

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ
ТА СУЧАСНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЦЕС

УДК 821.162.1.09(092)

Л. М. Айзенбарт

аспірант кафедри романської філології та компаративістики
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

**ХУДОЖНЯ ВІЗУАЛІЗАЦІЯ МІСЬКОЇ КАРТИ ДРОГОБИЧА
У ТВОРЧОСТІ БРУНО ШУЛЬЦА
(НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАННЯ «ВУЛИЦЯ КРОКОДИЛІВ»)**

Стаття присвячена вивченню авторських способів картографування літературного простору у творчості Бруно Шульца. Висвітлено типологічно-стилістичні зв'язки літературних текстів автора з іншими видами мистецтва, зокрема їх спорідненість із фото- й кіномистецтвом.

Ключові слова: Галичина, експресіонізм, ідентичність, карта, колаж, образ-кадр, простір, фотографія.

Постановка проблеми. Творчість Б. Шульца припадає на кінець двадцятих – тридцяти роки ХХ ст., коли на зміну захопленню театром приходив кінематограф, а також відбувається чергова хвиля зацікавлення фотографією. Примітною рисою обох цих мистецтв є, з одного боку, їх технічна природа, а з іншого – відсутність вербального супроводу (за винятком підпису під фото чи титрів під кадром німого кіно).

За таких технічних умов фото- та кіномитці були змушені вдаватися до використання різноманітних візуальних засобів і прийомів, щоб якомога точніше донести до реципієнта ідею свого задуму. Із цього погляду спільним для обох видів мистецтва є принцип кадрювання, який визначається специфічними особливостями фотокомпозиції, способами побудови фотографічного простору [5]. Для фотографії – це статичний кадр, для кіномистецтва – постійний рух через швидку зміну статичних кадрів.

Мала проза Б. Шульца зближується з фото-мистецтвом через запозичення його художньої мови та прийомів візуалізації. Зокрема, автор використовує ідею кадру як окремого фотознімка, що одночасно презентує певну історію, укладену з багатьох елементів. Важливою в такому способі презентації стає ідея рамки –

коли відбувається рух просторової композиції від центру поза межі поданого в тексті. Ще одним важливим прийомом є художній принцип колажу, що виникає внаслідок укладання багатьох «фотографій»/історій в один сюжет.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідниця О. Бистрова висловлює думку про фотографічний спосіб мислення Б. Шульца через захоплення останнього оптикою як можливість сфокусувати увагу на певному елементі, виокремивши його із загальної картини: «Оптичний прилад дає можливість спостерігати та роздивлятися щось так, що про це ніхто не знає, а значить, дає можливість побачити те, що зазвичай приховане. Фотографія дозволяє спіймати мить, а потім спокійно цю мить роздивитись [...] Унікальною здатністю фотографії є можливість побачити те, що вислизає від людської уваги» [1, с. 183]. Авторка робить такий висновок на підставі захоплення Б. Шульца оптикою, зокрема телескопом (див. «Санаторій під клепсидрою»). Натомість одним із виявів фотографічності мислення в художній стилістиці автора є, на думку О. Бистрової, кадрювання, візуалізація змісту, зменшення важливості подієвості й акцентуація описовості, що являє собою низку послідовних кадрів-образів [1, с. 186].

Метою статті є розгляд способів візуалізації міського простору Дрогобича у творчості Б. Шульца (на прикладі оповідання «Вулиця Крокодилів») у контексті проблеми міжмистецьких жанрово-видових зв'язків.

Виклад основного матеріалу. Досліджуючи принципи фотографічного мислення Б. Шульца, не можна не звернути увагу на типологічні зв'язки авторського способу візуалізації образів і художніх практик тогочасного мистецтва. Особливо вони виразні щодо естетики німецького експресіонізму з властивим для представників цього напрямку загострено-контрастним баченням світу. На таких зв'язках наголошує Є. Фіцовський [3, с. 2]. Художня мова експресіоністів оперувала такими виражальними засобами, як деформація форми, антиестетизм, елементи гротеску, жест і гримаса, різкі контрасти барви та світлотіні, стрімкість фактури, нагромадження планів тощо.

На початку ХХ ст. німецький експресіонізм активно поширюється сусідніми країнами, здобуваючи собі прихильників у різних кутках Європи. У 1920-х роках він приходить до Львова. На той час у місті існує група художників, що входила до ширшого угруповання «Польські експресіоністи». Поширення експресіонізму передовсім в образотворчому мистецтві було наслідком, як твердить Г. Глембоцька, боротьби з академічним мистецтвом і створенням «нового стилю», що в часі збігалося зі зростанням національної та культурної самосвідомості європейський народів і, як наслідок, призвело до появи національних художніх стилів [2].

У процесі тодішніх національно-естетичних зрушень виникає й феномен «єврейського експресіонізму». Цей термін уведений в історію мистецтва Марком Шагалом наприкінці 1910-х років. Серед найтиповіших ознак стилю – єврейська тематика, часто фольклорна, інколи трансформована до рівня метафори, міфу чи навіть символу; яскраво виражене емоційне забарвлення; ностальгія; зосередженість на внутрішньому світі; ірраціональність і містика; пряме або опосередковане відображення у творчості свідомості драматичної долі єврейського народу; експресивність кольору; примітивізація, деформація й геометризація форми та простору, які інколи межують з абстракцією [2]. Найяскравішою рисою єврейського експресіонізму в усіх видах мистецтва вважають прагнення доторкнутися до метафізичної сут-

ності речей і явищ. Як приклад цього напрямку в художній і літературній творчості дослідниця Л. Глембоцька наводить творчість саме Б. Шульца [2].

Естетика експресіонізму впливає на творчість письменника передовсім у творенні специфічної художньої мови, для якої притаманні гротеск, зосередженість на внутрішньому світі, містика й раціональність, деформація простору і спосіб художньої візуалізації через часте зіставлення контрастів. Такий підхід зумовлює використання автором прийомів колажу та фотомонтажу у створенні власної міфології, через що виникає ілюзія, проростання галицького міфологічного простору крізь реальну карту. Найпоказовішим у цьому сенсі є оповідання «Вулиця Крокодилів», центральними персонажами якого є карта Дрогобича та реальна вулиця, на якій дійсність тісно переплітається з фантазмагорією.

На карті Дрогобича вулиця Крокодилів постає не просто як частина міського простору чи планування. Навпаки, вона протистоїть місту як щось спровофановане й десоціалізоване, як певна аномалія чи патологія, яку картограф з неохотою позначив на карті. Цікаво, що у випадку з описом вулиці Крокодилів та визначенням її ролі щодо цілого міста Б. Шульц подає контраст міфологізованого, старого Дрогобича із застиглим часом і нової, механізованої дільниці, яка розростається на тілі міста як паразитичний організм: *«Це був промислово-торговельний дистрикт з підкреслено яскравим характером тверезого прагматизму. Дух часу, механізм економіки не пожалів і нашого міста, пустивши хтивє коріння на межах його периферії, де розрісся в цілу паразитичну дільницю»* [4, с. 80].

Письменник створює образ вулиці Крокодилів за допомогою укладання колажів із різноманітних образів, кожен із яких розповідає свою історію. Так, перед нашим поглядом постають крамниця одягу, між полицями якої постійно переміщуються дівчата-помічниці, ряди одноповерхових будинків, що чергуються з кількоповерховими кам'яницями, вуличний рух і безликий натовп, коляски без візників, залізниця, поїзд, схожий на чорного вужа, гуляки, повії, музики, школярки й багато інших образів, які швидко пропливають перед нашим поглядом, як кадри німого фільму. На колаж як спосіб літературної візуалізації вулиці, зрештою, вказує й сам автор. В останньому абзаці Б. Шульц зазна-

чає, що опис вулиці виникає внаслідок звичайного укладання ним паперових вирізок «залежаних торішніх газет» [4, с. 89].

Прикметно, що всю цю різноманітність письменник об'єднує трьома чинниками – межами вулиці Крокодилів, мертвою лінією, що обмежує рух цієї вулиці, й спільною сірою барвою – центральною ознакою цього міського простору. Водночас сіра барва образів-кадрів, які постійно змінюють одне одного, створює враження чорно-білого фільму, на якому постає одна з вулиць міжвоєнного Дрогобича: «*Мало хто з непосвячених зауважував дивну особливість дільниці: відсутність кольорів – так, ніби в цьому низькопробному, поспіхом вирощеному місці не можна було дозволити собі аж таку розкіш. Усе там було сіре, як на однобарвних фотографіях або в ілюстрованих проспектах*» [4, с. 81].

Ще одним стилістичним прийомом, що проходить через увесь текст опису життя вулиці Крокодилів, є гротеск, від карти, що збільшується до панорами пташиного польоту, і до маркування на карті вулиці Крокодилів тим же способом, що й заполярні простори. Поява міста на карті супроводжується зміною площинного рельєфу: «*З тієї бляклої периферійної далечини виринало місто, що росло вперед ще не розрізняваними комплексами, суцільними блоками й масивами будинків, перетятими глибокими ярами вулиць, аби при наближенні ще проявитися окремими будівлями – зображених із гострою графічною виразністю об'єктів, що розглядаються крізь бінокль*» [4, с. 78–79].

Гротеск пронизує текст, створюючи враження штучності, тимчасовості тієї реальності, що панує на вулиці Крокодилів: «*Ця дійсність, тоненька, мов папір, усіма шпаринами зраджує свою несправжність*» [4, с. 84], – пише Б. Шульц. Згадка про папір знову повертає нас до карти, що лежить у шухляді авторового столу, й газетних вирізок. Через таку алюзію вся карта міста, нової вулиці і приміських територій нагадує великий, однобарвний колаж, укладений із авторських вражень та унікального переживання часу й певного місця, до якого неможливо потрапити ще раз. Примітно, що в самому тексті зустрічаємо два образи вулиці: один – уявний, фантасмагоричний, що постав в уяві автора; другий – цілком реальний, дійсний, такий, що існує на реальній карті й живе звичним міським життям: «*Наші надії були непорозумінням, двозначний вигляд закладу й обслуги –*

видимістю, товар був насправді товаром, а продавець не мав жодних прихованих намірів» [4, с. 89].

На прикладі тексту «Вулиці Крокодилів» бачимо, як за допомогою авторського фотографічного мислення відбувається візуалізація географічного простору в літературному тексті. Характерно, що художня мова Б. Шульца наближує і ставить його літературні тексти в один ряд із художнім доробком європейських експресіоністів, сюрреалістів і дадаїстів, для яких техніки колажу та фотомонтажу були звичними прийомами. Захоплення графікою XIX ст. й технікою деревориту надають його візуалізованим просторам, як, зрештою, і рисункам, фактурності й точності, зближуючи їх із реальністю фотографій.

Такий специфічний спосіб візуалізації географічного простору робить карту Галичини Б. Шульца не стільки витвором літературної уяви, як переплетенням художньої техніки та фотографічного способу мислення. Фокусування на окремих просторових елементах, наближення чи віддалення їх за допомогою різноманітних стилістичних прийомів створюють оптичний ефект звуження й розширення рамки видимого. З одного боку, така рамка наче обтинає візуалізований простір, натомість з іншого – тяжить до розмивання кордонів між видимим та уявним. Окремі кадри, у межах яких існують окремі історії, накладаються, створюючи ілюзію магічної лампи, де присутній просторовий рух. Реальна Галичина, заламуючись через призму художньої уяви митця, постає перед нами як широкі полотна колажів, укладених із численних фотокадрів, на яких представлена міфологізована географія краю.

Висновки і пропозиції. Розглядаючи творчість Б. Шульца в контексті естетики й художньої практики експресіонізму, виявили її зв'язки з фотографією та кіномистецтвом, що дає змогу погодитися з думкою інших дослідників про фотографічний спосіб мислення письменника. Для створення літературної карти Галичини, яка головню зводиться до простору рідного Дрогобича та довколишніх територій, Б. Шульц використовує прийоми кадрування й колажу. Якщо статичний кадр зазвичай візуалізує лише одну історію чи її уривок у просторі, обмеженому рамкою, то колаж, навпаки, урухомлює кадр через накладання багатьох кадрів одного за одним. У підсумку – перед читацьким поглядом розгортається не просто карта Дрогобича, а цілий фільм про місто.

Запропонована розвідка відкриває перспективу подальших досліджень концепту галицького літературного пограниччя передовсім через створення індивідуальних художніх карт простору.

Список використаної літератури:

1. Бистрова О. Компаративне зіставлення принципів фотомистецтва та мистецтва слова (на прикладі творчості Бруно Шульца) / О. Бистрова // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. – 2014. – № 29. – С. 180–190.
2. Глембоцкая Г. «Еврейский экспрессионизм» и

проблема сюрреализма в творчестве художников Львова 1920-х – 1930-х годов / Г. Глембоцкая [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.chagal-vitebsk.com/node/115>.

3. Фіцовський Є. Регіони великої єрсі / Є. Фіцовський ; пер. з пол. А. Павлишина. – К. : Дух і Літера, 2010. – 544 с.
4. Шульц Б. Вулиця Крокодилів / Б. Шульц // Шульц Б. Цинамонові крамниці та всі інші оповідання / Б. Шульц ; пер. з пол. Ю. Андруховича. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. – 384 с.
5. Явгастина Д. Взаимовлияние фотографии и живописи / Д. Явгастина [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.rae.ru/forum2012/pdf/1560.pdf>.

Айзенбарт Л. М. Художественная визуализация городской карты Дрогобыча в творчестве Бруно Шульца (на материале рассказа «Улица Крокодилов»)

Статья посвящена изучению авторских способов картографирования литературного пространства в творчестве Бруно Шульца. Освещены типологически-стилистические связи литературных текстов автора с другими видами искусства, в частности их родство с фото и киноискусством.

Ключевые слова: Галичина, экспрессионизм, идентичность, карта, коллаж, образ-кадр, пространство, фотография.

Aizenbart L. M. Artistic visualization of Drohobych map in Bruno Schulz's works (based on the short story "Street of crocodiles")

The article is devoted to the study of the methods of mapping the literary space in Bruno Schulz's works. The typological and stylistic relationship of author's literary texts with other art forms, in particular their relationship with photo – and cinematography has been highlighted.

Key words: Galicia, expressionism, identity, card, collage, image, frame, space, picture.