

УДК 821.162.1:531.111 Б. Шульц

Віра РОМАНИШИН

Дрогобицький державний педагогічний університет ім. Івана Франка

## ЧАСОПРОСТІР МІСТА У ЛІТЕРАТУРНІЙ ДИЛОГІЇ БРУНО ШУЛЬЦА

*Стаття підготовлена у рамках наукової стипендії Каси М'яновського, під науковим керівництвом проф. д-р габ. Єжи Свенха*

*Artykuł został przygotowany w ramach stypendium naukowego Kasy Mianowskiego, pod opieką naukową prof. dr hab. Jerzego Świącha*

Спираючись на актуальні для ХХ століття теорії часопростору, пропонується стаття розважає про можливість вписання літературної творчості Бруно Шульца у широкий спектр творення та реценції часопростору міста. Літературний текст Шульца потрактовано з перспективи розуміння проблематики часу, простору та часопростору міста як літературного мотиву, як засади архітектонування тексту та як категорії утілення творчих інтенцій автора.

**Ключові слова:** Бруно Шульц, часопростір, місто, перспективи усвідомлення міста, універсальна категорія, феномен, нарративна конструкція, темпоральний чинник, авторська інтенція, інтерпретація.

*W oparciu o podstawowe dwudziestowieczne teorie czasoprzestrzeni w artykule rozważa się możliwości wpisania twórczości literackiej Brunona Schulza w szerokie spektrum tworzenia i recepcji czasoprzestrzeni miasta. Tekst literacki Schulza został potraktowany z perspektywy pojmowania problematyki czasu, przestrzeni oraz czasoprzestrzeni miasta jako motywu literackiego, jako zasady konstruowania tekstu oraz jako kategorii realizacji twórczych intencji autora.*

**Słowa kluczowe:** Bruno Schulz, czasoprzestrzeń, miasto, perspektywy uświadomienia miasta, kategoria uniwersalna, fenomen, konstrukcja narratywna, czynnik temporalny, intencja autora, interpretacja.

*Based upon the theories of space and time which are applicable for the 20<sup>th</sup> century, the proposed article discusses the possibility of inclusion of Bruno Schulz's literary works into the wide spectrum of creation and reception of the space-time of the city. Schulz's literary text has been addressed from a standpoint of understanding the problems of the time, space, and space-time of the city as a literary motive, as a base for the text's architectonics and a category encapsulating the implementation of author's creative intentions.*

**Keywords:** Bruno Schulz, space-time, city, perspectives for realisation of the city, universal category, phenomenon, narrative structure, temporal factor, author's intention, interpretation.

Мистецтво, а передовсім література, — це своєрідний спосіб пізнання реального світу разом із його часовими й просторовими взаєминами. Категорії часу і простору стали одними з основних у гуманітарних дослідженнях і методологіях ХХ століття. Герменевтико-феноменологічна традиція схиляється до вивчення первинної часовості у процесах свідомості людини й людському існуванню; розглядає мистецтво як безпосередній досвід, в якому переживається часовість. Простір, із погляду феноменології, трактується як індивідуальний досвід людини, як спосіб віднайдення нею своєї ідентичності у світі шляхом освоєння, розуміння й пояснення власного місця у цьому просторі. Структурно-семіотична традиція скерована на пояснення понять часу і простору як своєрідних знаків (мовних, візуальних тощо), як частин більшої структури та їхньої у ній взаємо-

дії, скажімо, культури як такої більшої структури, яка визначає спосіб існування людини.

У літературній та філософській думці ХХ століття спостерігається перенесення акцентів із часу на простір. Так, якщо на початку століття проголошувалося, що час стане головною драмою ХХ століття, то вже в другій його половині — «світ зітканий із простору», а на зламі ХХ і ХХІ століть — це світ кінетичного й комп'ютерного простору, а також простору постмодерністського міста.

Метою пропонованого дослідження є вписати літературну творчість Бруно Шульца у спектр творення й реценції часопростору міста, спираючись на основні теорії часопростору у теоретико-літературній та філософській думці. Актуальність цієї розвідки полягає у тому, що літературний текст Бруно Шульца розглядатиметься як ілюстрація або заперечення феноме-

нологічно-герменевтичних та структуралістично-семіотичних теорій, які стають своєрідним підґрунтям розуміння автором «Цинамонових крамниць» та «Санаторію під Клепсидрою» часу, простору і часопростору міста. Особливе зацікавлення проблематикою часу і простору стає причиною літературознавчої інтерпретації цих понять як мотиву літературного твору, як закономірності його конструювання, а також як категорій, усвідомлення яких є необхідним у процесі дослідження способів реалізації творчого задуму та інтенцій автора [2].

Літературна творчість Бруно Шульца є одним із центральних феноменів першої половини ХХ століття, який можна вписати в огляд основних теорій часу і простору в філософії й літературознавстві, як окрему, інтригуючу й неповторну спробу реалізації власного погляду митця на проблеми часопростору міста.

Місто як феномен, як універсальна категорія, як міфологічний претекст до творення мистецьких візій та образів, як засіб творення особливого простору й часу, особливої дійсності стало об'єктом дослідження відомих шульцологів, зокрема Ежи Яжембського, Малгожати Кітовської-Лисяк, Гершона Гундєрта, Ежи Свенха, Анни Сліви, Малгожати Смороґ-Гольдберг, Кристини Ліпінської-Іллакович [1; 5; 7; 9; 12; 13; 14; 20; 27; 29; 30]. Упорядковано «Шульцівський словник», який став своєрідним путівником біографічним і художнім світом Шульца, де, на жаль, немає окремих статей, присвячених місту й часу.

В українському літературознавстві спостерігаємо зростання зацікавлення постаттю й творчістю Бруно Шульца, що на початку ХХІ століття виразилося у виданні низки статей і книжкових публікацій, присвячених йому, зокрема, матеріали міжнародних шульцівських конференцій за редакцією Віри Меньок, розвідка Романа Мниха, а також журнальні статті Людмили Таран, Мирослава Мариновича, Віталія Табачковського, О. Харлана.

У Бруно Шульца категорії часу і простору є основними структурними елементами його творів, вони стають підґрунтям конструювання його творчої уяви, яка найчастіше перебуває на межі марення й реальності. «Подорожуючи» світом Шульца, спостерігаємо різні часопросторові рівні, які накладаються, випереджають одне одного або ж спізнюються у паралельному невпинному русі. У такому русі одночасно панує і хаос, і упорядкований лад, однак ця упорядкованість є такою, якою її сприймає й інтерпретує читач: то як хаос, то як лад. У світі

Шульца не спрацьовують причинно-наслідковий принцип та закони відповідності-невідповідності: його міфологізована дійсність стає для нього єдиною істинною, єдиною «справжньою й автентичною дійсністю». Цю дійсність формують не лише речі, постаті й зв'язки між ними, але насамперед ритми, рухи, що творять «хореографію міста», яка, на думку Болєслава Шмідта, є «мозаїкою рухомих явищ у взаємодії з присутнім архітектурним мотивом» [28, с. 290]. Усі ці елементи необхідні для того, щоб забезпечити героєві відчуття безпеки, а також для створення клімату «приятної атмосфери» (навіть у найнапруженіші моменти, як, скажімо, під час сходження до підземель світу). Герой-наратор найчастіше спостерігає й сприймає своє місто в русі, який (рух), перебуваючи в нероздільній єдності з часом і простором, творить своєрідну територію розташування/конструювання цього міста; рух стає важливим елементом процесу спостереження/сприйняття міста. У Шульца місто сприймаємо не лише як рух, але й відчуваємо його на дотик і споглядаємо очима. Саме бачимо, а не читаємо — це характерний тип сприйняття міста в сучасній літературознавчій традиції. До цього «бачимо» польський літературознавець Ева Реверс додає ще три ознаки усвідомлення міста — голоси, сліди й власний ритм, що формують повний часопросторовий образ, який полягає в тому, що ми бачимо, чуємо, йдемо слідом міста та слідом наших попередників. Усі ці характеристики разом із ритмом дають можливість заново відкрити місто — таке відкриття, на думку дослідниці, може відбутися з трьох перспектив:

- першу називає перспективою пілігрима, який стоїть перед брамою міста. Такий спосіб пізнання міста властивий для людини, котра шойно пізнає ще невідоме їй місто;
- друга — перспектива перехожого (перехожий або *flâneur*, за концепцією Шарля Бодлера, яку адаптував Вальтер Беньямін), який проходить містом;
- третя — сонячного Ікара або ока, застиглого над містом [24, с. 63–64].

Упевнено можемо ствердити, що герой Шульца ніколи не буде сприймати своє місто з першої перспективи, бо він глибоко закорінений у «своєму просторі» [25, с. 51]. Натомість друга перспектива — це основний спосіб спостереження й пізнання міста героєм Шульца, а третя — це необхідна умова розуміння й сприйняття міста: «Слід читати польоти цих птахів...», а

остерігатися треба «тісної дріб'язковості, педантизму, тупої буквальності» [8, с. 177]. Із третьої перспективи герой-наратор спостерігає місто лише один раз «крізь відкрите високе вікно» [8, с. 202], дивиться на місто і, милуючись надзвичайно милим і теплим краєвидом, відчуває красу життя. Такі слова стають свідченням ідентифікації та нероздільності особи з містом, а також підтвердженням великого захоплення й зачарованості ним, коли герой мріє огорнути/осягнути місто від краю до краю, відчути себе його частиною у кожному його (міста) рухові.

Важливою рисою героя-наратора є його закоріненість у місті, яка проявляється не лише як приналежність до певної території, але насамперед як співіснування, в якому наратор стає співтворцем міста і його дійсності. Можна сказати, що місто стає викликом і покликанням для героя. Виклик полягає в тому, що наратор претендує на роль співтворця. Такий виклик стає для нього необхідністю, отже — й покликанням, бо герой не мислить себе без міста і поза містом, він глибоко закорінюється в ньому й перебуває у постійному контакті з містом, а через цей контакт наближається до пізнання, розуміння, творення й привласнення собі міста [22, с. 59]. Мішель Фуко пов'язує процеси спостереження й пізнання з двома постструктуралістськими категоріями: знанням і владою. Якщо хтось володіє знанням про щось, то це означає — володіти чимось: тотожність понять володіти знаннями — володіти предметом [15, с. 319–326].

Місто постає у Шульца як мотив, образ, і, переростаючи в символ, воно стає основою творення власного міфу рідного міста. Саме такий міф уміщено у власному, особливому часопросторі, де час всеохопний, бо ж є невинним триванням і джерелом конструювання художньої дійсності, у тому числі й міського простору.

Тут з'являється внутрішньо ускладнений час — це феноменологічний час, складний, призупинений і затриманий, який можна моделювати і формувати у власній уяві й у власному сприйнятті. Шульц, як вважає Віра Меньок, здійснив своєрідну «творчу реалізацію філософії часу Генрі Бергсона» [4, с. 193].

У шульцівській нарративній конструкції основну роль відіграє минулий час, який актуалізується як сучасний, теперішній — у той момент, коли теперішнє не знає / не дає відповіді на найважливіші запитання. Віра Меньок зазначає: «Минуле в його первинній смислово-вартісній наповненості з'являється в діалогії Шульца якраз тоді, коли сучасність не дає «ключа» до майбут-

нього. Проте за таких проявів минулого приватна міфологія автора не стає роз'єднаною на різні часові простори, не втрачає своєї міфологізованої часової монолітності. Така ж монолітність є притаманною і авторській нарації, котра водночас існує у різних часопросторах, залишаючись при цьому неподільно єдиною, інтегрованою духовно та артистично» [4, с. 194].

За Владиславом Панасом, час у Шульца стає не стільки елементом певної теорії часу, скільки сигналом явної творчої діяльності, ознакою спільності поетичних припущень [23]. Отож Шульц виступає проти усталених способів творення, проти усталених способів спостереження й сприйняття світу. Він презентує, а радше — репрезентує (про репрезентацію, а не презентацію Міхал Павел Марковський пише: «...дійсність — це ефект, результат репрезентації» [21, с. 174], яка має вторинний і недосконалий характер, як і будь-яка репрезентація) власну модель світу, не підпорядковану законам фізики, позаяк пряме копіювання дійсності розуміє як антитворчий метод, бо унікальність і неповторність витвору мистецтва пов'язані з модифікаціями оригіналу, підсиленого на рівні перцепційного часопростору.

Шульц створив новий світ — надреальність, де немає посилянй до світу знання, де актуальним стає тільки чуттєве пізнання. Герой-наратор не переповідає знання про своє місто, а представляє його так, як бачить, відчуває (через чуттєвий досвід). Називаючи місто «провінцією» чи «країною», він не має наміру рецепційно утвердити ці визначення як категорії знання, про що — у контексті міфу Галичини у Шульца — Єжи Свенх зазначає: «Двозначність таких понять, як «край», «країна» чи «вітчизна», в зазначеному випадку пов'язана у Шульца з мертвим світом, в іншому — з живим, з абсолютним і змінним «я», зі спільним для всіх простором, піднятим над іншими територіями» [6, с. 75].

Із сенсуального досвіду наратора виникає взаємозв'язок між ним і містом, яке він споглядає. Такий взаємозв'язок полягає у взаємодоповненні, у творенні цілісності. Якщо герой-наратор — це єдиний шанс на існування міста у творі, то місто є центром самореалізації і екзистенції героя, воно стає для нього всім світом. У такому взаємозв'язку затираються межі, про що свого часу писав Михайло Бахтін: «Змінюється взаємозв'язок людини і речі: речі і світ не налаштовані проти неї, а співіснують з нею, вона ж (людина) не існує у світі, а разом з ним і ним (світом) живе» [10, с. 246].

Темпоральний чинник набуває виміру нескінченного часового універсуму: його цікавить час Історії, космічний час і час людського життя, час історії як такої. Саме той перший час Історії (космічний), раз і назавжди усталений та незмінний, проявляється у циклічності й упевненості в тому, що «у кожний свій момент вона саме (історія. — В. Р.) проходить зоряні обрії, саме минає нас великими кроками, й так буде завжди, знову і знову, позаяк (...) вона стала бездонною, позбавленою ґрунту, невичерпуваною жодним повторенням» [8, с. 172].

Така циклічність призводить до того, що світ стає великим годинником, який усе вміщає й констатує, але ніколи не вичерпується [18, с. 43]. Це Гайдеггерівський «час годинника» (концепція виводиться ще від Берґсона), який виконує функцію вимірювання: як довго, відколи і доки щось триває.

Отож читаємо: «Годинник показує нам тепер? Однак годинник ніколи не показує нам минулого і ніколи не показує нам майбутнього. Будь-яке вимірювання часу накладає йому питання 'скільки'? Якщо я визначаю за допомогою годинника момент, коли майбутня подія повинна відбутися, то в такому разі не йдеться про майбутнє, бо я лише визначаю 'наскільки довго' необхідно чекати, щоб те щось стало теперішнім. Час, із яким маємо справу під час вимірювання, завжди є теперішнім. Якщо намагатися зрозуміти, чим є час на основі природничого часу, тоді 'тепер' стає мірилом майбутнього і минулого» [16, с. 41].

Принцип «часу годинника» актуалізується у Шульца лише в центрі міста — на площі Ринок, натомість уся територія довкола не підлягає такому вимірюванню. Тому звичайний календарний час, який виводиться з часу Історії (космічного часу), у Шульца стає неповним, несамодостатнім, нездатним охопити все: «...офіційна історія неповна. Вона має в собі зумисні прогалини, довгі паузи і замовчування. (...) Багато треба терпіння, щоб у всій цій плутанині відшукати потрібний текст» [8, с. 197].

Саме такий час замінюється автономним часом, який огортає позачасове буття і який може вмістити всі нелегальні, бічні, додаткові, надлишкові події. У цьому автономному часі лише на мить замикається «ідеальний образ міста» [8, с. 151], бо коли вже фізичний, офіційний «нами знову заволодівав час» [8, с. 151], все відразу ж ставало звичним.

Міхал Павел Марковський розважає: «... Буття постійно стикається з Часом. Докладніше:

Буття ніколи не може утвердитися у своїй позачасовій повноті, бо це унеможлиблює Час. Час — це екстатична й іронічна екзистенція, яка не дозволяє людині застигнути у своїй ідентичності» [21, с. 259]. Таких характеристик екстатичності й іронічності певною мірою набуває створене Шульцом концепційне (чи концептуальне) поняття «звироднілого часу», в якому ми спостерігаємо досягнення повноти існування і який стає часом уяви і часом індивідуально-авторського міфу; та це лише позірна повнота, бо повністю, до кінця не можна пізнати суті існування. Тому також цей час набуває найрізноманітніших постав і намагається реалізуватися в різних, неподібних формах: нелегальний час, чужий час, літа звироднілі, бічні відноги часу, рівнобіжні пасма часу, застиглий час і час призупинений та повернений. І саме ця остання форма виразно підкреслює, що час різнить людей і не є повністю об'єктивним (суб'єктивний час): він належить кожній окремій особистості — так, як ми читаємо про це у «Санаторії під Клепсидрою»: «Дедалі виразніше проступає неузгодженість наших індивідуальних часів. Час мого батька і мій власний час уже не збігаються» [8, с. 275].

У просторі творення авторського міфу такий звироднілий час з усіма своїми різновидами стає найважливішим, він провокує нескінченність творчої уяви. Часопросторовий концепт Шульца намагається відкрити, створити заново те, що приховується за видимим, наочним, тобто відродити те, що стало невидимим, забутим, утраченим людьми. У зв'язку з цим, скажімо, в оповіданні «Серпень» важливим є не стільки простір площі Ринок, скільки час — час міфізації серпневої спеки, який раптово робить явним дотепер небачені, бо вже давно забуті, кольори бруківки. Таке бачення міста генерує перспективу містаконцепта, окресленого як універсальний і анонімний предмет, уміщений у безчасовості та в чистому просторі.

Художня дійсність Шульца побудована в конвенції досконалої, тривалої й постійної пам'яті героя, яка для нього стає «воскресінням історій» [8, с. 171]. Подібно розумів пам'ять Бодлер, називаючи її реституцією минулого, воскресінням пройденого/минулого [11, с. 324]. Для Шульца втрачене й затерте у пам'яті «втрачає існування» [8, с. 48].

Свої рефлексії і спогади наратор снує від третьої особи з перспективи героя, налаштованого на авторський спосіб відчуження. Творячи цю особливу дійсність, він водночас творить особливий оніричний простір, що втілюється як сукупність



різних, окремих аспектів вражень та прагнень автора. Місто стає своєрідним простором, упорядкованим деміургом-наратором. Це замкнений простір, а все, що назовні, є для наратора поза часом, на межі дня і ночі. Герой кілька разів виходить поза межі міста, робить це тільки вночі. Ніч для Шульца стає поєднанням, накладанням реальної та надреальної площин, фізичного і феноменального часу — це «час, в якому оживають приховані або приглушені вдень фантазії й захоплення. Час, в якому піддається сумніву денна логіка подій, а замість неї з'являється фантастична логіка непередбачуваного» [21, с. 190].

Необхідно розуміти шульцівську ніч не лише космічно, але й антропологічно, бо саме вночі герой-наратор намагається освоїти і зрозуміти те, що йому приносить ніч, а таке освоєння стає водночас його боротьбою з роїннями ночі, з тим, що йому приносить сон [21, с. 190]. Лише через таке пізнання й у такій боротьбі він міг побачити й осягнути всесвіт. Ось кілька прикладів: «Кольорова небесна мапа збільшилася до розмірів неосяжного склепіння, на якому згромадилися фантастичні материки, океани й моря, підкреслені лініями завихрень і зоряних течій, сяйливими лініями небесної географії. (...) Трансформації неба, метаморфози його помножених склепінь у все коштовніші поєднання тривали без кінця. Наче срібна астролябія, небо тієї чарівної ночі відкривало свої внутрішні механізми і в безкінечних еволюційних змінах демонструвало золотосяйну математику своїх колобігів і законів» [8, с. 75–77], або: «Урешті на краю міста ніч відмовляється від своїх забав, скидає заслону, відкриває своє поважне і вічне обличчя. (...) відкриває перед нами зірчасту вічність. Небосхил тягнеться у безмежність, сузір'я палають у всій красі в одвічних позиціях, креслячи на небі магічні фігури. (...) Липневі небеса сіють нечутний мак метеорів, що тихо всякає у Всесвіт» [8, с. 224].

Внутрішній, замкнений простір міста чітко поділяється на Ринок — центр та на задній його бік. Кожен і будь-який простір тут напрямлений — має щось на меті. Такий напрям скерований водночас горизонтально і вертикально. Такі міфологізовані горизонтально-вертикальні перетворення найяскравіше прочитуємо у «Ночі великого сезону», де крамниця батька перетворюється на долини, гори, а простір крамниці переростає у панорамний краєвид. Вертикальне спрямування набуває універсальних рис: небо, що відкривається над містом, творить особли-

вий, відкритий простір, спрямований у нескінченність, у вознесіння міста. Віра Меньок пише на цю тему: «Шульц сам не витворює нескінченності сенсів — вона існує завжди: для нього, після нього й поза ним. То ж у чому полягає його творчий акт? У пошуку, віднайденні, відкритті й регенерації істотного сенсу, який люди можуть забути або втратити. Тут треба погодитися з Єжи Яжембським, котрий окреслює Шульца як «шукача правдивих сенсів» у житті та творчості. Шульц не творить нескінченність — він у незвичайний та предивний спосіб вписується в нескінченний діалог, у незвиклу розмову з вічним сенсом буття. Нескінченність обирає його — він стає обраним нею, стає щасливою жертвою вічності. Щасливою, бо йому відкриваються ті горизонти існування, ті його приховані сторони, що залишаються невидимими для звичайного погляду й нечутними для звичайного слуху. Отож, Шульц є автором-інтерпретатором. Обраний вічністю, автор майже абсолютно присвячується їй та віддається нескінченності з її сталою онтологією та мінливими — також нескінченними — шляхами інтерпретації» [3, с. 122].

Місто для Шульца є особливим простором, герой ідентифікує себе з ним. У цій ідентифікації місто перетворюється на місто-фортецю (захист від усього невідомого й від злого світу), а одного разу навіть набуває форми в'язниці, якою стає подвір'я, ізольоване від світу сліпим парканом. Та шульцівський герой не може залишатися у замкненому просторі — навіть якщо він створює собі бар'єри, обмеження, то вони ніколи не будуть фізичними й видимими. А коли він стикається саме з фізичними перешкодами, то завжди намагається їх подолати (що йому не завжди вдається у випадку з невидимими, не-фізичними перешкодами), тому, виламавши одну дошку у паркані, відкрив «вікно на сонце», а ця шпарка «випускала його (в'язня. — В. Р.) у новий, добре провітрюваний і просторий світ» [8, с. 57].

Такі спроби перетинання різних меж і перешкод провокує саме місто як «лабіринтний простір блукання», в якому можна виокремити лабіринт-психіку, лабіринт-текст, лабіринт-інтер'єр (будівель), лабіринт-історію [18, с. 44]. Пропоную до цього списку додати ще один лабіринт, який містить всі вищезазвані, — це лабіринт-місто як лабіринт-світ, якщо прийняти, що місто стає для Шульца світом, так як про це пише Малгожата Кітовська-Лисяк: «Шульц все ж мусив бути в Дрогобичі. Мусив його і власне існування засвідчувати своєю присутністю. Дрогобич — це його повітря, його кров і тіло. Тому,

можливо, не *Дрогобич і світ*, а *Дрогобич як світ*? Нарешті: *Дрогобич, тобто світ*» [19, с. 82].

Місто-лабіринт і, водночас, світ-лабіринт (препозиція слів «світ» і «місто» вказує на те, що місто/світ нав'язує кожному той лабіринт — лабіринт не існує сам по собі) — це простір, в якому стикаються реальний простір із життям, а опинитися в такому просторі означає здійснити подорож життям у пошуку самого себе [21, с. 259]. У такому місті-лабіринті наратор не стільки шукає фізичного виходу, скільки намагається віднайти відповіді на найважливіші запитання про автентичність світу. Тому у Шульца з'являється образ і мотив Книги, марківника і Автентіку (це також один із ключових термінів М. Гайдеггера, поруч із поняттями *Dasein*, буття і часу), які містять усі можливі відповіді, а ці можливості нескінченні. Для наратора Книга є не тільки постулатом, а передовсім завданням і місією прочитання, розуміння краси світу та його тлумачення. Це останнє завдання можливе за умови присутності уважного читача книги, бо тільки «утаємниченому в поштові марки» [8, с. 174] відкриває свою суть весна, яка стає особливим періодом екзистування і відкривання міста. Мотив поштової марки і марківника стає символом прочитання міста, світу, бо «альбом — універсальна книга», яка пояснює й розкриває не тільки історію, але й психіку — «компендіум усього знання про людське» [8, с. 177]. Достатньо лише згадати переконливу й детальну реконструкцію біографії Б'янки — пригоду з віднайденням її коренів на основі марківника. З постаттю Б'янки вводиться наступний простір, накреслений колом: «Я дослідив усю територію навколишнього майорату. Кілька разів обійшов довкола цього розлогого терену» [8, с. 178]. Обійти щось довкола означає замкнути те щось у коло, а це свідчить про впевненість, знання і безпеку. У Шульца все по-іншому: наратор, накреслюючи й замикаючи коло, завжди перебуває назовні, а його середина-центр, якою стала вілла, позначена цікавістю, інтригою й спокусою, адже основною метою накреслення цього кола є можливість входження в його середину. Це нараторові вдається. Такий рух по колу стає у Шульца прикладом комунікації з невідомою архітектурною будівлею шляхом дослідження території, яке вимагає від нього зусилля, точності й прозорості думки та відчуттів.

Важливим автентичним простором є дім — приватний, замкнений простір, який після втрати батька (час пустки) не виконує функції особливого простору любові й затишку, тепла дитинства. Попри те, шульцівський дім ніколи не буде лотма-

нівським «фальшивим» домом чи «антидомом» (Лотман використовує це окреслення, аналізуючи «Майстра і Маргариту» Булгакова), бо він залишається для героя засадничою цінністю, його генеральною спробою нового упорядкування простору. Будь-який «свій» простір — це вмістилище цінностей, що очікують свого відкриття й відтворення. Образ домівки-гнізда, закарбований у спогадах із дитинства, нерозривно пов'язаний із постаттю Батька, який стає для малого Юзефа центром орієнтації у світі [17]. Такий неподільний зв'язок Батька з домом і крамницею, яка знаходилася на першому поверсі, сягає свого апогею, коли малий Юзеф спостерігає фізичне злиття людини й речі: «Залита сонцем стіна солодко втягувала його у свою площину, ідеально вирівняну і розгладжену до нуля. На хвилину він ставав пласким, урослим у фасад, і відчував, як його розгалужені, тремтливі й теплі руки пласко вживлюються у золоті фасадні рельєфи. (...) Але мій батько таки відривався зусиллям волі, віднаходив свій третій вимір і, знов олюднений, звільняв окуті крамничні двері...» [8, с. 242].

У Шульца постійно спостерігаємо пронизливе відчуття розмежування, відмінне від лотманівського, яке завжди можна подолати, перетнути й перемогти. Георг Зіммель вважає, що «поділ і поєднання — це лише дві сторони того самого акту» [26, с. 35], а необхідність простору, названого домівкою, для людини пояснював так: «У протяжному та нескінченному просторі виокремила (людина. — *В. Р.*) ділянку і надала їй, згідно з «одним» задумом, особливої єдності. Через це частинка простору стала окремим цілим і відділилася від решти світу» [26, с. 35].

У просторі, так упорядкованому, дім і вулицю розділяють двері й вікна, де двері вигадані для того, щоб їх знову й знову відчиняти й перетинати, бо інакше вони «...повростають, увійдуть у стіну, яка зітре і слід по них у фантастичному плетиві подряпин і тріщин» [8, с. 48].

Межа, визначена дверима, передбачає у Шульца рух в обох напрямках — перспективи виходу та входу. Вікно також пропонує спостереження в обох проєкціях: перша — дивитися з вікна на вулицю (це вікна-двері, що відділяють дійсність від зовнішнього простору міста), друга — заглядати у вікна (вікна-пороги, які все пропускають крізь себе). Найчастіше друга проєкція справджується під час нічних прогулянок, коли герой заглядає до вікна-світла [24].

Автентичний дім Шульца розташований на розі вулиць, де ріг стає місцем невідання того, що можливо є за рогом, та місцем несподіваних

зіткнень із тим, що дійсно є за рогом. Із такої перспективи — і що ж далі? — ми споглядаємо переміщення героя, де кожного разу в кожному різновиді лабіринту з'являється ріг, який змушує думати над тим, що ж далі? Це зовнішня перспектива рогу, яка не розділяє простору, а радше перетинає його, натомість внутрішня перспектива рогу, тобто кут дому/кімнати, стає схованою/укриттям, яка забезпечує відчуття безпеки.

Окрім дверей і вікон, наратор долає інші бар'єри: Ринок і задній бік Ринку, який перетворюється на лабіринт бічних вулиць, місто і околиці, стару частину міста і сучасну вулицю Крокодилів. Остання — це дільниця провінційного містечка, яку охопив «механізм економіки» [8, с. 80] і яка «була поступкою нашого міста духові новочасності й великоміському падінню добропристойності» [8, с. 89]. Швидкий темп розвитку міста призвів до того, що мале містечко не в змозі поради собі з тим новаторством, бо тут нічого «не звершується, ніщо не доходить до свого *definitivum*» [8, с. 88]. Навіть на карті міста картограф зазначає цю дільницю білою плямою, яка відрізняється від старої частини міста. Саме це старе місто, як елемент простору карти, наділене симпатією й описане теплими кольорами: блідо-золоті, вилискуючі, занурені в глибоку сепію. Такий опис нагадує старі сентиментальні поштівки і фотографії, які викликають відчуття небезпеки, загрози, катастрофи, що наближається, бо ж «Увесь цей світ давно приречений і давно зістарилій. Звідси ця безмежна солодкість останнього жесту, який сам по собі ще триває — самому собі далекий і загублений, знов і знову повторюваний та незмінний» [8, с. 238]. Це солод того специфічного й особливого клімату про-

вінції, з лише їй властивими химерностями, який стає передвісником катастрофи, зникнення того світу — бо він завеликий, щоб його охопити, пізнати і зрозуміти.

Це вимріяне Шульцом провінційне містечко є особливою подією, вписаною десь на бічній віднозі часу, десь на краю світу. Перебуваючи в особливому просторі й належачи до особливого часу, воно стає надлишковим місяцем — і врешті «геніальною епохою», тобто однією з таких подій, які повністю, до кінця відбутися не можуть, бо «вони завеликі (...) й надто прекрасні. Вони лиш намагаються статися, намацуючи підґрунтя дійсності — чи воно їх витримає. І тут-таки відступають, побоюючись утратити свою цілісність у непевному втіленні» [8, с. 130].

Щоби зрозуміти, чи ця епоха відбулася, наратор переходить усі можливі часові й просторові кордони та межі, чужі й власні, аж до моменту, коли один із таких переходів стає для нього притулком й укриттям, центром часопросторової орієнтації (у цьому випадку ідея Романа Інґардена надзвичайно актуальна для Шульца і його літературного *porte-parole*). Герой Шульца шукає власної ідентифікації і для нього поняття екстази (в розумінні Гайдегґера) є виходом поза статичний обшар і поза стабільний статичний час [21, с. 239]. Бо ж шукаючи мети і сенсу життя, власного місця, герой-наратор Шульца постійно перебуватиме на цій межі, яка стане для нього єдиним шансом відкриття метафізичної перспективи, що передбачає обітницю порозуміння. Саме така обітниця надзвичайно важлива для Шульца, особливо тоді, коли він керує часопростір того міста, яке ніколи не було названим і яке він окреслив як «особливу провінцію», «вибрану землю», «єдине на світі місто».

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антологія наукових матеріалів трьох міжнародних фестивалів Бруно Шульца в Дрогобичі / За ред. Віри Меньок. — Дрогобич : «Коло», 2008. — 160 с.
2. Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века / В.В. Иванов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Ред. Б. Егоров, Б. Мейлах, М. Сапаров. — Ленинград : «Наука», 1974. — С. 39–67.
3. Меньок В. «Особлива провінція»: Шульцівська креація й інтерпретація Міста / Віра Меньок // Антологія наукових матеріалів трьох міжнародних фестивалів Бруно Шульца в Дрогобичі / За ред. Віри Меньок. — Дрогобич : «Коло», 2008. — С. 121–129.

4. Меньок В. Міфологізація дійсності як індивідуально-авторська нарація у творчості Бруно Шульца / Віра Меньок // Вісник Львівського університету. — Серія іноземні мови. — Вип. 14. — Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2007. — С. 187–198.
5. Мних Р. Дрогобичанин Бруно Шульц / Роман Мних. — Дрогобич–Седльце : «Коло», 2006. — 160 с.
6. Свенх Є. Шульц — галицький письменник / Єжи Свенх // Антологія наукових матеріалів трьох міжнародних фестивалів Бруно Шульца в Дрогобичі / За ред. Віри Меньок. — Дрогобич : «Коло», 2008. — С. 75–76.
7. Сучасна рецепція творчості Бруно Шульца: Наукові матеріали III Міжнародного фестивалю

Бруно Шульца в Дрогобичі / За редакцією Віри Меньок. — Дрогобич : «Коло», 2009. — 302 с.

8. Шульц Б. Цинамонові крамниці та всі інші оповідання і перекладі Юрія Андруховича: оповідання / Бруно Шульц; післямова Ю. Андруховича — К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2012. — 384 с.

9. Шульцівські інспірації в літературі: Наукові матеріали IV Міжнародного фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі / За редакцією Віри Меньок. — Дрогобич : «Коло», 2010. — 360 с.

10. Bachtin M. «O Majakovskim», przeł. T. Brzostowska / Michał Bachtin // *Przestrzeń Teorii*. — 2002. — № 1. — S. 233–147.

11. Baudelaire Ch. *Rozmaitości estetyczne / Wstęp i przekład J. Guze / Charles Baudelaire*. — Gdańsk : «słowo/obraz terytoria», 2000. — 657 s.

12. *Białe plamy w Schulzologii / Pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak*. — Lublin : Wydawnictwo KUL, 2010. — 275 s.

13. Bruno Schulz a Kultura Pogranicza. Materiały dwóch pierwszych edycji Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu / Pod red. Wiery Meniok. — Drohobycz : «Kolo», 2007. — 292 s.

14. Bruno S. *New Readings, New Meanings. Nouvelles lectures, nouvelles significations / Editorial committee Stanisław Latek, Hanna M. Pappius, Stefan Władysiuk / Schulz Bruno*. — Cracow–Montréal : Poligrafia Inspektoratu Towarzystwa Salezjańskiego, 2009. — 196 s.

15. Czerwiński M. *Hermeneutyka Michela Foucault / Marcin Czerwiński // Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu / Pod redakcją A. Brodzkiej, M. Hopfinger, J. Lalewicz*. — Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź : Ossolineum, 1986. — S. 319–326.

16. Buczyńska-Garewicz H. *Metafizyczne rozważanie o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze / Hanna Buczyńska-Garewicz*. — Kraków : «Universitas», 2003. — 245 s.

17. Ingarden R. *O dziele literackim / Roman Ingarden*. — Warszawa : PWN, 1988. — 494 s.

18. Jarzębski J. *Miasto Schulza / Jerzy Jarzębski // «Teksty Drugie»*. — 2001. — № 2. — S. 40–51.

19. Kitowska-Łysiak M. *Drohobycz, czyli świat / Małgorzata Kitowska-Łysiak // Bruno Schulz a Kultura Pogranicza. Materiały dwóch pierwszych edycji Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu / Pod red. Wiery Meniok*. — Drohobycz : «Kolo», 2007. — S. 82–102.

20. Kitowska-Łysiak M. *Schulzowskie marginalia / Małgorzata Kitowska-Łysiak*. — Lublin : Wydawnictwo KUL, 2007. — 183 s.

21. Markowski M. P. *Polska literatura Nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy / Michał Paweł Markowski*. — Kraków : «Universitas», 2007. — 416 s.

22. Melosik Z. *Poststrukturalizm, jako teoria życia społecznego / Z. Melosik // «Kultura Współczesna»*, 1997. — № 1. — S. 57–71.

23. Panas W. *Apologia i destrukcja ('Noc wielkiego sezonu' Brunona Schulza) / Władysław Panas // Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*. — Warszawa : Wydawnictwo PWN, 1979. — S. 235–241.

24. Rewers E. *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta / Ewa Rewers*. — Kraków : «Universitas», 2005. — 380 s.

25. Schmidt P. *Przestrzeń życia codziennego. Przejawy tożsamości w identyfikacjach z przestrzenią grupy lokalnej / Paweł Schmidt // Miejsca znaczące i wartości symboliczne. T. 5. / Red. Ireny Bukowskiej-Floreńskiej*. — Katowice : Wydaw. Uniwersytetu Śląskiego, 2001. — S. 43–53.

26. Simmel Georg. *Most i drzwi / Georg Simmel // «Odra»*. — 1996. — № 5. — S. 33–36.

27. *Słownik schulzowski / Opracowanie i redakcja Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Stanisław Rosiek*. — Gdańsk : «słowo/obraz terytoria», 2003. — 467 s.

28. Szmidt B. *Ład przestrzeni / Bolesław Szmidt*. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981. — 434 s.

29. (Un)Masking Bruno Schulz. *New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations / Edited by Dieter de Bruyn and Kris van Heuckelom*. — Amsterdam — New York : NY, 2009. — 530 s.

30. *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci / Pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak i Władysława Panasa*. — Lublin : Towarzystwo Naukowe KUL, 2003. — 570 s.