
УДК 821.162.1'02 (Анджей Кусьневіч)

Тетяна Довжок
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ОСТАННІЙ З КЛАНУ ЕРЦГЕРЦОГА. ГАЛИЦЬКІ ДЖЕРЕЛА Й МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДУХ ПРОЗИ АНДЖЕЯ КУСЬНЕВІЧА

Галичина у прозі А. Кусьневіча — це енциклопедія раритетів габсбурзької епохи, на тлі якої письменник формує образ культурної свідомості пізньомодерної доби — спільного витоку ментальності народів Центральної Європи.

Ключові слова: автокреація, поліетнічність, колективний наратор, гедонізм, декаданс.

Galicja in the Kusiewicz's prose is an encyclopedia rarities Habsburg era. In his work the author gives an image of the cultural consciousness of late modernism, which is a common source mentality of the peoples of Central Europe.

Keywords: yourself-creation, multiculturalism, collective narrator, hedonism, decadence.

Galicja w prozie A. Kuśniewicza jest encyklopedią rarytasów z czasów monarchii cesarsko-królewskiej, w której udaje się wykreować wizerunek świadomości kulturalnej okresu późnomodernistycznego jako źródła mentalności «środkowoeuropejska».

Słowa kluczowe: autokreacja, wielokulturowość, narator zbiorowy, hedonizm, dekadentyzm.

Анджей Кусьневіч (1904–1993) — один з найпопулярніших, а разом з тим і один з найбільш суперечливих польських письменників повоєнної доби, був ровесником ХХ століття. Уродженець Галичини, а отже за походженням громадянин Австро-Угорської імперії, у юнацькі роки — свідок важкого процесу «національного усвідомлення» численних етносів галицького краю, який 1918 року увійшов до складу II Речі Посполитої. Колоритні характери мішаної галицької спільноти, речові реквізити і проєкції її подальшої долі — це той універсальний інструментарій, яким Кусьневіч послуговується, заглиблюючись у філософсько-психологічні «обстеження» звироднінь нашої епохи. Саме «обстеження», адже письменник з прискіпливістю психоаналітика розкриває приховані мотиви і комплекси, нездорові пристрасті і самозгубні пасії ХХ століття. Як пізніше з'ясувалося, і свої власні також, криптонімічно приховані у долях героїв, адже письменник був співробітником Служби безпеки ПНР. Можливо, тому проникливий Єжи Яжембський ще у 80-ті роки назвав його творчість «автокреацією», тобто сферою, де проектувалося вирішення глибоких внутрішніх конфліктів автора [5, с. 227–274].

Творчість Анджея Кусьневіча є надзвичайно багатовимірною, тож не дивно, що від самого початку (а писати Кусьневіч почав на схилі років) привертала увагу численних дослідників. Найвагоміші інтерпретації вийшли з-під пера Єжи Яжембського [5, с. 227–274], Барбари Казімерчик [7], Анни Лебковської [14, с. 143–171], Мечислава Домбровського [1], Еви Вігандт [18]. У творчості автора *Stref / Зон* літературознавців цікавлять передусім: втілені у тексті форми пам'яті,

проблема авторського і наративного «я», експериментальні оповідні стратегії, роль автобіографічного матеріалу і, безперечно, австро-угорський міф. Йдучи за покликом проблематики, що її запропонували нам організатори конференції, ми спробуємо віднайти зв'язки, що наближають творчість галичанина до світовідчужань модерністської епохи, адже хронологічно саме у часи пізнього модернізму, 1910–1920 рр., найчастіше зароджується «нездійсненна дійсність» повістей Анджея Кусьневіча.

Письменник народився у селі Ковениці піді Львовом поблизу Самбора у польській родині з давнім аристократичним родоводом. Здобув досить строкату освіту: майже одночасно студював в Краківській академії мистецтв, вивчав право і політичні науки в Ягеллонському університеті. Попрацювавши гонщиком, автомобільним агентом, 1936 року Кусьневіч стає успішним дипломатом, за часів війни бере участь у французькому Русі Опору, після чого було ув'язнення у концтаборі, дивовижний порятунок, повернення на батьківщину і знову — дипломатична, проте тепер уже конформістська партійна кар'єра. За півстоліття свого бурхливого «нелітературного» життя Кусьневіч став, здавалося б, втіленням органічно сприйнятого космополітизму, який виростав також і з рідного австро-угорського ґрунту та культивувався в польсько-французькій аристократичній родині письменника. Несподівано у віці 56 років Кусьневіч вибухає ностальгічно-іронічною творчістю, в якій невпинно повертається до неіснуючого, міфологізованого Дому, своєї малої галицької вітчизни.

Цікаво, що вже у своїх дебютних поетичних збірках Кусьневіч говорить про польсько-українські стосунки (*Słowa o nienawiści / Слова про ненависть* (1955), *Diabłu ogarek / Чорту кочерга* (1956)). Лише за шість років виходить його перша повість *Korupcja / Корупція* (1961). Пізніша проза, починаючи від *W drodze do Koryntu / На шляху до Коринфу* (1964) до останньої повісті *Nawrócenie / Повернення* (1987), присвячена майже виключно долі східно-галицької спільноти.

Галичина з її багатокультурними містечками постає у прозі Кусьневіча як раритетна енциклопедія звичаїв габсбурзької епохи, крім того, це втілена і застигла у мікрівимірі доля малих народів Центральної Європи, які винесли з попелища історії свій особливий код порозуміння. Це система знаків, доступна лише втаємниченим, членам зниклої багатонаціональної спільноти, що їх письменник нерідко називає «членами клану ерц-герцога». У книзі спогадів-есе *Moja historia literatury / Моя історія літератури* (1980) пише так: «...нас — людей з клану ерц-герцога — було значно менше. Заледве декілька. Недобитки, пов'язані спільнотою, як масони, зв'язані клятвою вірності таємниці. Для котрих слова-знаки, такі як ерцгерцог Отто, ерцгерцогиня Валерія, назва якоїсь віденської кав'ярні, але так само і прізвисько корчмаря з якогось подільського села, уривок вірша, давній жарт, що його не розшифрують профани — були напівжартівливою, напівліричною спільнотою, перенесенням в краї, що вже не мають назви, адже гібридні вони і лише наполовину реальні» [10, с. 99].

У своїх текстах письменник демонструє функціональність згаданого коду вже у новій повоєнній дійсності, ключовими ж його знаками залишаються впізнавані імена і прізвиська, назви рік і долин, галицьких сіл і містечок, що окреслюють мі-

фологізований часопростір «малої вітчизни». Цей часопростір у загальних рисах відповідає моделі «краєвиду перед знищенням», що її описав Єжи Яжембський. Такому краєвидові притаманні: ідилічність, антологічність (опис простору у найдрібніших деталях), знерухомлення подій, котрі належать до минулого і в цьому минулому набувають ознак повторюваності. Таким чином кожна подія, що діється у цьому просторі, стає архетипним образом, який відсилає до культури знищеного світу [6, с. 46–52].

Передусім у повісті *Strefy*, але так само і у *W drodze do Koryntu*, і в *Stanie nieważkości / Стані невагомості* (1973), і в пізньому *Nawróceniu*, ландшафт рідного галицького краю — це сакральна книга, знаки якої може розуміти лише втаємничений. Герої першої частини повісті *Strefy*, що має назву *Znaki zodiaku / Знаки зодіаку*, розсіяні після війни по цілому світі, через двадцять років намагаються відтворити колишнє багатонаціональне юнацьке товариство. «Пропуском» до цього віртуального кола стає впізнавання місць, пов'язаних із переживаннями дитинства і юності: аби «увійти в минуле», необхідно дати відповідь на сигналасоціацію відповідним образом-спогадом. У цю мить назва річки і міста (Стрий), як магічне слово-заклинання пов'язує вже дорослих героїв, розкиданих по всій земній кулі, налагоджує між ними трансконтинентальний телепатичний діалог-пригадування: «На всій лінії відкликаються сигнальні дзвінки, які повторюють назву міста і річки, міста і річки. Чуємо і ми цей сигнал і, як по команді, повертаємо голову в той бік. Широкою долиною тече поволі, прямуючи безупинно, віками, до Дністра і Чорного моря, ріка Стрий» [13, с. 12].

Річка Стрий є центральним пейзажним образом і лейтмотивом твору, найчастіше іменується так: «Стара ріка», «Свята ріка», «Вічна ріка», а також «Святий Ганг», «ріка, яка тече вічно» тощо. Завдяки цьому і художній світ повісті, центром якого є ріка, сакралізується, випадає з лінійності історичного часу передвоєнних 30–40-х років ХХ століття. Річка у повісті *Znaki zodiaku* — це місце першопочатку, центр формування безконфліктної праспільноти, до якої належали поляки, українці, євреї й німці. Стрий і все, що з ним пов'язане, — прибережні лози, луки, захід сонця над річкою, місячні ночі, — уособлюють для героїв спільний досвід фізичного й духовного дозрівання, втаємничення у сфери дорослого світу, долання життєвих «зон», символами яких стають популярні тоді марки шоколаду: *Milka*, *Velma*, а також *Kakao*. Ось як автор локалізує закарбовані в пам'яті події минулого: «І все це відбувалося над річкою Стрий, одразу за мостом, де битий шлях повертав направо, аби через Жидачівські фільварки пролягти аж до села Іванівці, а ближче, не доходячи мосту, можна було, повернувши за церквою, зійти на широкі простори рівнинних лук і відрізані річковою регуляцією затоки, що кишили бабками й беззубками, і так, перескакуючи з купини на купину, дійти аж на край світу» [13, с. 38]. Річка окреслює межі міфічного простору, вона є початком і одночасно краєм «свого світу», до якого, як у казках або в дитинстві, можна дійти, за яким починається загрозна сфера Чужого.

Знаменно, що сам процес пригадування зображається у творі як мандрівка тією ж річкою, що нагадує Гераклітівське втілення безупинного, необоротного потоку часу в образі річкової течії. «Минаємо, відпливаємо за течією», «І ми пли-

вемо далі» [13, с. 13] — ці репліки, вклинюючись у наративний потік, повертають читача обличчям до дійсності, відкриваючи вибірковість і примарність образів минулого, які, актом креації на мить «втягнуті» у теперішність, залишаються незмінними й недосяжними у своєму назавжди закритому й завершеному часі. Відпливаючи річкою, «теперішні» герої кричать, махають здалека руками, але їх не чують на березі — у тому щасливому міфічному світі, до якого вони давно перестали належати [13]. «Річка тече попід мостом, вода відпливає і протікає» [13, с. 33], «все тече і тече ріка Стрий» [13, с. 35] — наратор невпинно повертається до ключового мотиву, який стає символічною часопросторовою рамкою оповіді. Річка у Кусьневича — це одночасно і пам'ять як потік спогадів, і вічний час, і вічна материнська субстанція, першоматерія, з якої все виходить і до якої все повертається [25, с. 152–167].

Образ річки підсумовує повість. П'ятеро юнаків — «два римо-католики, один греко-католик, один протестант і один ритуально обрізаний» [13, с. 226] — символічно скріплюють свою вірність спільноті у водах Стрия. Проте запорука єднання вмить відпливає за течією, яка є потоком часу, а подальше життя буде все більше віддаляти їх від материнського русла: «Ми разом пішли від нашої спільної ще річки, останній раз у спільноті, нічим не скаламученій, останній раз єдині й одностайні у нашому Спільному Півдні» [13, с. 227]. Відтоді «мала вітчизна» героїв починає невблаганно втрачати свій діалогічний поліетнічнийліетнічний характер, а в наступних частинах повісті *Strefy (Skansen, Egzorcyzmy)* єдиний з цілого товариства — Олек Богачевич — зображається на тлі чужої йому, зруйнованої вщент Варшави. Світ стає монологічним, а краєвид урбаністичним і німим, неозначеним.

У повісті *W drodze do Koryntu* той же подієвий простір, в якому діють ті ж самі герої, означається як символічний «трикутник лук» поміж двох рік, оточений селами Білохліби і Суходіл, «з церквою над вапняним урвищем — край Євгена» [12, с. 7]. Уже в перших реченнях твору сигналізується «іншість», «непольськість» краю. Проте це лише частина ідентичності героя-наратора (Густава Адольфа), адже, як він стверджує, «це була моя земля по мечу (з боку батька)», а «та інша — по куделі — (з боку матері) — лежала за тисячі миль звідтіля і мала інший колір і інакший запах» [12]. Ідеться про австро-угорське, близьке до цісарського роду, коріння, необхідне героєві задля «втілення» у свою роль нащадка зниклої культури (саме задля цього герої мандрують до замку тітки-баронеси в Альпах). Проте ця роль врешті-решт виявиться фікцією і витвором уяви, до решти спрофанується у гротескній грі-перверзії, яка відкриє ілюзорність і «замку», і «баронеси», і «тітки», і навіть самого героя, що втрачає свою тотожність [12, с. 111–162].

У повісті *Stan nieważkości* діє своєрідний пейзаж-медіум, який у стані непри- томності-трансгресії являється хворому героєві, втаємничуючи його у «кресовий» світ XVIII ст. Кожен елемент краєвиду тут означається як «мій»: «мої власні луки» [11, с. 24], «мої лугові краї далекі» [11, с. 26], «мій світ зелений і весняно-літній» [11, с. 35]. Простір подієвості, як і герой, підвішений у «стані невагомості», одночасно є тонкою асоціацією-спогадом про втрачений «рай дитинства» — Галичину початку XX ст. і втіленням «кресового раю» XVIII ст. якраз у той момент, коли він стає складовою частиною Австро-Угорщини.

Це лише деякі, вибрані з інших можливих, приклади функціональності галицьких просторових мотивів і їхньої ролі у ціннісній системі Кусьневича. Відтак художній образ «малої вітчизни» у його прозі можна назвати, за Е. Віґандт, пейзажем, профільтованим крізь біографію [18, с. 20]. Невід'ємною частиною цього біографічного досвіду було виховання у поліетнічній спільноті міжвоєнних польських «кресів», до якої належали українці, поляки, євреї, німці. У повістях *Znaki Zodiaku, W drodze do Koryntu* згадані етноси репрезентують найрізноманітніші шаблі соціальної ієрархії, становлячи при цьому єдиний організм містечка. У дворі суходольського графа Горіуса служили польки, українки і німкені; неподалік розкинулася ціла німецька «осада», якій належали поля і млин у Білохлібах; нащадок роду Густав Адольф був напівнімцем, стрийський учитель Кароль Богачевич — поляком, греко-католицькі священники — отець Лучко і отець Маківський — українцями; численну єврейську громаду містечка (її пізніша трагічна доля розкривається в алюзіях протягом усього твору) склали адвокати, судді, нотаріуси, торговці й шинкарі, різники й побожні талмудисти. Усі діти вчилися в одній гімназії, були від народження «багатомовними»: «Ми всі з дитинства говорили українською, наш край одвіку був домівкою мішаного люду» [13, с. 60].

Важливу роль у творенні живої картини «міксу традицій» (*Mieszaniny obyczajowe* (1985)) відіграє індивідуалізація мовлення персонажів (а фактично, колективного наратора), насичена українськими, німецькими, єврейськими мовними вкрапленнями. А такі вислови як, для прикладу: «Hałt, a farfluchte! Ta de ty polizła prokliata!» — автор називає «говіркою наших країв» [13, с. 26]. Оповідь пересіяна «мішаними» зворотами, як знаками того ж призабутого шифру, який дозволяє символічно «увійти» у світ юності: «Гучьо <...> повторює ніжно-ласкаво: A giten, cześć! — а потім додає: Idy ty, durnyjo! — це засоби-замінники, такі ж, як і ячмінна каша, котра за браком гречаної має замінити смак давньої молодості» [13, с. 15]. Густав Адольф по війні оселився у далекій Африці, не маючи надії на повернення до рідного краю.

Етнічну й релігійну толерантність, що панувала на теренах цісарсько-королівської Галичини, традиційно пов'язують з тривалою культурною політикою династії Габсбургів щодо «малих народів» [16 с. 209–211]. Можливо, саме у цій толерованій розмаїтості слід шукати джерел відомого міфу «двоначальної» Австро-Угорщини, де нібито буяють найхимерніші витвори людської думки і духу, породжені модерністською культурою, що її виплекала стара імперія, адже Молода Польща розквітнула саме у Кракові, на тогочасних австро-угорських теренах.

Одним з пізніх дітищ цієї культури став доробок Анджея Кусьневича. Томаш Бурек писав про нього так: «В особі Кусьневича, в його письменстві догорає шляхетська культура. Та культура, розклад якої трагічно пережила модерністська генерація», а письменник «сам глибоко усвідомлює модерністську модель власної душі» [1, с. 77]. Мечислав Домбровський так само проникливо підкреслює ці впливи: «У молодості Кусьневич увібрав модерністську культуру, атмосферу і клімат — водночас — *la belle époque* і *fin-de-siècle*. Адже Молода Польща виявилася у цих двох <...> іпостасях: у переконанні, що є обраною епохою, епохою втіленої краси, і в переконанні, що є епохою кінця» [1, с. 145]. У галицькому світі Кусьневича, навіть хронологічно в іншому часі, неодмінно присутній ностальгійний образ

вишуканої, а водночас ніби позбавленої свого змісту, цілком антиутилітарної матеріальної культури, витвореної габсбурзькою епохою, що йде у парі з почуттям пересичення, вичерпання, кінця культурної формації. Подібне світовідчуження втілено передусім у повісті *Król Obojga Sycylii / Король обох Сицилій* (1970), в якій панує атмосфера химерності, гедонізму, естетства, дещо збоченого еротизму, а також декадансу як знаку занепаду. Вже сам титульний кавалерійський полк сицилійських уланів, розташований у провінційному угорському містечку, котрий має за патрона короля Обою Сицилій, чоловіка Марії Терези Австрійської, є уособленням своєрідного історичного парадоксу, гротескним реліктом згасаючої величі.

У згаданій повісті, так само як і в *Lekcji martwego języka / Уроці мертвої мови* (1977) і *W drodze do Koryntu*, хоча дещо в інших декораціях, Кусьневич з докладністю хроніста фіксує деталі матеріальної культури пізнього модерну, з властивою йому витонченістю відтворює смаки, аромати, моди й інтер'єри тієї доби. У повістях *Znaki zodiaku*, *Stan nieważkości*, *Nawrócenie*, *Mieszaniny obyczajowe*, які (переважно) діються у міжвоєнний і повоєнний час*, модерністські мотиви незмінно присутні. Вони виявляються у особливих психотипах героїв, образах-ремінісценціях, згадках про сімейні пам'ятки і речі, які несуть на собі відбиток «золотого галицького віку». Тож з одного боку, це реконструкція у найменших подробицях елементів матеріальної культури тієї доби: меблів, інтер'єрів, одягу (включно з детальними описами наймодніших фасонів черевичків і капелюхів), порцеляни, улюблених страв, марок пива і кондитерських фірм, популярних фільмів тощо, з другого боку — спроба відображення самої свідомості епохи, передусім через характери персонажів. Найповніше втілення рис «старої монархії» знаходимо в образах поручника Кікерітца (*Lekcja martwego języka*), Еміля Р. з родиною (*Król Obojga Sycylii*), Густава Адольфа Остророга і, як не дивно, українця Євгена Лучка. Останні двоє з'являються у повісті *W drodze do Koryntu* і невдовзі — у *Znakach zodiaku*.

Примітно, що у *Znakach zodiaku*, напевно, найпопулярнішому творі Кусьневича, де збірним персонажем виступає строкате багатонаціональне товариство галицького містечка 20–30-х років ХХ ст., саме образ українця є своєрідною ретроспективою з габсбурзької епохи. Євген, демонструючи цілком зрілу як на підлітка національну свідомість (пізніше стає провідником угруповання УПА), у той же час є ніби іронічним втіленням людини пізнього модерну, поєднуючи в собі дивну «довершеність і завершеність». Його постать має яскраві риси декадентського естетизму, «перезрілої» мудрості й пересичення знанням, хворобливості й розкладу, що пов'язує цей образ з міфом пізньої Австро-Угорщини [17, с. 46–69]. «Пригадуючи його собі, Я, Ти і Ми всі <...> розуміємо, що Євген становив окремих розділ, сам у собі і неповторний у своїй специфіці. <...> Це не ми були взірцями і арбітрами елегантності, світових манер, доброго смаку, диктаторами моди і літературних уподобань, і взагалі. Здавалося, що Генек Лучко набагато за нас старший, більш зрілий, навіть віджилый. Легенду про цю віджилість підтримував зрештою він сам» [13, с. 80].

Асоціативну приналежність до ментальної сфери «двонаціональної монархії» додатково підкреслюють слова Євгена про свою начебто статову «нейтраль-

* «Переважно», бо час творів А. Кусьневича нефіксований, протікає у змінному циклі спогадів, сучасності і проєкцій майбутніх подій.

ність» («jestem neutrum» [13, с. 79]), або ж, інакше кажучи, андрогинність (пол. obojnactwo). Адже таким собі гермафродитом іронічно охрещували державний організм Австро-Угорщини. Так, розглядаючи портрет Франциска II Бурбона — Короля обох Сицилій (пол. «Król Obojga Sycylii» — форма на позначення пари осіб різних статей) — Еміль Р. із однойменної повісті міркує собі так: «...двостатевість у назві давно померлого королівства приховує у собі зародок, передчуття і вирок смерті: наша монархія так само двоначальна у назві: австро-угорська, і в імператорському роді також: габсбурзько-лотарингська, та і я сам...» [9, с. 24], уриває герой, натякаючи на власну неординарну природу. Міфічна постать Андрогина приваблювала митців різних епох, зокрема набула популярності у мистецтві модернізму [1, с. 101] [24, с. 157]. Мірча Еліаде, простежуючи функціонування цього образу в міфотворчості й літературі, розглядає його як втілення ідеї повноти, звершення й завершення водночас, як зразок первісної цілісної й досконалої людини, що гармонійно поєднує протилежності [24, с. 154–197].

Важливою складовою «стереотипу Галичини» у польській суспільній свідомості, за Евою Вігандт, була «думка про те, що про Галичину важко говорити серйозно» [17, с. 10], тож і художній дискурс Кусьневіча вибудовується немовби у конвенції «австрійської балаканини» («austriackiego gadania»), йде у парі з усвідомленням вторинності, ілюзорності ніби-слова, яке не покривається з реальним змістом. Іронізування є ніби фільтром для сприйняття того світу, який поволі стає карикатурою себе самого. Духом тонкої іронії просякнуті сторінки *Króla Obojga Sycylii*, відверте глузування й гротеск панують у повісті *W drodze do Koryntu*, де у Відні на початку ХХ століття вихідці з галицьких теренів постають як об'єкти вигадливих експериментів роздвоєного «я» наратора: передусім німкень Герда-Соня, але і її брат Конрад, і євреї Сальо і Дорка, котрих оповідач, за принципом (а що було б, якби...?) [14, с. 147] випробовує на «приживання» поза «країною трикутника лук», поза рідним галицьким краєм. Всі ці спроби наратор прирікає на крах, умисне оголюючи ілюзорність «шляху до Коринфу», безплідність спроб оживити колишні спільні цінності у новому світі.

«Інструментом автоіронії» у Кусьневіча найчастіше стає українець Євген, образ якого має яскраві гротескні риси. Він відіграє роль другого «я» поляка Густава Адольфа, є його «іншою» сутністю, яка залишилася у зниклому світі, а тому виконує роль еталона, «платиногового метра» [12, с. 84], з яким порівнюються всі міри у світі: «Я все порівнював <...> зі словами Євгена, а по суті — із символікою, яка виникла у Трикутнику Лук і там має своє першоджерело» [12, с. 85]. Приятель виступає суперником-антагоністом Адольфа («він вивищувався, а водночас потурав мною, глузував з мене...» [12, с. 30]), але також втілює в собі комплекс прихованих (часто збочених) інтенцій головного героя, його витіснені «темні сторони», стає «темним двійником» наративного «я»: «У такі моменти (уявна мандрівка до «жовтої дільниці» міста. — Т. Д.) ми були внутрішньо подібні одне до одного, злиті воедино <...> він проникав у мене і просто переставав виділятися як окрема особа» [12, с. 31]. Тож Євген — це також Інший в розумінні Юлії Крістєвої — «чужинець всередині нас самих», в боротьбі і ототожненні з яким ми досягаємо власної цілості [22]. Всепроникна іронія й автоіронія, якою просякнутий «галицький

дискурс» Кусьневіча, не дозволяє його героям замикатися у «самозакоханості без меж» [12, с. 35], дає можливість деконструювати і навіть нерідко «вивернути на-впаки» вкорінені стереотипи про себе й Іншого.

Говорячи про зв'язки прози Кусьневіча зі свідомістю модерністської доби (у плані вираження це можуть бути навіть альясії, містки-асоціації), не можна виключити факту, що вони можуть бути відображенням закономірностей світоглядного й формального розвитку повоєнної польської прози загалом, а зокрема у її так званій «кресовій версії», тематично прив'язаної до галицько-подільського регіону. Одним з чинників еволюції цієї літератури була «свідомість кризи», катастрофічне світовідчуття покоління, яке після Другої світової війни втратило свої «малі вітчизни». Згадаймо, що Мартін Бубер назвав ХХ століття «ерою бездомності», коли людина, замикаючись на діалозі з власним «я», втрачає своє місце у світобудові, почувається самотньою і осиротілою [21, с. 19–20]. Єжи Стемповський вбачав першопричини глобальних катаклізмів ХХ ст., котрі змінили обличчя «старого світу», у відмові Європи від основоположних цінностей західної культури, наслідком чого стала втрата ідентичності й «розчинення» у тоталітарних ідеологіях: «Те, що колись було пов'язане з толерантністю, повагою до закону й минулого <...> втратило свій етичний вимір: нова Європа поставила під сумнів авторитет і цінність традиції у переконанні, що це допоможе надати людськості абсолютно нової форми» [8, с. 89].

Варто пригадати також, що одним з найістотніших проявів світоглядної кризи поч. ХХ ст., яка визначила характер свідомості модернізму (а вона охоплює своїм впливом всю новітню добу), було заперечення концепції історичності часу, протест проти «духу історії» Гегеля. Для модерністів історичний час є продуктом Раціо і антитезою Вічності, яка становить метафізичний вимір свободи особистості [2, с. 47–65]. Тут слід шукати джерел захоплення вічним «тепер», яке надовго запанує у мистецтві і літературі ХХ ст.* Затриманою у вічному триванні, зафіксованою, як у стоп-кадрі, миттю минулого це вічне «тепер» виринає у повоєнній «кресовій літературі». Адже історичний детермінізм для письменників «звідти» завжди ототожнювався з апокаліптичною перспективою вигнання і неволі. Хисткий момент буття для митців стає єдиним прихистком індивідуальної свободи.

Криза ціннісних орієнтирів, криза історичності, криза об'єктивістського світогляду, який пов'язується з «тотальністю», утилітарним об'єктивуванням, реїфікацією дійсності, властиві для літературної свідомості другої половини ХХ ст., створюють ситуацію, подібну до тієї, в якій формувалися антипозитивістські основи модерністського світобачення. Адже модерністська свідомість за своєю природою є свідомістю кризи, виникає як реакція на суспільний утилітаризм мистецтва.

Згадані передумови сформували особливий тип художньої творчості повоєнного покоління, в якій критики-сучасники вбачали помітну актуалізацію елементів модерністського світогляду й модерністської естетики. 1966 року Казімеж Вика у праці *Pogranicze powieści / Пограниччя роману* писав: «У розпалі процес, який можна було б назвати воскресінням Молодої Польщі» [20, с. 306]. Причому дослідник виділяв у цьому процесі дві тенденції — «проблемну» й «реквізитну». «Проблемна» пов'язується з ак-

* Згадати б лише творчість Марсея Пруста, Вільяма Фолкнера, Джеймса Джойса.

туалізацією модерністської проблематики, «реквізитна» визначається як «сентимент до зовнішніх ознак модернізму» [20]. Дещо пізніше, 1973 року, Томаш Бурек у статті *1905, ne 1918 / 1905, nie 1918*, говорячи про спадковість творчих поколінь, проголошував: «Діди нам ближчі, ніж батьки», посилаючись на авторитет молодопольського критика Станіслава Бжозовського [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**; с. 115]. Ева Вігандт 1988 року відзначає згадану тенденцію вже як свідомий акт «вписування» у тяглість модерністської традиції: «Надзвичайно важливий для видозмін повоєнної культурної свідомості ренесанс мистецтва Молодої Польщі і європейської сецесії, поєднаний зі встановленням відліку сучасності від зламу століть» [17, с. 4].

Як доводить Марія Деляпер'є, виміри модерністського світогляду й мистецтва визначатимуть напрямок подальшого розвитку літератури ХХ ст.: «Все сучасне авангардне мистецтво, в усіх його розмаїтих втіленнях, буде відзначатися віддаленням від платонівського світу ідеї задля перспекціоаналістської (за Фрідріхом Ніцше) гри сенсів і цінностей, задля відходу від аристотелівської *mimesis* і заміни її на інтерпретацію фактів (тобто «репрезентацією репрезентації» світу), редукуючи мистецтво до формальних комбінацій» [2, с. 57], — стверджує дослідниця. Непізнаваність і незавершеність речей і явищ, світ як рух і творення, а не даність, мистецький образ — не відображення об'єкта, а його «суб'єктивне уявлення» — це засадничі пункти пізньомодерної філософії Анрі Бергсона, які, здається, керують також і творенням художньої дійсності у прозі Кусьневіча. Художній світ як невітлена можливість — це той принцип письменника, який перегукується також з креаціоністським індивідуалізмом Фрідріха Ніцше, що проголошує самоцінність акту творчості, а митця в цьому акті визнає водночас і творцем себе самого.

Відповідно до згаданих настанов домінантою прозового дискурсу Кусьневіча є суб'єктивна візія дійсності, явлена крізь призму свідомості героя-наратора, що переважно функціонує як маска самого автора твору. Це дійсність, в якій повсякчас підкреслюється її ж ілюзорність, волюнтаристська поява у відблиску індивідуального бачення, яке могло б так само обрати інший кут огляду, відгукнутися на інші асоціації, вихопити з пам'яті той чи інший фрагмент минулого. Огляд «того ж самого», котре — розглянуте з різних точок зору — постає як щоразу «інше», показує нам явище лише як суму його індивідуальних бачень та підводить до ніцшеанського сумніву в існуванні об'єктивної істини, адже її відблиск з'являється лише в інтерпретації світу, що постає як епістемологічно незглибимий і нескінченний, оскільки існує безліч його інтерпретацій.

Світ-уявлення у творах Кусьневіча вагається на межі дійсності і марення-снугалюцинації, стану трансгресії, в який повсякчас поринають його герої. Це світ, що його автор у повісті з символічною назвою *Stan nieważkości* позначає метафорою «нереальної реальності»: «*Die unwirkliche Wirklichkeit*. Дійсність нібито справжня, напіввигадана, наближена до дійсності, але ще не здійснена» [2, с. 57]. Художній світ Кусьневіча є «нездійсненим», принципово незавершеним, а рішення про «здійсненність-нездійсненність» тих чи інших версій події — за авторською інтенцією — належить виключно героєві або нараторові твору. Таким чином можливі варіанти дій, що передбачають необхідність вибору, можуть стати одним зі способів розкриття характеру героя (наратора), а сам художній світ що-

разу розкриває свою залежність чи виключне існування лише у площині нарації, яка надає йому такої, а не іншої форми. Анна Лебковська переконливо довела, що художня дійсність у Кусьневіча підпорядковується «категорії можливості», яка є однією з визначальних рис сучасної прози, а водночас — засобом альтернативного оповідання історії, котра в такій оповіді постає як «заперечувана, гіпотетично відтворювана, нездійснена...» [14, с. 18]. Водночас у цій прозі функціонує своєрідна «недоокреслена» особистість-проект: завдяки своїй множинності, втілюючи в собі цілий спектр відкритих для реалізації можливостей, герой Кусьневіча уникає реіфікації і замикання в рамках завершеної форми літературного персонажа.

Для наратора творів Кусьневіча найбільшою цінністю видається цінність індивідуального, приватного світу людини, а метою є втеча від нав'язаної форми, доктрини, уніфікації до розмаїтого «старого світу», ще не зараженого ідеологіями «вдосконалення людства». Тож кожне явище, що його намагаються увібгати у прокрустове ложе форми, надати визначеного кимось згори кшталту, затиснути рамцями ідеології чи стереотипу, у текстах письменника незмінно виставляється як гротескне, недоречно гіпертрофоване чи просто комічне. Тому й стереотипні форми мислення чи поведінки, показані як смішні, гротескні, тут втрачають свою догматичну значимість, обертаючись до читача «спіднім боком».

Скажімо, конфлікт між польським учителем Богачевічем і українцем Волошином Кусьневіч зображає як абсурдне протистояння українського й польського національно-патріотичних кодексів. Богачевіч являє собою взірць «доброго поляка й патріота» [13, с. 146], який 1918 року стояв в обороні польського Львова, виступав за реалізацію проекту нової федерації Юзефа Пілсудського, вбачаючи в ньому початок відродження великої Ягеллонської ідеї єднання народів під крилом оновленої Речі Посполитої: «Батько вважав, що Львів і вся Малопольща, попри те, що є українською, повинна добровільно увійти до складу якоїсь вимріяної ним Речі Посполитої Трьох Народів <...> три добровільно поєднані герби: Орел, литовська Погоня і руський Архангел. Таке це було у батька наївне і справедливе, нежиттєздатне і зворушливе!» [13, с. 123]. У своєму підкреслено добродійному прагненні просвітити та ошчасливити цією ідеєю «несвідомих українців» Богачевіч доходить до рівня гротескного дидактизму (відомого з творів Вітольда Гомбровіча), у семантичному полі якого висловлені ідеї автоматично стають просто «формулюваннями», мертвою літерою, порожнім дискурсом. Дидаскалом протилежного стибу у повісті *Znaki zodiaku* є згаданий український вчитель Волошин, який уже не в благойно-нав'язливій, а в гострій, безкомпромісній формі пропагує політику державного суверенітету України, не приймаючи жодних «дружніх жестів» з польського боку. Антагоністичність, а водночас гротескність обох позицій сягає свого апогею тоді, коли демократ-федераліст Богачевіч з усвідомленням своєї історичної місії заводить сільських дітей до напівзруйнованого панського палацу, а на заваді йому стає вчитель Волошин з реплікою, мовби «Він тут тепер пан. То його право, його земля. Самі всьо заберем! З цієї нагоди він вбрався у вишиванку <...> Може, встиг повісити над входом портрет батька Хмельницького» [13, с. 172].

Перебільшено акцентуючи на атрибутах своєї ідеологічної приналежності, персонажі, а з тим і їхні ідеї, постають в іронічному й гротескному висвітленні.

Вони вступають у символічний двобій форм, кожна з яких у своєму крайньому вияві стає фікцією, тим більше, — і тут Кусьневич підносить нам черговий сюрприз, — сама зустріч є припущенням творчої уяви наратора, який прагне поширити час свого довоєнного «кресового минулого» на період радянської окупації. Проте майбутнє, відоме оповідачеві (Олеку Богачевичу), залишається невблаганним: «Не буде ані батька, ані Юрка Волошина. Нема Галичини!» [13]. І саме це твердження є тим початковим пунктом, з якого розпочинається генеза творчості самого автора *Znaków zodiaku*.

За Еманюелем Левінасом, домінування утилітарної «тотальності» над «обличчям Іншого» призвело до розпаду європейської культури, базованої на іудейсько-християнській та середземноморській традиції [23]. У книзі-есе *Po stronie dialogu / На боці діалогу* (1983) суголосний йому Станіслав Вінценз пише так: «Справжній універсалізм має своє коріння в землі, черпає свої соки з регіоналізму, і це провідна ідея всієї Європи», проте «Європи поменшало, і є побоювання, що вона стискатиметься й далі» [16, с. 88]. Тоталітарні режими неухильно викорінювали у народів Центральної Європи набуті віками цивілізаційні взірці. Тож не випадково у літературі другої половини ХХ ст., так само і в усій галицькій прозі Кусьневича, вигнання з найближчої серця «малої вітчизни» стає алегорією долі європейця, який внаслідок власної фатальної провини *віддаляється* від джерел «родинної Європи». Але водночас — це література, яка «вибудовує міф про повернення до родового коріння, тотожного з корінням європейської культури» [19, с. 199].

Віддалення й повернення — універсальні часопросторові поняття — в текстах Кусьневича втрачають свою векторну спрямованість, перетворюючись на вигадливий інструментарій гри у «квазіреальність», проектування майбутнього Європи від першоджерела. Цим витоком є для письменника давня австро-угорська провінція, яка поєднувала колись в утопічній спільноті культури «малих народів». Ностальгія і глузування, а також недовіра до історії, свідомий релятивізм, який демонструють герої творів, — незмінні домінанти художньої дійсності Кусьневича, закоріненої в галицьких реаліях. Адже, за Гжегожем Дзямським, «малі народи Центральної Європи ніколи не почувалися переможцями, а лиш жертвами історії, тому виплекали в художній творчості підозріливість щодо історії і прагнення до втечі в особистісне» [3, с. 169]. Крім того, як нам видається, «імовірнісний», іронічний галицький дискурс Кусьневича покликаний виконувати ще одну надто важливу й актуальну роль, що до неї признавався Вітольд Гомбровіч, пишучи у *Dzienniku / Щоденнику*: «Wyprowadzam Polskę z Polaka. Polaka z siebie samego wyprowadzam» [5, с. 59].

ЛІТЕРАТУРА

1. Burek T. 1905, nie 1918 / Tomasz Burek // Problemy literatury polskiej lat 1890–1939. — Wrocław : Ossolineum, 1972. — S. 77–95.
2. Dąbrowski M. Nierzeczywista rzeczywistość: o twórczości Andrzeja Kuśniewicza / Mieczysław Dąbrowski. — Warszawa : Wydawnictwo «Elipsa», 2004. — 216 s.
3. Delaperriere M. Dialog z dystansu / Maria Delaperriere. — Kraków : Universitas, 1998. — 277 s.
4. Dziamski G. Hybrydyczna tożsamość Europy Środkowej po 1989 roku / Grzegorz dziamski // Dylematy wielokulturowości, red. W. Kalaga. — Kraków : Universitas, 2007. — 366 s.

5. Gombrowicz W. Dziennik 1953–1956 / Witold Gombrowicz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 2004. — 1006 s.
6. Jarzębski J. Andrzej Kuśniewicz — historia Fausta / Jerzy Jarzębski // Powieść jako autokreacja. — Kraków–Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1984. — S. 227–274.
7. Jarzębski J. Krajobrazy przed zagładą / Jerzy Jarzębski // Kresy. Kwartalnik literacki. — 1994. — Nr 20. — S. 46–52.
8. Kazimierczyk B. Wskrzeszanie umarłych królestw / Barbara Kazimierczyk. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1982. — 352 s.
9. Kowalczyk A. St. Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945–1977 (Vincenz — Stempowski — Miłosz) / Andrzej Stanisław Kowalczyk. — Warszawa, 1990. — 315 s. (без назви видавництва).
10. Kuśniewicz A. Król obojga Sycylii / Andrzej Kuśniewicz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1976. — 186 s.
11. Kuśniewicz A. Moja historia literatury / Andrzej Kuśniewicz. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980. — 215 s.
12. Kuśniewicz A. Stan nieważkości / Andrzej Kuśniewicz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1977. — 211 s.
13. Kuśniewicz A. W drodze do Koryntu / Andrzej Kuśniewicz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1977. — 276 s.
14. Kuśniewicz A. Znaki zodiaku / Andrzej Kuśniewicz. — Warszawa : Wydawnictwo Wiedza i Życie, 1997. — 232 s.
15. Łebkowska A., Andrzej Kuśniewicz — palimpsesty pamięci / Anna Łebkowska // Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku. — Kraków : Universitas, 1998. — 212 s.
16. Tomaszewski M. Mała ojczyzna w czasach Monarchii Austro-Węgierskiej / Witold Tomaszewski // Kresy. Kwartalnik literacki. — 1994. — Nr 20. — S. 209–211.
17. Vincenz St. Po stronie dialogu / Stanisław Vincenz. — T. I. — Warszawa : PIW, 1983. — 372 s.
18. Wiegandt E. Andrzeja Kuśniewicza mit Androgyne / Ewa Wiegandt // Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej. — Poznań : Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1988. — S. 46–49.
19. Wiegandt E. Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej / Ewa Wiegandt. — Poznań : Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1988. — 253 s.
20. Wiegandt E. Literacki mit pogranicza a idea Europy Środkowej / Ewa Wiegandt // Krasnogruda. — 1995. — Nr 4. — S. 199–202.
21. Wyka K. Pogranicze powieści / Kazimierz Wyka. — Warszawa : Czytelnik, 1989. — 517 s.
22. Бубер М. Проблема человека / Мартин Бубер. — К. : В-во «Ника-Центр», «Вист-С», 1998. — 96 с.
23. Кристева Ю. Самі собі чужі / Юлія Кристева. — К. : Основи, 2004. — 262 с.
24. Левінас Е. Дослідження думки-про-іншого / Емануель Левінс. — К. : Дух і Літера, 1999. — 291 с.
25. Элиаде М. Мефистофель и Андрогин / Мірча Еліаде. — СПб. : Изд-во «Алетейа», 1998. — 250 с.
26. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов / Карл Густав Юнг / сост. В. Менжулин — К. : В-во «Port-Royal», 1996. — 384 с.