

## ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ, ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

**Айзенбарт Л.М.**

*кандидат філологічних наук, старший викладач,  
Дрогобицький державний педагогічний університет  
імені Івана Франка*

### ЛІТЕРАТУРНА ВІЗУАЛІЗАЦІЯ КАРТИ ГАЛИЦЬКОГО ПРОСТОРУ У «ФОТОГРАФІЧНОМУ МИСЛЕННІ» Б. ШУЛЬЦА

Із розвитком візуальних мистецтв змінюється і спосіб літературної візуалізації простору. Після виходу на літературну арену Б. Шульца у центрі уваги тогочасного мистецького світу перебували фотографія і колаж. Відповідно твори Б. Шульца за способом візуалізації можна класифікувати на два типи – одиничні фото й фотоколажі. В одних, як, наприклад, «Вулиця Крокодилів», «Осінь», «Республіка мрій», ми бачимо чіткі, з багатьма деталями, з ефектом застиглої миті фотографії. В інших – «Манекени», «Віхола», «Пан Кароль» – перед нами постають різнокольорові, часто відірвані одна від одної картини, укладені в полотно одного тексту. Якщо для першого типу візуалізації автор звертається до відкритого простору, екстер'єру, де всі речі об'єднано в одну історію, то у другому – в об'єктиві переважає інтер'єр, де кожен предмет має власну історію. З однієї історії «народжується» фотографія, а з багатьох постає колаж. Щоразу за кожного іншого погляду / прочитання тексту виникає інша колажована історія. Тож коли фотографічні тексти зазвичай зберігають свою статичність, колаж створює враження динамічної структури.

Інколи в художніх текстах Б. Шульца простежуємо поєднання двох типів візуалізації, де статичні фотографії почергово, згідно з певною авторською логікою, змінюються за принципом «чарівної» лампи, коли у той чи той момент невідомо, яка фотографія з'явиться наступною, – й відповідно виникає враження певного хаосу, можливості укладання

фотографій у довільному порядку. Однак, як твердить Ю. Андрухович, це оманливе враження, бо, «[...] *перекладаючи ці начебто довільні сцени й описи, розбираючи їх на частинки [...], починаєш раптом бачити їхню строгу конструкцію та внутрішній лад*» [1, с. 380].

Тому можемо говорити про індивідуальні прийоми картографування Б. Шульца як особливу характеристику його художньої творчості. Карти Б. Шульца асоціюються з фотографіями, де в центрі уваги опиняється частина застиглого простору з усіма його елементами, рухами, жестами.

У мистецтві фотографії особливого значення набуває рамка, або ж межі кадру. Власне наявність рамки увиразнює різницю між картиною й фотографією, оскільки, як твердить французький дослідник А. Базен, «...*картинна рама поляризує простір до середини, тоді як усе показане на кіноекрані, навпаки, виявляє тенденцію безмежно продовжуватися у Всесвіті. [...] Рамка фотокадру – лише умовні його кордони; зміст пов'язаний з тим, що залишається поза рамкою [...]*» [2, с. 101]. Водночас разом із кадром у фото- й кіномистецтві актуальним є прийом колажності як поєднання в одному творі різних за своєю структурою, походженням, стилем, застосуванням, кольором, матеріалом тощо елементів. Зазвичай колаж використовують для створення ефекту несподіванки, підсилення, підкреслення емоційної насиченості змісту.

Інтенсивний розвиток фотографії та кіномистецтва дав поштовх до появи нового типу художньої мови для всіх інших видів мистецтва. Особливістю цієї мови стає принцип інтермедіальності. Дослідник російського формалізму А. Ганзен-Льове, аналізуючи російський авангард, виокремлює три моделі інтермедіальності: 1) моделювання фактури іншого виду мистецтва, як, наприклад, поява візуальної поезії; 2) використання форм одного мистецтва в іншому, як, наприклад, музичних чи архітектурних форм у літературі. 3) інкорпорування мотивів, сюжетів, образів, форм, музики та інших видів мистецтва у літературний текст [5, с. 292]. Інтермедійність творить новий художній текст, видозмінюючи можливості його виражальних засобів, надаючи додаткових семантичних шарів, увиразнюючи зв'язки між змістом та формою. Адже, як зазначає В. Просалова, «...*між зображальними і виражальними видами мистецтва немає неперехідної межі [...]. Уведення елементів інших видів мистецтва приводить до модифікації самого принципу взаємодії, що відбувається на рівні художніх кодів і приводить до появи нових змістів*» [4, с. 49].

Б. Шульц, який творив у період актуалізації фото- й кіномистецтва, переймає його мову. Важко сказати, наскільки свідомим було звертання письменника до принципів та прийомів візуального мистецтва, але в його малій прозі знаходимо численні приклади використання як мінімум двох типів інтермедіальності. З одного боку, Б. Шульц застосовує формотвірні принципи кадрування у структурі літературного тексту, натомість з іншого, – інкорпорує у свою творчість образи інших видів мистецтв.

Дослідниця О. Бистрова обґрунтовує власну думку про фотографічний спосіб мислення Б. Шульца: *«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 роздивитися [...]». Унікальною здатністю фотографії є можливість побачити те, що вислизає від людської уваги»* [3, с. 383]. Виразним проявом фотографічного мислення автора є, на думку дослідниці, кадрування, візуалізація змісту, зменшення важливості подієвості та акцентуація описовості, що репрезентує низку послідовних кадрів-образів [там само, с. 387].

Таким чином, аналізуючи способи картографування простору письменником, акцентуємо на використанні способів візуалізації, притаманних передовсім мистецтву фотографії. Однак, для малої прози Б. Шульца характерна розбудова власного міфологічного простору, тоді як реальний простір Галичини головно включає Дрогобич та його околиці. Проте, як на нас, важливий не так географічний обсяг території, як спосіб її візуалізації.

Галичина Б. Шульца нагадує родинний альбом з фотографіями, де окремі постаті завмерли на тлі дрогобицьких будинків, ринкової площі, замських садів, що творять карту самого міста. Єврейсько-польсько-український Дрогобич стає для письменника яскравим утіленням образу багатокультурної Галичини міжвоєнного періоду ХХ ст.

### Список використаних джерел:

1. Андрухович Ю. Останній з Атлантиди. *Б. Шульц. Цинамонові крамниці та всі інші оповідання* / пер. з пол. Ю. Андрухович. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014. С. 377–382.
2. Базен А. Что такое кино / пер. с фр. Я. Эпштейн. Москва : Искусство, 1972. 379 с.

3. Бистрова О. Фотографічність художнього мислення Бруно Шульца. *Бруно Шульц як філософ і теоретик літератури* : матеріали V Міжнародного фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі / ред. В. Меньок ; Полоністичний науково-інформаційний центр ім. І. Менька, ДДПУ ім. Івана Франка. Дрогобич : Коло, 2014. С. 380–391.
4. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари*. 2013. Вип. 16. С. 46–53.
5. Hansen-Löve A. Intermedialität und Intertextualität : Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der Russischen Moderne. *«Dialog der Texte»*. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität : Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1983. Sonderbd. 11. S. 291–360.