

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка
Інститут філології
Кафедра полоністики
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
Міжнародна школа україністики НАН України

Серія «Київські полоністичні студії». Том XXXII

Марія Мацькович

**ПРОЗА АНДЖЕЯ КУСЬНЕВИЧА
У ІСТОРИКО-МІФОЛОГІЧНОМУ
ВИМІРІ**

Монографія

Дрогобич
Посвіт
2018

Рекомендовано до друку на засіданні вченої ради Інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
(протокол № 2 від 30 жовтня 2018 р.)

УДК 821.161.2.02:821.162.1]:94(477)(081)
М 15

Мацькович, Марія.

М 15 Проза Анджея Кусьневича у історико-міфологічному вимірі.
Монографія / Марія Мацькович. – Дрогобич : Посвіт, 2018. – 224 с. –
(Серія «Київські полоністичні студії». Том XXXII).

ISSN 2520-2103

До XXXII тому «Київських полоністичних студій» увійшла монографія кандидата філологічних наук, Марії Мацькович, в якій аналізується творчість Анджея Кусьневича в контексті літературної етноімагології, з'ясовується проблема наративної організації його повістей, впливу історії на становлення сучасного літературного процесу. На матеріалі художніх творів письменника досліджено ключові міфологеми та охарактеризовано специфіку авторської міфологізації.

Монографія розрахована на викладачів, докторантів, аспірантів, студентів вищих навчальних закладів, учителів-словесників, усіх, хто цікавиться літературою українсько-польського пограниччя.

УДК 821.161.2.02:821.162.1]:94(477)(081)

Науковий редактор:

Ростислав Радішевський – член-кореспондент НАН України, доктор філологічних наук, професор (Київський національний університет імені Тараса Шевченка)

Рецензенти:

Володимир Єршов – доктор філологічних наук, професор (Житомирський державний університет імені Івана Франка);

Олексій Сухомлинов – доктор філологічних наук, професор (Провідний науковий співробітник, Міжнародна школа україністики НАН України);

Ірина Руденко – кандидат філологічних наук, доцент кафедри східноєвропейських мов (Національна академія СБ України, навчально-науковий центр мовної підготовки).

*„Projekt współfinansowany w ramach sprawowania opieki
Senatu Rzeczypospolitej Polskiej nad Polonią i Polakami za granicą”*



SENAT
RZECZYPOSPOLITEJ
POLSKIEJ

ISSN 2520-2103

© Мацькович М., 2018

© Посвіт, 2018

ЗМІСТ

Вступ.....	5
Розділ I	
Історична пам'ять як аспект ціннісної структури прози Анджея Кусьневича	
1.1 Концепт «історія» у творчості письменника.....	11
1.2 Взаємодія історичного і біографічного часу	27
1.3 Діалогічність епох на прикладі повістей автора	38
Розділ II	
Сюжетний неоміфологізм прози Анджея Кусьневича	
2.1 Міф як відображення сучасних подій у творчості автора	55
2.2 Християнські та язичницькі мотиви у повістях письменника.....	76
2.3 Авторські міфи прозаїка	109
Розділ III	
Наративні стратегії прози Анджея Кусьневича	
3.1 Специфіка наративно-композиційних форм мислення.....	129
3.2 Типи нараторів у прозових творах письменника	149
3.3 Наративна організація повістей.....	167
Висновки.....	191
Список використаних джерел	203

*Висловлюю щиру подяку у написанні монографії
Адамові Хлопеку – за підтримку та допомогу,
проф. Ростиславові Радишевському – за сприяння та втілення ідеї,
фондації „Допомога полякам на Сході” – за можливість публікації*



Анджей Кусьневич
30.11.1904 – 15.05.1993

ВСТУП

Середина ХХ – початок ХХІ століття один із найвагоміших і разом з тим найскладніших періодів у історії польської культури, а, зокрема, повоєнної літератури, в якій значне місце займає «література пограниччя». У польському літературознавстві на позначення цього періоду здебільшого функціонує термін Креси чи «література східних кордонів». У прозі цієї епохи робилися спроби осмислення кризи багатокультурного соціального середовища та культури, визначалися спроби подальшого їх існування та безвихідного становища. Польська повоєнна література вирізняється своїм специфічним новаторством, тому серед теоретичних питань, що досліджуються у літературному процесі кінця ХХ та початку ХХІ століття, одним із основних стає поєднання традиційного їх трактування з новаторським переосмисленням. Проблема класичної інтерпретації «українського елементу» у польській «кресовій» прозі, а також її реінтерпретації у повістях «галицького періоду» Анджея Кусьневича стає однією з найактуальніших у зарубіжному та українському сучасному літературознавстві. Вивчення українсько-польських літературних взаємин важливе сьогодні не лише з огляду на їх багатовіковість чи складність, а насамперед з огляду на неминучість уваги до прози «малої вітчизни», так званої спадщини східного пограниччя у контексті літературно-естетичних процесів. Специфікою творчості письменників помежів'я, є постійна присутність у їхніх творах тієї частинки, втраченої у дитинстві чи юності, кра-

їни, якої сьогодні на картах світу вже не існує. Тема втрати держави та особистого щастя знайшли своє місце у польській літературі другої половини ХХ століття. Серед багатьох представників «літератури східних кордонів» або, як називають деякі дослідники, «пограниччя», яскраво вирізняється творчість Анджея Кусьневича. Надзвичайно популярний у Польщі та інших країнах соціалістичного блоку у 50-70-х рр. та несправедливо забутий у 80-90-х рр. ХХ століття. Маловідомий поет та письменник також і в українських колах науковців. На початку ХХІ століття аспекти літературної творчості А. Кусьневича знову стають предметом зацікавлень багатьох наукових розвідок. Незважаючи на певні моменти в його біографії, які завдяки частковій доступності архівів та процесу люстрації, стали відомими широкому загалу людства, варто звернути увагу на прозові тексти автора, які він почав писати, маючи вже далеко за п'ятдесят. Багато польських критиків ще в 60-80-х рр. написали схвальні та критичні відгуки про його окремі прозові та поетичні твори.

Авторка першої монографії про А. Кусьневича, Б. Казімерчик, досліджувала психологічну проблематику його творів у зв'язку із своєрідним розумінням культури минулої епохи. Пропонуючи психоаналітичну інтерпретацію творів, дослідниця аналізує різні аспекти двійника, які з'являються у його творах. Вона також звертала на увагу на культурну проблематику творів, а саме декадентство на зламі ХІХ та ХХ ст. Помітним у повістях письменника стає також захоплення ніцшеанською філософією. Є. Яжембський, один з перших дослідників творчості А. Кусьневича, вказував на багатосюжетність його повістей, розглядаючи їх крізь призму важливої тематики у європейській літературі ХХ ст. тему пам'яті та ностальгії.

Твори А. Кусьневича, події яких відбуваються на території колишньої Австро-Угорщини, М. Делапер'є пропонує розглядати в контексті регіональної проблематики. Дехто з дослідників також звертав увагу на універсальний

характер творів письменника, часто вказуючи на захоплення письменником темою космополітизму [200]. Про європейський характер творчості А. Кусьневича свідчить також нараційне оформлення його творів. Письменник, застосовуючи різні техніки нарації, підкреслює свою приналежність до модерністської літератури. Така різноманітність явищ і процесів характерних для всієї культури ХХ століття, що проявлялась у Кусьневича у темах, способі викладу, оформленні світу, який представляє у повістях, привело до того, що дехто з дослідників проводив паралелі поміж його творами та творчістю європейських письменників Дж Джойса, М. Пруста, Т. Манна.

Ще одним важливим контекстом його прози є категорія міфу, який досліджували Е. Віганд та М. Домбровський [295], [198]. Е. Віганд звертала увагу на контекст прози Кусьневича у контексті галицького міфу і шукала зв'язки з іншими польськими письменниками цього періоду – Ю. Стрийковським, В. Одоєвським, А. Стойовським, Л. Бучковським. Тому у центрі її уваги знаходиться зміст культури епохи у зв'язку з міфом, що накладався на австро-угорську та європейську проблематику творів. М. Домбровський досліджував сюжети твору, які поєднують повісті А. Кусьневича з європейською та світовою літературою, а також міфами стародавнього та сучасного світу. Дослідник творчості письменника, П. Граф, звертав увагу на те, що автор намагається вести боротьбу зі смертю, тим самим веде спроби увіковічення епохи, в якій народився [212]. Е. Дутка творчість письменника досліджувала у контексті діалогу з «іншим», звертаючи також увагу на внутрішній світ героїв [203]. Монографія Ф. Карпова – це аналіз відношення героїв А. Кусьневича до реальності, яку вони розуміють як абсолютну Іншість. Дослідник також звертає увагу на три основні виміри простору, де знаходяться герої письменника. Особливу увагу приділено зовнішньому простору, який літературознавець поділяє на особистий, історичний та культурний. Внутрішній

та архетипний простір вчений розглядав у взаємозв'язку з галузями літературознавства, філософії, психоаналізу та антропології [222].

Остання хвиля переосмислення творчості цього письменника в літературній критиці Польщі припадає на 90-ті роки та початок XXI століття. Досліджуючи прозу А. Кусьневича, необхідно відстежувати деякі заідеологізовані студії, які були написані в середині минулого століття. Саме такі, напрацьовані у минулому матеріали, дають поштовх до незалежного, нового прочитання творчості А. Кусьневича. Наш аналіз зосереджено на екзистенційному та культурному досвіді, доповнено історично-літературним, літературознавчим, біографічним, соціально-політичним контекстом. Під таким кутом зору в українському літературознавстві сформована уже самостійна позиція в дослідженні явищ літературного пограниччя. Це праці відомих сучасних учених (О. Астаф'єва, М. Брацкої, О. Веретюк, Т. Довжок, О. Єршова, Р. Радишевського, О. Сухомлинова). Важливими питанням є відстеження її зв'язків із ідейно-естетичними явищами у слов'янському культурно-духовному світі.

На сучасному етапі наукового дослідження, варто зазначити, що з початку 90-х років минулого століття, багато польських науковців, вивчаючи культуру та літературу українсько-польського пограниччя, звертали свою увагу також на літературну спадщину А. Кусьневича і на його значення для польської та української літератури. Це такі відомі науковці як Г. Береза, З. Беньковські, Я. Блонський, К. Вика, Б. Гадачек, А.Заворска, А.Ковальська, А. Мажец, А. Менцвель, Я.Яжембські. Про проблему Кресів у творчості А. Кусьневича йдеться у деяких працях А. Ковальчик, Є. Сьвенха, А. Ф'юта, С. Уляша, М. Яньон, З. Ярославського. Українські науковці: О. Веретюк, Т. Довжок, Р. Радишевський, О. Сухомлинов, в своїх розвідках в контексті дослідження пограничної проблематики, згадують також про творчість А. Кусьневича. Останні наукові видання стосовно

діалогу двох культур, української і польської, свідчать про високий рівень осмислення творчості письменників українсько-польського помежів'я в розвідках українських та зарубіжних науковців. Варто зазначити, що не всі твори А Кусьневича на даний момент є доступні українському читачеві в перекладах. П. Тичина переклав його поезію «Моя Україна». Відомі також переклади Д. Павличка.

Важливим складовим елементом прози А. Кусьневича є поліфункціональні та полісемантичні художні системи. Їх основний пласт розуміння знаходимо у античній та європейській літературі. Ці архетипні феномени стають носіями універсальних понять та смислів, які у досліджуваній нами прозі, завдяки поєднанню традиційного та новаторського, утворюють таку структуру, яка завдяки авторському світобаченню, психологічному навантаженню, багатонаціональній сітці героїв, полікультурності минулої історичної епохи, формує інше смислове навантаження у художніх текстах автора.

У творах письменника постає також проблема осмислення мультикультурних процесів з погляду українського та польського світосприйняття, погодження чи заперечення певних історичних реалій, а також психологічного дискомфорту пограничної ідентичності особистості. Дослідження творчості А. Кусьневича саме під таким кутом зору дає можливість з'ясувати взаємопов'язаність національних ідентичностей українців та поляків, простежити проникнення різних культур та їх взаємне збагачення чи домінування. Все частіше ці питання порушують як польські, так і українські науковці, та все ж таки ця сфера на сучасному етапі залишається недостатньо вивченою. А оскільки специфіка творчості А. Кусьневича торкається таких моментів, як міф України, що через міфологічну топографію Галичини трансформується у міф «малої вітчизни», втраченої Аркадії, особливостей нарації з внутрішніми монологами, прихованими роздумами над історичними процесами дійсності та особистого минулого,

відтворення процесів пам'яті та пригадування, полікультурною свідомістю особистості та вираження її пограничної ідентичності; філософського та психологічного поля часу та простору – то дослідження такої широкої проблематики пограничної творчості письменника в сучасному українському літературознавстві заслуговує спеціального дослідження.

Цілісний аналіз письменницької рецепції, робить можливим неупереджене перепрочитання прозових творів Анджея Кусьневича, що є на сьогодні недостатньо дослідженим аспектом українсько-польських літературних взаємин.

РОЗДІЛ I

ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ

ЯК АСПЕКТ ЦІННІСНОЇ СТРУКТУРИ ПРОЗИ

АНДЖЕЯ КУСЬНЕВИЧА

1.1 Концепт «історія» у творчості письменника

Анджей Кусьневич – один з маловідомих в Україні польських письменників ХХ століття, представник тієї течії в літературі, яку в українському літературознавстві деякі критики називають «літературою пограниччя». Польські літературознавці на означення цього періоду застосовують термін Креси. Мотив пограниччя чи Кресів відомий літературознавцям починаючи від епохи романтизму і до сучасної літератури. Звичайно, у кожному з цих періодів, він відігравав свою функцію. Усі дослідники схиляються до думки про широке та багатозначне цього поняття. Своє значення цей термін має у літературознавстві, політології, історії, культурології, соціології чи психології. Історичний контекст, механізми функціонування терміну «польсько-українське пограниччя», зміну його значення досліджували польські та українські науковці серед яких Б. Гадачек, Т. Довжок, Й. Кольбушевський, Е. Касперські, Р. Радишевський, О. Сухомлинов, С. Уляш, Е. Чаплеєвіч, М. Яньон, та ін. Усі дослідники погоджуються із визначенням терміну, яке подає «географічний словник» з 1883 року, що це «власна назва східних земель колишньої Речі Посполитої, а саме значення цього терміну формувалось протягом кількох століть» [213, с. 9]. У сучасному літературознавстві існує кілька

визначень цього поняття. С. Ульяш наголошує, що «істинно справжнє розуміння проблематики пограниччя неможливе без широкого інтердисциплінарного дослідження» [291, с. 9]. Тому творчість Анджея Кусьневича розглядатимемо саме з урахуванням географічного, соціального, психологічного, історично-політичного, культурологічного сенсу.

Вияв історичних подій у повістях А. Кусьневича, як і сам простір пограниччя, надзвичайно складний. Цієї складності він набуває при неминучому зіткненні націй, культури та релігії. До цього додається також мовна різниця. Остання ж, у свою чергу веде до людської толерантності серед спільнот, які проживали на цих територіях та до виникнення спільного діалекту, «балаку», яким користувались мешканці пограниччя. Взаємне проникнення культури було властиве багатонаціональній державі, якою була Річ Посполита чи Австро-Угорська імперія, до яких належали землі польсько-українського пограниччя.

Варто також відзначити, що твори цього періоду не однаково підходили до передавання рис різних національностей, які проживали поряд на цих територіях. З'являються певні стереотипи, наприклад, у іменах, посадах, поведінці, розмовах чи приналежності до еліти. Національна самосвідомість чи ідентичність проявляється у героїв повістей разом з протиставленням себе до «інших» етнічних груп населення: поляки – євреї, поляки – українці, поляки – німці. Цей факт особливо ставав значущим у період дорослішання героїв повістей А. Кусьневича. У час дитинства представники різних національностей не відчують етнічних відмінностей. Мешканці цих територій не прив'язуються до держави в цілому – їхньою основною цінністю стає «мала або приватна батьківщина» [267]. Це села і містечка пограниччя, які у прозовому виявленні стають формою пам'яті, виявленням історичних процесів та культури. Згадувані краєвиди, дім, деталі побуту, родинні зв'язки, людські взаємини несли інформацію про територію пограниччя. Історичний час накладається на географію

місцевості і надає глибокого прихованого значення «малій вітчизні». Таке повернення до місця, в якому все розпочалося, дає зрозуміти приховані людські комплекси, а також виразити, що є найціннішим у людському існуванні.

О. Сухомлинов у своїй монографії вказує на «джерело розбіжностей [...] у візії території пограниччя та принципи його функціонування в мистецтві. [...] Для одних, що мусили залишити вітчизну, Україна стала минулим і функціонувала на рівні спогадів, а для інших залишалася актуальною, живою дійсністю, що еволюціонувала разом зі свідомістю письменників» [149, с.41]. Отже, це не тільки місця пам'яті чи історичний простір. Людські взаємини, їх вади, територіальні, етнічні, культурологічні різниці вміщуються в художній твір, де проявляються у психологічних концепціях вираження стану свідомості, типу вразливості, характеру уявлень. Свідомість мешканців пограниччя націлена на пошук реальності, «очищеної» впливом часу.

У міжвоєнному двадцятилітті у польській літературі утворилась певна когорта письменників, яких згодом почали відносити до літератури пограниччя. Їх твори об'єднувала спільна тематика – опис країни, якої вже фактично не існує і яка живе виключно в людській пам'яті. Погранична свідомість стала знаряддям опису і мислення. «Значення цього поняття не є вже географічно-просторовим, стосується не стільки речей, як їх вартостей, як у М. Пруста» [291, с. 14].

Досліджуючи творчість Анджея Кусьневича, необхідно звертати увагу на способи та методи дослідження. Нас цікавитимуть два з них – регіонально-географічний та біографічний, які вводять твори у відповідні історичні, політичні чи психологічні контексти та допомагають виявити дію ідеологічних та мистецьких тенденцій на їхню форму, допомагають зрозуміти їхню генезу, план вираження та змісту.

Розуміння поняття пограниччя радикально змінили умови Другої світової війни. Перш за все ці землі були відділені східним кордоном між Польщею та Україною, а

мешканці, переважно поляки, змушені були оселитися на інших віддалених територіях. Ці події голосно заявили про себе в літературі лише після 1956 року, а дискусії тривають ще й до сьогоднішніх днів.

Для цілісного аналізу творчості А. Кусьневича та літератури пограниччя в цілому, сьогодні необхідно віднайти під маскою літературного слова, пройнятого ностальгією, терпінням, патріотизмом та сумом також елемент домінації, стереотипу та підпорядкування, що можна знайти в наукових розвідках деяких польських науковців (Й. Кольбушевський, М. Домбровський). Вважаємо, що літературу пограниччя потрібно перечитати по-новому, звертаючи увагу на сприйняття тематики пограниччя, беручи до уваги сторону не тільки поляків, але й українців, німців чи євреїв. Важливо, розглядати категорію стереотипу не тільки в сенсі спрощеного образу Іншого як чужого. Необхідно звертати увагу на його пізнавальні особливості, «сягати до категорії психоаналізу, брати до уваги тези, що стосуються вартостей пограниччя, його відображення» [228, с. 9].

На нашу думку, образи польсько-українського культурного пограниччя, які присутні у польській літературі 50-80-х років ХХ століття виконують компенсаційну функцію стосовно оточуючої реальності.

Літературний доробок Кусьневича невеликий – чотири поетичні збірки, одинадцять повістей та збірка літературних нарисів. Перша збірка «Слова про ненависть» (1956) ще не принесла слави авторові, але у ній порушені питання, про які писали останні двісті років, характеризуючи польсько-українські взаємини. У цих віршах-поемах була вміщена емоційна необхідність незаангажованого, безстороннього погляду на польсько-українські взаємини, які до цього часу, на думку письменника, «сильно спрощувались і, звичайно, завжди при цьому зберігався полоноцентричний вимір. Поетична збірка «Слова про ненависть» були спробою вирватись з мовчанки у нашій літературі в стосунку до неправдиво висвітлюваних польсько-українських відносин»

[261, с. 7]. А. Кусьневич швидко стає письменником, якого читають, знають, нагороджують. У багатьох інтерв'ю на питання про те, чому він так пізно почав писати, давав досить незрозумілу відповідь: «Тому що до цього часу я мав цікавіші заняття» [269, с. 212].

Дебютував письменник, коли йому виповнилося п'ятдесят два роки, а перший прозовий твір з'явився у п'ятдесят сім. Творчість письменника – це проза зрілого віку, «вияв власної особистості, експозиція внутрішнього світу» [246, с. 43-46].

Ян Блонський назвав Анджея Кусьневича «особливим письменником» [183]. На думку дослідника, письменник шукав ситуації та події, де могла проявитися його відмінність та особливість. Ця характеристика несе в собі певні амбівалентні почуття, віддзеркалює прояви його гетерогенної свідомості, які пов'язані з творчістю автора, а також безпорадність літературознавців, що вже понад п'ятдесят років шукають відповідного місця для письменника. Письменство А. Кусьневича не вписується в основні течії, є відірваним, суперечливим, оригінальним. На сторінках своїх повістей, письменник не реалізує власні амбіції, оскільки це він зробив, коли працював у дипломатичній службі, конспіративним службовцем чи журналістом. У його творах відчувається життєвий досвід, розчарування, нашарування нейтральних та негативних емоцій, невизначеність.

Однією з основних цінностей пограничної свідомості автора є його відкритість на Іншого і одночасна відірваність та непогодження з реальним станом речей. Його спорідненість з Галичиною, де він народився та провів дитинство і юність, увібрав у себе колорит полько-українського культурного простору – допомогли реально оцінити справжній стан речей на цих землях. Твори А. Кусьневича, які ми досліджуємо, мають одну схожість – це універсалізм, який черпається з культурного значення цих земель. Галицькі села та містечка, які змальовані у прозі письменника, створюють замкнуте коло «малої вітчизни». В середині цього

кола простежується «універсальний ключ-код», доступний виключно вихідцям зі зниклої держави. Носієм зниклого світу є кожен герой А. Кусьневича. У повістях з галицькою тематикою автор застосовує згаданий код для порозуміння «у новій повоєнній дійсності, ключовими ж знаками залишаються впізнавані топоніми, що формують знаковий та «значущий» хронотоп пограниччя» [59, с. 288].

Події повістей відбуваються у реальних місцях. Їх можна відшукати не лише на картах Австро-Угорської імперії, але й сучасної України. Містечка, села, імена людей автор перелічує з особливою тугою, закарбувавши їх у власній пам'яті та на сторінках повістей, рятуючи зниклий світ від забуття. Постійне пригадування подій та повернення до часу дитинства та юності перетворюється у А. Кусьневича на літературний прийом. При цьому він наголошує, що це вроджена потреба людини. У своєму есе «Моя історія літератури» («Moja historia literatury»), коментуючи власну літературну діяльність, письменник цитує Ярослава Івашкевича: «Протягом свого життя поет пише лише одну й ту саму поему – поему захоплення світом, який оточував його між дитинством та юністю» [236, с. 181].

Реальний сірий, небажаний світ у прозі автора замінюється іншим, близьким. «Анджеј Кусьневич є одним з тих письменників, яких я вважаю показовими, щоб продемонструвати розумовий процес, який полягає у заміні світу, сірого, вульгарного, одноманітного [...] на інший світ, який є продуктом змішування спогадів і уяви, світ складний, але повний вітальності й контрастів, які надають йому кольору й смаку, одне слово – чудовий мультикультуральний світ», – пише дослідниця творчості автора, Б. Жабоклицька [72, с. 75].

Тема міжнаціонального співіснування в українсько-польському культурному пограниччі є однією з основних в повістях письменника. Разом з тим, автор протиставляє цьому міфіві незрілого, невизначеного героя, що

народився на пограниччі культур і не зумів себе відшукати у новій оточуючій реальності.

Дивлячись на історію людства з перспективи особистості, автор сконцентровується не стільки на розповіді про окремі явища, скільки на тому, який вигляд набирають ці події у свідомості людини. Є. Яжембський, один із дослідників творчості А. Кусьневича, так це коментує:

«Насправді повісті Кусьневича не тільки описують певні події – описують тільки певні свідомості, в яких події так чи інакше відбиваються, поєднуються в причинно-наслідковій зв'язки, накладаються взаємно на себе» [219, с. 229]. Захоплюючись історією, письменник особливу увагу зосереджував на її маргінальності, темах, які дослідники старалися оминати, вважаючи їх неморальними чи не гідними уваги. Я. Блонський у своїй розвідці згадує:

«Кусьневич любить вісімнадцяте століття, лібертинізм в думках та звичаях, вигідність та цинізм у політиці, а найбільше відсутність межі і суспільну різноманітність. Адже ж відмінність, різноманітність стимулює бажання і дозволяє втілюватись щоразу в нові ролі...» [185, с. 13].

Цікавими є не лише герої повістей Кусьневича, а також і наратори. Вони відрізняються один від одного, є незалежними і стоять вище від того, що пересічне. А. Кусьневича цікавлять виключно люди, що «почуваються, як риба у воді в аурі розкладу, але не втрачають при цьому своєї особистої автономії», а сам історичний процес відходить на другий план. «Це людська особливість, а не тягар чи незвичайність історичних подій формують думки та поведінку його героїв. Це, звичайно, не означає, що Кусьневич не цікавиться суспільствами, швидше цікавими особистостями. Але, насправді, його цікавив він сам ... за посередництва своїх чисельних двійників» [185, с. 13].

Творчість Анджея Кусьневича важко класифікувати. Хоча він і народився ще перед Другою світовою війною, літературну творчість розпочав, коли всі його ровесники (наприклад, В. Гомбровіч чи С. Віткаци) досягли вже певного

рівня та визнання. У зрілій прозі А. Кусьневича стають помітними деякі риси його сучасників. Наприклад, дослідниця його творчості, Б. Казімерчик, звертає увагу на те, що дебютна повість «Корупція» («Korupcja») за проблематикою схожа до «Транс Атлантику» («Trans-Atlantyk») В. Гомбровіча [226, с. 48], а повість «Дорогою на Коринф» («W drodze do Koryntu») («W drodze do Koryntu») дослідники творчості письменника одноставно визнають авангардною, де автор скористався цитатою, взятою у С. Віткевича, яка яскраво демонструє тематику творчості письменника.

«(...) часом якийсь дуже дивний факт відкриває шматок чогось під маскою. Але ми не можемо навіть бути впевненими в цьому, чи це обличчя, чи зовсім щось інше» [243, с. 51].

Мотиви, які відомі читачеві з творчості попередників А. Кусьневича, набувають зовсім інших рис та стають імпульсом до власних пошуків. За датою народження письменника, Я. Томковські зарахував його до «покоління Гомбровіча» [288]. Натомість за датою дебюту письменника можна віднести до «покоління 56». К. Вика пишучи рецензію на дебютний поетичний том невідомого тоді автора, засумнівався над тим, чи це справді дебют, чи «підсумок довгого власного досвіду» [300, с. 67].

Досить швидко, як і прозу так і поезію А. Кусьневича, літературознавці стали зараховувати до літератури пограниччя, а самого письменника називати «сучасним представником української школи» [226, с. 210]. Характеристичним явищем для цієї літератури було детальне та скрупульозне описування галицького минулого часів Австро-Угорщини та ідеалізація спогадів. Важливу і невід'ємну роль в «літературі пограниччя» відіграють саме біографічні моменти. Тематика зниклого світу часів дитинства переростає у важливу для дослідників сучасної європейської літератури «тему пам'яті та ностальгії» [303]. У працях Б. Гадачека можна знайти думки про роль «кресових автобіографізмів» у творчості письменників пограниччя, який вважає, що по-

ходження з території Кресів і примусове залишення цієї «малої вітчизни» – це два основні рушійні факти їх творчості. Він також вважає, що письменники пограниччя через власні біографії найкраще показували світ Кресів, його історію, красу та особливість культури і тільки через біографії її творців можна інтерпретувати їхні твори [213], [214].

«Фактичний та видозмінений автобіографізм формує основні течії та тенденції літератури Кресів, особливо після 1918 року. Моделює різні літературні форми, високої художньої вартості твори, пересічні чи графоманські. А всі вони разом взяті, ніби створюють разом одну збірну багатоаспектну автобіографію людей з Кресів, яка сконструйована з автобіографічних та документальних елементів винесених з того світу» [224, с. 21].

Не всі повісті А. Кусьневича можна зарахувати до так званої «літератури пограниччя». Частина прози відносимо до так званого «галицького циклу», іншу ж до літератури з європейською тематикою. Сам автор пише про це так:

«(...) народившись у Галичині, я написав кілька книжок, пов'язаних з долею колишньої монархії Габсбургів: особливо «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii») («Król Obojga Sycylii»), а після схожої тематики ще в кількох книгах, приклеїлась до мене така характеристика, адже ж я писав разом з тим ще й на тематику французьку, наприклад, «Вітраж» («Witraż») (...) Не вся моя творчість є так міцно пов'язана з Австрією. Проте критики та рецензенти більше уваги звернули на ці австрійські мотиви (...)» [261, с. 9].

Та все таки простір Галичини та автобіографічний характер інтерпретації творчості залишається визначальним для повістей А. Кусьневича цього ряду – «Дорогою в Коринф» («W drodze do Koryntu»), «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii») («Król Obojga Sycylii»), «Зони» («Strefy»), «Моя історія літератури» («Moja historia literatury») («Moja historia literatury»), «Суміш традицій» («Miesznaniny obyczajowe») («Miesznaniny obyczajowe»), «Повернення»

(«Nawrócenie») («Nawrócenie»), «Стан невагомості» («Stan nieważkości») («Stan nieważkości»).

У своїй науковій розвідці, присвяченій творчості А. Кусьневича, Б. Казімерчик також звертає увагу на автобіографічний характер повістей письменника:

«(...) автопортрет сучасної людини, в житті якої Мистецтво, Культура далі виконують важливу функцію, а навіть інтимну, бо через неї в самому акті створення, пробує вона відшукати трансцендентний спосіб, а також підтвердження почуття власної особистої ідентичності у не надто прихильному їй світі» [226, с. 50].

Повісті А. Кусьневича, сюжет яких відбувається на території колишньої Австро-Угорщини, можна також аналізувати під кутом регіональної центральноєвропейської проблематики. У повістях письменника переважають представники різних національностей. Дуже часто його герої це – поляки, українці, німці, євреї, вірмени, цигани, чехи. Автор підкреслює їх мирне співіснування та взаємне збагачення культури, наголошуючи на тому, що кожен, хто виріс на тих землях в рази багатший в культурному сенсі від тих, хто жив десь на інших землях. Проте автор не говорить про повне взаєрозуміння. Він підкреслює, що в дитячі та юнацькі роки, героїв ніщо не розділяє. І лише з початком розуміння себе, як представника якоїсь національності і в момент становлення самосвідомості, з'являється між ними окремість, відсутність толерантності, певна «іншість».

Мова цих людей своєрідна – це так звана суміш мов усіх національностей, які проживали на цих територіях. На сторінках повістей автор сам наголошує, що світ про який він пише переповнений реальними деталями, а водночас вигаданий, а часто просто вимріяний. Один з нараторів А. Кусьневича в повісті «Дорогою в Коринф» («W drodze do Korintu»), каже:

«Я ніс у собі цей власний незмінний світ героїв, форм, запахів і звуків, врятований, без будь якого старання з моєї сторони, (це відбувалося само собою, часто дошкуляло, не-

мов наперекір мені), винесений із забуття, що завжди було поряд, перепліталось з фантазією і заповнювало всі прогалини, яких нема, яких ніколи не було» [243, с. 53].

Або у повісті «Повернення» («Nawrócenie») («Nawrócenie»):

Нелегко авторові «(...) зайти, повернутися, втиснутися у власну шкіру з попередніх років, нічого не загубивши, а одночасно при цьому бути тим, ким ти вже став після стількох минулих років» [237, с. 68].

Загалом, на думку дослідниці творчості А. Кусьневича Е. Дутки, у центрі уваги письменника знаходиться екзистенційна проблематика виражена у діалогічній реляції з «Іншим». «Письменство «галицького аутсайдера» прямує до рефлексії на тему людини, до пізнання себе через культуру, через «іншого» [203, с. 36]. Саме таке розуміння людини цікавить автора перш за все.

Можемо стверджувати, що простір колишньої Галичини, як території співіснування різноманітних культур і традицій, а також спільна історія, де зіставляється власна пам'ять про події одних героїв з пам'яттю інших, а також інтертекстуальне значення повістей, завдяки якому автор веде діалог з іншими літературними творами – все це складається на те, що саме завдяки біографічним моментам у творчості автора, ми бачимо не тільки географію «місць пам'яті», а й спостерігаємо за самим історичним процесом відтворення живої багатогранної культури мешканців тих територій.

Історичний час у галицьких творах письменника постає в емпіричному вимірі і переплітається із його біографією. Автор розповідає про десятиліття, що передують другій світовій війні. Власне тоді розпочинаються події, описані у повістях «Дорогою на Коринф» («W drodze do Koryntu») («W drodze do Koryntu») і «Зони» («Strefy»). Міжвоєнний період і події Другої світової війни, а також післявоєнний час, репрезентовані у повісті «Суміш традицій» («Mieszanie obyczajowe») («Mieszanie obyczajowe»). Рамки історичного

часу повістей письменника є, можливо, також суб'єктивним часом, що залежить від психічних станів героїв-оповідачів. Багато подій відбувається виключно у їхній свідомості. На порядок подій, їхнє розміщення в часі та просторі має вирішальний вплив пам'ять, уява та асоціації.

А. Кусьневич, створюючи світ представлений у «галицьких» повістях, користується власною пам'яттю, завдяки якій, меншою чи більшою мірою, набутий досвід з'являється на сторінках його прози. Через вибіркові процеси пам'яті, згадування чи забуття, письменник створює пласт нарації. Там, де пережитий досвід чи події безпосередньо невідомі письменникові, а переказані йому кимось іншим, забуваються або письменник їх згадує нечітко, уява доповнює та створює фіктивні образи чи події. Самі ж образи складаються з елементів, які насправді не є автобіографічними фактами. Щоб прозаїк міг їх використати, незалежно від того, чи це власний досвід, фіктивний чи чужий, він повинен скористатися пам'яттю. В такому розумінні створення представленого світу своєї прози, письменник творить саме через пам'ять. На такі процеси відтворення звернув увагу Ю. Кляйнер, підкреслюючи, що:

«...структура світу представленого в літературі відповідає структурі світу, що пам'ятає письменник» [227, с. 63]. Отже, можна припустити, що пам'ять письменника є тим самим елементом створення тексту літературного твору. Це також сфера, де правда поєднується з фікцією.

М. Качмарек вважає, що «категорія пам'яті властива саме письменникам літератури Кресів, у творах яких розкривається історія їхньої малої батьківщини, переплетена зі спогадами дитинства» [221, с. 20].

У творах А. Кусьневича помітним стає змішання різних фаз часу. Спогади, далекі та близькі, часто з'являються поряд. А про відсутність якоїсь події, чи то з причини неможливості пригадати, чи з іншою, невідомою метою, сам автор повісті говорить наступним чином:

«Не є виключенням, хоча доказів для цього немає і не може бути, що відсутність якоїсь частинки могла б змінити повністю майбутній хід подій у суспільному чи особистому житті. Ця думка не є такою абсурдною, якби здавалося. Адже важливість та неважливість є відносними» [233, с. 7].

Автор може виокремлювати різні часові площини та відділяти час нарації від часу подій. Представляючи ситуацію, він говорить наступні фрази: «але це настане тільки за мить», «в цьому часі вона ще жива», «це вже було», «це відбудуватиметься докладно цієї години та хвилини». Або:

«Наразі муха ще літає, а бурмістр промовляє, заїкаючись та потіючи. Це, що має настати за мить, натане або не настане. Стан підвішеності» [233, с. 12].

Нараційне «тепер» зазвичай окреслює момент, в якому герой-наратор створює свій світ – відтворює події і постаті з минулого, включає свою пам'ять та уяву. В повісті «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii») нарраційне «тепер» є чітко сформульоване. Це історичний факт – 28 липня 1914 року, початок Першої світової війни. Усі події повісті, будуть виходити від моменту, який трапився раніше. Вони з'являються на правах спогадів Еміля Р. У плані «тепер» також знаходиться смерть циганки, нам також відома доля його середньої сестри.

«Випереджаючи час, наголосимо вже тепер, що у реальному часі, який протікає у цю хвилину (мова йде, звичайно, про кінець липня, початок серпня 1914 року) Детта є вже два роки заміжня» [233, с. 19].

Активна пам'ять нараторів А. Кусьневича (а в повісті «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii»)) їх кілька – Еміль, автор) має свої внутрішні ритми: повторювання певних мотивів, їх постійна присутність окреслює тип уяви, свідчить про комплекси та образи, які накладаються одні на одних. Пам'ять стає записом не лише зовнішньої реальності, яка поглинається особою за допомогою відчуттів, у самому процесі пізнання підсвідомості, нечітких механізмів, які виявляють темну сторону людської природи.

У згаданій повісті, мотивом вбивства циганки, яке вчиняє Еміль Р., стає кохання до сестри. Вбивство циганки стає «замінною дією». Але це також результат, а, може, швидше вплив ідей Ніцше, праці якого головний герой Еміль читав та якими захоплювався. У вищому сенсі цей авторський задум становить перший прояв колективної свідомості, а втім і шаленства, яким є війна. Таємниця вбивства циганки у повісті залишиться нерозгаданою. Такою ж загадкою у реальному часі письменника стають нерозв'язані проблеми минулого, які автор намагається розкрити у власній творчості.

Нарація, що розгортається у зворотному напрямку, та закінчується подією, з якої розпочалась, створює певне коло, рамку. Автор старається нам наблизити хід своїх думок за допомогою метафори:

«Інакше представляються факти рівнозначні в часі, також реальні і доконані незворотно або такі, які перебувають в моменті дії. (...) Можна їх порівняти до водних кругів, або феномену ванни, в якій вирує вода, бо відкрили спуск води (...). Вистачить кинути камінь у воду (...). Круги розбігаються широко, щораз ширше (...). Ці круги не зможе ніхто зупинити (...) Їх може затримати лише міцна дамба. Тільки тоді ці кола почнуть повертатися назад» [233, с. 14-15].

В міру того, як вир води-часу штовхає до верхівки виру, наш горизонт настільки звужується, що залишається тільки один факт, за допомогою якого доходимо до початку відліку часу.

Наприклад, урок танцю Елізабет відбувається в історичній реальності, теперішньому часі, як і більшість подій повісті – після 1900 року, перед Першою світовою війною. Збройні сутички під Сольферіно відбувалися близько п'ятдесят років перед цим. Отже, це минуле, яке наказує дочці мецената, повернутися аж до покоління своїх дідухів. Але це тільки зовнішній момент між минулим та теперішнім, бо їх справжній зв'язок полягає на повному взає-

мопроникненні. Переміщення подій збройних сутичок на п'ятдесят чи сто років далі від події уроку танцю, тобто від реальності – нічого не змінює.

Отже, насувається висновок, що на кожному етапі минулого, само минуле є незалежне від того, що настане після нього. Якщо минуле битви покривається з теперішнім існуванням Елізабет, то з однієї сторони, воно є завжди тим самим, як сьогодні, так і через сто років, тобто незалежно від тривання історії. З іншої сторони, тільки тому, що минуле вже завершилося, може настати теперішнє. І так само сама реальність, тільки прямо пропорційно в іншу сторону.

У повісті «Стан невагомості» («Stan nieważkości») автор зображує останні двісті років історії Європи. Треба також відзначити, що це єдина повість, де А. Кусьневич так глибоко звертається до історії. Наратор твору втілюється в дитину, яка не дуже переймається плином біологічного часу і сміливо мандрує через епохи. Подорож герой розпочинає від сімдесятих років XVIII століття, і мандрує крізь час аж до XX століття. Ця біографія, що обіймає двісті років, не випадково розпочинається у XVIII столітті.

Ось як пояснює сам А. Кусьневич появу історичного факту у своїй повісті. «XVIII століття найбільше мені б відповідало. Століття, яке ще мало багато відкритих кордонів для добра і зла. XIX століття було вже тісне та міщанське. Вже за Наполеона, після його коронації, розпочинається це міщанське століття: облуда, звичаєва прудерія, заборони зі всіх сторін, і в моді, і в літературі. Широчінь горизонтів XVIII століття манила б мене. Багато професійних дипломатів, а також генералів, командуючих – це були як артисти, що грали в різних театрах» [236, с. 8].

У повісті «Зони» («Strefy») письменник відтворив європейську спільноту, якою правили династії монархів. У Європі даного періоду тільки зароджувалася нова народна свідомість. Тут панував шовінізм XIX та XX століття, були роз'ятрені суспільні конфлікти. У ці давні часи наратор

вводить гнівну фрау Ренату, щоб опинитися разом з нею у цій міфічній спільноті. Спільноті, від якої все починається у житті людини, як стверджує сам наратор, і окремо від якої не вдасться прожити своє життя.

Змальовуючи реальний світ, А. Кусьневич відійшов від традиційних та схематичних засобів. Це стосується конструкції часу, простору, постаті героя та його власної, авторської пам'яті, що проявляється в різних ситуаціях по різному. Письменник не відтворює історичні факти. Автор «вміщає» своїх героїв у певні реалії згідно із специфічною концепцією часу, як історичну перспективу. Письменник показує перспективу подій, а не реальні факти. На перший план повістей письменника висувається «час нарації» і повністю відсутній, поза кількома дійсними фактами, конкретний відлік «часу подій». Основне навантаження прози автора переходить на спогади про події, які автор відтворює не у фактографічній точності, а через бажану реальність минулого. Саме пам'ять дитинства становить центральний пункт відліку всієї творчості А. Кусьневича та стає невід'ємною частиною зв'язку історії та реальності. Таким чином фіктивна нарація передає інформацію про автентичні події. Опис місць і персонажів замінюється документальною фактографією. Така гра контрастів і взаємних доповнень приводить до того, що достовірні дані переміщуються з вигаданими. Сама ж фікція сприймається вже як реальність, частина історичного минулого.

Автор часто веде оповідь від реальності до минулого, після чого знову повертається до початкового моменту. Повісті автора переростають у реконструкцію подій та пошук у спогадах фактів і мотивів вчинків героїв, відтворення змісту розмови, забутих слів і осіб. А. Кусьневич представляє відтворений світ у множинності предметів, які перебувають у постійному усталеному, зумовленому пам'яттю, русі.

1.2 Взаємодія історичного і біографічного часу

Різносторонність проблематики повістей А.Кусьневича неодноразово змушувала дослідників його творчості шукати певні шляхи категорій інтерпретації, які б давали їй цілісне відображення. Дехто з критиків літератури залучає твори А.Кусьневича до необарокової тематики, називає їх пророчими. Це по суті суперечить з проблематикою, яка зустрічається у його творах. Тут яскраво видніються теми пов'язані з важливими у ХХ столітті та актуальними до сьогодення – неоднозначність історії, значимість людини, суспільні та етнічні конфлікти поколінь, механізми дії та причини популярності різноманітних ідеологій. Таке теоретичне, порівняльно-історичне й типологічне дослідження біографічних елементів творчості письменника у міжлітературному просторі на зламі століть збагачує українське літературознавство знаннями про традиційне й новаторське в літературі, про особливості сприйняття європейського та культурного процесу. Важливу і невід'ємну роль в «літературі пограниччя» відіграють саме біографічні моменти.

Письменник віддає перевагу не реальному відтворенню фактів психологічному навантаженню повістей. При цьому автор за основу бере біографію реально існуючої постаті. Часто таким прототипом у А. Кусьневича є він сам. Кожна людина, яка живе у певному просторі, окресленому часі, у певному місці вбирає у себе ці елементи. Тому людське існування є позначене певним знаком. Інколи також і присутністю інших людей. На те, що робить той чи інший герой, великий вплив має те, ким він є. Правильною здається теза, про те, що біографія є ключем до прочитання творчості письменника. Знаючи факти з життя письменника, можемо зрозуміти глибший зміст його творчості. У біографії знаходимо події, які стали першопричиною для написання повістей, прототипів героїв,

справжні події, перетворені у літературну фікцію. Інколи здається, що творчість письменника є результатом певного історичного часу.

Б. Гадачек пов'язує біографізм з регіональним методом. Біографічні факти з'являються у нарації письменника у формі спогадів, щоденників, відступів, пояснень. А. Кусьневич літературний матеріал черпає з власної біографії, біографії своїх родичів чи з записів учасників та свідків подій. Тут також варто згадати поняття так званого «автобіографічного пакту», який письменники «уклали» зі своїми героями та нараторами. Вони ніби разом створюють одну збірну біографію. Вони схожі між собою, у них однаково присутня внутрішня розірваність і пошуки власної ідентичності, ностальгія та спогади. А автобіографізм «виростає до переконання, що тільки завдяки йому стає можливим ретельне вираження правди про креси» [214, с. 15]. Про таку взаємопов'язаність досвіду реального автора з художнім вимислом, який присутній у характерах його героїв писав Ф. Лежен. Запропонований ним «автобіографічний пакт» мав би становити гарантію літературної достовірності у художньому творі, а факти взяті з можливого автобіографічного досвіду повинні сприйматися виключно як літературна фікція та не можуть становити джерело інформації про реальні події з життя їхнього автора [255].

Тільки за одним біографічним критерієм важко класифікувати літературу письменників пограниччя. Про це також згадує Е. Касперський, вказуючи, що не всі письменники, яких традиційно ми називаємо «письменниками пограниччя» народилися на цих землях. Це також ті письменники, які пишуть про Креси [224]. Тому біографічний критерій при цьому не може бути визначальним.

«Літературний біографізм використовує біографію як характерну форму художнього висловлювання і визначену рамками літературної традиції модель людини. Літературна біографія – це прерогатива вимислу та випадково-

сті; норми відповідності дійсності та фактам, що подаються, не є тут обов'язковими» [224, с. 109].

Останні дослідження нарративної ідентичності скеровують науковців на поле простору літературної фікції, відмежовуючи від попередньої сферу реальності. При цьому межа, яка розділяє реальність та фікцію, стає практично невидимою. Поняття «силептичного суб'єкта», запропоноване Р. Нічем, розкриває концепцію за якою можливе подвійне функціонування реального і нереального суб'єкта. Доводить, що кожна записана біографія є лише наближенням до авторського «я», яке може бути або не бути собою [265, с. 40-51].

Словник літературних термінів подає таке визначення терміну «біографізм» – це «трактування літературного твору через ті чи інші елементи біографії їх авторів» [279]. Згідно з цією концепцією творчість визначається через біографію письменника і його психологічні налаштування, а сам твір – це лише їх результат.

На сприйняття творів А. Кусьневича впливає ще й факт доступності інформації. Завдяки відкритості архіву служби безпеки, стали відомими широкому загалу читачів документи, які свідчать про те, що існують дві біографії письменника – та, яка створена ним самим у чисельних спогадах та справжня, яку відкривають документи, що опублікувала Й. Седлецька у своєму дослідженні наприкінці 2008 року [275]. Нас цікавитиме біографія письменника тільки тією мірою, в якій вона має вплив на його творчість, у автобіографічному сенсі. Тому у даній розвідці посилаємось виключно на факти, які відомі читачам та створюють авторську біографію, що дає можливість визнати деякі повісті автора як автобіографічні. Ми розглядатимемо проблему «внутрішнього автора», наратора, постаті «я» присутні у текстах повісті. Наукова розвідка Йоанни Седлецької, про яку ми згадували вище, переконує нас про потребу розрізнення реальної особи автора та присутнього у повістях його «внутрішнього автора». З іншої

ж сторони ми схильні вважати, що літературний герой, хоча і є створений штучно та має фіктивні риси, є все таки «результатом об'єктивізації та універсалізації егзистенційного досвіду особи, яка пише» [266, с. 63]. Аналізуючи повісті А. Кусьневича, звертаємо увагу на те, що одними з найважливіших проблем його письменства є розгубленість, зрада, запроданство, нестійкість, внутрішній неспокій, розчарування. Героями ж повістей стають зрадники, корупціонери, невизначені особи.

А. Кусьневич, без сумніву є частиною не лише польської історії літератури та історії ідей. А також одним з тих, хто художньо прочув і описав «гібридну ідентичність», про яку у сучасному літературознавстві багато дискутують. Наприклад, С. Толкачев вважає, що це творчість письменників-емігрантів, які у собі винесли з первинної території культуру різних народів [155, с. 177]. Багаторівнева гібридизація стосується насамперед стилю письменника та його мови. М. Бахтін вважає, що такий запланований гібрид полягає у тому, що мови, які наповнюють змістом текст є «стосовно одна одної як репліки діалогу; це суперечка мов, суперечка стилів» [12, с. 439]. Те, що А. Кусьневич політично й ідеологічно неоднозначний, – не повинно викликати відразу до його текстів.

М. Гловінський у 2007 році у Варшаві на конференції «Недооцінені та переоцінені письменники», згадав також про А. Кусьневича, як про автора «... кількох чудових повістей [...]». Я свідомий, що у біографії цього письменника стали відомими факти не вельми шляхетні, але літературні твори не оцінюють з погляду на поступки їх авторів. Адже й Л. Ф. Селін набагато гіршими поступками обтяжив власне сумління, однак з цієї причини його «Подорож на край ночі» та «Смерть у кредит» не перестають бути великими романами» [202, с. 22].

У квітні 2008 року у Відні, у п'ятнадцяту річницю від дня смерті, було зорганізовано конференцію «Між Галичиною, Віднем та Європою – аспекти літературної твор-

чості Анджея Кусьневича», на якій науковці з різних країн, втім і з України (Р. Мних), дійшли висновку, що завдання літератури – не робити моральні висновки про політичну незаангажованість особистості письменника, а розглядати виключно його в плані літератури.

В одному з інтерв'ю з письменником прозвучало твердження: «Вашу біографію можна розділити поміж кількох літературних героїв з пригодницькою біографією» [239, с. 46]. На біографії письменника позначилась трагічна та важка історія ХХ століття. Для повного зрозуміння творчості Анджея Кусьневича, вкажемо лише деякі факти, відомі з чисельних спогадів самого автора та його сучасників, а також документальних розмов із самим творцем.

Народився 30 листопада 1904 року у селі Ковиничі, сьогодні Самбірського району Львівської області. Місцем дитинства було багатокультурне пограниччя, де поряд з поляками проживали українці, євреї, цигани, чехи та німці. Цей досвід дитинства безперечно вплинув на виразне у пізній творчості зацікавлення іншими культурами та, як зазначає М. Делапер'є, космополітизм [200, с. 154].

Його батько був землевласником, типовим мешканцем пограниччя. Дідусь А. Кусьневича був послом австрійського парламенту, а дядьки – займали високі посади в австро-угорській армії. Своє дитинство він також проводив у Відні та Граці. Початкову освіту здобув вдома, середню у Граці (Австрія) та у містечку Закопане, що у Польщі, потім у єзуїтській школі у Хирові та Самборі (сьогодні Україна). Спочатку навчався у Вищій торговій школі у Львові, але через рік залишив її. Почав цікавитися автоспортом, багато подорожував. За порадою польського письменника, художника і драматурга С. Віткевича розпочав навчання у Кракові в Академії мистецтв та швидко переконався, що у нього немає справжнього таланту і перевівся до школи політичних наук.

Закінчив А. Кусьневич і юридичний факультет Ягеллонського університету. Поступив на дипломатичну служ-

бу. Перебував у консульствах в Ужгороді, Парижі, Тулузі, Страсбурзі. Був пов'язаний з французьким Рухом Опору, за що був присуджений німцями на страту, але вироку не було здійснено, а ув'язненого переведено до концентраційного табору. Після війни продовжував свою діяльність у дипломатичній службі. У 1950 році повернувся в Польщу, пояснюючи це почуттям туги та обов'язку, а також «ситуацією в країні, що настала, немов після віденського конгресу» [178, с. 183-184]. Працював у різних видавництвах та у радіостудії, писав короткі нариси та вів діалоги. У 1961 році написав першу повість «Корупція», яка й поклала початок його літературній діяльності.

Сучасник А. Кусьневича, Маріан Брандис, у своєму «Щоденнику» так згадує автора: «К. давно мене інтригує – не стільки як письменник, скільки, як людина. Маленький, худенький, трішки згорблений [...]. Професійно літературною роботою зайнявся у зрілому віці. Розпочав від написання віршів, які не відзначались нічим особливим. Потім написав повість, що спиралась на діяльність спецслужб у Франції. З цього часу щорічно видає книжку. Важко не погодитись з тим, що йому властивий письменницький талант. [...] Веде немов подвійне життя. [...] Є щось у тій подвійності огидне [187, с. 186-187].

Відносність і змінність авторської присутності, його біографічні відображення у творчості Кусьневича можна спостерігати на альтернативних нараціях створеного ним героя. Автобіографічний досвід, який нетривала пам'ять зберегла про феномен пограниччя, а саме про Галичину, де народився та виріс письменник, можна трактувати, як звичайну прив'язаність до цього краю. Особистісний зв'язок письменника з Галичиною, територією помежів'я, не можна не помітити, але, на нашу думку, не можна також його і перебільшувати.

Андей Кусьневич свої повернення до часу дитинства пояснює так: «Мої батьки, родичі жили в епоху, про яку я завдяки цьому міг написати. Ви не можете пам'ятати

міжвоєнного двадцятиліття, а для мене це був надзвичайно інтенсивний відтинок життя. Чому я повертаюсь до цих справ? Напевно через це, що вони є мені близькими через дитинство. З віком щораз частіше хочеться повертатись до цих років, які у молодості вважались третьорядними, нецікавими. Я не можу описувати те, чого сам не бачив. [...] Так часто повертаюсь до справ дитинства, дуже віддалених, але, які переповнюють все моє ество» [239, с. 173-174].

Тема Галичини, як світу пам'яті дитинства та юності автора, постає неодноразово у – «Дорогою на Коринф» («W drodze do Koryntu») («W drodze do Koryntu»), «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii»), «Зони» («Strefy»), «Моя історія літератури» («Moja historia literatury»), «Знаки зодіаку» («Znaki zodiaku»), «Суміш традицій» («Miesznaniny obuczajowe»), «Повернення» («Nawrócenie»), «Стан невагомості» («Stan nieważkości»). У цих творах автор намагався ретельно відтворити минулу епоху не лише через події та предмети, але й через відтворення свідомості людей, які жили в цей час. Письменник представляє читачеві несподіваний злам, що наставав у свідомості героїв, що дорослішали. Вмирає дитинство, зникають казкові мрії, в пошуках власної ідентичності зриваються відносини з донедавна рідними людьми. Війна фізично знищує вимріяний світ, забираючи рідних та близьких, показуючи, аж до межі людської витримки, брутальність та зло. А. Кусьневич представляє реальність через внутрішній світ своїх героїв, де сьогодення перемішується з минулим, а пізнання, спогади, візії накладають на себе віддалені у часі та просторі події, місця та постаті. Завдяки техніці потоку свідомості читачеві відкривається внутрішній світ героя, події минулого відкриваються у широкому контексті значень описів «галицької спільноти» перед її розпадом.

«Стоїмо навпроти себе. Я і Ти. І Він також. І тамті дівчата. Одна, друга. Деякі обличчя вже стерлись, імена також. Але вони існують. З'являються та зникають. Всі з цього далекого Півдня» [241, с. 9].

Загалом, на нашу думку у центрі уваги повістей письменника знаходиться екзистенціальна проблематика, виражена у діалогічній реляції з «іншим»:

Виразним тропом, який схиляє до антропологічного аналізу текстів А. Кусьневича є їх зв'язок з реальним простором та постатями. Ф. Форнальчик стверджує, що «Рідко який автор такою великою мірою використовує автобіографію. І рідко який письменник так ґрунтовно, як він, перетворює пережиті моменти. Це означає, що Кусьневич довіряє лише чуттєвому пізнанню реальності, але у її описі не обмежується до звичайного переказу» [208, с. 197].

Біографічний досвід митця передається до читача у формі подорожі. Описуючи найменші деталі побуту щоденного життя мешканців Галичини, а також їх звичаї, вірування, ментальність, взаємовідношення важко відділити автобіографічний досвід від літературної фікції. У фрагментах реалій «малої вітчизни» з часів дитинства простежується тільки ілюзія правди. Автор та читач немов домовляються про перебіг «об'єктивної історії», де певні події збігаються в історичному часі та під час перебігу подій повісті. Ці факти дають підставу стверджувати, що А. Кусьневич застосовує у власній творчості автобіографічні моменти. Але, як ми вже вище згадували, письменник ніколи не описує об'єктивно факти з власного минулого. Свідком його дитинства та юності стає свідомість. Автор не знає, що саме вирине саме у цей момент.

Серед дослідників літератури пограниччя побутувала думка про стереотипне уявлення Галичини, що «про Галичину важко говорити серйозно» [295, с. 10]. Світ «габсбурзької монархії» разом із культурою, бюрократією, космополітизмом та декадентством, відживав свої останні дні, ставав власною карикатурою, на яку не можна було дивитися без іронічної посмішки. Повісті А. Кусьневича просякнуті іронією цісарсько-королівської монархії, яка найповніше

виражена у творах «Повернення» («Nawrócenie»), «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii»), «Дорогою на Коринф» («W drodze do Koryntu»), «Зони» («Strefy»).

«Біографічний критерій», повною мірою втілений у прозі А. Кусьневича і відіграє визначальну роль між самим автором та суб'єктом нарації. Таке відношення ілюструється методом «автокреації», який був запропонований Єжи Яжемським [219]. Текст повісті вже не розглядається як художній твір, а як засіб пізнання свідомості самого автора. Реалізація авторського «я» відбувається через наратора. Характерним є також не об'єктивна розповідь чи опис, а відтворення процесів, які є виключно відображенням свідомості наратора, який реалізує певною мірою авторську ідентичність.

Р. Ніч у дослідженнях сучасної польської літератури, де одне з основних місць займає процес авторського самопізнання, звертає увагу на взаємозалежність чотирьох дискурсів – фікції, документу, автобіографії, есе [264]. Необхідно підкреслити, що документальні факти біографії письменника і створена ним самим «автокреація» як прояв власної біографії, дає широке поле для відстеження авторської присутності в досліджуваних повістях.

Те, що намагається донести до читача А. Кусьневич, є досить заплутаним. Минуле він бачить як ланцюг подій, де вже нічого не можна змінити. Але разом з тим наголошує, що таке розуміння минулого є невластиве для людської свідомості. Людина сприймає минуле лише з певного пункту бачення – всі події мають причинно-наслідкові зв'язки. Тут необхідно розрізнити час фізичний та час, як спосіб його переживання. Останній не існує «об'єктивно», а є функцією пам'яті, де нові враження накладаються на спогади з минулого і тим самим стає можливим дослідити рух явищ, подій. Пізнавана реальність минулого, яка передається в повістях Кусьневича крізь призму наратора, є недосяжною.

Наприклад, у повісті «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii»), автор показує кілька точок відліку однієї і тієї ж історії:

«Можна було б почати так:

Були одного разу дві сестри – Єлизавета та Бернадета, а також їх брат Еміль.

Або ж інакше:

Двадцять восьмого липня 1914 року [...]

Можна було б іще інакше:

На розі вулиці Кірелі, навпроти пекарні [...]

Або:

Після надзвичайно спекотного дня [...]

Історичні події, які представляють події з минулого, справді мали місце. Зібраний А. Кусьневичом фактографічний матеріал, можна розділити на кілька повістей, які могли б стати або кримінальною, психологічною, класичною чи історичною повістю або ж щоденником. Ці усі мотиви переплітаються і доповнюють один одного, становлять одне ціле, а час як історичний так і фактичний змішуються. Головний герой цієї повісті не є наратором. Минуле існує тут у «колективній та індивідуальній пам'яті», яке передається до читача, як докладна реальність. Є. Яжембський підкреслює, що «минуле у Кусьневича є насправді неподільним та завершеним – але разом з тим невичерпним, можна до нього багаторазово повертатися і кожного разу переживати його інакше, хоч завжди в певному сенсі «по-справжньому». Він багаторазово подорожує в епоху своєї молодості, переживає її по-різному, щоб краще зрозуміти себе і культурну спадщину, яка його сформувала» [219, с. 267].

Письменник, створюючи повість, користувався власною пам'яттю. З власного досвіду, зі спогадів минулого шляхом певного відбору, пригадування створював пласт нарації. Там, де не вдалося пригадати подій минулого, Анджей Кусьневич створює фікційні образи. Вони у свою чергу, складаються з елементів, які не є, насправді, автобі-

ографічними фактами, а тільки продуктом пам'яті свідомості автора. У створенні власного світу в повістях письменник мислить категорією пам'яті, що веде до того, що «Структура світу представленого в літературі відповідає структурі світу, який автор запам'ятав» [227, с. 63]. Пам'ять письменника є тим самим елементом створення літературного твору.

А. Соболевська, досліджуючи польську прозу ХХ століття, підкреслила особливу роль категорії пам'яті: «Здається, що пам'ять є центральною фігурою польської літератури. Можна сказати, що від 1956 року у сенсі колективної та індивідуальної пам'яті, небагато в літературі змінилося. Далі основною темою є минуле, яке передається по-різному» [180, с. 163].

З пам'яті А. Кусьневича вириваються ностальгічні ідеальні образи місць, які він пам'ятає з дитинства. Ностальгічним повістям автора, характерна непристосованість, вразливість психіки наратора. Можна припустити, що присутність ностальгії у творчості письменників літератури пограниччя, яка присутня в творах, не стільки стосується вже «втраченої батьківщини», а змінилася в тугу за світом дитинства. Письменник-вигнанець з великою тугою пише про власне втрачене дитинство. Варто тут ще згадати слова дослідника феномену пам'яті М. Качмарека, який вважав що «явище ностальгії міститься не стільки в пам'яті, як у викривленій ідентичності автора, уяві, яка охоплена невеликою тугою» [221, с. 17].

У літературознавчому розумінні у контексті сучасних польських автобіографічних форм, категорію пам'яті досліджувала М. Чермінська [196, с. 225]. Пам'ять та спогади є невід'ємним елементом «автобіографічного трикутника» і проявляються у кожній автобіографічній поставі. Це може бути, як позиція свідка, так і свідчення.

Спогади наратора А. Кусьневича з дитинства та молодості завжди ідеалізовані та сумні, покриті таємницею. Це робить їх площиною, до якої часто хочеться повернутись.

Тут варто підкреслити функцію ностальгії, як каталізатора у процесі самопізнання. Картини минулого невід'ємно пов'язані з сьогоденням тонким пластом свідомості автора, де минуле має свій усталений порядок, де зникає межа між індивідуальним та колективним часом, де ще відсутня історія.

Висновуючи, можемо сказати, що простір колишньої Галичини, як території співіснування різноманітних культур і традицій, а також спільна історія, де зіставляється власна пам'ять про події одних героїв з пам'яттю інших, а також інтертекстуальне значення повістей, завдяки якому автор веде діалог з іншими літературними творами – все це складається на те, що саме завдяки біографічним моментам на сторінках повістей ми бачимо не тільки географію «місць пам'яті», а й спостерігаємо за самим процесом відтворення живої багатогранної культури мешканців тих територій, стає зрозуміла поведінка наратора, а разом з тим мотиви творчості Анджея Кусьневича.

1.3 Діалогічність епох на прикладі повістей автора

Сучасні польські та українські літературознавці сходяться на думці, що у центрі творчих здобутків Анджея Кусьневича знаходяться три домінанти – розуміння і вияв історії, зображення традиційних для літератури пограниччя міфів та своєрідна авторська нарація. Варіація методологій інтерпретаційних стилів, які застосовували науковці, досліджуючи творчість письменника досить широка – від культурно-естетичних, позатекстуальних, філологічно-теоретичних доархетипних, семіотичних та психогенетичних. Зважаючи на нові факти, що стосуються особи автора, відкриті у ХХІ ст., а також беззаперечний талант володіння словом, виникла необхідність перепрочитань його палімпсестних текстів. Перед дослідниками з'явилося широке поле для інтерпретацій творчості А.

Кусьневича в контексті «літератури пограниччя», яка у сучасному літературознавстві знайшла своє нове розуміння.

У дослідженнях 60-80 років минулого століття творчості письменника, констатується його прихильність до ідей В. Гомбровича (відносини між індивідуумом та суспільством, звертання уваги на деталі, форму, психологічне налаштування), на що звертає увагу, наприклад, Е. Дутка [203]. Часом текстам письменника також приписувалась невизначеність світогляду, повторення, а також схильність до містицизму [222]. Сучасні спроби розділити «біографію» та «творчість» ведуть до втрати екзистенційного начала та розуміння психологічних мотивів автора. Пояснення цим «прочитанням» слід шукати у особливостях структури самих текстів автора.

Дослідження творчості польського письменника кінця ХХ століття Анджея Кусьневича, наводять на думку про місце у ній історичного часу та роль історії. П. Рікер, осмислюючи категорії пам'яті, історії та забуття у авторській свідомості, звернув увагу на залежність між історичним часом, космічним і реальним та його відповідним простором перебування – геометричним та реальним [273]. Спробуємо з'ясувати перехід від реальної живої пам'яті до зовнішнього розуміння історичного часу. Науковець вважає, що на визначення історичного «хронологічного часу» складається – віднесення всіх подій до основної події, яка визначає вісь часу, можливість простеження відступів у часі згідно з двома протилежними напрямками, а також називання певної відповідної дати – дня, місяця, року. Цю конструкцію спробуємо накласти на часові перенесення у пам'яті, як це робить автор.

У повістях А. Кусьневича небагато знайдемо точних історичних дат. Наприклад, у повісті «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii»), 28 липня 1914 року – початок Першої світової війни. Усі наступні події повісті, як і попередні, автор подає посилаючись на одну точку відліку:

«В хвилині, коли двадцять восьмого червня , а, отже, рівно місяць до того, о годині десятій десять [...]» [233, с. 7]. Йдеться про вбивство Франца Фердинанда, спадкоємця австро-угорського престолу у Сараєві, що є відомим історичним фактом. Або:

«Можемо звірити на годиннику, маємо докладно десяти тридцять дев'ять і маємо ще перед собою цілу годину життя Його Цісарсько-Королівської Величності [...]» [233, с. 10].

Проте авторові не йдеться про послідовний та чіткий виклад історії. Саме цю подію (смерть цісаря і послідовний розпад Австро-Угорської монархії), Анджей Кусьневич називає однією з першопричин розпаду його ідеального світу дитинства. Його психологічна налаштованість віддзеркалює факти, які сколихнули всю Європу.

Ще Арістотель у своїй праці «*De memoria et reminiscentia*» визнає, що одночасність і послідовність, це найосновніші риси залежності, які поєднують запам'ятання події. В іншому ж випадку не було б проблеми з вибором пункту виходу, що дає можливість реконструювання взаємно поєднаних подій. Календарний час вносить властивий часовий запис, тобто датам приписуються події. У певному географічному просторі місце стосується відповідного тіла і його оточення, а моменти, які проживає людина відносяться до певної дати. П. Рікер наголошує: те, що стосується самого часу пам'яті, «минуле, яке згадували, є відоме швидше, ніж минуле, яке постало певної дати. Усі збіги стосуються тих подій в хронологічному порядку часу, які відбуваються між суспільною подією та певною космічною системою» [273, с. 204].

Роль історії в творчості А. Кусьневича нерозривно пов'язана з пам'яттю. Повісті А. Кусьневича розглядаємо, як «прозу пам'яті». Термін цей запропонувала А. Соболєвська, досліджуючи творчість польських повоєнних письменників другої половини ХХ століття, яких відносимо до «літератури пограниччя» [280]. Ключове поняття,

яке застосовуємо для розуміння та виділення історичних подій в прозі А. Кусьневича, є пам'ять, яку розглядаємо, як елемент літературного твору. Таке розуміння форми пам'яті досліджували науковці М. Залеський, Я. Ассман [303], [3]. Науковці зіставляють цю категорію з різними фігурами, серед яких повторення, фотографія, ностальгія, «вічне повернення», нудьга. Потрібно погодитись із слушним твердженням дослідників, що у творі пам'ять може бути автобіографічною, а це дає право науковцеві розмежовувати в ній правду та вигадку, копію, витвір уяви. Г. Госк, досліджуючи літературу кінця ХХ століття, акцентує увагу на тому, що в деяких творах «пам'ять починає заміняти історію, тому що в реальності йдеться про пошук правди» [221, с. 19]. Письменник вважає, що існують категорії більш справедливі ніж історична дійсність. Пережиті ним ситуації власного життя, спогади друзів, фотографії, щоденники, записники автор вважає достовірним записом минулої реальності. З цього насувається висновок – історія у літературній творчості польського письменника сприймається, як «пам'ять минулого». «Форми пам'яті», «палімпсести пам'яті», «проза пам'яті» ці категорії найчастіше з'являються при дослідженні творчості А. Кусьневича.

Ксаверій Прушинський, що народився на Волині та навчався у єзуїтській гімназії в містечку Хирів, де в цей період навчався і Анджей Кусьневич, в одній зі своїх повістей сказав: «Історія не повторюється як випадок. Проте повторюється як тенденція» [263, с. 6]

Можна звернути ще увагу на витоки грецької міфології, про це також згадує польська дослідниця Й. Абрамовська, що «історія – це швидше мистецтво, ніж наука, греки зарахували її до Муз» [171, с. 186].

Висвітлення історії у прозі А. Кусьневича стосується також таких моментів як Перша та Друга світові війни, історії династії Габсбургів, єврейської тематики, масової міграції населення. Прикладом цього служить зустріч двох давніх друзів дитинства, вихідців зі Східної Галичини, у

німецькому містечку у повісті «Дорогою на Коринф» («W drodze do Korynthu»). В свідомості кожного з них швидко пролітає історія їхнього життя, безтурботне дитинство, щаслива юність та події, які назавжди ставлять їх по різні сторони «барикад». Їх розділяє не тільки межа свідомості, а й географічна та політична.

Історія у прозі А. Кусьневича – це захоплююча активність, якої жодним способом не можна стримати. Будь-які відомості про її завершення не знаходять свого підтвердження. Вона не завершується, а перетворюється в щось нове. Захоплює водночас те, що присутнє, відбувається в реальний момент, а також те, чого вже немає, що давно вже десь зникло, але це зникнення ніколи не є остаточним. Завжди залишається якась її риса в реальній дійсності. Письменницька розповідь сприймається не як спостереження за долею світу. Він також не затримується на цьому, що бачать всі. Письменник показує те, що приховане, те, що важко помітити неозброєним оком.

Творчість А. Кусьневича відзначається тим, що письменнику вдається майстерно змалювати те, чого вже давно нема, або воно десь приховане у пам'яті, зморшках на обличчі, відображенні у скляній вітрині, клаптиках паперу, старих фотографіях. Дивлячись на те, чого не видно, спостерігаючи за межами існування, А. Кусьневич скеровує свій погляд до ницості, яка цікавить його як постійний елемент історії. Захоплення історією стосується як того, що минуло недавно, якийсь час тому, так і того, що десь залягло у забутті.

Наприклад, в одному зі своїх творів, повісті «Повернення» («Nawrócenie»), наратор А. Кусьневича подорожує символічним жовтим возом, запряженим кіньми. Таким способом він переноситься у минуле. Невипадково автор обирає саме жовтий колір. Його зазвичай застосовують на позначення титанічної сили, що призводить до занепаду. Усе, до чого вона торкається руйнується. Таким зруйнованим постає перед читачем минуле. Але, водночас, жовтий

– це колір сонця, символ життя і оновлення, надія яка не вмирає. Тому, застосовуючи титанічні зусилля для реконструкції пам'яті, авторові завжди залишається надія, що саме там він відшукає забутий елемент.

Ці повернення мають не фрагментарне значення, вони не служать тому, щоб виключно щось побачити, пригадати та повернутися. Нараторові потрібне постійне повернення до чогось, що захоплює, дивує своєю відмінністю. Цей особливий часовий простір, ці інтервали, формують нове обличчя захоплення. Навіть, якщо людина опиниться в ситуації, в якій їй не вистачатиме слів, щоб її описати. Твір наголошує на цій невимовності. Він дає можливість дійти до межі між словом та досвідом. Літературний діалог епох у прозі А. Кусьневича – це здивування, яке формується в часі, обдумане, яке відкриває нам непередбачувані події тодішньої реальності письменника переплетеної з історичними подіями ХХ та ХІХ ст.

Якщо захоплення вже відбулося, запам'яталося, воно стало історією, тим, що людина матиме у своїй пам'яті завжди. Людина повинна бути свідомо свого буття в історії. Тому часто в творах А. Кусьневича можна помітити, що повернення до історії не є поодиноким моментом. Це або пригадування особистого досвіду героя, або пригадування історії, почутої від старшого покоління. І навпаки: відсутність пов'язана з виникненням та зниканням, пригадуванням та забуттям. Неіснуюче «тепер» триває часто у постаті сліду. Це може бути фотографія, зроблена кимось, щоденники-записники, будь-які записи, зроблені кимось десь на клаптиках пожовклого паперу чи старих газет. Цим слідом історії можуть бути також якісь предмети, картини мистецтва, а також тіло дівчини, яке, письменник вважає живим записом реальних та минулих подій. Цими слідами йде читач у прозі А.Кусьневича в глибину історії, переходячи разом з ним наступні зони.

Польська дослідниця Б. Скарга у своїх студіях «Межа історичності» наголошує на тому, що «письменника захоплює те, що знаходиться на межі буття та забуття». [276, с. 149]. У А. Ковальської знаходимо, що письменник «звертає увагу на те, що минає непоміченим» [230, с. 49]. А. Кусьневич вміє оцінити те, що є, здавалося б, дрібницею, якимось рухом, голосом, кольором, він має здатність особливого зосередження на речах, як, наприклад при перегляданні фотографій:

«Були, нема. Що ж поробиш. Залишаться овальні рамки, в яких колись вони містилися, в ободочку з орнаментом кольору шоколаду, який любив наш шкільний фотограф з міста Стрия» [243, с.136].

Історія в прозі Кусьневича є розширена тими моментами, яких не видно, або на які не звертається уваги. М. Деллапер'є пише:

«Це сама історія виставляється напоказ і перетворюється в карнавал» [200, с. 107].

Письменник показує штучність історії, відділеної від людини. Завдання літератури полягає на тому, щоб ліквідувати це штучне відокремлення, наблизити та розширити її розуміння, адже людина живе в історії і сама переживає цю реальність.

Постійним елементом творчості А. Кусьневича є пам'ять. Героям його повістей властиве усвідомлення швидкоплинності, а разом з тим нагальна потреба збереження того, що промайнуло. Так, наприклад у «Поверненні» («Nawróceniu»), де сама назва говорить читачеві, що тут йтиметься про повне повернення в минуле. Наратор повісті, а тут ця роль відведена авторові, його другому «я», перебуває з візитом у свого давнього приятеля з дитинства у Парижі. Обоє друзів з фрагментів пам'яті, звідки виринають факти та події, відтворюють історію свого галицького містечка. Автор повісті у цьому процесі пригадування не мав на меті звичайне пригадування фактів, а саму реконструкцію минулого. Повість починається описом з

вікна потягу, який прямує «в цю Давню Територію і той Час» [237, с.10]. Наратор ніби живе одночасно у двох реальностях:

«Я тут – і я десь там, в неіснуючому, але не зважаючи ні на що, видимому просторі» [237, с. 13].

Погляд героя у вікно запускає процес пригадування, що стає підтвердженням тривалості образної думки. Хоча герой знає, що такий спосіб повернення в минуле, сприймається як фіктивність. Цей процес часто деформується під впливом оточення. Наратор твору не в змозі покинути цей задум, вирвати зі своєї пам'яті, чи пам'яті своїх друзів частину їх спільної історії. Йому не вдається відчутти безтурботність та емоційну єдність, яку герої повісті мали у дитинстві та юності. Згадуючи мешканців містечка, переважно євреїв, з якими пройшла його молодість, він приходить до висновку, що всі вони були для нього «джерелом життя і почуттів, досвіду та ідей». [237, с. 169].

Поступово головний герой ідеалізує своє минуле, яке можна порівняти з втраченим раєм. Т. Блажеєвський зазначає, що «містечко як рай, це один юдейських топосів польської літератури» [182, с. 295]. Молода людина схильна все сприймати у формі ідеалу, тому минуле здається кращим та приємнішим, ніж сьогодення і здається надзвичайно добрим. Зустрівши у Парижі групу євреїв, своїх давніх знайомих з «того» часу, наратор захоплюється їхньою ментальністю та звичаями. Він з повагою ставиться до відмінностей в їхніх культурах.

«Тоді вся ця іншість здавалася мені чимось незрівняним. А, що дивніше, недосяжним мені, який, здавалося б, міг осягнути майже все на цій землі, яка, здавалося б, належала до нас. А через цю «іншість», через цю виокремлену своєрідність саму в собі, виявився цей «заповідник» чимось якщо не рівним, то принаймні паралельним, а через це одночасно, інколи і вищим» [237, с. 34-35].

В такий спосіб у А. Кусьневича між пам'яттю та історією можна поставити знак рівності. На це вказує мотив

«перенесення» до іспанського монастиря часів Інквізиції, де герой зі старим монахом дискутує про роль зла в історії. Це ніби повість у повісті, що становить натяк на події ХХ століття. Авторський задум має на меті наблизити читачеві події, які відбувалися в його рідному містечку, трагічні історичні події голокосту. На прикладі поодиноких випадків, письменник ілюструє долі тисяч нещасних, замучених, розстріляних. Образ містечка, який наратор з кількома давніми приятелями євреями згадують, трактується ними як друга батьківщина. Сам А. Кусьневич, презентуючи у 1988 році вперше повість «Повернення» («*Nawrócenie*») на Варшавській літературній прем'єрі, висловився:

«Я хотів повернути, наблизити ... той Час, тому що я мав Там дуже багато друзів. [...] моє захоплення екзотикою цього середовища, мій семітизм – це ступання по канату» [239, с. 4].

Проблема висвітлення історії в повісті А. Кусьневича «Повернення» («*Nawrócenie*») постає, немов відмежування від самого життя. Він намагається цю відірваність подолати, зосереджуючись не лише на тому, що видно неозброєним оком. Буденні і важливі для людства явища знаходять своє відображення у відповідних образах. Письменник наголошує на тому, що людське життя крихке і займає лише один елемент історії. Досвід, здобутий роками, не запам'ятовується, він зникає разом з людиною. А. Кусьневич зазначає, що цьому тотальному зникненню підлягають всі історичні події, разом з їх учасниками, державами та їхніми політиками. Все це зникає в небутті історії. Завдання, яке ставить письменник у своїх повістях – зберегти від забуття.

Досліджуючи історію у творчості А. Кусьневича потрібно згадати також таку працю як «Історія та утопія» Е. Цюран, де також приділена увага проблемам історії, зокрема, у творчості А. Кусьневича [193]. Дослідник наголошує на ще одній важливій рисі письменника – супере-

чливому тоні спокою, яким ведеться оповідь. При представленні того, що для історії є захоплююче, помітна суперечливість між тим, про що ведеться оповідь та як вона проходить, поміж подією та способом її відтворення, між реальністю та коментарем. Те, що ми бачимо на сторінках повістей А. Кусьневича, суперечить логіці, щоденному ритму життя, але водночас це єдина доступна реальність на даний момент. Таке розуміння історії А. Кусьневичем, відкриває читачеві найчастіше незрозумілі, шокуючі та часто домінуючі події.

Так, наприклад, в повісті «Знаки зодіаку» представлений голокост. Сумна, трагічна сторінка історії. У А. Кусьневича – це образ чогось дивовижного та небаченого. Письменник представляє маленьке, тихе містечко, де все мало своє місце і час. З настанням війни весь ритм життя порушується, а спокій зникає. Історія тут представлена, як категорія змін та катастрофи, субстанція, що покликана все знищити. Людина відіграє тільки певну роль, призначену виключно їй. За своєю суттю, людина – це уособлення любові, гармонії, творчого потенціалу. У А. Кусьневича людина показана як слабка безвольна істота, приречена на зникнення, самотність та страждання. Здавалося б, всі сили добра її покинули. Бог покинув людину, тому що вона покинула його. Але, все таки Вища сила в «Знаках зодіаку» рятує маленьку Дору, що з іншими євреями йде на край лісу, де їх повинні розстріляти. Вона послизнулася, та впала в рів. Чому так сталося? Автор віддає вищій силі можливість вирішувати і вустами наратора говорить:

«Можливо, так хотіла доля...» [241, с. 123].

Цим він підкреслює, присутність Креатора у історії та долі людства, не все залежить від випадку чи обставин, доброї чи злої волі їх учасників.

У ще одній своїй повісті «Суміш традицій» («Mieszaniny obyczajowe») розповідь починається в складний для Польщі час воєнного стану. Автор показує всю серйозність ситуації. Але сюжет не рухається вперед. Автор навпаки

повертається в минуле. І чим далі він заглиблюється, тим його розповідь стає більш іронічною. При цьому з'являються герої добре відомі читачеві з творів інших письменників з епохи романтизму та позитивізму. Але письменник не підтримує сторону жодного з них. Він тримається на певній відстані, скептично при цьому висловлюючись:

«Правди подрібнюються та протиставляються, залежно з якою перспективою їх досліджувати і в якій температурі вмішувати. Правда ділиться, мов волосся, як кусочки скалки. Повстає тоненька сітка. Хто її розплутає? Хто посміє розрізати її одним ударом на дві половини?» [235, с. 156].

На ці запитання в змозі відповісти виключно історія. Наратор повісті наголошує, що вирішують завжди сильніші, а слабшим залишається тільки надія та спогади. Але з перспективи часу читач, може відповісти самостійно, хто ж все таки був правий.

«Вітер історії гортає листок за листком, а ми – тільки свідки. І нічого з цим не можна вдіяти» [235, с.176].

Не випадково також головний герой повісті читає в затишному куточку парку том М. Пруста, щоб відшукати втрачений вже час. На кожному новому шаблі розвитку, час починає свою власну історію, як одну з багатьох моментів, що відбуваються одночасно в історії людства. Минуле та майбутнє відносні в стосунку один до одного.

Літературне повернення до історії в повістях А. Кусьневича – це часто повернення до чужого світу, людських переживань та власного досвіду. Письменника не приваблює людина на тлі історичних подій. Це не дає йому повної інформації ані про головного героя, ні про події, які відбуваються навколо нього, якщо вони не характеризують його внутрішній світ. Цікавим для автора є відносини між людьми в історичних реаліях. Саме таке розуміння історії на межі людського досвіду, страждання чи щастя, дає можливість зрозуміти її впливи на людство в цілому. Письменник торкається не поодиноких фак-

тів своєї власної історії. Це події спільної історії кількох національностей та поколінь. У А. Кусьневича історія це прояв крайностей, де людина є головною учасницею її подій та постійно знаходиться на межі доброго та злого, свого та чужого, зрозумілого та незрозумілого, за межами часу та простору.

Аналіз історичних та реальних подій творів письменника приводить до розуміння, що зовнішній світ представлених подій вміщується автором у площині, яка відображає внутрішнє «я» героїв. Так відбувається у повісті «Зони» («Strefy»), де герой знаходить власну історію у колишніх подіях зовсім чужих для нього осіб. Таке представлення минулого є спробою письменника відшукати первинні витoki екзистенції героїв «викоріненого покоління». У іншому творі, «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii»), ототожнення головного героя Еміля Р. з минулою історичною реальністю є певним способом полегшення особистої травми – нерозуміння власного місця у оточуючій дійсності та нещасливе кохання до власної сестри. Невипадково історичні воєнні події, які торкнулися всієї Європи – Першої та Другої світових воєн – у повісті показано у зв'язку з минулим головних героїв. Письменник доводить, що не зважаючи на загальний образ щасливого майбутнього, яке мало принести народження нового світу та суспільства, минуле кожного героя міцно тримає його свідомість і не дає розвиватися у реальності. Повість «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii») представляє читачеві найбільше історичних постатей минулої та сучасної епохи головного героя – постать Вільгельма II, генерала Ноги, який брав участь у японсько-китайській та російсько-японській війні 1905 року, вождь племені зулусів, який боровся за свою незалежність від експансії англійців та бурів, генерал Луїс Бота, який очолив міжнародну комісію, утворену для підготовки перемир'я між Західною областю Української Народної Республіки і Польщею під час українсько-польської війни 1918-1919 років. Усі ці постаті доповнюються

ще й мальовничими картинами Верещагіна, що показува-
ли знищення, яке приносить з собою війна. Еміль Р. свідомий своєї смерті незалежно від того, як завершиться світо-
ве протистояння могутності європейських держав. Останні
хвилини свого життя він поміщає у слові «Адріанополь». Ця назва готелю має символічне значення. Не випадково
головний герой читає роман «Злочин і кара» М. Достоев-
ського. У готелі з такою ж назвою жив головний герой цьо-
го твору. «З нього вихід може бути лише один» говорить
Еміль Р. [233, с.116]. У своїх роздумах головний герой по-
вісті застосовує образи з минулої епохи та культури. Ме-
тафори, які найкраще ілюструють стан його свідомості ви-
шукує у літературній творчості попередніх поколінь – Го-
мера, міфів Греції та Риму, Шекспіра та інших. Поступово
його свідомість підкоряється сучасній європейській куль-
турі, яка впливає на його погляди на сучасний світ. Ми-
нулi історичні події збагачують уяву героїв А. Кусьневича
і стають матеріалом для порівняння з власним досвідом.
На перший план висувається естетика та колорит минулої
епохи, яка з часом стає єдиним змістом, який доходить до
майбутнього покоління. Наприклад, опис Першої світової
війни показаний природньо, без якогось політичного під-
тексту. Простим людям невідомі справжні причини війни,
вони бачать лише її наслідки: «У тлі, поряд з безвусими,
це все відбувалось по справжньому, справи між зрілими
чоловіками [...] у задусі смороду від трупів, що розклада-
лися» [241, с. 148]

У повісті «Трете королівство» естетичний та історич-
ний підтекст проглядається у оповіді наратора про німець-
кий культурний простір, який нерозривно пов'язаний
з минулими епохами і саме в них герой вбачає причини
вибуху Другої світової війни. «Так вимріяли собі націона-
лісти з-під знаку арійської свастики. Від Кільського кана-
лу – аж по Ботнічну затоку і Кронштадт. Адже це виразно
німецькі назви. Такі як Санкт Петербург, Оренбург і інші
германські міста на сході – Псков, Рига, Мітава, Ковно, Лю-

блін чи Краків. Закладались на магдебурзькому праві, заселені міщанами з Франконії, Туринії, Швабії» [242, с. 224.] Естетична привабливість стає у повістях А. Кусьневича не тільки важливою складовою національних символів та міфів, але й однією з причин популярності і поширенню соціально-звичаєвого бунту контестаторів шістдесятих та сімдесятих років ХХ століття. Героям письменника важливіша естетика ніж етика. Як пише Є. Яжембський: «Вони створюють не тільки суспільні політичні рухи, але й моду на звичаєві. А мода – це сила. З модою інколи важче боротися ніж з певною політичною організацією» [219, с. 327]. У Р. Барта з цього приводу знаходимо думки про те, що мода це умовний код, який підпорядкований «божественному началу». Наприклад, переодягтися, «змінити одяг, означає змінити також і клас» в якому перебуває чи виходить той чи інший герой. [6, с. 393]

А. Кусьневич зазначає, що перевага естетики над морально-етичними проблемами людства та захоплення виключно сучасним мистецтвом можуть привести до виправдання зла обох воєн ХХ століття. Тому однією з основних дилем, з якими борються герої повістей письменника – це проблема суб'єктивного характеру інтерпретації окремих подій. Головний герой повісті «Корупція», Жирафа так висловлюється про суб'єктивність людського вибору та свою прихильність до руху францисканців під час громадянської війни у Іспанії: «[...] І так завжди. Коли говоримо про нашого агента – то так немов про героя, якщо ж про противника – то підлий шпигун, нахаба і так далі, відразу – розстріляти, повісити! [...] А так, насправді, – об'єктивно оцінюючи – і це люди, і вони також люди. Я завжди суб'єктивно підходжу до таких речей і ціную свободу свого вільного вибору» [234, с. 59].

У повісті «Зони» («Strefy») наратор оцінює сучасну йому реальність і поступок німця Конрада на тлі спільного галицького минулого. Роздумує, як повинен вчинити корінний мешканець Галичини, німець за походженням,

з приходом німецьких загарбників. Життєві вибори героїв нерозривно пов'язані з їх історичним минулим. Письменник показує внутрішню розірваність головного героя, його переживання з приводу його національної приналежності та громадянським, людським обов'язком перед героями повісті з різних етнічних груп – українців, поляків, євреїв, які проживали разом з ним на території колишньої Австро-Угорщини.

На прикладі одного з героїв повісті «Урок мертвої мови» («Lekcja martwego języka»), поручника Кікерітца, діалог епох відбувається за посередництва історичних пам'яток з минулого. Статуетки, картини, книги, предмети старовини як символи давнього світу потрібні йому, щоб перемогти власну неминучу крихкість і швидкоплинність. Схожий зв'язок реальності і минулого спостерігаємо у повісті «Стан невагомості» («Stan nieważkości»), де наратор веде розповідь про своїх предків лише для того, щоб підтвердити власне буття у сучасному йому світі та для самоствердження.

Цікавий приклад діалогу епох спостерігаємо в повісті «Корупція», де історія та сучасне юридичне право об'єдналися на прикладі долі конкретної людини. У вступі до повісті автор зазначає, що це не кримінальна повість, а героїчна розповідь. Ситуації, про які йде мова – вигадані і не мають нічого спільного з подіями 1939 – 1942 років у південній Франції. Таке пояснення можна оцінити як гру з читачем – автор сам дає підказку, як потрібно сприймати його твір. У повісті можна відшукати паралелі з біографією А. Кусьневича, який сам брав участь у Русі опору у Франції. На думку М. Домбровського повість «Корупція» розповідає про «... польські романтичні комплекси, Рух опору у Франції, а особливо про чудового агента Януара, псевдонім Жирафа, який зрадив «справу» і пробує вигідно влаштуватись у сучасній реальності» [198, с. 23]. У повісті відчувається виразне протистояння історії та небажання їй підкоритися. Герой намагається врятувати свою інди-

відуальність і захистити від загальної безособової оточуючої реальності. Є. Яжембський підкреслює, що у повісті «Корупція» письменник передає «дуже особливу ситуацію пересічної людини, яку огорнув ідейний релятивізм епохи, але його інтелектуальний стан не дозволяє зробити йому свідомий вибір» [219, с. 231] У повісті представлено моральні проблеми героїв, їх реакцію на воєнні події, а також їхню зраду власних ідеалів, свого минулого. Представлений героїчний час можна також зрозуміти інакше. Головні герої Януарій і Кароль – це сучасні герої, яким близькі тези екзистенціалізму. У повісті домінує історичний час. Герої суб'єктивно сприймають історію, політику, суспільство, життя. Сцена підглядання у дірку від ключа окрім дослівного виміру має ще й символічне значення і стосується життєвого кредо героя. Стіна та двері, які відділяють героїв по дві сторони, стають відтворенням ситуації взаємних підозр, недовіри, інтриг, насильства сильніших над слабшими, які панували у шістдесятих та сімдесятих роках, у час написання повісті автором.

Підсумовуючи зовнішній вимір діалогічності та взаємний вплив епох у творах А. Кусьневича, можемо сказати, що у площині приватного, регіонального та культурного простору письменник показує взаємозв'язок минулого та сучасності. Східна Галичина є територією приватної, особистої історії героїв, їх дитинства та молодості. Монархія Габсбургів символізує конкретний історичний час. Перелом модернізму письменник представляє як кінець старої минулої епохи і народження нової. Натомість європейський вимір простору представляє культуру та історію всього континенту. У повістях А. Кусьневича живуть наратори та їх «я-колишнє», «я-історичне», «я-як частина культури», які формують відчуття реальності героїв. Перебуваючи одночасно у кількох площинах представленого простору, герої зберігають цілісний характер своєї свідомості. Втрата простору героями пов'язана з окремими історичними явищами – відхід Галичини до УРСР, розпад

Австро-Угорщини. Особисті переживання, які пов'язані з історичними подіями вказують на неможливість повернення героїв до свого дитинства та юності. Травма розпаду світу дитинства веде їх до певної ізоляції та неприйняття нового середовища. Звідси, постійні повернення до минулого та неможливість пристосування до нової реальності. У повістях підкреслено також бунт проти права історії, який веде до зміни ролей. Як з жертви історичного процесу, Отто фон Валентайн з повісті «Героїка», перетворюється на ката.

Можемо стверджувати, що у повістях Анджея Кусьневича втрата колишньої держави та щасливого в ній співіснування кількох народів не викликає великого болю. Страждань завдають постійні повернення у пам'яті у минуле. Як стверджує Ф. Анкерсміт: «Наша колективна ідентичність у більшості випадків є сумою ран на нашій колективній душі, спричинених примусовим відкиненням попередніх ідентичностей.[172, с.332].

Діалог минулої епохи з сучасністю викликає глибоке відчуття самотності. Герої неспроможні відчувати нову реальність і включитися у колективну історію нового світу.

РОЗДІЛ 2

СЮЖЕТНИЙ НЕОМІФОЛОГІЗМ ПРОЗИ АНДЖЕЯ КУСЬНЕВИЧА

2.1 Міф як відображення сучасних подій у творчості автора

Більша частина творчості Анджея Кусьневича пов'язана з його родинним оточенням. Вона виростає з багатокультурного середовища та долі країни, якої не стало з початком Другої світової війни та після четвертого поділу Польщі. Територія українсько-польського пограниччя з'являється у повістях Кусьневича як територія Східної Галичини, провінції, що належить Австро-Угорській імперії.

У польській літературі міф Галичини стає помітним у період «відлиги». У 50-х роках з'являються твори Анджея Кусьневича, Юліана Стрийковського, Леопольда Бучковського, Владзімежа Одоевського. Критики швидко помітили спільну тематику їхніх творів, яка об'єднує «викоренені спільноти». Основною темою усіх їх творів стала втрата «особистої батьківщини», яка є невід'ємною частиною міфу Галичини, тобто території, до якої письменники мали особисте відношення. Варто наголосити, що ці території пограниччя були етнічно різними, звідти трагізм їхньої втрати здається ще більшим з підкресленням особистої та політичної втрати тих земель назавжди у результаті Першої та Другої світових воєн. Галичина, як втрачений світ, що зник не тільки з карти світу, а був назавжди втрачений для її мешканців, автоматично набирає ідеальних рис. Історія

цих територій втрачає свою прозорість, розмито з'являються лише її фрагменти, а на перший план висувається міф. У А. Кусьневича міф є сумішшю авторської уяви, сенсорної пам'яті, спогадів інших осіб, забутих образів і знайдених фотографій. Він є не тільки відлунням почутих історій, а перш за все тугою за «первинним міфом», спробою перейти на іншу сторону універсуму.

Міфи, які ми знаходимо у письменника, свої витoki знаходять у біблійній традиції, грецькій міфології, світовій літературі, в народних легендах та переказах. Письменник «пропускає» їх через свою свідомість і відповідно реінтерпретує. Тому автор веде постійні пошуки, подорожує, пересувається у певному картографічному просторі. Сліди міфів він знаходить у певних вибраних місцях – на луках, річках, селах та містечках, в яких провів свою щасливу юність та дитинство. Таким чином А. Кусьневич пробує показати власний погляд на міфічну реальність втраченого простору. Письменник постійно докладає всіх зусиль, щоб зцілити її від забуття згідно своїх уявлень і записує у фрагментах своїх творів.

В одному із своїх інтерв'ю, письменник зізнається:

«Що ж можуть означати мої відкриття у порівнянні з Джойсом, Достоевським, Прустом? Що ж я можу сказати про людину у порівнянні, наприклад, з Фройдом і Юнгом? Я просто пробую зцілити від забуття мій малий світ і певні речі з моїх околиць, не тільки географічних, але й духовних...» [203, с. 39].

У письменника міф знаходиться у межах географічної карти, але понад політичними кордонами. Цей простір повністю позбавлений міфу культури. Письменник особливо звертає увагу на назви місцевостей, рік, струмків. Деякі з них повністю автентичні – їх можна відшукати на картах і сьогоденній Західній Україні – Стрий, Львів, Хирів, Жидачів, Іванівка, Стриганці, Покрівці, Старе Село, Кавчий Кут, Розділ. Деякі, вигадані автором, наприклад – містечко Трикутник Лук, Суходоли, Романівка, Білохліби чи гірські

ріки, назви яких автор не подає в деяких повістях, а називає їх виключно – Обидві Ріки, що сприймаються читачем, як щось одне ціле. В інших, наприклад, у повісті «Знаки зодіаку» («Znaki zodiaku»), називає назви річок, які протікають в сучасній Галичині – Стрий та Дністер. Певні місцевості залишаються у повістях без назви. Цим самим автор підкреслює ситуацію польських мешканців пограниччя, яким історично «двічі» довелося покинути цю територію – вперше з Галичини у рамках габсбурзької монархії, вдруге – з територіальної приналежності їх приватної батьківщини до іншої країни. Покоління, яке змушене було, в силу історичних обставин, переїхати на інші землі з місця свого народження, сприймається як архиспільнота з міфічними рисами. Наприклад, у повісті «Стан невагомості» («Stan nieważkości») німкенья з території Помор'я, що у Польщі, у розмові з поляком, вихідцем із Галичини, зізнається, що на даний час, на території, яка її оточує, немає вже тих звиклих для неї назв і тому вона не може сказати, де вона народилася:

«Я сама не знаю, звідки походжу і де я народилася!» [240, с. 123].

Деякі назви автор подає кількома мовами – польською, українською, німецькою чи французькою. Цим, він здавалося б, говорить про міф мовної спільноти, який можемо порівняти з біблійною легендою про Вавилонську Вежу. Цим, автор підкреслює свою тугу, коли люди говорячи різними мовами, розуміли один одного. Інколи, така суміш мов створювала своєрідну говірку. Але Вавилонська вежа є також символом, який уособлює сум'яття та безлад. Як вважає Ф. Карпов, посилаючись на Е. Касіпера, що «не зникла повністю Давня мрія про «lingua Adamica» – про справжню мову перших предків людини, мову, яка не складається тільки з конвенціональних знаків, але виражає саму природу та суть речей » [222, с. 221].

Ріка, яка знаходиться у певній географічній площині, набирає глибшого сенсу. Вона стає пунктом відліку до міфічного простору. Виходить з реальності, у ній беруть свій

початок усі події людства, міфічний початок єдності всесвіту, життя земного та неземного. Ріка є також символом очищення. Ріки, беруть свій початок десь у горах, перепливають через родинні околиці А. Кусьневича, об'єднуються і впадають у Чорне Море. Ріка стає також символом вічного порядку, єдності природи і людини, яка живе згідно певного ритму, природного циклу. Символ «Обох Рік» можемо інтерпретувати по різному. Так, як автор кілька разів наголошує у повісті «Дорогою на Коринф» («W drodze do Koruntu») – його земля по батьківській лінії та по материній – це зовсім різні поняття, але у його пам'яті – це одне ціле, без них не було б і його самого. Можемо також говорити про персоніфікацію ріки – батько та мати – одне ціле. Це міфічні боги ріки, біблійні прабатьки людства чи постаті з легенд. У міфі Галичини, у габсбурзькому міфі таким прабатьком вважався імператор Австро-Угорської монархії Франц Йосиф. Можливо, спроби відшукати риси ідеального прабатька обох народів є дещо іронічними, але деякі дослідники також вбачають у ньому патерналістські риси:

«Повернення до середньовічного розуміння держави формує також відповідний міф імператора – Франц Йосиф, намісник Бога на землі, втілення ідеалу патерналістського володаря» [290, с. 132].

Ще один міф, який переплітається з міфом Галичини – габсбурзький міф. Особа Франца Йосифа їх поєднує в одне ціле. Після падіння багатонаціональної монархії і з приходом зовсім іншої політики, жителі давньої Галичини, здавалося б, цінували толерантність «його імператорської величності». Історики також підкреслюють ліберальний характер Австро-Угорської імперії. Цим землям надано умовну назву «Наддунайська цивілізація», яка об'єднала велику частину континенту, де проживали різні етноси, національності, розмовляли різними мовами, люди різних віросповідань, культури та політики. На цих територіях проявляється складність і неоднозначність взаємних стосунків, нашарування протягом століть ідентичності її мешканців,

яка зазвичай проявляється як протиставлення та заперечення. Ріку Дунай А. Кусьневич у своїй творчості заміняє на Дністер, яку читач сприймає як визначник певної межі та підкреслює складність стосунків на цих землях. Історично кордони держав посувалися з півдня на північ та з заходу на схід великими імперіями, а провінція Галичини залишалася на цій території. Змінювались політики, приходили люди різних держав і залишали свій слід в культурі, архітектурі, мові. Ріка стає символом долі спільноти. Вона поєднує весь басейн з притоками у одну цілість, природні географічні умови визначають межі між окремими народами. Дністер у повістях А. Кусьневича – це ріка багатьох культур, багатьох народів, багатьох історій.

З цього виникає, що не тільки сліди міфу, але й мислення стереотипами присутнє в пам'яті та уяві письменника, що створює власні міфи, як і в пам'яті суспільства, народів про яких згадує у своїх повістях.

Герої А. Кусьневича, подорожуючи реально та у власній пам'яті, тримаються узбіч. Вони завжди зображені далеко від головних доріг, великих міст. Якщо вже і знаходяться у Парижі чи Вероні, то це обов'язково передмістя. Письменник детально описує непоказні місцевості, як правило нікому невідомі, які часто не згадуються на великих картах. Для нього такі закутки здаються ближчими до реальності, у них більше природності, справжнього життя, а, найголовніше, тут на довше затрималося минуле. Провінційних містечок, здавалося, не торкався час. Ритм життя тут може пульсувати чи завмирати, таким чином, як це відбувалося у давнину.

На думку С. Уліаша: «Міфічна географія вибудовується з перетворених уявлених і почуттів, керується різною логікою і буває збагачена витворами культури, літератури і мистецтва» [291, с. 132].

Схоже ми спостерігаємо у повістях А. Кусьневича. У його творах накладаються дві географії: «фактична», реальна та «уявна» тобто міфічна. Фактична географія письменника – це його розповіді з подорожей, мандрівки Одісея,

який постійно повертається додому, докладно описує шляхи, траси своїх подорожей, вивчає географічну карту, переміщається по невідомих стежках не тільки Галичини, а й європейських узбіч. Над «фактичним» простором, який базується на конкретній картографічній площині, помітною стає міфічна географія, що набирає структуру палімпсесту. Це уявна, міфічна географія, яка перетворюється на міф приватної батьківщини, якому властиві риси Аркадії, на міф Галичини, габсбурзький міф, міф Європи аж до міфу Півдня.

Не всі дослідники літератури пограниччя погоджуються з розглядом культури як палімпсесту. М. Гольберг, наприклад, стверджував, що культура, це не нашарування різних часових пластів чи просте накладання «нових малюнків на старі. Це поєднання традиції і новаторства, це складний процес, у якому величезну роль відіграє творча індивідуальність, діє закон вибірковості сприйняття» [47, с. 17]. Тобто він спирався на твердження Е. Кассіра про те, що процес розвитку культури – це єдність сприйняття, трансформації і творення нових цінностей. Ми ж вважаємо, що зрозуміти творчість А. Кусьневича, пізнати особливості його художнього світу, це означає не тільки пізнати його творчу індивідуальність, а й доторкнутись до пласту культури, який йому передував, та з'ясувати, яким чином ця прадавня культура знайшла своє відображення у його повістях.

Письменник особливо концентрується на території українсько-польського чи польсько-німецького пограниччя, його рідній місцевості. При цьому він також цікавиться «безіменними» просторами, невідомими, які зберегли сліди міфу. Ми повинні наголосити, що таке відображення відбувається з перспективи відредагованих міфів з одночасним зусиллям їх збереження. Звідси, у А. Кусьневича вони з'являються в нереальних уявленнях, залишених слідах в природі, її явищах, фрагментах історії, фотографіях, пейзажах.

Ева Віганд, досліджуючи міф Галичини у польській сучасній прозі, звертає увагу на трансцендентний характер природи. Вона вважає, що можна говорити про явище «освоєння простору в міфічному сенсі і про створення на реальній картографічній сітці – міфічної топографії» [295, с. 132].

Найважливіше у тому сенсі є відмежування цієї території і створення закритого простору наділеного протилежними рисами, які властиві решті континенту. У наукових розвідках Й. Туана, що стосуються простору та місця, можна знайти таке твердження:

«...улюблені місця можуть бути і невиразними, ні для нас, ні для інших. Місця стають виразними завдяки різним засобам: конкурентності і конфліктам з іншими місцями, кращими краєвидами (...). Місця стають реальними завдяки драматичності ситуації. Ідентичність місця досягається через драматизацію прагнень, потреб, а також функціонування особистих ритмів та колективного життя » [289, с. 222].

А. Кусьневич, окреслюючи свої реальні місця проживання, постійно порівнює їх зі своїми давніми сторонами. Для цього він сягає по контрасти:

«Моя батьківська земля. А ця, інша – по маминій лінії – лежала тисячу миль звідси і мала інший колір та інший запах. Батьківська земля була надзвичайно гарна, можна сказати – поетична» [243, с. 7].

Вишукуючи різниці у краєвидах, А. Кусьневич протиставляє рівнини та гірські території. Часом, це відбувається при описі одного й того ж місця:

«Суходіл лежав в долині над більшою з Обох Рік, але для мене, тоді ж (а неодноразово – і пізніше), він раптом підіймався на високу гору, що спадала стрімкими схилами в іншу, набагато потужнішу ріку (...)» [243, с. 9].

Тим самим письменник створює своєрідне напруження, яке має на меті остаточно відмежувати його улюблене місце від решти країни, піднести його на вершину, щоб по-

казати важливість та значущість. Такий гірський пейзаж не є звичайним місцем естетичних вподобань письменника, він виконує певну роль – приховує реальний пейзаж, звідки постає міф, який протиставляється реальності. «Міфи процвітають там, де не вистачає докладних знань. (...) Коли ми задумуємося над тим, що знаходиться з другої сторони гірського ланцюга чи океану, уява створює міфічну географію, яка може мати небагато спільного з реальністю» [289, с. 114].

А. Кусьневич вважає, що у рівнинних місцевостях можуть відбуватися виключно випадкові, не варті довшої уваги та нетривкі явища, що автоматично виключають винятковість події. Більшість описів письменника концентруються у горбистих та гірських місцевостях. Саме тут автор вміщує головних героїв, з якими пов'язані образні міфічні перетворення.

У повістях письменника вбачаємо ностальгію за присутньою в його пам'яті міфічною Галичиною з рисами Цеканії (цісарсько-королівської монархії). Як пише Е. Віганд: «тут за країною на межі міфу та стереотипу (...)» [295, с. 17]. Але необхідно пам'ятати, що «Стереотип це вияв буденних знань і виявляє готовий вже зміст. Натомість міф користується правилами первинного мислення, щоб створити новий сенс» [295, с. 18].

У творчості А. Кусьневича територія Східної Галичини сприймається як універсальний, але особистий простір. Тут відсутні локальні риси регіону. Цей простір набирає нереальних рис, що переростає в універсальний образ смутку «вигнаного покоління».

Універсалізація галицького регіону відбувається через його міфологізацію. Простір Галичини читач сприймає через призму дитячої уяви. Це єдиний, відомий їй мешканцям, світ, відрізаний та закритий від зовнішнього простору. Почуття простору тут вивільнене від об'єктивних чинників, якими є докладно виміряна відстань та географічна локалізація. Цей простір творять місця та напрямки, які визнача-

ються опозиційними словами – «далеко» – «близько» або «тут» і «там»:

«А це відбувалось над рікою Стрий, відразу за мостом, за яким крута дорога звертала направо, щоб через Жидачівські Фільварки дійти до села Іванівці, а ближче, не доходячи до моста, можна було звернути за церквою, зійти у великі простори рівнин і у відрізані річковою системою затоки, які переповненні водяними паннами та річковими моллюсками, і так, перескакуючи з острівця на острівець, дійти аж до кінця світу» [256, с. 38].

Так простір Східної Галичини автор записує у певну структуру, в основі якої лежить протиставлення знайомого, власного простору до чужого і ворожого. Таку неоднорідність можемо порівняти до біблійного образу створення світу, де з хаосу і темряви постає довершене розуміння ідеальної сутності. М. Еліаде звертає увагу на те, що хаотичність і розірваність сприяють можливості творення світу «тому що при цьому відкривається «пункт відліку», вісь будь якої майбутньої орієнтації, будь якого спрямування» [204, с. 54].

Такою віссю для героїв А. Кусьневича стають родинні місцевості. Письменник локалізує цю країну за допомогою таких назв «цей далекий Південь», «наш спільний Південь», «Стара Ріка», «країна Обох Рік». Автор при цьому застосовує великі літери, що разом з невизначеністю цих назв свідчить про універсальність та вводить їх у певен картографічний простір. Вони повинні стати спільними не тільки для героїв, які провели там своє дитинство і які користуються ними як кодом, а й для всього «вигнаного покоління». Ці назви типу «Велика Ріка» чи «Велике Місто» є характерними для кожної колективної нарації. Такий прийом ми також спостерігаємо у повісті «Повернення» («*Nawrócenie*»). Наратор переноситься у спогадах у свою галицьку спільноту:

«А пізніше по кривій лінії, виконавши великий оберт, я впав донизу. У цю Давню Країну і в цей Час. Я відчув під собою твердий ґрунт, пшеничну землю у переддень жнив. А,

можливо, це була дощова осінь? Це не мало в той час більшого значення, тому що Зона була вже Іншою » [237, с. 10].

До універсальних прийомів творчості А. Кусьневича належить також сакралізація деяких елементів простору Східної Галичини. Епічні описи разом з однозначними асоціаціями індійської міфології перетворюють ріку Стрий у своєрідну космічну вісь галицького світу. Цікаво, що саме територію Індії, деякі дослідники вважають прабатьківщиною європейців. Міграцію мотиву «великої ріки Ганг» можна пов'язати з теорією наслідування Т. Бенфея. Його припущення стосувалось того, що мандрівний сюжет виникає в Індії і переходить від одних народів до інших при можливості міжкультурного спілкування. Теорію Т. Бенфея підтримували і розвивали Ф. Буслаєв, М. Драгоманов. Розвиваючи теорію мандрівних сюжетів, М.Мюллер вказував на те, що сюжет самого міфу може бути запозичений, але його розвиток і сприймання у різних народів має власний характер.

У повісті А. Кусьневича «Знаки зодіаку» відомий сюжет індійської міфології опрацьований у національному колориті. Ріка Стрий стає небесною святою рікою, на берегах якої здійснюють свої паломництва і обряди не індуси, а юдеї.

«Головний струмінь течії веде на північ, щоб оминувши села Стриганці та Покрівці на своєму правому березі, а Кавчий Кут і Старе Село на лівому, численними меандрами оперезати містечко Жидачів-Бенарес, стоячи над святою рікою Ганг, але виключно один раз на тиждень, у вечір п'ятниці. Коли з-над лісних узгір'їв Роздолу з'явиться перша зірка і зануриться у холодному, синьому нурті, ріка Стрий повертається до реальності, з Індії в Україну, стрясає з себе магічні східні закляття і шелестячи піною спливає широкою, видимою низовиною, луками, покосами, ущелинами порослими вербами та лозами – до великої ріки Дністер» [241, с. 207].

Тим самим письменник зазначає докладно дві території на карті творчості – перша стосується безпосередньо його біографії, інша обіймає територію Півдня. Південь,

особливо східна частина Європи, мало кому відомий, тим паче у першій половині ХХ століття. Автор через назви місцевостей та районів відкриває цю незнайому та забуту країну світові разом з її жителями, луками, лісами, ріками. На форму та протяжність цього зовсім іншого світу вказує одна з найбільших рік Європи – Дністер, який тече з північного заходу, беручи свій початок у сучасній Польщі, на південний схід, через територію сучасної України та Молдови. Ріка з давньою історією, вперше згадується Геродотом у четвертій книзі «Історії», що була написана у п'ятому столітті до нашої ери. У Європі вона займає за величиною дев'яте, а в Україні третє місце. Її джерело та басейн немов відділяє ці землі від іншої частини континенту.

Міф Півдня для А. Кусьневича – це ще місце перетину та затирання візантійської культури та римської. Це пошук чогось світлого, чистого, не знищеного цивілізацією, чим стали у повістях маленькі містечка та села Галичини.

Топографічні описи Європи, це брудні будинки та люди, краєвид немов після катастрофи – відсутність природи та індустріальне, повне духовного розкладу місто. Це перспектива погляду на міф після катастрофи, якою були Перша та Друга світові війни.

У науковій розвідці «Міф Галичини і ідея моєї Європи» Е. Дутка пише:

«Можна погодитися, що з міфу Кресів до міфу Галичини примандрувала, як основа міфологічних засобів ностальгічна перспектива втрати родинних сторін, рівнозначна втраті пейзажу дитинства. Часто при цьому ця затоплена Атлантида знаходиться в текстах як Аркадія – з'являється як стабільний колісь лад, що протиставляється з фрагментарним пізнанням нового простору, в якому приходиться жити дорослій людині, вигнаній з колишньої Аркадії дитинства» [203, с. 92].

Така поляризація з міфу Кресів на міф Галичини має своє пояснення. Міф Галичини є також міфом пограниччя, міфом і одночасно стереотипом співіснування багатьох

народів. Такий перехід від ширшого до вузкого контексту міфу на думку Е. Віганд є «політично правильним» та нейтральним. [295, с. 42].

Герої А. Кусьневича намагаються знайти «потонулу Атлантиду». Це пошуки втраченого назавжди світу, який вони пам'ятають з часів дитинства, а також вічні скитання по новому топографічному просторі з аркадійними рисами міфічної Галичини, деь на периферії європейських шляхів.

«Верона! Проклята Верона! Ми йшли у місто переповнене зів'ялих запахів, догниваючих у стосах ягід, на маленькій площі, перекресленій на скіс чорною тінню, решта у срібному блиску місяця та коти яких було повно усюди. (...) *Dolce vita* ми залишили далеко за нами» [243, с. 253].

Отже, цей міф, відірваний від картографічної площини, залишається у спогадах, стає помітним у площині літературного твору. А. Кусьневич намагається його повернути на прикладі конкретних місць на географічній карті. Сама Галичина, як первинна спільнота, є чимось більшим для письменника, ніж джерело міфічного образу. Автор навмисне переходить її межі, щоб тим самим наблизити Галичину до читача і створити текст, який може охопити весь простір Європи. Письменник старається зробити власний текст повісті доступним для вихідця з інших місцевостей.

«Власна географія мого світу (це були регіони та держави, містечка, села, зарослі, кущі різних форм) залишилася у моїй пам'яті (...). У скверах чужих міст я вишукував форми та подібності тамтих сторін, які називав Першими Сторонами. (...) Ось замок, а там далі – моя Кандиганія – віднайдена у своїй найчистішій на незмінній формі деь у Парижі, Відні чи Вероні. Ступав, вперше крокуючи по невідомим мені вулицях чужого міста, в околиці добре мені знайомі. Розпізнавав їх по дрібницях тільки мені відомих» [243, с. 37].

Теоретики літератури (Н. Фрай, Є. Мелетинський) описували прояви міфу, їх особливості та відображення у свідомості людей, які живуть у племінних суспільствах. Вони від-

крили значущість міфологічних оповідей у житті первинних спільнот, описували типові для них міфічне підпорядкування часу і простору, а після цього помітили чисельні міфоподібні явища у високорозвинених культурах Європи і Америки. Людина, яка живе у міфічному суспільстві, живе у переконанні, що важливим є тільки час народження світу і завдяки різним ритуалам до цієї першої епохи можна повертатися. Така людина вирізняється також специфічним відчуттям простору – шукає перш за все центр космосу, прагне перебувати поблизу вісі світу, щоб пізнати порядок всесвіту. Поза таким центром, світ для них розпадається і стає територією хаосу. Так діється і з героями повістей Анджея Кусьневича.

Герої повістей письменника не тільки виявляють свою прив'язаність до «Перших Сторін», але також шукали у країні дитинства вартостей, точки відліку для пізніше набутого досвіду. Персонажі творів А. Кусьневича індивідуально переживають час дитинства та час досягання зрілості, який приводив їх до самопізнання. У спогадах незмінно з'являються «інші» (батько, дівчина). Завдяки таким зустрічам стає можливе їх зростання. Ця країна, відтворена у повістях, стає місцем зустрічей різних культур, осіб, а також зустріч із самим собою у час зрілості та дитинства. При цьому Кусьневич подає приклади різних ритуалів, обрядів, різних вірувань, які формують образ Галичини, як багатокультурного простору.

В одному з останніх творів «Суміш традицій» («Mieszaniny obyczajowe») письменник детально відтворює міфічну географію Галичини. Головний герой, замучений реальністю вісімдесятих років, сідає в потяг і розпочинає реальну і водночас фантастичну мандрівку у часі та просторі. Розпочинається подорож від станції Львів – Підзамче через Лисиничі, Винники, Озерне, Яворів, Жовкву, Олеськ, Підгірці і рідну станцію Чагарівку. Усі місцевості реальні та існують на карті України у межах сучасної Львівської області. Головний герой Казьо, виходить на

своїй станції, але потяг рушає далі вздовж Серету, лівої притоки Дністра, до обласного міста Тернопіль, а пізніше через різні місцевості «з гарними подільськими назвами»: Романівка, Підволочиськ, за Збруч через Чорний Острів, Плоскирів до Києва, Умані, Тульчина. Це сучасні Тернопільська, Хмельницька, Вінницька, Київська, Черкаська області. Географічні назви, які з'являються в повісті вимовляються автором дуже старанно, визначають шлях мандрівки, стають початком спогадів, чимось, що залишилось у пам'яті назавжди. За вікном потягу змінюються міста, краєвиди. Потяг також служить символом швидкоплинності життя, а сама подорож, приводом не тільки для опису географічного простору, а передусім дозволяє героєві на роздуми про рідні сторони та відкриття по-новому добре відомих пейзажів. Топографічні деталі створюють карту південно-східного пограниччя Галичини, але водночас викликають спогади та уявлення, що з'явилися під впливом літератури. Опис рідних місцевостей містить паралель до творчості поетів, які зараховуємо до «української школи» епохи романтизму та їхніх сучасників у ХХ столітті. Мова йде про Ю. Лободовського [235, с. 98] і Я. Івашкевича [235, с. 61], а також чисельні коментарі творів: Й. Кітовича [235, с. 116], Ю. Чеховича [235, с. 133], Ч. Мілоша [235, с. 131], К. Прушинського [235, с. 195] та інших. У повісті зображений не тільки географічний, а й історичний простір, але також літературні візерунки пограниччя. На реально існуючій карті постає символічна топографія – ми помічаємо «нашу Близьку Батьківщину, тобто Найріднішу, наш Широкий Наддністрянський Край і наше Золоте Поділля» [235, с. 44]. Застосовані визначення, їх написання з великої літери, а також повторення присвійного займенника «наш», наводять на думку, що країна, яку автор описує, є місцем з аксіологічними рисами спільноти, що дає можливості для зустрічей з «іншими». Образ Галичини у повісті «Суміш традицій» («Mieszaniny obyczajowe») постає за допомогою накладання двох видів географії «фактичної»

та «уявної», про які ми вже згадували вище. Географічний та історичний час перетворюються у часопростір культури. Цей краєвид, який ми бачимо у повісті, це не звичайна листівка, а мистецький код розповіді про пограниччя. Центральним місцем тут є – рідна станція Чагарівка, дім і місце молодості – Львів. Пейзаж говорить про минуле, наприклад будинок, де виробляли горілку, порівнюється зі святинею і нагадує про кращі роки їхньої родини.

«Наш будинок, де вироблялась горілка була переповнена не тільки цінним спиртом (...), але й цінна чимось іншим, цінніша від запасів у резервуарах: вона була Наша, Виключно Автентична. Власність найбільш Власна і Особиста» [235, с. 64]

При описуванні цього будинку автор вдається до техніки монтажу і прикликає на допомогу музу Каліопе, надаючи тексту гомеричного характеру:

Реальна історія, яка пов'язана з цим будинком, засвідчується історичним фактом. Війська у першій світовій війні, які знаходились у цій місцевості отруїлись спиртом, який їх офіцер вилив у ставок, що знаходився за будинком. Цей факт відомий письменнику з переказів односельчан. Він неодноразово згадував його у своїх інтерв'ю, як подію, яка трапилась насправді.

Розповіді повісті складаються у панораму давнього життя, показують характерну для цих місцевостей відкритість, гостинність, кулінарні звичаї, традиції, наприклад Різдва та святого вечора, давні розмови, пригадування рис характеру знайомих та їхніх вад.

«Все про що була мова (...) оповите нашими давніми та новішими звичаями, виглядає як купа старих, запорошених нотаріальних актів з часів першої великої австро-угорської конституції. Або економічні записки виконані якоюсь невірною рукою(...). Чи, можливо, протоколи повітового суду в Чорткові, Бучачі чи Тернополі. Як знаки на стіні від цвяхів, на яких колись висіли графіки, ксилографії, картини, які одного дня кудись зникли» [235, с. 57].

Образ Галичини викликає також думки про багатонаціональний характер цього місця. Співіснування не тільки різних націй, а також релігій, мов, культур, змушує до самоідентифікації та ставить питання про власну ідентичність. Автор також згадує про Галичину «нашу» та «чужу». Це він ілюструє на прикладі зали ресторану у Львівському готелі «Жорж», куди головний герой любляв неодноразово заходити:

«Хтось з краківського – це вже не те. Наша Галичина вважалася дещо за Сян. Так десь по Жешів, Ясло. Отже, вхід, неписане правило, але всі його дотримувались, мали не всі, тільки деякі бувальці» [235, с. 40].

Таке перемішане товариство існує понад національними чи релігійними поділами. Різні національності можна вже помітити в потязі, який перевозить головного героя до рідної домівки, в якому спільно подорожують вірмени, євреї, австрійські вояки, українські молодичі, татари. Різноманітність можна побачити також у Львові, який традиційно вважався на той час, як зазначає автор, «польським острівцем». Наратор звертає увагу на топографію міста. Церкви різних віросповідань: католицька, православна, вірменська і інші, а також назви вулиць, свідчать про його багатокультурність.

Спогади головного героя сприяють ідеалізації. Для них характерне є усунення всього болючого зі свідомості. У повісті з'являються роздуми про кращі дні, які можливо, колись настануть та ностальгія за спокоєм дитинства і юності. А. Кусьневич хоче відмежуватись від літератури Кресів, яка часто обмежується виключно до спогадів та описами втраченого. Його постава у повісті є дещо іншою. Поряд з повагою до минулого, з'являється протистояння щодо обмеження розповіді про минулі події та простір, а також переконання, що «потрібно вийти з вулички» [235, с. 244].

Думка про рідні сторони у прозі письменника виконує роль прихистку:

«Такого, який носить з собою рятівне коло чи парашут. (...) Фініш. Апокаліпсис. Таке щось. Женуть, мчать – а я як

миша у нору. Ношу із собою мою Терембовлю, білет до Терембовлі. Достатньо вписати дату. Білет виписаний як *in blanco* » [235, с. 159].

У наведених словах можна помітити алюзію до нарису, в якому А. Кусьневич пише про Галичину як про сторони, що «неможливо назвати», гібридні та напівреальні. Це зашифровані вартості, які допомагають вже зрілому авторові на схилі літ побороти розчарованість, незавершеність, туту і ностальгію:

«Ми мали те, що хтось назвав – парашутом, а що можна ще назвати рятівним колом. Однак парашут звучить краще. Можна з ним будь якої миті вискочити з прикрої реальності відразу у простір переповнений образами та голосами, які кожен у собі носить» [236, с. 190].

Відомо, що парашут відкривається у момент небезпеки, так само поступає герой повісті. У важкі літа воєнного стану він віддаляється у безтурботний і кольоровий світ світського життя. Повернення головного героя до власних витоків, коренів виражає прагнення зцілення вартостей, який на даний момент опинились у небезпеці. Однак – як пише А. Кусьневич – такий прийом не стає втечею від ненависної реальності:

«Все це могло б здаватися бентежним. Що ніби автор відвертається від оточуючої його реальності, щоб не занурюватися у спогадах, які тільки він розуміє і, які обходять виключно його. Але це не так. Можна ще нагадати про фільтр, який застосовують фотографи, щоб на кліше яскраво відтворити реальність. (...) Отже, застосування фільтру не суперечить прагненню отримання найбільш реального образу світу, а навпаки – зазвичай допомагає. Тільки важливо не застосувати не відповідний, бо в такому випадку отримуємо фотографію «перемальовану», тобто відфільтровану» [236, с. 187].

Мандрівка до країни розміщеної на помежів'ї реальності і фантазії є пошуком власного «я». Письменник зізнається, що можна свідомо опиратися і не захоплюватись постій-

но країною своєї молодості. Можна, навіть, відмежуватись, від неї на якийсь період. Але, все-таки, настає момент, коли знову свідомість змушена покірно повернутися. Як сам зазначає, у пам'яті існують явища, яких висміювання чи іронія знищити не може. Тим самим, замість віддалитись від країни минулого, він щоразу до неї наближається.

Для А. Кусьневича Галичина є освяченою землею, яка виростає до категорії індивідуального міфу вітчизни. Е. Віганд, аналізуючи міф Галичини, зокрема і у творчості письменника пограниччя, зазначає ряд елементів, які разом впливають на його зміст та вираження. Серед них: невизначеність часу, який коливається від сьогодення до початку ХХ століття, опис щоденних подій та діяльності доведена до міфічних ритуалів. У повістях часто протиставляється смішне та серйозне. У творах А. Кусьневича присутній паціфізм, антинаціоналізм, високі на низькі стилі.

«Риси історичної Галичини втрачають свою виразність і гостроту, з їх фрагментів постає міфічна Цеканія, країна, яка існувала давно, ще до війни, при цьому незмінно важливим є проникання, накладання на себе в галицьких творах моментів Першої та Другої світових воєн. В них це окреслено представленим простором, яким повинна бути Галичина, Львів, а не Краків, а отже землі, мешканці яких пережили подвійне виселення» [295, с. 14].

Назви місцевостей, рік, їх географічне розташування, а також історичних подій з ними пов'язаних, це перетин межі часу і простору. А. Кусьневич не ставить за мету показати життя людей у їхньому історичному середовищі. Його повісті – це переплетення реальності з метафоричністю, які збудовані з деталей минулого світу. Наприклад, наратор повісті «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii») стверджує:

«Потрібно було визнати образ ріки та пустого мосту над нею за завершення і, можливо, символ. Дивлячись з перспективи років, з недовірою та спокоєм, які дає досвід минулого, тільки таким чином можна правильно оцінити

важливість, як і відносну неважливість фактів, що одночасно відбувались у тому ж часі, давно повністю завершених. Їх оманливу, а може, однак, не випадкову взаємозалежність, а також дещо терпкий смак справ назавжди минулих» [233, с. 223].

Специфіка повістей А. Кусьневича полягає на висвітлюванні конкретних образів. Звернімо увагу на повість «Повернення» («*Nawrócenie*»). Топографічні деталі твору, звертають увагу читача на неповторну ауру цього водночас реального і нереального світу. Ланцюг спогадів відбувається не у часовому вимірі, а у просторовому. Детально відтворені локальні краєвиди місцевостей поєднують всі події твору у одну цілісність. Все, що бачить автор, аж до горизонту – ліс, пагорби, берег річки, зарослий вербами та вільхами, віддалені хребти Карпат – детально передається читачеві. На цьому фоні передається панорама провінційного міста: детально, геометрично правильно, змальовані лінії ринку разом з прилеглими вуличками, ратуша, магазинчики, ресторани, готелі, нотаріальні канцелярії, костел, монастир, церква, книгарня. Наратор ще довго перелічує місцевості та їх деталі, після чого переконується, що не в силі все забути.

«Я повертаюся. (...) Повернусь. Виявляється, немає жодного способу, щоб відірватись, покинути зачаровані околиці цієї землі» [237, с. 90].

Повісті А. Кусьневича, розуміємо як реалістичні. На це вказують численні географічні назви, які реально існують чи існували на карті. Наприклад у повісті «Повернення» («*Nawrócenie*») – бачимо реальний Трускавець, Моршин, Розвадів, Львів чи Рудки. Вигадані ж місцевості цього твору – «Давня Місцевість», «Країна Нескромних Тіней». Але потрібно підкреслити, що саме ці назви наділені функцією міфологізації простору. Топонімічна «мала вітчизна» А. Кусьневича переноситься в вимір міфічного часу «(...) відновлена зі спогадів дитинства, (...) створена з фрагментів різних оповідей, що ведуться в умовному способі» [295,

с. 45]. Ми бачимо вже завершений у фізичному плані світ, який обертається навколо однієї точки. Війна, звідки ведеться відлік часу, розділила світ автора на «до» та «після». Цим письменник постійно створює опозиції простору дому, рідного містечка, села до простору війни. У контексті досліджень М. Бахтіна хронотопу роману, звертаємо увагу на формально-змістові цінності цієї категорії [16]. У творчості А. Кусьневича часопростір визначаємо як «ідилічний» та «карнавальний». Те, що вважаємо за «ідилічне» у повісті письменника представляють усі місцевості пов'язані з рідним краєм. Сюди належать усі закутки, предмети, гори, долини, поля, ліс і рідний хутір, дім, присадибні будівлі. Натомість «карнавальне» репрезентує шлях, яким ідуть його герої через простір «малої вітчизни». Проблему ідилічного часопростору у романах М. Бахтін розглядає у єдності місця, де проживає той чи інший герой. Таке поєднання двох категорій послаблює межі між частинами життя як одного героя, так і кількох поколінь, які він представляє. Таким чином письменник має змогу в одному місці втілити моменти різних часових відтинків: народження героя, його зрілість і смерть. «Пов'язане з єдністю місця затирання часових меж є важливим чинником характерного для ідилічного, враження циклічної ритмічності часу» [12, с. 446].

Таке твердження науковця пояснює нам проблему, на якій підставі географічний простір переростає у міфічну («ідилічну») «приватну малу вітчизну».

Постійна подорож героїв повісті, яка веде їх назад у минуле, не тільки описує втрачені краєвиди: городи, ріки, поля, сади, вулиці, а ще й підкреслює біль втрати власного дитинства, зведеного нанівець дорослого життя, підсилює почуття незавершеності дійсності.

«Втікаймо! (...) У наші сторони! До нас пане Генку! Поки час! А він прямував за мною, (...) вперед, щораз далі і далі, щораз ближче і ближче ... [243, с. 207].

Особливе місце у топоніміці галицької міфології займають євреї. Їхнє спільнота виступає у образі носіїв давніх вар-

тостей. Через свою прив'язаність до традицій, а також слід у європейській історії цей народ у повістях А. Кусьневича виростає до символу втраченого простору австро-угорського минулого. Попри свою «екзотичність» вони стають невід'ємним елементом габсбурзької монархії. Специфічне поняття «габсбурзького міфу» пов'язується ще й з потребою заповнення пустки, що виникла у результаті розпаду величної колись держави. Дитячі і юнацькі спогади видозмінюються, набувають нереальних фантастичних рис, в яких зміщується дійсність і минуле письменника. Проблема «габсбурзького міфу» досліджувалась італійським науковцем К. Маґрісом у роботі «Габсбурзький міф у сучасній австрійській літературі» [203]. Дослідник виводить загальну формулу для трактування цього міфу у творчості письменників. Основними компонентами міфу він вважає наднаціональність, статичність, позитивний гедонізм. У такому трактуванні «габсбурзького міфу» історична реальність не просто видозмінюється, а усувається, залишаючи при цьому місце вигадці і бажаній реальності. Безперечно саме таке розуміння міфу відтворено у творчості А. Кусьневича. Для головного героя повісті «Повернення» («Nawrócenie»), який повертається у «давній світ», євреї це частина його рідної землі, без яких неможливо уявити його «приватну малу вітчизну». Ці персонажі відіграють ключову роль при відтворенні образу Галичини часів габсбурзької монархії. А. Кусьневич застосовує три компоненти згаданого міфу за М. Маґрісом і вітворює епоху Австро-Угорської імперії у власній літературній інтерпретації. Письменник захоплено змальовує єврейську спільноту, як частину екзотичного їх спільного минулого. При цьому автор свідомо уникає складних моментів спільної історії, які як відомо мали місце в цей час. У повісті показане мирне співіснування цих національностей. Головний герой, слов'янин, навіть стає членом юдейської спільноти і бере участь у молитовних єврейських служіннях, що, як відомо, було неприпустимим порушенням обряду.

Міфічні порівняння, до яких сягає автор, стають неминучими наслідками процесу спогадів. Наприклад, у повісті «Суміш традицій» («Mieszaniny obyczajowe»), наратор, розповідаючи про міжвоєнне Поділля, свідомо застосовує міф. Цим він підкреслює значущість комунікації автора з читачем.

«Горацію, якби в цьому часі – нашому внутрішньому часі і одночасно вчорашньому – жив і тут, на Поділлі заблукав – але як? Але чим? – хвилина вагання – але ж так! – напевно бричкою з будою зверненою в потрібний грубий налисник, а в його складках порох чорнозему наших ґрунтових доріг – на колінах подорожуючий мав би з категорії міфу і чарів тонкий, тому що літо та спека, коцик в клітинку» [235, с. 66].

Міфологізація простору Східної Галичини є результатом перетворення особистих спогадів в універсальну наративну форму. Завдяки цьому стає можливим її зрозуміння та доступність цього повідомлення читачеві. На метанаративному рівні цей прийом вважаємо важливим чинником літературної комунікації, який впливає на формування образів та значень в уяві читача. В обох випадках автор має за мету надати предмету спогадів – постаті, а події твору чи всьому простору оповіді – форму наповнену загальнодоступним значенням.

2.2 Християнські та язичницькі мотиви у повістях письменника

На розуміння ролі історії та пам'яті про неї накладаються певні системи християнських та язичницьких символів. Тому, щоб говорити про традиційні для літератури пограниччя міфи, необхідно з'ясувати саме розуміння міфу в літературі та у творчості А. Кусьневича. Міф становить основу творчості автора. Це одночасно і джерело моделювання фабули, символів, архетипів, а також героїв та відносин, що

їх пов'язують між собою. У ХХ столітті «неоміфологізація» обійняла практично усі галузі культури. Ю. Лотман у праці «Література та міфи» називає три форми зацікавлення літератури міфом. Перша – це безпосереднє використання міфологічних образів та фабул. Друга – це твори, де застосовуються так звані авторські міфи. Найбільш характерними для літератури ХХ століття виявилися повісті-міфи. У таких творах міф не є єдиною лінією розвитку подій, а тісно переплітається з історією та реальністю, при цьому взаємне відношення цих елементів відрізняється, як кількісно, так і семантично: (...) від розкиданих в тексті окремих образів, символів та паралелей, що за допомогою алюзії вказують на можливість міфологічної інтерпретації показаної у творі реальності, для введення двох чи більше рівноправних ліній фабули [103, с. 259].

Серед чисельних визначень міфу важко окреслити єдине вірне визначення, яке б враховувало усі категорії цього поняття. При з'ясуванні теоретичних і методологічних принципів українського літературознавства Ю. Ковалів вказав, що поняття міфу вирізняється універсальністю конкретної дійсності, яка «структурована за людським світоуявленням, що не завжди відповідає реаліям, однак кожен, хто перебуває в її межах, вважає її єдино можливою, справжньою не фіктивною [84, с. 191]. У трактуванні О. Лосева, міф означає прояви буття, яке спирається на історичні реалії і уявляється як фантастична категорія, яку людство прагне пізнати на підсвідомому рівні. При цьому йому властива чітка структура, яка характеризується максимальною достовірністю і конкретністю. [102, с. 24-25] На питання «що ж таке міф?», дає відповідь Є. Мелетинський [112, с. 212]. Він розглядає його у широкому та вузькому значенні. Ми у роботі відштовхуватимемось від визначення, яке відповідає літературній критиці ХХ століття. «Міф – це традиційні цінності у їхній символічній формі, глибинна символічна чи поетична істина, фундаментальна структура людської свідомості» [112, с. 212]. За його словами, у центрі

розуміння цього поняття є стосунки людини зі світом. Згідно з твердженням Є. Мелетинського, методологічний хаос не властивий міфологічному підходу розуміння самого поняття у сукупності з його перенесенням у літературу. Міф таким чином пояснює світ, що його «універсальна гармонія залишається непорушною» [111, с. 31].

У широкому розумінні міф обіймає весь літературний процес. Його введення до літературних творів не тільки впорядковує хаос сучасного світу, а також вказує на значення історії, дає можливість сакрального розуміння людського існування в цілому. Символічні прошарки міфу – космос – як реальна матерія світу, антропос – психічна реальність людини, теос – трансцендентна сфера – знаходять своє виявлення у літературних образах. [111, с. 121]. Схоже нашарування значень можна відшукати у повістях А. Кусьневича. Основним щодо значенневого висвітлення подій є вияв внутрішнього, духовного, психологічного розуміння свідомості героїв. Духовне перетворення, яке К. Юнг називає «відродженням» простежуємо на прикладі головного героя повісті «Дорогою на Коринф» («W drodze do Koryntu»). Алегоричний сенс повісті проявляється в прихований спосіб. Це проявляється в конструкції представленого світу, перебігу подій, створенні героїв та відносинах між ними, а також через ряд ілюзій, ремінісценцій, уявлень, метафор, що виявляються в оповіді, яку веде наратор, що одночасно є головним героєм твору.

Архетипи міфотворчого мислення у авторській прозі проявляються у формі різних міфологічних сюжетів та мотивів. І. Зварич у своєму дослідженні констатує, що «у своїй витонченій та естетичній тканині літератури міф не є ілюстративним матеріалом для вираження її власної специфіки, а усвідомлено використаним у своєму універсальному автентизмі досвідом людського пізнання і моделювання дійсності» [75, с. 192]. Певні соціальні чи історичні реалії, які виявляються у творі, не співвідносяться з міфом, що присутній в структурі авторського тексту, як прояв внутрішньої

людської свідомості. Міф виражає понадчасові універсальні істини. Як універсальний спосіб людського світосприйняття його розглядає П. Гуревич [54, с. 43].

При дослідженні міфу застосовується парадигматичний підхід. Він, у своїй суті, орієнтується на прототипи поведінки, приклади. У сюжетах міфів часто спостерігаємо повторення певних подій, які розуміємо, як сакральні, що відбувалися ще на початку зародження людської цивілізації. Така своєрідна опозиція міфічного сюжету та реальних подій трактується як протиставлення *sacrum* і *profanum*. Сакральні явища віддзеркалюються у авторській свідомості та накладаються на реальні події твору. Минуле, як діахронне явище, та реальність, як синхронне явище, поєднуються у міфі, створює нове його розуміння.

Незважаючи на великий об'єм досліджень присвячених міфу, він залишається досить суперечливим феноменом. На думку дослідників, це «чіткий об'єкт осмислення на текстуальному рівні його вивчення, але чіткість стає ефемерною при його визначенні як явища взагалі [75, с. 192].

Дослідження міфу у працях О. Лосева, Є. Мелетинського, Е. Кассіра, М. Еліаде, К. Юнга сходяться на тому, що основна ознака міфу це його приналежність до буття. Це не просто розповідь, це елемент дії, за допомогою якого досягається розуміння реальності представлені у творі. У праці Т. Мейзерської знаходимо: «міф – це багатоплановий організм: з одного боку – це система, в якій існують і розгортаються образи, поняття, уявлення; з іншого – модель, за якою вони розгортаються» [110, с. 19].

В неоміфологічних творах повторюється визначальна риса міфу – циклічна концепція історії. Протилежністю цьому є історичний час. Міфічний час це послідовна зміна хаосу та космосу, періоду руйнації і творення.

Теза Е.-Б. Тайлора про те, що «міф є історією його авторів, а не персонажів, які виступають його дійовими особами» [150, с. 35], наводить на думку, що визначальним у міфі є сама людина та її психологія. Міфічні уявлення відо-

бражають архаїчний колективний досвід всього людства і проявляються у свідомій діяльності кожної людини. Отже, з цього випливає, що міф є одним з чинників формування людського мислення. Світосприйняття людини відбувається крізь призму міфу. Е. Кассіерер у «Філософії символічних форм» вказує на ще одну взаємозалежність міфу та людини. «Питання про «походження мови» нерозривно пов'язане з питанням про «походження міфу» – обидва вони, якщо й можуть бути поставлені, то разом у взаємному співвідношенні один з одним. Не меншою мірою проблеми витоків мистецтва, витоків писемності, витоків права і науки повертають нас до тієї стадії, на якій всі вони ще перебували в безпосередній і нероздільній єдності міфологічної свідомості» [79]. Е. Кассіерер трактував міф, як окрему форму знань, яка рівноцінна іншим формам людської свідомості. За його словами, жодне явище природи або ж подія, не стоїть осторонь міфологічної інтерпретації. Він також стверджував, що міф не може бути вигаданим уявленням. Міф тісно пов'язаний з вірою. Отже, основою міфу є не розуміння, а почуття.

Р. Барт, розуміє міф, як комунікативну систему та форму повідомлення. Структура міфу є ідентичною структурі світу мистецтва, науки чи ідеології. Зрозумілим стає, що кожній епосі відповідають інші міфи. Це, так звана реакція на реалії буття. Але їх не можна сприймати, як відображення об'єктивної реальності [7].

За допомогою міфу можна відповісти на запитання, які залишаються таємницею на карті існування людства. У своїй науковій розвідці М. Ліповецький зазначає, що «міф – це завжди модель вічності, яка долає обмеженість людини, її неспроможність подолати смерть» [98, с. 195]. Міф сприймається людством, немов ідеал, який людина намагається реалізувати.

У ХХ столітті проблема взаємодії міфу та літератури вивчалася чи не всіма представниками міфологічних шкіл. В українській науці у витоків дослідження міфу необхідно

відзначити О. Потебню. Феномен міфу був розглянутий ним з погляду семантики та психології. Науковець стверджує, що специфічною ознакою міфу є нероздільність образу і значення. Через зрозуміння гетерогенності образу і значення настає «кінець міфу» і відбувається перехід до метафори [111]. Український науковець вказує на основну відмінність між міфічним та поетичним способом мислення. Міфічне мислення, за Потебнею, «виходить не з подібності означених метафорою об'єктів, а з їх дійсної спорідненості» [118, с. 12]. У своїй розвідці науковець зазначає «яким би не був спосіб переходу від образу до значення (...), свідомість може відноситись до образу двояко: так, що образ вважається об'єктивним і тому цілком переноситься до значення, і служить основою для наступних висновків про властивість означуваного; або ж образ розглядається лише мов суб'єктивний засіб для переходу до значення і для жодних наступних висновків непотрібний» [118].

Наукові дискусії щодо інтерпретації міфу у ХХ столітті у контексті процесу неоміфологізації розгортаються з новою силою. Як зазначає Я. Поліщук: «Безперечно, сьогодні ... нам, аж ніяк не випадає повертатися до класичного розуміння міфу як паракультурної ... оповіді про богів та героїв... Міф... універсальний культурний феномен, значення якого виходить поза конкретні часові виміри (проте у кожному епоху інсталюється в духовних координатах часу) як первісний код символів, смислів, світоглядних уявлень чи, за узвичаєних у науці терміном, архетипів» [129, с. 265]

Неоміфологічні твори мають своєрідну структуру. Це наявність поняття «циклічний час», дія творів відбувається «на межі ілюзії та реальності», а мова художнього тексту уподібнюється міфологічному мовленню з його «багатозначним інакомовленням» [137, с. 185].

Індивідуально-авторська семіосфера трактує міф, як внутрішню властивість людської свідомості. У такому випадку постає проблема взаємодії чи протистояння міфу та розуміння тексту. «Адже якщо міфічне мислення є різнови-

дом континуально-циклічного, то література репрезентує передусім дискретне логічно-мовленнєве мислення» [129, с. 267].

За Р. Бартом міф включає слово у свою структуру, забираючи його первинне значення на користь нового. Відбувається формування міфом нового смислу.

У контексті явища неоміфологізму можна відшукати різні модифікації традиційних мотивів та образів. Функцію міфологічного коду, за яким стає зрозумілим значення сюжету тексту, можуть виконувати декілька міфів одночасно [170, с. 43]. Особливості прози А.Кусьневича спонукають його до творення міфологічних інтерпретацій.

Міф без обмежень впливає на мову. Він є необхідністю авторської свідомості, центральним пунктом її семіосфери, тим самим створюючи авторський міф-задум. У створенні авторського метаміфу і проявляється основне його призначення. Авторський метаміф, як вважає Ф. де Сосюр, відноситься до образності наповнення конкретного художнього твору.

В українському літературознавстві досвід вивчення авторських міфів представлений наступними науковцями: Г. Грабович, Т. Гундорова, Т. Мейзерська, Г. Левченко, Л. Скупейко, С. Кочерга, М. Моклиця, І. Фрис. Теоретичні аспекти традиційних сюжетів, образів і мотивів були дослідженні у фундаментальних працях А.Є. Нямцу, Н.С. Ференц, Н.Р. Волкова, В.В. Будного, М. М.Льницького.

В основі становлення індивідуальної семіосфери письменника стоїть свідомо чи несвідомо реактуалізація у своїй творчості певного комплексу міфологічних структур, які або зникають, або перероджуються. У літературному застосуванні слід зважати на значення архетипних образів-символів, які будують конотативне значеннєве поле у тексті, враховуючи різноманітні ідеології чи стереотипи. Здається найдоцільнішим для дослідження повістей А. Кусьневича застосувати міфологічний підхід. Його проза насичена архетипними образами, химерними істотами, витримана в

дусі «логіки уяви». У прозовій творчості А. Кусьневича, спостерігаємо декілька чинників, які провокують його на вивчення художнього світу на основі міфологічного досвіду. За найвагомійший фактор відзначаємо психологічний і фізичний стан особи, а саме – втрата батьківщини у ранньому віці. Людина, зазвичай міфологізує те, що втрачає. Це явище характерне для більшості письменників емігрантів, в нашому випадку емігрантів не з доброї волі, а в силу історичних обставин. Авторське мислення, рівень його інтелекту, пам'ять про засвоєну мультикультурність і, треба додати, психологічна налаштованість, штовхає письменника на міфологізацію дійсності та застосування окремих міфологічних образів. До всього вище переліченого необхідно додати культурні та політичні обставини, в яких прийшлося жити письменнику. Вважаємо, міфотворчість А. Кусьневича різною мірою визначають усі перелічені вище чинники.

Наприклад, в самих назвах повістей автора («Дорогою на Коринф» («W drodze do Koryntu») чи «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii»)) закладено безкінечний рух людини до вершини своєї мети, вічний пошук свого щастя, а також завуальовано міфічну грецьку історію. Адже Коринф, за грецькою міфологією, отримав свою назву від нащадків найшановнішого ними бога Сонця, згодом це найвизначніше з міст-держав у Середземному морі переходило з рук у руки різним народам, що нападали на нього. Сицилія, як стверджують давньогрецькі міфи, найбільший острів Середземного моря, який у давнину був батьківщиною трьох різноплемянних народів: сиванів, сикелів і едимів [91]. Ціннісно-етична функція міфу як такого проявляється у неспроможності розв'язання цих питань людиною самотійно. Екзистенційне прочитання повістей дає підстави судити, що міфологічний підхід є одним з ключових у творчості Анджея Кусьневича, оскільки одвічна тема світлого та темного (добра та зла), життя та смерті, індивідуалістичного-вселюдського у них реалізується через архетипи, традиційні образи, сталі топоси. Як вважає А. Нямцу «більшість

традиційних образів легендарно-міфологічного походження є своєрідними психологічними типами або моделями поведінки, які відображають суттєві – як правило, екзистенційні – сторони індивідуального або колективного буття» [125, с. 4].

Сучасний читач, зважаючи на глибоке проникнення міфів у свідомість суспільства, застосовує міфологеми та архетипи підсвідомо. Це один із видів взаєморозуміння людей у світі.

Саме таке розуміння міфу властиве прозовим творам А. Кусьневича. Міфотворчість письменника полягає на застосуванні деяких міфологічних концептів, мотивів для розбудови власної моделі буття. Так, автор користується у повістях певними символічними фігурами (трикутник, коло, еліпс, пряма), за допомогою яких підкреслюється значення створеного ним макету часу місцевості, країни, простору світу. Архетипне людське мислення дає можливість автору скористатись окремим образом-кодом з метою його подальшої модифікації. А. Кусьневичу вдалося оригінально виразити застосовані ним міфологеми у власній інтерпретації. Наприклад, Сицилія – Галичина. І один, і другий образ символізує ідилію, мирне мультикультурне співіснування трьох народів, які живуть у злагоді та доповнюють один одного взаємно. Письменнику вдалося створити відповідний образ, який виростає за рамки давнього грецького міфу. Літературознавець А. Нямцу, вважає, що «сучасні реалії допомагають глибше осмислити універсальні морально-психологічні проблеми загально-культурних зв'язків; з іншого – позачасові колізії легендарно-міфологічних зразків, накладені на конкретний національно-історичний матеріал, часто пропонують несподіване з точки зору повсякденної свідомості дослідження глибинних джерел сучасного духовного континууму» [125, с. 7].

Так, образ багатонаціональної галицької спільноти і Галичини, яку Кусьневич представляє у своїх повістях («Дорогою на Коринф» («W drodze do Koryntu»), «Повер-

нення» («Nawrócenie»), «Суміш традицій» («Mieszaniny obyczajowe»), «Зони» («Strefy»)), підкреслюються дружні відносини поляків з українцями, євреями, німцями. При цьому підкреслюється різниця у світосприйнятті людини, яка виростає у іншому середовищі та культурі. В центрі уваги письменника є культурний та історичний механізм відносин. Особисті відносини героїв накладаються на відносини між націями, з'являється розуміння «іншого». Такі взаємні зіткнення культур та відносин, ведуть до усвідомлення рис власної культури, виникає бажання самопізнання, як і пізнання «інших». Висвітлення життя галицької спільноти, викликає у читача необхідність переосмислення упереджень щодо інших національностей, а також схиляє до аналізу рис та явищ, що виникають у сучасному світі, веде до розуміння себе та «іншого». Важливою в цьому твердженні є думка М.М. Бахтіна про те, що «чужа культура, тільки в очах іншої культури розкриває себе повніше і глибше (але не у всій повноті, тому що прийдуть і інші культури, які побачать і зрозуміють ще більше)» [12, с. 408].

Анджей Кусьневич у своїх повістях аналізує образ Галичини, а зіткнення культур набирають універсального виміру. Герой повісті «Дорогою на Коринф» («W drodze do Korynthu») вирушає у подорож з рідної місцевості до невідомого Коринфу. Ця реально-містична мандрівка у часі та просторі, яка насправді є своєрідним синтезом ХХ століття, роздумами про європейську культуру та зміни, які в ній відбуваються. «Мала батьківщина» героя стосується почуття викорінення і бездомності сучасної людини, виконує функцію так званого пункту відліку, який загубився десь у світі споживання і фальшивих цінностей. Закінчення повісті підтверджує переконання виражене на початку твору. Ці «Перші Сторони» теж не до кінця автентичні. Вони нагадують фотомонтаж, де реальні елементи поєднані з вигадкою, фікцією. Герой повісті залишається наодинці з фотографією та сумнівами.

А. Кусьневич через галицьку реальність показує основні проблеми ХХ століття – космополітизм, лояльність, зраду, почуття обов'язку, поневолення, показує людей, які в буремних історичних подіях намагаються зберегти автономію свого внутрішнього світу.

Міф Галичини належить до іторіософічних міфів. Колишній міф України, міф Кресів, який розумівся як ностальгічна пам'ять про велич поляків, а також як джерело націоналізму, перестав існувати. З'явилося його нове розуміння – міф пограниччя, який сприймається вже як етнічно-культурні відносини різних народів, що проживають разом на одній території. Мультикультуралізм пограниччя розуміється також як міф Аркадії – щасливе співіснування різних націй, культур, релігій.

Галичина у творах А. Кусьневича проявляється як «міф приватної вітчизни». Е. Вігандт, аналізуючи «міф Галичини» у польській сучасній прозі, звертає увагу на ряд елементів, які в ньому присутні – закритий простір, невизначеність часу подій, несумісність часу фабули та на рації, міфологізація сфери побуту, назв місцевостей, предметів, звичаїв, протиставлення піднесеного та смішного, національний синкретизм, пацифізм і антинаціоналізм, високий стиль, епічність, зв'язок з сучасною літературою. Усі перелічені чинники властиві прозі А. Кусьневича «галицького періоду». Міф Галичини поєднує в собі протилежності – з одної сторони це варіант топосу Аркадії, з іншої апокаліпсису. Згодом цей міф накладається на міф Центральної Європи, який присутній також у творчості багатьох письменників пограниччя.

О. Сухомлинов у своїй науковій розвідці, пишучи про семантичну різнорідність Кресів, звернув увагу на багатозначність пограниччя, що розрослося до появи безлічі міфів «екзотики, перехрестя шляхів та зіткнення культур, кордону, школи мужності, глухої пущі, царства природи, метафізичної природи, знищеної Аркадії, втраченого раю, вогнища шляхетської культури, народної стихії, ан-

тагонізмів, пекла історії, братської могили тощо» [149, с. 131].

Творчість Кусьневича можна також розглядати під кутом міфологеми геометричної фігури – трикутника. Трикутник символізує саме людське життя: «народження – життя – смерть» або «дитинство – зрілість – старість» [279]. А у християнському трактуванні трикутник – це символ Святої Трійці – Бога - Отця, Бога - Сина, Бога - Духа Святого. Через тріаду «дитинство – зрілість – старість» проходять всі герої письменника. Образи повісті «Зони» («Strefy»): «вельма», «бітра», «какао» – це своєрідний трикутник, який трактується письменником як язичницьке розуміння реального світу людини і її антисвіту чи світу мертвих. У повісті А. Кусьневича герої перебувають у постійному русі від початку життя до його завершення. Але безперервність символу трикутника знову відкидає їх у минуле, де їхнє життя продовжується від моменту, який з'являється у їхній пам'яті.

Ще один міф, з яким зустрічаємося в повістях Кусьневича – міф Фауста. Свій початок цей міф бере у творчості Гете та Манна. Трактується він як мотив продажності злу в ім'я одержання неможливого, найчастіше для того, щоб віддалити момент смерті, а життя вчинити довгим та багатим. Є. Мелетинський зараховує Фауста до «праобразів», так само як Дон Кіхота чи Дон Жуана, які стали символами певного типу поведінки людини [111, с. 161]. Ці праобрази для наступних поколінь функціонують вже на правах міфу. Відповідно перетворені, збагачені та пристосовані до нових реалій. У різних культурах добро та зло уявляли по різному. У християнському розумінні добро символізує образ Бога, а зло передається образом диявола. Тим не менше, існує парадоксальна думка, що генератором поступу у світі є саме зло. Це воно спричиняло, що порушувались заборони, оминались табу, релігійні правила. «Маючи на увазі ортодоксальні християнські правила, треба зазначити, що диявол є автором всіх подій в історії людства та світу. Як

джерело морального зла [...] є він по суті ініціатором змін, що відбуваються в історії» [222, с. 15].

У розумінні фаустівського міфу з'являється трактування смерті. Автор її трактує як неминучу фазу відновлення життя. Людина, помираючи, очищається. Існує також інше розуміння міфу Фауста. Це бажання досягнути пізнання, яке недосяжне людині. Для цього письменник застосовує образ Мефістофеля, одного з язичницьких богів, що символізує темні надприродні сили. А. Кусьневич зізнається, що мотив Фауста завжди його приваблював: «Можливість купити щастя – постійна спокуса» [239, с. 29]. Якщо у повістях «Дорогою на Коринф» («W drodze do Koryntu»), «Зони» («Strefy»), «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii») образ Мефістофеля з'являється приховано через роздуми героїв про вічне життя і смерть, то у повісті «Третє королівство» цей міф видніється відкрито. Наратор роздумує: «Фаустівство – це не тільки популярна думка про повернення молодості, але також погодження з кожним виторгом, за кожне добро, навіть найбільш істотне – коштом продажності злу» [242, с. 250]. Цей сюжет має далеко глибше значення, ніж те, яке виникає з побудови фабули. Він стає елементом опису егзистенційної ситуації людини, досягає міфічної перспективи. Елемент міфу Фауста можна також знайти у контексті проблеми фашизму. Цій проблемі присвячена повністю повість «Героїка». Моральність головного героя уступає перед спокусою багатого життя німецького офіцера. А. Кусьневич показує людину, якій цікава інша сторона життя, яка бунтує проти біологічного права, кидає виклик стихіям природи. Як слушно звертає увагу А. Нямцу, у сучасних варіантах міфу застосовується прийом ретрополяції. Він «дозволяє істотно активізувати принцип комбінаторності сюжетних колізій в традиційних структурах, змінювати їх смислову орієнтацію аж до створення апокрифічних версій» [125, с.14]. Людина майбутнього своєю діяльністю сама створює міфи та легенди минулого. У нових реаліях вже не Мефістофель пропонує укласти договір, а Фауст. Так герої

повістей Кусьневича самі йдуть на поступки злу у різних його проявах.

Наступний міф, про який мусимо згадати у творчості Кусьневича – міф Одиссея. Подорожування, пошук, блукання, пригода, рай втраченого дитинства і спроба повернення, мрії – все це характерні ознаки його прояву. Усі без винятку повісті автора користуються цією моделлю. У них описується те, що вже трапилось, розповідаються події з минулого, відбувається їх реконструкція. Жоден з героїв А. Кусьневича не сидить на місці, вони постійно у русі, «в дорозі». «Мотив часових подорожей дозволяє реконструювати сюжети зсередини, наповнювати їх національно-історичними та предметно-побутовими реаліями, створювати ілюзію правдивості розповіді» [125, с. 15]. Герої повістей «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii»), «Дорогою на Коринф» («W drodze do Koryntu»), «Героїка» – неспокійні мешканці на межі століть. Їхні мандрівки особливі – це насправді, подорожі назад, у минуле, а не в майбутнє. У всіх повістях А. Кусьневича особливе значення відводиться біографії персонажів. Мандрівка – це чийсь особистий досвід. Автор висилає в минуле своїх посланців, які знаходять там забуті імена, фотографії, події. Мандрівка Одиссея до своєї Итаки – це була подорож додому. Герої повістей Кусьневича не мають до чого повертатись. Їхні домівки, батьківщини, сади та ріки назавжди залишилися відмежовані від них. Це межі політичні, історичні, державні, межі смерті, втраченої гордості. Їм залишилося тільки згадувати, сумувати і повертатися у власних думках до своїх витоків. Важливим при цьому є сам момент мандрівки, процес пригадування, повторного проживання свого часу. А. Кусьневич зізнався у одному з інтерв'ю, що він захоплюється «Одиссеєю». Вона надихала його на власні подорожі. Письменник порівнює себе з головним героєм Гомерового епосу. Польський критик літератури. М. Домбровські назвав повісті письменника розповідями про мандрівку, «що необов'язково закінчується щасливим поверненням» [198, с. 77]. Великі повернення,

важкі пошуки героїв повертають їх у дитинство. Моменти, які герої переживали у минулому мають великий вплив на їхню реальність. Місце їхнього народження стає міфічним християнським символом Початку і Кінця. Герої письменника залишивши країну, в якій народилися, залишили тим самим у ній свій Початок, без якого стало неможливе їхнє існування. Тому зрілі персонажі творів А. Кусьневича циклічно повертаються до своїх Перших Сторін, шукаючи у них пояснення подіям їхнього реального життя.

Свідомість героїв повістей письменника роздвоєна. Але така роздвоєність торкається не лише героїв, але й понять, речей, визначень. Можна з впевненістю сказати, що у повістях Кусьневича немає жодної речі, про яку можна сказати однозначно. Така подвійність вказує на ще один міф у творчості А. Кусьневича – міф про андрогінів, міфічних предків, які поєднують у собі чоловічі та жіночі ознаки. Вже в самих назвах повістей присутня двоїна – повість «Король Обох Сицилій» («*Król Obojga Sycylii*»). Жоден світ, описаний в повісті не є реальним до кінця. П. Граф так сказав про цей твір: «Двозначне є Королівство Обох Сицилій, двозначна Австро-Угорщина, двозначна габсбурзько-лотаринзька династія, двозначне є зачаття Ернеста (...), двозначне є перодягання Ернеста у жіночі сукні, а його сестер – у чоловічі» [212, с. 49]. Отже, таким чином повість «Король Обох Сицилій» («*Król Obojga Sycylii*») А. Кусьневича відзначається насамперед духовною двоїною. Така гетерогенна особистість, яким був головний герой повісті польського письменника, приречена на нещастя, й на смерть. Таку розв'язку подій автор представляє на початку повісті, вказавши на кілька образів смерті – смерть Франца Йосифа, імператора Австро-Угорської імперії, смерть циганки, звичайної пересічної мешканки мультикультурного суспільства, смерть солдатів, які воювали у Першій світовій війні. Міф про андрогінів у грецькій, язичницькій міфології був уособленням ідеалу. У образі Еміля Р., головного героя повісті А. Кусьневича, він стає символом прокляття, відсторонення, незадоволен-

ня, нерозуміння. Усе, з чим стикається герой, позначене негативним забарвленням.

Письменник виходить поза усталені норми, захоплюється тим, що не можна класифікувати та звичними законами. Чоловікам та жінкам повістей А. Кусьневича характерне роздвоєння свідомості. Багатьом з них властива також сексуальна роздвоєність. Нікого з них – в психологічному плані – не можна класифікувати тільки чоловіком чи жінкою. Одним з основних питань творчості письменника є стать. Його цікавлять емоційні зв'язки між ними. У письменника часто зіштовхуємося з ситуаціями, коли високе зіставляється з низьким, натхненне з буденним, велике з тривіальним.

Християнський міф втраченого Раю у творчості Анджея Кусьневича нерозривно пов'язаний з Галичиною. Тема Галичини в повістях автора реалізується у двох вимірах – як міф *Austria Felix* і як його похідна міф *Galicia Felix* [295]. «Галицький міф» стає уособленням втраченого назавжди простору. Письменник постійно шукає способи його повернення силою пам'яті. Центральним пунктом повернення до «приватної малої вітчизни» є повернення до часу дитинства. Така подорож здійснюються вже дорослим наратором, через власні пригадування автора чи переказані йому факти та деталі минулого. Як зазначає М. Чермінська: «... відтворення країни дитинства відбувається зазвичай у двох вимірах: історичним та історично-літературним. (...) Читачеві відкривається образ околиць дитинства, цієї малої батьківщини, образ, що кудись прямує – що хотілось би назвати географічно-культурною особливістю регіону» [197, с. 239].

Е. Віганд такі повернення у пам'яті до щасливого часу дитинства називає «дозріванням до дитинства» [295, с. 20]. Цей процес дослідники галицького міфу безперечно пов'язують з «приватним космогонічним міфом» у творчості Б. Шульца. Сутність всього життя полягає у віднайденні власних коренів, так званого «міфічного початку». Герої прози А. Кусьневича подорожують з метою, знайти своє

начало, без якого не можуть досягнути розуміння власного буття в іншій культурній формації. При цьому відбувається сакралізація всього простору дитинства, пейзажу, подій, речей. Якщо спробувати зрозуміти значення «коду кресів» у творчості А.Кусьневича, то за Р. Бартом, це повинно розумітися як зосередження уваги на унікальності і своєрідній первинності зображуваних подій, а художній образ у творі функціонуватиме як метапростір [9, с. 139.]

Е. Віганд вважає, що однією з основних рис механізму міфотворення у творчості А. Кусьневича певен елемент творення міфу, в якому присутній пункт відліку з перспективи уяви дитини і зрілого чоловіка. Те, що для одних вважається прекрасним, для інших смішним та несуттєвим. Повернення до часу дитинства відбувається завжди в одному напрямку і має регресивне вираження. Це повернення по суті, в нікуди. Якщо Одисей після мандрівки завжди повертався до щасливої домівки, то герої А. Кусьневича повертаються в неіснуючий світ, де знаходять тільки жаль та розчарування. Приклади такої подорожі можна знайти у А. Кусьневича в повістях «галицького циклу» – «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii»), «Дорогою на Коринф» («W drodze do Koryntu»), «Зони» («Strefy»), «Суміш традицій» («Mieszaniny obyczajowe»), «Моя історія літератури» («Moja historia literatury»), «Повернення». Їхні головні герої – це завжди незрілі юнаки і, водночас, зважаючи на те, що в особі наратора проявляється постать автора, старці, з дитячим поглядом на світ. Біографії героїв через повернення до часу дитинства показують зникання формації давньої культури австро-угорської монархії, яка вже на той момент переживала свій розпад. Ці повернення силою пам'яті до часу дитинства демонструють також катастрофу людського існування взагалі, психологічний страх смерті під час війни. Отже, Галичина у повістях Кусьневича, це не тільки Аркадія, щаслива країна дитинства, це ще й Атлантида, що зникла назавжди. Це також прояв катастрофізму в контексті психологічних та духовних мук цілого покоління, якому

довелося пережити «подвійне виселення» зі світу дитинства, що минуло у габсбурзькій монархії та власне із самої Польщі, кордони якої після другої світової війни змінились, і Галичина була приєднана до УРСР.

Модель розуміння міфу втраченого Раю, або ж язичницької Аркадії, ототожнюється з сакральним «початком» та «кінцем». Як визначає структуру міфу Леві-Страус, «міф визначає логічну модель розв'язку суперечностей». На що також звертав увагу Є. Мелетинський, досліджуючи циклічне поняття часу. Про логічне розв'язання суперечностей у літературі пише також Й. Квятковскі:

«Усі початкові та вершинні етапи культури прославляють юність і поважають зрілий вік. І тільки завершальні фази створюють певний людський ідеал, де поляризація молодості та старості прямують до певної рівноваги» [248, с. 123].

Творчість А. Кусьневича реалізує міфотворчий механізм через спогади головного героя, які ведуть читача до його Аркадії, «приватної вітчизни», якою для автора є Східна Галичина. Багатокультурну Галичину розглядаємо в рамках міфу втраченого Раю. Останні праці дослідників багатокультурного простору Галичини базувались на полярності – «це або ідеальний міфічний світ», або ж доводились твердження, що жодної «багатокультурної спільноти у Галичині не було» [278, с. 70]. Сучасні розуміння багатокультурності ведуть нас до поняття космополітизму, яке також спостерігаємо і у творчості А. Кусьневича. Деякі критичні зауваження стосовно цього поняття знаходимо у В. Буршти, який зазначав: «Сьогодні поняття мультикультуралізму є на вустах у всіх. Але ж світ завжди складався з різних культур, які не завжди між собою погоджувались, а, що було частіше, перехрещувались з пункту бачення іншого оцінювання та іншого розуміння реальності» [214, с. 35].

Широкого розгляду ця проблема набула і в українському літературознавстві. Наприклад, Д. Наливайко вважав, що «уявлення й образи свого й чужого належать до найдав-

ніших, архетипних, а їх опозиція є однією із засадничих у структурі людської свідомості від часу її появи, що підтверджується й первісною міфологією» [120, с. 91].

А. Кусьневич у численних образах Галичини передавав колорит цієї епохи саме через зіткнення культур, традицій, віросповідань, націй та мов.

«Коли думаю про мої сторони, таких цікавих через свою культурну суміш (поляки, українці, німецькі колоністи, євреї) уявляю також цей краєвид немов пристосований саме до такого калейдоскопу людських постатей, поведінки» [239, с. 6].

Наратори повістей письменника захоплюються тим, що відрізняє двох чи декількох представників різних спільнот. В такому розумінні можна помітити деякі аналогії до шляхетської ментальності, про яку згадає Й. Тазбір «Відношення шляхти до інших країн Європи, їхніх культур і мешканців вирізняє постійне переплітання відкритої постави з недовірою до всього, що чуже» [203, с. 131].

У прозі А. Кусьневича часто повертаються мотиви дружби українця, єврея чи німця з головним героєм – поляком. При цьому автор демонструє різницю свідомості молодого людини, пов'язану зі зростанням в іншому середовищі культури. Герої, які з'являються в повістях письменника, представляють різні національності та часто мають своїх прототипів у реальності. Проте Кусьневич не зупиняється на відтворенні особистих відносин. Центральним сюжетом повістей часто стають культурні та історичні відносини між поляками та українцями («Дорогою на Коринф» («W drodze do Koryntu»), «Зони» («Strefy»)), між поляками та німцями («Стан невагомості» («Stan nieważkości»)), між поляками та євреями («Повернення» («Nawrócenie»)). У наведених повістях простежується механізм, що веде до особистих зіткнень, від індивідуального переживання до універсального розуміння відносин між народами. Зустрічі з різними національностями – українцями, поляками, німцями, євреями, чехами, циганами – ведуть до пізнання «ін-

шого», до самопізнання через особи «інших», стає зрозумілою утопічний образ «аркадійної спільноти». А. Кусьневич у спогадах «Пuzzleпам'яті» пише:

«Колись дуже гарно сказав Івашкевич, що у ті перші роки пізнання світу все є першим: перша буря, перша завірюха, страх, радість... це відчуття, які залишаються у людині назавжди. І з цим, власне, поєднує нас Галичина. Ми народилися в країні, яка була багатонаціональною і ця багатонаціональність нас збагачує. [...] суміш культур і традицій спричинились не тільки до привабливості у літературі, але й у мистецтві» [239, с. 39].

Міфічний статус Галичині, спільноти, що живе у Аркадії цього регіону надає саме її географічне положення, як вже склалося історично – у центрі польської культури. Південь, традиційно уявлявся європейцям з «колискою людства, з античністю, таємницею, а південний мотив спеки традиційно асоціюється з міфічними візіями» [222, с. 70]. Повісті з тематикою Східної Галичини характеризуються архаїчністю, яка гармоніює з природою, відсутністю цивілізації, поверненням до щасливих моментів дитинства, багатонаціональною спільнотою, страхом перед війною. М. Залеський, досліджуючи проблему пам'яті та ностальгії у творчості письменників ХХ ст., звернув увагу на відношення теперішньої дійсності наратора з перспективи його минулого, яке часто сягає аж до витоків їх дитинства [303]. У літературному міфі Східної Галичини відбувається перетворення цього регіону на Аркадію, де людина живе у тісному зв'язку з природою, у постійній присутності певних ритуалів, встановлених предками. Таким чином, звичайні буденні явища перетворюються на складові міфу. Як слушно зазначила Е. Віганд, Галичина «набирає рис фантастичності з огляду на своє минуле» [295, с. 45]. Міфічна схема часопростору повістей А. Кусьневича відтворює світ Галичини, де кожен предмет, пейзаж чи особа є носіями щасливого минулого. У творах з'являється циклічність часу, що підпорядковується змінам пір року у природі. Наприклад, у повісті

«Дорогою в Коринф» письменник чергує літо, зиму, весну та осінь. Усі події підпорядковуються двом рухам – висхідному та спадному. Б. Казімерчик з цього приводу пише: «Поділ простору діє на спосіб відчуття та розуміння часу. Зовнішня реальність застосовує фізичний час, лінійний, вона творить – немов на маргінесі історичного часу – час у формі кола, ритм, що повторюється» [225, с. 172].

Відтворюване у повістях А. Кусьневича минуле може знаходитись у межах Галичини, виключно через сприймання її як міфу втраченого раю, втрату у географічному чи політичному розумінні, як і втрату в культурному сенсі. Багатокультурність Галичини перестала існувати разом з втратою «приватної вітчизни» героїв повістей. Це демонструє нам різницю в розумінні міфу Галичини як втраченого раю у літературі та у сприйнятті Галичини, як історичного регіону. Галичина, як міф втраченого раю, представляє емоційний, глибоко особистий досвід втрати, а не конкретні факти пов'язані з цим простором. Безперечно, що у формуванні цього міфу велику роль відіграла конкретна історична риса цього регіону – мирне та щасливе співіснування кількох націй та культур. П. Чаплінський вважає, що ідеалізація та поширення ідеї толерантності серед мешканців Східної Галичини, яке мало забезпечити мирне співіснування поляків, українців, євреїв, німців, приводить до послаблення національної ідентичності і її часткової заміни на свідомість людини пограниччя [194, с. 187]. Так, в умовах постійного контакту з представниками інших національностей, віросповідань, мешканець Галичини свою ідентичність розуміє не тільки як приналежність до якоїсь певної етнічної групи, але також через присутність у конкретному просторі, який є спільною вітчизною для всіх. П. Чаплінський, як одну із рис літератури малої батьківщини вирізняє двоїстість моментів початку, які «поєднували у собі привласнення рідного простору і одночасно його переступали, набуваючи ідентичності мешканця і увиразнення толерантності, відкритість на конкретне оточення і на метафізичний вимір

буття» [194, с. 107]. Це ще один з аспектів ідеалізації простору малої вітчизни, які ми спостерігаємо у повістях А. Кусьневича. Таке поєднання різних прагнень має привести до погодження напруження, яке супроводжує зв'язок людини зі світом. Ідеал гармонії з оточуючим світом виходить далеко за сферу міжлюдських відносин і стає основним правилом, якому підпорядковується екзистенція мешканця Галичини.

Негативною, небажаною силою у таких відносинах є історія. Уособленням нищівної дії на гармонійність відносин у багатокультурній спільноті є війна. Перша («Король Обох Сицилій» («*Król Obojga Sycylii*»)) і друга («Зони» («*Strefy*»)) світові війни, з якими ми зустрічаємось у повістях А. Кусьневича, або навіть їх накладання («Дорогою на Коринф» («*W drodze do Koryntu*»)) у свідомості головних героїв повісті, ведуть не тільки до формального знищення Галичини. Війна вбиває також людину – не тільки фізично, але також психічно, викоринивши з рідного простору та позбавляючи її основних вартостей. У міфі Східної Галичини відбувається заміна історичного простору на простір рідний, оповідний. Події, зазвичай локалізуються історично та географічно, проте на карті реальності накладається протиставлена схема міфічного простору. Такий конфлікт простору зводиться до протиставлення двох окремих ситуацій: «На опозицію простір домівки – простір війни накладається опозиція біографічно-міфічна: закорінення в аркадійному «там і колись» - відірваність «тут і сьогодні» [222, с. 46].

Особистий досвід героїв письменника перекладений на мову простору. У міфічній свідомості вигнання веде до набагато глибших наслідків, ніж позбавлення домівки. В основі такого розуміння реальності лежить переконання, що ідентичність людини є тісно пов'язана з конкретним місцем. Один з героїв А. Кусьневича говорить: «(...) я звідти, а, отже, я такий, який є» [243, с. 51]. На функцію рідного простору, як центрального місця екзистенції звертала увагу Е. Дутка: «Роль країни дитинства не обмежується тут до

джерела ностальгії та спогадів, не є виключно натхненням, але стає постійною точкою відліку, відіграє важливу роль у процесах ідентичності, дозволяє на пізнання себе та «інших» [203, с. 64]. Отже, людина, яку позбавили свого місця народження та проживання, стає людиною без ідентичності, вигнанцем приреченим на «буття не у себе, тобто бути не собою» [222, с. 73]. Відсутність власного стержня, тобто точки опору у просторі, вічне гоніння, інколи приводить до негативного відношення до окремих осіб чи, навіть, спільнот. Досліджувана нами проза А. Кусьневича, загострює, а інколи спростовує проблему конфлікту вибору між минулим та сьогоденням героїв. «Я» героїв повістей Кусьневича, стикаючись безпосередньо з навколишнім світом, дають відповіді на те, чи людина є приреченою на творення міфів реальності ціною своїх вражень та досвіду та чи можна поєднати у своїй свідомості міф і історію. Тому Східна Галичина для них стає територією екзистенційних переживань та найсильніших вражень. Простір Галичини з'являється у повістях «галицького циклу» та проявляється в багатьох реальних містечках – Суходіл, Стрий, Самбір, Дрогобич, Львів. Письменник відтворює атмосферу південно-східного пограниччя, але не обмежується виключно Галичиною. Його герої, залишаючи простір своєї «приватної вітчизни» мандрують до великих європейських міст. Однак, там їх приватний простір є невід'ємною частиною них самих, без якої стає неможливим їх існування. Галичина також сприймається як місце протиставлення простору, яке пропонує волю, свободу, але водночас, викликає у них почуття загрози. «У відкритому просторі можна відчути переваги місця, а в самотності тихого місця величина простору, який простягається поза ним, стає домінуючою» – говорить дослідниця Е. Віганд [295, с. 75].

Країна дитинства, до якої повертаються в пам'яті герої повістей, сприймається ними як найвища цінність. Це місце спільне для осіб з однаковим досвідом, вразливістю, способом відчуття. Те, що спільне, об'єднує героїв та «на-

казує» думати про «інших». «Сцена не може бути сценою виключно для мене, вона повинна бути сценою також для інших. ...) Вона є також місцем зустрічі» – пише Ю.Тішнер [284, с. 231]. Образи «перших місць», країни дитинства героїв, яка визирає з-за «реальної країни» та «внутрішнього пейзажу» – їхніх мрій, поглядів, способу сприймання світу відображає наступний фрагмент повісті А. Кусьневича «Дорогою на Коринф»: «Існує світ реальніший у смаку та барвах від дійсного, правдивіший, міцніший, той, що виріс та визрів у пам'яті, виріс з фактів і їх інтерпретацій, з шматочків краєвидів та фрагментів розмов, світ витканий з правди та вигадки, де вигадані частини бувають триваліші та цінніші, здаються кращими від пережитої дійсності» [243, с. 8]. Країна дитинства є для героя саме тим місцем, де він знаходиться «у себе» і дає йому можливість зустрічі з «іншими». Таке багатонаціональне товариство існує понад етнічними чи релігійними поділами. Про це говорить хоча б історія Герша Герцмана – купця з Тернополя, який став бароном фон Герцманським. Його син Альфред був постійним гостем у елітній залі готелю «Жорж» у Львові. Тут панує мирне співіснування кількох національностей вірмени, українці, поляки, румуни, євреї. По відношенню одні до одних вони «інші», але не чужі. В повісті видніється візія багатонаціональної спільноти, котра, як пише С. Уліаш, сприяє самопізнанню, як окремих осіб, так і цілих спільнот: «тільки пограниччя вирішує про способи людського існування. Одна культура в очах іншої відкривається повніше та глибше. Такий досвід створює можливість зрозуміння себе і власної культури у дзеркалі інших культур. Крім того досвід сумісного проживання представників різних культур, є саме тим відношенням, в якому «чужий» перестає бути «чужим» і стає виключно «іншим» внаслідок чого маємо шанс навчитися толерантності» [291, с. 141]. Така різноманітність культур, що представляє літературну Галичину А. Кусьневича є фрагментом ширшого досвіду, характерного для Європи, про яке пише Г. Гадамер: «Це сусідство іншого, є од-

ночасно незважаючи на всю іншість, запозичене нами. Те, що є іншим у сусіда, це не тільки іншість, яка має уникнути несміливості, боязливості. Є це також іншість, яка запрошує і виходить на зустріч. Всі ми є Іншими і всі ми є самі собою» [209, с. 21]. Галичина є пограниччям, але не тільки в сенсі територіальному, а й у «сфері людського досвіду» [290, с. 139]. М. Бахтін слушно підкреслював, що «Межа – це зона, де відбувається найбільш напружене і продуктивне життя культури» [13, с. 71].

Повість «Суміш традицій» («*Mieszaniny obyczajowe*») представляє долі людей з пограниччя, на який великий вплив мали постійні контакти з «іншими». Предок наратора, дід Онуфрій показаний, як справжній сармат з «саських ще благословенних, ситих і повних волі часів миру» [235, с. 84]. Це патріот та католик, який разом зі своєю дружиною, за національністю росіянкою, ходив до православної церкви на богослужіння. Автор показує, що у Галичині стираються різні традиції (польські, українські, російські, австро-угорські), а разом з ними і політичні переконання. Такі «мішані» свідомості займають часто суперечливі позиції. Наратор повісті так про це говорить: «Вся родина була зрештою космополітичною, не бавилась у жодні патріотизми у гротгерівському стилі (...). У нашій сім'ї була збережена якась, гідна пошани, рівновага» [235, с. 19].

Приклади різних «сумішей», що відбиваються на долі людей пограниччя можна окреслити висловом С. Ульяша «екзистенція на роздоріжжі» [292]. Цей вислів, з огляду на творчість А. Кусьневича, можна трактувати як можливість здійснення вибору різних зразків культури, а також і як життєву трагедію героївповісті. Трагічна доля спіткала Стефана, польського шляхтича, що під час Другої світової війни переховувався під виглядом українця, добре володів українською мовою, виглядав, як старовір та загинув разом із місцевими євреями. Таких прикладів «екзистенції на роздоріжжі» у повісті знаходимо багато. Присутні тут також сентиментальні образи «першої вітчизни». Такі зустрічі на

полі «іншості» органічно влітаються у образ міфічної Аркадії. Повість «Суміш традицій» («Mieszaniny obyczajowe») сприймається на перший погляд, як шляхетська оповідь. Але поступово, коли нарація наближається до сучасних подій, історії з життя предків, уступають місце повним болю образам. Галичина – це місце помежів'я, а це означає, що тут присутній біль, загроза, конфлікт. Пограниччя не тільки об'єднує, але й розділяє. Ця країна дитинства, на жаль, не відмежовується від політики. У повісті часто з'являються думки про долю цього регіону за інших історичних обставин. А. Кусьневич зі спогадів наратора представляє сентиментальний образ Галичини. Разом з тим, до цих розповідей додаються описи зруйнованих будинків, безлюдних єврейських містечок, знищеної кресової культури, які контрастують з ідилічними пейзажами Галичини. Письменник зображує одну країну під виглядом двох міфів Аркадії та Атлантиди.

У повісті часто з'являється прийом мовчання. Так звана «гробова тиша», що символізує усвідомлення присутності міфу Атлантиди, смерті, швидкоплинності життя. Наратор повісті «Суміш традицій» («Mieszaniny obyczajowe») з болем зізнається, що не в силі розповісти про біль та терпіння знищеної країни. Автор, закінчуючи повість, на перший погляд, без зайвих емоцій, підводить підсумки: «Перше: матері Казимира і Стефана не вдалось уникнути примусового виселення весною 1941 року зі Львова. Тільки домисли: етапи – Харків, здається Київ, можливо Ухта? (...) Друге: старший брат Стефан, тобто Фаньо, зник чи загинув десь на сході. І тільки. (...) Третє: його дружина, Стефанія – тепер вже його вдова – разом з його дочкою, емігрували відразу після війни до Бельгії» [235, с. 237-239]. Ці підсумування наводять на думку про знищення «першої вітчизни» головного героя. Поряд з аркадійним піднесенням, сентиментальною оповіддю, у повісті з'являється іронія, яка силою роздумів та пам'яті повертає читача до «втраченого Раю»: «все в міру того як ми віддаляємось, змінює свої барви, немов

сіре чи чорне стало рожевим. Ми забуваемо, вже забули про всі клопоти» [235, с. 42]. Спогади сприяють ідеалізації. Характерним для них є усування зі свідомості того, що болить. У повісті з'являються ностальгічні роздуми, переповнені смутку. «Сюди можна приїжджати, але тут не можна жити. Натомість, свідомість того, що я мусів би зректися Демидівки назавжди, (...) була б страшною. Це було б нещастя» [235, с. 157].

Мандрівка до країни, яка лежить на межі реальності та фантазії, є пошуком власного «я», яке письменник завжди показує на межі зустрічі з «іншим». Отже, час, простір та «інші» – це основні точки відліку творчості А. Кусьневича. Приватний простір, ідеальний вимір Аркадії, виразно виділяється у повісті «Зони» («Strefy»), а саме у першій її частині «Знаки зодіаку». За тематичним змістом та формою нарації вона суттєво відрізняється від наступних двох частин. Це своєрідний запис розмови про часи спільної молодості, яку ведуть між собою троє друзів, розкинуті після Другої світової війни по цілому світі. Син польського вчителя – Олек Богачевич, єврей – Салек Гриншпан, нащадок польських шляхтичів – Густек Остроруг, а також українець – Євген Лучко та німець – Конрад Ріхтер, які з'являються у їхніх спогадах. Вони символізують велику галицьку родину, яка у результаті війни перетворилася на спільноту вигнанців. Стараючись повернути втрачений світ свого минулого, герої відтворюють, а радше створюють давній простір Східної Галичини.

Однією з основних рис нарації повісті є її багатоголосся. Тут немає постійного наратора. Висловлювання трьох друзів переплітаються, створюючи один образ минулого. Вже сам спосіб нарації імплікує проблематику ідентичності. С. Вислоух називає наратора цієї частини повісті «надгероєм», яким стає все «покоління, що сягає зрілості у момент вибуху війни» [301, с. 96].

Голоси героїв доходять з різних континентів: Олек – історик з Варшави, Салек – гінеколог зі Сполучених Шта-

тів, Густек – влаштовує полювання для заможних туристів у Південній Африці. Місце, з якого кожен веде свою оповідь, зраджує зміни, які відбулися у їхньому житті. Про це говорить симультивно зведена сцена, в якій перший чекає на звичайний варшавський автобус, другий їде скромною автівкою, а третій сідає за кермо ягуара. Тому простір Східної Галичини протиставляється Вустеру, Варшаві та Йоганесбургу. Ці три міста, які час від часу з'являються під час оповіді, акцентують на різниці між героями, на відстані, яка їх розділяє, як з погляду географічного, так і з огляду їх теперішньої ситуації, а також підкреслює їх самотність. Кожен з них веде поліфонічну нарацію в момент відгородження від решти світу – Салек один у своєму лікарському кабінеті, Густек – їде автівкою по пустій дорозі, а Олек, хоч і оточений натовпом, залишається закритим на нього.

Панацеєю на самотність, яка їм дошкуляє, є символічне повернення до країни своєї молодості. Вона з'являється, як приватний простір, повний вражень, особистих спогадів та досвіду. Їхня Аркадія повертає відчуття спільноти, близькості – є єдиною річчю, яка їх поєднує, єдиним контекстом їхньої розмови. Будь які спроби повернутись до реальної дійсності обриваються героями. Реальність викликає у них лише злісні зауваження, байдужість чи тактовне мовчання. Натомість, герої швидко повертаються до своєї оповіді, трактуючи те, що відбувається навколо як інспірацію до дальшої гри у спогади. Завдання, яке взяли виконати є не легким. Світ молодості героїв поділений пам'яттю на фрагменти, яка вибірково вибирає деталі, якісь зауваження, запахи, обриси людини, але не хоче відразу цього поєднувати, за кожною спробою лише щораз більше його розбиваючи: «Існує ще одна проблема: кожен з нас, хто пам'ятає, зберіг якийсь відірваний шматок фотографії. Вирвав його поспіхом, від'їжджаючи (...) або знайшов в кишені старого піджака (...) Кому належить? (...) Хтось має перед собою праву ногу Євгена Лучки(...), хтось слово, яке до нього належало

(...)починаємо взагалі сумніватися, чи це взагалі належить Євгену Лучці» [241, с. 49].

Такі ж побоювання має пані Таїда в повісті «Вітраж». Спогади для неї стають претекстом для роздумів про ірраціональність пам'яті, яка у своїй вибірковості залишається таємницею, приховуючи, можливо, якийсь важливий для життя особи зміст: «Що ж у житті важливе, а що ж ні? Тому що бачиш, моя золота, я вже не можу пригадати точної дати народження власної доньки, а могла б детально описати, хто сидів на прийомі в посольстві по мою праву та ліву сторони» [244, с. 69].

Натомість герої «Зон», незважаючи на старання, щоб абстрагуватися від дійсності, не можуть звільнитися від своєї наступної дійсності, через призму якої вони дивляться на минуле. Врешті, доходять до висновку, що кожен з них має свою окрему думку на те, що трапилось у них в молодості. Один і той самий предмет з'являється в їхніх спогадах з різних перспектив: «Коли Олек Богачевіч, що мешкав у Варшаві на Мокотові, на звучанні імені «Олена» знаходить у пам'яті тільки якийсь український вислів (...) і зневажливо гримасу губ, то Густек Остроруг, який проживає у Йогансбурзі, за тисячу кілометрів від Мокотова як і від місць, де жила Олена Лучко, усміхнеться, а може і зітхне – ех! » [241, с. 49].

Отже, з однієї сторони їх оточує чужий, позбавлений індивідуальності простір реальності з якого вони намагаються втекти. З іншої ж сторони – не менш не впорядкований простір дитинства, якого прагнуть герої. Обидва простори залишаються на зовні від героїв. Вони між собою не перетинаються і мають зовсім різні функції. Простір, що оточує героїв у щоденній буденності є зовнішнім у відношенні до оповіді. У свою чергу Галичина показана у точках географічної та часової відстані. На початку дивної розмови друзів є прагнення кожного, щоб побороти зовнішню дійсність «тут і тепер», а також те, що пережите було колись.

В обох випадках маємо справу зі спробою увиразнити екзистенційний досвід, який зумовлений безпосереднім оточенням героїв їхнім індивідуальним простором. Тому, щоб зрозуміти та розповісти про свій особистий досвід, герої повинні розпочати від розповіді про простір, який їх колись оточував. Іншими словами, усі власні переживання – кохання, дружба, смерть, страх, поразка – для них розміщені у просторі та ним позначені. Тому цей простір, так само, як і давній, так і реальний, має для них важливе значення.

Різниця між давньою Галичиною та оточуючою реальністю полягає у тому, що перша з'являється у пам'яті друзів на певній відстані. Про цей простір, здається, легко розповісти через відчуття віддаленості. Герої повісті говорять про нього, немов про щось закрите, до чого не можна наблизитися. Як зазначає Е.Віганд, простір набирає тут гуманного, знакового характеру, не тільки «є», але також щось «означає» [295, с. 20]. Наратори повісті, не можуть цього сказати про реальну, оточуючу дійсність, в якій ця відстань зникає, яка не має свого значення. Її досвід відповідає реальному часу оповіді. Минуле героїв – це універсальний ключ до їх реальної дійсності. Розчаровані тим, що з ними відбувається на даний момент і тим що до цього призвело, надають перевагу повернутися у минуле «у ті сторони», де немає релятивізму і суб'єктивності, які доводять Олека до розпачу. Тому спочатку їхня пам'ять простору перетворюється на ностальгію за ним. Пам'ять містить у собі все, не тільки події, обличчя, місця, запахи, думки, відчуття, які з ними пов'язані сьогодні та колись. Е. Дутка так описує відношення друзів до їхнього минулого: «Канва композиції з'єднує різні частини цього твору, які демонструють зустріч з «іншим», зі світом, що промайнув, неправдивим та реальним. Їх поєднує почуття програшу, втрати, ностальгії, спокійне примирення з тим, що повинно статися» [203, с. 118].

Ностальгія – це вже певна завершена розповідь, з обов'язковою частиною минулого. Це власне вона стає го-

ловною причиною діалогу товаришів. Герої повісті «Знаки зодіаку» часом довго відтворюють простір Галичини, пригадують деталі, сваряться при їх інтерпретації. Основною ж метою розмови є зробити минуле внутрішнім індивідуальним простором. Вважаємо, що тільки таке минуле, яке не триває, тобто пам'ять, а вже закрите у межах оповіді, тобто ностальгія, може бути охоплена ними і стати підставою їхнього існування. Про таку неоднозначність поняття пам'яті та ностальгії пише науковець М. Залеський: «Один раз це фігура відчуження, нестачі. (...) а з іншого погляду – це вже фігура задоволення, а навіть, щастя, у джерел якого лежить забуття, пам'ять, позбавлена болю» [303, с. 11].

Герої повісті, намагаючись власне минуле перетворити на цілісну оповідь, стирають з власної пам'яті спогади. Ф. Анкерсміт так окреслив цю проблему: «Минуле повинне спочатку стати неісторичним, перетворене на зрозумілу нарацію, щоб на наступному етапі, його відштовхування привело до дверей нового світу» [172, с. 256].

Минуле, яке стало зрозуміле та рідне, перестає бути Іншим, що так дратувало наших героїв. Але чим більше герої А. Кусьневича розповідають про минуле, пригадують його деталі, тим більшою стає прірва між ним та реальністю, тим швидше усвідомлюють вони втрату своєї Аркадії. Ностальгія за втраченим раєм, за власним дитинством, коли вони були єдиною цілою спільнотою, не розділеною на різні «я», а сприймали один одного як «ми» містить у собі прагнення повернення до часу, за висловленням Ж.Лакана перед «стадією дзеркала» [249]. У цьому часі герої ще не ідентифікують себе, як окремі особистості, не розуміють своєї «іншості», тому й не відчувають самотності. «Розуміння себе, як відображення у дзеркалі становить модель сприйняття «я» у «іншому», а це у свою чергу спричиняє розуміння іншого як іншого» [251, с. 78]. У повісті стає помітною диспропорція між «я» та «ми». Герої розуміють, що «я», так само як і «ти» – реальне відображення дійсності. Те, що об'єднували їх у спільноту «ми», залишилося далеко у країні дитинства.

Друзі намагаються позбутись власного «я», перетворюючи власну дійсність у простір минулого. Їх теперішнє «я» – символ самотності та поразки, колишнє «ми» – символ єднання з місцями та людьми, зі всім, що уособлює їх приватний простір – країну Аркадії. У їхніх розповідях, діалогах стає реальним світ дитинства, стають реальними колишні вони. «Стоїмо навпроти один одного. Я і Ти і Він також. І ці дівчата. Одна, друга. Деякі обличчя стерлись, імена також. Але вони існують. З'являються і зникають. Усі з цього далекого Півдня. З графства Йокнапавтага. Це сьогодні немає практично вже ніякого значення, та все одно рахується» [241, с. 9] Однак, така спроба відшукати втрачений рай та спокій, приречена на поразку. Знаряддя, яке б мало повернути до життя давній світ, стає їхня оповідь, що завжди зумовлена через «я» героя. Отже, персонажі намагаючись реалізувати себе колишніх, не в змозі подолати відстань, яка розділяє їх від того, про що вони розповідають. Друзі шукають елемент, який мав би з'єднати їх минуле та сьогодення в одне ціле. Цю функцію виконують в повісті знаки зодіаку, символи, які визначають їхню долю. «А були, існували ж чотири знаки, символи, алгебраїчно-астрологічні формули: Мілка, Вельма, Біттра і Какао (...) чому ж кожен з нас, якщо ж ми народились під знаком Тільця, Лева, Терез, Діви чи Стрільця – одночасно носять і цей знак – четвертий з ряду змінних, що пересуваються на даху на розі будинку, калейдоскоп зупинився, залишилось Какао і все» [241, с. 18]. Через згадані вище знаки-символи, герої ідентифікуються. Тим самим вони перекладають власний життєвий досвід на незрозумілу логіку знаків.

Схожі проблеми мають і герої повісті «Дорогою на Коринф» («W drodze do Korynthu»), де А. Кусьневич знову переносить час на простір. Окремим періодам в житті героїв, а тут також маємо справу з трьома друзями, відповідають окремі місця-символи, які містять у собі досвід та мотиви характерні для того чи іншого періоду життя. Точкою відліку, а тим самим простором існування, у їхній свідомості

стає міфічний Трикутник Лук, країна первинного символу. Це була територія радості, що супроводжувала дитину при відкритті світу, якій не властиві спокуси та підлість. Все, що герой пізнає у країні дитинства, переносить на життєвий простір у дорослому житті. Таке міфічне перенесення значень з втраченої країни дитинства властиве героям повісті, що були викоренені з власного простору через історичні обставини. Втрачене дитинство нагадує про себе на дорогах дорослого життя, тим самим робить їх самотніми та нещасливими. Вміщуючи у своїх власних особистих символах щоразу нові значення, герої поступово губляться у оточуючій їх дійсності та віддаляються від країни дитинства. Прадавня мандрівка стає непотрібною. Якщо у повісті «Зони» («Strefy») герої намагалися повернутися до давно втраченого простору, то у повісті «Дорогою на Коринф» («W drodze do Korynthu») показано, як вони поступово її втрачають. Все закінчується там, де починалось – у спогадах. «Я вирізав ножицями силует друга з його шкільного посвідчення і помістив у власний краєвид: Трикутник Лук. Зробив фотомонтаж. Не було б в цьому нічого поганого, якби і краєвид не був штучним. Ледве нагадує дещо мої родинні сторони, а швидше спотворений образ моїх про них спогадів» [243, с. 274].

Отже, роблячи підсумки можемо сказати, що простір Східної Галичини у повістях А. Кусьневича відіграє роль універсального приватного простору. Галичина з'являється переважно у спогадах героїв, які знаходяться у іншому просторі, на шляху до зрілості. Головних героїв від щасливої країни дитинства відділяє не лише час та простір. Це, безперечно, ще й багаж нового досвіду, який спричинився до того, що вони стали іншими людьми, які живуть у іншому світі. Символи, якими користуються у дорослому житті, з'являються не з пам'яті дитячої уяви, яка відкривала для себе невідомий світ, а запозичені з культури та мистецтва. Навіть, слова, які колись трактувались, як магічні заклинання, сьогодні сприймаються ними як щось звичайне.

Власне саме минуле, яке є носієм «я-минулого» і представлене у повістях через рідні околиці країни дитинства, стає «Іншим», що вимагає своєї присутності. «Немає жодного способу, щоб відірватися, щоб покинути ці зачаровані околиці цієї землі» [243, с. 90]. Щоб це вчинити герої повістей А. Кусьневича повинні спочатку надати реальності своєму минулому, позбутися невідповідності, забезпечити йому безперервність.

2.3 Авторські міфи прозаїка

Символ дому у творчості та у спогадах Анджея Кусьневича відіграє важливу роль. Письменник часто згадував про свої родинні місця – двір у Ковеницях, де народився та провів дитинство та родинне помістя – Маткув, про що пише один з дослідників його творчості М. Домбровський [198]. Ці два будинки з'являються у повістях «Стан невагомості» («*Stan nieważkości*»), «Урок мертвої мови», а поряд з ними інші будівлі цих територій: палац у Суходолі – повісті «Дорогою на Коринф» («*W drodze do Korynthu*»), «Зони» («*Strefy*»), помістя у Чагарівці та у Демидівці – повість «Суміш традицій» («*Mieszaniiny obyczajowe*»), а також міщанські будинки у Стрию, Жидачеві, Самборі, Тернополі – повісті «Зони» («*Strefy*»), «Повернення» («*Nawrócenie*»), «Суміш традицій» («*Mieszaniiny obyczajowe*»). Часом важко визначити межі між вигадкою автора та реальністю. З однієї сторони це опис реально існуючих будинків на певній географічній території, з іншої стає зрозуміло, що всі вони – є витвором фікції чи пам'яті. Міфічним способом вони відділяються від реальності, стають ідеалізованими картинками минулого. Не можна говорити про символ дому, не згадавши термін Ф. Лежена «автобіографічний простір»: «Не йдеться вже про те, що мало б бути більш справжнім – автобіографія чи повість. Ані одна, ані інша: автобіографії не вистачить складності, багатозначності, а повісті – до-

кладності. (...) ефект взаємного впливу виникає із запропонованого читачеві «автобіографічного простору» [255, с. 42]. М. Чермінська зазначає, що простір в такому випадку є впорядкованим та складається з чотирьох територій, з яких кожна наступна є більшою від попередньої. Перше коло – це дім, пізніше – найближче оточення – обійстя, город чи сад. Наступне коло – це знайома околиця, а замикає кільце – незнайома околиця, що оточує «країну дитинства» [197]. Схоже впорядкування простору знаходимо у творчості А. Кусьневича. Наприклад, у спогадах «Пазли пам'яті», письменник зізнається: «Коли говорю: «Ковениці» то бачу перед собою спочатку поля, сади, парк, пізніше подвір'я, який був для дитини середовищем перебування таємничих скарбів, таємних коридорчиків, де розміщувався кабінет батька і де чуда манили очі дитини (...)» [239, с. 5]. Інтер'єр дому був поділений на таємничу та освоєну територію. Увагу привертає кабінет батька та горище, де «нашаровувалася історія багатьох поколінь»: «Там знаходилися, як і шлюбні сукні так і цілі купи різних пам'яток, старих знищених меблів (...)» [235, с. 7]. Зібрані на горищі предмети стають символом минулого, яке дитина тільки розпочинає відкривати. Таким чином пізнається історія власного роду, що дає почуття безперервності поколінь, вкоріненості власне у цьому місці. Таємничі частини будинку, якими є горище, каплиця, крипти, вводять дитину у невидимий світ, стають початком пошуків «іншої сторони». «Освоєні» місця – це бібліотека та вітальня, це місця зустрічей, розмов, перших книжок. Письменник звертає увагу на звичаї, пов'язані із спільним проведенням часу. Гостинність тут сприймається не стільки як традиція, скільки як засіб відкритості на «інших». Простір будинку позначений присутністю людей та предметів: пам'ятки батька, книжки, різні деталі. Власне з нього розпочинається знайомство зі світом, що його оточує. Філософ Ю. Тішнер підкреслює у своїх працях, що «всі дороги людини світом вимірюються відстанню від дому» [284, с. 181]. Б. Скарга зазначає, «що це не дім розміщується

серед інших будинків, а світ розміщується відносно дому» [276, с. 209]. Дім пов'язується з відчуттям ідентичності. Тут можна відшукати себе і зосередитись на собі. Звідси герої повістей Кусьневича вирушають у світ і сюди повертаються, або ж намагаються повернутися. З погляду на роль дому у творчості письменника можемо виділити дві сторони цієї проблеми: вкорінення та прагнення дому. А. Легажинська стверджує, що «бути у себе» означає бути вдома. (...) людське закорінення має не тільки аксіологічний вимір, а й просторовий» [254, с. 17].

Основне функціональне навантаження образу дому у творчості А. Кусьневича розуміємо як місце проживання, реальне місце перебування героїв, територію затишку. Проте цей образ виступає ще й особливим символом, який приховує глибокий філософсько-духовний сенс. Відбувається трансформація образу дому в символ дому-держави. Найбільш символічного значення дім набирає в останній повісті А.Кусьневича «Повернення» («Nawrócenie»). Повість розпочинається ситуацією пошуку мезузи, сакрального манускрипту. За єврейською традицією, власне з цього молитовного пергаменту, який означає єдність Бога та єврейського народу, розпочинається життя у домі. Отже, дім пов'язується з певною традицією, спільнотою, групою, з якою можна себе ідентифікувати. У повістях А. Кусьневича головний герой ідентифікує себе з власною родиною, багатонаціональною спільнотою, яка проживає на території Галичини.

Найближчим оточенням дому зазвичай є парк. У повістях автор згадує сади, алеї. Це місця прогулянок, дитячих ігор. Вони уособлюють символ дитинства – часу безтурботності та незліченних можливостей героїв повісті. Територія навколо дому, поодинокі господарські будинки, подвір'я – це місця, де відбувається процес зростання героя. Ці сцени ми бачимо в повістях «Дорогою в Коринф», «Зони» («Strefy»). Разом з дорослішанням спостерігаємо за процесом віддалення від дому та рідних околиць. На противагу

образу дому А. Кусьневич створює образ «великого світу», який немає меж і який неможливо пізнати. Подорожі героїв письменника з рідного дому у великий світ, часто стають символічною «дорогою в Коринф», міста зіпсованості та фальшивих цінностей. Як правило, герої не можуть себе реалізувати у нових домівках. Їх супроводжує почуття бездомності, яке означає не відсутність реального місця проживання, а значне глибшу проблему відсутності культурних вартостей, морального деградування.

У повістях А. Кусьневича простежується думка, що кожен дім приречений, рано чи пізно він залишиться пустим. Давній світ і давнє життя зникає назавжди, герої розпочинають свої поневіряння у світі, які завершуються пошуками дороги додому. Письменник розуміє неминучість історичних процесів, суспільних та політичних змін. Й. Тішнер вважає, що «доля дому є частиною долі людини, а в болі, який відчувається після його втрати чи віддаленні від нього, видно силу прив'язаності» [284, с. 181]. Образи знищення домівок, вирізання дерев є характерними для творчості А. Кусьневича. Герої повістей втрачають свій дім не тільки внаслідок плину часу, а й за причиною раптових катаклізмів історії – Першої і Другої світових воєн. Наприклад, дім у Суходолі, який автор описує у повісті «Зони» («Strefy»), стає свідком зникання давнього світу. «Палац у Суходолі перший раз сплюндрували влітку 1914 році, гонгведи, сп'яну, грабуючи портрети та розбиваючи вцент, порцеляну (...). Що залишилось після гонгведів закінчили зі слов'янською браурою донські козаки. Рештки – розікрали місцеві жителі» [241, с. 166]. У пам'яті залишилось краса та тепло рідного дому. У повісті з'являється також інформація на тему післявоєнної зміни дому у Суходолі: «Часом трапиться якась екскурсія. По дорозі з Дашави, де знаходяться копальні газу і заглянуть також сюди (...). Ось бачите, товариші, де сьогодні школа, стояв колись дім поміщика, польського магната. А там – де сьогодні великі хліви колгоспу, знаходилась псарня пана. А може, оранжерея» [241, с. 180].

Родинний дім став свідком історії. Герої повісті зберегли свої домівки, лише у своїй пам'яті. Олек Богачевич, який після повернення, живе в готелі, не почувається як «у себе». Герой повісті «Зони» («Strefy») також у новому помешканні не може відчутти себе комфортно. Не стає домом, у сенсі символічного центру впорядкованого світу, підміська вілла адвоката з повісті «Трете королівство». «Бездомність» героїв повісті Кусьневича пов'язане з кризою вартостей, втратою мети та змісту життя. Як зазначає А. Леґежинська, власне така «бездомність – є втратою місця, якому ці вартості надають символічного змісту і створюють зв'язок з іншими місцями у суспільному просторі» [254, с. 19].

Герої багатьох повістей Кусьневича живуть в минулому і тільки там знаходять свій дім. М. Бубер вважає, що тільки в минулому можна влаштувати собі життя, достатньо тільки «кожну хвилину наповнити досвідом і користю» [27, с. 60]. Е. Лавінас пише, що пам'ять робить неможливе: «після факту бере на себе пасивне минуле і починає ним керувати», пам'ять «як повернення історичного часу є внутрішньою суттю» [97, с. 48]. У повістях А. Кусьневича знаходимо багато прикладів «повернення» до дому. У повісті «Зони» («Strefy») дім є цінністю, точкою відліку. Сюди герої повертаються, якщо не фізично, то у спогадах. На початку повісті «Дорогою на Коринф» («W drodze do Koryntu») є опис повернення героя додому, яка нагадує відомий початок поеми А. Міцкевича «Пан Тадеуш»: «Обійшов тоді дім, ідучи по кам'яній доріжці, минаючи живопліт і далі до каплиці – алею розлогих смerek, пройшов край двору і побачив листя, що виблискувало від роси (...)» [243, с. 8]. Проте образ дому у творчості А. Кусьневича відрізняється від усталеного шляхетського двору, який вважався оплотом польської культури та традиції. Автор описує галицькі маєтки, які вирізняються космополітизмом їх мешканців. В існуючій історичній ситуації, яку описує А. Кусьневич, ніколи не відомо, що може з ними трапитися. Опис двору, який ми подали вище, вказує на відірваність від реальності і сакра-

лізацію цього місця у пам'яті його колишнього мешканця. Вартість втраченої домівки, до якої можна повернутись тепер виключно у спогадах, а також душевний біль з цим пов'язаний можна помітити в повісті «Урок мертвої мови». Герой цього твору – лейтенант Кікерітц – ходить по руїнах чужих будинків, вишукуючи експонати до своєї колекції. В повісті переважає атмосфера духовного розкладу, яка підкріплюється завершенням Першої світової війни. На фоні смерті давнього світу показане знищення рідного дому: «у великому низькому дворі у Маткові, звідки його власники перенеслись до Ковениць, аж за Самбір, у спустошеному дворі ще взимку з чотирнадцятого на п'ятнадцятий, через вікна без шибок, а навіть віконних рам, залітало багато свіжого снігу. (...) А в гданському серванті (...), зробили гніздо вовки. (...) Затишно тут тепер, тихо і дуже ясно, бо за вікнами аж блистить від білого снігу» [239, с. 76]. Це неідеальні, вигадані спогади про дім. З однієї сторони – гарний пейзаж та барви, з іншої – родинний дім став місцем поселення вовків. Білий сніг, немов саваном покриває, землю. Цей образ символізує знищення та відмирання родинного дому. Б. Скарга, коментуючи ідентичності людей пограниччя, звертає увагу на те, що дім це «не звичайний будинок, а місце в яке вростає людина», а його знищення вважається «найбільшим злочином, який порушує саму суть людства» [276, с. 271].

Образ дому у творчості А. Кусьневича є неоднозначний. Дім – як місце зустрічей, може також обмежувати його мешканців, ставати «гніздом вовків». Герої повістей письменника у процесі дозрівання відходять від рідного дому. «Зачинити себе у домі» це означає для героя обмежити свій розвиток. Але має ще й інше пояснення – це страх «іншого», відмова від діалогу та уникання зустрічей. Польська дослідниця Е. Дутка вважає, що «втрата дому і його перетворення на «вовче гніздо» пов'язується також з втратою зв'язку з іншою людиною, означає деперсоналізацію міжлюдських взаємозв'язків» [203, с. 83]. Страх породжує у людині його

тваринну природу, примушує шукати схованку. Ю. Тішнер про людей, які шукають схованки від реальності пише: «Схованка це місце наляканої свободи, яка стурбована тим, щоб себе зберегти. Відкритий простір надії – це простір свободи стурбованої потребою реалізації вартостей» [284, с. 214].

Дім у творчості та спогадах А. Кусьневича має багато значень. Вважаємо, що можна говорити про присутність мотиву дому у кількох площинах. Однозначно, дім відіграє важливу роль у біографії письменника. Історія дому нерозривно пов'язана з долею конкретної людини, з його особистим та історичним досвідом. Натомість, у культурно-історичній площині дім стає відображенням вітчизни. Його вигляд, інтер'єр відображають звичаї мешканців, життєві ситуації, а також їх політичний вибір. У антропологічній площині, доля дому стає відображенням ситуації, показані проблеми «вростання», «вигнання», пошуки дороги до символічного дому, незмінного центру, серед аксіологічної розгубленості.

У повістях А. Кусьневича часто знаходимо ситуації, які перегукуються з попереднім досвідом суспільства та й літератури взагалі. Герої письменника усвідомлюють собі власну втрату і намагаються пересилити її за допомогою обоювання втраченого предмету чи явища, прагнуть повернутись до первинного стану речей, хочуть повернути собі дитячу вразливість, пізнати іншу не властиву людям природу символу, тому багато елементів, які стосуються особистого життя героїв – їхніх прагнень, фантазій, комплексів, відношення до батьків та до родичів, біографічних фактів – можемо трактувати як прояви колективного несвідомого. Герой повісті «Вітраж» так про це висловлюється: «А незважаючи ні на що десь там всередині нас існують рефлекси подиктовані, Бог знає чим – можливо, це модна сьогодні «генетична пам'ять», можливо, давні навички застосування прав племені, ті, які дали початок категоричному імперативу Канта?» [244, с. 194]. Письменник не приховує, що йому йдеться

про щось більше, ніж особисте життя людини, тому у простір своїх повістей він вводить постаті Батька, Богині, Мага і ситуації мандрівки, полювання, еротичних потягів.

Якщо центр зовнішнього простору у його творах це простір рідного дому та країни дитинства, то у внутрішньому світі центральне місце займає постать Батька. Багато героїв Кусьневича намагаються відтворити у собі стан дитинства. Йдеться тут не тільки про те, щоб вдруге пережити власне дитинство. Їхня туга за дитинством ще й сигналізує про бажання відшукати спосіб, щоб примирити протилежності зовнішньої та внутрішньої людської природи. Міфічний носій усіх відповідей – це Батько, до якого вони і звертаються за допомогою. Батько уособлює право, в тіні якого вони живуть і через яке можуть знову відшукати свою ідентичність. Отже, батько швидше стає захисником будь яких процесів спогадів ніж реальною постаттю. Образ предка, який вкорінений у пам'ять це не справжня, реальна особа. За його загальними характеристиками можна дійти висновку, що це збірний образ своєї епохи. Власне походження героя відіграє другорядну функцію. Герої повістей письменника не можуть позбутися свого минулого, але у спогадах можуть його формувати. Тому, як вважає польська дослідниця Й. Вікторска-Запала, і «утворюються мерехтливі, змінні, до кінця неокреслені постаті, напівреальні, напіввигадані» [296, с. 88].

Образ Батька з'являється практично у всіх творах А.Кусьневича і є тісно пов'язаний з генеалогічною історією роду. У повісті «Суміш традицій» («Mieszaniny obyczajowe») постать Батька виростає до категорії символу, стає духом історії. «Можливо, тому з'явився однієї літньої ночі, після вечері (...). Він, великий предок, майже символ, швидше символ ніж істота (...)» [235, с. 82].

У повісті «Зони» («Strefy») батько Олека також стає символічною скарбницею знань, але коли той звертається до нього із запитанням про правду життя у сучасному світі, він не може дати йому жодної відповіді. Між батьком та си-

ном відбувається заміна місць. Під час своєї розповіді, Олек трактує його як особу непристосовану до життя, з дитячою поведінкою: «Йому здається, що він на даний момент є більш зрілим, ніж його батько небіжчик. Пан Кароль йому уявляється як велика, безпорадна, довірлива дитина» [241, с. 142]. Пан Кароль, як батько не виростає до ранги міфічного Батька. Автор не надав йому голосу у повісті. У повісті «Героїка» постать батька і весь простір епохи показаний як звичайна банальність. Герой повісті відмежовує себе від власного минулого: «Інший, далекий світ. Я відмовляюсь від цих спогадів, перекреслюю ці роки (...)Це світ батька» [232, с. 96].

Конфлікт покоління між батьком та сином є центральною проблемою повісті «Третє королівство». Головний герой, стараючись знайти спільну мову з сином, звертається до часу власного дитинства, шукаючи зв'язків, які його поєднували з власним батьком. Проте герой не підтримує ідеалів свого батька. У післявоєнний час у суді він захищає ворогів, з якими боролосся і його покоління, і покоління його батька. Він не стає для сина опорою чи зразком для наслідування.

Натомість основним мотивом повісті «Стан невагомісті» («Stan nieważkości») стають пошуки Батька, образ якого розуміємо вже не фізично, а метафізично. Основне питання повісті – власне походження, отримує міфічний вимір, сягає праісторії не тільки особи, а й усього людства. А. Кусьневич послідовно переплітає особисту генеалогію з універсальними мотивами. Представлені образи виходять далеко поза необхідні для генеалогічних досліджень часові та просторові межі. Генеалогічні мотиви повісті є не випадковими, вони вказують на метафізичний сенс таємниці народження героя. Тому у повісті часто з'являється фігура Батька як «Великого Предка», «Над-Батька», «Супер-Дідуса», яка не має нічого спільного з будь-якою постаттю реального світу. Наратор так про нього пише: «Мій батько, а швидше Супер-Предок, синтетичний і увіражений своїми рисами та

характером, міг би бути особою, яка підлягає розтину, розрізаною істотою (...) виставлений на цікавість хтивих осіб науки(...)» [240, с. 79]. Образ такого Батька символізує досвід суспільства, його знання та їх вплив на сьогодення.

У повісті «Дорогою на Коринф» («W drodze do Koruntu») роль «Найяснішого Предка» відіграє князь Отто Габсбург-Есте. З цією постаттю пов'язуються мотиви оптимізму, життєлюбності, енергійності. У повісті відбувається кілька спроб втілення цього героя в інших осіб. Але він стає тільки їхнім голосом, відмежовуючись від них тілесно: «Уява нічого не варта. Я у його віці ... А крім цього на манній кашці нічого з нього не виросте. Вічний мрійник. Нуль. Два нулі. Потомок і все. Але чий? Не мій!» [243, с. 197].

Відносини героїв А. Кусьневича з батьком непрості. Кожен страдає через відсутність екзистенційної основи, яку б ця постать могла внести у їх життя. Інколи у повісті образ Батька відсутній взагалі, що можна прослідкувати у випадку Альфреда Кікерітца, який згадує виключно про маму. В інших випадках (повісті «Зони» («Strefy»), «Третє королівство») постать батька не відповідає вимогам сина та його очікуванням, або ж він виявляється несправжньою особою («Стан невагомості» («Stan nieważkości»), «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii»)).

Отже, питання про власну ідентичність не може вирішуватись через образ Батька. Більшість героїв розповідаючи власну історію намагаються це вчинити саме через цю постать. Відсутність образу Батька є для А. Кусьневича джерелом колективної та особистої кризи. Ця постать належить до архетипного уявлення, втрата якої стає причиною «хвороби культури», яка приводить до того, що «людина перестає себе відчувати у власній культурі, немов у своєму королівстві» [167, с. 41]. Тому потрібно відрізнити образ Батька, якого шукають герої письменника від Нереального Батька у розумінні Лакана чи Батька Надістоту, вбивство якого привело до виникнення культури. Виявляється, що бог мертвий, і як пише Лакан, «сам ніколи не довідається

про свою смерть, тому що мертвим був завжди [94, с. 237]. Усвідомлення факту, що його ніколи не існувало, виявляється болючішим, ніж факт усвідомлення собі його смерті. Результати цього відкриття можна знайти у відношенні героїв Кусьневича до релігії та науки. Вони вважають, що ні релігія, ні наука, не можуть бути основою екзистенції. Жоден з героїв не вирізняється релігійними переконаннями. Вони захоплюються різними містичними рухами, які суперечать розумінню релігійної особи. Герої повістей характеризуються антираціональністю.

У розумінні теорії Юнга, виявляється, що дії героїв повістей А. Кусьневича спрямовані на ідентифікацію тільки з одним архетипом, а навіть з його половиною, яку свідомість наповнює значенням. Такий архетип вважається неповним, бо у ньому відсутні протиставлення, які він повинен містити. Його «темна сторона» є перенесена повністю на людину, яка у свою чергу, з часом з'являється у повісті Кусьневича у вигляді іншого старця.

Відсутність єдиного начала, Предка, привела до появи образу власної Тіні. Ця постать намагається здійснити бунт супроти нього. Якщо образ Батька сприймався як наративна сила свідомості, то Тінь сприймається як фігура, що зосереджує в собі зміст несвідомого – нараційне представлення. У творах А. Кусьневича ця постать часто з'являється під виглядом Мага. Як зазначає М. Домбровський, «темний та таємничий елемент» є важливою складовою повістей письменника [199]. Ми ж можемо перелічити кілька таких ситуацій – кабалістичні експерименти графа Луїтпольда фон Бенкердорфа, що вели до воскресіння померлої Рут у повісті «Стан невагомості» («Stan nieważkości»), нічна втеча фрау Ренати і її брата з-під Слупська серед природи, яка раптово прокинулася, чорні козли на цвинтарі, перекинені, пусті домовини, стіна плачу у повісті «Повернення» («Powrót senie») та зустрічі там з давніми знайомими, похмурі зізнання графа Отто і Крістіана з повісті «Героїки», намагання Євгена, продати власний скелет якомусь інсти-

туту анатомії у повісті «Дорогою на Коринф» («W drodze do Koruntu»), гра у смерть та помирання, яку практикує Альфред Кікерітц.

Коли пан Люїтпольд з повісті «Стан невагомості» («Stan nieważkości»), а разом з ним і наратор, який постійно його супроводжує, повертаються до свого дому, вони не знаходять там спокою і прихистку, а натомість, в цьому місці їх охоплює почуття постійного неспокою та загрози. У повісті відбувається драматичне змагання старого лицаря із самим собою. Люїтпольд поєднує у собі фаустівські та кабалістичні сюжети, які у ньому пробуджує інша постать – єврей Ефраїм Борх. Це, по суті, образ взятий із колективних уявлень, про що сам наратор говорить: «Ким він був? Безіменним Магом? Мудрецем? Інстинктивно відчував, передчував, знаходив у відкладених закамарках пам'яті якісь сліди того, що ми зустрічаємось не вперше, але де? В якому існуванні? Звідки, з якого первинного джерела примандрував цей трирогий і сивобородий чарівник?» [240, с. 208]. Цікавою є ситуація з мапою, згідно якої діють ці два старці. Один з яких нащадок хрестоносців з Півночі, інший носій таємних знань Півдня. Разом вони виконують містичні ритуали, щоб заново повернути життя у тіло Рут – таємничої дівчини невідомого походження, яка з'являється вже смертельно хворою у їхній місцевості Альт Венден. За короткий час встигає стати дружиною старого Люїтпольда і народити сина. Про батька цієї дитини нічого не відомо. Цей новонароджений малюк стане єдиним спадкоємцем пана і безпосереднім предком Фрау Ренати, розмова з якою стала поштовхом для подорожей наратора. Нарація для Кусьневича є подорожжю до витоків. Образ фрау Ренати, Альфреда, моряка, через своє захоплення містиккою також приєднується до грона фаустівських та подорожуючих героїв. Спраглий знань, герой шукає останків своїх предків. Цей момент набирає вираження магічного ритуалу. Як зазначає Е.Дутка, «зустріч з єврейською містиккою ототожнюється з метафізичними

пошуками, відкриттям іншої сторони існування, глибини реальності» [203, с. 156].

Два старці намагаються змінити правила, встановлені мертвим Батьком. Самі ж хочуть зайняти його місце і викликають для цього містичні сили. Їх дії можна розцінювати як бунт сина проти батька. У повісті «Вітраж» герой так про це говорить: «Перемога консервативного, мудрого Яхве над радикальним, революційним власним витвором, Збунтованим та Неслухняним Дітиськом, Ініціатором і Палієм, тим, який насмілився вперше вимовити вголос слово НІ! Краще, що саме так закінчилося, здається, що значно краще! Безпечніше! Естетичніше – я б додав» [244, с. 130]. Герой цієї повісті вказує на небезпеку ідей, які мали б довести людство до абсолютної свободи. Ці прагнення А. Кусьневич помічає у так віддалених від себе у часі і просторі явищах, як містицизм, рух хіпі, декадентство на зламі ХІХ та ХХ століття. Їх поєднує не тільки бажання відкинути історію та культуру, яку оберігає постать Батька, але це також спроба відновлення, яка відбувається через повернення до коренів, відкидання всеохоплюючого раціоналізму, повернення до витоків: «Минула епоха Бога Отця і Старого Завіту, ми увійшли у еру Божого Сина і мусимо разом з Ним двигати Його хрест, прокляття первородного гріха. Але ось вже ті, які бачать найвіддаленіше майбутнє (...) – передбачають наближення ери Золотого Віку, тобто третьої епохи – Святого Духа. Містичний голуб чи голубка – істота безтілесна, бо вміщає у собі також перекреслення прокляття Адама та гріха Єви, а також змії і символ яблука, а відомо, який це був гріх, через який ми втратили Перший Рай: нечистота» [242, с. 230]. Прагнення до цієї третьої епохи, яка дала символічну назву повісті «Трете королівство» («Trzecie Królestwo»), символізують молодіжні рухи сімдесятих років. Наратор повісті помічає також більш темні сторони цих ідей, які лежать в основі захоплення фашизмом: «Йдеться про іншу форму захоплення. Діяли (...) гасла, як повернення до готичності, до середньовіччя. Блукали модерністські, носталь-

гічні теорії, вичікуючи на якесь моральне відновлення (...). Різні за виглядом звучали у музиці Вагнера і у відшуканих після років забуття сагах середньовіччя, міфах та символах. У романтичному наверненні до старовинних джерел» [242, с. 137]. У цих словах з'являються переважно естетичні заповіді появи фашизму. Проте А. Кусьневич прив'язує надзвичайно велику вагу до естетики. Через неї відбувається своєрідне навернення людини, настільки ж необхідне, скільки згубне, що наказує йому відкинути провину за смерть батька, для того щоб на землі запанувало право, встановлене сином. Невипадково про своє бажання звільнитися від цього права не раз згадує Отто фон Валентін, який пояснює так свою прихильність до фашизму: «СС це не звичайна бойова формація – це школа нового типу людини, створеного для боротьби і тільки для боротьби, збунтованого проти існуючого права (...) багато з нас почувались аристократами, що носять у серці глибоке презирство і до мас, і до гасел, що створені для їхнього застосування» [232, с. 143]. Слова наратора звучать як відлуння аналізу Юнга, який проілюстрував темну сторону сили архетипу власне через фашизм: «Якщо б 30 років тому хтось стверджував, що психічний розвиток веде до відродження середньовічних переслідувань євреїв, що Європа здригатиметься від інтриг римських урядовців(...) і що мільйони воїнів готові будуть посвятити своє життя за архаїчний символ свастики замість християнського хреста його б обізвали диваком» [167, с. 187]. Зв'язок між ідеями, які охоплюють у певні історичні моменти людей, і психічним досвідом особи, не є тісним тільки на перший погляд. Усі збірні ідеї, на думку Юнга, у своїй основі мають теїстичні уявлення, а ці у свою чергу є основою розвитку наших батьків. Отже, суспільно-політичний радикалізм героя повісті «Героїка» Ернеста вписується у його важкі відносини з батьком, як і є виявом стану культури у другій половині ХХ століття.

Спокуса відібрати батькові владу присутня і у Еміля, героя повісті «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii »)

. Він бачить мага у сні, що наводить на думку несвідомого прояву його прагнень. Сцена відбувається у приміщенні, що нагадує магазинчик антикваріату. Його власник показує різні дивні експонати: «У мене є ще для кавалера інший товар... Можете глянути – підморгнув мені з-за скельця окулярів, що спадали йому на ніс. Показав мені білі очі (...) Тоді я подумав, що Л. кілька років тому, сказала при якійсь нагоді, що якщо б відовбати людське око, можна сміло його з'їсти з майонезом, як яйце (...)» [233, с. 150]. Людське око символізує тут первородний гріх, який відібрав у людства його власну перспективу. Еміль, головний герой повісті, стоїть перед спокусою викинути зі свого життя Закон у вигляді ока, що уособлює Ім'я Батька, яке заважає йому грішити. Усування протилежностей, які непокоять докорами сумління душі героїв повістей А. Кусьневича, означає для них повернення до стану первинності. Власне ці поняття у деяких повістях позначають міру сакралізації.

Переважна більшість жіночих образів повістей А. Кусьневича зображені на другому чи навіть третьому плані. На це також звертає увагу дослідниця творчості польського письменника Е. Дутка: «введені на засаді побічного сюжету, тла чи мотивації дій головного героя, чоловіка» [203]. Дослідниця виділила кілька типів жінок, які можна зустріти у повістях Кусьневича: «жінку-матір», «жінку-даму», «жінку-самку» та «жінку – втілення ідеї». Ці постаті виконують певні функції по відношенню до чоловіка, наприклад, фізіологічні чи материнські. На тлі цих героїнь вирізняється образ ідеальної жінки, богині, «яка, залишаючись недосяжною для чоловіка, підпорядковує його собі» [203, с. 195].

Протилежне розуміння цієї постаті поєднується із захопленням, якою її наділяють герої повістей А. Кусьневича, уподібнюють її до аніми – архетипу, який представляє зміст несвідомого, який «жодним зі способів не може бути доступний людині чи бути нею зрозумілим» [167, с. 175].

Такі риси має дівчина на ім'я Рут з повісті «Стан невагомості» («Stan nieważkości»). Вона одночасно є носієм таєм-

них знань зі сходу, про що свідчить її циганське походження, а також і те, що і при житті і в час смерті, вона була об'єктом міфічних ритуалів. Її образ трактується письменником ще як універсальна праматір, яка поєднує два роди – наратора повісті і Фрау Ренати. У ній також зосереджено таємницю повернення до стану дитинства, яке розуміється не біологічно, а міфічно. Батько, чи навіть псевдо-Батько, яким у повісті виступає Пан Люїтпольд, дає підставу для поширення його роду. Образ Матері, навпаки, манить та притягує нащадків, змушує повертатись до витоків. Те, що Рут помирає незадовго після народження дитини тільки підсилює ці мотиви – у її вигляді не проявилось таке болісне для дитини відділення реально існуючої «звичайної» жінки від її архетипу (К. Г. Юнг). Обставини, у яких народжується дитина, а саме, батько – невідомий, викликають думку про її первинність. В епосі матріархату батьківство не відіграло суттєвої ролі. Тому, вважаємо, повість, яка розпочинається спробою відшукати фундамент для побудови своєї ідентичності, закінчується прагненням повернення до первинного стану, дитячого символізму, де вбачається великий вплив матері.

У повісті «Урок мертвої мови» образ жінки з'являється під міфічним іменем. Як стверджує Б. Казімерчик, лейтенант Кікерітц, «ідеальним почуттям обдаровує тільки власну матір. Фізичний потяг до жінок йому невластивий» [225, с. 46]. У цій повісті з'являється образ ще однієї жінки. Це римська богиня Діана (у грецькій міфології Артеміда), статуетку якої Кікерітц зберігає як цінну реліквію. У цьому захопленні богинею, проявляються андрогенічні прояви. Захопившись її легендою повторює історію богині, вбиває свого Актеона: «Отже, з плином часу, десь у сьогоднішній день, роль мисливця відіграє, можливо, сам герой, а Актеоном стане білошкірий хлопець, (...). Пан лейтенант Кікерітц став би у вирішальний момент, Діаною-Мисливцем» [225, с. 46]. Вбиваючи свою жертву, Кікерітц сам видає на себе вирок. Образ Діани виступає також у ролі богині помсти

за перетин межі дозволеного. Тому сам лейтенант швидко перетворюється з ката на жертву. Богиня Діана, перевтілюється у постать «вірної слуги бога смерті» [239, с. 87] Лізу Кут, не покидає його навіть після смерті: «Ліза намалювала старанно на скрині літери I.N.C.I., так як десь то бачила. (...) До скрині вкладено поспіхом, як будь, кілька репродукцій, дві чи три ікони, а також все ще щільно загорнуту в кусочок бинту мініатюрну копію Діани» [239, с. 46].

З цією ж богинею ототожнюється героїня повісті «Дорогою на Коринф» («W drodze do Koryntu») Герда. Влада, яку дівчина має над іншими героями повісті, має символічну природу. Наприклад вчитель, пан Богачевіч, помічає схожість дівчини з картиною, на якій було зображено кота, що полював на птахів, який навіював на нього страх: «З жахом пан вчитель Богачевіч помітив за хвилину, що власне ця мазанина має свій сенс і підсвідомо виражає викликану форму: це були досить невміло накреслені, окремі елементи учениці Герди Ріхтер, тринадцятилітньої дочки двірського ремісника у Суходолах. Бант на волоссі виглядав, як на малюнку, несвідомо виконаному вчителем як гострі вуха кота, вузькі та розкості очі була наполовину заховані, спадаючою на чоло гривкою, та незважаючи на це слідкували за кожним рухом Богачевіча» [243, с. 274]. Образ Герди сприймається, як символ, в якому сховані прагнення та смуток героїв повісті. Він також сприймається як постать Іншого. Зловісне захоплення цією героїнею полягає ще й на тому, що вона повністю позбавлена вічної людської дихотомії між свідомим та несвідомим. На сприймання образу Герди як богині впливає той факт, що вона повністю позбавлена голосу, на неї також не впливають жодні символи. А. Кусьневич представив її як пустоту, яку не можна наповнити якимось змістом. Як писав Юнг: «пустота – це велика таємниця жінки» [167, с. 67]. Пустота є одночасно знаком присутності всеосяжного Іншого.

Описи богині в повістях «Урок мертвої мови» та «Суміш традицій» («Mieszaniny obyczajowe») є схожими:

«І над цими містеріями погляд богині, яка не бачить біля божих стоп плазуючих людей, що її вихваляють, а дивиться десь далеко за найдальші горизонти із загадковою посмішкою на вустах» [239, с. 46].

Та ще один: «Ну і стоїть там наді мною, на височині якогось поверху, горда пані під важкими хмарами. Дивиться сліпими зіницями десь понад мною (...) у простір, тобто в нікуди.

Вираження очей Закону, а особливо, гримаса кутиків губ, є строго-скептична. Можливо, навіть дещо з насмішкою. Пам'ятає цілі стада (...) прихильників влади, які зникли так, що навіть пам'ять про них зникла» [235, с. 27].

Все вказує на те, що власне, ці перспективи, що відмежовані від решти людства, відносні та суперечливі стосовно себе, найбільше притягують героїв повістей А. Кусьневича. Кожен намагається на свій лад поглянути на світ очами Герди-Богині і кожен зазнає поразки.

У повістях письменника з'являється також образ блазня: «У можливості вибору, між постагтю Пророка, Святого чи Клоуна, особисто я б сховався якнайшвидше в костюм цього останнього» [237, с. 176].

Дослідник П. Лагуна згадує про високу ціну, яку повинен заплатити той, хто хоче одягти на себе шати блазня: «Тут проявляється іронія у всій своїй цинічності. Світ насміхається з нас і наших вчинків, наказує нам знищити все тільки тому, щоб виявити, що з купи уламків виникає те саме, що з прийняття своєї ролі та підпорядкування правилам гри з долею. Все так чи інакше завершується програшем. Можна йти, можна стояти, і так нічого не трапиться» [250, с. 60].

Це, однак, не відлякує героїв А. Кусьневича, який є далекий від трактування своєї поразки у категорії трагедії, як і від того, щоб відшукати протидію існуючому порядку. Перспектива порятунку для них є недосяжною метою.

Зустрічі з архетипами на сторінках повістей Анджея Кусьневича символізують окремі деталі досвіду героїв

зумовлені простором, який їх оточував. Ситуація пошуку Батька є одним із вимірів втрати простору дитинства, як екзистенційного центру, місця моральних вартостей людства. Боротьба із Тінню показує нарацію, якою наповнюються пуста, що виникла після втрати їхнього минулого. Натомість, їх відношення до первинності символізує прагнення до повернення до витоків справжньої реальності. Простір у повістях А. Кусьневича трактуємо неоднозначно та багатовимірно. Повернення давнього простору у спогадах повинно привести до забуття минулого. Кожна спроба передати власний досвід приводить до усвідомлення наратором власного безсилля стосовно того, що важко уявити. Застосування мови та простору з метою упорядкування і надання змісту дійсності веде до позбавлення прав до цих категорій. Зрозуміння оточуючого світу стає одночасно підставою до зрозуміння власного внутрішнього світу. Центральне місце екзистенції займає пуста, яка позначена присутністю відсутнього та втраченого Іншого, який постійно вимагає свого проявлення. Будь-які спроби довести його присутність приводять до його повторної втрати. Такий зразок відносин з Іншим автор демонструє на прикладі повісті «Третє королівство». Кожен герой повісті віддається власній мандрівці по різних вимірах простору. Це відбувається у власних спогадах або на територіях, які позначені спільною культурою та історією. Це стає причиною для заглиблення у світ власного несвідомого. Здається, що герої повістей А. Кусьневича подорожують до простору, в якому і так перебувають. Їх мандрівка має без сумніву екзистенційний вимір – вона символізує прагнення зрозуміння таємниці життя. Відповіді на запитання, які їх цікавлять не знаходяться десь у далекому минулому. Ось як про це говорить один з героїв повісті «Вітраж»: «Яким буде цей новий відкритий материк? Я побоююсь, що людину охопить глибокий сором, що вона про це ніколи не подумала у своїй зарозумілій тупості та гордості гідній

шимпанзе, який хизується перед дзеркалом. І все? Власне, у цьому й справа, що більше нічого» [244, с. 96].

М. Домбровський стверджує, що подорожі героїв повістей А. Кусьневича позначені від'ємним знаком, це «немічні спроби відшукати власну ідентичність» [198, с. 76]. Таке ж трактування подорожей героїв письменника знаходимо у В. Мацьонга: «доля героїв рухається тільки назад, та немає жодної перспективи фіналу» [256, с. 26].

РОЗДІЛ 3 НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ПРОЗИ АНДЖЕЯ КУСЬНЕВИЧА

3.1 Специфіка наративно – композиційних форм мислення

Проза Анджея Кусьневича, як представника польського постмодерну, вирізняється великою кількістю засобів вираження внутрішніх емоційних станів героя, зміною його настроїв, залежністю від впливу історичних подій ХХ століття, індивідуальних нестійких точок зору та зрілого світогляду. Особливе місце у творчості письменника займає тонкий психологізм його творів. Суб'єкти, форми, прийоми нарації відіграють важливу роль у перцепції прози автора. Художня експлікація, ясність та точність відтворення певних явищ залежить від обраної письменником форми викладу та специфіки її вираження у загальному просторі повісті.

Як свідчать сучасні наукові дослідження вітчизняних та зарубіжних літературознавців (Л. Мацевко-Бекерської, М. Ткачука, Ж. Женета, В. Шміда, Ф. Штанцеля та багатьох інших), для виявлення стильових рис та творчої активності для деструктивної або ж авангардної парадигми, яка виникає у 20-х роках ХХ ст., характерна схожість концепцій. Частина дослідників вказує на повну зміну моральних, естетичних та світоглядних принципів у тематиці художньої літератури. Інші ж науковці зосереджують увагу на нових літературних прийомах, методах, нормах. Декларування художніх прийомів, ствердження власної прерогативи у

формуванні художнього світу у відповідності до власного розуміння стає одним з основних постулатів епохи.

У даному розділі фокусуємо нашу увагу на основних домінантах творчості Анджея Кусьневича, які виражаються через специфіку композиційних форм. Особливої уваги заслуговує форма літературного опису, його структура, стилістичні риси, місце та функції у творі, його види, портретизація, характеристика, іронічне дистанціювання від буденної соціокультурної дійсності. Наше дослідження це також спроба окреслення наративних особливостей прози письменника – способів передачі настрою, психологічної розірваності, присутності чи відсутності життєвого кредо наратора-героя.

Сучасні науковці вважають, що однією з основних рис літературної свідомості є переконання про дихотомічний характер опису і оповіді. Тут можна навести приклади багатьох дослідників, які намагалися вказати на подібність чи різницю двох способів організації наративного тексту. В загальному це проявляється у наступних категоріях:

- логічна передбачуваність у оповіді та лексична передбачуваність в описі (П. Гамон) [163];

- змінність предикатів, які характеризують оповідь і їх сталість як рису дескриптивних висловлювань (В. Дітер-Стемпель) [163];

- оповідь сприймається як місце зміни і перетворення змісту, а опис сприймається як місце незмінності змісту (С. Агості) [163];

- визнання оповіді як тексту з яскраво вираженою єдністю змісту, з перевагою так званих «м'яких» початків речення; а опису – як тексту з послабленою структурою єдності, з перевагою «твердих» початків речення (Й. Містрік) [163];

- неможливість перестановки речень в оповіді та можливість органічної інверсії у тексті опису;

- присутність темпоральних актуалізаторів (пізніше, перед цим, до цього моменту) як чинників єднання оповіді

і перевага просторових актуалізаторів при описі (перед, за, під) (Р.Барт) [163];

- перевага у оповіді значної кількості дієслів, а при описі – іменників та прикметників;
- типова категорія минулого часу для оповіді, а для опису – теперішнього;
- синтаксична зумовленість єдності оповіді та лексична зумовленість єдності опису.

Цей порядок отримується завдяки введенню різних семантичних відношень між лексичними одиницями (метонімії, метафори, порівняння, уподібнення).

До 70 років аналіз дескриптивних текстів здебільшого мав поверхневий і фрагментарний характер, на що звертає увагу польська дослідниця Б. Вітош [297] Після виходу у світ у 1969 році роботи літературознавця Ж. Женетта, спростувались деякі неточності щодо розуміння форми оповіді та опису. На його думку, спосіб презентації – оповідь події чи опис предмету – це дві схожі величини, які вводять до твору схожі мовні засоби. З цього пункту бачення можна лише говорити про два протилежні відношення до світу – одного активного та іншого більш розмитого та «поетичного» [73, с. 69]. За твердженням Ж. Женетта, «оповідь» обіймає всі форми літературного вираження, а «опис» – це лише один із способів вираження точки зору у нарації.

Звернемо увагу на деякі риси опису у сучасних повістях А. Кусьневича. Його творчість польськими дослідниками визначається як продовження реалізму у польській прозі. Однак, разом з тим мусимо зазначити, що структура повістей письменника відходить від класичної форми повісті, де виразно виділяється мова героя, а нарація складається з опису та оповіді. Можемо стверджувати, що творчість А. Кусьневича займає одне з основних місць у сучасній прозі, яка шукає нові формальні розв'язання. Автор намагається змінити традиційну фабулу через введення до нарації щоденників, хронік, кримінальних сюжетів, а також творів, які читають герої його повістей. Польський теоретик літе-

ратури Р. Нич вказує на особливість нараційної структури повістей Кусьневича, що має «форму мозаїки, колажу, гобелену» [265, с. 213]. Науковець розуміє сучасне мистецтво як певен вид внутрішнього досвіду. Його цікавить символічно-піднесена форма поетичної мови. Він намагається вказати на єдність між формою та змістом переказу у літературі. Сучасна література, на його думку, складається таким чином, що стає неможливо виокремити слово від вимовленої речі: «Виражена річ не стає чимось упередженим стосовно предмету, але покликана до існування, завдяки силі називання у процесі одержання форми слова» [266, с. 35]. Інша ж робота дослідника представляє декілька видів сучасної літератури, які ми приписуємо творчості А. Кусьневича. Серед них експериментальна література, яка шукає нові способи для представлення психічних явищ, а також зовнішні чинники, які впливають на особу, випробовує можливості і межі мови. Виокремлено науковцем і літературу внутрішніх переживань, якій характерне порушення традиційної структури нарації. Таким чином письменник показує особисті, часом драматичні події його життя. Наступне окреслення – література факту. Тут голос надається не лише нараторові, але й відсутній реальності. У А. Кусьневича – це країна дитинства, якої вже у реальності немає. Р. Нич згадує у своїй роботі про так зване поняття «ключ досвідченої реальності» [264, с.36]. Ще один вид літератури, який виокремлюємо у прозі А. Кусьневича – література, як досвід. Її суть полягає у зрозумінні творчого процесу у категоріях досвіду, який змінює не лише автора, а й самого читача. Письменник у своїх повістях не переймається тим, як подається інформація і як вона коментується. Його нараційна техніка – це вияв його мистецької індивідуальності, віддзеркалення духовності, роздумів чи мрій. М. Домбровський порівнює стиль А. Кусьневича з «авторським фільмом» [198, с. 39] Повісті Кусьневича – це вияв авторського «я». Проза письменника характеризується однаковим стилем, аурою, барвою. Письменник застосовує згадані прийо-

ми з метою розбудити у читача потребу пізнання, роздумів про заявлені теми повісті. Письменник у своїх творах поєднує різні форми висловлювання – потік свідомості, цитати, своєрідний діалог, гротеск, інтелектуальну есеїстику. Нарация автора складна та багатовимірна. Кусьневич шукає спосіб, щоб передати словами те, що не належить слову. Підпорядковуючи правилу вільних асоціацій, автор показує внутрішні переживання наратора, демонструючи через них протилежну природу та значення, єдиною спільною рисою яких є суб'єктивна свідомість оповідача. В інших місцях повісті, письменник розбиває єдність нарації через введення наратором явищ зовнішнього світу, що співіснують на універсальній площині простору. М. Ровінські так характеризує нараційні методи А. Кусьневича: «Техніки симультанізму дозволяють частково зреалізувати цей пізнавальний постулат, дозволяють показати «минуле у своїй неподільності» Розширюють перш за все перспективу нараторського бачення. Це розширення стосується у цьому випадку збільшення поля для спостереження» [274, с.78]. А. Кусьневич, намагається показати події твору одночасно, що суперечить з правилами причинно-наслідкових подій, а також порушує традиційну лінійність нарації. Техніки, які застосовує письменник дозволяють йому максимально наблизити реальність до цього моменту, який залишається невловимим для нараційних механізмів спостереження.

Опис є основною пізнаваною рисою стилю прози А. Кусьневича. Елементи опису з'являються вже у частинах речення, під виглядом розбудованої іменної частини, частіше – парантези. Самостійні описові речення автор вміщує у текст оповіді, чим порушує його суцільну єдність. У повістях письменника часто зустрічаємо ситуації, коли опис домінує над оповіддю. Як ілюстративний матеріал нам послужать повісті «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii»), «Вітраж», «Повернення» («Nawrócenie») та «Урок мертвої мови». Перевага опису над оповіддю у цих творах свідчить про спроби автора перенести складність словесного вияву

літературного образу на об'єкти, які найменш піддаються модифікації. З цієї ж таки причини у повістях з'являються звуки музики, слова пісень, запахи, картини.

Фрагмент повісті «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii») , з яким знайомимось на початку твору, демонструє речення, що належать до оповідної майстерності. Це інформація про знайдену мертву молоду циганку і перед цим, відчутний крик – короткі, непоширені речення, що нагадують звіт чи репортаж виразно контрастують з поширеними, багато стилістично оформленими описовими висловлюваннями: «Після надто спекотного дня, коли врешті можна було з полегшенням вдихнути дещо холоднішим віянням, що зароджувався зі сторони старих глинянок на Циганському Передмісті, вітерцем, що прилітав немов у ритмічних відтинках музичної гами – відразу за вулицею Керті, тобто Городовою – там, де розпочинається, власне, Циганське Передмістя, Cigányváros – бо вулицю Керті не можна ще зараховувати до цієї дільниці – почувся короткий крик, після якого запанувала тиша. Грубі нашарування порошу застеляють дорогу, лежать на листі лопуха, дикого цикорію. Зграя горобців зірветься на хвилину і присяде на найближчій акації. Її листя внаслідок спеки покручені, деякі навіть обпали. Домінує мідне забарвлення у поєднанні з піщаною сірістю. Тут і там деякі фрагменти стін, парканів, а також стовбурів акації почнуть набирати кольору сливового фіолетового кольору. О одинадцятій годині вночі, цього ж дня хтось сповістить на постерунок поліції, що в одній з покинутих давно глинянок знайшов останки молодої циганки» [233, с. 6].

В. Шмід, аналізуючи опис у сучасних повістях, звернув увагу, що для класичної реалістично-натуралістичної нарації характерною є наступна система елементів, що виражає ієрархічну структуру дескриптивного висловлювання: по-стать – дієслово, що виражає перцепцію – прозора деталь висловлювання – предмет опису. Далі автор стверджує, що у сучасній повісті ця система є оберненою. Тобто предмет

опису є на першому місці, а місце постаті залишається вільним або ж тільки запропонованим [163].

Для повістей Анджея Кусьневича характерним є поєднання цих двох систем. Наприклад у повісті «Вітраж»: «У цю ранню пору rue de Canal та вулички, які з нею з'єднуються є пустими. День знову передбачається спекотний і незважаючи, що перед хвилиною вибила четверта, є вже дуже ясно та душно між мурами.

Перші гострі, плазуючі при землі промені сонця потрапляють прямо на нас, на тих, що йдуть назустріч чи тих, що стоять біля якоїсь стіни. [...]

Повертаємось на rue de Canal. Закінчується вона біля одного з каналів Тулузи, поряд з колією. GareMatabiau ось-ось.

На rue de Canal усі будинки віддані для богині Венери» [244, с. 7].

Перший образ на перший план висуває предмет опису – rue de Canal. Наступна дія – вираження підсилення освітлення та само джерело світла («є вже дуже ясно», «плазуючі промені») і наприкінці вказано на постаті та зазначено їх місце («на тих, що йдуть назустріч чи тих, що стоять біля якоїсь стіни»). Поза увагою автора залишилось дієслово, яке виражає перцепцію. Такий спосіб нарації є характерним для творчості А. Кусьневича.

Письменник велику увагу зосереджує на точності опису другого плану. У тлі обов'язково з'являється детально описаний предмет-реквізит. Це стає необхідним для з'ясування характеру персонажа-героя-наратора. Ці реквізити більше «промовляють» про самих героїв, ніж їх скупі внутрішні характеристики. Предмет автор відділяє від людини і дає йому окрему характеристику. Такий опис ще раз вказує на те, що А. Кусьневич будує свою повість не за класичним зразком, де предмет розглядався, як частина людини.

Докладний опис чогось, означає врахувати кожну деталь, маючи тільки слово. Основна роль літературного опису зводиться до перенесення симультанності, що харак-

теризує простір формуванням механізмів сукцесивності, які стають основними визначниками тексту. Перехід від одночасного до лінійного вираження вимагає певних дій, що полягають на розрізненні поглядів, ієрархії простору. Кожен об'єкт, який видно через поєднання безлічі предметів, що зображуються одночасно, попередньо послідовно описується. Перетворюючи симультанність у сукцесивність, співставлення з предметом (десигнатом) у описі стає складнішим. Як слушно зазначає Жан Рікарду – це спричиняє антиреалістичний ефект. [271, с. 81]. Це призводить до парадоксу, бо за твердженням Р. Барта – одна з головних функцій опису у літературному творі зводиться до зазначення тіні реальності [6].

Техніка симультанізму присутня також у повісті «Король Обою Сицилій» («Król Obojga Sycylii»). Потрібно зазначити, що у цій повісті можна виділити дві площини у яких ведеться оповідь. Перша – це публічна: історія монархії, кінець епохи і особиста, в якій розвивається доля головного героя Еміля. Обидві площини переплітаються. Факти, які відбуваються одночасно, представлені у двох площинах, саме за допомогою техніки симультанізму. Цій техніці також служить схожість долі героя і монархії, про що довідуємося з роздумів Еміля: «[...] сумісна однаковість у назві померлого кілька років тому королівства містить у собі зародок, передчуття і вирок смерті, наша монархія є такою ж у самій назві: австро-угорська і у цісарському роді: габсбурзько-лотарингзька, а і я сам...» [233, с. 27].

А. Кусьневич у своїй повісті грає з основними положеннями літературних прийомів. Образ Австро-Угорщини збагачує поглядами «зсередини» через спогади головного героя Еміля, які стосуються Відня ще з часів імператора Франца Йосифа I. Описи відповідають реальній дійсності, але містять у собі сюжети Аркадії та катастрофізму. Можна помітити характерні настрої декадентства, зацікавлення проблемою смерті. Велика кількість мотивів, що зустрічається у повісті в кінцевому результаті приводить до одного логічного завер-

шення. Автор немов підкреслює штучність життя, порівнює його з театром. Для цього він застосовує не лише образи театрального дійства (вистави у домі Еміля), а й театральну лексику – куліси, прем'єра, монолог та ін. Якщо стверджувати, що повість «Король Обою Сидилій» («Król Obojga Sycylii») показує людину у щоденному «театрі життя», то публічна площа цього твору відображатиме саму культуру, у якій відбувається дійство, а герої обирають собі нові ролі, або ж губляться серед всієї гри. Створений образ Еміля Р. характеризується своєю драматичністю. Перш за все, у повісті увага зосереджується на одній постаті, подія відбувається впродовж кількох днів, а місце – прикордонне місто Біла Церква у Сербії. Перспектива часу і простору розширюється за допомогою спогадів героя, книг, хронік полку. Такі техніки схожі за своєю суттю до драматичних. Події переходять, немов за сцену. Це відбувається за допомогою діалогів, а також оповіді різних героїв. Драма головного героя Еміля полягає у тому, що він свідомо чи інколи підсвідомо вибирає різні ролі у житті: обділена батьківською любов'ю дитина, нещасливий коханець своєї сестри, нездійснений артист театру, вбивця циганки Маріки. Образи Відня та Білої Церкви виступають тлом, сценографією життя головного героя. Автор представив постать Еміля у драматичний спосіб. Протягом всієї повісті його мучить запитання – «хто ж він насправді?». Автор також показує, через пригадування Емілем, дитячі забави сестер з братом. Тим самим вказуючи, що діти зовсім не безневинні. Садистична гра, яку вигадала Лісхен, старша сестра Еміля, стає причиною його роздвоєної особистості. Саме театр відіграв основну роль на шляху до самоусвідомлення Еміля. Вистава «Едип», яку той дивився у Бургтеатрі допомогла йому ототожнитися з головним героєм Софокла. З цього моменту він починає своє життя влаштовувати на зразок долі Едипа. А кохання до сестри і випадкове вбивство повинні підтвердити вибраний шлях Еміля. Ця сцена, а особливо пронизливий крик, набирають форму гротески. Так як і герой Софокла, він намагається знайти правду про

себе. Однак, це авторська гра ілюзій. Емілю здається, що він знайшов правду про себе, натомість він продовжував жити наосліп. Він не шукає себе, а приміряє нові ролі, які йому дає суспільство, тим самим втікаючи від власного «я». Він намагається ототожнюватись навіть з тим, про що писав Ніцше у творі «Так говорив Заратустра». Відношення з культурою у повісті неоднозначні. З однієї сторони дають герою можливість на самопізнання. З іншої ж – сприяють ошукуванню самого себе. Головний герой Еміль – егоцентрична особа. Він не йде на контакт з «іншим». Прикладом цього може бути також його сестра Лісхен. Він захоплюється нею, але разом з тим, дуже боїться. Пробоє утекти від неї, виїжджаючи з родинного маєтку, але вона приходиться до нього у снах чи спогадах. Для забуття реальності Еміль захопився музикою, предметами мистецтва, картинами, статуетками. У творі є детальні описи наприклад статуї богині Артеміди. Юнак мріє про синтез мистецтв. Це була характерна особливість усіх освічених молодих людей на зламі століть. Натомість Еміль залишається не признаним актором. Самогубство головного героя трактується як завершення якоїсь гри, кінець спектаклю. Автор не описує його деталей. Цей момент показано, як несуттєвий. Ніхто з «глядачів» цього не помітив. У потязі залишилися тільки особисті речі Еміля і кілька позовклих фотографій.

Проблематика психічного життя займає важливе місце у творах А. Кусьневича. Письменник цікавиться різними проявами внутрішнього світу людини, її підсвідомості. Це знайшло свій вияв у вигляді роздумів на тему їхньої візуалізації. Автор намагається відшукати такі техніки та прийоми, які б максимально наблизили його твір для сприймання читачем. М. Домбровський, намагаючись дати характеристику творчості Анджея Кусьневича пише: «У мене відчуття страшної неадекватності слів щодо цього, що ці книжки несуть з собою. Їх сюжет є найчастіше тим, що найменш важливе, найбільш крайнє, [...] що не можна висловити якоюсь конкретною формулою» [198, с. 25-26].

Зацікавлення світом речей як засобом, що послуговує за наглядність описаної історії, наводить на думку про сучасні аудіовізуальні засоби. Письменник неодноразово у своїх інтерв'ю виражає свою захопленість фільмом та кінематографом. Він також вважає, що фільм краще ніж література може зберегти та показати смаки, що поширюються у даній епосі [261]. А. Кусьневич змальовуючи тло виключно словами, добирає слова таким чином, щоб привести у дію уяву читача. Письменник неодноразово звертається до його терплячості. Мовні засоби, якими користується автор, застосовані таким чином, що здається, що вони виходять за рамки звичайного слова і перетворюються в образ. А. Кусьневич не описує предмети, він їх називає. Його проза вирізняється точними назвами меблів, сувенірів, статуєток, мелодій, страв, фільмів епохи. Наприклад у повісті «Вітраж»: «Варто хоча б назвати диван у стилі, який колись носив назву Resamier (бо на такій був портрет у грецькій туніці з епохи директорії чи емпірії) покритий тілесно-рожевою плюшевою тканиною» [244, с. 320].

Або у повісті «Повернення» («Nawrócenie»): «Вправо і вліво від мене коліна у шовкових панчохах. Грубо припудрені плечі жінок, які пахнуть Губігеном та Коті» [237, с. 105].

Чи у повісті «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii»): «І вже здалеку спливаюча музична хвиля не покине нас, супроводжуватиме нас разом з нестерпним ароматом парфум пані Р. – «Violetes Imperiales». Немов тло, а частково – по мірі тривання як складник і необхідний акомпанемент, що нерозлучно пов'язаний з аурую салону на вулиці Струпрінг і з юнацькими забавами брата та сестер Р.» [233, с. 163].

Подані конкретні назви епохи, парфумів, пудри звільняють А. Кусьневича від детального опису вигляду та запаху. Вказані назви речей також викликають у читача таке ж як у автора повісті відчуття відрази чи вподобання. Як читаємо у роботах Р. Барта, що «опис форми може збуджувати

сумніви, але назва дозволяє вибрати вірну форму перцепції. Дозволяє здійснити акомодацию не тільки погляду, але й розуміння» [7, с. 294].

У прозі А. Кусьневича можна також знайти деякі описи, які нагадують структуру фільму. Це стає можливим через авторське застосування сценарію чи техніки монтажу. Наприклад, у повісті «Вітраж»: «Добрий доктор Клауд, що постійно пересуває кінчики пальців, то знову середина долоні зверху, вздовж гомілки з напруженою блискучою шкірою і знизу і з-під коліна по литці аж до кісточки, на якій скручена шовкова панчоха бежевого кольору. А через хвилинку затриматись долонею відразу над коліном» [244, с. 24].

«І далі (в тому ж сценарії, в цьому ж приміщенні) – огортає все морок» [244, с. 268].

Або ця ж техніка у повісті «Урок мертвої мови»: «Отже, образ раптом наблизений (і одночасно немов ми дивимось на нього збоку і зверху, з перспективи) себе крокуючого по задимлених згарищах» [239, с. 34].

Фрагменти опису у цитованих текстах так зредуковані до ролі дидакалії, що призначені для режисера та інформують про декорацію приміщення, освітлення сцени, руху образу, роботи камери – відстані огляду та способу зображення.

У класичних реалістичних повістях опис належав до сфери нарації. У діалогічних партіях наратор інформував про вигляд і поведінку героїв, але така інформація з'являлась у тексті неповною та у додаткових відступах. Діалоги у літературі ХІХ ст. можна визнати як тексти, що свідчать про вербальну комунікативну свідомість. Натомість сьогодні ми спостерігаємо за мовною поведінкою людей у аудіовізуальній перспективі. Тобто, як читаємо у В. Шміда, вибираючи з напливу інформації аудіовізуальні та візуальні аспекти при цьому поєднуючи їх у єдине значеннєве ціле [163, с. 58].

У повістях А. Кусьневича постаті, що промовляють, показані як такі, що поєднують візуальні можливості з аудіаль-

ними. Це і елементи вигляду, вбрання, зі сукупністю рухів, міміки та жестів, а також всією системою спілкування. Для прикладу візьмемо фрагменти з повісті «Вітраж»: «Старша пані, склавши на табуреті хворі ноги, сидячи у глибокій задумі, переглядала по черзі документи, які подавала їй панянка Сімона. [...] – Les aristocratsalaLanterne! Caira, caira, caira! – пані Таїда, наспівуючи і вибиваючи під ритм рукою, посміхається, сягає за шоколадкою до плоскою коробки з шовковою кришечкою, на якій намальовано сцени пасторальних мотивів і продовжувала наспівувати, маючи повні уста» [244, с. 57].

Образи, які представляє А. Кусьневич ніколи не з'являються в акустичній пустці. Цей прийом автор також застосовує, коли описує пейзажі. Варто підкреслити, що у деяких з них у ролі акомпанементу читач чує музику. Цей прийом вказує, що письменник намагається наблизити свою прозу до фільму. У фрагменті повісті «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii») читаємо: «Мені здається, що я чую стукіт молотка і разом з тим на тлі звуки «Траурного маршу» Бетховена, сухі качани кукурудзи видають саме такий жалібний клекіт, немов повторюють до болі музичну фразу, тільки у зменшеному вигляді» [233, с. 89].

Музика присутня не лише в описах, але й у самому способі оповіді. Користуючись технікою симультанізму, автор у своїх творах зіштовхує декілька сюжетів, які одночасно протікають на різних площинах. Вони взаємно перетинаються, лише в одній точці. У загальному ж плані вираження становлять єдність. Сам А. Кусьневич говорить, що «передати якусь історію, це так, немов відшукати ноти, які складають гаму знайомої мелодії» [268, с. 46].

Повісті письменника імітують музичні форми. Автор робить спроби впливу на читача їх музичним звучанням. За Р. Ингарденом, літературний твір ми відчитуємо як чотиришарову формацію, де перший шар – звук, другий – значення, третій – це «вигляд», а четвертий – дійсність, яка зображується у творі [216]. Роль музики у творчості Кусь-

невича з'ясовував Б. Хелстовські, який помітив, що повісті автора «можна представити, як музично-мистецький твір» [191]. Ц. Ровінський називає повість «Урок мертвої мови» – сонатою, «Зони» («Strefy») – симфонією, «Вітраж» – музичною варіацією, «Корупцію» – сюїтою. Але дослідники не зосереджували своєї уваги на цій техніці автора [274]. Музика у повістях А. Кусьневича введена у сюжет самого твору, вона становить безпосередній предмет його оповіді, місцями набирає символічного значення, підсилює іронію, розчарування, страх.

Приклади описів у повістях письменника засвідчують, що застосування у прозі техніки фільму приводить до поповнення можливостей цього прийому, функція та місце якого у літературному творі постійно змінюється. Змін також зазнає структура та ступінь когеренції тексту. Опис у тексті виконує роль засобу, який показує конвенціональність жанру повісті. У прозі А. Кусьневича ми спостерігаємо, що автор виходить за ці рамки, тим самим створює нові шляхи збагачення літератури. Прикладом такого виду опису слугуватимуть фрагменти повісті «Повернення» («Powrócenie»), де автор, немов у сценах німого фільму, досягає бажаного ефекту. Повість стосується єврейської тематики, де проблема Голокосту не описується безпосередньо, а зображується через прийоми мовчання та символічні образи. «Коли я почув вперше їх спів, зрозумів усю глибину не тільки традиції, але й трагедії. Світло свічок.[...] А там за вікнами – темінь найнепроглядніша» [237, с. 45].

Ще один вид опису, з яким ми стикаємося у прозі А. Кусьневича – це зображення героїв на фотографіях. Застосування письменником у прозі прийомів фотографії і фотомонтажу дає цікавий матеріал для дослідження. З прикладами цих категорій зустрічаємося у повістях «Зони» («Strefy»), «Дорогою в Коринф», «Поверненні», «Суміш традицій» («Mieszanie obyczajowe»). Польський дослідник творчості письменника, Т. Блажеєвський, так пише про «фотомонтаж пам'яті» у повістях автора: «Імітації Кусьне-

вича з фотографіями – як і кожна реконструкція – є припущенням факту подій, перекресленням їх когеренції і відтворенням їх заново, пошуком пояснень і мотивацій. Наслідуючи минуле, вони збагачують його рисою ностальгічного піднесення» [182, с. 301].

Письменник часто застосовує прийом фотографії чи прийом зупиненого кадру фільму, як ми мали можливість переконатися вище. Це пов'язане, зазвичай, з пам'яттю, минулим, ностальгією і меланхолією героя-натора. Так у першій частині повісті «Зони» («Strefy») представлено зустріч друзів у країні дитинства, як опис з перспективи часу. Минуле письменник зображує через повернення до давніх днів у спогадах, розмови з давніми друзями, листи від знайомих. Крім пам'яті мимовільної у повістях ми зустрічаємось з пам'яттю візуальною – фотографією. А. Лебковська стверджує, що у прозі А. Кусьневича фотографія стає однією з головних стратегій опису: «Найвагомішу роль відіграє правило перелічування. Все це поєднується з усталеним порядком відкривання механізмів перетину межі між минулим та дійсністю. Цьому ефектові служать нашарування візуальних метафор (кліше, фільм, скло ітд.). Таке зображення минулого відбувається власне за допомогою опису, що будується на зразок фотографії. Механізми її сприймання ототожнюються з правилами евакуації пам'яттю того, що минуло» [253, с. 120]. Пригадування кадрів з минулого стає свідченням того, що не існує вже цієї давньої спільноти. Це також важливий момент для опису біографії окремих героїв твору.

«Коли тепер, з плином літ, [...] з-поза інших горизонтів заглянути у пам'ять як до темної криниці [...] можна з легкістю у невеликому дзеркалі води поставити поряд з собою і обличчя, і руки, і рештки тулубів, а навіть частинки вбрання, формуючи щось на зразок фотографії [...]» - каже натор першої частини повісті «Зони» («Strefy») [241, с. 47].

На такій колективній фотографії автор символічно показує своїх героїв повісті: Оляка Богачевича, Густка Остро-

рога, Євгена Лучко, його брата Влодека і сестру Олену, Сало Гриншпана, Конрада Ріхтера та деяких інших. Ця спільна фотографія стає початком індивідуальних історій. Перш за все вона пов'язується з пам'яттю, а у процесі спогадів ми помічаємо, що деякі зображені способом фотографії по-статі оживають, інші ж залишаються, «немов паперові». «Деякі обличчя відразу оживають [...] інші залишаються нерухомі [...]. Є і такі, від яких залишилися тільки пусті обриси [...]. Коли ані імен, ані прізвищ собі не пригадуємо, залишається єдиний спосіб на заповнення: вставити порядкові числа»[241, с. 47].

Фотографія – це екзистенція затримана в часі, збережена у позі старанно вигаданій фотографом. У пам'яті ж вона розпадається на фрагменти. У наукових дослідженнях Р.Барта читаємо, що у літературному прийомі фотографії можна не дотримуватися правила заборони торкатись предметів безпосередньо. На прикладі фотографії у науковця з'являється спроба реабілітації вічних екзистенційних відчуттів, доступ до яких знищено невластивими посередниками. [10]. «Барт постулює повернення до написання з великої літери відчуттів таких як Добро, Справедливість, Єдність, у світі, в якому знищено основні справи екзистенції: Смерть, Любов і Ненависть»[286, с. 346].

Навколо проблем смерті, любові та ненависті сконцентровані спогади, що представляє письменник у «Знаках зодіаку». Фотографія у цьому випадку стає виявом боротьби наратора зі смертю. Вона показує читачеві світ, якого вже немає. Таке ж значення вона має і в першій частині повісті «Зони» («Strefy»). Усі ці «фотографії» стають залишеним слідом неіснуючої спільноти.

Р. Барт запропонував два елементи для прочитання фотографії – «пунктум і студіум». «Студіум» – це спроба наслідування загальноприйнятих і уніфікованих правил композиційної побудови фотографій. Це так званий договір між творцями і споживачами мистецтва, який доз-

воляє правильно осмислити витвір мистецтва. Елементом «студіум» позначається консервативна пам'ять людства. Ним також зазначаємо величину його культурних потреб та зацікавлень. «Пунктум» – це так звані позначення, галочки, які знаходяться на фотографіях. Ними науковець пропонує позначати конфлікт і тим самим вказувати на шляхи до його вирішення. Це два протилежні поняття.

Якщо застосовувати визначення, запропоновані Р. Бартом, то можна стверджувати, що представлена група на колективній фотографії – це «студіум». Під «пунктум», а отже, тим, що нас ранило, зворушує, розуміємо окремі постаті та деталі, які скрупульозно А. Кусьневич вибудовує у своїй прозі: «Деякі з тих віконць показують постаті домашніх тварин [...]. Інші піддаються нашому пильному спостереженню зі сторони: у когось з цілої долоні, яку він встромив за рамку фотографії, залишився тільки великий палець, він, раптом, у своїй винятковості виростає до значення символу[...]. З когось іншого бачимо тільки воскове, просвітлене вухо, червоне по краям, з жилками на площині вушної раковини, блискуче, голе і живе, хоча самотнє» [241, с. 48-49].

Колективна фотографія висвітлює спільноту, є збереженим образом багатьох зустрічей на різних площинах – «я» – «ти», «я» – «він»; поляк – українець, єврей, німець; чоловік – жінка. Парадоксально, але А. Кусьневич початком цієї зустрічі, для зображених на фотографії людей, робить момент прощання перед війною. Жоден з представлених осіб не залишився у родинних місцевостях. Олек Богачевич після війни виїхав далеко на захід, а пізніше у 1949 році приїжджає до Варшави, якої, як сам у повісті підкреслює, не знає. Сало Гриншпан після війни стає лікарем у Вустері (США). Густав Остророг у Йоганезбурзі влаштовує полювання для багатих. Олена Лучко і Конрад Ріхтер загинули під час війни. На символічний розпад спільноти вказує також момент, під час якого

Влодек Лучко залишає колективне фото. «Влодек Лучко [...] просто повертається до нас плечима і спокійно йде собі. Не можу на даний момент бачити його якимось інакше ніж почорнілого і з бородою, вигаданою, бо бачимо нашого товариша зі сторони плечей [...], дивуємось, звідки вона, адже у нашій спільній пам'яті бороди у нього не було. [...] Ця декомпозиція підтверджує лише факт, що за цим картоном створені якісь інші спільноти, в яких ми участі вже не беремо» [241, с. 49].

Така декомпозиція фотографії вказує на труднощі, що виникають при порозумінні та спілкуванні, які ми спостерігаємо у наступних моментах повісті. Читаючи першу частину «Зон», складається враження, що ми переглядаємо альбом зі старими фотографіями. А як пише М. Залеський «дивлячись на фотографію, ми спостерігаємо за світом у стані відмирання, те, що знаходиться у кадрі, зникає після того, як воно стало фотографією» [303, с. 44].

В епілозі повісті читаємо, що вартість мають лише люди та їх долі, спогади та досвід. Хоча герой повісті терпить особисту поразку, але він не переймається нею. Він зберігає спокій і ставиться до реальності, як і до себе, без ілюзій. У повісті «Зони» («Strefy») переплітаються зустрічі та роздуми, історія та екзистенція, народження, ненависть, любов, смерть, створюючи тим самим суміш звичайних людських справ. У повісті «Зони» («Strefy») показано як справжні зустрічі, так і вигадані, автентичні спроби діалогу, але також неспроможність подолати відчуття «іншості», відчуження, поразки.

Застосування згаданих вище технік найвиразніше ілюструється на прикладі записів спогадів. С. Вислоух згадує, що застосування симультанізму у прозі, дозволяє наратору А. Кусьневича універсалізувати досвід дійсності [301]. Минуле, яке обов'язково проминає, у повісті «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii»), зупиняється на фотографіях, вбранні, окремих речах. Несумісні на перший погляд факти поєднуються між собою у часі та про-

сторі, а наратор вільно переміщається з однієї площини в іншу. Досвід головного героя повісті Еміля Р. залежить від багатьох природних та штучних чинників. На нього має вплив місце і час народження, родина, в якій він наймолодший, відношення сестер до нього, освіта, яку йому запевнили батьки, неспроможність розуміння власного ества, що привело до неприродних бажань молодого чоловіка. Герой А. Кусьневича говорить про бажання здійснити акт заміни, про який він довідується з книги Ніцше. Еміль вважає, що убивши тварину, чи інший ритуальний предмет, він звільнився б від такого бажання у реальності. Можливо, б тоді доля героя завершилась інакше. Так само відбувається і в повісті «Зони» («Strefy»), де кожен з друзів дивиться на минуле зі своєї точки зору, до якої додається індивідуальний, національний та соціальний принцип. У повісті «Стан невагомості» («Stan nieważkości») наратор почергово втілюється у героїв повісті, щоб ще раз і ще раз переживати моменти, які мають значення, не лише для окремих осіб, а й для всієї культури пограниччя. На думку Й. Яжембського досліджуючи творчість А. Кусьневича ми стикаємося «у постатях наратора з чужими для пересічного поляка думками» [219, с. 243]. Те, що для поляка злочин, для українця вияв власної гідності та боротьба за волю. Те, що для француза частина чужої історії, для німця чи поляка зламани долі та серця. Для цього автор теж застосовує техніку точок зору. Цю техніку виділяє у свої роботах Ф. Штанцель, який звертає увагу на «позицію з якої ведеться оповідь» [282, с. 27]. Тим самим виділяються дві позиції персонажа-мовця та персонажа-рефлектора, хоча їхні функції збігаються у взаємних реляціях. У прозі А. Кусьневича проблему «точки зору» розуміємо у її загальному значенні. Тобто, як наратор ставиться до певної ситуації, що виражається словами – «мені не подобалось», «ніхто не хотів» та ін. Але знаходимо також виявлення цієї проблеми як позиції, яку займає оповідач ведучи свою розповідь. Це приводить до того, що у повісті письменни-

ка починає розпорозуватись не лише реальність, а й сам оповідач. Найглибше автор це демонструє у першій частині повісті «Зони» («Strefy»). Про події ми довідуємося від колективного наратора. При цьому він постійно перетворюється, змінюється. Здавалося б точка зору також повинна змінитися, натомість вона залишається такою ж як нам представив перший наратор. Кожна виділена спільнотою особа, розповідає свою історію, яка з'явилась у їх спільному минулому. За Ф. Штанцелем точка зору нараторів та погляд персонажів роману повинен відрізнятись. У повісті А. Кусьневича цього не відбувається. Наратори і персонажі тут одні і ті ж особи. Кінець тих оповідей показує, які далекі їхні увявлення про ідеальне «ми», про яке можна було говорити у дитинстві. У дорослому ж житті від нього залишається тільки марево про єдину багатонаціональну спільноту.

Незважаючи на велику тематичну, історичну, географічну широту повісті А. Кусьневича, насправді говорять про одне і те ж. Спільною темою стає місце, де знаходяться герої твору, яке розуміємо у екзистенційних категоріях. У своїх реальних чи фіктивних подорожах герої повістей намагаються відповісти на запитання: ким вони є відносно минулого, де є межа між внутрішнім та зовнішнім світом людини, що належить до них, а до чого чи кого належать вони.

Техніки, які застосовує А. Кусьневич мають спільну рису – усі вони впливають на розірваність єдності простору літературної оповіді. Цим автор досягає вищості над лінійністю мови, фабули та нарації. Багатовимірна площина простору показана читачеві різнопланово, зі збереженням музичних вставок, при цьому відчутні смак, спека, запах. У прозі А. Кусьневича має значення не те, що показується, а тільки яким чином це здійснює письменник. Він зумів відшукати найтісніший зв'язок мови з реальністю його творів, не звертаючи уваги на зміст.

3.2 Типи нараторів у прозових творах письменника

При аналізі типів наратора у прозі Кусьневича спираємося на структурну наратологію. Зосередимося на оповідних інстанціях і оповідачеві. Варто згадати, що наратологія як наука досліджує різні сторони оповідної структури текстів. Центральна увага семантичної категорії оповіді прикована виключно до дії героїв. В. Пропп наголошував, що ця площина розглядає функції сюжету та центральні дії героїв. [130]. Греймас А.- Ж. виділяв анктантні моделі [52]. Ж. Женетт ключовими підходами у структурній наратології вважав спосіб нарації [73]. Науковець виділяв шість типів наратора, які В. Шмід назвав дещо складними для розуміння, запропонувавши при цьому свою відповідну структуру [163, с. 84]:

За Ж. Женеттом	За В. Шмідом
Екстрадієгетичний-гетеродієгетичний наратор	Первинний недієгетичний наратор
Екстрадієгетичний-гомодієгетичний наратор	Первинний дієгетичний наратор
Інтрадієгетичний-гетеродієгетичний наратор	Вторинний недієгетичний наратор
Інтрадієгетичний-гомодієгетичний наратор	Вторинний дієгетичний наратор
Метадієгетичний-гетеродієгетичний наратор	Третинний недієгетичний наратор
Метадієгетичний-гомодієгетичний наратор	Третинний дієгетичний наратор

Для виділення типів наратора у творах Анджея Кусьневича користуємось типологією В. Шміда, яка є доступнішою для аналізу прози. Дієгетичний та недієгетичний наратор містить особу наратора, який за традиційно називаємо – «наратор від першої особи» та «наратор від третьої особи». Що не зовсім вірно відбиває справжню сутність поняття. Приймаючи до уваги думку В. Шміда вважаємо,

що граматична форма не повинна бути основою його типології. « [...] будь яка розповідь ведеться від першої особи, навіть якщо граматична особа виражена у тексті не експліцитно» [163, с. 84]. Отже, наявність форми першої особи в тексті твору не несе за собою жодного типологічного навантаження. Натомість його функціональна приналежність впливає на парадигму розрізнення нараторів. Якщо перша особа (так зване «я») стосується виключно самого акту оповіді – то наратор вважається недієгетичним. Якщо ж – по чергово акту оповіді та оповідної ситуації – дієгетичним.

Наративним схемам, які притаманні прозі А. Кусьневича, притаманний химерний виклад оповіді. Його структура складається з внутрішніх монологів, спогадів, цитування, асоціацій, діалогів, відсутня системність та послідовність оповіді. Притаманна часопросторова розмитість повістей. Неоднозначними є образи оповідачів, які з'являються то в першій, то в третій особі, інколи у другій особі. Інколи здається, що оповідь ведеться безособовим наратором. Речення будуються по чергово прості та складні. Їм властиві безособові форми – «вечоріло, сутеніло, почалось, діялось». Але це не означає, що наратор повністю відсутній. Таким чином наратор оцінює предмет розповіді, коментує її, не називаючи себе при цьому. «Огрядна жінка розвішує на дроті щойно випрані панчохи. І є, здається, четвер, а, може, середа. І повне літо» [244, с. 7]. Дієгетичний наратор у повісті «Суміш традицій» («Mieszaniny obuszcajowe») розповідає про себе, як про третю особу, називаючи себе по імені: «Казьо розвинув уяву. Завжди її мав достатньо, аж забагато» [235, с. 5]. Або «Казік думав, дивлячись у вікно на цей натовп, що стопорився біля посольства» [235, с. 183].

Інколи форми «я» виражені займенниками «мені», «мене», «зі мною», «моя». «Мені снилось, що пливу вниз по течії і що вода, якщо це взагалі була вода, була такою теплою [...], пропливала мені через розчепірені пальці» [242, с. 5]. Чи у іншій повісті: «Здавалося мені, що мої ноги взуті у високі чоботи з широкими халявами» [232, с. 5]. Або «Моя

батьківська земля. Ця інша – по маминій лінії – далеко [...]» [243, с. 7].

Інколи замість в однині форма «я», з'являється як колективний наратор «ми». «Переглядаємо не тільки той старий, давній сценарій» [241, с. 11]. «Заходимо, виходимо і знову повертаємось» [244, с. 13]. «Пішли ми у кіно учотирьох» [243, с. 56].

У повісті «Повернення» («Nawrócenie») виділяємо кілька видів нараторів – колективного «ми»: «Раптом щось випало чи вискочило з проїжджаючого повз нас потягу» [237, с. 7]; дієтичного: «Так собі роздумую, вдивляючись у свого двійника по ту сторону дзеркала» [241, с. 9]. Автор також підкреслює, що у повісті існують два різні «я», які відповідають за різні часові та просторові площини, одна з яких – це реальність та сучасність, така якою вона є насправді, інша ж – щасливе минуле, те яким воно було чи могло б бути. «Ми є без сумніву роздвоєні, це факт, але це не два різні обличчя [...]. Ані двійник, ані два двійники, що крокують одночасно. Єдина і виразна суть цього – це та сама особа, одночасно в двох особах чи костюмах». [241, с. 18]. Наратор повісті у реальній площині подорожує на трасі Варшава – Львів через Люблін і Розвадів. З тексту також довідуємося, що він перший раз за багато років повертається на ті терени, де колись мешкав у дитинстві та юності. Інша ж подорож відбувається у площині спогадів. Інший наратор, інша частина «я» повертається у час молодості, яке той провів у маленькому містечку, з його специфічним середовищем, екзотичною вже красою. Відбувається подорож у часі у Давнину, у Передчас, де як дитині все вибачалося. Минуле повертається до нього, як час зумисне навіяний, але без вороття зачинений, в якому не можна змінювати фактів.

Оповідач в першій особі, тобто «я» дієтичне може бути присутнім у творі різною мірою. Літературознавець Ж. Женетт говорить про дві площини цієї присутності. Він вважає, що «я»-оповідач це не звичайна особа, яка записує хронологію подій. Згідно його твердження «я»-оповідач

– це або головний герой, або ж спостерігач та очевидець. Користуючись термінологією Ж. Женетта, додамо схему С. Лансер, що дещо досконаліше представила цю взаємозалежність [163, с. 92]. Схема представляє яким чином дієгетичний наратор відрізняється від недієгетичного. З її допомогою встановимо, які наратори присутні у творах Анджея Кусьневича.

Згідно термінології Ж. Женетта, з якою С. Лансер погодилась, недієгетичний наратор – це той, який неприсутній в розповіді історії.

Дієгетичному ж властиві наступні параметри:

- очевидець, але не учасник подій;
- очевидець-головний герой;
- другорядний персонаж;
- один з головних персонажів;
- головний автобіографічний герой або ж наратор-протагоніст.

Можемо з стверджувати, що у повістях А. Кусьневича немає вираженого недієгетичного наратора. Він з'являється фрагментарно. Коли автор передає думку від одного героя до іншого через внутрішній світ іншого персонажа. В усіх повістях автора яскраво проявляється дієгетичний наратор. Розглянемо, чи усі пункти, які виділяє С. Лансер для дієгетичного наратора, властиві творам письменника.

Очевидець, але не учасник подій – тобто анонімний стенографіст, який записує історію. Такий наратор присутній у повісті «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii»). Такого ж наратора виділяємо у повісті «Знаки зодіаку». У центрі нарації завжди присутнє «я» того, хто веде оповідь. Займенник «я» місцями переходить у колективне «ми». Автор натякає на те, що події, про які він веде оповідь стосуються не однієї людини. Травма торкнулася цілого покоління. А на рівні особи у повістях вона виявляється в особистій поразці головного героя, хвора свідомість якого приводить час існування давніх друзів, знайомих. Тільки в наступних частинах повісті, де мова йде про життя Олька у Варшаві

у п'ятдесятих роках, стає очевидним, що форма нарації змінюється. Ще одна причина, чому автор користується займенником «ми» полягає у тому, що займенник «я» – невластивий Східній Галичині, епохи про яку пише А. Кусьневич. У країні дитинства автора існувала давня спільнота людей, хоч і різних за національністю та станом, але дружніх людей. Ностальгія за раєм, за дитинством людства, як часом, коли можна було розтворитися у спільноті, коли людина не розрізняла «я» і «ти», а все розуміла як «ми», сприймається також як прагнення повернутись до «стадії дзеркала» про яку говорить Ж. Лакан. «Розуміння себе, як дзеркального відображення становить модель знаходження «я» у «іншому», а за цим іде також сприймання «іншого як іншого» [94]. На цій стадії дитина починає усвідомлювати свою «іншість», розуміє свою приналежність до певної групи. Початок ідентифікації себе як ту чи іншу національність веде до розпаду мирної спільноти. З'являються індивідуальні «я». Ось як про це говорить Й. Яжембський: «наратор через цю конвенцію хотів би відбудувати свій внутрішній світ. Цей «викорінений» наратор хапається за кожен можливість, щоб знову повернутись у спільноту» [219, с.44].

Диспропорція між «я» і «ми» у нарації повісті спричинена власне такими особистими переживаннями. Займенник «я» відповідає за реальність наратора, так само як і займенник «ти», тобто інший учасник діалогу. Через сприймання минулого як основи своєї теперішньої ситуації, друзі намагаються позбутися свого «я», яке стало символом самотності і поразки. Наратор намагається з'єднатися з людьми, місцями, з усім тим, що було для нього особистим простором. Нарация виявляє існування світу юності. У ній видніються також спроби повернути до реальності самих учасників колишніх подій. «Деякі обличчя вже затерлись, імена також. Але вони існують» [241, с. 9].

Такий процес повернення приречений на невдачу. Знаряддям для відтворення минулого служить нарація, що

передається займенником «я», який виразно відділяється від самого предмету нарації. Герої, реалізуються у її акті і не можуть подолати відстань щодо цього про що ведеться оповідь. Стараючись перейти через межу, яка розділяє «я-реальне» від «ми-колишнього», герої шукають єднального елемента, що міг би пов'язати минуле і теперішнє в одне ціле. Цю роль виконують знаки зодіаку (власне таку назву має перша частина повісті «Зони» («Strefy»)), символи, від яких залежить їхнє життя. На певні алгебраїчні формули, астрологічні знаки учасників подій автор накладає їх первинне значення, яке пов'язує усіх героїв повісті з їхнім минулим, з їхньою давньою спільнотою, в якій вони розумілись як єдине ціле.

Нарація веде героїв через символ, який у собі вміщає усі значення, до самоідентифікації. Перекладаючи досвід власного існування на об'єктивну логіку знаків, герої вміщують таємницю у символи, який неможливо прочитати. Невипадково єдиною особою, яка може прочитати у знаках прихований зміст їхнього життя є Євген, який втручається, раптом, до їхньої розмови. Через якийсь час взагалі з'ясовується, що він давно вже помер. «[...] а Євген [...] (звідки раптом Євген Лучко? Адже його давно вже немає!) з'явився немов з-під землі і говорить [...]» [241, с. 223].

Отже, у певних частинах повісті «Зони» («Strefy») наратор присутній у дієгетичному світі. Натомість, якщо автор намагається увійти у свідомості персонажів, відбувається його заміна на недієгетичного наратора.

На відміну від наратора повісті «Зони» («Strefy») (першої її частини), наратор у повісті «Дорогою на Коринф» («W drodze do Koryntu») є не тільки очевидцем, також і учасником подій. Приступаючи до оповіді про давні події, він грає певну дієгетичну роль. Його головна мета полягає у реконструкції свого досвіду, вражень. Він користується інформацією, яку переказують другорядні наратори. Увага у повісті зосереджена не на оповіді, а на оповідачеві. Дієгетичне існування цього очевидця і водночас головного героя

служить для мотивування подій і реконструкції минулого. У повісті «Дорогою на Коринф» («W drodze do Koryntu») найбільш відчутно проявляється характерний прийом – накладання часу на простір. Тут, як і в повісті «Зони» («Strefy»), маємо справу з групою друзів. Окремим частинам життя героїв повісті відповідають властиві їм місця та символи, які містять у собі відчуття і мотиви характерні для тієї чи іншої частини їхнього життя. Пунктом відліку, а разом з тим і екзистенційним простором є для них міфічний Трикутник Лук, їх перша і давня країна. Саме там відбуваються дитячі забавки з уявою Долька і Євгена. «Дивна спільнота уяви, якесь братерство, хоча б ніби звідки, з якого б це дива? Я – з замку, він – з плебейства, а однак» [243, с. 15]. Ця символічна гра, що зветься «полювання з соколом», дає друзям можливість зосередитись на тому, що залишається невимовленим. Вона також окреслює значення тих часів і пов'язані з ним невідомі місця їх спільного і окремого подальшого життя. Це також вияв дитячої радості, ще не позначеної стереотипами суспільства. «Відколи ми зблизилися з Євгеном, почались наші спільні полювання з соколом. Це він, здається, вимовив перше слово «тарло». Слово, яке стосується риб і річкового болота, і, водночас, якесь темне і двозначне» [243, с. 95].

Вміння, яке Долек виносить з собою у доросле життя з «Трикутника Лук», залишається з ним протягом всього зображеного в повісті життя. Його також супроводжуватиме постійне порівняння усіх місць, в яких він знаходиться – Відня, Замку в Горах, Верони чи Парижа – з міфічною країною, звідки той походить.

Різні типи нараторів зустрічаємо і у повісті «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii»). На перший план висовується наратор очевидець, але не учасник подій. Це саме він знайомить читача з багаторівневим планом повісті, головними та другорядними персонажами, а також з місцями, де відбуваються події. Він також повідомляє про трагедії героїв повісті – психічну у Еміля (гетерогенна осо-

бистість. Яка не може відшукати себе у суспільстві), локальну (це смерть циганки Маріки, молодої танцівниці) і історичну (падіння Австро-Угорської монархії), яка мала вплив на подальші долі цілого покоління.

Наратор очевидець, але не учасник подій і наратор очевидець – головний герой змінюються почергово. «Раптом ясність у моїй голові. [...] Раптом хтось сказав мені правду якої я не знав, але підсвідомо відчував» – говорить наратор [233, с. 108]. Головний герой повісті, Еміль, роздумує про те, що він розуміє, хто така людина і для чого вона призначена. Своїми роздумами він повертається до своєї сестри, свого призначення та покликання. І далі знову з'являється наратор очевидець, але не учасник історії: «Пізно вночі, ховаючи ліхтар за китайською перегородкою, юнак Еміль поглинутий думками про невідомого йому до цього часу мислителя-поета» [233, с. 107]. Постать Еміля поєднує у собі всі сюжети повісті – психологічні, кримінальні, історичні. Переносячи свою особисту травму (любов до сестри) і пов'язане з тим почуття гріха на історичну площину – занепад Австро-Угорщини, а разом з тим порушення всього давнього порядку, головний герой робить злочин, намагаючись тим самим піднятися над своїми комплексами і звільнитися від приреченої спільноти. З цим героєм пов'язане також почуття двоїстості. Вперше нам його представляє наратор-очвидець, описуючи зачаття головного героя. Батько Еміля в цей час думає про іншу жінку, а ця обставина кидає тінь на подальшу долю хлопця. «Еміль став дитям з подвійним характером, його почали на іншому об'єкті у думках, ніж це сталося у реальності» [233, с. 20]. Саме у цій подвійності вбачає наратор-головний герой причини свого почуття, як і поразку свого полку та монархії. Тому він знаходить свій спокій у музиці, яка може одночасно показувати кілька елементів, не втрачаючи своєї індивідуальності, а становлячи у своїй різномірності одне ціле. Головний герой уподібнюється до Нарциса – у всіх подіях бачить віддзеркалення власної долі. Наратор-головний герой відображає

внутрішній світ персонажа. Натомість наратор-очевидець, але не учасник подій – зовнішній. При описі зовнішнього світу персонажа присутні широкі описи, пояснення, відступи, історичні факти.

У повісті «Стан невагомості» («Stan nieważkości») також присутні кілька видів нараторів. На перший план висувається наратор очевидець-головний герой, який змінюється наратором-протагоністом, присутні тут також другорядні персонажі, від яких ведуться частини оповіді повісті.

Наратор-очевидець подій має здатність подорожування у часі і просторі саме у хвилину загрози своєму життю. У післяінфарктному стані він роздумує про загальнолюдський сенс буття. Рана у серці стає для нього можливістю виходу з власного «я». На цій межі і відбувається зміна нараторів: очевидець-головний герой та автобіографічного наратора-протагоніста. Якщо у повісті «Зони» («Strefy») власне і чуже минуле вимагало від Олька, наратора-очевидця, головного героя повісті, вийти за межі власної ідентифікації і повернутися до спільноти, то тут навпаки. Наратор намагається вийти із спільноти, оболонки суспільства і осторонь спостерігати за змінами, які відбуваються навколо нього. Наратор виступає спостерігачем, який не може втручатися у навколишні події. Він повертається у власних візіях в минуле. На території всієї Європи старіється знайти своїх предків. Знаходить він також попередні покоління своєї співрозмовниці – Фрау Ренати, яка виступає у ролі дієгетичного наратора – одного з головних героїв. Наратор-очевидець, але не учасник подій, стає свідком не тільки сімейних пригод колишнього покоління. Він також бачить поділ Польщі і наполеонівські війни. Ці історичні факти наратор не подає з детальною точністю. Для нього неважлива історична автентичність. Факти, що стосуються Фрау Ренати письменник передає з особливою прихильністю. Її доля перетинається з минулим наратора. В її особі він знаходить сестру, якої ніколи не мав. Вона також задається запитанням: «Хто ви?» [240, с. 17]. Повість місцями

стає вигаданим діалогом з цією жінкою, під час якого герої відкриває найглибші джерела власної особистості. У фрагментах повісті, де йдеться про факти з сімейного минулого, з'являється автобіографічний наратор, який стає центральною фігурою дієгезису. З наратора-очевидця він переходить у наратора-протагоніста. Його звати Анджей. На даний момент він пацієнт кардіологічного відділення, а до інфаркту міокарда був письменником. «Вишукуючи старіші, давніші прошарки, а отже більш достовірніші і правдивіші, я молодів, а може тільки старався відмолодіти, через нашарування свого існування [...]». Я знаходив почуття автентичності втрачене на зорі сучасності, байдужості і різних інших мук» – говорить наратор повісті [240, с. 77]. Зміст твору не обмежується до опису інфаркту у головного героя. Сюжет, що оснований на хворобі, стає вихідною точкою для аналізу стану свідомості сучасної людини, історії і власної творчості. Одинакові імена у головного героя повісті і у її автора, така ж професія, а також відображення деяких фактів, які відомі з біографії письменника, вказує на автобіографічний характер повісті. Однак, зміст книги виходить далеко за межі автобіографії, реальні факти змішуються з вигаданими. Наратор твору А. Кусьневича губиться і практично повністю розчиняється у своєму минулому. Цей процес супроводжується описом усіх місць простору, де він перебуває. Усе з чим він стикається збагачує його життєвий досвід, додає йому шарму минулих епох. Він переймає стиль одягу, манеру поведінки, тип ведення розмови: «[...] вклоняючись як у королівському дворі, елегантно і дещо по-старосвітськи, показуючи цим жестом половинку, а може четвертину свого «я», яку називаю австрійською. Кожен знає про неї, хто зі мною хоча б один раз бачився». [240, с. 78]. Тут наратор-протагоніст говорить про походження самого автора, матір якого належала до одного з шанованих австрійських родів. Цю шляхетність і своє дворянське походження автор не раз підкреслював у чисельних інтерв'ю та спогадах.

Поділяючи свій внутрішній світ на певні зони, наратор повісті «Стан невагомості» («Stan nieważkości») отримує не тільки багатство символів, через які може ідентифікувати себе. Цей факт наближує оповідача цієї повісті з наратором повісті «Зони» («Strefy»). Головний автобіографічний герой усвідомлює собі згубну дію своєї уявної подорожі під час якої веде діалог з уявним Іншим. У прагненні зануритися у чужому для себе минулому, наштовхується на перешкоду у вигляді власного самоусвідомлення. Знайдені ним факти минулого відкривають у ньому ще одну особу, яка не може відірватись від тіла героя, який повністю захоплений власним «я»: «Як відомо, предмет почуттів, навіть найбільш раптових і нестримних – це тільки дзеркало, в якому відбивається наше власне обличчя» [240, с. 248]. Повість «Стан невагомості» («Stan nieważkości») розпочинається описом інфаркту. Перші речення звучать як лікарняний звіт про стан пацієнта у реанімації. Але через кілька сторінок стає зрозумілим, що у центрі уваги письменника не фізичне здоров'я хворого, а виключно психічний стан його свідомості і підсвідомості. Хвороба героя і його перебування у лікарні розмивають межі сорому – тіло, яке зазвичай прикрите, тут виставлене на огляд лікарів та медсестер. Стає предметом дослідження і аналізу. Наратор повісті таким чином намагається дослідити власне ество. Діаграма руху серця на моніторі має символічний характер. Вона відображає дорогу, яка веде у глибину почуттів особистості і розділяється на два напрямки. Перший – це психічне розвантаження, вибачення провин, звільнення від образ та жалю. Інший – це шлях, який лежить поза межами реалізму та наукового пізнання. Інфаркт звільняє потребу впорядкування власних справ наратора. Головний герой Анджея з'являється у двох площинах: історичній і автотематичній. Термін «автотематизм» відомий ще з 1956 року. Введений польським критиком Артуром Сандауером і означає присутність у світі художнього твору авторських висловів з приводу написання самого твору. У 1999 році Богуслав Бакула пише: «Цей

термін не є відомий в непольських словниках літератури й теоретично-літературних працях» [175, с. 186]. Відповідна манера побудови художнього наративу спирається на послідовне порівняння ліній автотематичного зразка у творі з автобіографічними. Це певен різновид авторської присутності у зображуваному ним наративному світі. Український науковець, Юрій Ковалів зазначає, що «автотематизм – це творчість про творчість» [84, с. 28] Автотематизм повісті Анджея Кусьневича полягає у виявах змісту власної творчості, його деталей біографії, культурою галицьких містечок і великих європейських міст, в яких авторові довелося жити. У рамках автохарактеристики з'являються моменти на тему написання літературних творів, у яких головною темою стає смуток, вигадка і омана. Автобіографічний наратор з іронією пише про намагання деяких критиків та авторів прикрасити свою творчість. Своєрідний розтин власної творчості виявив, що цей процес не впливає на зрозуміння тексту. Автор порівнює цей момент з розтином тіла, який не дає відповіді на запитання про людську екзистенцію.

Автобіографічний наратор, після кількох подорожей по минулому Європи зазначає, що приналежність до місця не може бути визначальним чинником ідентичності. У повісті з'являється потреба пошуку глибших, невидимих, нерациональних елементів, які впливають на те, ким є герої повісті. Протиставлення долі Анджея і Ренати має ще й історичний характер. Він стосується порівняння представників двох національностей – поляка та німкені. Хоч два народи стояли по різні сторони боротьби за волю у середині ХХ століття, у минулому їх об'єднували схожа історія. Тому, подорожуючи, автор не відділяє своїх пошуків про минуле свого роду від минулого роду Фрау Ренати.

Нараційне поняття ідентичності бере до уваги той факт, що людина змінюється і в різних періодах та життєвих ситуаціях поводить себе інакше. Про ідентичність особи свідчить правильно поданий нараційний опис, який повинен пояснити, «яким чином одна і та ж особа могла бути у різ-

ний час і у різних місцях однією і тією ж особою» [203, с. 28]. Так власне чинить наратор повісті «Стан невагомості» («Stan nieważkości»). Розповідаючи про себе, він одночасно перебуває у двох століттях – ХХ і ХVІІІ. У минулому свого роду він шукає сенс життя, веде суперечку про важливі для нього вартості, задумується у чому полягає автентичність. «Те, чи наше життя має сенс залежить від наших власних засобів експресії» – зазначає Е. Дутка [203, с. 28]. Для наратора повісті засобом експресії стає нарація. У своїй мандрівці герой повісті доходить до літератури. У її межах автор шукає правду про себе і оточення. Тут містяться факти з біографії, з минулого, але водночас це зона, яка розміщена поза історією, повна вигадок та домислів. Композиція твору постійно ускладнюється балансуванням автора на межі сну і реальності, життя та смерті. Повість «Стан невагомості» («Stan nieważkości»), показує ще й потребу сучасної людини зрозуміти власне призначення. Наратор – головний герой, розпочинає оповідь повісті інформацією про хворобу і завершує її, натякнувши на свою можливу смерть.

Головний герой повісті і, одночасно, її наратор веде оповідь у повісті «Третє королівство». Події твору відбуваються у Західній та Східній Німеччині. Час повісті – кінець шістдесятих – початок сімдесятих років ХХ століття. Повість сприймається як політичний нарис, у ній говориться про проблему ката і жертви, про наслідки історичних подій. Повість «Третє королівство» зараховують до книг, які порушують проблему польсько-німецької історії та стереотипу німця в літературі. Головний герой повісті, як і в повісті «Стан невагомості» («Stan nieważkości»), страждає від роздвоєння особистості. Ми бачимо одного наратора з двома обличчями. З однієї сторони – це колишній комуніст, який перед війною воював у Берліні з фашистами, під час війни пройшов страждання концентраційних таборів. З іншої сторони – адвокат, який захищає в суді злочинців нацистської Німеччини. Головний герой говорить: «Часом я ловлю себе на тому, що мислю подвійно, а разом з тим

одночасно; поряд два потоки свідомості, чи швидше відчуття, які пливуть незалежно від себе, вони не зустрічаються і не пересікаються» [242, с. 125]. Такі протилежні відчуття ведуть не лише до конфлікту з власним сином, який вважає власного батька за зрадника. Наратор не переймається символами, які сприймає як тимчасову моду і захоплення. А гасла революційної боротьби зі старими порядками є для нього незрозумілими. Наратор порівнює свою молодість і власного сина. У минулому головного героя, такі виступи, в яких бере участь його син вели до втрати життя, а у сучасній реальності – до добробуту та волі. Головний герой повісті А. Кусьневича у своїх роздумах неодноразово повертається до символу і ролі, які впливають на його психічний стан. Помічає, що деякі принципи, які в минулому були для нього важливими і мали великий вплив, втратили своє значення. Наратор намагається зрозуміти, яка частина його спогадів, відчуттів, почуттів є справжнім виявом його «я», але знаходить лише хаос символів, які людська свідомість швидко поглинає. «Обсідають нас як мурахи чи блощиці. [...] Є тут інформація з радіо [...] телебачення [...], а до цього ще преса, фільми, оголошення, реклама» [242, с. 26]. Головний герой повісті не знаходить відповіді на свої запитання. Він жаліє, що не має часу для читання, не має можливості теж приділити час синові – весь день забирає робота. У фінальній сцені розмови з власною дитиною, наратор не зміг знайти слів для примирення. Його монолог перервала єдина фраза сина: «Що ви з нами зробили? Ненавиджу всіх вас!» [242, с. 410].

З наратором з багатьма обличчями ми зустрічаємось і у повісті «Героїка». Головний герой разом з другорядним втілюються у різні постаті з минулого і почергово ведуть оповідь. Але основним оповідачем все таки залишається наратор-протагоніст. Головний герой Отто разом зі своїм другом Крістіаном намагається знайти спосіб для омолодження. Мотив Фауста присутній у багатьох творах Кусьневича. «Старіємо, це правда, так говорить Спенглер, знаю, але я

вірю, що не втрачаю нічого, що наше, ані традиції, ні міфів, ні лицарства, ні краси, можемо відродитися, хоча б ціною, яку заплатив Фауст. Варто, вір мені, варто» [232, с. 37]. Процес відмолодження відбувається у формі гри в уяві. Герої втілюються в образи своїх предків ще до початку тридцятилітньої війни. В повісті спостерігається відмежування головного героя від дитячої уяви, яка б ідентифікувала його з Іншими. У випадку Отто – це його улюблені предмети гри з дитинства. «Я почав тренувати щодня, хоча б один раз – гола рука у вогонь. Речі і найдорожчі справи, найважче» [232, с. 38]. Це його реакція на травму, яку переживав після катастрофи світу його дитинства – занепаду австро-угорської монархії. Позбуваючись таким чином речей та спогадів, які були для нього дорогі, не може, однак, вийти з пастки свого нарцисизму. Він завербовується у ряди нацистів. Головний герой вважає, що якщо він ототожниться з тим, що позбавило його світу дитинства і змусило швидко подорослішати, він зможе керувати історією. Письменник через головного героя показує, який вплив мала Друга світова війна на окремі особи. Хоч реально представлений простір обмежується тюремною камерою, герої повісті з'являються у різних місцях та у різному часі. Наратор знайомить читача з іншими героями повісті, які разом знаходяться в одній камері. Це не випадкові особи, які у чомусь звинувачені. Тут знаходиться старий барон-зрадник, рецидивіст-сутенер Зібоу, якого не мучать докори сумління і людські почуття, «пан на літеру К.», який писав доноси на своїх побратимів. На їх фоні вирізняється головний герой і наратор повісті Оттокар фон Валентін, потомок відомого австрійського роду, злочинець і нацист. Повість переповнена розмовами, які ведуть між собою в'язні. Ці розмови написані у формі сповіді. Так читач знайомиться з долею окремих осіб, які виявляються шляхами їхнього падіння. Історії Зібоу, барона, пана оратора створюють образ кінця давньої аристократії, відхід від елементарних моральних принципів, простакуватість, відсутність жалю, дволичність створюють точку відліку для

уяви головного героя. Читач довідується, які мотиви спричинилися до того, що ця молода і вразлива людина стала на злочинний шлях.

Зважаючи на основну тематику повісті В. Мацьонг назвав повість Анджея Кусьневича «таємницею гестапівської душі» [256, с. 13]. Е.Бальцежан вважає, що найцікавішим моментом повісті є «погляд на фашизм очами австрійця і перегляд існуючих до цього часу стереотипів» [176, с. 48]. Т. Бурек пише, що автор у повісті «Героїка» відкриває справжнє «обличчя ворога» [189, с. 76]. Наратор кілька разів повертається до історичних витоків. Показані автором причини жорстокості окремих осіб змальовує справжню сутність обличчя війни і те, які вона мала наслідки для європейської культури. Ганебні вчинки персонажів твору наратор представляє на тлі мистецьких творів, філософії, психології. Дивлячись на зовнішню привабливість наратора, важко повірити, що під цією маскою ховається воєнний злочинець. У центрі повісті «Героїка» автор розмістив постать «вразливого злочинця» і його роздуми. Його внутрішній світ містить сни, стан агонії, роздуми, розмови з самим собою і з постатями, які з'являються у його мареннях. Його внутрішній світ безкінечний. Протилежністю до цього є закритий простір камери у французькій тюрмі. Важливе значення у повісті відіграє приятель Отто, з яким той познайомився під час навчання, Крістіан. Спільне походження, традиції, захоплення спричинилися до того, що вони стали справжніми друзями. Сцена смерті приятеля повторюється двічі. Вперше ми спостерігаємо смерть Крістіана на площі Парижа. Він добровільно вийшов на зустріч смерті, зневірившись у своїх надіях. Вдруге ця сцена повторюється у фінальній частині твору з самим Отто. Різниця в тому, що він свою смерть бачить у малярійних мареннях. Прагнення головного героя бути поза добром і злом і мрії про надлюдину приводять до розуміння, що не існує вільної особистості без «інших». З волею пов'язана відповідальність за себе та «інших». Назва повісті пов'я-

зується з чимось героїчним і є іронічним відображенням змісту повісті.

Втеча від реальності присутня і в повісті «Дорогою на Коринф» («W drodze do Koryntu»). Головний герой і наратор повісті Долек так про це говорить: «Ще дитиною, якщо мова про мене, вже навколо себе щось створював, вміщаючи себе у центрі подій. [...] Затісно в реальності, завбого у правді. Я мусів добудовувати, переробляти, прикрашати, збільшувати» [243, с. 41]. Збільшення кількості прототипів своєї особи манить його постійним почуттям знаходження власного дому у реальності, де він відсутній. Ідентифікуючи свою особу з іншими постатями, вишукуючи у чужому світі схожості з предметами, речами, будинками, які він пам'ятає з часів дитинства, тим самим він знищує межу відчуження в оточуючому світі. Таким чином він постійно знаходиться у своєму просторі, дивлячись на зовнішній, мов через шибку. «Я ступав, ідучи перший раз невідомою мені вулицею в чужому місті в околиці добре мені відомі. Я впізнавав їх по деталях тільки для мене важливих і відомих» [243, с. 46]. Однак, щоб не бути самотнім під час уявних подорожей, Долеку необхідне було власне відображення. Тому героя повісті «Дорогою на Коринф» («W drodze do Koryntu») супроводжує Євген, який виконує роль постійного партнера уявних пригод. Наратор повісті розділяється на кілька осіб, кожна з яких несе своє смислове навантаження. Наратор – головний герой показує бажаний світ очима поляка, Євген – другий головний герой – очима українця. Автор тим самим намагається створити суцільний світ втраченого дитинства цілого покоління.

У прозі А. Кусьневича центральне місце формування внутрішнього простору займає символічне значення слова, які ми чуємо в розмовах героїв. Символами можуть бути речі з минулого, візуальні образи, спогади. Символ вказує на місце втрати, яке є основною метою усіх починань багатьох головних героїв повістей Кусьневича. Персонажі письменника, знають, що те, що вже втрачене, є недоступне і

повертаються до символу, як до місця, в якому можуть цю втрапу собі усвідомити. Переживання подій одночасно, які відбуваються у різних місцях і часі – один з основних прийомів автора.

У повісті «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii») автор велику увагу звертає на деталі. Завдяки ним йому вдається створити повне взаєморозуміння між наратором і читачем. Повісті «Героїка» («Eroika»), «Урок мертвої мови», «Стан невагомості» («Stan nieważkości»), перша частина повісті «Зони» («Strefy»), «Дорогою на Коринф» («W drodze do Koruntu») повністю створені за допомогою креативності, фантазії, нереальних вигадок. Авторкові вдалось створити літературну реальність, де чітко виділяються головні і другорядні герої, різні типи нараторів. Автобіографічний наратор у повістях Кусьневича зустрічається найчастіше, тому повісті автора відносимо до автобіографічних. Класична автобіографічна оповідь вирізняється великими часовими проміжками. У А. Кусьневича вони сягають від кількох століть до кільканадцяти років. Наратори також вирізняються етичними і психологічними внутрішніми навантаженнями. Розповідь часом розпочинає зрілий чоловік, а завершує недосвідчений юнак. Автобіографічний наратор вирізняється тенденцією до стилізації свого колишнього «я». Така стилізація в своїй основі немає на меті прикрасити свої вчинки, а навпаки виставляє їх у темному, похмурому світі. Наратор може бути чесним із самим собою. А. Кусьневич часто створює протиріччя між двома станами одного й того ж «я». При ідентифікації особи «я»-оповідача часом виникають проблеми. Коли відбуваються зміни поглядів, конструкція «я»-оповідача ділиться на кілька окремих оповідачів, які співіснують у площині повісті. Письменник підкреслював, що намагається створити таку мову повістей, яка б при неоднорідній нарації захоплювала читача. Нарації повістей «Вітраж» і «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii») є схожими. Науковець Л. Спітцер так висловився про стиль: «це обов'язковий, біологічно зумовлений спосіб висловлю-

вання індивідуального підсвідомого» [281, с. 14]. Це стосується як і автора, так і героїв повістей. Тому повість «Героїка» – це сповідь графа Отто фон Валентіна зі свого життя. Повість «Стан невагомості» («Stan nieważkości») написана у стилі галюцинації і марення хворої людини. Повість «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii») – у формі есе. Повісті «Суміш традицій» («Mieszaniny obyczajowe») і «Повернення» («Nawrócenie») написані у стилі оповіді про особисті переживання. Історія цих творів стосується індивідуальних переживань з приводу втрати своєї батьківщини. Повість А. Кусьневича «Третє королівство» («Trzecie Królestwo») – це приклад ретельної реалістичної нарації. Оповідь у ній ведеться вустами адвоката, людини без особливої фантазії. Через свої життєві перипетії – починаючи від дитинства, яке провів у Берліні, перебування у концтраційному таборі, а пізніше призвичаєний до схеми адвокатського мислення – дослівно і твердо сприймає навколишній світ. Повість «Вітраж» – написана у формі звіту з щоденної реальності і особистих роздумів героя на різні теми.

Для кожної форми переказу автор знайшов відповідно створеного наратора і стиль його мовлення. Це не означає, що повісті не мають спільного стилю. Це свідчить про те, що Анджея Кусьневича, як автора, цікавлять людська психіка, внутрішній світ, почуття, відхилення від норми, реакція на біль та нетипові людські стосунки. Для яскравішого переказу згаданих проблем, автор відшукав свій необхідний інструментарій.

3.3 Наративна організація повістей

Проблеми наративної організації текстів та їх комунікативні стратегії з'являються у багатьох літературознавчих дослідженнях ХХ та ХХІ ст. Наукові праці Г. Гадамера, П. Рікера, М. Бахтіна У. Еко, Ю. Лотмана, О. Потєбні та ін. стали фундаментальними для розуміння значення художнього

твору. Свідчення того, що між автором і читачем відбувається діалог підтверджує те, що автор зумів у творі виразити повноцінність художнього образу. Ця комунікація переплітається внутрішньою організацією самого твору, розмовою нараторів чи персонажів. Через них ми довідуємося думку автора і його переживання. Наративна організація повістей А. Кусьневича переповнена різного роду експериментами. Це дозволяє письменнику найдокладніше виразити суть творів, максимально наблизити їх до читача.

Літературознавці справедливо вважають нарацію однією з основних категорій у сучасній гуманістиці. Це поняття означає «говоріння, мовлення, викладання, акт комунікації наратора (мовця, автора) з читачем» [22, с. 223]. Й. Славінський розширив це визначення, додавши що це: «монологічне висловлювання, яке представляє перелік подій, що відбуваються у якомусь встановленому часовому порядку, пов'язані з героями, що беруть участь у них, а також з середовищем, в якому відбуваються» [279, с. 303].

Поняття нарації на сучасному етапі застосовують в багатьох наукових дисциплінах. Дослідники також виділяють поняття «наративний зворот» [190, с. 7-27]. Можна сказати, що нарація отримує ширше значення – її сприймання відбувається не через призму тексту, а через ідентифікацію особи до якої вона належить. В українському літературознавстві ХХ-ХХІ ст. на зміну наративної структури звернула увагу Т. Гундорова [53]. Дослідниця у монографії „Проявлення слова, або Дискурс раннього українського модернізму” розрізняє народницький та модерний типи дискурсів. Досліджуючи нарацію, Е. Дутка стверджує: «Нарація в цьому розумінні не є вже у своєму значенні примарною структурою культурного тексту – казки, літературної фікції чи навіть міфу – є структурою людського пізнання чи розуміння; її основною функцією не є створення нарації культури, а відображення нашого власного життя, а також процес розвитку у часі подій, що відбуваються у світі, у цілісних змістових структурах» [203, с. 12].

Важливою складовою нарації вважається поняття часу. На думку сучасних дослідників нарація – це «часовий порядок подій, що розуміється як значеннева структура, в якій відбувається процес зрозуміння» [203, с. 126]. У розумінні психології, нарація це основна категорія, яка впорядковує життя кожної людини, який через розповідь про себе вибудовує власну ідентичність, отримує розуміння про світ [222, с. 7-12]. У Є. Тшеблінського можна знайти думки про нарацію, як про антропологічний порядок:

«Нарація – це спосіб розуміння людьми світу. У потоці оточуючих подій і проблем, люди бачать історії. (...) Ця природність форми розповіді, як засобу вираження думок і відчуттів, не виникає з природи самого процесу комунікації, але є результатом нараційного розуміння світу, який у свою чергу виникає з нараційної структури людських знань про світ» [285, с. 17].

Ч. Тейлор вважає, що завдяки нарації можна логічно пов'язати екзистенцію людства, встановити відношення з минулим, з традицією, з «іншими», а також справити, що життя набере «форму цілеспрямованого прагнення» [151]. Людина здатна відчутти, переживати світ виключно у мовленнєвому вимірі, тому Тейлор звертає увагу на мовленнєву форму та артикуляцію нарації. Він також пов'язує категорію нарації з ідентичністю.

«Знати, хто ти є, означає вміти передбачати основні моменти власної ідентичності: до цього служить індивідуальна нарація вбудована у нарацію спільноти, з якої особа виходить, яка у свою чергу становить частину великої культурно-історичної нарації. Для людини володіти нарацією означає щось більше, ніж просто бути; мати ідентичність означає: безперервно повторювати, а тим самим підтверджувати і зміцнювати акт автоінтерпретації» [151, с. 34].

У наукових розвідках П. Рікера нарація займає основне місце. Він називає її «охоронцем часу». Дослідник вважає, що не можна роздумувати про час без часу розказаного. У своїх роботах він також розвиває концепцію «нاراتивної

ідентичності» [273, с. 307], зазначаючи, що це здатність розповісти про самого себе, зберігаючи неперервний зв'язок між минулим, сьогоденням і майбуттям. «Наративна ідентичність», є посередником між ідентичністю суб'єкта і особою автора. Тут стає визначальним часовий вимір нарації. Досліджуючи автобіографічну нарацію, Лежен неодноразово підкреслював, що «автобіографія продовжує і зберігає індивідуальну ідентичність» [255].

За смисловою завантаженістю, складною наративною організацією творів А. Кусьневича його повісті відносимо до «прози пам'яті». Специфічні типи нарації письменника – це розповідь від першої особи, внутрішній монолог, потік свідомості, автокомунікація, несправжні діалоги, яким характерна комунікативна відірваність. Для прози пам'яті характерним є наратор, що представляє свій чи чужий внутрішній світ, свої переживання, стан свідомості чи спогади про побачене. Центральним пунктом зацікавлення такого виду прози є об'єкт пам'яті, незалежно від того, яким із різних типів нараторів він представлений. У повістях А. Кусьневича застосовано наратора від першої і третьої особи. Інколи спостерігається їх повна відсутність.

Але йому властиве також застосування колективного наратора. Цей термін вперше з'являється у Є. Яжембського [220]. Це збірний герой, якому властиві кілька масок. Письменник надає слово героєві при певних обставинах. За якийсь момент він змінює реалії і змінює особу наратора. В деяких випадках спогади об'єкту пам'яті прозаїк передає у формі нарації від другої особи. Фрагменти, в яких присутня нарація від другої особи виявляють емоційну невизначеність героя. Предмет пам'яті ніби висувається на перший план перед наратором. Саме у цьому пункті зустрічаються різні типи нараторів. Й. Кордис вважає, що в таких власне моментах, «пам'ять, нарація, а також свідомість поєднуються між собою» [229, с. 138].

Вперше поняття «нарація пам'яті», було запропоноване П. Рікером, який дав йому таке визначення:

«Це наративне оформлення артикуляції спогадів у пам'яті даного об'єкту» [273, с. 29]. Французький філософ протиставляє нарацію пам'яті історичним нараціям, вказуючи, що це різні способи представлення минулого. Але, при цьому, зауважує, що історичні нарації не позбавлені елементу пам'яті.

Необхідно звернути увагу на трактування понять «нарації» та «історії».

У Ж. Женетта знаходимо, що подані вище терміни необхідно розмежовувати, в залежності від того, яке поняття вони позначають, використовуючи при цьому «оповідну чи розповідну реальність». Їх також можна розташувати у провізоричному поняттєвому ряді – «історія – для оповідного позначуваного чи змісту; оповідь у безпосередньому значенні – для означуваного, висловлювання, дискурсу чи власне оповідного тексту; нарація – для породжуваного оповідного акту і, в розширенні, для всієї реальної чи вигаданої ситуації, у якій відповідний акт має місце» [73, с. 65]. Для дослідження одного з рівнів функціонування наративного тексту, його мотиваційної складової, застосовуємо семантико-герменевтичний та інтерпретаційний засіб еквівалентності, запропонованої В. Шмідом задля зрівноваження наявного змісту тексту з термінологічною парадигмою наратологічного дискурсу. Серед принципів цілісності розповідного тексту науковець виділяє два – причинно-наслідковий та позасюжетний зв'язок мотивів. Цей «другий, позачасовий принцип, який об'єднує мотиви воедино, є еквівалентністю» [163, с. 241].

Саме інтерференція дискурсів наратора і персонажа – стає визначальною у повістях А. Кусьневича. Таке «невласне висловлювання» автора з'являється не тільки, коли автор розважає про події минулого, але й тоді, коли він намагається поінформувати про свій психологічний стан. Часто виклад наратора відбувається від третьої особи. Але при цьому можна зрозуміти, що текст повісті включає не лише свідомість одного оповідача, який коментує події. Ін-

коли промовляє персонаж, знову ж таки не від свого імені. Взаємопроникнення перспектив наратора і персонажа вибудовує невласне пряме мовлення. Як стверджує Р.Барт, що художній твір можна «переписати» від іншої особи і при цьому не внести суттєвих змін у їх висловлювання [6, с. 412]. Науковець Ж. Женнет запропонував ввести поняття «фокалізації» у наратологічний дискурс. Для нього важливо не «хто промовляє», а «хто конкретно на даний момент бачить» [73]. Хоч наратор і говорить від третьої особи, це не сторонній споглядач. Він проникає до свідомості персонажа. Інколи, здається, триває внутрішній монолог героя, але тон висловлювання видає, що справжнім «автором» цих слів є хтось інший.

Автор порушує питання про ідентичність героїв, про їх відношення до світу та оточуючих. Це наводить читача на думку про двоїстість людини, про те що людська істота мінлива та має декілька облич. Тільки, як знайти вихід із такої ситуації ні автор, ні наратор відповіді не дають. Такі питання у повістях А. Кусьневича залишаються відкритими. Персонажі переконують себе та інших у вічних істинах, у власній правоті, розмірковують про буття світу та філософські погляди. У читача складається враження про відносність та суб'єктивність поглядів автора. Як писав Ц.Тодоров, «в кінці книжки ми не впевнені, що знаємо єдину істину: ми швидше перейшли від початкового незнання до незнання меншого» [154, с. 49]. Ми ж залишаємося при думці, що автор заохочує нас самостійно знайти відповідь на всі поставлені запитання та висловити власні судження щодо висвітлених ним проблем. М. Гірняк зазначає, що перечитавши книгу ми «від початкового незнання переходимо до незнання ще більшого, адже відомо, що зі зростанням сфери знання збільшується царина незвіданого» [285, с. 105].

Серед особливостей наративної організації повістей А. Кусьневича не тільки внутрішні монологи, а й діалоги, яким характерні внутрішні комунікативні розриви. Така відірваність зумовлена пустою у стосунках між героями

повістей. Комунікація, відомо, відбувається виключно тоді, коли учасники діалогу мають спільну проблему в обговоренні і виявляють бажання спілкуватися. Як вважає Дж. Пітерс, «Інший, а не «я», повинен стати центром комунікації» [128, с. 276]. Ми ж у повістях А. Кусьневича спостерігаємо ситуації, коли герої, розмовляючи, ведуть діалог ніби самі з собою, демонструючи власну зверхність та вдавану перевагу. «Справжніх» діалогів у повістях автора дуже мало. Порозуміння з іншими та із самим собою герої шукають через прийом автокомунікації. В таких діалогах спостерігається не тільки заглиблення у власну свідомість, бажання відшукати «себе», з'ясувати певні причини власних вчинків, а, навіть, спроби переконати себе у правильності власних дій чи міркувань. Автор, як і будь яка людина, сповнений бажання перетворити внутрішній монолог на зовнішній діалог з Іншим. Це вдається йому через власну творчість. Цим самим він розраховує на реакцію читача. Очевидно, А. Кусьневич впевнений, що колись він буде вислуханий, тому й, за твердженням М. Бахтіна, «вступає у діалог, який немає смислового завершення» [12, с. 421].

Творчість польського письменника епохи постмодернізму А. Кусьневича, це яскравий приклад нової прози. Його творчість – це проза зрілого віку, досвіду, «прояв власної особистості, експозиція внутрішнього світу» [246; с. 43], де присутній елемент сповіді та розкаяння у власних помилках.

Наратив художньої прози письменника розвивався у двох напрямках: модернізму та авангардного русла. У модерністському розумінні наративний дискурс стосувався внутрішнього світу персонажа. При цьому письменник застосовував оповідний прийом внутрішньої фокалізації героя. З іншого боку, авангардна позиція наратора частини творів А. Кусьневича розгорталась шляхом відкидання попередньої традиції. Письменник створив нову форму наративу, який не обмежувався жодними прийомами при вираженні гетерогенного світу людини. Наратив твору зосе-

реджена у площині діалогу між ідеалом внутрішнього «я» героя та зовнішніми обставинами.

Саме як прозаїк постать А. Кусьневича відома широкому колу читачів. Перехід автора від поезії до прози не викликав якоїсь особливої реакції критиків, хоча – як висловився Є. Квятковський – його поетичні збірки відзначалися «поетичним психоаналізом» та заповнювали «білі плями на поетичній карті» [248, с. 122]. Проза А. Кусьневича є не менш цікавою. Деякі дослідники вважають, що його повісті мають «поетичний характер», бо складаються в єдину цілісність, яка не піддається логіці розвитку сюжету, а зображена як «психологічний нараційний висновок, хід подій, своєрідних правил естетики світу» [198, с. 229]. Польський дослідник творчості А. Кусьневича, К. Вика, називає його прозу «баладо-повістями» [300, с. 68]. Багата мова творів письменника, галерея героїв та спосіб створення образів, привертають увагу дослідника. Ми знаходимо в ній певні парадоксальні явища. Часто у свідомості наратора свідомо підкреслюється, що сцени, які він представляє є навмисно вигадані, змінені, не відповідають дійсності, а з іншої сторони – наголошується факт, що висвітлені реалії максимально достовірно відображають події. У повістях Кусьневича ми не відшукаємо звичайних описів ситуацій чи природи. Ми стикаємося з різними уявленнями героїв. Відображення тих самих подій, пропущених через різні свідомості, представляє нам сам письменник. Дитяча уява малює ситуацію в інший спосіб ніж юнак чи зрілий чоловік. Ці відображення переплітаються, поєднуються в причинно-наслідкові зв'язки і тільки тоді стає зрозумілим повний, об'ємний зміст проблеми представлені автором. Читач завжди розуміє, що сюжет повісті вміщений в певний відрізок часу. Але об'єктивні відомості письменник створює з даних реконструйованої пам'яті, свідомості, яка сама була свідком та учасником цього часу і яка під впливом часу деформувалась та перетворювалась.

Велике місце у прозі Кусьневича відведено оповіді. У деяких повістях, а саме «Зони» («Strefy») та «Дорогою на Коринф» («W drodze do Koryntu»), оповідь заповнила весь простір тексту, усуваючи з нього наратора. Тут ми маємо справу з висловлюваннями позбавленими суб'єкта, а також має місце використання особової та безособової форми наративу.

Аналізуючи автобіографічну нарацію Кусьневича, можна зробити висновок, що це один з найважливіших способів потрапляння до суб'єктивного світу людини. Повісті Кусьневича, а саме «Дорогою в Коринф», «Зони» («Strefy»), «Суміш традицій» («Mieszaniny obyczajowe»), «Повернення» («Nawrócenie») потрібно відносити до так званих «повістей втрати», де надзвичайно важливими стають дві теоретичні категорії: нарація та ідентифікація. Втрата держави, батьківщини, друзів, звичного життя змусила героїв повістей А. Кусьневича шукати нових шляхів власної реалізації. А. Мамзер, аналізуючи такі повісті, виділяє в них особливу форму нарації – наративну ідентифікацію, де основне місце належить внутрішньому світу наратора, який проявляється у розлогіх монологах [257].

Внутрішні монологи передають процеси мислення емоційного досвіду героя. Така форма висловлення зустрічається в наративній прозі ще в ХІХ столітті, але протягом наступного століття вона вдосконалювалася, перетворювалася, змінювалася. Раніше її можна було спостерігати як внутрішнє висловлювання героя, де він безголосо формує та виражає свої думки, часто стосовно пережитих подій. Натомість вже в ХХ столітті внутрішній монолог видозмінився. Перед нами постає потік словесно-образних значень, який проникає в найглибші шари психіки героя. В міру того, як цей потік постає і в такому порядку, в якому він там зароджується, ще перед раціональним його відображенням і монологічним висловленням, ми спостерігаємо повну спонтанну психічну активність героя. В такого типу монологах відображаються важкі для висловлення та для передачі

іншому героєві ситуації людського досвіду. Це особливий вид мовного висловлювання, не призначений нікому іншому, крім самої постаті, що безголосо висловлюється. Ці риси, на думку Е. Дежардена вирізняють внутрішній монолог серед інших, незалежно від того чи герой є один, чи ні, він «виражає свої думки без намагання передати їх слухачеві» [202, с. 667]. Поява внутрішнього монологу в наративній прозі ХХ століття сигналізує наступні явища. По-перше, це перенесення площини висловлювання героя на ґрунт психічної ситуації. При цьому внутрішні переживання мають форму висловлювання з використанням знакових та синтаксичних одиниць, які він сприймає ззовні. Для такого типу нарації є характерні внутрішні висловлювання героя у формі «розмови в думках», «розмови з самим собою», «розмови з alter ego», «внутрішнього діалогу». Можна припустити, що такі форми висловлювання дещо втрачають через неповноту мови з іншими героями, але водночас тут повною мірою проявляється їхня емоційна безпосередність. Це в свою чергу полегшує читачеві зрозуміти та уявити представлену ситуацію. Такі ситуації переплітаються з нарацією, яка пояснює та аргументує події, які з'явилися в монологах. В деяких частинах повістей А. Кусьневича помічаємо також повну відсутність таких коментарів. Тоді ці монологи сприймаються як особисті переживання героя, сформовані у його підсвідомості. Трапляється, що в одному реченні свого монологічного висловлювання герої користуються двома граматичними формами: вони звертаються до себе в другій особі, після чого в цьому ж реченні переходять на першу. Варто при цьому пам'ятати, що така форма висловлювання має в своїй основі свідоме розуміння та мовний переказ змісту мислення та відчуттів, а не виключно психічний момент подій, про які йдеться в тексті. По друге – це перенесення висловлювання героя в емоційну та підсвідому глибину частково або повністю нерациональних шарів психіки. Для такої ситуації характерні внутрішні монологи у формі «потоків свідомості». Це потік слів, образів, де в пев-

ний момент речення обривається, автор ставиться три крапки або крапку з комою, після чого знову створює новий образ, часто не пов'язаний зі змістом з попереднім.

Наприклад, згадуючи батька у повісті «Стан невагомо-сті» («Stan nieważkości»), наратор висловлюється в такий спосіб: «Така відсутність ініціативи, повторювані рішення, відмови, така неспроможність була рисою що найменше трьох попередніх моїх генерацій, як з батькової, так з материнської лінії. Адже йшлося тільки про збереження бодай одного ж: вертикальної позиції, а отже гідної, коли відрізок реальності, що належав ніби то – але і в цьому можна сумніватися – ще до нас, постійно звужувався та зменшувався...» [240, с. 123]. В такий спосіб наратор шукає у своїй свідомості пояснень поразки, а також походження шляхетності свого роду.

Органічною рисою творчості А. Кусьневича є багатозначність, а також двозначність. Звідси також його проза створює багато можливостей для інтерпретації, в залежності від того, який напрямок оберемо.

Якщо говорити про прийом мовчання, як елемент структури літературного твору і типологізуючи різні його види, можна згадати думку польської дослідниці С. Скварчинської: «Важлива повнота артистичного наміру не проявляється у факті вираження деякого змісту повними елементами, а, власне, пропозицією, навіюванням ними не названих елементів (...) є поетичні світи, яким вираження дає літературний твір, що складається з двох ліній: лінії висловленої і надбудованої, промовчаної лінії» [278, с. 21].

Не можна стверджувати, що письменник у творі пропонує, навіює якісь образи. Однією з властивостей літератури є саме зображення певних образів. Але це явище може проявлятися двояко. Важливим є те, в який спосіб це проявляється, до чого приводить, які артистичні ефекти вносять до твору. Пропозиція, навіювання використовується в літературі з різною метою – приховання реального змісту чи мають майже гіпнотичний вплив на емоційні від-

чуття реципієнта. Навіювання може діяти у сфері думок, а не тільки відчуттів, може також створювати певні значення. Навіювання за допомогою прийому мовчання спирається на парадоксальному явищі, яке проявляється у тому, що відсутність слів, при присутності сусідніх знаків – слів, речень, бере участь у створенні певного значення. Навіювання є однією з рис прози А. Кусьневича. У повісті «Король Обох Сицилій» («Król Obojga Sycylii») це явище є дуже виразним, тому власне цю повість оберемо для прикладу.

Навіювання у цьому творі проявляється у використанні різних форм нарації: крім вербальних здогадок чи сумнівів наратора важливу роль виконують контексти слів та речень, аналогії (які потрібно відрізнити від порівняння), обірвані речення, які закінчуються трьома крапками. Всі способи вміщуються у явищі, яке називаємо прийомом мовчання. Його метою є висловлення невимовного. Так автор, між іншим, створює мрії наратора. Прийом мовчання у досліджуваній нами повісті зосереджений навколо найважливіших елементів конструкції фабули, а особливо сюжету повісті, пов'язаного з особою головного героя, а також з кримінальною проблематикою.

Останні сторінки повісті містять оповідь наратора, що піддають сумнівам факт катастрофи – самовбивство героя – і містять припущення, що це могло бути лише маревом. Ця думка є вказівкою для пояснення подій. Предметом повісті є кінець століття, а на цьому тлі – можлива смерть головного героя, а також циганки – постаті, здавалося б другорядної. Але згодом на тлі монологів та замовчувань стає зрозумілим роль її появи у творі. Зрештою – згідно зі словами наратора – всі події, є однаково важливі в реальності повісті: чи це смерть циганки, чи смерть наступника трону. Оповідь про події ведеться у формі кола. Зіставляються сцени, події на перший погляд не пов'язані між собою. Після цього настає повернення до сюжету, який був залишений, обірваний, незавершений. Деякі сюжетні лінії повторюються як приспів у піснях. Такий порядок викладу веде до зро-

зуміння одночасності розгортання подій, які відбуваються протягом кількох днів: наприкінці липня, початку серпня 1914 року. Цей виклад переривається поверненням у давнину. Зрештою сам автор так про це говорить: «Ці факти здаються на перший погляд не пов'язані в якусь логічну цілісність, але тим не менш є взаємно зумовленими. Хоча це не так як здається на перший погляд. Кожен з них існував, трапився в реальному світі і через це назавжди зберігся. Нічого неможна змінити в минулому, не можна вирвати чи оминути. Минуле – неподільне. Не можна виключати, хоча доказів цього нема і не може бути, що відсутність будь якої частинки могла б повністю змінити наступний хід подій. Ця думка не є такою вже й абсурдною, як могло б здаватися. Важливість і неважливість – це відносні поняття» [233, с. 7].

Розповідь ведеться двома напрямками, з яких один представляє світ подій, а інший виявляє принципи, якими керується наратор в представленні фактів. Це між іншим – застереження, здогадки, сумніви. Т. Цесліковська виділяє ще одну сюжетну лінію – «приховану, створену з того, що не піддається розв'язку і невербальне. В результаті представлений світ – це світ змісту висловленого і навіяного (прихованого під явним), але замочуваного» [192, с. 54]. Зауваження наративного характеру є висловлені умовним способом. Це вказує на складову однаково важливих кількох ситуацій. В повісті піддаються сумнівам усталені моральні зразки тогочасного суспільства. Герой сумнівається, часто сперечається сам з собою і читач врешті приходиться до висновку, що все вище сказане – це гра свідомості головного героя, де слухну сторону обирає він сам. Минуле, яке не можна змінити А. Кусьневич вважає несприйнятливим для свідомості. Людина може сприймати світ виключно з певного пункту бачення, вона засвоює його як ряд причинно-наслідкових значень. Потрібно також звернути увагу, що час у фізичному розумінні і час як спосіб переживання, це не тотожні величини. Час як спосіб переживання нале-

жить до функцій пам'яті, в якій з'являються щоразу нові величини, які накладаються на спогади і стає можливим помітити їх рух і постійну мінливість. Є. Яжембський доводить, що «прагнучи досягнути універсальну правду про світ, ми разом з тим розуміємо, що ця правда – універсальна і вона тотожна світові, а отже – недосяжна, і як весь світ не може бути зрозумілою» [220, с. 266]. Все це ми спостерігаємо, читаючи повість А. Кусьневича «Король Обою Сицилій» («Król Obojga Sycylii»). Автор звільняє тут головного героя від функції головного наратора. Ця повість не є звичайною оповіддю, а сумішшю оповідей. Це нескінченна кількість оповідей про кінець монархії. Зі всієї представленої збірки реалізуються лише декілька її варіантів – це кримінальна повість, особистий щоденник, класична історична повість, хроніка, психологічна повість модерністичного стилю. Ці всі мотиви переплітаються, взаємно доповнюються і при цьому настає повне перемішання часу – як історичного, так і граматичного. Минуле нам автор представляє як вічне «вже тепер». Воно у А. Кусьневича є дійсно неподільне та закінчене – але разом з тим, практично невичерпне. Туди можна повертатися безліч разів, переживаючи його за кожним разом інакше, але завжди в певному сенсі відносно правдиво. Такі подорожі в творчості А. Кусьневича критики літератури пов'язали з міфом Фауста. Отже, Кусьневич подорожує в епоху своєї молодості як Фауст, переживає її разом з героями по-різному, щоб краще зрозуміти себе і все, що склалося на його формування. Але герої, яких ми бачимо на сторінках повістей письменника є завжди сумними та нещасливими. Навіть у мріях не вдається їм досягнути те, про що замовчує наратор.

Образ епохи в повісті ми бачимо зі всіх сторін відразу. Це дозволяє нам інтерпретувати воєнне мистецтво через еротіку, психологію через моду, суспільні відносини через родинні звичаї, вбивство монарха через смерть молодої циганки. Герої, з яким нас знайомить автор не можуть себе відшукати, а тим більше зрозуміти. Головний герой пові-

сті Еміль трактує світ як шифр повний символічних значень. Все з чим він стикається, він сприймає як обряд: чи це обов'язкові офіцерські гулянки, чи парад, чи так зване «літературне» вбивство циганки (термін Яжембського). Герой сам пояснює цей факт:

«Тоді, коли я ще вигрівався на пустому пероні, прийшла мені в голову ця думка. Щоб відштовхнути від себе чи відчепити, щоб позбутися її таким чином. Переливши на папір, перекавши на музику, я розрядився б і звільнився. (...) Якщо б я наприклад носився з думкою задушити Дездемону, то написавши спочатку «Отелло», я б розрядився і може б заспокоївся. Дія, яку я хотів би виконати певним чином була б виконана. (...) Можна також подумати про роль, яку виконували штучні воскові ляльки в обрядах чорної магії. (...) Різниця однак була б такою, що замість особи, яку уособлює лялька гинула б сама лялька. Це могло б вистачити хоча б на якийсь час. На цьому, мабуть, полягає знищення чи спалення фотографії ненависних осіб, або навпаки осіб надто нами жаданих, щоб мати постійно поряд з собою» [233, с. 168-169]. Отже можна зрозуміти, що циганка гине (хоча про це не йде мова в тексті) як «воскова лялька» Єлизавети. Можна припустити, що вся повість є символічним омертвлянням епохи, яку автор надто сильно любив і яку втратив назавжди. Варто зауважити, що А. Кусьневич має завжди якусь особисту цікавість до світу, який описує.

Так само є і в повісті «Зони» («Strefy») – найбільш складній з повістей письменника. Тут історія індивідуального розвитку (еротичного чи суспільного) героя сконцентрована і передана через історію народу останньої половини кінця ХХ століття. «Зони» («Strefy»), які взяті з назви повісті Кусьневича, як говорить А. Менцвель, це «по перше: фази розвитку героя, по друге: етапи в історії держави, по третє: частини самої повісті». [258, с. 43]. «Milka», «Velma», «Bittra», «Какао» – це також умовні назви частин повісті, а в реальному світі, це були чотири рекламні вивіски, про що ми довідуємося з оповіді наратора. В свідомості героя «Зони»

(«Strefy»), вони залишилися як символи чотирьох типів уявлень світу. «Milka» – це час первинної спільноти, первинних елементарних відчуттів, коли «я» дитини ще слабо вирізняється з оточуючої його реальності. За Фрейдом, це анальна фаза еротизму [207]. «Velma» – це час, коли підростаючий хлопець чи дівчина ідентифікується з родиною, середовищем гри та науки, невеликою групою, що живе на тій самій території. Переважають тут особисті зв'язки, народжується перше кохання і пов'язаний з цим сексуальний досвід. За твердженням З. Фрейда – це генітальна фаза еротизму. «Bittra» – це час суспільної зрілості, ідентифікації з народом чи класом. Тут ми можемо спостерігати повільний розпад особистих зв'язків з давніми друзями, починають переважати формальні зв'язки. Ставиться натиск на реалізацію суспільно-політичної мети, з'являється прагнення перебудувати світ, відстоюючи інтереси свого колективу. «Какао» – знак поразки – це звичайна фаза пристосування, відмова від бунту, герой зростається з суспільством, в перебудові якого колись бралася участь, фаза життєвої стабільності. «Milka», «Velma», «Bittra» – порядкують спогади молодості, яка промайнула на теренах «східного пограниччя», території сучасної Галичини. Це спогади, якими обмінюються три давні друзі, які на даний момент реально вже перебувають у фазі «Какао», хоча і народилися в новому суспільстві. Ці ж символи дозволяють проінтерпретувати всю біографію одного з цієї трійки – Олека Богачевича. «Velma», яка запалювалася і гасла, щоб знову через чотири дні з'явитися на верхівці цього будинку з кав'ярнею «Dela Paix», мала як відомо, зеленуватий, прозорий відтінок, ніби морська вода. І ця барва включалася в систему символів, а також в зодіакальну магію. Олек оминав до цього часу цю зрадливу територію свідомо, а також завдяки різним збігам обставин. Тому що, як відомо, всі запізнення в пізнанні існуючих зон, а отже обов'язкових, бувають виключно небезпечними» [241, с. 198]. Небезпека полягає тут на представленні етапів розвитку. Герой, який ще не визрів для переходу в ін-

ший, зрілий стан. Ці ж символічні назви – «Milka», «Velma», «Bittra», «Kaka» – можна застосувати і до самого письменника – життя якого пройшло на території чотирьох держав – Австро-Угорщини (сьогодні України), Німеччини, Франції, Польщі. Щось, чого автор так не хоче назвати своїми словами, з'являється у підсвідомості його героїв і не дає їм знайти дороги до власного щастя.

В повістях А. Кусьневича триває постійна розірваність різних правд та ідей. Ми бачимо Другу світову війну очима Пітена у відносно спокійній Франції, Помор'я – очами вигнаної німкені, наполеонівські війни – з позиції пруського патріота, а бурхливий кінець шляхетської Речі Посполитої – зі сторони зрадника Понінського, який, як читаємо у офіційній біографії Кусьневича та його численних спогадах, був його предком. Автор ніби втілюється в щораз то нових нараторів, щоб кожен кут бачення вміщати в чужому для пересічного поляка місці. Цим він намагався звільнити суспільство від існуючих застарілих стереотипів.

Найбільш складною з цього пункту бачення є конструкція першої частини «Зони» («Strefy»), де про події розповідає «колективний наратор», при цьому він динамічно перетворюється, але погляди його не змінюються, як можна було б сподіватися, не переходять від одного до іншого члена спільноти. Це відбувається так, ніби сама спільнота виокремлює з себе що раз то іншого індивіда, про якого йтиме мова. А в міру прочитання повісті, виявляється, що ці особистості займають по відношенню до подій, щораз далші, повністю протилежні позиції від цього ідеального «ми», яке в результаті залишається повною абстракцією, міфом первинної спільноти.

В повісті «Зони» («Strefy») наратор вводить нас в ще один момент період юнацького життя героїв. Їхня спільнота розпадається, як тільки друзі вступають в суспільне життя і починають ідентифікувати себе як суспільні мікрогрупи з протилежними суперечливими спрямуваннями. Кінець їхнього дружнього діалогу автор пояснює в плані

життя особистості і мікросуспільства, як наслідок переходу у «зріле» життя.

Як слушно зауважила Г. Заворска, «в прозі Кусьневича реальність набирає повної вартості, краси, смаку, змісту, тільки тоді, коли пройде, мине. Поразка, втрата, нереалізованість звільняють смуток», яким просякнуті мовчазні герої повістей, а це в свою чергу дає їм сили до пошуків нового, незвіданого кохання [302, с. 99]. В повісті «*Stan nieważkości*» («*Stan nieważkości*») наратор так про каже: «Щоб щось по справжньому покохати, думаю, треба цю річ, справу, особу, втратити, як Міцкевич, великий наш поет, про Литву, батьківщину, написав. Втратити, а потім з мозолем в пам'яті цеглинка по цеглинці відбудовувати» [240, с. 299].

Так як роблять це герої повістей, повертаючись щоразу в пам'яті до днів свого дитинства, втраченого раю, безтурботного життя.

Прозова творчість Кусьневича, де внутрішній монолог буває головною, а не тільки допоміжною складовою частиною нарації, є цікавим зразком інтерпретації польської повісті епохи постмодернізму. У прозі письменника знаходимо прийом неявних висловлювань наратора. А. Кусьневич є майстром своєрідної техніки нарації, яка є специфічним типом висловлювання, що пов'язує прихований зміст монологу героя зі словесно-образним шаром його психіки.

У повісті «*Zony*» («*Strefy*») з'являється діалог, який пов'язує внутрішній світ героїв з зовнішнім. Цей діалог поєднує події, які насправді за часом і місцем їх розгортання, далекі одна від одної. Він з'єднує численні історії, які з'являються у спогадах героїв в один сюжет повісті. Проте, це не впливає на сам процес діалогу, а навпаки, дозволяє легко передавати думку автора від одного героя до іншого. С. Вислоух зазначає, що у цій повісті «автори монологів постійно змінюються, перериваючи один одного, продовжуючи думку попереднього мовця» [301, с. 95]. Такий багатоголосий діалог обіймає не тільки тему самого діалогу – минуле, яке герої провели на території пограниччя, але

також і реальний вимір співрозмовників. Площина реальності і минулого поєднується в одне ціле у діалогах: «Пані Теа Грінс спить. – Змучена, бідненька. Після такої ночі! Ви не знаєте, скільки вона витерпіла. Ну, ну, спи, спи... Що? Заснула, дякувати Богу. Яке щастя, що її не розбудив ваш галас. – Сальо дивиться на нас безпорадно. Без упину ворухить губами, знімає окуляри» [241, с. 275]. У цьому діалозі постійно змінюється герой. В одних частинах повісті діалог відбувається, як звичайна розмова і стосується звичайних буденних справ. В інших випадках на перший план автор виводить невимовний прихований зміст певних ситуацій і діалог тоді відбувається у думках героїв. Те саме відбувається і з їх комунікацією. Інколи герої чують і реагують на репліки один одного, дорікають собі, радять, сперечаються. Але вже за хвилину розмова між друзями обривається. Вони бачать один одного, але можуть лише здогадуватись, хто з них промовляє. «Сальо Гриншпан дивиться на нас, ворухить губами. Ми відчитуємо круглу форму ферального какао» [241, с. 18].

Для досягнення багатоголосся, автор застосовує відповідну нарацію. Речення при цьому довгі, складні, в них одночасно з'являються декілька тем. Часто спостерігається, що такі речення займають весь абзац чи навіть кілька сторінок, немає ні крапок, ні великих літер. Як, наприклад, у повісті «Знаки зодіаку», де наратор описує відчуття та дії Генека, Олени, вставляє їхні репліки, сказані українською мовою, при цьому застосовує непослідовно знаки пунктуації. Весь цей монолог-речення, який займає дві сторінки, сприймається, як потік свідомості, що наближається до реальності.

За родоначальника прийому потоку свідомості вважається французький символіст Е. Дежарден, який свою книгу видав у 1887 році [202]. Натомість, найяскравіший зразок цієї форми внутрішнього монологу належить ірландському письменнику Дж. Джойсу. Внутрішній монолог та потік свідомості часто застосовуються літературознавцями як

взаємозамінні терміни. Літературознавці звертають увагу, що внутрішній монолог використовується у вужчому значенні і не передає безпосередньо інформацію про світ, який представлений у літературному творі. Його завдання полягає у тому, щоб передати свідчення того, як даний герой його бачить, при цьому особливий натиск падає на процесуальність, на хід мислення, який може бути і не пов'язаний основною темою. У прозі А. Кусьневича потік свідомості є характерною формою поєднання розуміння реальної миті з сумою відчуттів однієї хвилини. Часопростір твору збудований з багатьох, на перший погляд, реальних світів. Наратор у своїх думках чи думках головного героя, веде оповідь про події, створюючи таким чином простір свідомості. Яскравим прикладом виразного потоку свідомості є творчість польського письменника ХХ століття Вітольда Гомбровича, з яким часто порівнюють А.Кусьневича, закидаючи при цьому, що той перейняв його стиль [203].

Література потоку свідомості виділяє психологічні аспекти внутрішнього світу людини, досліджує його свідомість, яка закрита перед самим героєм. Перед читачем відкривається невідомий до цього моменту світ представлених постатей, який виникає з підсвідомості. Це різного ґатунку комплекси, страхи, генетична детермінація, що проявляють себе у різноманітних екстремальних ситуаціях. Завдяки цьому прийому легко можна зрозуміти непередбачувані вчинки героїв повісті, їх схильність до суїциду, мотиви злочинів, різного типу відхилення від нормальної поведінки, збочення чи недосконалість людської природи. Повісті із застосуванням прийому потоку свідомості важко читати і сприймати. Складний сюжет, багатство рис його героїв, їх нетипові пригоди роблять твори Кусьневича цікавим об'єктом наукових розвідок.

Для цілісного сприйняття частин повісті із застосуванням прийому потоку свідомості, автор застосовує технічні засоби, які допомагають досягти максимального наближення запису потоку свідомості до його реально-

го змісту. Коми, які стоять замість тире і навпаки, лапки, знаки запитання, дужки звертають увагу читача на те, що це думки різних осіб, або їх можливі думки, представлені одним наратором. Так, лапки відділяють висловлення інших героїв або ж наратор перевів думку на щось інше, не завершивши попередній зміст. Застосування трьох крапок, вказує на те, що завершилась оповідь чи спогади одного героя і розпочалась інша думка. Так автор підкреслює, що змінився лише наратор, а думка продовжується. Дужки, які з'являються в оповіді, виконують не лише функцію пояснення. Це також виділення автором думок іншого героя. Наприклад у повісті «Знаки зодіаку»: «Генек навмисне перетворював власні висловлювання, відкидаючи дивні асоціації, отже, бачу ці літургійні порядки, що відбуваються у кутику батьків, за широким ліжком, а може у темному коридорі поряд розмальованої у народному стилі скрині для постелі – і якийсь символ викрадений з кухні монастиря? спальні? – (...) і напливає слід за ним образ Новаковського – подивися, який він прекрасний! подивися!» [241, с. 127].

Графічні засоби письменник застосовує і в інших творах. У повісті «Дорогою на Коринф» («W drodze do Koryntu») уявна нічна мандрівка віденським трамваем описана за допомогою розчленування тексту. Автор застосовує надмірну кількість знаку «тире». Цей прийом створює враження динамізму, руху, взаємного наближення і віддалення друзів один від одного. «– отже ми під колеса – Ти? – – – – Я – туут!» [243, с. 71].

Розмова героїв розпочинається від впорядкованих висловлювань. Мовця і адресата мовлення легко ідентифікувати. Діалог відбувається одночасно з подіями щоденного життя героїв. Слова Олека, героя повісті «Знаки зодіаку», скеровані до оточуючих його на автобусній зупинці людей і одночасно є частиною вигаданої розмови, яку він веде з уявним другом: «–Чи бачили може Ви, давно не їхав? А в протилежну сторону аж три, один за другим! Ось так ... Мені

не гірше ніж тобі, Салек, незважаючи на те, що автомобіля на разі у мене немає. Знаєш, як це у нас» [241, с. 14].

У наступних частинах повісті часопросторові відношення зміщуються. Автор це підкреслює словами «але це вже іншим разом, а одночасно і тоді», чи «іншим разом, значно пізніше у реальному часі». Слова співрозмовників вже не доходять з далеко у вигляді відлуння і відстань до предмету діалогу, стосовно їх минулого, значно зменшується.

Герої повісті «Зони» («Strefy»), свій діалог ведуть переступаючи через бар'єр, який відділяє внутрішній світ їхньої психіки від зовнішнього світу Іншого. Характерним виявом симультанної техніки стає переклад часу на простір. У розділі «Велика Лука і король Саломон» текст поділений на абзаци, з яких кожен стосується однієї з площин реальності. Одночасність поданих ситуацій обіймає не лише площину реальних подій, але й відноситься до спогадів героїв. Читач бачить Салека, який розмовляє зі своїм лаборантом міс Юдіт і одночасно згадує минулі події. Наступна частина тексту належить вже до Олека і переривається реченнями, що скеровуються до лаборанта. Усі вони поділені на чіткі абзаци. У наступному абзаці А. Кусьневич вже відмовляється від поділу і подає суцільний текст на кілька сторінок. Симультанна сцена подає зраду доктора Грінса з міс Юдіт. Правда автор не говорить, чи вона насправді відбулась чи у лише з'явилась у його свідомості. А. Кусьневич систематично підкреслює протяжність цієї події застосовуючи слова «далі», «знову», «постійно». У цьому ж епізоді бере участь Теа Грінс, дружина Салека, яка також тут присутня і навіть висловлюється з приводу минулих подій, але насправді вона в цей час спить у своєму помешканні у Вустері. Тут також з'являється батько Олека, який помер ще кілька років тому. «... Олек здогадується, що це постать його батька, (...) знає, що той його чує, але не дивиться в його сторону» [241, с. 125]. Метою діалогу, який ведуть співрозмовники є пошук себе у власному минулому. Герої не тільки ведуть розмови про минуле, але

й розмовляють з минулим. Це діалог з власною зовнішньою оболонкою, психоаналітичний аналіз того, що залишилось приховане у підсвідомості. У певних фрагментах повісті минуле само починає промовляти. Текст повісті у цьому випадку стає складним, роль оповідача стає зайвою, колективний наратор також замовкає. Говорить не «я», «ми», а «воно – минуле». Діалог героїв перетворюється на розмову, яка ведеться, а не яку ведуть. Як стверджує Гадамер: «Зазвичай говоримо про те, що розмову ведуть співрозмовники, але чим більш розмова є правильнішою, тим менше її перебіг залежить від її учасників» [209, с. 353]. Науковець звертає увагу на те, що розмова має онтологічний характер і виходить далеко за межі того, що ми звикли називати функцією мовлення. Герої А. Кусьневича шукають саме таких випадкових слів, які могли б їх повернути у минуле. Гра, яку вони ведуть має свою мету – слово може сказати багато про них самих та про їхнє минуле. У певних частинах тексту розмова між ними та їхнім минулим перетворюється на діалог зі словами, які містять у собі контекст з давнього світу. Автор застосовує у цих діалогах не лише польську мову, а й українську. Синтез висловлювань різними мовами разом з частими повтореннями створює структуру римування. Речення заповнює весь абзац, а останні слова вказують на те, чого стосується вся висловлена наратором думка. Це запис травми героя, який перед цілим текстом висловлює аргументовану власну точку зору, користуючись при цьому впорядкованим мисленням: «Отже, мої сьогоднішні знання, після стількох років набутих з різних усних джерел, а також з невеликої кількості скупих зрештою документів, є неповними, і ніколи, мабуть, всієї правди не довідаюся» [241, с. 190].

Отже «воно» починає промовляти, коли герої перестають аналізувати і відбудовувати події минулого, коли герої «замовкають». «Мовчання веде до цього, щоб відкрити сферу, де мова ще задає запитання, але не дає об'єктивних відповідей» [251, с. 123].

Автор намагається залишити поза текстом наратора. Ф. Анкерсміт пов'язує цю ситуацію зі смертю. «В такі хвилини ми помираємо частково, тому що все чим ми є, змінюється до того одного почуття чи досвіду» [172, с.299].

У категоріях такої смерті героя можна розуміти деякі фрагменти повісті «Зони» («Strefy»), в яких нарація перетворюється на потік свідомості, щоб виявити найглибший психічний зміст. У цьому випадку відбувається відсторонення героя, який не показаний у опозиції до Іншого, що є всередині нього. Він перестає бути собою і розчиняється у спільному для нього та Іншого мовному просторі. У тих моментах повісті, де нарація наближається до струменя свідомості, зникає оповідач і на перший план виступають слова, які творять цілі ланцюги значень, а герої повісті «Зони» («Strefy») звільняються від опозиції зовнішній та внутрішній світ. Символ перестає виконувати описову функцію. Партнером розмови стає простір минулого героїв. Герої не вкладають змісту власного висловлювання до уст уявного Іншого, а дозволяють Іншому промовляти від їх імені. Зміна символу веде до безпосереднього контакту з місцем втрати. Таким чином діалог, який ведуть друзі, постійно коливається між двома полюсами. Перший відмежовується від зниклого і одночасно відсутнього в реальності минулого, заперечуючи його існування. Інший – шукає діалогу з відсутнім, щоб на двоїстій символічній площині відчутти, але не зрозуміти, далекий простір, а також свій власний внутрішній світ.

Якщо у зовнішньому вимірі простору зусилля героїв концентруються на спробах повернення втраченого об'єкту минулого, то у випадку його внутрішньої постаті у ролі Іншого вміщено зміст несвідомого. Діалог, який ведуть герої повістей з несвідомим, також має двоїстий характер. З однієї сторони – це спроби підпорядкування глибокого психічного змісту, з іншого ж – прагнення того, щоб «інше» промовило замість нього.

ВИСНОВКИ

У науковій розвідці здійснено системний аналіз домінантних рис прози Анджея Кусьневича, творчість якого відносимо до польської повоєнної літератури ХХ століття. Результати проведеного дослідження свідчать про складність інтерпретації творчості письменника, зважаючи на характерний світоглядний, політичний, соціальний, а також формальний контекст його повістей.

Обраний підхід у роботі спрямований на вивчення творів А.Кусьневича у контексті прози пограниччя, для якої характерними є з'ясування впливу історичного часу на авторський замисел, проблематика ідентичності, виділення колективного наратора, функціонування терміну «малої вітчизни», реалізація авторських та традиційних символів і міфічних образів. Для з'ясування специфіки композиційних форм прози письменника, типів вираження наратора і можливостей розвитку нарації застосовано моделі зарубіжних та українських літературознавців В. Шміда, Ж. Женета, Ф. Штанцеля, В. Одінцева, Б. Успенського, Л. Мацевко-Бекерської, О. Ткачука.

Основною темою творчості А. Кусьневича вважаємо пошук автентичної, справжньої людини. Письменник намагається показати героя, який в умовах сучасного суспільства зумів визволитись від тиску ідеології і культури ХХ століття. Автор також порушує питання про збереження індивідуальної особистості людини.

Письменник народився у Галичині, колишній провінції Австро-Угорської імперії, тому тема територіального пограниччя стає однією з найулюбленіших.

Для розуміння багатокультурного простору Галичини початку ХХ століття у повістях автора, необхідно знайти взаємозв'язок історичних подій з біографією письменника. Власний досвід письменника має вирішальний вплив на формування його літературної творчості. Незважаючи на український сюжет творчості А. Кусьневича, він вважається одним з найбільш «західноєвропейських» письменників Польщі. У прозі автора зустрічаються сюжети язичницької та християнської міфології, міфи сучасної культури, мандрівні сюжети, майстерно перенесені письменником на ґрунт польської літератури. Близькими для А. Кусьневича є ідеї філософії (платонізм, філософія Ж. Ж. Руссо, К. Маркса, Ф. Ніцше, З. Фройда).

Поряд з культурою, однією з улюблених тем письменника є історія. Неодноразово у своїй прозі він повертається до наполеонівських воєн, оцінюючи їх амбівалентну сторону – як культуротворчий чинник народження сучасних держав і як кінець давньої, ідеалізованої спільноти. Розпад Австро-Угорської імперії, письменник також пов'язував з результатами попередніх воєн.

Творчість письменника вирізняється модерністичними досягненнями західної літератури. Він перший у традиції польської літератури застосував жанр повісті-есе. У повістях зустрічаються інтелектуальні роздуми про основні проблеми ХХ століття як політичні (націоналізм, тоталітаризм, холодна війна) так і культурні (занепад модернізму, поширення масової культури). У повістях письменник з'являється як скептичний спостерігач становлення нового світу. Інтелектуальний розмах повістей письменника, а також втілення у повістях подій у західноєвропейських реаліях справили те, що його письменство стало відомим на Заході, а сам письменник, як перший поляк в історії став членом французької Гонкурівської академії (1989). Темперамент повістей можна окреслити як холодний, іронічний, скептичний. Поширеним прийомом письменника стало демаскування, розкривання масок. А. Кусьневич пояснює

справжні мотивації вчинків героїв, особливо такі, які самі вони не можуть пояснити. Письменник переконаний, що кожна фабула повинна мати правильну форму, тому його повісті відрізняються барвною поетикою, стилем і сучасними нараційними техніками.

Перша повість письменника «Корупція» («Korupcja») це кримінальний сюжет з обмеженим наратором, який є детективом-оповідачем. У повісті «Дорогою на Коринф» («W drodze do Koryntu») вперше зустрічаються герої наступного твору трилогії «Зони» («Strefy»). Тут письменник повторює мотиви австрійської модерністичної повісті і одночасно переплітає їх з романтичними історіями, вбивством, політичним та історичним компонентом.

Повість «Стан невагомості» («Stan nieważkości») це суцільний внутрішній монолог головного героя, в якому оповідь поєднується зі струменем свідомості.

У повістях «Вітраж» («Witraż») і «Третє королівство» («Trzecie Królestwo») фабула служить лише претекстом для великого інтелектуального багажу у вигляді цитування творів відомих авторів, філософів, висловів, сентенцій, газет. У першій повісті аналіз стосується конфлікту між поколіннями, що знаходить вияв у молодіжних рухах 1960-х років. У другому – стосується свідомого вибору французької інтелігенції альтернативних ідеологій у переддень вибуху Другої світової війни.

Увага письменника скеровується як і до реконструкції колишніх подій, так і до важких моментів, які з ними пов'язані. Хоча минуле вважається назавжди завершеним явищем, проте воно не перестає впливати на реальність. Анджей Кусьневич вважає, що досліджувати минуле можна за допомогою двох стратегій. Перша полягає на збиранні і зціленні фрагментів реальних предметів і створенні певного цілого. Інша, якій надає перевагу письменник, прогалини у пам'яті, автор заповнює гіпотезами, вигаданими історіями. Письменник користується конструкціями різних історій.

А. Кусьневича не цікавить проект утопічного плану. У повістях він створює ситуації схожі до психотерапевтичного сеансу. У повістях «галицького циклу», які принесли авторові найбільшу славу, акцент з політичного феномену перенесений на культурний. Герої його повістей захоплюються ідеями надлюдини.

Схеми дослідження прози письменника обрані нами з урахуванням історичного, політичного, географічного, соціального, психологічного, культурологічного сенсу. На прикладі постаті автора з'ясовано складність простору пограниччя при неминучому зіткненні націй, культури та релігій. Показано, що автор з розуміння підходить до української тематики визвольних змагань та не залишає надії на пошуки спільного мирного розв'язку, який задовольняв би обидва народи. У роботі звернено увагу на мовну різницю народів, які заселяли спільно Галичину. На прикладі ранніх повістей автора, виявлено, що у досліджуваному періоді спільне застосування різних мов – української, польської, єврейської, німецької – привело до толерантності серед спільнот, що заселяли цю територію. Проза А. Кусьневича належить до останнього періоду польської літератури ХХ ст., в якому тематика і мова «східного пограниччя» автентично увійшли до літературних творів. Невідворотні історичні та політичні зміни спричинилися до цього, що «кресова» проблематика залишилася виключно в пам'яті письменника, що намагається донести до сучасного читача їхню красу, а також біль втрати. Тому відносимо повісті А. Кусьневича до так званої «прози втрати».

Доведено, що автор ніколи не погодився з реальним станом речей, а саме з відірваністю від землі, на якій він народився. Разом з тим, герої повістей автора є відкритими на «Інших», вони безперервно шукають те, що їх колись поєднувало. Вони завжди самотні, але всередині кожного величезний внутрішній світ минулого. Маленькі містечка і села творять нерозривне коло, всередині якого віднайти себе можуть лише колишні мешканці спільноти «малої батьківщи-

ни». Усі ці землі поєднує універсальний ключ, який носять у собі герої творів Анджея Кусьневича. І лише разом вони можуть відтворити пазл «малої вітчизни», яка залишається для автора сферою первинного життєвого досвіду, щасливого буття кількох націй, чистоти помислів. Цей феномен у творах письменника приводить до формування міфу Аркадії, який перетворюється у міф Атлантиди.

Часова структура прози письменника має циклічний характер. Герої проходять свій шлях з висхідної точки у зворотному напрямку та повертаються у реальність у те саме місце. Така подорож у власне минуле сприяє пізнанню себе, допомагає героям утвердити власну ідентичність, але в кінцевому результаті підкреслює їхню самотність, розчарованість, психологічну виснаженість і непристосованість у реальному житті. Міф подорожі присутній у всіх повістях автора. В одних він виконує функцію повернення героїв до своєї суті, для власного розуміння своїх вчинків, у інших – повернення має ностальгічний характер. Герої хочуть повернутися до ідилії Старого світу.

Головними прийомами у дослідженні пам'яті, які мали вплив на становлення часової структури повістей стали нехронологічна ретроспекція, інверсія, десинхронізація відтворених подій. У відтворенні шляху повернення до витоків дитинства та юності вирішальне значення відіграє мотив Дороги та Дому. Дім у повістях А.Кусьневича – це не лише будинок. Це містечко, в якому він жив, друзі, з якими товаришував, гри і забави дитячих літ, поля, ріки, ліси, подвір'я. Образ Дому має символічне значення захищеності і спокою.

У роботі досліджено теми пов'язані з важливими у ХХ столітті подіями та актуальними у сьогоденні – неоднозначність історії, значимість у ній людини, суспільні та етнічні конфлікти поколінь, механізми дії та причини популярності різноманітних ідеологій. Таке теоретичне, порівняльно-історичне й типологічне дослідження біографічних елементів творчості письменника у міжлітературному

просторі на зламі століть збагачує українське літературознавство знаннями про традиційне й новаторське в літературі, про особливості сприйняття європейського культурного процесу.

Ми з'ясували, що термін «повість» за М. Бахтіним це єдиний вид літератури, який постійно розвивається і до сьогоднішніх днів ще однозначно не визначений, де зібрано всі літературознавчі сили, уява письменників і ідеологічні завдання, тут також підкреслюються зв'язки між жанрами, творами і зовнішнім світом. У Кусьневича визначення повісті набагато простіше. Він вказує на те, що технічний поступ, засоби масової інформації, автоматика мають великий вплив на літературу, і щоб не стати пережитком, вона мусить шукати нові форми не обмежуючись колишніми зразками.

А. Кусьневич створює свої повісті різними способами – фікційну нарацію заповнює інформацією про автентичні події, опис місць і постатей заміняє документальною фактографією. Така гра контрастів приводить до того, що достовірна інформація доповнює неавтентичну і фіктивність сприймається як незаперечний факт.

У творах письменника спостерігається певна закономірність. Події повістей часто розпочинаються і закінчуються розмовою з кимось близьким або ж описується щось знайоме, яке вже давно відійшло у минуле. Такий вид композиції дозволяє скептично показати епоху про яку йдеться у творі, а також представити свої роздуми про минулі події і власну позицію щодо них.

У роботі максимальна увага зосереджена на визначенні ролі біографічного часу у творчості письменника та його залежність від історичних процесів на зламі століть. Досліджено поняття біографічної прози в цілому та висвітлено роль біографізмів у творчості Анджея Кусьневича.

У роботі розглянуто багатозначність терміну «біографізм», що зумовлено появою у літературознавстві ідей європейських теоретиків ХХ ст. Зокрема, звернено увагу на

дослідження М. Бахтіна. Науковець розробляючи філософсько-методологічний аспект проблеми автора, розглядає його як біографічного, «первинного» та «вторинного». У дослідженні ми схильні вважати, що біографія письменника присутня у повістях частково, тут також простежуються пояснення певних вчинків самого автора.

Робота доводить, що на творчість Анджея Кусьневича мала великий вплив багатонаціональна субкультура пограниччя. Акцентується увага на тому, що біографічні елементи відіграють у літературі «пограниччя» важливу і невід'ємну роль. Застосовано праці Б. Гадачека про роль «кресових автобіографізмів» у творчості письменників пограниччя. Дослідник вважає, що їхнє походження з території Кресів і примусове залишення цієї «малої вітчизни» – це два основні русійні факти, які впливали на їхню творчість. Через власну біографію А. Кусьневичу вдалось показати світ Кресів, його історію, красу та особливість культури, тому тільки через його біографію можна інтерпретувати його повісті. Для цього у роботі застосовано взаємозв'язок біографізму з історичним та регіональним методом. Біографічні факти А. Кусьневича з'являються у його творах у формі спогадів, щоденників, відступів, пояснень. Автобіографічні факти перебувають у тісному взаємозв'язку з історичними подіями поч. ХХ століття. Творчість письменника виражає переконання, що тільки через біографічний час стає можливим вираження історичної правди про Креси.

Досліджуючи творчість Анджея Кусьневича, звертаємо увагу на місце у ній історичного часу та роль історії, а також їх зв'язок з пам'яттю. У роботі з'ясовано зовнішнє розуміння історичного часу і яке воно має відношення до реальної живої пам'яті людини. Історичний «хронологічний час» – це можливість відношення будь яких подій до якоїсь однієї конкретної, це також відтворення певної події часу з називанням її дати, місця, очевидців, у двох протилежних напрямках Цю конструкцію накладаємо на часові перенесення у авторській пам'яті. Висвітлення історії у прозі

А.Кусьневича стосується таких історичних фактів як Перша та Друга світові війни, історії династії Габсбургів, єврейської тематики, масової міграції населення. Дивлячись на те, чого не видно, спостерігаючи за межами існування, А. Кусьневича цікавлять маргінальні теми, як невід'ємний елемент історичного процесу. Для нього немає забутих фактів чи невисловлених бажань. Він пише про те, що трапилось відносно недавно, так і про те, що відбулось кілька століть тому.

Одною з основних технік повістей А. Кусьневича майстерно збудована оповідь. Його літературні описи зроблені досконалою мовою, яка ускладнюється будовою речень, які займають часто кілька сторінок. Письменник застосовує симультанний прийом, кінематографії, фотографії, мозаїки. Сітка авторських уявлень веде до різного рівня узагальнень, охоплюючи неправдоподібний стан речей. Тема подорожі з'являється не тільки у повістях «галицького циклу». Так ми довідуємося про звичаї людей, які були на той час при владі і про те, що корупція існувала у всіх її проявах від найнижчого до найвищого рівня. Автор також звертає увагу на те, чим відрізняється француз, англієць і поляк на посаді міністра чи урядовця.

Проаналізувавши у роботі складові внутрішнього світу героїв, їх поведінку та творчу біографію Анджея Кусьневича, доходимо до висновку, що у літературному доробку автора існує момент самопроекції, що проявляється по-різному. Використання у прозі письменника форми автобіографії, де віддзеркалюється його духовний і емоційний світ, свідчить про особливу форму нарації. Ми з'ясували, що автобіографічний наратор вирізняється тенденцією до стилізації своїх «я». Простежується кілька авторських двійників-нараторів, які одночасно ведуть свої оповіді – один описує ідеальний стан речей, інший навпаки – реальний. Часто «я-оповідач» веде оповідь самотійно, але, коли відбуваються зміни поглядів, «я»-оповідача ділиться на кілька окремих оповідачів, які співіснують у площині повісті.

У роботі проведено аналіз розуміння форм оповіді та опису, звернено увагу на деякі риси опису у сучасних повістях Анджея Кусьневича. Його повісті дослідники літератури визначають як продовження реалізму у польській прозі. Однак, ми дійшли висновку, що структура повістей письменника відходить від класичної форми, де виразно виділяється мова героя, а нарація складається з опису та оповіді. Творчості А. Кусьневича у сучасній польській літературі відведено одне з основних місць. Автор змінив традиційну фабулу і вводить у твір специфічний тип нарації, яка ускладнюється способом передачі. Серед таких прикладів знаходимо: щоденники, хроніки, записки, твори, які на різних мовах читають герої повісті. Його основна нараційна техніка – це вияв власної мистецької індивідуальності, віддзеркалення духовності, роздумів чи мрій.

Багатовимірність та складність нарації А. Кусьневича - це спроба пошуку передачі словами те, що не можна вимовити. Через асоціації Кусьневич показує внутрішні переживання наратора, в якій протиставляє природу та значення, та підкреслює суб'єктивну свідомість оповідача. В деяких повістях, письменник вводить явища зовнішнього світу, і саме цим розбиває єдність нарації. Анджей Кусьневич робить спроби одночасного переказу подій, чим порушує їх причинно-наслідковий зв'язок. За допомогою технік передачі інформації у текстах повісті, автор наближує реальність до необхідних моментів

Для виділення типів наратора у творах Анджея Кусьневича користуємось типологією В. Шміда та схемою запропонованою С. Лансер. Визначено принципи виділення дієтетичного та недієтетичного наратора. З'ясовано, що автор надає перевагу дієтетичному нараторові, тому з'ясовано за якими параметрами його виділяємо.

Проза Анджея Кусьневича відзначається неправильним веденням оповіді. Нарация повістей не вміщається у певні схеми. Структура повісті це суміш внутрішнього монологу із діалогом зовнішнім, де асоціації переплітаються із спо-

гадами та цитуванням чужих творів, немає системності та послідовності оповіді. Часопростір з'являється розмито, а оповідачі з'являються то в першій, то в третій особі. Місцями здається, що оповідь ведеться безособово.

У роботі увага акцентується на монологах героїв. Детально описано внутрішні монологи, які передають процеси мислення та внутрішнього досвіду героя. Простежено, що така форма висловлення зустрічається ще наприкінці ХІХ століття, проте в наступних епохах вона вдосконалюється і в творчості А. Кусьневича знаходить своє яскраве вираження. У попередніх століттях таке висловлення спостерігалось як укладання безголосих думок, стосовно того, що досвідчив герой. Окреме місце у роботі відведено опису форм внутрішнього монологу – потоку свідомості, що виділяє психологічні аспекти внутрішнього світу людини, досліджує його свідомість, яка закрита перед самим героєм. Світ, який виникає з підсвідомості героя, де приховано комплекси, страхи, генетична детермінація, що проявляють себе у різноманітних екстремальних ситуаціях. Такі теми, найбільш цікаві для А. Кусьневича.

Висновуючи матеріал даної розвідки, потрібно зазначити, що А. Кусьневич не тільки є письменником «літератури пограниччя». Він також майстерно володіє всіма прийомами нарації. Його творчість захоплює ще й з погляду на її різноплановість. За короткий час, він зумів написати дві поетичні збірки, одинадцять повістей та есе, серед яких кримінал, психологічна повість, де реалізуються справжні мотиви поведінки героїв – злочинців, незрозумілих особистостей та соціально-історична повість з актуальною темою українсько-польських стосунків на межі пограниччя.

Сьогодні повісті письменника вимагають нової інтерпретації і популяризації, у чому й убачаємо перспективу цієї наукової розвідки.

А. Кусьневича потрібно заново відкрити українському читачеві. З наукової точки зору, ця розвідка є одним з неба-

гатьох досліджень функціонування «літератури пограниччя» у контексті прози А. Кусьневича.

Практичне значення результатів дослідження полягає у можливості їх використання при розробці спецкурсів, історії українсько-польських літературних контактів, курсів історії польської літератури, в реінтерпретації класичних творів української та польської літератур.

Без сумніву, «література пограниччя» створила свій специфічний спектр проблем, стереотипів, мотивів. Усе це дає нам підставу стверджувати, що польська література пограниччя є окремою специфічною домінантою світового літературного процесу, а роль творчості А. Кусьневича для її становлення є вагомою і невід'ємною.

Повоєнна література пограниччя культур через свій етико-філософський вимір формує далекоюсяжні орієнтири співіснування з ближнім у сучасному урбанізованому соціумі. Але герої повістей Кусьневича не позбавлені свого «я», свого обличчя, вони розділені між ними, як кілька половинок одного цілого. І тільки в порівнянні ми можемо їх пізнати. Це самотні герої, що мандрують світами, не в змозі відшукати свій дім. Хоча серед героїв переважно чоловіки, але тільки в присутності жінки часто відкривається їх внутрішній світ, той яким він є насправді. Багатокультурний всесвіт в якому живуть дійові особи прози А.Кусьневича стоять перед дилемою: ким вони були, ким стали і, що їх чекає в майбутньому. Ввібравши у себе багато культур, вони у реальності живуть так, якби не мали жодної.

Можливо таким чином А. Кусьневич хоче донести до нас думку, що варто будувати наше сьогодення на основі взаєморозуміння та толерантності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анкерсмит Ф. Нарративная логика. Семантический анализ языка историков / Франк Анкерсмит / под. ред. Л. Б. Макеевой. – Москва :Идея – Пресс, 2003. – 360 с.

2. Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста / И. В. Арнольд. // Иностр. яз. в шк. – 1978. – № 4. – С. 23 – 31.

3. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Ян Ассман / перев. с нем. М.М. Сокольской. – Москва : Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.

4. Астаф'єв О. Містика художнього перекладу/Олександр Астаф'єв // Українська літературна газета. – 2014. – №5 (14 березня). – С. 6 – 7.

5. Астаф'єв О. Перша праця з біблійної герменевтики / Олександр Астаф'єв // Слово і час. – 2006. – №10. – С. 92 – 94.

6. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Ролан Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Тракаты, статьи, ссе / Сост., общ. ред. Г.К. Косиков. – Москва : Изд-во Моск. Ун-га, 1987. – С. 387 – 422.

7. Барт Р. Мифологии. Mythologies / пер. с фр. С. Зенкина. – Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 320 с.

8. Барт Р. Смерть автора / Р Барт // Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ Г. К. Косикова. – Москва: Прогресс, 1989. – 387 с.

9. Барт Р. S/Z / Ролан Барт. – Москва : Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.

10. Барт Р. Camera Lucida: Комментарии к фотографии: Пер. с фр. / Послесл. и коммент. М. Рыклина. Москва : AD Marginem, 1997. – 221с.

11.Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности / Михаил Бахтин // *Работы 20-х годов.* – Киев : Next, 1994. – С. 107 – 140.

12.Бахтин М. Из предистории раннего слова / Михаил Бахтин // *Вопросы литературы и эстетики.* – Москва : Искусство, 1975. – С. 408 – 446.

13.Бахтин М. Проблема содержания материала и формы в словесном художественном творчестве / Михаил Бахтин // *Вопросы литературы и эстетики.* – Москва : Искусство, 1975. – С. 65 – 71.

14.Бахтін М. Проблеми тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / Михайло Бахтін // *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / ред. М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2002. – С. 416 – 422.

15.Бахтин М. Проблемы текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках (опыт философского анализа) / Михаил Бахтин // *Эстетика словесного творчества.* – Москва : Искусство, 1986. – С. 297 – 325.

16.Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / Михаил Бахтин // *Вопросы литературы и эстетики.* – Москва : Художественная литература, 1975. – С.234 – 407.

17. Бахтин М. Эпос и роман (о методологии исследования романа) / Михаил Бахтин // *Литературно-критические статьи.* – Москва : Художественная литература, 1986. – С. 392 – 425.

18.Березина Т. Н. Исследование внутреннего мира человека методом анализа характеристик мысли и образа / Т. Н. Березина // *Психологический журнал.* – 1999.– Т. 20. – № 5. – С. 27 – 37.

19.Берн Э. Игры, в которые играют люди: Психология человеческих взаимоотношений. Люди, которые играют в игры: Психология человеческой судьбы / Э. Берн. – Москва : Прогресс, 1988. – С. 17–20; 152–156.

20.Бехта І. А. Дискурс наратора в англomовній прозі: [монографія] / І.А.Бехта. – Київ : Грамота, 2004. – 304 с.

21.Бехта І. А. Наратор та форми нарації в сучасній англomовній прозі/ І.А.Бехта // *Вісник Черкаського університету. Серія «Філологічні науки».* – 2001. – Вип. 24.

22.Білоус П.В. Вступ до літературознавства:навчальний посібник / Петро Васильович Білоус. – Київ: ВЦ «Академія», 2011. – 336 с.

23.Бовуа Д. Міф східних країн, або ж як йому покласти край / Даніель Бовуа // *ПРОСФОНМА. Історичні та філологічні роз-*

відки, присвячені 60-річчю академіка Ярослава Ісаєвича. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1998. – С.125 – 138.

24. Брацка М. «Свій» і «Чужий» козак у поезії «Української школи» польського романтизму / Марія Брацка // Слово і час. – 2005. – № 4. – С. 70 – 77.

25. Брюховецький В. С. Критика в сучасному літературному процесі / В.С. Брюховецький. – Київ: «Знання», 1985. – 44 с.

26. Бубер М. Проблема человека / Мартин Бубер. – Киев : В-во «Ника-Центр», 1998. – 96 с.

27. Бубер М. Я и Ты / Мартин Бубер. – Москва : Высшая школа, 1993. – 175 с.

28. Булаховська Ю. Деякі аспекти українсько-польських літературних взаємин післявоєнних років / Юлія Булаховська // Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті. – Т 2: Пожовтнева доба. У колі літератур соціалістичних країн / під ред. В. Ведіної, Г. Сиваченко, Г. Сивоконя. – Київ : Наукова думка, 1987. – С. 204 – 229.

29. Булаховська Ю. Діалогічність як властивість художньої творчості й публіцистики / Юлія Булаховська // Новітня філологія: Зб. наук. пр. – Миколаївський державний гуманітарний університет імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія», 2007. – С. 105 – 112.

30. Булаховська Ю. Типологія польсько – російсько – українських літературних явищ 50–70-х р.р. ХХ ст. / Юлія Булаховська. – Київ : Наукова думка, 1982, – 156 с.

31. Вавжинська Ю. М. Тарас Шевченко і польський романтизм (топіка і символіка профетизму, лицарства, тиранії) [Текст] : дис. канд. філол. наук: 10.01.05 / Юлія Миколаївна Вавжинська, НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – Київ, 2006. – 233с.

32. Вєдина В. Польская военная проза / Валерия Вєдина. – Київ : Наукова думка, 1980. – 282 с.

33. Вєдина В. Послевоенная польская проза / Валерия Вєдина. – Київ : Наукова думка, 1991. – 309 с.

34. Вєдина В. Современная польская проза: к проблеме новаторства / Валерия Вєдина. – Київ : Наукова думка, 1971. – 399 с.

35. Вервес Г. В інтернаціональних літературних зв'язках / Григорій Вервес. – Київ : Дніпро, 1976. – 391 с.

36. Вервес Г. Польська література і Україна: Літ. крит. Нариси/ Григорій Вервес. – Київ : Радянський письменник, 1985. – 350 с.

37.Веретюк О. Українське літературне життя у міжвоєнній Польщі: Видання. Постаті. Українсько-польські літературні контакти [Текст] : навчальний посібник. / Оксана Веретюк. – 2-е вид., доп. – Тернопіль : Тернопільська крайова організація Національної Ліги українських композиторів, 2001. – 123 с.

38.Веретюк О. «Український трикутник», або три візії України (Л. Бучковський, В. Одоевський, У. Самчук) / Оксана Веретюк // *Slavia Orientalis*. – 1996. – Т. XIV. №2. – С. 193 – 201.

39.Владимирова Н.Г. Условность, созидающая мир / Н.Г. Владимирова. – Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2001. – 270с.

40. Вольф К. От первого лица / К.Вольф. – Москва : Прогресс, 1990. – 415с.

41.Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Ганс-Георг Гадамер. – Київ : Юніверс, 2001.– 288 с.

42.Гадамер Г.-Г. Истина і метод / Ганс-Георг Гадамер // Герменевтика і основи філософ. герменевтики. – Київ : Юніверс, 2000. – Т. 1. – 464 с.

43.Гадамер Г.-Г. Истина і метод/Ганс-Георг Гадамер // Герменевтика і основи філософ. герменевтики. – Київ : Юніверс, 2000. – Т. 2. – 478 с.

44.Гачев Г. Национальные образы мира / Г. Гачев. – Москва : Советский писатель, 1988. – 271 с.

45.Гірняк М. Наративна організація «Невеличкої драми» Валер'яна Підмогильного: комунікативні стратегії твору / Мар'яна Гірняк / Парадигма. Випуск 6. – Львів:УНАН, 2011. – С.92-110.

46.Гіртц К. Інтерпретація культур / К. Гіртц. – Київ : Дух і літера, 2001. – 542 с.

47.Гольберг М. Я. Пограниччя, вдячність, пересторога / Марк Гольберг // Пограниччя. Польща – Україна. – Дрогобич : Коло, 2007. – С.11– 20.

48.Гончаренко Н., Кушнарєва М. Школа іншування / Н. Гончаренко, М. Кушнарєва // Критика. – 2001. – № 4. – С. 20 – 23.

49.Горни К. Невротическая личность нашего времени / Карен Горни / пер. с англ. В.В. Старовойтов. – Москва : Айрис-прес, 2004. – 463 с.

50.Грабович Г. Польсько-українські літературні взаємини: питання культурної перспективи / Григорій Грабович // До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка. – Київ : Основи, 1997. – С. 138 – 169.

51. Гром'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX ст.) / Роман Гром'як. – Тернопіль : Підручники й посібники, 1999. – 224 с.

52. Греймас А.-Ж. Размышления об актантных моделях // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. – Москва : ИГ Прогресс, 2000. – С. 153 – 170.

53. Гундарова Т. Проявлення слова: дискурсія раннього українського модернізму/Тамара Гундарова. – Київ : Критика, 2009. – 447 с.

54. Гуревич П. Мифология наших дней / П. Гуревич // Свободная мысль. 1992. – № 11. – С. 43 – 53.

55. Дзюба І. Між культурою і політикою / І. Дзюба. – Національний ун-т «Києво-Могилянська академія». – Київ : Сфера, 1998. – 374 с.

56. Довжок Т. Роль біографізму в польській повоєнній літературі пограниччя / Тетяна Довжок // Літературознавчі студії. – Випуск 24. Матеріали всеукраїнської наукової конференції за участю молодих учених «Діалог культур: лінгвістичний і літературознавчий виміри», квітень 2008 р. – Київ : КНУ, 2009. – С. 108 – 113.

57. Довжок Т. Катастрофізм і «нова поетика» повоєнної «крезової прози» / Тетяна Довжок // Київські полоністичні студії. – Випуск XVI. – Київ : Університет «Україна», 2010. – С. 375 – 388.

58. Довжок Т. Пограниччя культур у повоєнній польській прозі (В. Одоєвський, А. Кусьневіч, Л. Бучковський, З. Гаупт) / Тетяна Довжок // Дух і літера. – № 22. – Польські студії. – № 2–3. – Київ : «Дух і літера», 2010. – С. 194–220.

59. Довжок Т. Пошуки ідентичності у прозі А. Кусьневіча / Тетяна Довжок // Київські полоністичні студії. – Випуск XV. – Київ : Університет «Україна» 2010 – С. 287 – 300.

60. Довжок Т. Топос Аркадії у повоєнній польській літературі «малої вітчизни» / Тетяна Довжок // Вісник національного університету імені Тараса Шевченка. Серія: Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – Випуск 21. – Київ : ВПЦ «Київський університет», 2011. – С. 6 – 8.

61. Довжок Т. Етнообрази найближчих сусідів у мультикультурному середовищі (на матеріалі польської літератури українсько-польського пограниччя др. пол. XX ст.) / Тетяна Довжок // Волинь філологічна: текст і контекст. Імагологічна проблематика польської, білоруської, російської та української літератур і євро-

пейський контекст: зб. наук. пр. / упоряд. Л.К. Оляндер, Т.П. Левчук. – Вип. 11. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – С. 75 – 86.

62.Дюрінг С. Література – двійник націоналізму? / С. Дюрінг / Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 565 – 566.

63.Еліот Т. С. Три значення слова «культура» / Томас Еліот / Незалежний культурологічний часопис «Ї». – № 7. – 1996. – С. 58 – 68.

64.Еко У. Поетика відкритого твору (фрагмент із книги «Відкритий твір») / Умберто Еко Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С.406 – 419.

65.Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко /пер. М. Гірняк / ред. М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.

66.Ермонский А. Тревожное обаяние пана Витольда //http://belolibrary.im-werden.de/books/foreign/gombrowicz_ferdidurka.htm.

67.Єршов В. О.Жанрова таксономія мемуаристичної літератури українсько-польського пограниччя доби романтизму / В.О. Єршов // Філологічні трактати. – Т. 1. – № 2. – Суми, 2009. – С. 15 – 20.

68.Єршов В. О.Канон авторів і текстів польськомовної української літератури / В.О. Єршов // Київські полоністичні студії. – Київ : Університет «Україна», 2011. – Т. XVIII.– С. 152 – 157.

69.Єршов В. О. Польська література Волині доби романтизму: генеалогія мемуаристичності: монографія / В.О. Єршов. – Житомир : Полісся, 2009. – 624 с.

70.Єршов В. О.Таксонімічна парадигма щоденника доби романтизму / В.О. Єршов / В. О. Єршов // Київські полоністичні студії. – Т.ХVI. – Київ : «МП Леся», 2010. – С. 139 – 147

71. Єршов В.О.Художня правда в польській мемуаристичній літературі Правобережної України доби романтизму / В.О. Єршов // Київські полоністичні студії. – Т. 15. – Київ : ВПЦ „ Київський університет”, 2009. – С. 117 – 123.

72.Жабоклицька Б. Міфічний образ Східної Галіції у творах Анджея Кусьневича як парадигма мультикультурного співіснування / Б. Жабоклицька // Наукові праці. – Випуск 46. – Т.59. – Миколаїв : Чорноморський державний університет ім. П. Могили, 2006. – С. 74 – 77.

73. Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Жерар Женетт // *Фигуры* : в 2-х томах. – Москва :Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т.2. – С.60 – 280.

74.Зубрицька М. Читання як соціокультурний феномен. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.

75.Зварич І.М. Міф у генезі художнього мислення : монографія / Ігор Зварич. – Чернівці : Золоті литаври, 2002. – 236 с.

76.Ильин И. П. Деконструктивизм. Постструктурализм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – Москва : Интрада, 1996. – 253 с.

77.Ільницький М. Людина в історії. (Сучасний український історичний роман) / Микола Ільницький. – Київ : Дніпро, 1989. – 356 с.

78.Ільницький М., Будний В. Порівняльне літературознавство: Підручник / Микола Ільницький, Василь Будний. – Київ : Видавничий дім «Киево-Могилянська академія», 2008. – 430 с.

79.Кассирер Е.Философия символических форм / пер. с ним. С. А. Ромашко. – Москва – Санкт-Петербург : Университетская книга. – 2002. – 546 с.

80.Кассіерер. Е.Поняття символічної форми в структурі про дух / Ернст Кассіерер // *Культурологія ХХ століття* . – 1998. – № 11. – С. 37 – 66.

81.Кассирер Э. Техника современных политических мифов // *Феномен человека. Антология*. Москва : Высшая школа, 1993. – С. 108 – 123.

82.Кеба О. В. Модернізм у зарубіжній поезії другої половини ХІХ – ХХ ст. навч. посіб. / О. В. Кеба, П. Л. Шулик. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2011. – 207 с.

83.Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич / Дж. Кемпбел / укр. пер. О. Мокровольський. – Київ : Вид. дім «Альтернативи», 1999. – 392 с.

84.Ковалів Ю.І. Абетка дисертанта : Методологічні принципи написання дисертації : посібник / Юрій Ковалів. – Київ: Твім інтер, 2009. – 460 с.

85.Копистянська Н. Соціально-історичний час художнього твору / Н. Копистянська // *Біблія і культура: Збірник наукових статей*. Випуск 4. – Чернівці : Рута, 2002. – С. 19 – 28.

86.Копистянська Н. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі / Н. Копистянська // *Молода нація*. № 5. – 1997. – С. 172 – 178.

87.Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Копистянська . – Львів : ПАІС, 2005. – 367 с.

88.Копистянська Н. Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті) / Копистянська Н. // Доповіді XII Міжнародного з'їзду славістів. – Київ : Наукова думка, 1998. – С. 57 – 74.

89.Копистянська Н. Художній час як категорія порівняльної поетики / Н. Копистянська // Слов'янські літератури: Доповіді XI Міжнародного з'їзду славістів. – Київ : Наукова думка, 1993. – С. 184 – 200.

90.Кристева Ю. Самі собі чужі / Ю. Кристева. – Київ : Основи, 2004. – 262 с.

91.Кун Н. А. Легенды и мифы Древней Греции / Н.А. Кун. – Санкт Петербург : Кристалл, 2000. – 464 с.

92.Лавринович Л. Табірна проза в парадигмі постмодерну: Монографія / Л. Лавринович. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. – 500 с.

93.Лакан Ж. Інстанція букви в бессознательном или судьба разумна после Фрейда / Ж. Лакан. – Москва : Изд-во «Логос», 1997. – 262 с.

94.Лакан Ж Этика психоанализа/ Ж. Лакан. – Москва : Издательство «Гнозис», 2006. – 416 с.

95.Левандовська І. Образ України в перцепції творців «української школи» (Ю. Б. Залеський, А. Мальчевський, С. Гоцинський). Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Київ, 1995. – 18 с.

96.Левин Ю. И. Истина в дискурсе / Ю. И. Левин // Семиотика и информатика. Сб. научн. статей. Выпуск 34.– Москва, 1994. – С.124 – 163.

97.Левінас Е. Дослідження думки- про- іншого / Е. Левінас. – Київ : Дух і Літера, 1999. – 291 с.

98.Липовецкий М. Изживание смерти. Специфика русского постмодернизма / М. Липовецкий // Знамя. – 1995. – № 8. – С. 186 – 197.

99.Лисюк Н. Міфологічний хронотоп / Н. Лисюк. – Київ : Видавництво українського фітосоціологічного центру, 2006. – 198 с.

100.Лисяк-Рудницький І. Польсько-українські стосунки: тягар історії / І. Лисяк-Рудницький // Історичні есе. – Київ : Основи, 1994. – Т. I – С. 83 – 110.

101.Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения / Д. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74 – 87.

102.Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев. – Москва : Политиздат, 1991. – С. 1–172.

103.Лотман Ю. Внутри мыслящих миров/Юрий Лотман // Семиосфера. – Санкт-Петербург : «Искусство СПб», 2004. – С. 150 – 390.

104.Лотман Ю. Проблемы художественного пространства / Ю. Лотман // Структура художественного текста. – Москва : Наука, 1970. – С. 65 – 89.

105.Лотман Ю. Текст у тексті / Юрій Лотман // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / ред. М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2002. – С.581– 595.

106.Лэнг Р. Д.Расколотое «Я» / Р. Д. Лэнг. – Санкт-Петербург : Белый Кролик. 1995. – 352 с.

107.Марковський М.П. Роль гуманістики в сучасному суспільстві. – Львів : Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету ім. Івана Франка, 2007. – 63 с.

108.Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ століття у дзеркалі наратології. Монографія. – Львів : Сплайн, 2008. – 408 с.

109.Медицька М. Літературознавчі концепції українських дослідників творчості Станіслава Виспянського / М. Медицька // Вісник Прикарпатського університету. Серія Філологія. – 2005. – Вип. 9–10. – С. 288– 299.

110.Мейзерська Т. Проблеми індивідуальної міфології: міфотворчість Шевченка (монографія) / Т. Мейзерська. – Одеса : Астропринт, 1996. – 248 с.

111.Мелетинский Е. От мифа к литературе / Е. Мелетинский. – Москва : Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета, 2001. – 168 с.

112.Мелетинський Є.М. Що ж таке міф? / Є.М Мелетинський // Всесвіт. – 1977. – № 10. – С. 212– 222.

113.Мелетинский Е.М. Клод Леви-Стросс и структурная типология мифа / Є.М Мелетинський // Вопросы философии. – 1970. – № 7. – С. 54– 68.

114.МоклицяМ. В.Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика: Монографія / М. В.Моклиця.– Луцьк : РВВ «Вежа» Волинського державного університету ім. Лесі Українки, 2002. – 389 с.

115.Моклиця М. Pro et contra християнства / М. Моклиця // Слово і час. – 2001. – № 6. – С. 21 – 28.

116.Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну: Україна і Польща п.п. ХХст. / В. Моренець. – Київ : Основи, 2002. – 45 с.

117. Москаленко В., Рудяков П. Проблема зв'язку часів у сучасному історичному романі південних слов'ян / В. Москаленко, П. Рудяков // Слов'янські літератури: Доповіді XI міжнародного з'їзду славістів. – Київ : Наукова думка, 1993. – С. 200 – 225.

118. Муратов А. Б. Теоретическая поэтика А. А. Потебни / А. Б. Муратов. – Санкт-Петербург : Мысль и язык, 2003. – 358 с.

119. Наєнко М. К. Історія українського літературознавства / М. К. Наєнко. – Київ : Академія, 2001. – 300с.

120. Наливайко Д. Літературна імагологія: предмет і стратегія / Дмитро Наливайко // Теорія літератури й компаративістика. – Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 91 – 103.

121. Наливайко Д. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI – XVIII ст. / Д. Наливайко. – Київ : Основи, 1999. – 578 с.

122. Нахлік Є. «Філософія трагізму» топос каяття та екзистенційні запитання романтиків / Євген Нахлік // Слово і час. – 2003. – №7. – С. 3 – 13.

123. Нахлік Є. Творчість Юліуша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики / Євген Нахлік. – Львів, 2010. – 287 с.

124. Ніч Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Рішард Ніч. – Львів : Літопис, 2007. – 316 с.

125. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.

126. Одинцов В. В. О языке художественной прозы / В. В. Одинцов. – Москва : «Наука», 1973. – 106 с.

127. Павлишин М. Постколоніальна критика і теорія / М. Павлишин // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Зубрицької М. – Львів: Літопис, 1996. – С. 531 – 535.

128. Пітерс Дж. Слова на вітрі: історія ідеї комунікації / Джон Дарем Пітерс. – Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2004. – 302 с.

129. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського Модернізму / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2002. – С. 265 – 377.

130. Пропп В. Я. «Исторические корни волшебной сказки» / Владимир Пропп. – Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1986. – 356 с.

131. Радішевський Р. «Доля» польських і українських романтиків у монографіях Євгена Нахліка // Ростислав Радішевський. Українська полоністика : проблеми, школи, силуетки / Ростислав Радішевський. – Київ : ВПЦ «Київський університет» 2010. – С. 517 – 524.

132.Радишевський Р. Мовний дискурс у сарматській ідеології на українсько-польському пограниччі // Україна – Польща. Мовно – культурологічний діалог слов'янства. Київські полоністичні студії. Т. VIII. – Київ : Університет «Україна», 2006. – С. 14 – 34.

133.Радишевський Р. «Українська» і «польська» школи в літературі українсько-польського пограниччя / Ростислав Радишевський // Українська школи в літературі та культурі українсько-польського пограниччя. Київські полоністичні студії. Том VII. – Київ: Університет «Україна», 2005. – С. 7 – 30.

134.Рікер П. Сам як Інший / Поль Рікер. – Київ : Дух і Літера, 2002. – 456 с.

135.Рітц Г. Мазепа як романтична фігура Іншого / Г. Рітц // Романтизм. Між Україною та Польщею. Київські полоністичні студії. – Том V. – Київ : Університет «Україна», 2003. – С. 148 – 162.

136.Роднянская И. Художественное время и художественное пространство // И. Роднянская // Литературный энциклопедический словарь. – Москва : Советская энциклопедия, 1987. – С. 487 – 489.

137.Руднев В. Апология нарциссизма / Вадим Руднев. – Москва : Аграф, 2007. – 272 с.

138.Руденко І. Міхал Грабовський – критик «української школи» в польському романтизмі / Ірина Руденко // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського. – Київ : ВПЦ «Київський університет», 2009. – Вип.10.– С. 416 – 420.

139.Руденко І. Еволюція поглядів Міхала Грабовського на польську романтичну літературу / Ірина Руденко // Українське мовознавство. – Київ, 2009. – Вип. 39.– С. 438 – 444.

140.Руденко І. Західноєвропейська література в рецепції Міхала Грабовського / Ірина Руденко // Київські полоністичні студії /Т. XVIII – Київ : Університет «Україна», 2011. – С. 174–180.

141.Рудяков П. История как роман / П. Рудяков. – Київ : Наукова думка, 1993. – 219 с.

142.Сартр Ж.П. Экзистенциализм – это гуманизм / Жан Поль Сартр // Сумерки богов. – Москва : Изд. политической литературы, 1990. – С. 323 – 343.

143.Сміт Е. Національна ідентичність. – Київ : Основи, 1994. – 224 с.

144.Софронова Л. Проблемы культурного пограниччя // Советское славяноведение. – 1991. – № 1. – С. 28.

145.Співак Г.Ч. Чи може підпорядковане промовляти / Г.Ч.Співак // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. за ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 540 – 543.

146.Стадницька Т. Автокреація: від пошуку автентичності до «смерті автора» (на матеріалі «Щоденника 1953–1969» і «Заповіту. Розмов з Домініком де Ру» В. Гомбровича) // Слово і Час. – 2006. – № 7. – С. 16 – 22.

147.Сухомлинов О. М. Етнокультурний дискурс у літературі польсько-українського пограниччя ХХ століття: [Монографія] / Олексій Сухомлинов. – Донецьк : ЛАНДОН-ХХІ, 2012. – 376 с.

148.Сухомлинов О. М. Креси : польсько-українське культурне пограниччя / Олексій Сухомлинов // Державна етнонаціональна політика: правовий та культурологічний аспекти в умовах Півдня України. Збірник наукових праць. – Запоріжжя, 2003. – С. 234 – 239.

149.Сухомлинов О. Польсько-українське культурне пограниччя у прозі Ярослава Івашкевича (топіка і функціональність) / Олексій Сухомлинов. – Донецьк : Юго-Восток, 2006. – 192 с.

150.Тайлор Э.Б. Антропология (Введение к изучению человека и цивилизации) / Э.Б.Тайлор. – Санкт Петербург : Издание И.И.Билибина и Ко, 2002. – 445 с.

151.Тейлор Ч. Джерела себе / Чарльз Тейлор. – Київ : Дух і літера, 2005. – 691 с.

152.Ткачук О. М. Наратологічний словник / О. М. Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.

153.Тодоров Ц. Два принципи оповіді / Цветан Тодоров // Поняття літератури та інші есе. – Київ : Вид.дім «КМ Академія», 2006. – С. 40 – 55.

154.Тодоров Цв. Поэтика /Цветан Тодоров// Структурализм: „за” и „против”: Сборник статей. – Москва : Прогресс, 1975. – С. 37–113.

155.Толкачев С. П. Проблемы гибридной идентификации в современной гибридной литературе / Сергей Толкачев // Знание. Понимание. Умение. – № 2. – 2013. – С. 177 – 181.

156.Топоров В. Время мифическое / В. Топоров / Мифы народов мира. – Москва : Советская энциклопедия, 1997. – Т.2. – С. 340 – 342.

157.Топоров В. Пространство / В. Топоров // Мифы народов мира. – Москва : Советская энциклопедия, 1997. –Т.2. – С.340 – 342.

158.Топоров В. Путь / В. Топоров //Мифы народов мира. – Москва : Советская энциклопедия, 1997.– Т.2. – С.352 – 353.

159. Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б.А. Успенский. – Москва : Искусство, 1970. – 224 с.
160. Фрис І. Неоміфологізм у прозовій творчості Тадеуша Новака / Ірина Фрис. – Львів : ПАІС, 2011. – 212 с.
161. Фрейд З. Вступ до психоаналізу / Зигмунт Фрейд. – пер. з нім. Петра Таращука, – Київ : Основи, 1998. – 709 с.
162. Хорев В. Восприятие России и русской литературы польскими писателями / Виктор Хорев. – Москва : Индрик, 2012. – 240 с.
163. Шмид В. Нарратология. – Москва : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
164. Элиаде М. Аспекты мифа / Мирчи Элиаде. – Аспекты мифа. – Москва : Изд. «Academia», 1995. – 151 с.
165. Элиаде М. Мефистофиль и Андрогин / Мирчи Элиаде. – Санкт-Петербург : Издательство «Алетейа», 1998. – 250 с.
166. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов / Карл Густав Юнг. – Київ : «Port-Royal», 1996. – 384 с.
167. Юнг К. Г. Структура психики и архетипы / К. Г. Юнг. – Москва : Академический проект, 2009. – 304 с.
168. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму / С. Яковенко. – Київ : Критика, 2006. – 295 с.
169. Ямпольский М. Пам'ять Тиресея: Интертекстуальность и кинематограф / М. Ямпольский // <http://lit-red.ru>.
170. Ярошенко Л. В. Неомифологізм в літературі ХХ століття / Л.В. Ярошенко. – Гродно: Издательство Гродненского государственного университета, 2002. – 103 с.
171. Abramowska J. Z perspektywy końca wieku / J. Abramowska. – Poznań : Rebis, 1997. – 295 s.
172. Ankersmit F. Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z historii historiografii / Frenk Ankersmit. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2004. – 320 s.
173. Bachelard G. Wstęp do „Poetyki przestrzeni” / G. Bachelard // Współczesna teoria badań literackich za granicą / Antologia / oprac. H. Markiewicz. – T. II. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1976. – S. 344 – 365.
174. Bachelard G. Dom rodzinny i dom oniryczny / G. Bachelard // Wyobrażenia poetycka. Wybór pism. – Warszawa : PIW, 1975. – 360 s.

175. Bakuła B. Historia i komparatystyka / Bogusław Bakuła, Warszawa : Instytut Fililogii Polskiej UAM, 2000. – 188 s.

176. Balcerzan E. Przygody człowieka książkowego / Edward Balcerzan. – Gdańsk : PEN, 2000. – 110 s.

177. Bartoszyński K. Ironia i egzystencja. Uwagi o „Królu Obojga Sycylii” / K. Bartoszyński // Teksty Drugie. – nr 1 / 2 – 2006. – S. 253 – 269.

178. Berbyreusz E. Myśląc o Andrzeju Kuśniewiczu / E. Berbyreusz // Kultura. – Paryż. – nr 7 – 8, 1993. – S. 183 – 184.

179. Bereza H. Andrzej Kuśniewicz / Henryk Bereza // Tygodnik Kulturalny. – nr 12. – 1996. – S. 4 – 12.

180. Bielik-Robson A. Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość / A. Bielik-Robson // Narracja i tożsamość. – Warszawa : PIW, 2004. – 220 s.

181. Bieńkowski Z. Przyszłość przeszłości. Eseje / Zbigniew Bieńkowski. – Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1996. – 215 s.

182. Błażejowski T. Historiozofia retoryczna / T. Błażejowski. – Łódź : WUŁ, 2002. – 347 s.

183. Błoński J. Kuśniewicz – pisarz osobliwy / Jan Błoński // Mieszaniny. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2001. – 88 s.

184. Błoński J. Polski raj // Tygodnik powszechny. – 1987. – Nr 12. – S. 42 – 49.

185. Błoński J. Z Galicji do Koryntu // Życie Literackie, 1967. – № 36. – S. 3–13.

186. Booth W. The Rhetoric of Fiction / Wayne Booth. – Chicago & London : The University of Chicago Press, 1983. – 552 p.

187. Brandys M. Dziennik 1972 / Marian Brandys. – Warszawa : PIW, 1997. – 240 s.

188. Buber M. „Ja” i „Ty” / Martin Buber. – Warszawa : Pax, 1992. – 246 s.

189. Burek T. Twarz wroga // Twórczość. – 1964. – Nr 4. – S. 76–79.

190. Burzyńska A., M. P. Markowski. Teorie literatury XX wieku / A. Burzyńska, M. P. Markowski. – Kraków : Znak, 2009. – 595 s.

191. Chełstowski B. O sobie samym jako innym / Bogdan Chełstowski. – Warszawa : PIW, 2003. – 456 s.

192. Cieślukowska T. Sugestia jako zasada narracji / Teresa Cieślukowska // Przegląd Humanistyczny. – 1984. – Nr 7/8. – S. 53 – 61.

193. Cioran E. Historia i utopia / E. Cioran. – Warszawa : WWU, 1997. – 138 s.

194. Czapliński P. Wzniosłe tęsknoty / Przemysław Czapliński. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2001. – 270 s.

195.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.

196.Czermińska M. Postawa autobiograficzna / Małgorzata Czermińska // Studia o narracji. – Wrocław : ProArte et Line, 1982. – S. 223 – 235.

197.Czermińska M. Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie / M. Czermińska // Autobiograficzny trójkąt. – Kraków : Universitas, 2000. – 300 s.

198.Dąbrowski M. Nierzeczywista rzeczywistość / Mieczysław Dąbrowski. – Warszawa : PIW, 2004. – 278 s.

199.Dąbrowski M. Fantazmatyka Kuśniewicza / Mieczysław Dąbrowski // Między Galicją, Wiedniem i Europą. Aspekty twórczości literackiej Andrzeja Kuśniewicza / pod red. Aloisa Woldana. – Wiedeń : Stacja Naukowa Polskiej Akademii Nauk w Wiedniu, 2008. – S. 43 – 60.

200.Delaperriere M. Dialog z dystansu. Studia i szkice / M.Delaperriere. – Kraków : WUJ, 1998. – 348 s.

201.Delaperriere M. Francuskie witraże Kuśniewicza / M.Delaperriere // Między Galicją, Wiedniem i Europą. Aspekty twórczości literackiej Andrzeja Kuśniewicza / pod red. Aloisa Woldana. – Wiedeń : Stacja Naukowa Polskiej Akademii Nauk w Wiedniu, 2008. – S. 81 – 92.

202.Dujardin L. Monolog wewnętrzny / L. Dujardin // Słownik literatury polskiej XX wieku. – Wrocław : OSSOLINEUM, 1992. – 1435 s.

203.Dutka E. Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza / Elzbieta Dutka. – Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008. – 360 s.

204.Eliade M. Sacrum, mit, historia. – Warszawa, 1993. – 284 s.

205.Fiut A. Dwugłós o katastrofie : Bobkowski i Kuśniewicz / Aleksander Fiut // Między Galicją, Wiedniem i Europą. Aspekty twórczości literackiej Andrzeja Kuśniewicza / pod red. Aloisa Woldana. – Wiedeń : Stacja Naukowa Polskiej Akademii Nauk w Wiedniu, 2008. – S. 93 – 110.

206.Fiut A. Spotkanie z Innym / Aleksander Fiut. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2006. – 268 s.

207.Freud S. Totem i tabu / S. Freud. – Warszawa : KR, 1997. – 219 s.

208.Fornalczyk F. Świat realny, który wyrósł i dojrzał / F. Fornalczyk // Znani i nieznani. Szkice. – Łódź : WUŁ, 1974. – 280 s.

209.Gadamer H-G. Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto / H-G. Gadamer / przeł. H. Krzemieniowa. –Warszawa : Oficyna Naukowa, 1993. – 296 s.

210.Glińska-Piątkowska A.Kusniewiczza rozrachunek z przeszłością // Kurier Polski. – 1988. –Nr. 23. – 120 s.

211. Głowiński M. Przestrzenne tematy i wariacje / M. Głowiński // Przestrzeń i literatura. – Wrocław : IW, 1978. – 240 s.

212.Graf P. Świat utkany z prawdy i zmyślenia. O świadomości twórczej Andrzeja Kuśniewicza / Paweł Graf. – Poznań : Nakom, 2005. – 294 s.

213. Hadaczek B. Kresy w literaturze polskiej. Studia i szice / B.Hadaczek. – Gorzów Wlkp. : WOM,1999. – 304 s.

214.Hadaczek B. Kresy w literaturze polskiej XX wieku / Bolesław Hadaczek. – Szczecin : OTTONIANUM, 1993. – 224 s.

215.Halbwacks M. Społeczne ramki pamięci / M. Halbwacks. – Warszawa : Wydanie Literackie, 1969. – 169 s.

216.Ingarden R. O poznawaniu dzieła literackiego / Roman Ingarden. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Literackie, 1976. – 274 s.

217.Janion M. Cierń i róża Ukrainy / Maria Janion // Wobec zła. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989. – 678s.

218.Janion M, Źmigrodzka M. Romantyzm i historia / M. Janion, M. Źmigrodzka. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978. – 743 s.

219.Jarzębski J. Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta / Jerzy Jarzębski // Powieść jako autokreacja. – Kraków –Wrocław : Wydawnictwo Literackie,1984. – S. 227–274.

220.Jarzębski J Kompleks apostazji. Kuśniewicz i problem zdrady / Jerzy Jarzębski // Między Galicją, Wiedniem i Europą. Aspekty twórczości literackiej Andrzeja Kuśniewicza / pod red. Aloisa Woldana. – Wiedeń : Stacja Naukowa Polskiej Akademii Nauk w Wiedniu, 2008. – S. 9 – 20.

221.Kaczmarek M. Proza pamięci. – Toruń :WAM, 2009. – 466 s.

222.Karpow F. Doświadczenie przestrzeni w prozie Andrzeja Kuśniewicza / Filip Karpow. – Poznań :Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2012. – 244 s.

223.Kasperski E. Genealogia dialogu. Niektóre konteksty myśli Bachtina / E. Kasperski // Przegąd Humanistyczny. – nr 1. – 1990. – S. 35 – 50.

- 224.Kasperski E. Kresy, pogranicza i mity. O metodologii badań nad literaturą kresową / E. Kasperski // Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza / pod red E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego. – Warszawa : Wydawnictwo „DiG”, 1996. – S. 106 – 120.
- 225.Kazimierczyk B. Historia naturalna dekadenta / B.Kazimierczyk // Miesięcznik Literacki. – nr 2. – 1980. – S. 32–46.
- 226.Kazimierczyk B. Wskrzeszanie umarłych królestw / B.Kazimierczyk. – Kraków : UJ, 1982. – 234 s.
- 227.Kleiner J. Rola pamięci. Lublin : WUMCS, 1963. – 348 s.
228. Kołbuszewski J. Kresy / J.Kołbuszewski. – Wrocław : UW, 1995. – 207 s.
- 229.Kordys J. Pamięć i opowiadanie. – Kraków : WPAN, 2006. – 138 s.
- 230.Kowalska A. Od zdumienia do poszerzenia / A.Kowalska // Twórczość. – 2008.–Nr 10. – S. 41–55.
- 231.Kuncewicz P. Andrzej Kuśniewicz/Piotr Kuncewicz // Agonia i nadzieja. Proza polska od 1956 r. – Warszawa : Wydawnictwo „Graf-Punkt”, 1994. – S. 36 – 42.
- 232.Kuśniewicz A. Eroica / Andrzej Kuśniewicz. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974. – 240 s.
- 233.Kuśniewicz A. Król Obojga Sycylii / Andrzej Kuśniewicz. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1965. – 276 s.
- 234.Kuśniewicz A. Korupcja / Andrzej Kuśniewicz. – Łódź : Wydawnictwo Łódzkiej Drukarni Dzielowej. SA, 1995. – 192 s.
- 235.Kuśniewicz A. Mieszaniny obyczajowe / A.Kuśniewicz. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988. – 245 s.
- 236.Kuśniewicz A. Moja historia literatury / Andrzej Kuśniewicz. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980. – 215 s.
- 237.Kuśniewicz A. Nawrócenie/ A.Kuśniewicz. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1987. – 207 s.
- 238.Kuśniewicz A. Nieśpieszna rozmowa / Andrzej Kuśniewicz // Przegląd Humanistyczny. – 1987. – Nr 4/5. – S. 5–11.
- 239.Kuśniewicz A. Puzzle pamięci / Andrzej Kuśniewicz. – Kraków : Eureka, 1992. – 88 s.
- 240.Kuśniewicz A. Stan nieważkości / Andrzej Kuśniewicz. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1986. – 279 s.
- 241.Kuśniewicz A. Strefy / Andrzej Kuśniewicz. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1972. – 286 s.
- 242.Kuśniewicz A. Trzecie królestwo / Andrzej Kuśniewicz. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975. – 416 s.

243. Kuśniewicz A. W drodze do Koryntu / A. Kuśniewicz. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1977. – 276 s.

244. Kuśniewicz A. Witraż / Andrzej Kuśniewicz. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980. – 436 s.

245. Kuśniewicz A. Znaki zodiaku / Andrzej Kuśniewicz. – Warszawa : Wiedza i Życie, 1997. – 489 s.

246. Kuśniewicz A. Z okolic geograficznych i duchowych / Andrzej Kuśniewicz // Polityka. – 1972. – Nr 23. – S. 43–56.

247. Kuźma E. Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku / E. Kuźma. – Szczecin: WN, 1980. – 254 s.

248. Kwiatkowski J. Między Freudem a Ukrainą / J. Kwiatkowski // Twórczość. – 1959. Nr 1. – S. 121–124.

249. Lacan J. Ecrits. A Selection / J. Lacan. – New York – London: PIS, 1977. – 268 s.

250. Łaguna P. Ironia jako postawa i jako wyraz / P. Łaguna. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984. – 104 s.

251. Lang H. Język i nieświadomość / H. Lang. – Gdańsk : Wydawnictwo Słowo. Obraz. Terytoria, 2005. – 270 s.

252. Lanser S. Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions / Susan Lanser. – Ohio State: University Press, 2014. – 240 p.

253. Łebkowska A. Fikcja jako możliwość / Anna Łebkowska. – Kraków: Universitas, 1998. – 212 s.

254. Łęgażyńska A. Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej / A. Łęgażyńska. – Warszawa : PIW, 1996. – 124 s.

255. Lejeunne P. Pakt autobiograficzny / P. Lejeunne / przeł. A. Łabuda // Teksty. – 1975. – Nr 5. – S. 31 – 49.

256. Maciąg W. Sterfy naszego losu // Nowe książki. – 1971. – Nr.14. – S. 12–26.

257. Mamzer H. W poszukiwaniu tożsamości. Humanistyczne rozważania interdyscyplinarne / H. Mamzer, Poznań : US, 2007. – S. 75–82.

258. Mencwel A. Jedność w różnorodności / A. Mencwel // Współczesność. – 1971. Nr 18. – S. 43 – 52.

259. Marzec A. Podzowne czasom i ludziom / Adam Marzec. – Łódź : WUŁ, 1993. – 286 s.

260. Mencwel A. Spoiwa. Refleksje krytyczne / A. Mencwel. – Warszawa : Czytelnik, 1983. – 279 s.

261. Murza-Stankiewicz H. Czym byłby świat / Halina Murza-Stankiewicz // Wiadomości. – Wrocław. – 1972. – nr 20. – S. 7 – 9.

- 262.Nora P. Czas pamięci // Res Publica Nowa. – 2001. – nr 7. – S. 37–43.
- 263.Pruszyński K. W czerwonej Hiszpanii / K. Pruszyński. – Warszawa : Czytelnik, 1997. – 414 s.
- 264.Nycz R. Cztery dyskursy literatury nowoczesnej / Ryszard Nycz // Teksty Drugie. – 2002. – Nr 4. – S. 35 – 46.
- 265.Nycz R. Sylwy współczesne / Ryszard Nycz. – Kraków: Universitas, 1996. – 222 s.
- 266.Nycz R. Osoba w nowoczesnej literaturze / Ryszard Nycz // Literatura jako trop rzeczywistości. – Kraków : Universitas, 2001. – 220 s.
- 267.Ossowski St. O ojczyźnie i narodzie / Stanisław Ossowski. – Warszawa : PWN, 1984. – 152 s.
- 268.Pitol S. Andrzeja Kuśniewicza requiem dla Habsburgów / S. Pitól // Twórczość. – nr 12. – 1988. – S. 34–46.
- 269.Radomińska J. Andrzej Kuśniewicz / J. Radomińska // Spotkania zapisane. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1970. – S. 212 – 216.
- 270.Ricardou J. Le Nouveau Roman / Ricardou Jean. – Paris : Seuil, 1973. – 190 p.
- 271.Ricardou J.Le Nouveau Roman / Ricardou Jean. – Paris : Seuil, 1990. – 260 p.
- 272.Ricardou J. Nouveaux problèmes du roman / Ricardou Jean. – Paris : Seuil, 1978 – 260 p.
- 273.Ricoeur P. Pamięć – zapomnienie – historia. – Kraków : WUJ, 1996. – 456 s.
- 274.Rowiński C. Powieściopisarstwo Andrzeja Kuśniewicza / C. Rowiński // Miesięcznik Literacki. – nr 6. – 1982. – S. 54 – 78.
- 275.Siedlecka J. Kontakt operacyjny „Andrzej” – oporów moralnych nie zdradzał / Joanna Siedlecka // Kryptonim „Liryka”. – Warszawa : Prószyński i S-ka SA, 2008. – S. 202 – 240.
- 276.Skarga B. Granice historyczności / B.Skarga. – Warszawa : TORG,1989. – 256 s.
- 277.Skarga B. Sobość egzystencyjna / B. Skarga // Tożsamość i różnica. – Kraków : Znak, 1997. – 320 s.
- 278.Skwarczyńska S. Przemilczenie jako element struktury / Stefania Skwarczyńska // Z teorii literatury cztery rozprawy. – Łódź : WUŁ, 1955. – 265 s.
- 279.Słownik terminów literackich / pod. red Janusza Sławińskiego. – Warszawa : ZN im. Ossolińskich, 2002. – 706 s.

280.Sobolewska A. Proza pamięci i wyobraźni / Anna Sobolewska // Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej. – Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1995. – 174 s.

281.Spitzer L.Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics, Princeton, University Press; Londres, Geoffrey Cumberlege, 1948. Tr.: Lingüística e historia literaria / Leo Spitzer, Madrid: Gredos, 1982. – 280 p.

282.Stanzel F. A Theory of Narrative / Transl. by Charlotte Goedsche. – Cambridge:Cambridga University Press, 1982. – 309 p

283.Święch J. Literatura polska w latach II wojny światowej / Jerzy Święch. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2005. – 583 s.

284.Tischner J. Filozofia dramatu/ Józef Tischner. – Kraków : Znak, 2006. – 256 s.

285.Trzebiński J. Narracja jako sposób rozumienia świata / Jerzy Trzebliński. – Gdańsk : GWP, 2002. – 256 s.

286.Trznadel J. O żywocie człowieka gwałtownego / J. Trznadel // Spojrzeć na Eurydykę. Szkice literackie – Kraków : Znak, 2003. – 240 s.

287.Tomaszewski M. Mała ojczyzna w czasach monarchii habsburskiej / M. Tomaszewski // Od chaosu do kosmosu. Szkice o literaturze polskiej i francuskiej XX wieku. – Warszawa : PIW, 1998. – S. 45 – 59.

288.Tomkowski J. Andrzej Kuśniewicz, czyli życie jest gdzie indziej / Jan Tomkowski // Sporne postacie literatury współczesnej. – Warszawa: PIW, 1987. – 180 s.

289.Tuan Y-F. Przestrzeń i miejsce / Yi – Fu Tuan. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987. – 180 s.

290.Uliaz St. Kresy jako przestrzeń kulturowa / Stanisław Uliaz // Kresy – pojęcie i rzeczywistość / pod red. K. Handke. – Warszawa : Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, 1987. – S. 131 – 143.

291.Uliaz St. Literatura Kresów – kresy literatury. Fenomen Kresów Wschodnich w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego / Stanisław Uliaz. – Rzeszów : Wydawnictwo WSP, 1994. – 245 s.

292.Uliaz St Mit Kresów Wschodnich w II Rzeczypospolitej. Rekonesans historyczno-literacki/Stanisław Uliaz // Rocznik Naukowo- Dydaktyczny WSzP w Rzeszowie. Filologia Polska. – 1984. – Z.16. – S. 25 – 46.

293.Ungar G. Pamięć / G. Ungar. – Warszawa : PWN, 1980. – 192 s.

294.Weretiuk O. Wizja Ukrainy we współczesnej powieści polskiej i ukraińskiej (L. Buczkowski, A. Kuśniewicz, W. Odojewski,

U. Samczuk, I. Wilde, R. Andrijaszuk) / Oksana Weretiuk. – Warszawa: Wydawnictwo Instytutu literatury polskiej wydziału polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 1998. – 297 s.

295. Wiegandt E. Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej / Ewa Wiegandt. – Poznań : Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1988. – 253 s.

296. Wiktorska – Zapała J. Między wspomnieniem a fantazją. Sposoby ocalenia podmiotowości w powieściach A. Kuśniewicza / J. Wiktorska-Zapała // Sztuka i Filozofia. – nr 20. – 2001. – S. 72 – 89.

297. Witosz B. Kilka uwag o opisie we współczesnej powieści (na przykładzie prozy Andrzeja Kuśniewicza)/Bożena Witosz//Prace Językoznawcze. – T 19. – Katowice, 2001. – S. 72 – 215.

298. White H. Poetyka pisarstwa historycznego / H. White. – Kraków : Universitas, 2000. – 260 s.

299. Woldan A. Od monologu wspomnienia do miejsca pamięci / Alois Woldan // Między Galicją, Wiedniem, a Europą. – Wiedeń : PAN, 2008. – S. 227 – 243.

300. Wyka K. Ukraińskie dziedzictwo / Kazimierz Wyka // Życie literackie. – 1956. – Nr46. – S. 67 – 70.

301. Wysłouch S. Problematyka symultanizmu w prozie / S. Wysłouch. – Poznań: UAM, 1981. – 168 s.

302. Zaworska H. Tęsknota / Helena Zaworska // Twórczość. – 1974. – Nr4. – S. 97 – 103.

303. Zaleski M. Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej / Marek Zaleski, – Gdańsk : Słowo. Obraz. Terytoria, 2004. – 241 s.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Марія Мацькович

**ПРОЗА АНДЖЕЯ КУСЬНЕВИЧА
У ІСТОРИКО-МІФОЛОГІЧНОМУ
ВИМІРІ**

Монографія

Макетування та верстка

Василь Герман

Дизайн обкладинки

Олег Лазебний

Здано до набору 05.12.2018 р. Підписано до друку 25.12.2018 р.

Гарнітура Palatino Linotype. Формат 60x84 1/16.

Друк офсетний. Папір офсетний.

Ум. друк. арк. 13,02. Зам. № 1740

Наклад 300 примірників

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру
видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції

Серія ДК № 2509 від 30.05.2006 р.

Друк ПП «Посвіт»

Адреса: вул. І. Мазепи, 7, м. Дрогобич, 82100 Україна

тел. (03244) 2-23-35, 3-38-50

E-mail: posvitdruk@gmail.com