

Тетяна ДОВЖОК

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка

КАТАСТРОФІЗМ І «НОВА ПОЕТИКА» ПОВОЄННОЇ «КРЕСОВОЇ ПРОЗИ»

У статті простежуються шляхи еволюції польської прози пограниччя, зумовленої катастрофічним світовідчуттям покоління, що після Другої світової війни втратило свої «малі вітчизни». Катастрофізм як чільна творча концепція породжує деконструктивістські принципи організації художнього матеріалу: композиційний хаос, дроблення дискурсу, потік свідомості, колаж, порушення причиново-наслідкової логіки подієвості тощо. Повоєнна криза національних і гуманістичних цінностей у цій прозі призводить до краху мови польської літературної традиції.

Ключові слова: пограниччя, креси, катастрофізм, «мала вітчизна».

The article traces the evolution of the Polish frontier literature, caused catastrophic attitude generation lost their «little homeland» after World War II. Catastrophism prominence as a creative concept generates deconstructive principles of artistic material: composite chaos, fragmentation of discourse, stream of consciousness, collage others. Post-war crisis of national and humanistic values in this prose led to the collapse of the polish literary tradition's language..

Key words: discourse, frontier literature, catastrophism, «little homeland».

W artykule przedstawione są kierunki zmian zachodzących w polskiej prozie pogranicza – zmiany te spowodowane zostały poprzez katastroficzny wizerunek świata charakterystyczny dla generacji powojennej, która straciła swoje «ojczyzny prywatne». Katastrofizm będący nadrzędną zasadą twórczą powoduje dekonstruktywistyczną specyfikę warsztatu pisarskiego: chaos kompozycyjny, «kruszenie» wypowiedzi, strumień świadomości, kolaż, złamanie przyczynowo-skutkowego ciągu zdarzeń itd. Powojenny kryzys wartości narodowych i humanistycznych w prozie kresowej prowadzi do rezygnacji z języka polskiej tradycji literackiej.

Słowa kluczowe: pogranicze, kresy, katastrofizm, «ojczyzna prywatna».

Повоєнна література пограниччя, попри хронологічну закономірність, не становить прямого продовження традиції «кресової літератури» міжвоєнного двадцятиліття – ані в плані ідеї, ані на рівні поетики творів. Як зазначає Є. Яжембський, література «кресів» по війні «пройшла процес прискороеного дозрівання» [12, 132], що найзагальніше можна окреслити як перехід від вузького ідеологічного партикуляризму («креси» як частина Польщі) до універсалізму її ціннісних орієнтирів. Що ж стало причиною згаданої еволюції? Необхідно виділити принаймні три головних чинники, що справили принциповий вплив на формування характеру повоєнної літератури пограниччя: 1) невідворотна втрата «кресів» та перехід польської спільноти до функціонування в моноетнічному культурному

просторі; 2) вплив тоталітарної системи на інтелектуальне життя в ПНР; 3) криза світогляду в Європі після подій Другої світової війни і, відповідно, – зміна ціннісних орієнтирів повоєнної літератури.

У повоєнній прозі пограниччя Exodus як ключова категорія моделювання часопростору породжує тенденції «катастрофічного» образотворення, покликані передати світовідчуття «останніх часів». Хронотоп творів звертається до інфернального топосу України – антитези топосу українського раю, втіленого у художньому «просторі ідилії». Коли на зміну образу «згоди народів» у творах приходять картини апокаліптичного протистояння «всіх проти всіх», топос Аркадії не завжди цілком зникає з плану оповіді, набуваючи ролі своєрідного археміфу, що з'являється у видіннях сподіваного примирення, на правах «історичної інверсії», коли, за М. Бахтіним, міф щасливої минувшини ототожнюється з утопічним образом майбуття [1, 297].

Часопростір, структура та окремі деталі якого послідовно вибудовують катастрофічну перспективу «кінця», характерний для подільського циклу В. Одоєвського та повоєнних повістей Л. Бучковського, дві з яких – «Чорний потік» (1947) та «Доричний кружганок» (1957) – цілком присвячені «запису» трагічної долі багатонаціональної культури рідного Поділля. Часісторичний, у віднесенні до якого моделюється сюжетний час текстів В. Одоєвського і Л. Бучковського, один і той же – це приблизно період 1939-1944 р.р., часи Другої світової війни, що позначилися на цих теренах не лише фашистською окупацією, а й тяжкою міжетнічною конфронтацією, яка вибухнула на ґрунті ідеологій різного ґатунку. В. Одоєвський підкреслює есхатологічну спрямованість свого прозового дискурсу численними рефренами про «кінець світу», які вкладає в уста героїв: «Другого дня була неділя, і настав від самого ранку той кінець світу, про який тихцем вже давно говорилося» [18, 128], «кінця світу не відвернути» [18, 124], «якщо це мав бути кінець світу, то те, що сталося, було страшним судом» [18, 133], – збірка оповідань «Смеркання світу» сконцентрувала в собі найгостріші «апокаліптичні» образи «подільського циклу» («Острів спасіння» (1962), «Смеркання світу» (1964), «Засипле все, замете...» (1973)). Образ «української різни» – провідний у творі – близький за своїм характером до топосу «перевернутого світу», що його для опису часів Хмельниччини використовували польські барокові автори [5, 208-228], [20, 15], та перебуває у полі узагальненого романтиками бачення України як пекельного простору смерті, де історія набуває метафізичного виміру, перетворюється на неблаганний фатум – невідворотність покути за гріх завдання смерті.

Польський культурний простір у Одоєвського включається в межі європейського та набуває рис універсального християнсько-

місіонерського символу як «твердиня віри та європейської культури на «кресах» Європи» [17, 160]. Ціннісна семантизація простору виражається у культурно-цивілізаційній опозиції Схід-Захід, в якій «креси» («ця земля») означаються як останній рубіж західного культурного ареалу, що під впливом «темних сил» переходить у володіння варварського Сходу. Пригадаймо, що тотожність Захід = Європа = людяність, як правило, лежить в основі традиційного колоніального світогляду [14, 556]. На цій підставі Едвард В. Саїд сформулював відому категорію орієнталізму, що розуміється як «велика нарація», яка обґрунтовує імперські претензії Заходу на те, аби повсякчас «чинити нагляд» над «нецивілізованими» культурами [3]. Патерналістичне бачення «кресів» як первісного терену, «окультуреного» виключно завдяки польському впливові, відкриває стандартні колоніальні схеми маркування «освоєного» простору, що розглядається як одвічне володіння «цивілізаторів», адже «до них» – це була земля *tabula rasa*: «Тут, де панували й жили з таких давніх-давен, що вже ніхто й не пам'ятав, навіть вони самі, коли почали панувати» [17, 363]. Тому наступальний характер власної культури переосмислюється як оборонний кодекс захисту власних надбань, піднесених до рівня універсальних культурних цінностей. «Потрібно покращувати місцеву економіку, потрібно боротися з невіглаством та відсталістю селян. Вирвати їх освітою з рук Азії, що наступає звідусіль...» [17, 158], – закликає Павел Войнович, котрий бачить себе продовжувачем (а швидше, останнім героєм) польської просвітницької і цивілізаційної місії на «кресах», за плечима якого стоїть «Захід, Європа і найвищі ідеали, які Захід та Європа створили» [17, 361]. Символічно означений у такий спосіб подієвий простір трилогії передбачає і відповідне смислове наповнення, в центрі якого – ідея протистояння – не лише двох етносів, але й культурних парадигм («Не вперше наш край став на шляху Сходові у його наступові на Захід» [17, 395]), що містяться на протилежних ціннісних полюсах, подібно до епічного протиборства Світла і Тьми, Добра і Зла. Отже, характер часопростору у прозі В. Одоєвського визначається параметрами колоніального епосу – «створення світу» на «нічій» землі та боротьба за нього у невпинному двобої з «неприборканим Іншим».

Промовистою ілюстрацією ролі «польської твердині» на «кресах» є сцена оборони польської громади від українських націоналістів у стінах парафіяльного костюлу в Тучапську («Засипле все, замете...», т.1. розд. 6) – з усіма обов'язковими елементами «перевернутого світу» [5, 208-228], в якому дійсність починає функціонувати проти правил здорового глузду, що доводять докладні описи вбивства дітей і дорослих. Цей образ виконує роль важливої ініціації для головного героя Павла та значною

мірою визначає подальше розгортання внутрішнього конфлікту «кресової спільноти» у романі. Е. Касперський у зв'язку з подібними схемами образотворення, властивими для творчості В. Одоєвського, доходить висновку щодо «вторинності та переписування багатьох традиційних сюжетів кресової загибелі», які автор утверджує у свідомості читача двома шляхами: «Закорінені у колективній свідомості та літературній традиції стереотипи автор занурює в історичних та політично-публіцистичних реаліях і навпаки, надає сенсу та вивіщує реалії – часто сліпі, випадкові й бруральні – за допомогою активних страдницько-мартирологічних схем, які особливо виділяють мотиви «неспровокованого нападу» та «невинної жертви» [13, 166]. Передусім же актуалізується романтичний топос гайдамаччини як фатального лиха польської культури, яка – покликана до виконання високої цивілізаційної місії на цих землях – сама стає жертвою власної добродетності [10].

Як слушно відзначила М. Яньон, «справжніми героями Одоєвського стають пам'ять і час» [11, 182]. У творчості Одоєвського пам'ять функціонує як ключова категорія створення художньої дійсності, а час зазнає безкінечних інверсій, стає фатальним «лабіринтом» [11, 182], з якого немає виходу. Час означає передусім минуле, де події «протікають» струменем тяжкого спогаду, що стає нав'язливим, невідступним видом, в яке цілком занурена свідомість героїв. Адже у подільському циклі В. Одоєвського ми застаємо світ, занурений в апокаліптичне протистояння, кровопролитну боротьбу між поляками й українцями, символічність якої у творах виростає до рівня біблійного каїнового гріха. Тому спроба знайти прихисток у вічній Аркадії стає мандрівкою до пекла. У збірці «Смеркання світу» та романі «Засипле все, замете...» актуалізованим часом минулим стає дійсність спогаду про ближчі й давніші події, кожна з яких є актом великої трагедії. Повернення до тяжких думок, вражень, миттєвостей є вироком героїв твору, що в такий спосіб намагаються дійти витоків своєї сутності, досягти «зцілення-спасіння» у розбитому світі.

Хоча сюжетний хронотоп трилогії (кожна частина якої є хронологічним продовженням попередньої) у загальному відповідає жанровій природі роману-епопеї, де події розгортаються поступально, відповідно до етапів історичної подієвості, якій підпорядковані й долі головних героїв, хронотоп персонажний [2, 189] значно розширює часопросторові рамки твору, адже майже всі події постають пропущеними крізь свідомість Павла, Пйотра і Катажини, з погляду яких наратор-свідок коментує й оцінює дійсність. Можна ствердити навіть, що дія твору розгортається не у часі і просторі, а виключно у психологічній площині – протікає за логікою спогаду або у руслі невпинної внутрішньої рефлексії головного

героя. У результаті – кожна з подій постає перед нами вже суб'єктизованою, пропущеною крізь призму титульної свідомості. А дійсність ця є хаосом, де порушено одвічний порядок речей, де панує смерть і насилля. Тож «адекватне» сприйняття такого світу виявляється неможливим, людська психіка виробляє своєрідні механізми захисту від страхіть, занурюючи свідомість у різновид напівсну-марення чи трансу, що створює бар'єр між реальністю і «душею» героя, – це стан «отупіння і заціпеніння, що подібне до летаргічного колапсу, який дозволяв, щоправда, сприймати ззовні образи і деякі голоси, але лише притлумлені, віддалені й ніби приглушені безкінечно розтягнутим простором», – як змальовує свій стан Пйотр Черественський в «Острові спасіння» [16, 230]. Занурення героїв у своєрідний «стан невагомості» – проте відмінний від перверзійного часопростору А. Кусьневича – призводить до деформації сприйняття ними часу і навколишнього простору (див. вище), що цілком втрачає свою впорядкованість, зберігаючи в дечому лише риси міфологізованого авантюрного хронотопу, де істотними є лише події – «випробування» героя у ворожому просторі [1, 237], які у прозі Одоєвського ретроспективно і в різних напрямках осмислюються, решта ж дійсності тоне у незвіданому. Отже, герої лише з перспективи кількох годин, днів, а то й тижнів починають болісно й тяжко пригадувати події, що впливають зі свідомості в уривках, повторях, нагромаджуються одна на одну, і лише у такий спосіб стає можливим осмислити й оцінити пережите.

Для опису подібної дійсності найбільше пасує нарація, наближена до потоку свідомості, тому В. Одоєвський найчастіше користується т.зв. фолкнерівським реченням: розгорнутим, складнопідрядним, іноді розтягнутим на кілька сторінок, що містить одночасно запитання і відповіді, здогадки й аргументи, звинувачення і виправдання. Такий невпорядкований потік рефлексії якнайкраще здатен виразити «світ галасу, хаосу й люті», яким постає нам у трилогії світ «кресів». У зв'язку з подібним характером оповіді, важливої ролі у творах набуває ретроспективна техніка, яка є переважно ретроспекцією асоціативною: минуле постає у нехронологічному порядку, зіткане з фрагментів-образів, що часом цілком хаотично виринають із підсвідомості героя, передаючи стан глибокого шоку: «[...] Могла б хоч раз відповісти щось треба зробити з останками Німці самі туди людей возять звичайно щоб нам показати що з нами буде як знову прийдуть псякрев лиш ворони і черв'яки нажеруться а потім тільки попіл земля і гній а писав же що здоровий і все добре [...]» [17, 20], – зринає у мозку Павла після отримання звістки про вбивство брата в Катині. Спогади іноді містяться один в одному, ніби менша в більшій скриньці, так що з'являється часом спогад про спогад

або спогад інших осіб про спогад героя: «Напевно він зовсім не пам'ятав, як опинився по той бік яру, [...] звідки долинав крик гвалтованих жінок, що розтинав йому вуха, крик, якого не міг заглушити галас дикої учти, [...] ані як вирушив голими пасмами неораної землі до Чуприні. Люди потім розповідали, що він розповідав, що навіть не пам'ятає, як дістався ярів, між якими дорога завертала до Тучапська (і далі – шлях героя додому. – Т. Д.), [...] ні з того ні з сього зрозумів, що біжить ... біжить так вже давно... але, мабуть, зовсім не подумав, де біжить... і напевно думав, що повинен все це в собі десь спокійно повторно розважити, коли знайде для цього якийсь відповідне місце» [17, 367-368]. Так само частим, настільки частим, що аж надмірним і виснажливим для читача, є в Одоєвського прийом «піддавання сумніву» щойно відчутого чи сказаного, через що події та образи набувають умовності, стають – втіленими чи невтленими – подіями-проектами, спробою виразити хаос, в конструкції якого «немає місця для логіки» [6, 194]. З. Беньковський, талановитий інтерпретатор доробку Одоєвського, визначає минуле як універсальний вимір, в якому «ув'язнений» художній світ його творів («його доробок замкнутий у щільне, що його несила розірвати (ані героєві, ані авторові, ані читачеві) кільцем минулого, що оточує, давить, паралізує і прирікає на невдачу кожну спробу визволення з нього») [6, 193]. Знаком долі героїв твору є приреченість, неможливість вийти за межі «того минулого, яке не проминає» [6, 195], раз вчинене зло не зникає, воно «було і далі, і все ще є, триває, триваліше за річ, за світ» [6, 192].

У творчості В. Одоєвського єдина для поляків і українців земля стає рубіконом між «своїм» і «чужим». Її прокляття прирікає героїв на вічне вигнання, безповоротність, на роль людини без «свого місця». Герої безкінечно стають на шлях повернення до Дому і в реальному просторі, й у спогадах, але лише невпинно, крок за кроком, віддаляються від нього. У кожному з творів циклу автор послідовно акцентує на тому, що всім польським світом на Поділлі оволодіває передчуття кінця. Упевненість у тому, що «нічого вже не буде добре, нічого» [16, 126], доповнює віра в закономірність такого фіналу, згідно з біблійним пророцтвом про Судний день: «Прийшов гнів і час мертвих, аби їх судити, щоб віддати плату малим і великим, і аби винищити тих, хто псує землю, як мовить в одкровенні Іоанн» [17, 121]. Концепція існування-тривання, що передбачає циклічність катастроф і відродження, страждання і забуття, доводиться у трилогії до логічного завершення. Історична загибель польських «кресів» вписується в міфічний цикл початку і кінця, набуває універсального сенсу.

Феномен пограниччя у прозі В. Одоєвського виражається в тому, що це простір межовий, місце переходу, випробування та вирішального

досвіду [4, 51-54] у зіткненні з «іншим-чужим», простір ініціації. М. Яньон надзвичайно слушно зазначає: «Роман Одоєвського (йдеться про «Засипле все, замете...» – Т.Д.) унікально відтворює візію пограниччя народів, культур і релігій, що має свої витoki у романтичній традиції. Романтики мали дуже сильне, сформоване бачення пограниччя як місця історичної та екзистенційної ініціації та інспірації; це бачення ні на мить не покидає Одоєвського-романіста й саме воно визначає романтично-український континуум, осердя якого становить степ, вкритий могилами» [11, 186]. Тож катастрофічний образ польсько-українського пограниччя В. Одоєвського створюється передусім у часопросторі літературного інтертексту та послуговується вкоріненими у польську національну свідомість атрибутами, що найчастіше й визначає популярність цієї прози.

Для Л. Бучковського вихідним у створенні катастрофічного образу пограниччя є особистий чуттєвий досвід втрати найдорожчого. Для нього війна тотожна апокаліптичному звершенню: коли всі цивілізаційні надбання людства зазнають краху, настає «Безсвіття. Тобто світ без світу» [9, 22]. Світоглядна криза митця, що виражається у трансформації мистецького образу дійсності – від поліфонічного, «мозаїчного» простору співіснування різних культур, в якому різномірність і фрагментарність були творчою цінністю (довоєнна повість «Вертепи», видана 1947 року), до деконструйованого часопростору війни, де роздробленість означає деградацію, а уривки-уламки реальності свідчать про остаточну втрату людиною почуття часу і простору культури, в якій вона мала свій дім. Один із перших інтерпретаторів творчості Бучковського – Є. Пещехович – назвав його повісті «впертим проламуванням крізь кола темряви без надії знайти світло» [19, 23].

У подільському світі Л. Бучковського немає мови про героїство, лицарський подвиг чи місіонерство на «кресах», відсутня й апокаліптична міфологія провини й кари, жертви і відплати, що визначає міжетнічні відносини в прозі В. Одоєвського. Тут швидше з'являється глибокоетична позиція, близька до філософії Е. Левінаса: «підставити ліву щоку», аби зберегти людське обличчя у нелюдській дійсності. Структурування часопростору визначається потребою захисту окремого неповторного людського життя у вирі нищення, а відтак – втратою і пошуком «свого» місця у деградованому світі війни, пошуком місця прихистку й порятунку на шляху безупинної втечі. Час твору розсипається на окремі ціннісно забарвлені фрагменти – стає часом переслідувача і переслідуваного, ката і жертви, часом тиші і часом небезпеки, надії і розпачу, – часом, що втратив свою лінійність, став «проваллям»: «безсвіття» Бучковського є водночас «безчассям».

«Чорний потік» (1954) і «Доричний кружганок» (1957) – перші повоєнні повісті Бучковського – приносять трагічний образ світу «розщепленого», розбитого на беззв’язні уламки, кожен з яких – свідчення абсурду, безсенсу існування у середовищі, де панує тотальне вбивство. Перша з повістей відсилає до історичних подій 1942 року (осінь), дія другої відбувається 1943 року (весна), проте реальність історичного часу відіграє другорядну роль у тих образах воєнного хаосу, котрі, як незалежні одне від одного, завершені й автономні «graffiti» (за визначенням Є. Стемповського), свідчать про минулі події і ситуації, але не оповідають їх і не впорядковують [21, 125]. Як відзначив З. Трішка, письменник «намагається повернути цей розбитий світ до життя за допомогою уяви і пам’яті, а переконавшись, що це неможливо, демонструє стан його цілковитої дезінтеграції» [9, 67]. У «Вертепах» образ світу пограниччя був повний, складався з різнорідних начал, тут дія переноситься до єврейського містечка Шабасової, розташованого поблизу села Долиношасна, а акцент робиться на двосторонній конфлікт: євреї – німці, останні ж здобувають підтримку в українських націоналістів з УПА. Свідомо спрощується картина світу, схематизуються взаємини у ньому (існує лише вистежувач і той, кого вистежують), амбівалентність етико-філософської оцінки явищ замінюється вимушеним категоризмом. Письменник завше підкреслював «документарність» своєї повоєнної прози, свідоме уникання «естетизації» дійсності, конкретність і життєвість образу. Протестував навіть, коли його прозу називали повістю: «Я був на війні, був у самообороні. Був документалістом. Намагався бути всюди, де відбувалося щось важливе. Цей багаж досвіду я відіслав у світ у формі «Чорного потоку» і в подальших документах (курсив мій – Т.Д.)» [9, 67], – наводить З. Трішка магнітофонний запис слів митця.

Тоді як у «Чорному потоці» світ є лише чистим, розбитим на уламки «тепер», в якому блукає самотній загін єврейських партизанів, намагаючись порятувати рештки колишньої великої спільноти, то у «Доричному кружганку» виняткового значення набуває минуле – час «колективної пам’яті»: це потік спогадів мешканців містечка, які, щоправда, виникають «з примусу», у ході слідства, ініційованого «дивним» німецьким майором Оснабріком. Він готується до знищення старих єврейських кварталів та всього населення, а водночас – за мить до смертельного акту – планує зняти фільм про довоєнне життя Шабасової, з цією метою викликає до свого кабінету найстарших її мешканців, аби зафіксувати оповіді про події й деталі колишнього, вже приреченого світу. Він збирає пам’ятки, дагеротипи, фотографії, зразки одягу, предмети мистецтва і побуту, аби при нагоді використати їх як реквізити своєї жахливої постановки. «Кинемо цим фільмом колись в обличчя космічному капризу, викличемо

голос старого годинника, шепіт вашої річки і отой ваш довірливий погляд у щоденність, скрип старих дощок у хедері і ще не одне, присипане порохом і попелом [...] Адже це абсолютно унікальний край» [8, 70-71], – для нього матеріальна культура Галичини та життя людей мають цінність антикварної пам'ятки, реквізиту минулого з властивою йому естетикою, рисами унікальної традиції. Проте «воскресити» цю культуру виявляється неможливим: «Бачите, пане майоре, цей провулок складений з низеньких хатинок, а на стіни цих хатинок падають в сонячну суботу атласні халати, облямовані лисячим хутром ковпаки або білі смугасті талеси» – «Бачу». – «То де це все? Де це лисяче хутро, ковпаки і весь одяг?» – «На складах у Якторові. Там візьмемо. Щодо цього будьте спокійні». – «А повітря?» – «Що: повітря?» – «Воно порожне: немає диму з коминів. [...] Немає дітей, немає дівчат, немає задоволених жінок. Навіть горобці подалися геть, пострибали собі десь...» [8, 71]. Мертвий світ існуватиме вже лише у просторі пам'яті, але пам'ять ця є виключною власністю людей з «того світу», не позичити її, не оживити для злочинців – носіїв нової культури.

У «Вертепах» описам природи відводилося одне з чільних місць, у «Чорному потоці» пейзажні картини майже зникають з плану оповіді (більше їх у «Доричному кружганку»), яка ведеться від імені переслідуваного єврея Гейндля: для нього і подібних йому жертв війни естетична оцінка явищ не має значення в умовах воєнної дійсності. Домінує зображення-констатація – позбавлене сентименту ковзання погляду по предметах. Якщо ж у потік хаотичної нарації вплітається опис природи, то це найчастіше образ запустіння, яке пожирає занпащений простір дому: «Подвір'я Шабасової вже заростали буйною кропивою, пахли мокрі лопухи на згарищах, щось червоне бовваніло попід зваленими парканами, і в'янули покалічені вогнем півонії. Порожньо було на горбатих вуличках, тільки у виїмках підпаленого фундаменту стояли чорні печі, біля них сиділи мовчазні пліски. На стежках сходив овес. Обвуглені вишні заснувала павутина» [7, 96].

Ландшафт у «Чорному потоці» і «Доричному кружганку» набуває виключно стратегічного значення: як орієнтир для ворога, захист від нападу, тимчасовий сховок: «У лісі йшло полювання на людей [...]. Стрибками від дерева до дерева або повзком ми на триста метрів наблизилися до жандармів, що стояли біля лісової рогатки» [7, 270]. Кожен елемент природного світу підпорядковується «очам, які вистежують» [9, 119], тому втрачає свою самоцінність, перетворюючись на безпечний або небезпечний для життя об'єкт: «На лісових галявинах стелеться мокра павутина. Восени поле видивляється, ліс слухає. Вилинялий краєвид – ворог людини, яку переслідують» [7, 58]. Домінантою художнього простору

перших повоєнних повістей є безпросвітна темрява і мертвотність: «Ми блукали у темряві [...]. Мертво було довкола й пусто, як під кам'яним склепінням» [7, 271], – так завершується «Чорний потік». А водночас той морок, що оточує ззовні, є аналогією до внутрішньої безпросвітності людської істоти, до її занурення у темряву зла й ненависті до ближнього: «З усіх моїх мук найжахливіше було те, що водночас я відчував у собі вплив темної сили, яка [...] закралася в моє серце» [8, 14], – визнає герой-наратор «Доричного кружганку».

Приреченість людського світу контрастує з вітальністю природи, що живе своїм одвічним ритмом: «Уночі випав сніг і ранок запах змерзлим простирадлом. Час переплітався раз снігом, раз сонцем. Небом пливли теплі ріки, по землі пробігала тінь за тінню...» [7, 119]. Час людський втратив свою плинність, існує лише у спалахах тепла спільноти найближчих побратимів, приречених на абсурдний двобій з позбавленим обличчя ворогом («ви смішні зі своїми людськими обличчями серед цих безформних масок» [8, 70]). Конкретність часу означає у повісті лише мить вироку та невблаганну очевидність вчиненого злочину. Вразливість живого світу автора «Вертепів» не зникає у наступних повістях, спалахує в яскравих образах, вплетених у хаотичну нарацію. Як зазначав Є. Стемповський: «У його жахливій повісті є речення, подібні до квітів на згарищах» [21, 136].

«Різновиди часу не виходять тут поза простір, позначений смертю» [15, 184], – підкреслює Р. Нич. У повістях Л. Бучковського формується хронотоп «темного шляху» – це мандрівка без мети і світла надії, що водночас є і фігурою людської екзистенції як нескінченного шляху страждань. «Дорозі і ночі не було кінця» [7, 7], – так розпочинається «Чорний потік», що відкриває перед нами безмір трагедії людини, яка втратила свій дім, і рефреном звучить у тексті: «Довга дорога, не відчуваю ніг. Я голодний і спраглий, стискаю грудку снігу і вкидаю до рота. Пригадую собі все. Чи цьому ніколи не буде кінця?» [7, 245]. «Дорога була лише хмарою, яка могла нас поглинути [...]. Чи не буде кінця цим меандрою, що не дарують жодної надії?» [8, 38-39] – міркує наратор наступної повісті, яка є лише черговою спіраллю цього безкінечного паломництва, єдина мета якого – «існувати», а отже, «бачити і не бути баченим» [15, 186]. Це настанова, що її Р. Нич визначає як чільну для прози Л. Бучковського «стратегію дезертира». Для «дезертира» час і простір тотожні тимчасовому прихистку і ще одній спасенній миті життя: «Мені здавалося, що я не маю нічого, крім очей, аби оглядати власну недолю. Самотність має надзвичайну цінність у такі миті. Бо хто б хотів говорити чи бути баченим о цій годині, коли жандарми здають варту шпигунам у гумових плащах, а сонце – то лиш ліхтар понад лісом» (курсив мій – Т. Д.) [8, 39].

Обірвані види лісу, річки, поля, розмитого шляху з'являються у мерехтінні кадрів, що змінюються перед поглядом людини, для якої життя стало безупинною втечею. З барв вирізняються лише контрастні: біла, чорна й червона, – найчастіше у межах ряду: сніг-земля-пожежа або тіло-зброя-кров. Людина, дерево, поле тощо – це «первісні чинники» [9, 20], на які розпався цілісний світ із початком геноциду. Л. Бучковський прагне осягнути ці окремі відчужені елементи, аби з уламків скласти зримий образ втраченого Дому. А це, насамперед, образ рідної землі, яка існує попри смерть одних людей і духовне звиродніння інших, і образ цілісної людини, яка залишається сама собою в умовах нівеляції всіх одвічних гуманістичних засад. Лише така людина варта того, щоб мати «своє місце» у космосі, в якому життя набуває повноти і сенсу: «Вбивцям Банчицького, вбивцям дітей Хуни вже нічого не лишилося, вони вже ніде не знайдуть притулку, для них уже ніде не буде дому. А ми мусимо мати свій дім. От про що йдеться в усій цій справі [...] Сядь колись у лісі і подумай, на який шлях ти ступив, куди хочеш дійти. Є шлях убивць і шлях правди» [7, 252-253], – так відповідає Гейндль на головне питання часу: чи можна вибачити ворогові вчинений злочин? При цьому мотив шляху набуває додаткового сенсу – це не лише «існування до смерті», але й життя як вибір – чи і як лишатися собою, бути вірним собі у страшний дійсності. Інерція людського існування після втрати Дому неодмінно скеровує на шлях його пошуку: «Усе йде додому, не озираючись, не питаючи ні про що нікого, – ми йдемо додому» [7, 259], – писав Л. Бучковський. Адже зрештою, як доходить висновку наратор: «Всесвіт не мертвий і диявольський. Він – Божий і наших батьків» [7, 39].

Витоки есхатологічної перспективи творів В. Одоєвського і Л. Бучковського – абсолютно різні. Якщо у першого апокаліптичний вирок означає передусім «кінець польського світу на кресах», що прямо декларують герої-хронікери подільського циклу – стрий Теодор та дід Черественський, за якими закріплена роль усезнаючих провісників майбутнього «цієї землі», то у другого – це крах світу (як космосу-дому, протиставленого хаосу) в самій людині, поразка людства, що допустилося розквіту звироднілих форм самоствердження – насилля, нищення, оволодіння, поневолення Іншого.

Література польсько-українського пограниччя – унікальне явище багаторівневої інтерференції національних світоглядів, мов, цінностей і стереотипів, реалізоване в межах польської історико-літературної традиції, у повоєнний період, як у лінзі, конденсує знакові риси власної доби: почуття «викорінення» з європейської вітчизни, пошуки ідентичності у просторі культурно-генетичної пам'яті, потребу реконструкції цінностей

гуманістичної антропології після «епохи тьми». Балансуючи на межі катастрофічного світовідчуття і нестримної сили креації, породженої поліфонічним феноменом рідного терену, письменники створюють пропозицію такої «нової форми» прозового твору, в якій формально-естетичні чинники вибудовують власний план змісту, втілюючи в одному випадку – принцип пограничного діалогізму, в другому – крах мови традиції.

Література

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – с. 234-407.
2. Копистянська Н. Художній час як категорія порівняльної поетики // Слов'янські літератури: Доповіді XI Міжнародного з'їзду славистів. Братислава, 30 серпня – 8 вересня 1993 р. – К.: Наукова думка, 1993. – С. 184-200.
3. Саїд Е. Орієнталізм. – К.: Основи, 2001. – 511 с.
4. Софронова Л. Смыслообразующая функция границы в романтической драме «Балладина» Словацкого // Советское славяноведение. – 1991. – № 1. – С. 51-54.
5. Яковенко Н. Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI-XVII ст. – К.: Критика, 2002. – 415 с.
6. Bieńkowski Z. Modelunki. Szkice literackie. – Warszawa: Czytelnik, 1966. – 527 s.
7. Buczkowski L. Czarny potok. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971. – 271 s.
8. Buczkowski L. Dorycki krążanek. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977. – 211 s.
9. Buczkowski L. Trziszka Z. Wszystko jest dialogiem. – Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1984. – 328 s.
10. Fabianowski A. Dwie koliszczyzny. Problematyka polsko-ukraińska w twórczości Juliusza Słowackiego i Włodzimierza Odojewskiego // Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze / pod red. St. Kozaka. – 1999. – Z. 8-9. – S. 159-173.
11. Janion M. Cierń i róża Ukrainy // Wobec zła. – Chotomów: Verba, 1989. – S. 173-209.
12. Jarzębski J. Exodus (ewolucja obrazu Kresów po wojnie) // W Polsce czyli wszędzie. – Warszawa: Wydawnictwo PEN, 1992. – S. 129-147.
13. Kasperski E. Legitymizacja: najważniejszy problem powieści (o «epopei» W. Odojewskiego «Zasypie wszystko, zawieje...») // Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza / pod. red. E. Czapplejowicz i E. Kasperskiego. – Warszawa: Wydawnictwo «DiG», 1996. – S. 158-170.

-
14. Markowski M. P. Postkolonializm // Burzyńska A. Markowski P. M. Teorie literatury XX wieku. – Kraków: Znak, 2007. – S. 549-563.
 15. Nycz R. Oko i dłoń pisarza. Próba interpretacji dzieła Leopolda Buczkowskiego // Sylwy współczesne. – Kraków: Universitas, 1996. – S. 183-210.
 16. Odojewski W. Wyspa ocalenia. – Warszawa: Czytelnik, 1964. – 261 s.
 17. Odojewski W. Zasypie wszystko, zawieje... – Warszawa: Czytelnik, 1990. – 463 s.
 18. Odojewski W. Zmierzch świata. – Warszawa: Czytelnik, 1964. – 556 s.
 19. Pieszczachowicz J. Kręgi ciemności // Miesięcznik Literacki. – 1968. – Nr 9. – S. 23-30.
 20. Sapa D. Między polską wyspą a ukraińskim morzem. – Kraków: Universitas, 1998. – 249 s.
 21. Stempowski J. Kaprysy kosmiczne i ich konsekwencje literackie. Trzy powieści Leopolda Buczkowskiego // Szkice literackie. – T. II. – Klimat życia i klimat literatury (1948-1968). – Warszawa: Czytelnik, 1988. – S. 118-137.