їх розповісти»⁸¹.

Багатонаціональні «креси» у стані воєнного хаосу описує нам не лише співець «кресу кресів»^{*} В. Одоєвський. Повоєнна проза Л. Бучковського – це ціла низка «документів»⁸², які у формі колажу яскравих

^{*} кінця кресів

болісних образів реєструють факти остаточної руйнації неповторної місцевої субкультури. Проте, на відміну від пафосної мартирології В. Одоєвського, для Л. Бучковського вихідним у створенні катастрофічного образу пограниччя є особистий чуттєвий досвід втрати найдорожчого: землі, де народився і жив, з якої черпав творче натхнення. «Моє нещастя, що мій світ дитинства зруйновано. Я лишився без свіжих соків»⁸³, – писав митець. 1944 року Л. Бучковський змушений покинути рідне Поділля, що стало епіцентром міжнаціональної ворожнечі (двоє братів письменника загинули від рук боївки УПА). Для нього війна тотожна апокаліптичному звершенню, коли настає «Безсвіття. Тобто світ без світу»⁸⁴. Після того митець вже ніколи не прийняв до свого письменства іншої дійсності, джерела творчості лишилися на зниклих «кресах»: «Земля, земля. [...] Де моя справжня земля? Галичина! Галичина! А оце тут Мазовше? Воно безплідне. Хто може тут стати письменником?»⁸⁵.

Світоглядна криза митця виражається у трансформації мистецького образу – від поліфонічного, «мозаїчного» простору співіснування різних культур, в якому різноманітність була творчою цінністю («Вертепи»), до деконструйованого часопростору війни, де роздробленість означає деградацію, а уривки-уламки реальності свідчать про остаточну втрату людиною почуття часу і простору культури, в якій вона мала свій дім.

«Чорний потік» (1954 р.) і «Доричний кружганок» (1957 р.) – перші повоєнні повісті Бучковського – приносять трагічний образ світу «розщепленого», розбитого на беззв'язні уламки, кожен з яких – свідчення абсурду, безсенсу існування у середовищі, де панує тотальне вбивство. Перша з них відсилає до подій 1942 року (осінь), друга діється у році 1943 (весна), проте реальність історичного часу відіграє другорядну роль у образах воєнного хаосу, котрі, як незалежні одне від одного, завершені й автономні «graffiti»⁸⁶ (за визначенням Є. Стемповського), свідчать про минулі події і ситуації, але не оповідають їх і не впорядковують. Як проникливо відзначив З. Трішка, письменник «намагається повернути цей розбитий світ до життя за допомогою уяви і пам'яті, а переконавшись, що це неможливо, демонструє стан його цілковитої дезінтеграції»⁸⁷.

У «Вертепах» образ світу пограниччя був повний, складався з різнорідних начал, тут дія переноситься до єврейського містечка Шабасової, розташованого поблизу Долинощасної, а акцент падає на двосторонній конфлікт: євреї – німці, останні ж здобувають підтримку в українських націоналістів з УПА. Свідомо спрощується картина світу, схематизуються взаємини у ньому (існує лише вистежувач і той, кого вистежують), амбівалентність етико-філософської оцінки явищ замінюється вимушеним категоризмом.

Проте у подільському світі Л. Бучковського немає мови про героїство, лицарський подвиг чи місіонерство на «кресах», відсутня й апокаліптична міфологія провини і кари, що визначає міжетнічні взаємини у прозі В. Одоєвського. Тут панує, швидше, жертвна настанова «підставити ліву щоку», аби зберегти людське обличчя у нелюдській дійсності. Вчинки головних героїв (а це група єврейських партизанів, що вціліли у погромах) визначаються потребою захисту неповторного людського життя у вирі нищення, а відтак – пошуком «свого» місця у деградованому світі війни, місця прихистку й порятунку на шляху безупинної втечі.

Тепер образ дійсності складається з важкого мерехтіння кадрів – вихоплених фрагментів лісу, річки, поля, розмитого шляху – що виринають перед очима загнаної людини-втікача. З барв вирізняються лише контрастні: біла, чорна й червона, найчастіше у межах ряду: сніг-земля-пожежа або тіло-зброя-кров. Людина, дерево, поле – це «елементарні чинники»⁸⁸, на які розпався цілісний світ із початком геноциду. Л. Бучковський прагне досягнути ці окремі відчужені елементи, аби з уламків скласти зримий образ втраченого Дому.

Відчуття Дому для приречених на вигнання чи й загибель – це довічне тривання рідної землі, яка існує й існуватиме попри смерть одних людей і духовне звиродніння інших, тепло ближнього, який залишається поряд попри знецінення всіх людських духовних надбань. Лишень зберігши своє «людське лице» («ви смішні зі своїми людськими обличчями серед цих безформних масок»⁸⁹) людина здобуває право на те, аби й надалі мати «своє місце» у тому світі, в якому життя набуває повноти і сенсу: «Вбивцям Банчицького, вбивцям дітей Хуни вже нічого не лишилося, вони вже ніде не знайдуть притулку, для них

вже ніде не буде дому. А ми мусимо мати свій дім. От про що йдеться в усій цій справі [...] Сядь колись у лісі і подумай, на який шлях ти ступив, куди хочеш дійти. Є шлях убивць і шлях правди»⁹⁰, – так відповідає єврей Гейндль на головне питання часу: чи можна вибачати ворогові вчинений злочин? Адже інерція людського існування після втрати Дому неодмінно скеровує на шлях його пошуку: «Все йде додому, не озираючись, не питаючи ні про що нікого, – ми йдемо додому»⁹¹, бо зрештою, як доходить висновку той же наратор: «Всесвіт не мертвий і диявольський. Він – Божий і наших батьків»⁹².

Як бачимо, катастрофа «кресів» під пером В. Одоевського і Л. Бучковського набуває двох ціннісно відмінних вимірів. Якщо у першого апокаліптичні картини «загибелі культури» означають передусім «кінець польського світу на «кресах», то для другого міжетнічна війна, геноцид – це «безсвіття», крах світу (як космосу-дому, протиставленого хаосу) в самій людині, поразка людства, що допустилося розквіту звироднілих форм самоствердження – насилля, нищення, поневолення.

Пригадаймо, що ХХ століття визначається зокрема як ера «бездомності»⁹³: людина новітнього часу переживає «втрату відчуття дому у світі, космологічної певності»⁹⁴ (М. Бубер) через кризу взаємин з Іншим⁹⁵ (Е. Левінас). Війна, Голокост, етнічні конфлікти, депортації середини ХХ століття, що ознаменували згадану кризу, формували і своєрідність літератури пограниччя, в якій втрата поліетнічної «малої вітчизни», вигнання з ландшафту рідної культури постає як уособлення долі європейця, що назавжди і внаслідок власної фатальної провини віддаляється від джерел «рідної Європи».

Тож на тлі катастрофічного повоєнного світу герої А. Кусьневіча, З. Гаупта, довоєнного Л. Бучковського у своїх взаєминах з Іншим – представником відмінного, але близького кола культури, занурені в дійсність колишнього поліетнічного галицько-волинського світу, виконують роль творців археміфу, проектуючи моделі ситуацій міжлюдської комунікації, які склалися «колись», «на початку», у ландшафті синкретичної і гуманістичної культури пограниччя, країни дитинства, і котрі тепер, у новітньому часі, можуть (але чи можуть?) бути актуалізовані і випробувані поспішливою сучасністю. Чи ж

цінності, сформовані різнорідною спільнотою, здатні переродитися у позитивне майбутнє? Відповідь або її проект знаходимо у «Знаках зодіаку» А. Кусьневича: «Що виходить у результаті з мішанини людей, пов'язаних спільною територією і спільною історією? З того МИ у найширшому розумінні? [...] з тієї спільноти, що пов'язувала воєдино, але і якимось чином розділяла, над структурою, характером і особливостями якої я віддавна роздумую. Що з неї вийде? Людина? Людина – це звучить гордо, але небагато означає...»⁶.

Багатогранно висвітлюючи проблему Іншого в образах міжетнічних взаємин у мультикультурному середовищі, література польсько-українського пограниччя створює актуальний інструментарій для осмислення та означення місця людини в сучасному світі. Через свій етико-філософський вимір вона формує далекоюсяжні орієнтири співіснування з ближнім у сучасному урбанізованому соціумі, де Інший нерідко стає віртуальним симулякром: позбавлений «власного обличчя», статі і віку, поставлений перед проблемою відчуження й самотності, приречений на «бездомність» у гомінкому багатокультурному всесвіті.

ПРИМІТКИ:

¹ Кристева Ю. Самі собі чужі. – К., 2004. – С. 22.

² Польське поняття «креси», що виникло у XIX ст. (поема «Могорт» В. Поля, 1854) та набуло статусу «аксіологічної категорії» у контексті романтичного регіоналізму, позначає колишні південно-східні окраїни Речі Посполитої, де в XVI-XVIII ст. нестабільність державного кордону і мілітарні міграції сформували відкритий регіон взаємодії різнорідних етнічних, релігійних груп. З цим феноменом пов'язана генеза важливих для польської самосвідомості уявлень, серед яких головні: Польща як *antemurale christianitatis*, ягеллонський міф багатонаціональної держави, суспільні ідеї «цивілізаційної місії» та «польського маєтку-форпосту на Сході», що особливо популяризуються в літературі міжвоєнного двадцятиліття XX ст.

³ Див. зокрема: Sanjin Dragojevic, “Culture of Peace and Management of Cultural Diversity: Conceptual Clarifications”, // CULTURELINK – No 29, November 1999, - V. 10. – P. 131–137.

⁴ Kwaśniewski K. Społeczne rozumienie relacji kresów i terytorium narodowego // Kresy – pojęcie i rzeczywistość / pod red. K. Handke. – Warszawa, 1997. – S. 63–85.

⁵ Бовуа Д. Міф східних окраїн, або ж як йому покласти край? // ПРОСФОНІМА. Історичні та філологічні розвідки, присвячені 60-річчю академіка Ярослава Ісаєвича. – Львів, 1998. – С. 125–138.

⁶ Kasperski E. Kresy, pogranicza i mity. O metodologii badań nad literaturą kresową // Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza / pod. red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego. – Warszawa, 1996. – S. 106–120.

⁷ Koter M. Kresy państwowe – geneza i właściwości w świetle doświadczeń geografii politycznej // Kresy – pojęcie i rzeczywistość / pod red. K. Handke. – Warszawa, 1997. – S. 9–52.

⁸ Szaruga L. Pamięć Kresów // Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego. Szczecińskie Prace Polonistyczne. – 1996. – Nr 8. – S. 151.

⁹ Nycz R. Cztery dyskursy literatury nowoczesnej // Teksty Drugie. – 2002. – Nr 4. – S. 36.

¹⁰ Hul L. Mistyfikacje pamięci. Kresy w twórczości Włodzimierza Odojewskiego // Studia i Materiały Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Olsztynie. Filologia polska. Studia i szkice o literaturze współczesnej. – 1992. – Nr 32. – S. 99.

¹¹ Поп. Tomaszewski M. Mała ojczyzna w czasach Monarchii Austro-Węgierskiej // Kresy. Kwartalnik literacki. – 1994. – Nr 20. – S. 209–211; Wiegandt E. Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej. – Poznań, 1988.

¹² Odojewski W. Inna opowieść, inni ludzie // Arkusz. Miesięcznik kulturalny. – 1997. – Nr 5. – S. 3.

¹³ В інтерв'ю письменник зазначав: «Я вважаю себе письменником історичним, який частіше пише про минуле, аніж про сучасність, який прагне звершити суд над певними подіями нашої історії. Потрібно їх описувати, оцінювати. Не можна загушовувати історії, втратити пам'яті минулого, бо тоді ми стаємо неживими: помираємо як особистості і як народ» // Arkusz. Miesięcznik kulturalny. – 1997. – Nr 5. – S. 3.

¹⁴ Wyka K. Pogranicze powieści. – Warszawa: Czytelnik, 1989. – S. 302.

¹⁵ Buczkowski L. Trziszka Z. Wszystko jest dialogiem. – Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1984. – S. 85.

¹⁶ Nycz R. Sylwy współczesne. – Kraków, 1996. – S. 194.

¹⁷ Buczkowski L. Wertepy. – Warszawa: Gebethner i Wolf, 1947. – S. 160.

¹⁸ Buczkowski L. Trziszka Z. Wszystko jest dialogiem. – Warszawa, 1984. – S. 42.

¹⁹ Wiegandt E. Literackie formy świadomości kresowej // Polonistyka. – 1997. – Nr 4. – S. 199.

²⁰ Цивьян Т. Взгляд на себя через посредника («себя как в зеркале я вижу...») // Славяноведение. – 1997. – № 1. – С. 11.

²¹ Kuśniewicz A. Znaki zodiaku. – Warszawa: Wydawnictwo Wiedza i Życie, 1997. – S. 60.

²² Там само. – S. 218.

²³ Jarzębski J. Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta // Powieść jako autokreacja. – Kraków-Wrocław, 1984. – S. 243.

²⁴ Бубер М. Я и Ты. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 9–11.

²⁵ Kuśniewicz A. Znaki zodiaku. – Warszawa, 1997. – S. 26.

²⁶ Там само. – S. 15.

²⁷ Там само. – S. 80.

²⁸ Поп. Wiegandt E. Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej. – Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1988. – S. 46–49; Dąbrowski M. Nierzeczywista rzeczywistość: o twórczości Andrzeja Kuśniewicza. – Warszawa, 2004. – S. 97–105.

²⁹ Kuśniewicz A. Znaki zodiaku. – Warszawa, 1997. – S. 79.

³⁰ Цей образ як головний концепт твору А. Кузьмевіч використовує у повісті «Król Obojga Sycylii» (1976), події якої розгортаються у мить розпаду Австро-Угорщини.

³¹ Элиаде М. Мефистофель и Андрогин. – Спб., 1998. – С. 154–194.

³² Kuśniewicz A. W drodze do Koryntu. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977. – S. 35.

³³ Hostowiec P. (Jerzy Stempowski). Nagroda Literacka «Kultury» za rok 1962 – Zygmunt Haupt // Kresy. Kwartalnik literacki. – 1991. – Nr 6. – S. 24.

³⁴ Haupt Z. Pierścień z papieru. – Gładyszów, 1999. – S. 63–64.

³⁵ Madyda A. Skrajna niepraktyczność. O Zygmuncie Haupcie w stulecie urodzin // Twórczość. – 2007. – Nr 7. – S. 41.

³⁶ Haupt Z. Szpica. Światy // Opowiadania. Warianty. Szkice. – Paryż, 1989. – S. 157–158.

³⁷ Haupt Z. Fragmenty // Pierścień z papieru. – Gładyszów, 1999. – S. 281.

³⁸ Поп. Polowanie z Maupassantem // Haupt Z. Pierścień z papieru. – Gładyszów, 1999. – S. 118.

³⁹ Haupt Z. El Pelele // Szpica. Opowiadania. Warianty. Szkice. – Paryż: Biblioteka Kultury. Instytut Literacki, 1989. – S. 130.

⁴⁰ Haupt Z. To ja sam jestem Emmą Bovari...// Szpica. Opowiadania. Warianty. Szkice. – Paryż, 1989. – S. 60.

⁴¹ Haupt Z. W Paryżu i w Arkadii // Pierścień z papieru. – Gładyszów, 1999. – S. 47–62.

⁴² Haupt Z. Złota Hramota // Szpica. Opowiadania. Warianty. Szkice. – Paryż: Biblioteka Kultury. Instytut Literacki, 1989. – S. 246–255.

⁴³ Haupt Z. Z Roxolanii // Kresy. Kwartalnik literacki. – 1991. – Nr 6. – S. 15.

- ⁴⁴ Там само. – S. 15.
- ⁴⁵ Там само. – S. 14.
- ⁴⁶ Там само.
- ⁴⁷ Там само.
- ⁴⁸ Там само.
- ⁴⁹ Haupt Z. Baskijski diabeł // Szpica. Opowiadania. Warianty. Szkice. – Pa-ryż: Biblioteka Kultury. Instytut Literacki, 1989. – S. 139.
- ⁵⁰ Odojewski W. Zasypie wszystko, zawieje... – Warszawa, 1990. – S. 163.
- ⁵¹ Odojewski W. Wyspa ocalenia. – Warszawa, 1964. – S. 171.
- ⁵² Там само. – S. 76.
- ⁵³ Odojewski W. Zasypie wszystko, zawieje – S. 198.
- ⁵⁴ Odojewski W. Wyspa ocalenia. – S. 63.
- ⁵⁵ Там само. – S. 62.
- ⁵⁶ Odojewski W. Zmierzch świata. – Warszawa, 1964. – S. 117.
- ⁵⁷ Там само. – S. 114.
- ⁵⁸ Odojewski W. Wyspa ocalenia. – Warszawa, 1964. – S. 33.
- ⁵⁹ Odojewski W. Zasypie wszystko, zawieje. – S. 188.
- ⁶⁰ Там само. – S. 366.
- ⁶¹ Odojewski W. Wyspa ocalenia. – S. 59.
- ⁶² Там само. – S. 133.
- ⁶³ Там само. – S. 52.
- ⁶⁴ Там само. – S. 119.
- ⁶⁵ Там само. – S. 81.
- ⁶⁶ Там само. – S. 172.
- ⁶⁷ Там само. – S. 119.
- ⁶⁸ Там само. – S. 121.
- ⁶⁹ Там само. – S. 121.
- ⁷⁰ Там само. – S. 238.
- ⁷¹ Odojewski W. Zmierzch świata. – S. 116.
- ⁷² Там само. – S. 115.
- ⁷³ Odojewski W. Zasypie wszystko, zawieje. – S. 124.
- ⁷⁴ Там само. – S. 360.
- ⁷⁵ Поп. Odojewski W. Zasypie wszystko, zawieje. – S. 199, 245.
- ⁷⁶ Odojewski W. Zmierzch – S. 117.
- ⁷⁷ Odojewski W. Wyspa ocalenia. – S. 63.
- ⁷⁸ Odojewski W. Zasypie wszystko, zawieje. – S. 395.
- ⁷⁹ Наприкінці XVI ст. навколо «кресів» та «кресового лицарства» створюється героїчний ореол «захисту культури», під якою розуміють західно-європейські цінності, та водночас формується ідея Польщі як *antemurale*

christianitatis (муру християнства), згідно з якою Річ Посполита на своїх «кресах» виступає як остання оборонна фортеця перед наступом варварства. Топос «кресів-твердині» поширюється в літературі, починаючи від М. Семпа-Шажинського, В. Коховського, В. Потоцького, П. Скарги, знаходить благодатний ґрунт у творчості Г. Сенкевича та подекуди формує суспільно-політичний і літературний образ польсько-українського пограниччя донині. Пор. цілком сучасне висловлювання польського дослідника Б. Гадачека з використанням згаданої максими, що подається у літературно-критичному тексті як очевидний історичний факт: «Креси» стали «святою брамою» твердині римо-католицького християнства і західноєвропейської культури» // Hadaczek B. Wyznaczniki kresowości (kresowizmy) // Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego. – 1994. – Nr 6. – S. 8.

⁸⁰ Odojewski W. Zasy pie wszystko, zawieje. – S. 361.

⁸¹ Thompson E. Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm. – Kraków, 2000. – S. 203.

⁸² «Я був на війні, був у самообороні. Був документалістом. Намагався бути всюди, де відбувалося щось важливе. Цей багаж досвіду я відіслав у світ у формі «Чорного потоку» і в подальших *документах* (курсив мій – Т.Д.)» // Buczkowski L. Trziszka Z. Wszystko jest dialogiem. – Warszawa, 1984. – S. 67.

⁸³ Buczkowski L. Trziszka Z. Wszystko jest dialogiem. – Warszawa, 1984. – S. 24.

⁸⁴ Там само. – S. 22.

⁸⁵ Там само. – S. 26.

⁸⁶ Stempowski J. Kaprysy kosmiczne i ich konsekwencje literackie. Trzy powieści Leopolda Buczkowskiego // Szkice literackie. – Т. II. – Klimat życia i klimat literatury (1948-1968). – Warszawa, 1988. – S. 125.

⁸⁷ Buczkowski L. Trziszka Z. Wszystko jest dialogiem. – Warszawa, 1984. – S. 67.

⁸⁸ Buczkowski L. Trziszka Z. Wszystko jest dialogiem. – S. 20.

⁸⁹ Buczkowski L. Dorycki krążanek. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977. – S. 70.

⁹⁰ Buczkowski L. Czarny potok. – Warszawa, 1971. – S. 252–253.

⁹¹ Там само. – S. 259.

⁹² Там само. – S. 39.

⁹³ М. Гайдеггер зокрема доводив, що духовна криза людства, виражена у зосередженні індивіда на власній особі, призвела до «вигнання людини з її власної вітчизни» і прирекла на «бездомність», адже лише завдяки одночасному «буттю-поряд», «буттю-з-іншими» та «буттю-сам-в-собі» можливе переборення браку вітчизни, в якій блукає не лише людина, а й людська сутність // Heidegger M. Budować, mieszkać, myśleć. – Warszawa, 1977. – S. 101.

Як відзначив З. Беньковський, «для письменника матеріалом творчості

є дійсність його епохи, а в ХХ ст. цілісність людини і цілісність світу порушено, світ позбавлений центру, деконструйований до тієї міри, що його вже неможливо охопити ані єдиною завершеною думкою, ані мрією, в ньому неможливо «оселитися» і неможливо жити // Bieńkowski Z. Modelunki. Szkice literackie. – Warszawa, 1966. – S. 9.

⁹⁴ Процес втрати «відчуття дому у світі, космологічної певності» сучасною людиною М. Бубер пов'язує з розпадом «давніх органічних форм безпосереднього людського співжиття», які давали людині «спокій у прямих взаєминах із собі подібними, безпеку, яка оберігала її від відчуття повної покинутості» // Бубер М. Проблема человека. – К., 1998. – С. 45–46.

⁹⁵ Пор. Левінас Е. Дослідження думки-про-іншого. – К., 1999.

⁹⁶ Kuśniewicz A. Znaki zodiaku. – Warszawa, 1997. – S. 134–135.