

Містерія часу та простору у прозі Бруно Шульца

Анотація

У статті йдеться про систему бачення дійсності Бруно Шульца крізь призму модусів часу та простору, а також про її проекцію на поетику творів. Зазначено, що як просторові, так і часові параметри прози автора характеризуються несталістю, нелінійністю, здатністю до безперервного множення і модифікацій. Розглядаються способи таких модифікацій у книгах «Цинамонові крамниці» та «Санаторій під клепсидрою». Зокрема, йдеться про синестезію як один із найчастіше вживаних автором художніх прийомів у зображенні часу, що проявляється у феномені його опросторення (у формі перетікання просторових атрибутів у часові, вживання понять на позначення просторових феноменів, наділення часу фізичними атрибутами простору тощо).

Система Шульцового часу базується на протиставленні профанного (який найчастіше маркується як лінійний) та сакрального (вихід у «подію», за філософською термінологією М. Гайдеггера). Традиційні модуси тривання (минуле, теперішнє, майбутнє) оцінюються автором з позиції сакральної значимості. Ілюстрацією часу в Шульца є два переплетені образи весни / дерева, які символізують життя і творчість. У статті розглядаються сезонні концепти Шульца, які формують його міфосвіт (весна, осінь, зима). Письменник творить самобутні космогонічний (в образі весни-дерева) та есхатологічний (в образі осені-вмирання) міфи. Істинний сакральний час у Шульца – це проточас, першопочтовх, вічний початок, здатний бути завжди, а не лише в минулому; це первозданне джерело безконечної потенції, точка розливання, творення світу, коли порожнє стає наповненим і починає тривати.

Самобутній міф часу та простору Б. Шульца має синтетичне походження: ці модуси буття у Шульца антропоморфно міфізовані (тут вбачаємо елементи архаїчних релігійних систем та пантеїстичного світогляду) і водночас релятивні, відносні (наслідок зацікавлення Б. Шульца новітніми відкриттями у сфері суб'єктивного часу та теорії відносності).

Ключові слова: час, простір, міф, поетика, сакральне.

Summary

Liliya lavrynovych (Ukraine). The Mystery of Time and Space in the Prose of Bruno Schulz

The article deals with the reality vision system of Bruno Schulz in the light of time and space modi as well as its projection on the poetics of works. It is noted that both the spatial and temporal parameters of the author's prose are characterized by the instability, nonlinearity, ability to continuous multiplication and modifications. The methods of such modifications are examined in the books "The Cinnamon Shops" and "Sanatorium under the Sign of the Hourglass". Particularly, the synesthesia as one of the fiction methods most frequently used by the author in the depiction of time, which is revealed in the phenomenon of its espacement (in the form of spatial attributes flowing into temporal ones, the use of terms denoting spatial phenomena, endowing time with the physical attributes of space, etc.), is mentioned.

The system of Schulz's time is based on the contradistinction of profane time (which is more often marked as the linear one) and sacral time (the exit in "event", according to the philosophical terminology of M.Heidegger). The traditional modi of duration (past, present and future) are estimated by the author from the position of sacral significance. Two intertwined images of spring/tree symbolizing the life and creativity are the illustration of time in the works of Schulz. The article deals with the seasonal concepts of Schulz that are forming his world of myths (spring, autumn, winter). The writer creates original cosmogonic (in the images of spring-tree) and eschatological (in the image of autumn-dying) myths. The true sacred time in the works of Schulz is the primordial time, the first impulse, the true beginning, which is able to exist all the time and not only in the past; it is the primordial source of infinite potential, the point of circumfusion, world creation, when the empty becomes full and starts lasting.

The authentic myth of Bruno Schulz's time and space has got the synthetic origin: these modi of existence in the works of Schulz are anthropomorphously mythologized (here we can see the elements of archaic religious systems and pantheistic worldview) and relative at the same time (the consequence of B.Schulz's interest in the latest discoveries in the sphere of subjective time and the theory of relativity).

Key words: time, space, myth, poetic, sacral.

Загальним місцем досліджень творчості Бруно Шульца є вказівка на особливу увагу письменника до мотивів часу та простору. Зазвичай ідеться про дрогобицький контекст творів автора, а також про самобутню міфологію дитинства автора. Активні читачі Шульца більшою чи меншою мірою апелюють до дослідження міфопоетики часу та простору (див., наприклад, відповідний розділ у кн. Є. Фіцовського «Регіони великої єресі та околиці» [4, 39 – 46], дослідження Н. Каменєвої [3] та ін.). Наша мета полягає у спробі вималювати систему Шульцового бачення дійсності крізь призму модусів часу та простору, а також їхньої проекції на поетику творів.

Коли говоримо про містерію, то маємо на увазі сукупність культових заходів для втаємничених, таємне священнодійство. Саме такі сакральні акти, на нашу думку, відбуваються у прозі Бруно Шульца. Він здійснює майже магічне, містеріальне дійство над простором та часом у спробі долучитися до священного, – дійство, основане на міфі із самобутньою космогонією та есхатологією.

Почнемо з простору, з найочевидніших речей. Простір у Шульца може розпадатися, розгалужуватися, відбруньковуватися. Він водночас замкнений (бо власне фабульний шар обмежений зовсім нечисленним переліком територій міста дитинства ліричного героя) і розімкнений: із ним постійно відбуваються метаморфози, він міниться, множитья, перетікає з одного стану в інший. Навіть коли йдеться про простір тіла людини, все тут химерно нестале, здатне до вегетації: *«Тітка нарікала. То був основний тон її розмов, голос того білого і плідного м'яса, яке буяло вже мов би поза межами особи... То була плідність майже самородна, жіночість, позбавлена гальм і хворобливо вибуяла»* [7, 24].

Простір у Шульца може множитися безконечно, відтак з'являються образи-метафори, які прямо чи опосередковано обігрують мотив безконечності, – образи лабіринту, книги та задзеркалля. Лабіринтом у Шульца може ставати будь-який фрагмент простору: шпалери, помешкання,

вулиця, ціле місто: *«В глибині міста відкриваються... вулиці подвійні, вулиці двійники, вулиці хибні і підступні. Заворожена й обманута уява породжує нібито давно знані й відомі фальшиві плани міста в котрих ті вулиці дістають своє місце і назву, а ніч, в своїй невичерпності не знаходить більш вартого заняття, ніж навіювати все нові й нові їх конфігурації»* [7, 67].

Мотив множення простору книги і простору через посередництво книги – ще один мотив, який підкреслено часто звучить у Шульца. Скажімо, коли мова йде про марківник (новела «Весна»): найбільшим одкровенням для ліричного героя після незмінного, непорушного в догматі однозначності світу, обмеженого Францом Йосифом, стає «об'явлення» того, що *«світ – незчислений!»*. Ці двічі повторені героєм слова є свідченням його потрясіння: Франц Йосиф замкнув простір світу – марківник його розімкнув до безконечності: *«Що за осяваючий релятивізм, що за коперніканський переворот, що за плинність усіх категорій і понять! Значить, от стільки способів дав Ти існуванню, о, Боже, значить, от який Твій світ незчислений!»* [7, 142].

Марківник для героя стає беззаперечним доказом розмаїття Божого і Божого світу. Відтак Бог для нього – престиджитатор, фокус із розмноженням, диво виходу за межі. Світ через книгу розпросторюється до обширів, які годі побачити навіть в уяві, тому найдавший горизонт у марківнику неясний, він неосяжний, бо, як каже герой, *«жодне Мехіко не остаточне»* [7, 159].

Проте неосяжність марківника все рівно конечна, *«бо звичайні книжки – вони як метеори. Кожна з них має одну хвилину, таку мить, коли з криком злітає, як фенікс, пламеніючи всіма сторінками»* [7, 118] (що, власне, і сталося: марківник став атрибутом однієї весни). Та існує у світі книга, простір якої не лише розімкнений, але має здатність до росту. Це Автентик, який живе і росте за рахунок інших книжок, бо *«книжок убуває, а Автентик росте»* [7, 118], адже *«кордони має з усіх сторін відкриті для всіх флюктуацій і перепливів»* [7, 119]. Така собі складна синергетична

незамкнена система, яка не піддається ентропії. Ба більше, цей гіпертекст – джерело, до якого вічно повертаєшся, *«святий оригінал»*.

Подібне не зовсім впорядковане буяння простору характерне і для інших, менш обмежених матеріальними рамками територій. Міський та приміський простір рухомий, несталий, він, як конструктор-трансформер, постійно набуває нових ознак, не випадково в одній із новел автор говорить про *«нерегулярні простори»*, *«жалюгідні і бездомні»* [7, 135].

Способи трансформації простору жодного разу не повторюються. Так, у новелі «Цинамонові крамниці» герой, блукаючи лабіринтами нічного міста, втрапляє на *«виворітний»* бік вулиці, простору. «Виворітний» шлях приводить не до минулого (хвилинного) спогаду (а простір класу малювання, який герой шукав, вочевидь, мав би допомогти цей образ оприявнити), а до чужого, невідомого крила будинку. Лабіринт – це завжди невідомість і несподіванка. Відтак опис блукання лабіринтом міста плавно переходить у пейзаж зимової ночі, а далі – в напівсновидний сюрреалістичний опис, де простір абсолютно втрачає хоч видимі рештки міметизму, стаючи натомість метасеміотичним, асоціативним, коли все довкола безконечно трансформується *«в щораз майстерніших конфігураціях»* [7, 74].

Простір міста може розпадатися на симулякри, власні копії-містифікації, які є вторинні, несакральні, автопародійні (новела «Вулиця Крокодила»). Симулятивна підміна є наслідком дифузії простору, проникнення в місто духу американізму, з його *«пустою та безбарвною вегетацією низькопробної, кепської претензійності»* [7, 76], що врешті-решт призвело мешканців вулиці до *«добровільної деградації, знівелювання меж та ієрархії, розчинення у плиткому болоті спільноти, легкої інтимності, брудного змішання»* [7, 77]. У такому просторі все сіре та пласке, підробне, містифіковане – *«будинки, люди, екіпажі»*, все видається за *«імпровізований маскарад, не здатний втриматись у ролі»*, все *«розвалюється, розпадається на гіпс та клоччя, на лахмітню якогось величезного та порожнього театру»* [7, 80].

Іншим разом територіально обмежений простір нагадує калейдоскоп образів, накопичення окремих, герметичних, замкнених у собі світів, які, попри територіальне і текстове сусідство, не обов'язково між собою контактують (як, наприклад, простори подвір'я, саду, неба у новелі «Пан»).

Або, наприклад, ліхтар вихоплює перехожих на вулиці в крузі світла, *«яке створювало довкола них минущу ілюзію кімнати у світлі настільної лампи»* [7, 135] (новела «Весна»). Чи в тій-такій новелі у невеликий замкнений простір кімнати вривається *«шум лісу, напахчений холодним ясином, мандрує через покій цілими милями краєвидів. Щораз нові відтинки лісу пересуваються і мандрують, хороводи дерев і кущів, цілі лісові сценерії пливуть, розпросторюючися через покій»* [7, 187]. Врешті, простір може просто щезати, перетворюватися на *«чорний безпростір»*, *«мінус-простір»*. Або ж можна втрапити *«у таку заобережну ніч, що не знає меж»*, де *«простір втрачає свій сенс»* [7, 185].

Проте найкарколомніші метаморфози з простором відбуваються під впливом природної стихії. Так, скажімо, у новелі «Віхола» спостерігаємо дивовижний за своєю красою та образністю опис якогось дикого, непорядкованого множення простору, подібного до розростання ракової пухлини. Віхола, вітер, протяг у Шульца – це загалом атрибути руху, стихії, які стимулюють несталість, динамічність простору. А зупинка вітру – статична картинка, зліпок, який втрапляє у вічність: *«Ясний і нескінченний протяг віяв через усю широту горизонту, уставляв бульвари і алеї під чисті лінії перспективи, вигладжувався у великому й пустому віянні і врешті зупинявся... Тоді світ на хвилинку нерухомів, ставав без диху, осяяний, хочаби ввесь увійти в той злудний образ, в ту провізоричну вічність, яка йому отверзалася. Але щаслива нагода минала, вітер ламав своє свічадо, і час знову брав нас у своє володіння»* [7, 139] («Весна»).

Різноманітні маніпуляції Шульца з художнім простором – то річ, не настільки епатажна, ба навіть одіозна, як у випадку із часом. Шульцові маніпуляції з часом просто доценту руйнують залишки хоч якоїсь рівноваги

у світоглядній систематиці. Від подеколи ніби й сам це розуміє і раптом схопитися вустами свого героя на пристрасний спіч: *«Годі, гетьте від часу, він недоторканний, його не можна провокувати! Замало вам простору? Простір – для людини, у просторі можете сновигати донесхочу, перевертатися сторчака, скакати із зірки на зірку. Але, ради Бога, не зачіпайте часу!»* [7, 247 – 248] («Санаторій під клепсидрою»).

Та сам Шульц у своїй прозі щоразу тільки те і робить, що провокує найкарколомніші трансформації часу. Насамперед, варто зауважити, що одним із найчастіше вживаних автором художніх прийомів у зображенні часу є синестезія (поєднання в одному образі різних асоціацій, одержаних від кількох органів чуття, що приводить до синтезу кількох-таки відчуттів). Причому очевидно, що у Шульца це не тільки і стільки прийом (тобто просто засіб реалізації художньої мети), скільки форма чуттєвості та рецепції цих модусів буття. Відбувається процес опросторення часу – і на рівні метафорики, і на рівні, сказати би, більш широких світоглядних узагальнень. Звідси, вочевидь, оцей нав'язливий мотив візуалізації часу: часове тривання Шульц перетворює на живописання, наділяючи час суто зоровими, пластичними образами. За цією надпластичністю, прагненням до візуалізації образів відчувається і погляд архітектора, художника.

Як це відбувається у Шульца? Наприклад, спостерігаємо метафоричний прийом перетікання просторових атрибутів у часові: *«Старі, мудрі двері, темні зідхання котрих впускали і випускали тих людей, мовчазні свідки входів і виходів матері, дочок і синів – відчинилися безголо, як дверцята шафи, і ми ввійшли в їх життя»* [7, 24].

Або вживання понять на позначення просторових феноменів (як, скажімо, *лабіринт*) при творенні часових образів: *«Потім раптом спадала ніч – велика ніч, котру розносили подихи вітру.*

В її стократному лабіринті були видовбані світлі гнізда: крамниці – великі кольорові ліхтарні, збиті стосованим товаром і галасом покупців» [7, 98].

Час наділений фізичними атрибутами простору, він має глибину, висоту, геометричну форму і под.: *«То були забуті у глибині часу міста, де люди прив'язані були до своїх малих доль, від яких не відривались ані на хвилину»* [7, 114]; або: *«[Шльома] стояв на пружі дня і не смів переступити, перекреслити своїм дрібним, молодим, ледь накульгуючим кроком цю лагідно склеплену конху пополудня»* [7, 129]; або: *«ми ввійшли в якусь іншу серію днів, новий регіон Божого Року»* [7, 96]; або: *«я відразу вступив у інший клімат, у інше віяння повітря, в чужу й холодну околицю великого року»* [7, 182]; або: *«Сплю так цілі простори часу, дні чи тижні, подорожуючи порожніми краєвидами сну, безугавно в дорозі, безугавно на крутих шляхах дихання, то з'їжджаючи легко та м'яко з пологих схилів, то знову пнучись на прямовисну стіну хропіння»* [7, 247]. Подібних прикладів можна навести багато.

Як бачимо, синестетичне опросторення часу – чи не основа, найпростіший елемент творення його поетичного образу у Шульца. Проте філософія часу, відбита автором у «Цинамонових крамницях» і «Санаторії під клепсидрою», значно складніша.

Насамперед, як і в ситуації з простором, реальний фізичний час у Шульца має здатність до метаморфоз і наділений різноманітними атрибутами. Наприклад, він може безконтрольно множитися: *«То була хвилинка, коли час, ошалілий і дикий, зривається з цєпу подій і, як збіглий волоцюга, жене з криком навпрошки через поля. Тоді літо, позбавлене контролю, росте без міри і рахуби на цілому просторі, росте з диким імпетом на всіх усюдах, у два літа, у три літа, у якийсь інший вироджений час, в несосвітенний розмір, у безумство»* [7, 60]. Тут-таки маємо дивовижну, надзвичайно багату тропіку – шульцознавцям ці речі добре відомі. Для прикладу можна пригадати хоча би початок новели «Ніч Великого Сезону», де йдеться про те, що *«в низці звичайних, нормальних літ з лона здичавілого часу часом виходять літа відмінні, літа особливі та звироднілі, у котрих – як шостий палець на руці – інколи виростає тринадцятий фальшивий місяць»*. І далі: *«цей місяць-карлик ... швидше*

надуманий, ніж дійсний», тут-таки з'являються «ялові й ідіотські дні-дички, дні-бур'яни», «пусті та нестравні днини-качани», «бліді, здивовані й непотрібні», «дні з апокрифами, таємно всунутими між розділів великої книги року, до палімпсестів» і т. д. [7, 95].

Ще одна виразна ознака Шульцового часу – антропоморфність. Він стає людиноподібний, наділений характером і обличчям («висівки легковажних годин», «безіменне лице ночі»), він перебуває в певному стані («непритомна» від жару «година полудня», тижні «позначені дивною сонливістю», час «не знаходить» свободи) і здатний до дій («ніч просувалася в поспішному темпі», «День приймав його [Шльому] тоді в себе омитого з гріхів, оновленого, примиреного зі світом, відкривав перед ним, зідхаючи, чисті кола своїх горизонтів, увінчані тихою красою») [7, 129].

Цей прийом, властивий донауковому світогляду людей, що зберігається в межах найбільш архаїчних релігійних систем і характерний для ранньої стадії розвитку дитини, в художній літературі виконує функцію творення образу. Тож чи не звичайна це художня умовність, забавка талановитого митця заради «красивості» – творення живописних метафор, ігри з часом? (У новелі «Самотність» читаємо: «Просто люблю паразитувати на метафорах, зразу ж даю себе нести першій-ліпшій метафорі. А потім, перебравши таким чином через край, з трудом завертаю назад, поволі вертаю до пам'яті» [7, 287 – 288]). Очевидно, це не так. Звичайно, відкриття суб'єктивного часу (як основи базових психічних функцій людини – пам'яті, уяви, мислення, інтуїції, фантазії та рефлексії), а також теорія відносності А. Ейнштейна каталізували зацікавлення подібною проблематикою.

Але, на нашу думку, не теорія Ейнштейна, до якої апелюють деякі критики (скажімо, подібну думку зустрічаємо в рецензії Д. Дроздовського на книгу Є. Фіцовського: «Айнштайнівська відносність часу набуває тут особливої ваги. У цьому світі існують особливі квантові фізичні закони, і саме ці закони обґрунтовують парадоксальності» [2, 342]), визначає фізику і філософію часу у прозі Шульца.

Невеликий (не ліричний!) «фізичний» відступ. Одне із численних визначень часу в науці та філософії – міра руху матерії, універсальний еквівалент, за допомогою якого вимірюється швидкість протікання процесів. Але коли теорія відносності говорить про чотиривимірний континуум, чи неевклідовий простір, який містить у собі три просторові виміри і один часовий (до речі, на цій ідеї базується і бахтінське поняття хронотопу, яке, за великим рахунком, теоретичного обґрунтування в літературознавстві так і не знайшло і значення його розмите, хоч термін міцно увійшов у літературознавчий контекст), то очевидною видається підміна поняття, редукція часу до принципово елементарніших атрибутів простору, наділених однією ознакою матерії – протяжністю: час тут є будь-чим, але тільки не еквівалентом швидкості руху процесів. Тобто час – інша властивість матерії, яка може мати так само свою структуру, як і простір. Наприклад – як варіант, – процеси можуть протікати у всіх трьох просторових напрямках. Тоді і про час можна говорити як про тривимірний. Іншими словами, масштаби простору й часу у всіх трьох просторових напрямках можуть бути різні.

Звичайно, ця гіпотеза виглядає єретично, проте вона не нова. Скажімо, англійський філософ і авіатор Джон Данн, автор книги «Експеримент із часом», яка протягом 1920-х рр. була інтелектуальним бестселером в Європі, увійшов в історію філософії ХХ століття як творець багатовимірної моделі часу. Можна припустити, що Б. Шульц був ознайомлений із цією працею. А ось, скажімо, у випадку із Х.Л. Борхесом, який у своїй творчості теж репрезентував самотню часопросторову систему, типологічно зіставну з Шульцовою, вплив Данна є очевидним (про це свідчить, зокрема, присвячене англійському філософу есе). Ідею шестивимірного часопростору пропагував російський філософ-містик Петро Успенський. А від 80-х рр. ХХ ст. з'явилося багато варіантів формальних математичних прийомів опису багатовимірних просторів. Причому кількість вимірів простору може бути різною: від введення одного додаткового виміру до просторів, що мають сотні вимірів.

Саме таким баченням часу можна витлумачити і нав'язливу Шульцову синестетичну підміну часових атрибутів просторовими, яка сприймається не як метонімічний перенос *за суміжністю* (відповідно до ідей Пуанкаре, Ейнштейна, Мінковського, де є тривимірний простір – і поряд час), а саме як метафоричний – *за подібністю* (тривимірний простір – тривимірний час).

Врешті, такий підхід до тлумачення часу не заперечує, а, навпаки, конститує його релятивність, відносність. А ідея релятивного часу, як відомо, – одна із ключових у міфосвіті Шульца, що, вочевидь, найповніше відбито в новелі «Санаторій під клепсидрою». Як говорить лікар Готард, пояснюючи головному героєві обставини перебування його батька в санаторії, *«вся справа у звичайному релятивізмі. Тут просто батькова смерть іще не настала – та смерть, яка спіткала його у вашій вітчизні»* [7, 235]. Оповідач констатує: *«Відомо, що ця недисциплінована стихія утримується в певних рамках лише завдяки невпинному обробітку, пестливій турботі, старанній регуляції та коригуванню її вибриків. Позбавлена опіки, схиляється одразу до порушень і дикої аберації, до численних витівок і безглузлого блазнювання. Щораз виразніше вимальовується інконгруенція наших індивідуальних часів. Час мого батька і мій власний уже не збігаються між собою»* [7, 244].

Нав'язливий мотив релятивності часу автор тут-таки доповнює розмиванням часу художньої оповіді: вона стає уривчаста, а лікар, котрий міг би дати оповідачеві хоч які пояснення, що, власне, відбувається в санаторії, невловимий, він належить якимсь зовсім іншим «часам» – то вічності, то миті: *«Лікар Готард вийде за мить, саме скінчив операцію, мисє руки. Вже майже бачу його, невисокого, у розвіянім халаті, – великими кроками поспішає через шпитальні зали. Але що виявляється через мить? Лікаря Готарда тут нема й не було, і, взагалі, тут роками не робилося жодних операцій. Лікар Готард спить у своїй кімнаті, і його чорна борода стирчить догори»* [7, 248].

Проте звичайної констатації факту релятивності часу в художній системі автора замало, щоб зрозуміти Шульців міфосвіт через образ часу. Тут потрібен вихід на більш широкі узагальнення, і матеріал творів дає таку можливість.

Аналізуючи міфологічну складову прози Б. Шульца, дослідниця Н. Камєнєва [3] зазначила, що дія «Цинамонових крамниць» розвивається за властивим для архаїчних міфів типом циклічного часу, починається розділом «Серпень» і завершується тринадцятим «несправжнім» місяцем, що оповідь могла би починатися з будь-якого сюжетного епізоду, а остання фраза «У сонячному світлі почав вмиватися кіт» виконує функцію кінця та початку. Натомість композиція «Санаторію під клепсидрою», за словами дослідниці, набуває іншої, лінійної, спрямованості: відбувається накопичення незаконіюмирих, виняткових явищ; хвороба батька, деміурга міфологічного світу, робить його все більш дивним, катастрофічним, в гармонію старозавітної єдності вторгаються риси відчуження, незахищеності, самотності, відбувається руйнування міфу і трансформація його в антиміф.

Звичайно, мотивація Н. Камєнєвої виглядає переконливою, але, на нашу думку, поняття циклічного та лінійного часу виглядають все-таки надто спрощеними, схематичними у стосунку до міфосвіту Шульца, особливо коли враховувати, що межі між поетикою та онтологією у нього постійно розмиваються і те, про що він говорить (зміст), постійно перетікає у те, як він говорить (форму), і навпаки.

Спробуємо окреслити форму і зміст Шульцового часу, відповідно до маркерів, розкиданих ним самим у тексті.

Насамперед, одразу впадає у вічі постійне протиставлення профанного часу, *«летаргії беззмістовних днів і ночей»*, *«періоду сірих днів»* та сакральних годин, дотичних до того, що автор називає *«сферами великої ересі»*, *«геніальною епохою»*.

Наступний момент пов'язаний із тим, що Шульц протиставляє лінійний час нарації, *«душею якої є тяглість і наступність»* (і, власне, цей час у нього

профанний), та *«бічні відноги часу, трохи нелегальні... і проблематичні»* [7, 122]. Про це йдеться, зокрема, в I розділі «Геніяльної епохи».

Шульцова думка, що *«час затісний для всіх подій»*, що він має *«рівнобіжні пасма»*, *«бічні відноги, сліпі вітки»*, закономірно виводить на ідею лабіринту часів, безмежжя можливостей *«нелегальних подій»*. Ця думка благополучно вкладається в Шульцову концепцію мітизації дійсності, *«сутністю якої є сенс»* слова, а ізольоване та мозаїчне – наслідок розірваності отого первісного універсального сенсу через витіснення у бічне русло раціональним досвідом, знаннями.

Але як тоді мисляться у Шульца традиційні модуси тривання – минуле, теперішнє, майбутнє? Його міфологія – спроба найадекватнішого відчитання минулого, яке продовжує тривати зараз, актуалізоване свідомістю автора, деміурга-міфотворця. Проте не будь-яке минуле достойне тривання тут-і-тепер, як і подальшого розпросторювання, а лише сакральне, не зіпсуте штучністю і схематизмом. Як, наприклад, зіпсуті штучністю час і простір вулиці Крокодила, ураженою псевдоамериканізмом: *«Сірий, звичний для цієї околиці день і вся сценографія здається часом фотознімком з ілюстрованої газети – такі сірі та пласкі будинки, люди, екіпажі. Дійсність тонка, як папір і всіма щілинами зраджує свою підробленість»* [7, 79 – 80]. Тут *«сіра невиразна юрба»* нагадує *«сонний хорівод маріонеток»*, а єдине, що може увійти у вічність, залишитися як зліпок реальності, застиглий у пам'яті назавжди, – це *«півлиця, роздертого усміхом»* [7, 80] чи піднята в кроку нога, коли, так би мовити, мить ущільнюється, стає густішою, бо містить у собі потенцію, волю до розвитку.

Сакральне, коли не плекати його, може звиродніти, як про це йдеться у новелі «Ніч Великого Сезону»: сакральний батьків простір, знехтуваний безтурботним пташиним народом, починає творити *«штучний день – день дивний, день без світанку й сутінок»* [7, 103], а згодом з'являється і *«штучне потомство, те дегенероване, внутрішньо мізерне, звиродніле й вибуяле пташине плем'я»* [7, 104]. Отака бічна, вироджена гілка часу птахів.

Яке ж воно – істинне минуле, яка його форма? Тут у Шульца з'являються два переплетені образи – образи весни і дерева, причому це переплетення відбувається не фігурально, а буквально: Шульц говорить про весну як дерево, що має крону, коріння, що росте і ввверх, і вглиб – тут знову синестетичне поєднання часових та просторових параметрів (новела «Весна»).

Минуле – це найглибше коріння, *«прастарі історії»*, які *«чекають на свій час»*, щоб знову повторитися. У глибині минулого (глибині праісторії, глибині весни як вічної потенції) – *«підшивка речей»*, *«кружляння, рух і тиснява»*. Бо *«великий і смутний механізм»* оцього дерева-весни полягає в тому, що воно росте на історіях. Отже, джерела життя і творчості у Шульца – з праглибини весни, де *«вічне», «нескінченне» «струмування», «у якому є все»*.

Творчість, поетичне – це вихід із буденного тривання у сакральний час, у трансцендентне, яким для Шульца є преекзистенція. І його химерна, багата метафорика має на меті максимально та зусібіч, накладанням дії різнопланових рецепторів (зору, слуху, дотикових відчуттів і т. ін.) концентрувати, звести в надпотужну енергетичну точку враження від миті, щоби здійснити прорив від сірої, зацикленої буденщини до істинного буття. Така собі експлозія та імплізія одночасно – вибух і «вбух», максимальне розширення сенсу в різних напрямках.

Тут Шульц говорить про ще один механізм – механізм пам'яті: *«Бо що ж то значить – забути? На старих історіях виросла через ніч нова зелень, м'який зелений наліт, ясне, густе пуп'янкування висипалося всіма порами рівномірною щетинкою, як чупринки хлопчиків на завтра по обстриженні. Як зазеленяється весна забуттям, як відживляють ті старі дерева солодке й невинне невігластво, як будяться вони галузками, не обтяжені пам'яттю, маючи коріння занурене в старих діяннях! Ця зелень буде ще раз їх читати, як нові, і слезувати від початку, і від цієї зелені історії відмолодяться і почнуть ще раз, мов би вони ніколи й не відбувалися»* [7, 155 – 156]. От він

– образ дерева: від найтоншої гілочки повернутися до глибини, до основи, коріння. Пташиний нарід живе на кроні, живиться нею. Окремі гілочки – як спогад про коріння. А от у новелі «Пенсіонер» з’являється мотив рубання дерева як найдавнішого заняття людини: *«Рубання дерева! Я міг би годинами стояти отак у тій ясній прогаліні, відкритій у глиб пізнього пополудня, і дивитися на ті пили, що мелодійно грають, на рівномірну працю сокир. Ось традиція, стара як людський рід. В цій ясній щербині дня, в цій прогаліні часу відкритій на жовту й зів’ялу вічність, ріжуть сяги букового дерева з часів Ноя. Ті самі патріархальні й одвічні рухи, ті самі замахи і згини. [...] Ні, вони просто ділять час на дрібні поліна, господарюють часом, заповнюють льохи добрим і рівномірно порізаним майбутнім на зимові місяці»* [7, 276 – 277]. Тож секрет долі людей *«недостережно приявний у щоденному минанні їхнього власного, відрубного часу»* [7, 24] («Серпень»).

Тут викристалізовується і згадуваний мотив вітру – стихії, яка грається з деревом, руйнує його сталість, застиглість (наприклад, у тій-таки новелі героя з часу дитинства виносить вітром).

Поряд із образом весни ще одним часто вживаним «сезонним» концептом у Шульца є осінь. Написаний батьком героя-оповідача «Нарис загальної систематики осені» (новела «Друга осінь») тлумачить сенс цієї пори року, котра, як виявляється, так само умовна і залежить не від швидкості обертання Землі навколо Сонця, бо *«в нашому провінційному кліматі набирає затяжної, розгалуженої, паразитично розрослої форми»* [7, 211]. Тут простір впливає на якість перебігу сезону; тож коли весна вічна і абсолютна, вона, як Автентик, не містить ознак релятивності, весь час розпросторюється, то осінь – пора проминальна. Час найповнішого розквіту, найбільшої мудрості, повноти буття, *«останній жест»*, *«котрий ще триває – незрозумілий самому собі, все ще повторюваний, уже неповторний»*, *«александрійська епоха року»*, яка, проте, вже містить у собі бацилу вмирання: *«Осінь не відступала. Наставали дедалі кращі й легкі, наче*

мильні бульбашки, дні й кожний видавався так до краю шляхетним, що всяка хвиля тривання була чудом надмірним і ледь не болісним» [7, 214].

Таким чином, Шульц розпросторує весну та осінь до вселенських масштабів, творячи космогонічний (в образі весни-дерева) та есхатологічний (в образі осені-вмирання) міфи.

Але є ще «*друга осінь*», «*псевдоосінь*», «*хворобливий міраж*», така собі бічна гілка сезону, триваліша, ніж справжня, але вона набуває іншого значення – штучно-театрального, музейно-маріонеткового. Ця осінь – омана поетичності, в ній за нашаруванням масок «*ніколи не досягти ніякої суті*».

Ще один сезонний образ у Шульця – образ зими. Він не настільки детально вербалізований автором, як образи весни та осені, проте зустрічається (і це вказує на значимість вказаного образу у міфосвіті Шульця) у двох новелах, які дали назви відповідним книгам, – «Цинамонові крамниці» та «Санаторій під клепсидрою». У «Цинамонових крамницях» зустрічаємо феєричний образ зимової ночі, коли герой-оповідач подорожує на фіякрі до лісу і коли відбувається розмикання буденного в небуденне, коли твориться «подія» в Гайдеггеровому значенні. У тексті новели зустрічаємо відповідну риторику: «*щасливі узбіччя*», «*тріумфальний біг коня*», «*блаженні зітхання*», врешті, «*повітря дихало якоюсь таємничою весною*» (підкр. наше – Л. Л.) [7, 73]. У «Санаторії під клепсидрою» (у фіналі новели, коли герой намагається втекти з простору санаторію, але втеча неможлива) теж зустрічаємо образ зимової дороги, хоч і в потязі, а не у фіякрі (тобто керує хтось інший, невідомий, не сам герой-оповідач, як у «Цинамонових крамницях»). Тут риторика зовсім інша: «*образи, один страхітливіший від другого*», «*нетерплячість, нажаханість, рознач тварюки, коли вона збагне, що її ошукано*», «*вози повні сміття і соломи, протяги провірчують їх наскрізь у сірі безбарвні дні*» [7, 354] (порівняймо зі щойно згаданим образом передчуття весни у «Цинамонових крамницях»). Тобто Шульц фіксує два протилежні варіанти виходу з лабіринту: один – як прорив у «подію», у сакральний час весни як вічного народження, другий –

випадання у спрофанізований час, його дурну безконечність, замкнене коло, «бічну гілку» вічної зими.

Сакральне було колись – і воно шукане, але кожен наступний момент, кожна мить, тут-і-тепер у всіх безконечно можливих лабіринтах часів – це першопоштовх до буття. Але мить теперішнього – це і вічний початок, первозданне джерело безконечної потенції. Тому майбутнє є завжди невідомим іншим виміром, воно росте вегетативно (у новелі «Пан Кароль» автор демонструє, як майбутнє росте в тілі персонажа: *«в надрах його... тіла росло якесь невідоме, ще не відлите в форму, майбутнє, ніби потворний, фантастично розрослий до небачених розмірів наріст. Не дивувався, ... бо впізнавав своє майбутнє в тих колосальних вицвітах, в тих фантастичних нагромадженнях, котрі визрівали перед його внутрішнім зором»* [7, 63]).

Але й кожна наступна мить може бути моментом початку віків, проточасом, точкою розливання, творення світу, коли порожнє стає наповненим і починає тривати. (Діалог героя-оповідача із Шльоною: *«– Я і ти, – повторив він з сумовитим усміхом, – який порожній нині світ.*

Ми могли б поділити його і назвати заново – такий він лежить відкритий, безборонний і нічий. У такий день підходить Месія аж на берег горизонту і дивиться звідти на землю. І коли він її отак бачить, ... то може статися, що згубиться йому в очах границя, ... і, сам не відаючи, що чинить, зійде він на землю. І земля навіть не зауважить у своїй задумі того, хто зійшов на її дороги, а люди прокинуться з пополудневої дрімки і нічого не пам'ятатимуть. Вся історія буде як викреслена, і буде як за правіків, до початку людських діянь» [7, 130]). Отакий вічний початок у Шульца (тут згадався ще один – просторовий – образ: *«кімната була границею і рогачкою»* – замкнений простір і потенція до виштовхування водночас).

А вічний початок насправді уже був, він триває завжди, от тільки в найбільш незамуленому вигляді – саме у глибині праісторії. Звідси народжується Шульців образ клепсидри – повернення, зворотного боку часу, вивернутого часу. Це не просто спроба лінійно повернути час назад і

витворити замкнений простір дитинства (в «Останній батьковій втечі», власне – у фіналі «Санаторію під клепсидрою» – автор стверджує марність подібних спроб: минуле – лише минуле, *«доконаний факт залишається безповоротним і раз назавше пересудженим»* [7, 294]). Йдеться саме про *«дозрівання»* до дитинства як коріння, *«ото була б допіру справжня зрілість»*, як писав Шульц у листі до Анжея Плешневича [5, 99]. Мова йде про віднайдення отієї «підкладки» часу, в якій у *«забутих і прихованих історіях»* міститься прасенс, *«остаточний сенс світу»* [6, 6] («Мітизація дійсності»). А роль поезії, поетичного, образного слова, яке ніби затверділу шкаралущу, знімає із первісних смислів зайві нашарування, годі переоцінити. І геніальний дрогобичанин Бруно Шульц своєю творчістю переконливо це довів.

Таким чином, попри всю нібито фрагментарність, сюрреалістичність, нестійкість Шульцового світу, відчитуємо базові образи-символи його міфосвіту, а відтак можемо шукати певні аналогії у світоглядній систематиці. Світ у Шульца множитья, постійно метаморфізує у часі та просторі, тим самим розширюючи свої межі. Основні календарні образи-символи – традиційні для архаїчних релігій весна (як початок, народження), осінь (період плодоносіння), зима (смерть і можливість нового народження). Тут-таки зустрічаємо міфологічний образ прадерева життя. Найнесподіваніша, але очевидна паралель – брахманізм (тут, зрозуміло, говоримо лише про типологічну спорідненість, а не про релігійну систему як джерело світогляду письменника). Брахманізм, з його ідеєю єдиного бога-творця, причини світу, виходить із позиції про незрозумілість священної мови, яка вимагає тлумачів-брахманів (читаймо: поетів, за Шульцом). У «Рігведі» вказано, що бог створений із богині мови, «бога-ремісника», «творця всього» і космічної людини Пуруші. Це – золотий зародок всесвіту, що є втіленням космічного жертвопринесення, яке поєднало в собі того, кому жертвують, виконавця і жертву. Розчленувавши себе, бог зі своїх частин діє світ і розчиняється в

ньому, наділяючи його своєю силою і смислом. Чи не очевидні аналогії з поетичним міфосвітом Бруно Шульца?

Самобутній міф часу та простору Б. Шульца має синтетичне походження: ці модули буття у творчій системі письменника антропоморфно міфізовані (тут вбачаємо елементи архаїчних релігійних систем та пантеїстичного світогляду) і водночас релятивні, відносні (наслідок зацікавлення Б. Шульца новітніми відкриттями у сфері суб'єктивного часу та теорії відносності). Містерія часу та простору у прозі Б. Шульца є ритуалом, формою служіння, обрядом ініціації, входження в сакральний світ вічності як безперервної творчості.

Література

1. Данн Д. У. Эксперимент со временем / Д. У. Данн. – М. : Аграф, 2000. – 224 с.
2. Дроздовський, Дмитро. Клепсидра незужитого часу Бруно Шульца / Д. Дроздовський // Кур'єр Кривбасу. – 2011. – № 264-265. – С. 337–346.
3. Каменева Н.Ф. Мифологическая проза Бруно Шульца / Н. Ф. Каменева // Бруно Шульц: Библиографический указатель. – Гершарим, 1998. – 134 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.philology.ru/literature3/kameneva-98.htm>
4. Фіцовський Є. Регіони великої ересі та околиці : Бруно Шульц і його міфологія / Єжи Фіцовський ; пер. із пол. А. Павлишина. – К. : Дух і літера, 2010. – 544 с.
5. Шульц, Бруно. Книга листів. Уклав і підготував до друку Єжи Фіцовський / Пер. з польськ. Андрія Павлишина. – К. : Дух і літера, 2012. – 360 с.
6. Шульц, Бруно. Мітизація дійсності / Бруно Шульц ; [пер. з пол. А. Бондаря] // Література Плюс. – 1999. – № 5-6 (10-11). – С. 6.
7. Шульц, Бруно. Цинамонові крамниці. Санаторій під Клепсидрою / Бруно Шульц ; [переклад з пол.]. – Львів : Форум видавців, 2004. – 361 с.