

Довжок Т. В. (Київ, Україна)

Діалогічність художнього світобачення у «пограничній» прозі Леопольда Бучковського

У статті розкриваються особливості «діалогічного» творчого методу польського письменника Л. Бучковського, який був сформований під впливом поліетнічного оточення в регіоні польсько-українського культурного пограниччя (Поділля). У повісті «Вертепи» і в репортажах-есе «Жива проза», «Живі діалоги», «Все є діалог» письменник створює поліфонічний образ «малої батьківщини», в якому кожен Інший – представник іншої національності – має власний голос, не підпорядкований авторському мовленню, а діалектика «свого» й «чужого» позбавлена етноцентричної мотивації, виражається в опозиції «місцевий» - «німецький».

Ключові слова: діалог, поліфонія, поліетнічність, пограниччя, Інший, ідентичність.

В статтє раскрываются особенности «диалогического» творческого метода польского писателя Л. Бучковского, который был сформирован под влиянием полиэтничного окружения в регионе польско-украинского культурного пограничья (Подолье). В повести «Вертепы» и в репортажах-эссе «Живая проза», «Живые диалоги», «Все есть диалог» писатель создает полифонический образ «малой родины», в котором каждый Другой – представитель иной национальности – имеет собственный голос, не подчиненный авторской речи, а диалектика «своего» и «чужого» лишена этноцентрической мотивации, выражается в оппозиции «местный-неместный».

Ключевые слова: диалог, полифония, полиэтничность, пограничье, Другой, идентичность.

The article reveals the features of «dialogic» creative ways of Polish writer L. Buchkovski, which was formed under the influence of ethnic environment in the Polish-Ukrainian cultural borderland (Podolia). In the novel «Vertepy» and in reports, essays «Live prose», «Living Dialogues», «All is the dialogue,» the writer creates an image polyphonic «small homeland», in which Other - the representative of another nationality - has its own voice, not a subordinate of author narrative and dialectician «his» and «alien» devoid ethnocentric motivation is expressed in the opposition «local - non-local».

Key words: dialogue, polyphony, polyethnic, borderlands, Other, identity.

«Межа, - писав М. Бахтін, - це зона, де відбувається найбільш напружене і продуктивне життя культури» [0, 177]. Поліетнічне пограниччя – універсальна модель такої межі, що втілює, за С.Ульяшем, ідею багатоголосся, найповніше реалізує «діалогічний характер буття, який полягає у постійному взаємообміні різних точок зору» [0, 15]. Пограниччя постає перед нами як своєрідний мікровимір світової поліфонії, адже «діалогічні межі перетинають усе поле живого людського мислення» [0, 316], проходять навіть на рівні окремого слова, висловлювання, «слово (взагалі будь-який знак) міжіндивідуальне. Все висловлене, виражене перебуває поза «душею» мовця, не належить йому» [0, 317]. Ми живемо у світі «чужих слів» які складають інтегральну частину нашого індивідуального Я, одночасно

вказуючи на вихід цього Я поза власні межі. «Чуже слово», - як стверджує М. Бахтін, - завжди належить Іншому» [0, 310-323].

Міркування видатного вченого підводять до думки про те, що життя на межах є універсальною формою людського існування. Наше Я завжди межує з Іншим, ідентифікується та пізнає себе лише у відношенні до нього: «Я пізнаю себе і стаю самим собою лише розкриваючи себе для іншого, через іншого і за допомогою іншого» [0, 329], - писав учений. У призмі такого всеохоплюючого діалогізму постає образ людини, поділеної на безкінечне число внутрішніх територій, кожна з яких у свою чергу потенційно є пограниччям: «Людина не має внутрішньої суверенної території, вона вся і завжди на межі, зазираючи всередину себе, вона дивиться в очі іншому, або ж очима іншого» [0, 329]. Тож поняття пограниччя виражається лише через категорію Іншого і без неї втрачає сенс.

Творчість Л. Бучковського, вкорінена у «плебейській» культурі польсько-українського пограниччя, є у своєрідний спосіб «іншою», відмінною від усього, що досі знала польська літературна традиція. Л. Бучковський народився у селі Накваша на Поділлі у неможливій родині столяра-різьбяря, з дев'яти років мешкав у містечку Підкамін, неподалік Бродів, і саме на топонімії та краєвиді цієї місцевості – з навколишніми селами Долинощасна, Шабасова Долина – базується часопротір його творів від першої повісті «Вертепи» (1937) до останніх зразків експериментальної прози («Камінь у пелюшках», 1987). Навчання його було епізодичне і непослідовне – трохи гімназії, трохи полоністики в Ягеллонському університеті, а насамперед - малярські студії у Краківській академії мистецтв. Дебютував як письменник, маючи близько тридцяти років. До того пробував себе у найрізноманітніших творчих заняттях – живописі, скульптурі, музичній композиції, різьбярстві, ковальстві, літографії, столярстві. Завдяки ним збирав враження і переживання: різноманітність людських типів, мов, культур і звичаїв. Тому інтерпретуючи його твори, важливо пам'ятати про «первинність» погляду художника: тонка багатовимірність сприйняття відбилася у відчутному «на дотик, смак і запах» світі «Вертепів» - першої повісті митця, що була конфіскована з видавництва цензурою 1937 року за «неправдивий» (бо неприкрашений!) образ галицького села.

Про джерела своєї словесної майстерності сам митець писав так: «Я виростаю в оазі слів свіжих, не знецінених. Це моє щастя. Це космічне розміщення людей, ці види і різновиди освітлення дають у результаті іншу цінність, і не лише пшениці... [...] Ми багато винесли з того галицького попелу» [0, 50]. Зв'язок з рідною землею Л. Бучковський вважав магічним першоджерелом власної творчості: «Земля, земля, ті її соки. Укорінення. [...] На мене найшли чари тоді, як Панько грав. [...] Іду я до тієї школи, такий неборака, іду туди в гори, а той Панько грає, я бачу, як вівці заслухалися. Гарно там було на горі, кількасот овець ляже собі, а Панько на тій гірці зі своєю мелодією... Казав, що грати тоді починав, як ополудні Мати Божа приходила і казала йому – Ти грай, Панько! Там мене було зачаровано»

[0, 13-14]. Відгоди, як стверджує митець, його не полишала жага творіння та втілення вражень від світу у щоразу нові й несподівані форми. Діалогічність, що була головною прикметою його краю, стала основою світосприйняття, ставлення до ближнього та сформувала його новаторські погляди у мистецтві. Як відзначав С. Бурила: «В ньому є щось таке, що мабуть лише у Станіслава Вінченца проявлялося з подібною силою: захоплення багатомірністю світу і відкритість на все те, що відмінне» [0, 227].

«Моє нещастя, що мій світ дитинства зруйновано. Я лишився без свіжих соків» [0, 24], - писав митець. 1944 року Л. Бучковський змушений покинути рідне Поділля, що стало епіцентром міжнародної ворожнечі, яка остаточно зруйнувала полікультурний світ пограниччя (двоє братів письменника загинули від рук боївки УПА). Після того, як для нього настало «Безсвіття. Тобто світ без світу» [0, 22], 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?...» [0, 26]. Тому письменник намагається відродити зруйнований світ завдяки пам'яті та уяві, але, усвідомлюючи абсолютну неможливість цього наміру, показує нам його у стані повної дезінтеграції. Такий образ пограничного світу бачимо у перших повесних повістях - «Чорний потік» (1954) та «Доричний кружганок» (1957), у наступних творах, коли за Л. Бучковським вже прийнялося ім'я «відлюдника з Констанціна» (митець прожив під Варшавою решту життя), маємо справу зі щоразу інтенсивнішим «очудненням світу» [0, 67], з пропозицією абсолютно нової – провокативної, невіддєльної жодним правилам - літературної майстерності («Молодий поет в замку» (1960), «Перша ясність» (1966), «Краса на часі» (1970) та ін.). Основою образів-фрагментів, створених, здавалося б, лише на засаді «мовної провокації», лишається діалогічний досвід пограниччя, що письменник висловив у сповнених ліризму, ностальгії й особистісної рефлексії «розмовах-діалогах» з З. Трішкою: «Живі діалоги» (1989), «Жива проза» (1986), «Все є діалог» (1984) – це уславлення культурної різномірності, невичерпним джерелом якої були терени колишньої Східної Галичини.

Відтак Леопольд Бучковський був глибоко вкорінений у світ культурного пограниччя, тонко відчував його органічні форми і, власне, почав творити, аби передати (спочатку в музиці, живописі, а потім і в слові) унікальне живе багатоголосся, яке становило неповторну якість його галицько-подільського краю. Для Л. Бучковського «все є діалог» [0], адже він за своєю природою - багатомовний: користувався одночасно різними мовами, жив на межах культур, які вели між собою в ньому невпинну розмову. Проте діалогізм митця мав не лише стихійні, а й цілком обґрунтовані теоретико-методологічні джерела: він глибоко цікавився філософією діалогу ХХ століття, представленою іменами М. Бубера, Г. Марселя, М. Бахтіна, зараховував до «діалогістів» також В. Гомбровича і почасти... себе [0, 64]. У

книзі-бесіді «Живі діалоги», збудованій як послідовність реплік-відповідей своєму незмінному опоненту З. Трішці, пише: «Лише послуговуючись трансцендентальною філософією (ідеалістичною метафізикою) та філософією зустрічі (філософією діалогу) ми здобудемося на розуміння людськості у її повному вимірі» [0, 64]. У книзі «Жива проза» письменник розкриває витoki свого «діалогізму»: «Роль діалогу, мабуть, несвідомо відкрив мені батько: коли хтось приходив до майстерні, він кликав нас і наказував дослухатися до бесіди. А через наші краї проїжджали різні купці, торговці, мандрівники, з'являлися люди бідні й багаті, напівграмотні, неписьменні... Я їх слухав і пізнавав мову, яка мала в собі щось від катарсису. Це було злиття різних культур, мов, але це була поезія» [0, 33].

З цього живомовного джерела з'явилася перша повість Л. Бучковського «Вертепи» (1937), яка відтворює річний цикл життя у галицькому селі, розташованому на колишньому кордоні між Російською та Австро-Угорською імперіями, через що на пограничність етнокультурну тут нерідко накладаються суспільно-нормативні, політичні, ідеологічні межі. Варто підкреслити, що твір був написаний тоді, коли «кресовий світ» (Галичина у складі міжвоєнної Польщі) був живою дійсністю і буквально надавався до «змальовування». Щоправда, повість, затримана цензурою, вийшла лише 1947 року, після війни, яка кардинально змінила світобачення письменника та стала причиною радикальної деконструкції оповіді у його творах. У довоєнних «Вертепах» дивує принципово відмінна від традиції повоєнної «кресової літератури» перспектива огляду явищ: це реальність, застигнута у момент тривання, відчутна на дотик, смак, запах, ще не фільтрована ностальгічним спогадом. Глибоку ліричність письма відзначив у повісті К. Вика, назвавши «Вертепи» «дивним автобіографічним поезитуванням» [0, 302]. Подібно З. Трішка йменує «Вертепи» «рапсодичною повістю», в якій «проза наближається до поезії» [0, 85].

«Як твір нараційний, - означає Е.Касперський, - «Вертепи» виростили з усних кресових мікронарацій, з поточних фабул, в яких відбивалася «діюча повсякденність» Долиношасної і Засереття, та «незвичайна звичайність» локальних спільнот, яка була частиною власного досвіду письменника» [0, 194]. Наратор є фактично невіддільний від етосу цієї спільноти, тому «оповідає світ» немовби зсередини самих його явищ, не коментуючи його, а водночас дозволяючи кожному з «інших голосів» повноцінно висловитися за себе. «Автор не повинен відкриватися» [0, 19], – це один з головних принципів діалогічного методу Л. Бучковського, який остаточно сформується у його повоєнній новаторській прозі.

Галицьке село Л. Бучковського живе виключно за ритмом природного циклу. Дійсність Долиношасної і Засереття у «Вертепах» затримується на позначці Австро-Угорщини до вибуху I світової війни. Як пише Е. Вігандт: «У «Вертепах» галицьке Поділля [...] існує у дійсності Польщі 30-х років, як анахронічний острів, сільська польсько-українсько-єврейська громада з ц. к.

Галичини» [0, 110]. Відгуки лояльної національної політики Габсбурзької монархії можна зауважити, зокрема, у притаманній селу міжетнічній толерантності, у відсутності ознак національного антагонізму. Проте такий характер етнічних взаємин у творі вказує також і на інше: Долинощасна і Засереття – це терен культурного пограниччя, в якому ще не виділилися внутрішні міжетнічні межі, які мають окреслитися насамперед у людській свідомості. У багатонаціональній спільноті середини ХХ ст. не відбувся процес національної ідентифікації, з проблемою визначення власної етнічної приналежності герої твору стикаються лише під впливом зовнішніх чинників – адміністративних структур II Речі Посполитої:

- Ви поляк?
- А що буде, прошу пана?
- Я питаю Вас, ви поляк?
- Я не знаю що, прошу пана.
- Що, що, що Ви – дурень? Поляк, до холери ясної, чи ні?
- Так є, прошу пана.

І далі

- Карацаба, Ви поляк? [...]
- Що значить поляк?
- Холера вас зна, як сказати, щоб ви нарешті зрозуміли [0, 178].

Усіх мешканців села об'єднує лише спільне почуття «тутешності» – приналежності до локальної громади, яка у своїх межах випрацьовує власні цінності та є герметичною стосовно зовнішнього світу - становить широкую сферу «свого», протиставлену зовнішньому «чужому». Адже «тутешність, - це неусвідомлена, інстинктивно і спонтанно прийнята приватна вітчизна, яка відчувається через зв'язок із рідним ландшафтом і природою» [0, 199]. Питання «Ви тутешній/нетутешній?» найчастіше ініціює діалог з незнайомими людьми та визначає характер взаємин з ними, в той час як етнічна «інакшість» для місцевих жителів впливає з одвічного порядку речей.

Характер співіснування різних культурних начал у пограничному світі Л. Бучковського можна назвати, за Р. Ничем, «всебічним палінгенезом» [0, 194]. Визначити етнонаціональну приналежність героїв твору вкрай складно, - наратор-свідок – член спільноти – цілком природно ігнорує цей аспект дійсності. Сигналом-припущенням може подекуди стати характерне ім'я чи прізвище (Пейсах Школьник (єврей), Чаплій, Гук, Бондарчук (українці?), Безданська, Хрובовська (польки), Тімонов (росіянин?), Кеніг (єврей, німець?) тощо), рід занять (шинкар, гендляр кіньми, вчителька), історія роду (батько Шеремети звався Юда, отже, він має єврейську кров?) тощо. Характерно, що ім'я одного з головних героїв нерідко прибирає у тексті румунізовану форму – Томку (Томко, Томек), що свідчить про присутність у громаді також і цього етнічного елемента.

Недискретність начал Я та Іншого свідчить у «Вертепах» про сприйняття Іншого як органічної частки «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 тощо.

Віросповідальна ідентичність є однією з найдавніших форм культурного самовизначення [0, 35-36; 0, 97], а релігійна ксенофобія найчастіше лежить на поверхні міжетнічних конфліктів та в основі формування стереотипу етнічного сусіда [0, 49] (що яскраво відображено у прозі В. Одоєвського), проте у «Вертепах» церква не спричиняє розмежування у пограничній спільноті. Як слушно відзначив К. Вика, «довго треба читати «Вертепи», щоб визначити, котрий із ксьондзів (Жупан чи Самосачинський) греко-католицький, а котрий римо-католицький» [0, 302]. Релігійне вчення в їхньому викладі не має жодних ознак навернення, є лише морально-етичним законом співжиття з ближнім. Священники прагнуть підтримати локальну гармонію, природній лад у підопічній спільноті, яку об'єднують, між іншим, і спільні забобони, рештки поганських обрядів, давні перекази і міфи - тутешні архіцинністі [пор. 0, 161]. Головний герой твору – Лукаш Шеремета (українець?), потрапивши в біду та розмірковуючи, до кого звернутися за підтримкою, розглядає кандидатури обох ксьондзів, не замислюючись над питанням «своєї/чужої віри». Тітка Белдовська (полька) переносить метрику Томку Шеремети з церкви до костелу без жодних перешкод чи осуду з боку місцевої громади. Діалектика свого й чужого не має тут етноцентричної мотивації, а переноситься на опозицію тутешне-нетутешне. Тож поняття, витворені у просторі «тутешності», функціонують у Л. Бучковського як понадіндивідуальний код, доступний членам даної спільноти, засвоєння цього коду є головною умовою включення в її межі, а багатомовність - «польсько-русинська мішанина з єврейським відтінком» [0, 42] - є тут формою зрозумілої всім «людської мови» [0, 199].

У герметичному світі Долиношасної склалася своєрідна ієрархія добрих і злих сил: є свої священники, свій цілитель (Гжибняк), свої лиходії (Жарновецький, Деркач), свій злодій (Гук), своя причинна (Анелька Безданська) тощо. Кожен з них є в тій чи іншій мірі добрий/злий, 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 в'їта, а також стає своєрідним «козлом відпущення» - 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» [0, 160], - безжально прирікає прибульців багатонаціональний колектив

села, для якого Шеремета і його син – чужі, невідомі, отже, потенційно є носіями небезпеки для сформованого світу Долинощасної.

Отже, структуру пограничного світу у «Вертепах» формують взаємини різнонаціональних тутешніх, для яких найвищою вартістю є спільне «Ми», ототожненен з простором малої, приватної вітчизни. А з цього «Ми», яке органічно й безконфліктно поєднує численних Інших, виростає універсальна модель європейської культури, яка, за С.Вінчензом, вибудовується на основі провінційних, локальних культур, що зберігають непорушену, автентичну різномірність [0, 11].

Напруга і протистояння між своїм і чужим виразно зазначається у стосунках села із представниками влади. Приїжджі чиновники звертаються до селян «нелюдською мовою» (наратор умисно підкреслює недоречну пафосність висловлювань урядовців), намагаються, втілюючи принципи національної політики Польщі того періоду, нав'язати етнічно недиференційованій громаді тенденційні моделі поведінки: «Плітки і деструкцію серед вас поширює не хто інший, як українці!» [0, 128] – що наражається на рішучий опір тутешніх: «Ні, пане референте, не русини» [0, 128]. Про подібні дії влади згадує у повісті «Атлантида» А. Хцюк, описуючи створення у районі Дрогобича «Союзів маєтної шляхти» з метою навернення рутенізованих поляків до шляхетських традицій та протиставлення їх місцевому населенню. У світі довосної Долинощасної націоналістична ідеологія не приживається, проте деякі симптоми вказують на руйнування герметичного тутешнього світу, який за часів Другої світової війни (а це час «Чорного потоку») перетвориться на мереживо локальних антагонізмів. З уст міського урядовця у «Вертепах» вперше падає слово «перекинчик», що позначає людину, яка змінила віросповідання [0, 156]. Це поняття функціонує виключно в контексті агресивного протистояння Іншості, а тому для мешканців Долинощасної, де релігія є актом вільного вибору, воно є незрозумілим і неприйнятним.

Прояви «ідеологічної поведінки» у «Вертепах» вкрай рідкі: село живе за законами природи з її доетичною жорстокістю. Тому політиканство Бондарчука, який «не терпів українців, врівав у відродження Старорусі з допомогою Польщі, був запальним прихильником Пілсудського» [0, 196] і нібито вбив молодого українського політика, виглядає швидше як дивакування, тим більше, поставлене наратором у ряд інших дивацтв – «Бондарчук – чортів ник» [0, 196] – втрачає серйозне підґрунтя. Однак, кінцеві партії твору вказують на поглиблення привнесених ззовні процесів розмежування у поліетнічному середовищі, посилення поліцейного контролю, вербування священиків для спостереження за місцевим вчителем (Ксьондз Самосачинський пробує опиратися: «Адже це – поляк, своя людина!» [0, 228] – проте свій відтепер не звільняється від підозри, як вчить влада). Настрій осінньої туги, безвиході, розпачу, і врешті смерть ксьондза Самосачинського перетворюють село на «вбогий цвинтар» [0, 228], що у творі свідчить про «смеркання», близьку загибель багатоголосого пограничного світу.

Як стверджує Е. Вігандт, для письменників, чия творчість виростала з «кресової свідомості», властивий «дореклексивний національний індивідуалізм», який проявляється в амбівалентній відчуженості щодо Польщі та Росії, а у випадку першої «виражається у відразі до національної демократії та польського націоналізму» [0, 197]. Подібні тенденції яскраво зазначаються у «Вертепах», де ідеологія центру представляється у її деструктивному впливі на лояльну свідомість пограничної спільноти.

Ідейно-естетичні схеми, сформовані у романтичній традиції і романістиці Г. Сенкевича, що великою мірою визначили образ «кресів» у літературі міжвоєнного двадцятиліття, жодною мірою не вплинули на характер пограничного світу у написаних 1937 року «Вертепах» Л. Бучковського. Відомо, що письменник вбачав певну анахронічність в усе ще актуальній романтичній основі національної самосвідомості та зверхньо-месіаністичному польському етосі: «Весь романтизм потребує провітріння» [0, 32], – підкреслював він. Л. Бучковський прагнув до руйнування традиційних форм оповіді, критикував «консервативну прозу», непридатну для вираження трагічного досвіду людини другої половини ХХ ст. [0, 10], а водночас, як А. Кусьневич і З. Гаупт, важливу роль відводив іронії – необхідному засобові віддзеркалення екзистенційної ситуації сучасного індивіда, для якого традиційні ієрархії цінностей втратили сенс: «Ми чекаємо на геніального творця, який проб'ється через усталені життєві схеми, через усі етичні, естетичні традиції. Іронією можна пробитися, бо стереотипи можуть все зіпсувати» [0, 9], – повчав він свого молодшого колегу З. Трішку. Уникаючи у «Вертепах» догматичної одновимірності та формальної завершеності (адже фабула твору не має формального початку і кінця, отже, світ «Вертепів» безкінечно продовжений у своєму становленні), Л. Бучковський шукає сутність життя окремого індивіда та культури на межах – «в прогалинах», «поміж», «у парадоксі» [0, 19]: «Схопити сутність життя. Я все життя тільки цьому присвятив, – розповідав письменник. – Це страшенно складна справа, бо сутність життя не лежить на поверхні явищ, Знаходиться «поміж»... Я стежив за цим «поміж», з різної матерії хотів його видобути...» [0, 183]. Як писав Е.Касперський: «Бучковський схоплював явища саме у момент переходу, поворотів і зламів, у мить посилення – і одночасно поєднання – в них рис позитивних і негативних, начал схвалення і заперечення, вітальності і занепаду» [0, 191].

Подібна амбівалентність втілюється в образі людини пограниччя, якнайповнішого прототипу бахтінівської «людини на межах»: герой Л. Бучковського є тим полем, де стикаються і взаємодіють різні етнічні начала, культурні й релігійні кодекси, перетворюючи життя на невпинний процес становлення і вибору цінностей. Тому у «Вертепах» немає героїв позитивних і негативних, кожен персонаж – унікальна особистість, кожен є носієм особливого знання, завдяки якому лишень і може існувати строката й жорстока за своєю суттю спільнота. З. Трішка слушно зауважив: «Людські

портери Бучковський накреслює діалектично; кожна наймізерніша людина має на собі знак людяності. Люди живуть поміж пафосом і приниженням, завше торкаючись обох граней водночас. Бучковський бачить людину з точки зору Паскаля, навіть найменша крихта людська є чутливою тростиною» [0, 79]. Його герой - вічно незавершений та амбівалентний у своєму коливанні між правдою і брехнею, добром і злом, що найчастіше виявляються лише «раціями різних сторін», він реалізується лише у взаєминах з Іншими, відкриваючи в цьому діалогічному обміні сутність свого життя.

«Світ прекрасний у своєму кошмарі, трагізмі» [0, 13], – писав Л. Бучковський. Подібне сприйняття дійсності – як коливання і напруги між протилежними полюсами явищ – він втілює в естетиці всієї своєї творчості. Тому попри тяжку й трагічну буденність людського існування в глухому галицькому селі, навряд чи можна назвати світ Долиночасної й Засереття у «Вертепах» «сірим», «вбогим», «одновимірним», «безбарвним», як це чинить Д. Сапа, визначаючи характер галицько-подільської дійсності письменника як «однорідність зони злиднів» [0, 138-139]. «Леопольд Бучковський показав, мабуть, найсумніші, найсіріші «креси». Створив образ, який заперечує кольоровий візерунок України, Поділля і Волині, де основою провінційної, сільської екзистенції є спільність нужди» [0, 140], - пише дослідниця. На нашу думку, заперечення «кольорового візерунку України» у «Вертепах» означає насамперед заперечення її стереотипного бачення, поширеного в літературі міжвоєнного двадцятиліття, як щасливої Аркадії, Раю, згідно з одним полюсом романтичної міфології, а також і як України-Пекла, відповідно до протилежного полюса стереотипа. Унікаючи цих крайнощів, письменник очевидно не прагнув до однорідності, безликість «кресового» світу, адже у спосіб якнайбільш безпосередній, не порушуючи матерії «живого слова» передає «дивовижну звичайність» повсякденного людського буття, його містерію, барвистість, багатоголосся, які народжувалися з творчого «палінгенезису» культур і мов. Пограничному світові Л. Бучковського притаманна «**дорефлексивна різнорідність**», яку автор втілює в «мозаїчності» (термін К. Вики) образотворення: чіткій живописній деталі, фрагментарності композиції, уривчастій, непослідовній нарації. Адже, як писав: «Об'єктивне життя – це панорама, в якій спалахують різноманітні образи» [0, 39], а сутність життя прихована поміж цими спалахами, у моменти контрапункту, переходу в нову якість, у момент взаємодії з Іншим.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Бахтин М.* К переработке книги о Достоевском // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 326-342; 2. *Бахтин М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках (опыт философского анализа) // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 297-325; 3. *Наливайко Д.* Літературна імагологія: предмет і стратегія // Теорія літератури й компаративістика. – К.: Видавничий дім «Киево-Могилянська академія», 2006. – С. 91-103; 4. *Топоров В.*

Функция границы и образ «соседа» в становлении этнического самосознания (Русско-балтийская перспектива) // Советское славяноведение. – 1991. - № 1. – С. 29-37; 5. *Buczowski L.* Proza żywa. - Bydgoszcz: Wydawnictwo „Pomorze», 1986. – 150 s.; 6. *Buczowski L.* Trziszka Z. Wszystko jest dialogiem. – Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1984. – 328 s.; 7. *Buczowski L.* Trziszka Z. Żywe dialogi. – Bydgoszcz: Wydawnictwo „Pomorze», 1989. – 197 s.; 8. *Buczowski L.* Wertepy. – Warszawa: Gebethner i Wolf, 1947. – 229 s.; 9. *Buryła S.* Być na uboczu – portret artysty osamotnionego // Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim / pod red. J. Tomkowskiego. – Ossa: Wydawnictwo „Dom na Wsi», 2005. – S. 226-234; 10. *Kasperski E.* Leopold Buczkowski – Kres Kresów // Kresy w literaturze. Twórcy dwudziestowieczni / pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego. – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1996. - S. 188-239; 11. *Kepiński A.* Lach i Moskal. Z dziejów stereotypu. – Warszawa-Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990. – 221 s.; 12. *Nycz R.* Sylwy współczesne. – Kraków: Universitas, 1996. – 222 s.; 13. *Sapa D.* Między polską wyspą a ukraińskim morzem. – Kraków: Universitas, 1998. – 249 s.; 14. *Uliasz St.* O kategorii pogranicza kultur // Pogranicze kultur / pod red. Cz. Kłaka. – Rzeszów: Wydawnictwo WSP, 1997. – s. 9-20; 15. *Vincenz St.* Po stronie dialogu. – T. I. – Warszawa: PIW, 1983. – 372 s.; 16. *Wiegandt E.* Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej. – Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1988. – 253 s.; 17. *Wiegandt E.* Literackie formy świadomości kresowej // Polonistyka. – 1997. - Nr 4. – S. 196-201; 18. *Wyka K.* Pogranicze powieści. – Warszawa: Czytelnik, 1989. – 517 s.

Єршов В. О. (Житомир, Україна)

Генологічна таксономія подорожі як жанру польськокомовної мемуаристичної літератури українсько-польського пограниччя доби романтизму

У статті висвітлюються генологічні особливості таксономії подорожі як жанру правобережної мемуаристики українсько-польського пограниччя доби романтизму за тематично-векторним принципом організації тексту та напрямком руху під час пересування певним простором: подорож рідним краєм, південна, орієнтальна, митця по Європі, примусова (сибірська), пілігримка, щоденник подорожі, путьовий нарис та ін.
Ключові слова: мемуаристика, Правобережжя, романтизм, таксономія, подорож.

В статье рассмотрены генологические особенности таксономии путешествия как жанра правобережной мемуаристики украинско-польского пограничья периода романтизма по тематически-векторному принципу организации текста и направлению движения во время передвижения определенным пространством: путешествие по родному краю, южное, ориентальное, артиста по Европе, принудительное (сибирское), пилигримка, дневник путешествия, путевой очерк и др.
Ключевые слова: мемуаристика, Правобережье, романтизм, таксономия, путешествие.

The article highlights genologic peculiarities of taxonomy trip as a genre of Pravoberezhzhia memoirs of Ukrainian-Polish verge Romantic period in a context-vector principle of the text organization and movement direction during a specific space: native land journey, South, Oriental, an artist in Europe, forced (Siberian) pilgrim, travel diary, essay, etc.