

Ежи Фіцовський

РЕГІОНИ ВЕЛИКОЇ ЄРЕСІ ТА ОКОЛИЦІ



ДУХ І ЛІТЕРА

Annotation

Великого прозаїка Бруно Шульца час і обставини прирекли на смерть від ґестапівської кулі та забуття. Проте польський поет і літературознавець Єжи Фіцовський (1924–2006) урятував пам'ять про геніального дрогобичанина, упродовж 60 років невтомно шукаючи його земні сліди та інтерпретуючи літературну, графічну, епістолярну й критичну спадщину. Ця книга — опис цієї видатної пригоди духу, своєрідний інтелектуальний детектив, пам'ятник багатокультурному середовищу Галичини, безповоротно зруйнованому нацистами й комуністами. Збірник усього, що написав Є. Фіцовський про Шульца, адресований шанувальникам літератури та мистецтва XX століття, широкому колу читачів, які цікавляться гуманітарною проблематикою.

- [Єжи Фіцовський](#)
 - [Моє безталання](#)
 - [До читача](#)
 - [Регіони великої єресі](#)
 - [Я знайшов автентик](#)
 - [Бруно, син Якуба](#)
 - [Книга, або повернення дитинства](#)
 - [Шульцівський час, або міфічна дорога до свободи](#)
 - [Повернення до школи](#)
 - [Праісторія та створення «Цинамонових крамниць»](#)
 - [Фантоми і реальність](#)
 - [Мандри у світ](#)
 - [Магія і дефініція](#)
 - [Епілог життєпису](#)

- Околиці цинамонових крамниць
 -
 - Феретрон[51] із туфелькою
 - Пан професор
 - Генрієта і Якуб
 - Ізидор, брат Бруно
 - Повернення із небуття й із забуття
 - Гра помилок
 - Навернення у чужу віру
 - Ехросé про Цинамонові крамниці
 - Малий апокриф «Весни»
 - Фортеця
 - Горище на Флоріянській
 - Втрати і знахідки
 - Матеріали для автопортрету міфолога
 - Приготування до подорожі
- Друга осінь
- Ідолопоклонна книга
- Абетка Вайнгартена
- Безіменна Ю [...]
- Деякі листи
 -
 - До Юліана Тувіма
 - До Анджея Плешневича
 - До Тадеуша Брезі
 - До Зенона Вашневського
 - До Романи Гальперн
 - До Анни Плоцкер
 - До Станіслава Ігнаци Віткевича
 - До Рудольфа Отенбрайта
 - До Людвіка Ліля
 - До Тадеуша Войцеховського
- В очікуванні месії
- Самовидець і чужотворець
- Зворотний бік автопортрета
- Автопортрети і портрети

- [Жінка — ідол і повелителька](#)
- [Ілюстрації до власних творів](#)
- [Остання казка Бруно Шульца](#)
- [Дрогобич 1920](#)
- [Бруно Шульц — календар життя і творчості](#)
- [Перелік ілюстрацій](#)
- [Іменний покажчик](#)
- [Текстологічна примітка видавця](#)
- [«... Прошу моїх Близьких і моїх Далеких про благословення посмішки і ласку погожості духа»](#)
- [Примітки до електронної версії](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)
 - [16](#)
 - [17](#)
 - [18](#)
 - [19](#)
 - [20](#)
 - [21](#)
 - [22](#)
 - [23](#)
 - [24](#)

- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)

- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)

- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)

- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)
- [168](#)

- [169](#)
- [170](#)
- [171](#)
- [172](#)
- [173](#)
- [174](#)
- [175](#)
- [176](#)
- [177](#)
- [178](#)
- [179](#)
- [180](#)
- [181](#)
- [182](#)
- [183](#)
- [184](#)
- [185](#)
- [186](#)
- [187](#)
- [188](#)
- [189](#)
- [190](#)
- [191](#)
- [192](#)
- [193](#)
- [194](#)
- [195](#)
- [196](#)
- [197](#)
- [198](#)
- [199](#)
- [200](#)
- [201](#)
- [202](#)
- [203](#)
- [204](#)

- [205](#)
 - [206](#)
 - [207](#)
 - [208](#)
 - [209](#)
 - [210](#)
 - [211](#)
 - [212](#)
 - [213](#)
 - [214](#)
 - [215](#)
 - [216](#)
 - [217](#)
 - [218](#)
 - [219](#)
 - [220](#)
 - [221](#)
 - [222](#)
 - [223](#)
 - [224](#)
 - [225](#)
 - [226](#)
 - [227](#)
 - [228](#)
 - [229](#)
 - [230](#)
-

Єжи Фіцовський
Регіони великої єресі та
околиці
Бруно Шульц і його міфологія

Моє безталання

Вже стільки літ
на моїй антресолі з-під крокв
під стелею струмує сяєво
святості одвічної на 25 ват
загиджене слідами мух
забарикадоване макулатурою
це там дзиґар із вічним заводом
затканий мережею павуків

Чи не перетлумачив я все те
чи не поперевертав
де його тінь нерухома тиньком заростає
тимчасом нема його навіть
по годині комендантській
щоб у Гайдарабаді бавити
відмикати шар за шаром залізничні колії
протинати деревину
щоразу живішим деревом

У недомальованих дошках
сон мій сьогодні озвався до нього
пане Бруно якщо Ваша ласка
нехай пан зійде до мене

А він чекає недочекання
неспроможний вивести назовні мій сон
він ніхто
тверезіший за будь-кого
і нічого
не лишилось на антресолі
ані святості

ані мені.

До читача

Чим є та книжка, чи радше книга? Звідки вона взялася? У вступі я мушу це пояснити.

Так склалося, що в 1992 році минає шістдесят років від дня смерті Бруно Шульца, а водночас це шістдесят річниця тих днів, коли перша лектура його шедеврів — *Цинамонових крамниць* і *Санаторію Під Клепсидрою* — поклала початок моїй пристрасті на все життя: ненаситним медитаціям над його творчістю, збиранню всіляких слідів життя, реконструкції трагічно обірваної біографії, експонуванню Шульцівських архіміфів.

Із тих джерел й імпульсів походять мої, іноді плідні, спроби воскресінь, або ж повернення з небуття, і то з іноземного небуття, відколи Дрогобич опинився за кордоном^[1].

Уміщені в цій книжці тексти походять із різних далеких і близьких часів і належать до різного ґатунку. Поруч опубліковані невеликі нариси-дослідження та біографічні есеї з ширшою проблематикою, як екзистенційною, так і такою, що вказує на зв'язки з приватною буденністю автора, а також скеровує увагу на процес магічного превтілення глухої провінції в Універсум Світів і Небесних Сфер.

Шістдесят років тому з перехопленим горлом я вперше зазнав осяяння блиску Міфу понад Міфами, аби вже назавше стати його глашатаєм і віруючим. До війни, на нашій вузькій культурній латці поля, далекій від битих шляхів Європи та відгородженій від світу, тутешні знавці писаного слова здебільшого помітили Шульца й оцінили його, бувало, що й з ентузіазмом. Але в нього було занадто мало часу, щоб насправді утвердитися. Синові купецького роду галицьких євреїв, одному з

найвидатніших у літературі, уже невдовзі судилося загинути у пеклі Шоа.

Після війни відсутність Шульца у польському культурному обігу — а відтак і у світовому — була впродовж кількох перших років абсолютною. Разом з іншими видатними представниками літератури він був приречений вироком сталінських убивць культури на повторне знищення.

Потрібно було почати з елементарних завдань, бодай — спершу — навіть таких, як встановлення дати народження і дати смерті письменника, що їх тоді не знали найсумлінніші літературознавці. Я перейнявся тією реконструкцією в період, коли про публікації, присвячені Шульцові, не могло бути й мови. Коли напередодні жовтневої «відлиги» 1956 року^[2] цензура дещо полагіднішала і деякі соцреалістичні догми втратили обов'язковість, я опублікував перший текст, якого, зрештою, не включив до цієї книги — *Згадку про Бруно Шульца*; цей нарис іще не був вільний від фактичних помилок, проте містив істотну інформацію, оприлюднену в ньому вперше.

Читач не знайде у запропонованій книжці єдиної категорії Шульцівських публікацій: повної збірки листів Шульца, знайдених мною впродовж піввіку від 1942 до 1992 року, однієї з найважливіших копалень відомостей про письменника, про його *curriculum vitae*, про творчу проблематику, якою повнилося його життя. У нашій книжці ми уміщуємо — не рахуючи цитат — лише дуже скромну добірку найбільш влучних, як нам здається, творів епістолографічного мистецтва Бруно Шульца. Уся *Книга листів*, оновлене видання збірки, що побачила світ у моєму опрацюванні в 1975 році, з'явиться окремо у виправленій, доповненій та розширеній версії. З огляду на обсяг, видавничу форму та особливу роль, яку у творчості Шульца відіграли листи, варто їх

видрукувати — як і колись — в окремому, лише їм присвяченому виданні. Окрім них, у цьому збірнику вміщено все те, що я вважав гідним нагадати або опублікувати вперше. Насамперед тут опубліковані цикли, які колись побачили світ окремими книжковими виданнями — *Регіони великої єресі*, *Околиці цинамонових крамниць* та *Ідолопоклонна книга*; є есеїстичні тексти, як-от *Друга осінь* — рефлексії та спостереження на теми твору Шульца під цією назвою, річ, видана багато років тому, а тепер переписана мало не повністю. Є, врешті, нариси, друковані в періодиці та не друковані досі ніде.

Один із першодруків — то *Безіменна Ю [...]*, в якому йдеться про Юзефіну Шелінську, колишню наречену Шульца; зобов'язаний даною їй обіцянкою зберегти в таємниці її тотожність, я лише тепер, після її смерті, вільний від цієї обітниці.

Другий першодрук — то реляція про стінописи у військовій садибі ґестапівця; у ньому йдеться про історію того «замовлення» і жалюгідну міжнародну аферу, яка увінчалася викраденням стінописів Шульца, вчиненим іноземцями, які не відрізняють акту привласнення від права власності.

Я намагався усунути всі, іноді значні повтори, наявність яких у попередніх публікаціях, розділених, бувало, значними проміжками часу, була зумовлена власне самостійністю, автономністю окремих текстів, які вимагали щоразу обрисувати тла, наведення прикладів, аргументації. Якщо вилучення цих повторів не всюди було здійснене, то це виникає з потреби повторного покликання на елементи, які підтверджують слушність висновків і коментарів.

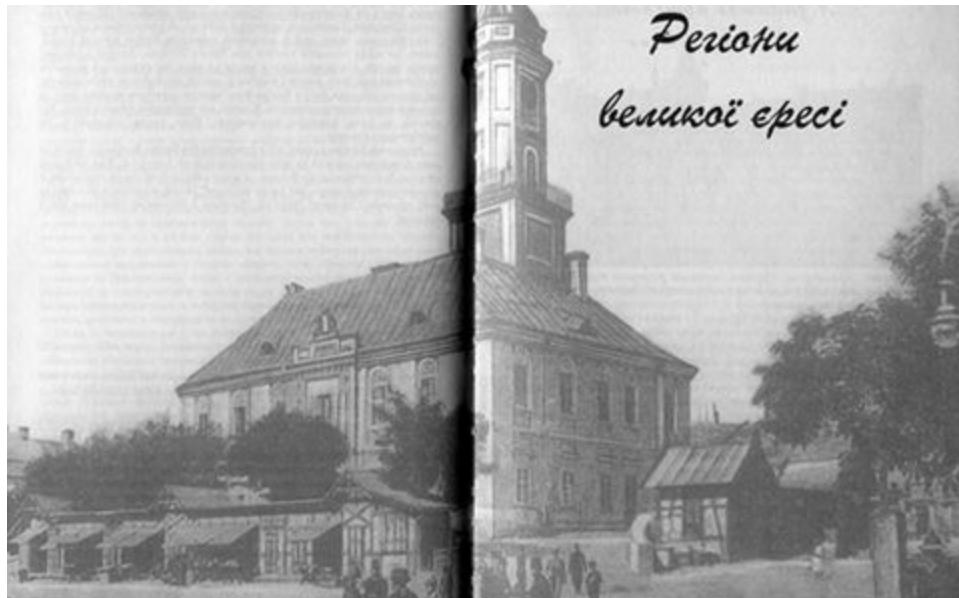
Представлена тут збірка — то *summa* моїх шульцівських жнив, трофеїв і знахідок, почасти представлення найбільш істотних міркувань і висновків.

Я зовсім не зарікаюся, що вже нічого не додасться до тієї *summy*, хоча й цього виключити не можу.

Існують іще комплекси документів, які, можливо, заслуговуватимуть на чиюсь увагу та фактографічно прокоментовані публікації. Йдеться про листи Юзефини Шелінської, нареченої Шульца, які вона писала до мене у 1948–1998 роках, повні зауваг, міркувань і спогадів, попри життєві драми, живої, до кінця плеканої пам'яті про Бруно Шульца. Другий комплекс чужих текстів — то понад тисячу листів до мене, які стосуються великого дрогобичанина, його життя і творчості, листів незліченних респондентів, які супроводжували його у безкінечних прощах у регіони великої єресі та околиці цинамонових крамниць. Є серед тих матеріалів чимало таких, які ніколи не були повністю використані. Вони також чекатимуть на майбутнього видавця.

Упродовж багатьох років, які я присвятив був Бруно Великому, виросли лави блискучих знавців та інтерпретаторів його творчості. Уже зроблено чимало, буде зроблено ще більше — а може дано їм буде також прочитати й проаналізувати ті твори, які ще не знайдені? Може, пощастить їм спіткати нові осяяння і захвати? Зичу їм, Читачам і Шульцові, щоб саме так і сталося^[3].

Регіони великої єресі



Я знайшов автентик Замість вступу

Біля витоків есеїв, зібраних у цій книзі, було осяяння. З огляду на мою занадто пізню дату народження, доля подарувала мені ті, ні з чим не порівнянні емоції, які відчуваєш, коли вперше читаєш твори Шульца, щойно в 1942 році^[4]. Так збіглося, що був то останній рік життя великого письменника.

Хочу поділитись із Читачами пригорщею освідчень, пов'язаних із постанням цих есеїв, аби мене зрозуміли й не судили суворо за те, що, хоча я й не знав Шульца особисто, і не займаюся ні літературознавством, ні літературною критикою, проте заповзівся написати *Регіони великої єресі*. Намір цей не новий. Він виник одразу ж після першого захоплення *Цинамоновими крамницями*. Першим негайним рішенням було подякувати тому досі незнаному для мене письменникові, висловити йому вдячність за саме лише його існування.

Я випадково здобув адресу Шульца — і написав наївно, з екзальтацією вісімнадцятирічного юнака, що, може, йому то буде байдуже, але хай знає, що є хтось, для кого *Крамниці* були і є джерелом найвищого захвату і найбільшим одкровенням, що мені соромно, як я міг досі нічого не знати про «найбільшого письменника наших часів», — і щоб він не погордував культом, яким його оточує невідомий юнак. Я ще питав його про щось, дякував за все, висловив несміливе сподівання, що дочекаюся відповіді.

Я не знав, що адреса вже не актуальна, що Шульц, викинутий до маленької кімнатки в ґето, перебуває на межі життя, я не усвідомлював, як же невчасно я вибрався із тим листом. Щойно навесні 1943 року —

через кілька місяців після трагічної смерті письменника — до мене дійшла звістка про його страхітливую страту. Тоді ж, утративши надію на те, що я скажу йому про мої *Крамниці*, я вирішив написати про це самому собі. То був також якийсь ірраціональний акт читацької вдячності. Зрештою, сам мій захват спонукав до власного обґрунтування, він вимагав активного вияву культу щодо твору Шульца. Читання навіювало мені образ його особистості як генія з розряду тих, хто творив колись великі релігійні системи, або чарівника, майстра чорної магії, попередники якого згоріли на середньовічних вогнищах.

Отож, у 1943 році я написав невеличку та хаотичну розвідку; обожнення Шульца супроводжувалося в ній наївністю формулювань. Усе разом — понад тридцять машинописних сторінок половинного формату — я оправив у полотно і назвав *Регіонами великої єресі*. Я бережу цей томик як реліквію. Власне кажучи, від нього залишилися захоплення Шульцом і назва, запозичена з *Манекенів*.



Ринок у Дрогобичі до Першої світової війни. Справа від собору — будинок Шульців, де народився Бруно і де була крамниця його батьків

Отак уже тоді я зробив перший крок до щойно тепер написаної книжки. Я роздобув три цінні листи письменника, які мені щасливо вдалося зберегти. Невдовзі після війни, починаючи з 1947 року, я заповзівся шукати його слідів. Насамперед я збирав повідомлення людей, які особисто знали Шульца в різні періоди його життя, — це колеги й однолітки письменника, а також його вдячні учні з дрогобицької гімназії. Завдяки тому, що вони зберегли в пам'яті й чим забажали поділитися зі мною, я міг із крихт і уламків потроху реконструювати — більш або менш докладно — перебіг біографії Бруно Шульца, його духовний портрет, урятувати від забуття неznані ні загалом, ні літературознавцям подробиці його життя й творчості.

Незнання про зовсім нещодавно померлого письменника було вражаючим. Досить згадати, що ще в 1961 році різні видання вказували помилкову дату народження, а скупі звістки про його життя і смерть повнілися прогалинами й перекрученнями. Війна, зміна кордонів країни, смерть більшості найближчих приятелів Шульца, загибель його рясного листування, зникнення всіх його автографів і рукописів, — усе це призвело до того, що треба було діяти майже навпомацки, часто методами мало не детективними, а інколи — археологічними. Так цілковито запропастився час його біографії та її близькі свідки.

Пошуки не обмежилися Польщею, я сягнув далі. Результат — то не лише спогади людей, а й листи Шульца, які знаходили навіть у Сполучених Штатах, його рисунки, графіка, світлини й документи. Є серед цих знахідок і дрібнички, але прецінь кожна подробиця,

яка стосується такого великого творця, заслуговує на пієтизм і увагу.

Отож, уже в сорокових роках я зібрав чимало повідомлень про Шульца і певні документи, які стосуються його біографії. Перший мій нарис мав з'явитися в 1946 році у «Życiu Literackim», яке виходило в Познані під редакцією Войцеха Бонка; до друку не дійшло: невдовзі після отримання мною звістки про рішення опублікувати мою статтю, часопис припинив існування. У 1949 році я знову спробував опублікувати розширену версію мого есею про життя і творчість Шульца — тим разом у краківському «Dzienniku Literackim». 17 жовтня того року я отримав у цій справі листа від Вільгельма Маха, який писав серед іншого: «В „Dzienniku Lit.“ справа виглядає так: Ваша стаття, уже набрана, мала піти, але з тактичних міркувань [...] її зупинили. Поки що. (Про ці „тактичні міркування“ я колись Вам розповім, вони справді були, це не вигадка). Але в листопаді напевно піде».

Неважко здогадатися, у чому полягали оті тактичні міркування редакції: надходив період «помилки і перегинів» у культурній політиці^[5], про Шульца можна було відтоді — упродовж кількох дуже довгих років — або писати зле, або мовчати. Я обрав мовчання, не припиняючи збирати розпорошену й занапащену «шульціану» для роботи, якої не мав наміру занедбувати. Хіба що, ще в 1948 році мені вдалося помістити в тижневику «Odrodzenie» світлину портрета Шульца (роботи Станіслава Ігнаци Віткевича^[6]) разом зі згадкою в одне речення про те, що «шість років тому» він загинув у Дрогобичі, убитий гітлерівцями.

Щойно через багато років, на початку 1956 року, я отримав змогу опублікувати ширшу *Згадку про Бруно Шульца*, зокрема вперше подати до відома громадськості подробиці біографії письменника. Окрім

низки статей наступних років, я видав у 1964 році в томі *Прози* Бруно Шульца зібрані мною листи письменника, зі вступом і коментарями, написаними мною ж, а в 1965 році подав до друку в «*Twórczości*» щойно знайдений цикл листів Шульца до Зенона Вашневського, редактора місячника «*Kamena*»^[7], разом зі статтями про це листування, а також лист до львівських «*Sygnatów*»^[8] і до кількох інших адресатів. Більшість віднайденого епістолярію Шульца разом із розгалуженим біо-бібліографічним додатком я подав у окремій книжковій публікації під назвою *Книга листів* (1975), натомість листи, знайдені пізніше, — у двох наступних книжках та в подальших журнальних публікаціях. Пропонована праця має за головну мету змалювати в загальних рисах життєпис письменника та певні проблеми творчості автора *Цинамонових крамниць* на тлі його біографії, у зв'язку між людиною як такою та письменником, життям і твором, реаліями і мистецьким творивом.

Аби доповнити мої багаторічні пошуки, а також, щоб придивитися зблизька до сцени життя Шульца, я з'їздив у 1965 році в його рідний край. Я відвідав Львів, Борислав, Самбір та інші місцевості, а насамперед Дрогобич — місто Бруно Шульца. Знахідки були вкрай скупі, але дрогобицькі прогулянки виявилися плідними для прочанина до «Мекки» — місця народження Шульцових міфів.

У невеличкому провінційному місті скромний учитель малювання заповзявся самотужки створити новий, власний світ, став творцем бентежної біблії, в якій предметом культу є таємнича біологія речей, котрі долають свою міру, магія творчості. Міфічним, загубленим оригіналом цієї Шульцівської біблії є «Автентик», книга дитинства, оте, знане нам усім — колишнім дітям, — чародійське шпаргалля, що містить у собі осяяння перших дитячих книжок, перших

найглибших емоцій: старе ілюстроване видання, перебивачка, альбом поштових марок...

«Для мене це просто Книга, — пише Шульц, — без жодних визначень і епітетів, і в цій стриманості й відмежованості є безпорадне зідхання, тиха капітуляція перед неохопністю трансценденту, адже жодне слово, жоден натяк не зможе засяяти, запахнути, пробігти тим дрозом перестрашу, прочуттям тої речі без назви, сам перший посмак якої на кінчику язика перевершує всі ступені нашого захвату» [*Книга*; 109].



[Єжи Фіцовський та учень Шульца Альфред Шраєр, Дрогобич, 1988](#)

Творча реконструкція цієї «Книги» — головний письменницький постулат Шульца. Він виражає це всією творчістю, декларує цей погляд у своїх теоретичних висловлюваннях, у приватних листах. Коли Юзеф у *Геніальній епосі* випадково знайшов оте шпаргалля з дитинства — то були останні сторінки ілюстрованого тижневика багаторічної давності, — він звірився Шльомі: «...мушу тобі признатися — [...] я знайшов Автентик...» [*Геніальна епоха*; 132].

Отож і я знайшов Автентик — у 1942 році. То були *Цинамонові крамниці*, Книга, така відмінна від усіх інших книжок. Вона була для мене відкриттям — формулюванням невловимого сенсуального вмісту мого дитинства, мистецьким і психологічним об'явленням, сповненим досконалості відтворенням ірраціональної «Книги». Бувають письменники, яких називають авторами однієї книжки; я виявився «читачем однієї книжки», яка досі не знайшла жодної гідної конкурентки. Втілення Шульцового мистецького постулату занурювало мене у стан гарячкового екстазу. Я не знав ще тоді про лист Шульца за 1936 рік, в якому він писав: «Нема вже тих книжок, які ми читали в дитинстві, розвіялися — zostалися голі скелети. Хто мав би ще в собі пам'ять і м'якість дитинства, — мусив би їх написати знову, такими, якими вони були тоді». Ці книжки були написані: *Цинамонові крамниці* та *Санаторій Під Клепсидрою*. Книжки багаті, неоднозначні, багатшарові, як кожний геніальний твір мистецтва.

Я і не вмію, і не хочу чинити вівісекції цього живого твору. Те, що я зібрав у книжці, — то лише біографічні відомості та ґлоси захопленого читача на полях великого твору. Гадаю, що і в такому звуженому обсязі можна зробити корисну річ. Мабуть, специфіка моїх перцепційних схильностей зумовила, що добір зауважених проблем та їхні пропорції можуть здатися

суб'єктивними. Можливо; я писав про мого Шульца, про те, що і як я в нього прочитав. Зрештою, я неохоче, навіть володіючи відповідним критичним знаряддям, заходився б докладно аналізувати, акуратно розкласти твір на першоеlementи.

Так, аналіз твору мистецтва іноді здається деструктивним учинком, але, на щастя, він чинить свої невинні спустошення, — навіть за найбільш універсалістських амбіцій, — лише почасти, не сягаючи суті твору, завше невловної, і то щасливо невловної для скальпелів і мікроскопів.

Я заборгував подяку усім тим, хто ділився зі мною відомостями, документами й спогадами про Бруно Шульца. Завдяки їхній зичливій та безкорисливій допомозі я зміг зібрати щедрий матеріал, відтворити обриси біографії великого письменника, уламки якої збереглися в пам'яті близьких йому людей.

Бруно, син Якуба

12 липня 1892 року в купецькій родині Шульців народився наймолодший син, третя за чергою і остання дитина, найтендітніша з-поміж них. Назвали його Бруно, що визначив день народження хлопчика: в календарі під цією датою фігурує ім'я Бруно (Bruno/Brunon).

* * *

Рідне місто Шульца, Дрогобич, тло й місце мало не всієї біографії письменника, його колиска й могила, було одним із провінційних міст Східної Малопольщі. Уже у XVIII столітті внаслідок розподілів Польщі воно разом з її південними землями опинилося під владою Австрії. Щойно через несповна сто років від падіння Речі Посполитої ці її землі — їх тоді звали Галичиною — дочекалися автономних прав, також і у сфері освіти та шкільництва. Бруно Шульц народився через чверть століття після запровадження автономії, отож від початку здобуття освіти міг навчатися у школі, яка, щоправда, носила ім'я цісаря Франца Йосифа, але з польською мовою навчання. На період його раннього дитинства припали початки розвитку тамтешньої промисловості, яка формувала нові економічні та соціальні стосунки. На межі XIX і XX століть почалася розбудова й експлуатація нафтових родовищ, а сусідній Борислав разом із Дрогобичем, який уже невдовзі налічував кільканадцять тисяч мешканців, став центром видобутку нафти. В тіні цих великих змін, побіч гігантських інвестицій, у своїх старих, засиджених кутках животіло дрібне купецтво та підупале

ремісництво, часто на межі бідності й банкрутства. З такого-то власне роду дрібних єврейських купців походить великий єресіарх — Бруно Шульц.

Він народився вночі, і, довідавшись пізніше від матері, що липнева темрява привітала перші миті його самотійного існування, включив Липневу Ніч як важливий елемент до топографії своєї індивідуальної міфології, котру пізніше — як письменник — створить, міфології, що відкидала поточну удаваність зв'язків між речами, а водночас шанувала факти та місця біографії автора.

Батьки Бруно — Якуб і Генрієта — мешкали з родиною на другому поверсі невеликої кам'яниці вісімнадцятого століття на дрогобицькому Ринку, під десятим номером, на північно-західному боці майдану, на розі вулиці Самбірської (пізніше Міцкевича)^[9]. Внизу містилася крамниця мануфактури^[10], яку тримав під вивіскою «Henriette Schulz» пан Якуб. Наймолодший син народився, коли Якубові Шульцові було вже сорок шість літ, а в Дрогобичі той мешкав упродовж кільканадцяти років. Шульців батько народився у неспокійному для Галичини 1846 році^[11], був сином Шимона і Гінди. За фахом бухгалтер, він перебрався сюди зі своєї рідної Судової Вишні в пошуках заробітку й дружини, а знайшовши і перше, і друге, осів у Дрогобичі вже до кінця життя. Панна Гендель-Генрієта Кугмеркер внесла посаг, завдяки якому вдалося заснувати скромну крамницю і поступово розширити справу.



[Дрогобицька синагога, бл. 1905](#)

Бруно ніколи не знав батька молодим, яким його тьмяно міг іще пам'ятати старший за Бруно на понад десять років брат Ізидор, котрого кликали Люлю, і найстарша сестра, первородна Ганя. Від найдавніших збережених у пам'яті образів батько явився йому сутолою постаттю, аскетично худою, з посивілою бородою, що біліла в глибині імистої крамниці. Таким він його пізніше представлятиме на своїх рисунках і в оповіданнях, обдарувавши атрибутами мага, чинячи з нього головну постать своєї міфології.

З турботливою, пестливою матір'ю Бруно мав справу на щодень, вона була для нього повсякчасною любов'ю, уособленням практичності, гарантією безпеки. Батько, обтяжений купецькими справами, перебував у родині на інших правах, його бачили рідше, а візити малого Бруня (так його називали) на склад краму дозволяли хлопцеві відчувати вищість крамничних ритуалів батька над домашньою метушнею матері. Допіру через багато років після смерті Якуба відбудеться його міфологічна сакралізація. Давно вже не було крамниці^[12], коли

Бруно Шульц перетворив її на сцену багатьох міфічних перипетій в обох циклах своїх оповідань.



[Торговиця на Ринку в Дрогобичі, бл. 1915, до пожежі в будинку Шульців](#)

Польська мова була єдиною (окрім німецької), яку вживали в цьому домі. Його мешканці, щоправда, належали до єврейської віросповідної громади, втім, далекі від консервативних тенденцій, — їм були ближчі світські, аніж юдаїстичні книжки, вони радше пов'язували себе із крамничною рахівницею, ніж із синагогальною менорою, хоча й відвідували дрогобицький дім молитви. Вони навіть не передали Бруно мови свої предків, якої він так ніколи й не навчився, розуміючи її слова лише тією мірою, якою вони близькі до німецьких^[13]. Проте Брунові небайдужі були жодні міфи, жодні святі обряди. Спілкуючись із ними, він поринав ув ауру міфічних первнів, у магію ритуалу, повертався у «маточник поезії» всупереч проминанню часу, наче брав участь у творенні космогонії. Тому він також любив бути пасивно присутнім на урочистих

релігійних обрядах навіть тоді, коли сам уже був зрілим письменником-міфологом. Дивуючи приятелів, Шульц, далекі байдужий до релігійних практик, у день юдейського свята Йом-Кіпур^[14] любив змішатися з урочисто гамірною юрмою і — мовчки — переживати своє повернення до міфічного часу, щоб наситити ним власний міфологічний родовід. Також, будучи учителем гімназії та асистуючи учням під час проказування молитви перед уроками, він мав звичку перехреститися, як це чинили тільки професори-католики; він проводжав клас на великодню сповідь до церкви; розповідав, що його захоплює постать Христа. Дехто робив із цих фактів покvapний висновок, наче Шульц перейшов у католицтво, чого він насправді ніколи не вчинив.

Окрім польської, він вільно володів німецькою мовою, загально знаною та обов'язковою в ті часи в Галичині. Його перші лектури — навіть іще не самостійні, а прочитані матір'ю уривки з книжок, які вона просто ковтала, лунали польською і німецькою мовами.

Бруно, який втішався особливою ніжністю матері, був об'єктом її посиленої турботи не лише з уваги на хворобливість і фізичну слабкість. Її непокоїли й інші прояви — надмірна вразливість хлопчика, що боявся вийти без неї на балкон, полохливість перед однолітками, від яких він бокував і тікав у самотність, чи незрозуміла для всіх довкола чулість, яку він міг виявляти, годуючи цукром осінніх мух, що бились у скло.

Психічна непристосованість Бруно до співіснування з ровесниками ще відчутніше далася взнаки, коли він пішов у 1902 році до школи^[15]. Йому було вкрай нелегко пристосуватися до учнівської громади. Він був товариським, але недовірливим: не вмів поділяти з колегами їхнього стилю десятилітніх, не здужав

зрівнятися з ними у фізичній вправності. Цей здібний учень — бо навчався він дуже добре — поряд із найвищими оцінками приносив іноді у шкільних табелях невисоку оцінку з гімнастики. Шкільні колеги іноді зневажливо називали його «розтелепою», але вчительський колектив уже незабаром переконався в його непересічних здібностях, які принесли йому з часом і визнання колег. Мови, історія, математика та природничі науки — то предмети, з яких він завжди мав відмінні оцінки. Проте від першого класу Бруно виявляв особливу любов до рисунку та польської мови. Досягненнями з цих предметів він дивував професорів уже від самого початку. Ті уподобання та схильності не проявилися щойно в стінах реальної гімназії імені цісаря Франца Йосифа, вони далися взнаки ще в ранньому дитинстві Бруно. Через багато років він писав до Станіслава Ігнаці Віткевича: «Початки мого рисування губляться в міфологічній імлі. Я ще не вмів говорити, коли вкривав усі папери й поля газет карлючками, які приваблювали увагу оточення. [...] Близько шостого-сьомого року життя в моїх рисунках знову й знову повертався образ фіакра з піднятим верхом, палаючими ліхтарями, який виїжджав із нічного лісу». Захоплення образом коня і фіакра не полишило Шульца ніколи, воно знайшло вираз у численних рисунках і багатьох оповіданнях уже в період зрілої мистецької творчості, об'явленої в пізньому книжковому дебюті.

Imię, wiek i wyznanie ucznia <i>14.</i> <i>Schulda Bruno</i> <i>ur. 12 lipca 1892</i> <i>zab. mija</i>	Ojczyzna, miejsce urodzenia, imię, stan, mieszkanie ojca lub opiekuna <i>Fabry P. Drobobry</i> <i>ojciec Jan, Kłapice</i> <i>w Drobobryzu</i>	Miejskanie, imię, stan nauczyciela odpowiedzialnego <i>ojciec, rymos 12</i>	Stypendysta, od szkolnego uczonego, szkolno placu
Półrocze I. Obyczaje: (Nota ogólna) (Uwagi szczególne) <i>chwalębnie</i>		Półrocze II. (Nota ogólna) (Uwagi szczególne) <i>chwalębnie</i>	
Piśmiotność <i>dobrze</i>		<i>dobrze</i>	
Postęp w nauce religii <i>dobry</i>		<i>dobry</i>	
• w języku łacińskim <i>dobry</i>		<i>bardzo dobry</i>	
• w języku greckim <i>—</i>		<i>—</i>	
• w języku polskim <i>bardzo dobry</i>		<i>bardzo dobry</i>	
• w języku ruskim <i>—</i>		<i>—</i>	
• w języku niemieckim <i>bardzo dobry</i>		<i>bardzo dobry</i>	
• w geografii i historii <i>dobry</i>		<i>dobry</i>	
• w matematyce <i>dobry</i>		<i>dobry</i>	
• w naukach przyrodniczych <i>dobry</i>		<i>bardzo dobry</i>	
• w propedeutyce filozofii <i>/</i>		<i>/</i>	
• w języku <i>/</i>		<i>/</i>	
• w języku <i>/</i>		<i>/</i>	
• w kaligrafii <i>/</i>		<i>/</i>	
• w gimnastyce <i>dobry</i>		<i>dostateczny</i>	
• w rysunkach <i>bardzo dobry</i>		<i>dobry</i>	
• w stenografii <i>/</i>		<i>/</i>	
• w śpiewie <i>/</i>		<i>/</i>	
Porządek i staranność około piśmiennych robót <i>dobrze</i>		<i>dobrze</i>	
Liczba opuszczonych godzin szkolnych <i>5 uspraw.</i>		<i>14 uspraw.</i>	
Stopień ogólny i liczba lokacji <i>piętnasty</i>		<i>piętnasty</i>	

Шкільні оцінки Бруно Шульца у 1903/1904 навчальному році

1. 19.

Imię i nazwisko ucznia *Schulka Bruno*

Imię i nazwisko, stan i mieszkanie odpowiedzialnego nadzorca: *Janek Schulka, Kupiec Rynek 10.*

I. półrocze													
	Zachowanie się	Nauka religii	Język łaciński	Język grecki	Język polski	Język ruski	Język niemiecki	Geografia i historia	Matematyka	Historia naturalna	Fizyka i chemia	Przedmiotowa klasa	Uwagi (Sposób oceniania i pilności i zachowania się. Kary dyscyplinarne)
I. Okres konf.	18	18	18	18	18	-	18	18	18	18	18	18	18 - p. 18
II. Okres konf.	18	18	18	18	18	-	18	18	18	18	18	18	18 - p. 18
Sumaryczny wykład	18	18	18	18	18	-	18	18	18	18	18	18	Otrzymał wykaz 30/1 18/19

II. półrocze													
	Zachowanie się	Nauka religii	Język łaciński	Język grecki	Język polski	Język ruski	Język niemiecki	Geografia i historia	Matematyka	Historia naturalna	Fizyka i chemia	Przedmiotowa klasa	Uwagi (Sposób oceniania i pilności i zachowania się. Kary dyscyplinarne)
I. Okres konf.	18	18	18	18	18	-	18	18	18	18	18	18	18 - p. 18
II. Okres konf.	18	18	18	18	18	-	18	18	18	18	18	18	18 - p. 18
Sumaryczny wykład	18	18	18	18	18	-	18	18	18	18	18	18	18 -

Do klasy następczej *Schulka* uczelony.

Шкільні оцінки Бруно Шульца у 1908/1909 навчальному році

Проте вже від дитячих літ Шульц чинив несміливі спроби виразити ці найбільш ранні, проте такі тривкі

захоплення. Його перший учитель рисунку Адольф Арендт (прізвище якого він пізніше згадає у своїх *Цинамонових крамницях*), а відтак наступник Арендта Францішек Хшонстовський, захоплювалися його роботами, які часто, коли тема була доволіною, поверталися до візницьких шкап і екіпажів — мотиву, ґенезу якого і силу, з якою він на нього діяв, сам Шульц ніколи не міг собі уповні пояснити. Можна би сказати, що візницький кінь був пегасом, який мандрує шляхами Шульцівської міфології. Адже тільки звичайність містила для нього приховану символіку, метафізичний зміст, який спокушав до міфологічних досліджень і відкриттів.

В одному з перших класів (другому чи третьому), коли загадали домашнє завдання, залишивши учням вибір теми, Шульц заповнив цілий зошит якоюсь казковою історією про коня. Учитель польської мови, здивований незвичайним твором, передав зошит Бруно директорові гімназії Юзефові Старомейському, а той, оцінивши принади цієї роботи, зберіг її собі, позичаючи колегам почитати, що широко коментували в школі, а авторові забезпечило визнання класу. Зрештою, він і так зумів прихилити до себе навіть тих, хто раніше був не від того, щоб його легковажити, позаяк допомагав слабшим у навчанні, не раз виконуючи для них рисунки та відробляючи за них шкільні завдання.

Незвичайна особистість Шульца, його виразна духовна індивідуальність, наче не в стані вміститись у вутлому тілі, випромінювала навколо енергію, збільшуючи дистанцію між юним самітником і мрійником та його оточенням, а водночас наповнювала колег якоюсь забобонною повагою, що тамувала приятельське панібратство. Сам він цурався колективу, але аж ніяк не керуючись почуттям власної вищості чи зневагою до всіх навколо, навпаки: він відчував себе гіршим, неповноцінним друзякою, заздрих колегам за їхні вітальні сили, соромився своїх недуг і хвороб, на які

часто слабував. Глибокий комплекс нижчості супроводжував його впродовж усього життя, і щойно творчість була йому частковою протиотрутою, хоча далеко не визволенням.

Зовнішність Бруно, попри непоказність, суголосна з його духовним умістом, ще більше посилювала магічність, невдавану демонічність, яку відчували всі, хто мав із ним справу. У способі мовлення, голосі, зазвичай стишеному, іноді мало не близькому до шепотіння, було багато м'якості, поєднаної з нездоланною, хоча й ненав'язливою і наче сором'язливою силою переконання. Несміливість чи не надто властива йому заклопотаність не усували цієї сповненої поваги дистанції, не схиляли співрозмовників до панібратства. Звідси ще сильніше відчуття відчуженості, яке мучило Шульца з дитинства, звідси ще герметичніша самотність. Усі ці риси з роками яскравішали, хоч іноді їх вдавалося тамувати. Він завше був фізично вутлим, дещо згорбленим і дуже худим, із характерними, наче надто довгими руками — вже в дитинстві він дуже відрізнявся своїм зовнішнім виглядом від усіх однолітків. Сповнений страхів, комплексів і вразливості, він не приховував від близьких до себе осіб власних знань та інтелігентності, утаюючи водночас усе, що було плодом його власної заплутаності й духовних складнощів. Уже в шкільні роки він був щирим у своїх рисунках, не маскувавсь у сфері навіть найсоромніших сюжетів. Тут найбільш потаємні справи розкривалися відверто, в усій гостроті. Уже в той ранній період тематика його рисунків набуває недвозначно мазохістського виразу. На них з'являються постаті владних жінок, іноді з бичем у руках, оточені перетвореними на карликів, плазуючими біля їхніх ніг чоловіками. Інколи, зокрема у початковий період рисування, сцени бували ще дуже конвенційними, а

постаті — костюмованими. Один із чоловіків-карликів уже майже завше матиме фізіономію самого Шульца.

Він неохоче погоджувався на розмову про зміст цих рисунків. Коли близькі приятелі чіплялися до нього із запитанням, чому він такий однобічний, він відповідав, що саме це йому найбільше подобається, що не він обрав тему, а тема його обрала, що навіть, коли йдеться про начебто довільну тему, людина залишається невідьником самої себе, а коли ти є таким, яким ти є, нічого не вдієш.

Отож, Шульц був причиною великих турбот і суперечок домашніх, занепокоєних його фізичним і психічним станом. Мати, сердечно віддана синові, схоже, не найкраще його розуміла, будучи повною його протилежністю, маючи погідну вдачу та практичні уподобання. Значно ближчим був йому любий до ідолопоклонства батько, відомий у містечку як купець-мрійник, як людина, що вирізнялася дотепністю й інтелігентністю. Так само, як і Бруно, він був хворобливим і худим. Постійно нездужав, слабував на сухоти, і з часом дім Шульців дедалі більше повнився піклуванням про його чергове одужання. Доки батько мав доволі сил, крамниця процвітала, і вдома панував добробут. Мірою прогресування хвороби справа підупадала, що врешті призвело до ліквідації крамниці, а в домі оселилися злидні, які вже до кінця життя переслідували Бруно. Багаторічна хвороба батька та пов'язане з нею занепокоєння кинули тінь на дитинство та ранню юність Бруно, а смерть Якуба 23 червня 1915 року стала найболючішим ударом у житті несповна двадцятитрьохлітнього сина, ударом, який назавжди замкнув «щасливу епоху» його життя. Старий Якуб помер разом зі своєю крамницею, зі своїм домом на Ринку. Щоправда, крамниця була ліквідована вже раніше, та незабаром війна затерла будь-які її сліди. Під час пожежі згоріли будинок Шульців і приміщення їхньої

колишньої крамниці. Старий Якуб помер не тільки як позбавлений престолу володар крамниці мануфактури, але й той, чия справа життя перетворилася на попіл. Перш ніж — через роки — на місці старого дому Шульців постала нова кам'яниця, Бруно Шульц почав його відбудову — у міфології.

Однією з перших письменницьких спроб, до якої потай вдався пізніше син, пишучи тільки для себе, було міфічне воскресіння батька, покровителя дитинства. У мало не біблійних вимірах, у масштабі новоствореної міфології постать батька з *Цинамонових крамниць* і *Санаторію Під Клепсидрою* безперервно повертається життю — завдяки втіленню в світ оточуючих речей, як-от: опудало птаха, хутро, яке пульсує його диханням, зварений, та все ще здатний до успішної втечі краб... Дух батька міняє маски, зазнає різних реінкарнацій, завдяки яким існує й надалі, попри свою позірну відсутність. Форми, що з ним зжилися, приховують його в собі, він стає їхньою есенцією. За допомогою усіляких процедур поетичної магії Шульц повертає існуванню свого покійного батька, анулює в міфі те, що трапилося в дійсності. Посмертно він ніби робить його своїм духовним *alter ego*, виразником своїх поглядів, головним міфологом свого дитинства, з найкращими часами якого нерозривно зрослася аскетична батьківська постать, занурена в таємничі крамничні ритуали. Тож він наказує затримати, чи радше повернути назад час у *Санаторії Під Клепсидрою*, — до моменту, коли батько ще жив, — разом з усіма атрибутами повернутого подібним чином часу, а отже і з можливістю видужати. І от, десь у міфічному часі, на маргінесі часу, який минає в одному напрямку, він забезпечує батькові цю половинчасту, умовну екзистенцію — в мистецтві.

Мати, Генрієта, дебела й пухка, не лише огрядністю відрізнялася від павукоподібного чоловіка Якуба. Вона одна своєю психічною погідністю та врівноваженістю

лагодила в сім'ї панівну тут збентеженість і надмір нервової вразливості. Присутність матері була для Бруно запорукою безпеки, гарантією стабільності родинного дому, який хилився до занепаду внаслідок хвороби батька. Багато років вона присвятила доглядові за хворим чоловіком і наймолодшим сином, слабе здоров'я якого вимагало постійного піклування й опіки, адже він усе життя страждав на серце, в якому крилася вроджена вада. Вона ніколи гостро не картала його, знаючи про чутливість Бруня і не бажаючи його уразити. Він запам'ятав її назавжди як ту, від кого йому ніколи не загрожувала небезпека докорів на підвищених тонах, як стража домашнього затишку. В цій ролі опікуна вона пізніше кілька разів з'явилася у літературних творах Шульца, але завжди на маргінесі, на дальшому плані. Мати не посіла у Шульцовій міфології такого ж почесного місця, як батько, вона була духовно дальшою, а її завбачлива життєва тверезість зумовила те, що її оминуло міфологічне підвищення. «То було дуже давно, — пише Шульц. — Матері тоді ще не було». І далі: «Потім прийшла мати, і та рання, ясна ідилія скінчилася. Зманений пестощами матері, я забув про батька, життя моє покотилося новим, інакшим шляхом, без свят і без чудес» [Книга; 110].

Мати його жаліла й ніколи не підносила на нього руки, натомість нянька карала Бруно, коли батьків не було вдома. Він ніколи на це не скаржився, і лише через багато років зізнався близькій йому особі, що мабуть ті давні й на позір дрібні інциденти стали причиною його мазохістських схильностей, які з часом розвинулися й зафіксувалися.

1902–1910 роки — то період навчання Шульца в дрогобицькій гімназії. Від класу I b аж до VIII b, до атестату зрілості, він був одним із найкращих учнів. Закінчивши V клас, він здобув загальну оцінку відмінно, в чому з ним зрівнялися лише двоє колег. Після

закінчення VII класу він опинивсь у четвірці учнів, оцінених як «надзвичайно обдаровані», і це було повторено на його адресу наступного, останнього року шкільної науки. Екзамен на атестат зрілості (матуру) він здав дуже добре, а екзаменаційна комісія вписала до свідоцтва рекомендацію: «дозрів із відзнакою для навчання в Університеті».

На передостанньому році його навчання у школі Шульци мусили покинути дім на Ринку, де проминули всі попередні роки Бруно. Вони перебралися до будинку по вулиці Беднарській^[16], де мешкала найстарша дочка Якуба та Генрієти — Ганя — разом із чоловіком Гофманом, нафтовим підприємцем, і сином Людвіком. Невдовзі, у рік випускних екзаменів Бруно, народився другий син Гофманів, Зигмунт. Ця подія, як і чимало інших моментів біографії письменника, була пізніше занотована в *Липневій ночі* Шульца: «Літні ночі я вперше пізнав під час канікул у рік моєї матури. В нашому будинку, котрим через відчинені вікна цілими днями віяли подихи повітря, линули шуми та мерехтіння гарячих літніх днів, поселився новий жилаць, вередливе й скімливе створіннячко — синочок моєї сестри» [*Липнева ніч*; 198].

Пригніченість хворобою батька, яка знесилювала того дедалі більше, смуток, який народився після полишення старого дому, де зросли всі спогади Бруно часів раннього дитинства, — все це невдовзі застували нові трагічні події. Шваґер Бруно, Гофман, який страждав на невиліковну хворобу, наклав на себе руки, перетнувши горло бритвою.

Одразу після канікул 1910 року Бруно вперше в житті покинув Дрогобич надовго (зрештою, часто й тоді буваючи вдома), виїхавши навчатися архітектури до близького Львова. Позбавлений знайомих місць і людей, він погано почувався в чужому місті, а студії не давали

йому повного задоволення, позаяк їхній вибір став наслідком компромісу між посутніми пластичними схильностями і практичними міркуваннями старшого брата, який порадив йому архітектуру, краще оплачувану, ніж малярство. Бруно приїжджав до Дрогобича, як тільки міг, у перервах між семестрами й частіше, стурбований тяжкою хворобою батька. Сам він також занеміг. Здавши екзамени за перший рік навчання, він повертається влітку 1911 року до Дрогобича, де упродовж шести місяців лежить, прикутий до ліжка запаленням легенів і серцевою астеною, а потім лікується в сусідньому Трускавці. Допіру на початку 1913–1914 академічного року, тобто після дворічної перерви, він повертається до Львова, щоб продовжити навчання на Політехніці. Через рік, коли закінчилися канікули, виявилось, що продовження навчання неможливе, хоча, попри поганий стан здоров'я, погіршення матеріальної ситуації, попри занепокоєність про здоров'я батька і попри тугу за Дрогобичем, а також бажання змінити напрямок студій, які його мучили, — він, мабуть, не покинув би навчання на факультеті суходільного будівництва, як офіційно називалися його архітектурні студії. Але під час тих канікул почалася I Світова війна. Коли вона спалахнула, частина родини, боячись наближення фронту, виїхала до Відня. Погіршення стану здоров'я батька змусило їх невдовзі повернутися^[17], тим більше, що й Бруно нездужав. Невтомна мати заходилася доглядати уже в Дрогобичі двох своїх хворих — чоловіка й сина. Дім перетворився на шпиталь, як кілька років тому, і був то, либонь, найдовший період безперервного спілкування Бруно з Якубом. Схудла батькова голова, яка знесилено спочивала на подушках, буде пізніше з'являтися на багатьох рисунках Шульца. Уже на етапі реконвалесценції він допомагав доглядати за згасаючим

батьком. Коли в 1915 році батько помер, це стало для Бруно трагічним і остаточним кінцем щасливої епохи життя, яка безповоротно загинула на тому боці Першої світової війни, епохи, воскресити й міфологічно реконструювати яку він намагатиметься у своїй творчості. У своєму письменстві він повертатиметься до того, що в дійсності сталося безповоротно, в міфі він документуватиме непроминущість того, що минулося.



[Бруно Шульц у період здачі екзамену на атестат зрілості або уже студент](#)

Після смерті батька, а пізніше шваґера, родину спіткали важкі роки. Мати, завше турботлива і завше відповідальна за долю сім'ї, взяла на свої плечі опіку над дочкою-вдовою та двома її синами. Бруно гірко медитував над своїм сирітством: без батька, без дому свого дитинства, без результатів своїх недавніх прагнень, з якими він мусив розпрощатися, покинувши навчання. Він іще намагався повернути їх, відновивши

навчання архітектурі у віденській вищій школі наприкінці війни, в 1917-1918 роках, але наближення падіння монархії, революційні заворушення у Відні, сум'яття війни і перспективи здобуття незалежності Польщі призвели до того, що студії він знову покинув — тим разом назавжди — і повернувся додому. Віденські галереї малярства, де Шульц міг оглядати твори європейського мистецтва в оригіналі, а ще тамтешня Академія красних мистецтв, яку він відвідував, зміцнили його переконання, що малярство є єдиною цариною, якій він прагнув би себе присвятити. Втім, треба було попрощатися з мріями та повертатися до Дрогобича. «Настала нова ера, пуста, твереза і без радості — біла, як папір» [*Остання батькова втеча*; 290], — писав він пізніше про цей важкий і переломний момент своєї біографії. Щойно пізніше настане період творчої реалізації, період повернення через мистецтво до «втраченого раю».

Через багато років, прогулюючись із приятелями зміненим дрогобицьким Ринком, показуючи їм місце, де стояв дім його дитинства — під номером десятим, — і розповідаючи про нього, він сягав у минуле, навіть давніше, ніж власне дитинство, наче в тій стародавній епосі віднаходив власну праісторію, коріння власного міфічного родоводу. Отож усі перипетії героїв його оповідань ніколи не переступили межі теперішнього часу, його дорослої сучасності, але, діючись — міфологічно — всюди і завжди, чи теж будь-де і будь-коли, — діються водночас у Дрогобичі та в дитинстві автора-оповідача.

Книга, або повернення дитинства

Найактивніше в духовному сенсі ставлення до навколишньої дійсності дає дитинство: кожне враження, кожен здобутий досвід супроводжується творчим актом уяви, на кожному кроці народжуються етіологічні міфи. Воно є повторюваним у вступі до кожної індивідуальної біографії прапочатком, співтворенням світу. Вперше пізнавана людиною дійсність, не систематизована досвідом, не обтяжена жодними знаннями про її правила та структуру, підпорядковується новим асоціаціям, набуває запропонованих їй вимірів, оживає, запліднена рухливим баченням. Саме там, в отій міфотворчій сфері, полягає і джерело, і мета твору Бруно Шульца, і його мистецька програма.

Прецеденти, далекі примітивні прототипи тієї творчості варто було б шукати радше не серед творів фахової літератури, а в народних міфах, в одвічних космогоніях, у прадавніх віруваннях людства. На зразок давніх міфологій, які черпали з епох дитинства людства, Шульц творить власну, індивідуальну міфологію, і так само, як у випадку перших, апелює до власного дитинства як до «геніальної епохи», що міфологізує світ, епохи, яка не визнає меж між надрами психіки та довколишнім світом, між сном і явою, мрією та її втіленням, між інтелектуальним і сенсуальним процесами — до маточника поезії.

Сум за повнотою дитинства є старим, як мистецтво. Але ніхто досі не вчинив із того головного прагнення програми свого мистецтва і не уречевив його в літературі з такою досконалістю. Шульц знайшов ключа до тих зачарованих дверей, за якими творці часто підглядали отой світ крізь отвір для ключа. Отож,

становище Шульца в мистецтві є винятковим і неповторним, а його ключ годі підробити, годі заступити відмичкою псевдофантастики. Шульц не відтворює минулого у спогадах, не збуває суму, не пише некрологів минулому часові, — він його повертає, Шульц не оглядає дитинства з перспективи років, з певної відстані, — він у нього занурюється.

Ту послідовно втілювану програму, — хоч у творах Шульца вона знаходила позначений творчою інтуїтивністю вираз, — митець висловлював дискурсивно, з повним усвідомленням мистецьких засновків. У листі до молодого критика Анджея Плешневича він писав у 1936 році: «Те, що Ви кажете про наше штучно продовжене дитинство, — про незрілість, — дещо мене дезорієнтує. Бо здається мені, що той ґатунок мистецтва, який мені припав до душі, є власне регресією, є поворотним дитинством. Коли б можна було повернути розвиток навспак, осягнути якимось обхідним шляхом повторне дитинство, ще раз здобути його повню і безмір — це було б здійсненням „геніальної епохи“, „часів Месії“, які нам обіцяні та шлюбовані усіма міфологіями. Моїм ідеалом є „дозріти“ до дитинства. Ото була б допіру справжня зрілість».

Дитинство Шульца проминуло разом із рештками епохи патріархального купецтва, яке він іще застав. Розвиток нових форм, симптоми змін дійсності, хоча й свідчили про загибель «краю дитинних літ», не означали для письменника катастрофи. Не лише тому, що він міг у творчості повертати минуле разом із давнім емоційним змістом речей і перебігом подій. І не лише тому, що його мистецька програма «повернення дитинства» постулювала повернення не минулого часу, а відповідної до нього активності, динамічності вражень. Та повернута здатність бачення, інтенсифікація вразливості могла би прецінь охопити нові галузі, активувати й сприймати їх із такою ж

прискіплівістю. Справжня причина акцептування мистецтвом Шульца нових форм дійсності є, схоже, значно глибшою.

Відбувається це завдяки міфові, який ми можемо назвати міфом грішних ангелів, а водночас — заступаючого Месії: відбувається специфічна «дигресія» міфів. Від їхньої піднесеної іпостасі в одвічних міфологічних системах, через форми, покликані на службу буденності, аж до таких втілень міфу, які, здавалось би, розтринькують його первісне покликання, — пробігає низхідна лінія. Той занепад міфу є в Шульца підсиленням: міф оживає завдяки зануренню у прозу буденності. Контраст поміж езотеричною генеалогією міфу та його не олімпійською, приземленою доступністю є джерелом його нового ступеню, його захопливої сили.

У твореній Шульцом дійсності «зступаючого міфу», який ушляхетнює дійсність, гармонії, цитри й арфи, рекламовані в газетах, то «отоді — інструменти ангельських хорів, а нині, завдяки прогресові виробництва, приступні за популярними цінами простому народові, богобійному людові — для покріплення сердець і благочестивої розваги» [*Книга*; 114]; Каспар і Валтасар — то блукаючі дворами шарманщики^[18]; а дурнуваті пожежники походять із «нешасного роду саламандр», є кастою «бідних знедолених істот», «святого колись роду» [*Мій батько вступає в пожежну команду*; 207].

І тут, на теренах отого міфу, який вироджується, в його калічних втіленнях вивільняється чар дешевизни, буденна метушня стає обрядом, настає зворотний процес: міфологічне вознесіння пересічності. «Краса — то недуга, — повчав мій батько, — читаємо в *Другій осені*, — то якийсь дрож таємничої інфекції, темне віщування посталого з глибин досконалості розкладу,

що вітається зітханням найглибшого щастя» [*Друга осінь*; 211].



[Рисунок олівцем, бл. 1930](#)

Міф із високих сфер сходить на дно буденності, обіймає собою навіть потворність. Та загальна міфологізація має суттєві наслідки: міф олюднюється, а водночас міфологізована дійсність стає більш ніж досі нелюдською. Домисли легко переростають у певність, очевидність — в ілюзію, можливість — у здійснення.

Жива, всюдисуща матерія формується в безліч різновидів, народжується із самої себе й знищує задля своїх невідомих забаганок індивідуальні буття. В кожній речі прихований жарт чи задум. Міф кружляє Дрогобичем, перемінюючи шарпаків, що грають у гудзики, на магічних віщунів, які на тріщинах муру ворожать майбутнє, а купця перемінюють у пророка чи домовика.

«Немає мертвої матерії, мертвість — це тільки омана, за якою ховаються невідомі форми життя»

[Трактат про манекени, або Друга книга роду; 45], — каже батько. Це точка зору і переконання первісної людини, дитини і — поета. Перебувати в дитинстві, — означає мешкати на батьківщині казки. Шульцівська казка, його міфотворчість керується власними послідовними законами, засадами *міфології*, творить цілісну систему — як наукова теорія чи релігійна система. Із тими обов'язковими для всієї Шульцівської міфології засадами рахуються всі, навіть найбільш незвичні перипетії та метаморфози *Крамниць* і *Санаторію*, творів, які були реконструкцією міфічної «книги дитинства». Отой символічний прототип, на образ і подобу якого Шульц конструює поетичну матерію своїх оповідей, він назвав «Книгою» і «Автентиком».

Книга є річчю першою й елементарною, вона є підвалиною його уяви, а отже — його світу. Вона не мусить бути — і не є — річчю, об'єктивно цінною, вона буває мотлохом, шпаргаллям. Але у відчуттях її вірного вона є чимось, у порівнянні з чим великий том Біблії з ілюстраціями Доре становить лише «спотворений апокриф, тисячну копію, нездалий фальсифікат» [Книга; 111]. Адже Книга є біблією власного втраченого дитинства. Її слова, її знаки є закличними гаслами для всеосяжної міфології-поезії, яка виходить далеко поза дослівний текст Книги. Завдяки Книзі, під її впливом почався перший злет дитячої уяви, котра до кожної строфи добудовує продовження, не шкодуючи «наших доказувань, якими ми закитовували [...] прогалини».

В одному з оповідань Шульца Книга (або Автентик) об'являється, її знаходять у залишковій, знехтуваній іпостасі. То останні сторінки понищеного тижневика (домашні ставляться до нього як до макулатури), заповнені винятково оголошеннями. Аж ось, виявляється, що їхня потуга не згасла, що вони зберігають у собі заряд давніх відчуттів і знову їх

випромінюють. Настає повернення міфів, реконструкція Книги в усьому її незмірному вмісті.

Оповідання *Книга* є, можна сказати, — не применшуючи його мистецької вартості, — програмним, воно містить наче народження Шульцівської міфології дитинства, чи радше її проголошення. Малий Юзеф, знайшовши клапті міфотворчої Книги, чинить спротив раціоналізмові дорослих. Коли батько пояснює йому, що «по суті, існують тільки просто книжки. Книга — це міф, у який ми віримо, поки молоді, але з перебігом літ перестаєш трактувати її серйозно», Юзеф не може з ним погодитися:

«Я мав тоді вже інше переконання, я знав, що Книга — це постулат, вона завдання. Я відчував на своїх плечах тягар великого післанництва» [*Книга*; 111-112].

Автентиком виявляються рештки старого тижневика, які містять рекламні оголошення: збірку фетишів, магічних знаків, позивних міфу. Звичайні рекламні анонси набувають магічної моці, поетичного змісту, тоді як, скажімо, «магістр чорної магії» Боско з Мілана, що нахваляє свої надприродні чудотворні здібності, залишає байдужим читача Книги. Адже творчу чудесність, міфородну субстанцію містять, на гадку Шульца, лише елементи, пересвідчитися в існуванні яких можна завдяки органам чуттів. Тільки те диво є справжнім дивом, яке виростає з покладів буденності, з речей, які навіть не здогадуються про свій міфічний потенціал. Отож, у Книзі оживають звичайні знаки, які не маніфестують езотеричності. Й ось, завдяки животворній силі міфу з кожного старого рекламного рядка народжується історія, яка виходить

далеко поза межі дослівного тексту Книги. Анна Чілок уже не обмежується пропагуванням засобу для росту волосся, вона стає прочанкою, котра ошчасливлює лисіючий світ, обдаровуючи загони пілігримів монструозними бородами. На тих подальших шляхах особні постаті з окремих реклам зустрічаються, все вступає на стежки тієї ж універсальної міфології. Бородаті підопічні Анни Чілок з катеринками — родом із іншої реклами — вирушають у світ як мандрівний люд шарманщиків. Із їхніх катеринок, з катеринкових мелодій випурхують хмари гарценських канарків, які, знов таки, походять із зовсім іншого анонсу в розділі оголошень Книги. Всі родичаються між собою, зникають відмінності між ґатунками і предметами. Подібним чином у *Другій осені* Дон Кіхот потрапляє під Міцкевичів дах *Пана Тадеуша*, а Робінзон доходить до дрогобицьких околиць — до Болехова. У світі Шульца править велика спільнота, зумовлена єдністю суб'єкта відчуттів.

Шульц був міфологом не лише з уваги на його головну засаду мистецького творива. Він вірив у міф, залишаючися скептиком у царині пізнання. Виявом цієї настанови є теоретичні міркування в есеї *Міфологізація дійсності*, причому переконаність в обмежених можливостях пізнання, в епістемологічній безпорадності людини спонукає до зменшення дистанції поміж пізнавальною здатністю знання й мистецтва, ба навіть провадить до твердження, наче поезія та наука простують до однієї мети, лишень прагнучи до неї різними, притаманними кожній із них шляхами. «Тому всіляка поезія є міфологізуванням, — пише Шульц, — прагне до відтворення міфів про світ. Міфологізація світу не завершена. Той процес лише був загальмований завдяки розвитку знань, виштовхнутий у бічне річище, де живе, не усвідомлюючи свого істотного сенсу. Але й наука є нічим іншим, як вибудовуванням міфу про світ,

позаяк міф полягає вже в самих елементах, і поза міф ми взагалі не здатні вийти. Поезія пізнає сенс світу *anticipando*^[19], дедуктивно, на підставі значних і сміливих скорочень і наближень. Наука прагне до того ж самого індуктивно, методично, враховуючи весь дослідний матеріал. По суті справи, і одна, й друга прагнуть до одного й того ж самого».

Результати міфологізації світу бувають інколи разюче подібними до наслідків досліджень сучасної науки. Впроваджувані на шляхах поезії, сперті на суб'єктивні, інтуїтивні відчуття, вони наче самотійно провадять впритул до наукових теорій про природу дійсності. Айнштайнівське релятивне поняття часу суперечить здоровому глуздові, але не суб'єктивним емоційним відчуттям. Цей шляхетний родовід справляє, що Шульцівська міфологія тим більше верифікується, стає правдоподібнішою, підпертою ще й квазінауковою термінологією.

Не існує повернень у дитинство «взагалі». Шульц повертається у власне дитинство, в якому знаходить елементи власних поетичних конструкцій. Там, у дитинстві, йому був даний, як він каже, «залізний капітал» його уяви, її «архетипи». Певні мотиви, скажімо, образ фіакра чи запозичений із балади Гете образ дитини, яку батько несе на руках крізь ніч, — то елементи, які є підставами уяви Шульца. Він зізнається:

«Такі образи становлять програму, закладають залізний статутний капітал духу, даний нам дуже рано, у формі передчуттів і напівсвідомих відчуттів. Мені здається, що вся решта життя минає нам у тому, щоб інтерпретувати ті перегляди, переламати їх у всьому здобутому нами змісті, перепустити через увесь діапазон інтелекту, на який ми

здатні. Ті ранні образи визначають митцям межі їхньої творчості. Вони є дедукцією з готових засновків. Митці не відкривають уже потім нічого нового, лише вчаться дедалі краще розуміти секрет, довірений їм у вступі, і творчість їхня є безугавною екзегезою, коментарем до тієї єдиної строфи, яку їм було задано».

Не в кожному типі творчості так влучно справджується той діагноз, але, коли йдеться про творчість Шульца, він надзвичайно влучний. Його монотематичність виникає саме з цих джерел. Численні варіанти тих не зникаючих піткань виступають у всій його творчості. Кінь і повіз наявні повсюди — і в літературі, і в графіці Шульца. Так само мотив із *Erlkönig*. Коли Бруно мав вісім років, мати читала йому: *Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?...*^[20] Через багато років він згадуватиме:

«Крізь наполовину зрозумілу німецьку я вловив, передчув сенс і, вражений до глибини душі, заплавав...»

Той образ став формулюванням відчутної загрози, він символізував одночасно утечу від неї та неможливість утечі.

«Батько тулить її [дитину], стискає в обіймах, відгороджує від стихії, яка промовляє і промовляє, але для дитини ті обійми є прозорими, ніч досягає її і там, і крізь батькові

пестощі вона безугавно чує її страхітливі розважання. І змучена, сповнена фаталізму, вона відповідає на допитування ночі з трагічною готовністю, цілком віддавшись великій стихії, від якої годі втекти».

Наведений уривок свого листа Шульц коментує наступним чином: «Так я сприймав баладу Гете у віці восьми років із усією її метафізикою».

В написаній у 1936 році *Весні* ми знаходимо одну з Шульцових інтерпретацій балади Гете, її емоційного вмісту. Через багато років мотив повертається з тією ж силою, з тією ж аурою, з тим же сенсом, хоч і в іншій версії:

«Між усіма історіями, які юрмляться, не виплутані, біля коренів весни, є одна, яка вже давно перейшла на власність ночі, назавжди осіла на дні фірментів^[21] — вічний акомпаньямент і тло зорянистих розчинів. Крізь кожную весняну ніч, хоч би що у ній діялося, проходить та історія великими кроками понад неосяжний скрекіт жаб і нескінченний біг млинів. Іде той муж під зоряним мливом, що сиплеться з жорен ночі, іде великими кроками крізь небо, тулячи дитячко у зборках плаща, постійно в дорозі, в невтомній мандрівці крізь нескінченні простори ночі. [...] Далекі світи підходять зовсім близько — страхітливо яскраві, пересилають через вічність палахкі сигнали у німих, невимовних рапортах, — а він іде і без кінця заспокоює дівчинку, монотонно і без надії, безсилий супроти тамтого шепоту, тих страхітливо солодких умовлянь ночі, того

єдиного слова, в яке формуються уста тиші,
коли ніхто її не слухає...» [Весна; 156-157].



Ілюстрація до Книги, рисунок тушшю, бл. 1936

Є в культі дитинства, у вірі в його деміургічну міць щось від постави палкого алхіміка, який знайшов еліксир, який перемінює посполиту матерію на шляхетну руду поезії.

Найкраще він почувався у світі уяви, в реконструйованому дитинстві. Там його полишав комплекс меншовартості, який переповнював митця щодня в реальному світі, там він вірив у себе і своє мистецтво. В цьому полягала парадоксальна суперечливість: несміливість і зневіра в собі у світі, на який він був приречений, і переконаність у власній вартості як письменника в найістотнішому для нього світі мистецтва. Втеча в дитинство була для нього

водночас мандрівкою в царину мистецтва, творчості. З Дрогобича він іноді виїжджав до навколишніх міст, до Львова, а також — до Кракова, Варшави, Закопаного, одного разу на день до Швеції, одного разу на три тижні до Парижа. Але його найдальші, найбільш Колумбові експерсії — це подорожі в дитинство, в міфологічне *genesis*.

«Уже той спокій, який я тут маю, — писав Шульц у 1936 році, — хоча й досконаліший, аніж у ту щасливішу епоху, — став недостатнім для щоразу вразливішої, вибагливішої «візії». Щораз важче мені в неї повірити. А власне ті речі вимагають сліпої віри, позиченої у кредит. Допіру поєднані тією вірою, вони через силу погоджуються бути — до певної міри почати існувати». Його часті сумніви й депресії бували чимось на кшталт утрати віри, яка потребувала постійного відродження. Скептик, коли йшлося про інтелектуальне пізнання, розумову спекуляцію, він водночас ревно вірив у пізнавальні сили емоційної вразливості. Той сенсуалізм, доведений до крайніх меж, править світом Шульцового мистецтва, відчуття тут формують дійсність і диктують її закони, знаходять у ній «божественні першоелементи». Як творець, як письменник він збирав сюжети міфічних традицій, хотів бути дитям-спадкоємцем власної праісторії. Він був ідеалістичним скептиком не як творець теорії, а як митець-практик. З емоційного хаосу, який він упорядковував і якому надавав виразу, з речей, які, за його словами, «хотіли через нього промовити», — виникали правила його естетики, його філософські узагальнення, що були дедукцією з власних сенсуальних відчуттів, із письменницького досвіду. Творчість була для нього кружлянням навколо таємниці, існуючої, хоча недосяжної, була наближенням до неї. Гайзенберґівська «засада непевності» не перекреслює ділянок, які лежать поза межами охоплення пізнанням. Шульц

вважав, що мистецьке твориво, проникливість мистецтва сягає туди все глибше й глибше. В цьому сенсі творчість була для нього не тільки деміургічною забавою, а й своєрідним пізнавальним процесом. Замилування матерією в усіх її проявах, таке властиве Шульцові, не конфліктує з ідеалістичною засадою, з метафізикою Шульцівського біологізму. «Шульц закоханий у матерію, — писав Віткевич, — як найвищу для нього субстанцію, але не у фізичному значенні (і це робить його філософськи близьким мені); у нього відсутнє розмежування матерії та духу; вони для нього становлять єдність: „Немає мертвої матерії, мертвість — це тільки омана, за якою ховаються невідомі форми життя“, — це визнання монадолога (радше монадиста) чи гілозоїста. Але воно було б тільки доволі темною узагальнено-філософською фразою, якби не було вплетене в цілу низку справжнього діяння, в якому те слово „стає тілом“».



Маскарад на прийнятті в д-ра Яна Кохановського. На передньому плані — господар, Віткаци і Шульц; позаду — Роман Ясенський. Варшава, 1936

Блискучий дослідник релігії Мірче Еліаде каже, що міф не є атрибутом певної стадії розвитку людини, а її елементарною та сталою рисою. В пошуках сенсу, значення людина прагне до того, щоб дійсність була доступною розумові за посередництва мови, слова. Як же точно висловлюють ту саму думку видатного теоретика наступні фрази з Бруно Шульца: «Дух людський невтомний в коментуванні життя за допомогою міфів, у «наданні сенсу» дійсності. Слово, полишене саме собі, тяжіє до сенсу». Еліаде каже, що сакральна практика актуалізує міф, знищуючи цим буденний, керований хронологією час і повертаючи на його місце час міфічний. І знов таки, подібні міркування й формулювання ми знаходимо в Шульца. У нього не релігійний обряд, а поезія, мистецька творчість є отою «сакральною практикою», «коротким замиканням сенсу між словами, раптовою регенерацією первісних міфів». Отож: «усяка поезія є міфологізуванням, вона прагне до відтворення міфів про світ».

Минуле Якова^[22] Томаса Манна, улюблений твір Шульца, демонструє в усіх подіях ті ж одвічні, повторювані прасхеми, історії, які повертаються в різних варіантах, реінкарнують безнастанно від архаїчних епох аж донині. Манн оповідає біблійні історії «в монументальному масштабі», Шульц, замикаючи ті міфічні архетипи в тісній сфері власної біографії, споріднює її з архаїчним міфом, ушляхетнює родоводом із казковим часом. Мабуть, головним твором Шульца мав стати загублений роман *Месія*, в якому міф прищестя Месії мав символізувати — згідно з єврейськими віруваннями — повернення до

ущасливлюючої досконалості, яка була на початку. А відтак — у Шульцівському світі — повернення в дитинство, ідентичне для індивідуальних доль зі сповненням отієї міфічної обітниці.

Доля пов'язала його на все життя з Дрогобичем, містом народження й дитинства. Там була його «свята земля», до якої він мусив подорожувати (адже просторово вона знаходилася поруч) тільки крізь час, час годинників і календарів. Час був єдиною відстанню, яку треба було подолати. Той час, леткий і невідворотний, не тільки збільшував дистанцію, а й отруював, затьмарював миті творчого спілкування з міфом. Усвідомлення повсякденних турбот і клопотів, які час приносив із собою, постійно руйнувало Шульців внутрішній спокій, перешкоджаючи писанню. Він усвідомлював свою особливу вразливість у цій сфері. Шульц писав Тадеушові Брезі: «Якщо ми вже маємо звіритися навзаєм у таємних болячках, які нам дошкуляють, то звірюся Вам у певній хворобі, що мене переслідує і також стосується часу, хоча й відрізняється від симптомів гастричної діареї, яку Ви описали були в себе. Ваш стравохід занадто легко пропускає час, нездатний затримувати його в собі, — мій відзначається парадоксальною перебірливістю, він опанований *idée fixe* незайманості часу. Так, як для якогось раджі із меланхолійною й ненаситною душею кожна жінка, котрої ледь торкнувся погляд чоловіка, — уже порочна і гідна хіба шовкової мотузки, так і для мене час, на який хтось висловив претензію, до якого вчинив бодай найменшу алюзію, — є вже порочним, зіпсованим, неїстівним. Я не терплю суперників до часу. Вони мені огидять той шматок, якого торкнулися. Я не вмію ділитися часом, вдовольнятися об'їдками після когось. (Тим самим словником користуються закохані ревнивці). Коли я маю приготуватися до уроків на завтра й придбати на складі деревини матеріали, — вже все

пополудня і вечір для мене втрачені. Я відмовляюся від решти часу зі шляхетною гордістю. Все або нічого — ось мій пароль. А позаяк кожен шкільний день спрофанований подібним чином, я живу в гордій абстиненції та — не пишу».

Сумуючи за Геніальною Епохою дитинства, сповнений відрази до буденного, спрофанованого часу, Шульц проголошував міфічний час, надаючи йому санкцію мистецтва. У вільніші, більш безпечні періоди він відгалужував від нього бічні пагони, визволяв його зачаєні нурти, перебігом яких міг керувати, і — писав, як переможний у мистецтві бунтівник проти примусу щоденного, односкерованого проминання годин.

Шульцівський час, або міфічна дорога до свободи

«Так, існують такі бічні відгалуження часу, трохи нелегальні, щоправда, і проблематичні, але коли везеться таку контрабанду, як ми, таку понаднормову подію не до врахування, — не можна бути занадто вибагливим», [*Геніальна епоха*; 122] — пише Шульц. Його міфічний час, слухняний і підпорядкований людині, будучи своєрідною еманациєю зворушення, — був йому компенсацією за спрофанований повсякденний час, який невблаганно підпорядковує собі все, несучи події та людей на хвилі проминання. У своїй творчості Шульц запроваджує суб'єктивний, психологічний час, робить його реальним, об'єктивізує, підкоряючи йому, його законам потік подій. Те, що в казках буває ефектом чародійського закляття, наслідком дії магічних сил, які втручаються ззовні, у Шульца діється наче саме по собі, є неминучим результатом внутрішньої структури витворюваної дійсності, нагромаджуваних у ній напруг чи процесів «ферментації» матерії. Новий Шульцівський час підлягає точним законам психології, а, ставлячи під сумнів загальноприйняті принципи, — є міфічним притулком від неминучого проминання минулого.

Правдомовність Шульца, щирість його письменницького виразу не полягає у безпосередньому висловлюванні власної стурбованості, не буває сповіддю про перманентне відчуття облоги, жаху існування. Ці духовні сенси, висловлені Кафкою, в Шульца замасковані й розміновані. У цьому затаюванні та подоланні нема неправди; наявне втамування голоду до життя, відшкодування, конструювання дійсності, яка дозволяє виборсатися з пастки, з якої в практичному житті він не знаходив виходу для втечі. Отож, ця

творчість є в певному сенсі протилежністю реального досвіду, свідомим та інстинктивним захистом від нав'язливих ідей, які мучили письменника, і щодо яких він не був — у сфері мистецтва — таким безсилим, як Кафка — волонтер жаскої беззахисності.

Однією з головних нав'язливих ідей у житті Шульца був страх перед захланним часом, перед його обмеженою місткістю. Тому в його творчості час є таким розлогим, ладним умістити в себе все, що захоче мати в ньому свою частку. Звідси — ушляхетнене запліднення буденного сьогодення минулим, добою міфу.

Ізабелла Чермакова у своїх спогадах про Шульца пише: «З вогником ув очах він показував нам оргію бур'янів за виліпленими з глини й фантазії будиночками. Він утаємничував нас у «мертві затоки» провулків, які гойдали його уяву, давали поживу його задумі. Ми ходили, мов наврочені. Бруно втягав нас у світ свого поетичного видива. Він очуднював сіризу й обмеженість маломістечкового життя, яке текло віддалік від нурту сучасної цивілізації. Його малярське око помічало гру кольорів і світла, відкривало красу в бридоті. Він демонстрував нам рідкісні зразки середньовічних містиків-талмудистів, герметично замкнених у мурах неіснуючого ґето. «Дивовижність і загадковість анахронізму, — каже Шульц про своє містечко, — заповідник Часу». «Чи можна Часові спинитися?» — питали ми. «Не можна, — сказав він жорстко. — А на еволюцію вже бракує часу, розумієте?» — в очах Бруно Шульца зблиснув жах».

Від цього жаху він боронився міфічним часом, скоряючись страхові у житті, він долав його у творчості, в якій не лише дозволяв часові безкарно спинятися, а й постулював згідне співіснування у ньому дня сьогоднішнього з сивою давниною.

Творчість як велика компенсація. Він писав до Віткевича:

«Яким є сенс тієї універсальної втрати ілюзії дійсності, не потрафлю сказати. Стверджую лише, що вона була б нестерпною, коли б не отримувала відшкодування в якомусь іншому вимірі. Якимось чином ми зазнаємо глибокого задоволення від того послаблення тканини дійсності, ми зацікавлені в тому банкрутстві реальності».

Обтяжлива неухильність законів дійсності в регіонах великої єресі втрачає обов'язковість, їхня нова дійсність зоб'єктивована проекцією мрій, а відтак — їхнім утіленням. Свобода, що впливає з тієї творчої моці, є тим повнішою і сугестивнішою, що їй загрожує небезпека, яка, неспроможна її знищити, підвищує її ціну, посилює віднайдений у ній притулок — як-от у поетичній оповіді про віхолу, пережиту в глибині безпечної кухні, відгородженої від шаленіючої стихії.

Згадуючи про «двоколійний час», про «бічні відноги» часу, Шульц окреслює їх як «нелегальні», «проблематичні»; ведучи мову про події, котрі відбуваються в тому особливому часі, називає їх «нелегальними подіями»; процес перенесення в оті сфери часу то — за його словами — «нечиста маніпуляція». Звісно, в цій узятій у лапки термінології відсутнє знецінення, відсутнє також — хоч би як це намагалися довести — відчуття «гріховності», яке начебто було притаманне Шульцові-творцю. «Велика єресь» чи прикметник «нелегальний», або ж іменування батька «єресіархом» аж ніяк не свідчать про якесь гріхове відчуття відступництва чи зради. Ці окреслення є очевидно іронічними, Шульц свідомо послуговується номенклатурою здорового глузду неофоба і

монополіста, звиклого засуджувати і піддавати анафемі ревізію зачовганих догматів, новаторські замаху на обов'язкові істини. У *Весні* врода й розмаїття світу, яку випромінює альбом із марками, протиставлена бюрократизованій версії світу цісарсько-королівської монархії, де все наперед відомо і де вже немає місця для несподіванок. І ось, «коли ув'язнення замикається вже невідклично, коли останній отвір замуровано, коли все заприсяглося, щоб Тебе промовчати, о, Боже, коли Франц Йосиф I загатив, заліпив останню шпарину, щоб Тебе не добачено, — тоді повстав Ти в шумливому плащі морів і континентів і брехню йому завдав. Ти, Боже, взяв тоді на себе негідь єресі і вибухнув на світ тим величезним, кольоровим і чудовим блюзнірством. О Єресіарху прекрасний!» [*Весна*; 143] Бог, до якого скерована ця апострофа, є «єресіархом» — тобто бунтівником проти панівної релігії нудьги; він вибухає «блюзнірством» — тобто насмілюється проголошувати істину поезії, непопулярну серед вірних «євангелії прози».



Юзеф після приїзду до Санаторію, начерк ілюстрації до оповідання Санаторій під Клепсидрою, 20-і роки

Отже, Шульцівський час є «єретичним», себто новаторським, відмінним від зачовганих уявлень. Айнштайнівська відносність часу набуває тут емоційного «доказу», поетичної інтерпретації, заснованої на сенсуальних відчуттях, без покликання на авторитет знання. Минулий час повертається і стає реальним у сучасності, елементи мрії сусідять із реальними на рівних правах у рухливій та мінливій хронології, мають ту ж густину, ту ж міру реальності. Ці неоднорідні елементи сну і яви витворюють дійсність, яка існує в поширеному, уярмленому людиною часі. Його нурт буває спиняють загати уяви, ба навіть повертають навспак — від гирла до джерел; зрештою, тут ніколи не йдеться про рух проти течії, лише про можливість відвідати відтинки часу, який минув, заселити їх знову й інакше, анулювати події, що вже трапилися. Отже,

доконані факти можуть повертатися до своєї праісторії, на стадію недоконаності. Час є одним із чільних героїв творів Шульца. Оповідання *Санаторій Під Клепсидрою* є під цим оглядом найбільш монотематичним. Час є для Шульца одним із першоелементів світу, як в орфічній космогонії, проте його абсолютизм обмежено: в Санаторії його підкоряють людській волі, що бореться із проминанням.

Назва санаторію є свідомо двозначною: клепсида — це оголошення про смерть, некролог, а водночас прилад для відмірювання часу. Цей умисно подвійний сенс пояснюється просто: час у санаторії перекірливо покликаний для протидії смерті. Марія Домбровська в дискусії про книжки, висунуті на нагороду «*Wiadomości Literackich*» у 1938 р., сказала про *Санаторій Під Клепсидрою*: «Книжка Шульца — за винятком претензійної назви — є маніфестацією справжнього мистецтва». Мабуть, вона не усвідомила собі вповні великої, мало не визначальної влучності назви другої книжки Шульца, а зокрема — вміщеного в ній титульного оповідання.

У санаторії перебуває давно покійний батько, якому в санаторних умовах повернуте життя за допомогою відкладеного часу. Головний лікар санаторію доктор Ґотард пояснює:

«...ми відклали минулий час. Ми тут спізнюємося на певний часовий інтервал, величину якого неможливо окреслити. Все зводиться до найпростішого релятивізму. Батькова смерть, яка спіткала його у Вашій вітчизні, ще не стала реальністю тут. [...] Ми відновлюємо тут минулий час у всіх можливих видозмінах, а отже, і можливістю вилікуватися» [*Санаторій Під Клепсидрою*; 319–320].

Санаторій — це Гадес, перенесений з іншого боку на той берег Стіксу, а водночас метафорична притча про мистецтво — Шульцівське мистецтво — воскресителя минулого. Є і потяг замість човна на Стіксі, є Харон — старий залізничник, який потерпає від зубного болю, є навіть пес-чоловік — жаска постать зі сну, а водночас нова версія класичного Кербера. Транспозиції античної міфології наголошують спільність усіх міфів, хоча ці паралелі не є тут найістотнішими. Створено було новий Гадес, начебто цивілізований у своїх зовнішніх аксесуарах, а водночас одвічний у своїй міфологічній сутності. Події, «просіяні з полови часу», об'являють свої «прасхеми», повторюючись у постійних втіленнях знову й знову.

Особлива надчутливість Шульца на пункті загрозливого часу, всеїдного молоха повсякденності — породила як протиотруту міфічний час *Крамниць* і *Санаторію*. В літературній творчості Шульц створює зілля на власні фобії. І хоча в одному зі своїх листів він формулює переконання, що «омовлене є вже наполовину опанованим», більш охоче замовчує на тему власних жахів чи паралізує їх у своїх творах, чинить нешкідливими. Агорафобія, від якої він потерпав з дитинства, знаходить антидот у сцені польоту підхопленого вітром чи в бравурному стрибку у вікно батька-пожежника; домінуюче почуття облоги часу патронує витворенню «Шульцівського часу»; гострий комплекс меншовартості диктує в мистецтві, у творчості деміургізм та місіонерство. У своїх оповіданнях Шульц перетворюється на Юзефа, сина Якуба, навіть знаходить для верифікації тієї переміни реальні підстави: він, як і його прототип, є «тлумачем снів» і снить біблійний сон; він — наймолодша дитина свого літнього батька — так само, як і Йосиф із Книги Мойсеєвої.

Компоненти біографічного часу перемішуються із прачасом, немає меж у цьому перехрещенні воскреслих у сучасності епох. Тільки майбутньому сюди зась, воно у цьому ємнісному сьогодні не з'являється зовсім, є неіснуючою категорією часу: існує лише теперішній час, а в ньому оживають минулі часи.

Предмети Шульцівського світу є такими, якими ми їх бачимо. Наш досвід диктує дійсності її вигляд і конструкцію. Зміни звичаїв часу — це те ж саме, що наше різне до нього ставлення. Поточне спостереження: «час мені видовжується», — в Шульцівській дійсності змінилося б на ствердження об'єктивного факту: «час став довшим». Прикмета нашого сприйняття стала прикметою предмета. У *Санаторії Під Клепсидрою* час вилучений зі свідомості курортників, що означає, що його перебіг успішно стримує психіка пацієнтів. І тут на допомогу приходить сон, який не шанує хронології, не рахується з часом, вислизає від нього, втікає в позачасову зону. Відбувається «швидкий розпад не доглянутого пильно та безупинно часу». Постійне западання в дрімоту і пробудження від неї призводить до втрати хронологічного ладу, відчуття постійного проминання часу.

«Ми усі знаємо, що ця недисциплінована стихія сяк-так утримується в певних рамках тільки завдяки безупинному обробітці, дбайливій турботі, старанному регулюванню та коригуванню її вибриків. Позбавлена нагляду, вона одразу схиляється до відступів і дикої аберації, до численних витівок і аморфного блазнювання. Чимдалі виразніше вимальовується інконґруентність наших індивідуальних часів. Час мого батька і мій

власний уже не поєднуються між собою»
[*Санаторій Під Клепсидрою*; 327].

У цьому вчувається постійне занепокоєння, страх перед поверненням звичних, з труднощами стримуваних звичаїв часу, безперервний ляк перед можливим бунтом часу, утримуваного на прив'язі. Відчуття безпеки є половинчастим і підшите цим сум'яттям. Оповідач утікає, проте вже ніколи не зійде з Харонового потягу, жебраючи у вагонах у постаті старого обдертого залізничника. Кажучи словами з листа Шульца, він стає постаттю, «занапащеного й запропащеного задля [...] безплідних Гадесів фантазії». Адже околиці фантазії, які зазвичай компенсували йому нестачу реальної щоденності, також ставали загрозливими, коли починали губити зв'язок із реальністю. Щойно перестрашування такого зв'язку дозволяло йому з почуттям безкарності заглиблюватися у бічні відгалуження часу. В період своїх кількарічних заручин, впадаючи у сповнене злих передчуттів сум'яття, він найбільше боявся саме долі отого залізничника, який просить милостиню. В нареченій він вбачав за поруку свого зв'язку зі світом — а без неї? Тоді він казав, що вже бачить себе старцем у лахмітті, який простягає руку до чужих людей. Бачить, як серед них і вона минає його, колишня наречена. І проходить повз нього з погордою, не обдаровуючи його милостинею. Зона фантазії, світ уяви — це терени, на яких переважно розігрувалася його присутня біографія. Участь у ній реального світу була мінімальною, дедалі меншою. Шульц боявся цієї диспропорції, він прагнув — безсило — зміцнити свої зв'язки зі світом.

У повісті *Весна* минулі часи і час теперішній співдіють на одній площині, герой її є тут і дитиною, і дорослим чоловіком. Чинний тут час не є ні минулим, ані

теперішнім — це час відкриттів і творення: весняний час, у якому триває зелена віднова, одвічне воскресіння минулих подій, неусвідомлена репетиція давнини.

В есеї *Міфологізація дійсності* Шульц пише: «Ми забуваємо, оперуючи поточним словом, про те, що це фрагменти давніх і вічних історій, що ми будуємо, наче варвари, наші будинки з уламків скульптур і статуй богів». У *Весні* одвічні міфи лежать біля коріння, щороку весна черпає соки для своєї оживлюючої зелені з отих давно минулих історій. У цьому образі маємо справу не з формальним прийомом, а з виразом точки зору, що «на початку був міф» і що він повторюється безперервно у щоразу нових версіях. Ці повернення міфу, його щоразу повторювані реінкарнації злютовують нерозривним зв'язком правзірець із його пізнішими реконструкціями — минуле з поточним моментом.

Уява Шульца, яка конструює великі метафори-метаморфози, не звикла користуватися епікою, їй чужі драматичні перебіги подій; якщо він їх витворює, то лише як привід, як раму для не фабулярних «подій». Тому йому чужа — що він не раз констатував — і «біографічна пам'ять», і схильність до наративу. Матеріал, з якого він черпав, його сировина — не надавався до наративу, ані до снування перебігу подій в нормальному руслі часу. Час сам став персонажем драми, а не лише її тлом. Шульцівські фабуляризації не пролягають паралельно з хронологією; вони відмовляються від неперервності й ланцюга наслідків на користь буріння вглиб, «занурення в есенційність». Докопування до коріння речей, рух навздогін за втілюваною метафорою неминуче провадить до багат шарового часу з нерівномірним перебігом, який слухняно пристосовується до потреб творчої уяви, перевтілений із диктатора на слухняного слугу. Можна сказати, що Шульцівська дійсність існує поза часом, поза межами досяжності його автократичної влади.

Пам'ять фактів, брак якої відчував Шульц, не є пам'яттю часу в Шульцівському розумінні того слова. Факти стаються завше, містяться повсюдно, і не вони є вирішальними для забарвлення часу, його своєрідної морфології. Минулий час є тереном наших позапросторових мандрівок, виміром, в якому розігруються розлогі перипетії психіки, вся її воскресенська археологія.

Видимості об'єктивного явища скорочення і розширення часу — то магічна Шульцівська процедура, що робить правдоподібним вплив психіки на зміни зовнішнього світу. Час є, отож, явищем суб'єктивним, психічним, індивідуальним. Коли дурна Мариська спала вранці у своїй хаті під акомпанемент пронизливого цокання дзиґарів,

«...мовби користаючи з її сну, базікала тиша, жовта, яскрава, зла тиша, монологувала, сварилася, вибазікувала голосно і ординарно свій маніяцький монолог. Час Мариськи — час, ув'язнений в її душі — виступив з неї страхітливо дійсний і йшов самопас через хату, галасливий, гучний, пекельний, ріс у яскравому мовчанні ранку з голосного млина-годинника, як зла мука, сипка мука, дурна мука божевільних» [Серпень; 23].

Так ото психічні феномени набувають самотійності в магічному Шульцівському світі.

Під знаком запитання також опиняється календарний рахунок часу.

Буває, 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» [*Ніч Великого Сезону*; 95].

Ці «апокрифи, таємно всунуті між розділів великої книги року», — то Шульцівський міфологічний додаток до календаря, з яким магічний палімпсест прагне конкурувати. І коли він пише про свою мрію, щоб історії про батька, перекинуті контрабандою на картки старого календаря, вросли у нього на рівних правах із його писаним текстом, — він дає вираз своєму — не лише мистецькому — прагненню втілити тугу уяви, надати її твориву властивостей об'єктивної реальності, затерти межу між фактом та вимогою фантазії.

Подолання обмежень, міфічний шлях до свободи перетворює безкарність у деміургію. І відбувається нове сотворіння світу, засноване на вірі у всемогутність мрії:

«Може, мені слід було би проговоритись, що кімната замурована? [...] Тоді яким чином я з неї виходжу? В тому-то й справа: для доброї волі немає перепон, й ніщо не може протистояти справжньому прагненню. Досить мені тільки уявити двері, добрі старі двері, як у кухні мого дитинства, з залізною клямкою і засувкою. І немає такої замурованої кімнати, котра б не відчинялася такими надійними дверима, якщо тільки стане сил їх тій кімнаті навіяти» [*Самотність*; 288-289].

З одного боку тих дверей — життя, яке обмежує, з іншого — мистецтво. Двері ведуть із неволі Бруно до свободи Юзефа.

Ось воно, кредо Бруно Шульца — Великого Єресіарха, який навіював часові нові виміри, беручи у такий спосіб реванш над життям — непоступливим, непідвладним магії та руйнівника надії. Звідтіля, з-поза міфічної віри письменника, визирає раз у раз глузлива посмішка дійсності, яка викриває ефемерність творив, що намагаються з нею конкурувати.

Повернення до школи

В оповіданні *Пенсіонер* Шульц пише про радника, який у похилому віці вирішив повернутися на шкільну лаву і знову, від першого класу, почати освіту. Це ще одна — найбільш гротескна — версія Шульцівського «повернення до дитинства».

Насправді ж йому судилося інше повернення — знущально схоже у своїй злостивості: в якості вчителя малювання та ручної праці до тієї ж дрогобицької гімназії, яку він полишив у 1910 році після екзамену на атестат зрілості. Після чотирнадцятилітньої перерви він знову ступив на поріг державної гімназії ім. короля Владислава Ягелла^[23] 3 вересня 1924 року як початкуючий учитель. Це сталося після років немарного безробіття, після нещасливо перерваних студій і тривалого періоду рясного читання, самотнього споглядання і потайного самоуцтва. Матеріальне становище було лихе. Шульц не міг собі дозволити купувати книжки, що його цікавили. Отож довгі години він просиджував у тісній конторці за крамницею книгарні Пільпеля, зачитуючись книжками, які старий дрогобицький книгар, батько його приятеля і ровесника Мундка, тримав на своїх полицях. Тоді в Шульцові визрівав письменник, виявився графік; з певністю то не були роки, згайновані даремно, хоча через двадцять років він писав про цей період як про «пропащу, нерозумно змарновану молодість».

Отож, після тривалої паузи він узявся до вчительської праці, якій судилося мало не до кінця бути єдиною реальною опорою його існування, а водночас — прокляттям. Він тримався за неї, хоч би що там було, цупко, потерпаючи, як би не втратити її. Особливо на початку, перш ніж ситуація стабілізувалася, посада

мала характер особливо хиткий, тимчасовий. Головною причиною такого стану речей був... брак кваліфікації для навчання малювання в школі. Шульц був самоуком, нетривалі пластичні студії не давали жодних фахових повноважень. Шкільне керівництво прийняло його на роботу з випробувальним терміном і за умови, що у визначений час він здасть спеціальний екзамен і запропонує свої роботи для компетентної оцінки. Цей термін остаточно був визначений на квітень 1926 року, і у зв'язку з цим Шульц перервав роботу в гімназії та від 16 березня готувався до офіційної перевірки кваліфікації, а 19 квітня склав іспит перед державною екзаменаційною комісією для відбору кандидатів на викладання малювання в середніх школах при Академії красних мистецтв у Кракові. Іспит він склав із оцінкою «дуже добре», що посвідчили підписи видатних митців, як-от Войцех Вайс, Константи Лящка і Теодор Аксентович. Проте цього виявилось не досить, бракувало ще якихось необхідних формальностей, аби здобути повні права вчителювання в середній школі. А поки що він учив і далі за умови доповнення повноважень упродовж чотирьох років від миті прийому на роботу.

Чотириліття минуло, закінчився умовний термін, і останній раз Шульц прийшов до школи в червні 1928 року, в день закінчення навчального року, щоб після канікул не повернутися вже на роботу. Він закинув свої справи. У цьому немає нічого дивного. То був тільки офіційний бік його біографії, а власне в той час почала потайки розвиватися літературна творчість, найістотніша з усіх справ, якій судилося з часом відсунути мало не на другий план навіть малярство, графіку та малюнок. Він писав чернетки своїх літературних творів уже впродовж кількох років, проте щойно тепер, звільнившись на певний час від шкільної праці, міг узятися за повніше втілення. Тільки-но

закінчився шкільний рік, а вже в липні 1928 року Шульц написав *Липневу ніч*, одне з перших оповідань, яке щойно через дев'ять років було видане в книжці. За півроку до того помер у Закопаному в пансіонаті своєї матері Владислав Ріф, видатного таланту прозаїк, який пробував свої сили також у поезії. Безумовно, він справив на Шульца істотний вплив, а кількарічні близькі стосунки обох приятелів мали б спричинитися до кристалізації Шульцівського світу уяви, заохотити до письменницької праці. Сьогодні ці гіпотези уже годі перевірити через цілковите знищення всіх рукописів Ріфа.

Впливи були, зрештою, напевно взаємні: непересічна індивідуальність Шульца, старшого від Ріфа майже на десять років, променувала на приятеля, створювала плідний клімат, сприятливий для творчих починань і дискусій. Після смерті Ріфа спогади про його особу чи бодай згадка імені були для Шульца болісними: він залишився сам у краях, які досі вони обстежували вдвох. Коли через кілька років їхня спільна знайома написала Шульцові, то отримала у відповідь два листи, сповнені фантастичних сюжетів, але позбавлені будь-яких елементів особистих справ. У наступному листі знайома згадала про Ріфа. Шульц не відписав ані слова. Зустрівши її пізніше, він вибачався і заклопотано виправдовувався: «Не гнівайтеся, я не міг відписати, я не хотів, щоб Ви мені про це писали...» Шульц почав писати, наче відчуваючи провину, що тільки йому судилося втілити плани, які вони розробляли вдвох, він боявся спогадів про покійного: вони ніби втягували його в небуття, яке стало безталанням приятеля.

Писання до шухляди без шансів на публікацію, навіть без спроб у цьому напрямку, не давало жодних засобів для існування. Шульц не міг забути про школу, яка, щоправда, вибивала йому з рук перо, але давала скромну зарплату. У жовтні 1928 року він склав

потрібний екзамен і, здобувши таким чином кваліфікацію, знову був прийнятий у листопаді на роботу, а від 1 січня 1929 року переведений у штат, одначе й далі все ще в ролі «тимчасового учителя». Щойно декрет кураторії львівського шкільного округу за 8 березня 1932 року перевів його до категорії постійних учителів — через майже вісім років педагогічної праці.

Шульц працював по тридцять і більше годин на тиждень. До малювання додалася невдовзі ручна праця, до викладання в державній гімназії — уроки в приватній гімназії та школі-семирічці. Окрім проведення уроків, йому також довірили обов'язки «завідувача кабінету рисунку та практичних занять», час від часу він також викладав математику. Обов'язків було понад міру, до них додалися виїзди на курси та вчительські конференції — до Стрия, Львова, Живця, Августова... Важко було за таких умов надалі творчо працювати, проте він не занедбав творчості, хоча й домашні клопоти не давали спокою. Шульц мешкав із матір'ю — аж до її смерті в 1931 році, зі старшою сестрою та двома її синами — Людвіком і Зиґмунтом Гофманами — і старою дивачкою кузиною. Сестра Ганя, серйозно нервово хвора, завдавала чимало клопотів і сум'яття. Часто вночі він мусив переляканий бігти до знайомого, посвояченого з сестрою лікаря, коли та впадала у супроводжуванні конвульсіями важкі невропатичні стани. Небіж Зиґмунт також був обтяжливим співмешканцем — він потерпав на тривалі депресивні недуги, до кінця перебуваючи на утриманні у вуйка. Старший небіж Людвік виселився одразу після одруження з львівською актрисою Дорою Кіпень. Будинок був сповнений похмурої, несамовитої аури: заставлений старими меблями, мережаний вздовж і впоперек трьома літніми жінками, які ступали в м'яких домашніх капцях тихо, мов коти, з'являючись несподівано будь-якої миті в кожному закамарку чималого помешкання. Гнітючий

клімат цієї занепадаючої садиби уражав кожного прибульця ззовні. Тишу переривали іноді нервовий напад сестри та нявчання котів. Одначе то була тиша без ізоляції, просякнута безугавним неспокоєм.

Він охоче розповідав про те, що кожен має у мозку свою «затишну клітину», яка за сприятливих обставин стає осередком творчого процесу. Його «затишна клітина» була особливо вибаглива, налаштована по-квієтистськи, закохана у життя в спокої. «Я не міг би творити, як Кафка, в кліматі того гострого жаху», — казав він.

Відповідаючи на лист Анджея Плешневича, Шульц писав: «Ви переоцінюєте переваги мого дрогобицького становища. Чого мені навіть тут бракує, — то тиші, власної музичної тиші, заспокоєного маятника, підпорядкованого власній гравітації, з чистою лінією руху, не спотвореною жодним стороннім проникненням. Ця субстанціональна позитивна тиша — цілковита — уже сама є сливе творчістю. Ті справи, які, як я гадав, хочуть промовити моїми устами, — діються понад певною межею тиші, формуються в осередку, доведеному до досконалої рівноваги».

Тимчасом дійсність була незмірно далека від цього ідеалу. Свідчення Шульца про прикрощі вчительської праці дуже численні: від скарг, приправлених іронією, до болісного ремствування. Так само часто в листах Шульца йдеться про відпустку: про клопотання про відпустку, про хвилювання, чи нададуть її, про розпач, що відмовили у відпустці, про надії, що він її, однак, дочекається... Відпустка як єдино доступна форма дешиці особистої свободи набуває особливої ваги, стає *conditio sine qua non*^[24] творчості, реалізації найістотніших намірів.

Попри відчуття кривди й нехоті до дедалі ширших шкільних обов'язків, Шульц був справедливим і

зичливим у ставленні до учнів, залишив серед випускників гімназії найкращі спогади про себе.

Коли він хотів здобути собі прихильність класу та урізноманітнити уроки, то зазвичай вдавався, особливо у молодших класах, до надійного методу: оповідання казок. То були імпровізовані ним фантастичні розповіді, які він ілюстрував крейдою на дошці. Немає серед колишніх учнів дрогобицької гімназії таких, які б не запам'ятали тих дивовижних уроків, на яких вони забували про школу, про все, і слухали, затамувавши подих, незвичайні історії, які оповідав професор Шульц. Ніхто тих казок не може повторити: від них zostалися спогади про унікальну, неповторну ауру, чародійство, згадка про чудову барvistу нарацію. Один із учнів згадує про ці казки: «Один мотив повторювався часто: дитина, її пригоди, її не раз дивна доля. Якщо весь час у залі панувала тиша, він закінчував казку доброю і дуже сумною посмішкою. Він виходив із зали швидко, горблячись». Шульца знали як незвичайного казкаря у всіх школах, де він навчав, «усюди чекали на його казки». Інший колишній учень пише: «Він оповідав нам, хоч як би там було, старим лошакам із четвертого класу^[25], предивні казки. Він тоді виростав, як наче гіпнотизував увесь клас. Сьогодні, коли я міркую про це, то шкодую, що ніхто тих чудових Шульцівських казок не записував. Казки прегарні та унікальні у своєму роді. Шульц тоді розповідав барvistою польською мовою, з красномовством, у якому ніхто цього меланхоліка навіть не підозрював, ілюструючи свої балачки кількома лініями на дошці. Ті казки ми любили всі і навіть не усвідомлювали, як швидко за ними минався час. [...] Ті казки, в яких олівець, непоказна стругачка чи кахлева піч мали власну історію і жили у спосіб, близький нам і такий людський, мали завше тлом сумну посмішку хворої дівчинки, яка тужить за сонцем». «Він сів у

крісло, мов на коня, — пише учениця зі змішаної гімназії, — і почав розповідати нам казки. Про мандрівного лицаря, якого розтяла навпіл разом із румакон брала, що несподівано замкнулася. Відтоді вершник мандрував світом на половині свого коня, «пів на пів».



Група професорів і випускників гімназії ім. Яґелла в 1935 році. Бруно Шульц стоїть посередині у другому ряду

Було б помилкою вважати, що казки він розповідав на уроках лише для задоволення учнів. То був для нього сурогат творчості, втеча від шкільної рутини і штампу: щойно в оповідях він був справжнім собою, знаходив свою стихію. У перші роки війни, під совєцькою владою він не міг сподіватися на друк своїх творів, отож реалізувався й надалі в імпрровізованих розповідях. Його тогочасний колега по роботі в школі захоплено занотовує, що Шульцівська «мовна майстерність разом із багатством уяви знаходила свій вираз у його казках. Він розповідав їх нашій донечці, тоді семирічній,

вечорами, сідаючи біля її ліжечка». Напівреальна, наче ельфійська аура, яку випромінювала його постать, вираз, голос, — усе це сприяло, що магія казкових імпрровізацій зачаровувала слухача ще більше. Ота незвичайна аура справляла враження на всіх, хто мав справу з Шульцом. Коли він відвідав театр Атенеум у Варшаві, з ним познайомився Стефан Ярач. Великий актор казав пізніше, що Шульц справив на нього винятково захопливе враження. У цьому, мабуть, значною мірою полягала причина поваги й пошани, якою молодь, попри все, оточувала цього несміливого вчителя, такого беззахисного перед схильною до вибриків діворою.

Сидячи перед заслуханим класом у залі для малювання на третьому поверсі та снуючи свої фантастичні історії, він, мабуть, бачив самого себе серед юних слухачів як одного із них. Прецінь саме сюди, на це ж місце, багато років тому він приходив як учень на уроки рисунку, тут, у кабінеті моделей, старий професор витягував гіпсові погруддя, загадуючи їх малювати. У 1932 році частину гіпсових відливків усунули з кабінету, на думку дирекції, вони застаріли і вже не надавалися до вжитку. Власне тоді — може, в зв'язку із цим розжалуванням гіпсових фігур — Шульц увічнив їх у *Цинамонових крамницях*: професор «швидко зачиняв за собою двері кабінету, через які тієї хвили за його спиною тиснувся натовп гіпсових тіней, класичних фрагментів, скорботних Ніоб, Данаїд і Танталідів — увесь сумний і безплідний Олімп, який роками скнів у цьому музеї гіпсів. Сутінки тої кімнати ще вдень мутніли, сонно переливалися від гіпсових мрій, порожніх поглядів, блідих овалів і спрямованих у ніщо задум. Деколи ми полюбляли наслуховувати під дверима тишу, повну зітхань і шептів того крушючого в павутинні руйновища, того розпадаючого в нуді і одноманітності присмерку богів» [*Цинамонові крамниці*; 69–70].



[Шульц серед відпочиваючих у Трускавці, кінець 20-х](#)

Як уже було сказано, — Шульц, хоча й вважався диваком, утішався пошаною. Проте вона не сягала надто далеко: його не шанували містечкові філістери, не визнавали також деякі з кузенів. Цей брак визнання бувало виявлявся у дещо зневажливому ставленні до його непересічної індивідуальності, нехтуванні ним через його життєву непрактичність, невміння дертися вгору шаблями кар'єри.

Напевно, після літературного дебюту нехтування поменшало: до цього призвів радше снобізм, аніж розуміння творчості Шульця. Та перш ніж це трапилося, він один знав про свою ретельно приховувану літературну працю. Лише як пластик він несміливо дозволяв собі на явність. Цикл своїх гравюр він опрацював у теки під назвою *Ідолопоклонна книга* і продавав їх, зокрема за посередництвом книгарні Якуба Мортковича у Варшаві. Шульц намагався організувати виставки своїх пластичних робіт. Уже в березні 1922 року у Варшаві в Товаристві заохочення красних мистецтв [Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych] відбулася перша виставка графіки Шульця, а в червні того ж року він узяв участь у колективній виставці в Товаристві приятелів красних мистецтв [Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych] у Львові. У наступні роки він ще кілька разів

виставляв свої роботи у Вільні, Львові та Кракові. Влітку 1928 року Шульц, як завжди, приїхав до Трускавця і привіз із собою образи та рисунки. Він звернувся там до свого знайомого доктора хімії, прохаючи того висловити думку про ці роботи. То були переважно гравюри й рисунки та кілька олійних образів із характерним колоритом, в якому домінували світлий фіолет і блакить. Знайомий поставився дуже позитивно до представлених йому робіт і порадив Шульцові, щоб той влаштував виставку у залі санаторію [Dom Zdrojowy]. Раймунд Ярош, тогочасний власник Трускавця і бургомістр Дрогобича, безкоштовно надав Шульцові приміщення для виставки. Трускавецькі курортники заходилися юрмами відвідувати експозицію. І несподівано трапився кумедний інцидент, який мало не призвів до закриття виставки, чим Шульца було б позбавлено надії на заробіток. У Трускавці власне відпочивав понад вісімдесятилітній лідер хадеків, професор Львівської Політехніки, сенатор Максиміліан Туле. Він категорично зажадав негайно закрити виставку робіт, які були, на його думку, «огидною порнографією». Туле написав скаргу на ім'я старости, вимагаючи невідкладного втручання. Староста, якого зорієнтували Ярош і кілька приятелів до Шульца осіб, відмовив, пояснивши, що це не входить до його компетенції, порадивши засмученому сенаторові, аби той зробив запит у Сеймі, який власне у той час не працював. Справа пішла в небуття, а Шульц продав майже всі образи — за дуже марну ціну, позаяк побоювався вимагати вищу, вважаючи, що сам факт заupu його робіт уже є достатньою винагородою. У такий спосіб йому вдавалося зрідка заробити незаплановані кілька грошів до скромної учительської зарплати.



*Державна гімназія ім. короля Владислава Ягелла у
Дрогобичі, 30-і роки*

У листі до колишнього колеги по студіях, маляра й учителя малювання Зенона Вашневського, він писав: «Стільки механічної, бездушної праці для когось, хто міг би інші речі робити — то, однак, велика кривда. Її нам завдали обом». Швидко минали канікули, релятивний Шульцівський час минав тоді поспішаючи, аби щойно в школі повернутися до нестерпно слимачого темпу. Учителювання поглинало час безжалісно, навіть повернувшись додому, іноді треба було заходитися перевіряти учнівські завдання. А до всього ще — та величезна діяльність Шульца, неможливість нікому відмовити у проханні! Усі вважали його людиною «аж до смішного» доброю. Цей еготик не вмів пройти байдуже повз людську кривду. Сам потерпаючи від нестатків, він ніколи не відмовив злидареві у подаянні. Траплялося навіть, що давав жебракові п'ять злотих. Він був наївним, отож, бувало, його жертвною вразливістю зловживали. Допомагаючи іншим милостинею, він, може, бачив у них самого себе в нерозгаданому, але завше лихому майбутньому, настирлива кара якого, незбориме передчуття постійно його переслідували. Він виправляв рисунки учнів, здібніших запрошував до себе, рисував проекти обкладинок для учнівської газетки «Młodzież», виконував графічні оправи для табло випускників гімназії, прикрашав шкільну залу з нагоди

урочистостей, рисував віньєтки й плакати, які запрошували на шкільні бали та свята, проектував шкільний прапор гімназії ім. Ягелла, освячений у двадцяту річницю відновлення незалежності. А прецінь окрім тих добровільних занять він мав — поза уроками — безліч украй нудних обов'язків. Шульц скреготів зубами від безсилового розпачу, коли його обтяжили багатьма годинами ручної праці, а водночас він мусив готувати й виголошувати спеціалізовані реферати, як-от в грудні 1932 року у Стрию реферат «Мистецьке моделювання з картону та його застосування в школі». В його розпорядженні залишалися рештки часу, його «крихти і відпадки», яких він не вмів використовувати. Перспектива відпустки чи канікул давала йому лише надію — часто даремну — на те, щоб творчо попрацювати. А після канікул — знову уроки і збори, як-от запроваджені «проф. Шульцом» вправи: «Організація праці на підставі робочого креслення».

Літературні досягнення, видання *Цинамонових крамниць*, факт, що він став відомим і визнаним письменником — усе це було для дрогобицького середовища цілковитою несподіванкою, повним сюрпризом. Вони принесли також певні шкільні почесті. Бюрократична процедура не чиниться поспіхом, отож щойно у квітні 1936 року Шульцові спеціальним декретом був наданий титул «професора»; це трапилося під час піврічної відпустки, наданої йому у вересні, «з метою уможливити літературну працю». В 1938 році Шульц здобув іще вищий ранг у реєстрі дрогобицьких учителів: «Шульц Бруно, професор, нагороджений золотим академічним лавром ПАЛ». Благодать письменника, відзначеного Польською Академією Літератури зійшла також і на професора малювання та ручної праці. Після літературного дебюту він тішився ще більшою повагою в школі. Його колега, який у ті часи почав працювати вчителем у гімназії,

згадує: «Молодь знала його як учителя малювання. А в цьому предметі він був надзвичайним. Малюванню він навчав по-іншому, аніж це зазвичай чинять у школі. Його незвичайна, небуденна, натхненна і делікатна постать викликала повагу — молодь переживала його уроки, відчувала, що має справу з незвичайною людиною. Врешті, він не обмежувався самим лише малюванням — навчав історії мистецтва, впадав у якийсь транс-захват, розповідаючи про мистецтво, і не лише про пластику [...]. Він був людиною дуже делікатною, великої загальної культури та великої культури толерантності. У нього не траплялося жодних конфліктів із людьми».

У вищих класах він розповідав старшим учням про історію мистецтва. То не було викладання у популярному значенні цього виразу, але оповіді, які переконливо пропонували увазі слухачів історію красних мистецтв, будили інтерес через асоціативне наближення далеких справ до елементів щоденного досвіду. То були вправні усні есеї, що надавали підставу для жвавих дискусій, в яких брали участь навіть учні з далекими від мистецтва зацікавленнями.

До вибуху Другої світової війни Шульц пропрацював за фахом учителя п'ятнадцять років; ще впродовж двох наступних років йому судилося вчителювати в совєцькому Дрогобичі. Школа поглинала його літа — він міг творити тільки в нишком украдені хвилини. Він постійно жив у нестатках: у 1937 році заробляв близько 300 злотих на місяць, а мав на утриманні родину. За *Цинамонові крамниці* видавництво не заплатило гонорару. Залишалися мрії про виграш у державній лотереї та про відпустку. Єдиній його істотній закордонній подорожі — виїздові на три тижні до Парижа в 1938 році — передували вагання: їхати чи купити собі тапчан. Альтернатива була розв'язана на користь Парижа. До кінця року Шульц так і не зміг

придбати собі тапчана. Він також до кінця не зважився покинути школу. Ще в 1939 році, за два місяці до початку війни, він писав у листі до приятельки: «Упродовж певного часу я знаходив опору в думці, що наступного року піду на пенсію (40 відсотків платні). Тепер я полишив цю думку з огляду на родину, якої б не зміг прогодувати».

Школа була для нього рабством — а прецінь він був добрим, цінованим вчителем. З-поміж учнівського загалу він добирав здібних, перспективних рисувальників, тих, хто виказував любов до предмета. Шульц опікувався ними дуже доброзичливо з власної ініціативи, запрошував до себе, давав безкоштовні уроки, обдаровував дружбою. Це надавало сенсу його вчительським обов'язкам. Він не терпів примусу, цінував спонтанність. Одному з учнів середньої школи, в якому він відкрив пластичний талант, Шульц дозволяв часто приходити до себе додому, розповідав йому про мистецтво, давав оглядати репродукції малярства. Гадаю, він зі зворушенням розгледів у ньому та в йому подібних власне дитинство, перші, повні осяянь подорожі в країну мистецтва. На запитання хлопця, чому він малює речі «інакше, ніж насправді», Шульц відповів, пояснюючи складні справи мистецтва образно, якомога доступніше. Він говорив про творчість як про велику компенсацію та акт особистої свободи. — День ми можемо обернути в ніч, а ніч у день, — казав він. — Засніжені гори вкриті буйною зеленню. Такою є наша, митців, воля, і такою є правда мистецтва, яку ми своїм твором можемо довести.

Роки минули після тих розмов, а отой колишній учень досі може повторити слова свого улюбленого професора.

Праісторія та створення «Цинамонових крамниць»

Важко визначити точну дату, коли Шульц розпочав літературну творчість. Можливо перші її спроби походять із більш раннього періоду, але конкретні відомості вказують щойно на 1925–1926 роки. До перших письменницьких спроб його спонукало знайомство і листування з Владиславом Ріфом. Адже Шульц-самітник потребував зіставлення думок і задумів, якими у Дрогобичі не мав із ким поділитися. Він був спраглий творчо плідного обміну поглядами, чиєїсь живої взаємодії, що провадила б до кристалізації міркувань та інтуїцій. Шульц був натурою реактивною, — як він сам про себе казав, — спраглою зовнішніх стимулів. У періоди, коли він був полишений на самого себе, приречений лише на внутрішні діалоги, він тужив за співбесідником, партнером у творчому діалозі. Він висловив це прагнення у листі до Тадеуша Брези в 1934 році:

«Мені потрібен товариш. Мені потрібна близькість спорідненої людини. Я прагну якоїсь запоруки внутрішнього світу, існування якого постулюю. Безугавно тримати його тільки на власній вірі, нести його всупереч усьому силою своєї перекірливості — то праця й мука Атласа. Іноді мені здається, що тим напруженим жестом несіння я тримаю його на своїх плечах. Я хотів би мати змогу на мить покласти той тягар на чийсь плечі, випростати шию і поглянути на те, що ніс. Мені потрібен спільник для новаторських починань. Те, що для однієї людини є ризиком,

неможливістю, поставленою догори ногами примхою, — відбите у чотирьох очах стає дійсністю. Світ наче чекав на ту спілку: досі замкнений, тісний, без подальших планів, він починає дозрівати барвами далечіні, лускати й відкриватися углиб. Мальовані проспекти поглиблюються та розступаються в дійсні перспективи, стіна пропускає нас у раніше неосяжні виміри, фрески, мальовані на небосхилі, оживають, як у пантомімі».

Таким товаришем, спорідненою людиною був у двадцяті роки Владислав Ріф, тогочасний Шульців «спільник для новаторських починань». Він був студентом польської філології Ягеллонського університету у Кракові. Змушений перервати навчання через стрімко прогресуючі сухоти легенів, він переселився на постійне проживання до Закопаного, де Шульц його іноді відвідував під час відпусток і постійно з ним листувався. Ріф писав вірші й роман, амбітний і новаторський, який окреслив як «роман психічних пригод». Адам Важик через багато років спробує відтворити з пам'яті враження, отримані від читання роману Ріфа, точніше, його уривку, так: «Для мене стали несподіванкою довгі, розгалужені речення, розумування, позбавлені стилістичних ефектів. То була оповідь від першої особи. Оповідач повістував про свій дім у шкільні роки, про матір, про появу квартиранта, якому мати винайняла кімнату. Чужий чоловік, увійшовши у домашнє оточення, був новою індивідуальністю, з якою оповідач освоювався під час побіжних зустрічей. Він намагався її окреслити для себе, а скупі спостереження доповнював домислами, міфологізував».

У своїх листах Шульц і Ріф небагато місця присвячували буденним справам. То була довга, розкладена на частини дискусія на теми мистецтва, а розкидані у ній де-не-де посилання на поточну дійсність були вже мистецькими транспозиціями, позначеними літературною обробкою. Мабуть, для обох той обмін думками й досвідом був корисним; обставини склалися так, що нині цього вже не перевіриш. 25 грудня 1927 року 26-літній Владислав Ріф помер у Закопаному, а дезінфектори, які проводили знезараження кімнати покійного, спалили серед іншого всі рукописи ніде не друкованих творів Ріфа й усі листи Шульца.

Багата й повна екзотичною вегетацією слів і барв проза Шульца — як можна припускати — не подібна на загиблу прозу Ріфа. Більш шульцівськими за своєю стилістикою та гротескною міфологізацією бували листи Ріфа. Чи він перейняв ці риси від Шульца, чи були вони спільні для них обох — не відомо. Важик пише: «Бруно Шульц прислав мені кілька листів Ріфа, написаних із Закопаного до Дрогобича. Пансіонат у тих листах перетворився на корабель, з гостей була сформована команда під орудою фіктивного капітана. Корабель був гротескний, проза пластична, густо всіяна метафорами, усе мало жартівливий тон і не давало уявлення про спалений роман Ріфа». Якщо навіть отой корабель-пансіонат виріс із Шульцівської інспірації, то є також свідчення про зворотну залежність.

У *Ночі Великого Сезону*, оповіданні з тому *Цинамонові крамниці*, є уривок: «Батько наслуховував. Здавалось, у цій нічній тиші його вухо видовжувалось, галузилося аж десь за вікном фантастичним коралом — червоним поліпом, якого колихав шум ночі» [*Ніч Великого Сезону*, 99]. Цей уривок, зрештою, не найтипівший для Шульцівської метафорики й образної мови, за свідченням особи, яка товаришувала і з Ріфом, і

з Шульцом, запозичений у Ріфа, — той мотив, та метафора походить із його листа до Шульца.

Можна припустити, що контакт із Ріфом мав на Шульца істотний вплив, можливо, він прискорив дозрівання його «приватної міфології», яка мала стати основою і змістом усієї його творчості, призвів до заміни транспозиції класичних фігур завше близької Шульцові міфології особами, знайденими у власній біографії: постаттю батька, покоївки Аделі, кузенів чи містечкової божевільної Тлуї. Адже ще у 1920–1921 роках, коли він надавав назви своїм гравюрам із циклу *Ідолопоклонна Книга*, то рясно черпав із номенклатури одвічних міфів, відомих казкових сюжетів і легенд — скажімо, «Гестія», «Кірке», «Інфанта та її карлики». Варто додати, що оті класичні імена носили у Шульца вже інші постаті, родом із його уяви: богиня домашнього вогнища Гестія — то панна покоївка з тріпачкою в руці; Кірке, яка в античному міфі перетворила чоловіків у свиней, — тут названа «Мадемуазель Кірке» і є циркачкою, яка доводить чоловіків до розкішного приниження; «Інфанта та її карлики» — це також типова для Шульца, мазохістська за змістом композиція.

У період дружби з Ріфом почалася літературна творчість Шульца. Вона виросла з листування, але не обмежилася самими лише листами. Він почав писати за життя приятеля, писав і далі після його смерті.

Відколи забракло єдиного адресата, Шульц писав на самоті і майже нікому про це не розповідав. Твори ховав до шухляди — поруч зі своїм щоденником. Тільки іноді окремі уривки наче перекидав контрабандою в листах до знайомих — зокрема до краківської художниці Стефанії Дретлер — очікуючи із зачаєним неспокоєм палко сподіваного відгуку.

Твори того часу не датовані, а позаяк ті з-поміж них, яких автор не прирік на забуття, були ним включені щойно до його другої книжки, то вони були сприйняті

критикою й читачами як твори, пізніші від *Цинамонових крамниць*. З листа Шульца відомо, що *Липнева ніч* — видана щойно в 1937 році — постала майже десятима роками раніше — в 1928 році. Так само, ба навіть подекуди і ще раніше належало б умістити в часі постання таких новел із *Санаторію Під Клепсидрою*, як *Друга осінь*, *Едзьо*, *Пенсіонер*, *Самотність*, *Додо*, а також — судячи з усього — сам *Санаторій*, як і *Мій батько вступає в пожежну команду*. «...видаю в «Roju» том давніших новел», — писав Шульц Брезі в 1937 році. «Чи бачили Ви, може, мою новелу *Додо* в січневому якомусь номері «Tygodnika Ilustrowanego»? [...] Чи читали уривок про батька-пожежника у «Wiadomościach Literackich»? То все давніші речі», — писав він у 1935 році до Вашневського. «Уривочки мої, які Ти читав, — вони написані від руки, — колись, я тепер відшукав як такі собі „додатки“», — писав він того ж року до Брезі.

У період між смертю Ріфа й написанням перших слів *Цинамонових крамниць* постало, мабуть, оповідання *Мій батько вступає в пожежну команду*. Наведу тут пов'язану з ним дійсну історію, що свідчить про те, як незначний фабулярний привід став імпульсом для написання цього твору.

Старший колега, вчитель у тій самій гімназії, розповів якось Шульцові про свого батька-пожежника. Ось реляція того колеги: «Певного дня Бруно заявив мені, що під впливом мого оповідання з часів дитинства він скомпонував нову роль для свого батька, а саме — „Мій батько вступає в пожежну команду“. Я колись розповів йому, що іноді вночі, коли я вже спав, прокидався від руху й світла і помічав, що мій батько при світлі настільної лампи поспіхом одягається в мундир пожежника, а відтак вкладає на голову блискучий шолом, опперізується широким пасом із підвішеною при боці сокиркою з двома лезами — широким і вузьким — і поспіхом вибігає в ніч, а на

вулицях видно незвичне світло і женуть якісь візки, словом, я чув і здогадувався, що — „Горить“. Я теж намагаюся встати і йти з батьком, адже боротьба зі стихією вогню непереборно вабить мене — але мене спиняють. Проте іноді мені вдається „обдурити погоню“, і тоді я спостерігаю пожежу зблизька. А зокрема мого батька. Він керує акцією, а всі його слухають. У своєму мундирі пожежника він був для мене уособленням відваги, енергії та самопосягати». Шульцівське мистецьке втілення цього мотиву колега, зрештою, відчув як гротескну транспозицію, що знецінювала його значущий спогад, яким він поділився із Шульцом.

Настав 1930 рік. Перебуваючи в Закопаному, Шульц кілька разів відвідав знайомого йому уже п'ять років Віткаци та познайомився у нього з Деборою Фоґель ^[26], яка прибула зі Львова.

Вона була доктором філософії, авторкою тому віршів, ентузіасткою модерного малярства. В Деборі Фоґель Шульц знайшов інтелектуально близьку собі особистість, і випадкове знайомство переросло у тривалу дружбу. Відтоді він навідував Дебору — яку називали Дозею — у Львові, проводив разом із нею довгі години у спільних прогулянках, дискусіях, розмовах. Скоро обоє переконалися, що їх дуже багато чого пов'язує, що інспірація, породжувана їхніми стосунками, є вагомою та двосторонньою. Вони почали обмінюватися листами, і більш-менш через рік після початку кореспонденції в листах Шульца почали з'являтися частинами блискучі міфологічні історії, які містилися в розлогих постскриптах. На тлі магічно переміненого Дрогобича, у часі, який відмовився від неперервності й визволився від свого незворотного проминання, почали розіграватися перипетії батька Якуба і сина Юзефа, що причаровували єдину читачку. Відшукання нового «спільника для новаторських починань» подіяло, як

колись, збудливо. Із постскриптів, написаних спершу для однієї особи, уклалася книжка: *Цинамонові крамниці*.

Дебора з дедалі зростаючим захватом сприймала ці незвичайні листи, вона заохочувала й інспірувала продовження міфічних історій. Її приятелька, єврейська публіцистка Рахеля Ауербах^[27], ознайомившись із текстами постскриптів, почала переконувати опублікувати їх. То не була проста справа, на заваді стояла не лише несміливість Шульца. Проза ця була настільки відмінною від усього, з чим досі мали справу видавці й літературні критики, що перші спроби опублікувати видобуті з листів оповідання закінчилися невдачею. Щойно клопотання Дебори Фогель, підтримані завдяки посередництву скульпторки Магдалени Грос^[28], дали результат. Справа сперлася на Софію Налковську^[29].

З реляції давньої приятельки Магдалени Грос Аліції Джанґранде, яка мешкала в Аргентині, ми знаємо обставини отих плідних за наслідками подій. Було то у Варшаві, в приватному пансіонаті пані Рози Грос, матері Магдалени, по вулиці Новий Світ [Nowy Świat], 33, у великодню неділю 1933 року. Там з'явився Шульц, який тільки-но приїхав із Дрогобича, привізши машинопис своєї книжки, щоб представити його — він про це мріяв — Софії Налковській. Шульц звернувся до Магдалени Грос:

«Від Вас залежить доля моєї книжки. Я знаю, що Ви приятелюєте із Софією Налковською, і якщо Ви їй зателефонуєте й попросите її прийняти мене, вона Вам не відмовить. Прошу Вас, зробіть це. Я маю у розпорядженні тільки

це пополудня, потяг повертається цієї ночі, я не можу втрачати часу».

Його голос мав благальний, а водночас дуже твердий тон. [...] Підвелася і пішла до телефону, щоб потелефонувати Налковській. [...] Налковська відбивалася, як могла, від хмари «знайомих геніїв», що засипали її робочий стіл рукописами, гідними, на їхню думку, негайної публікації. Не знаю, яких аргументів вжила Маґда, щоб переконати Налковську; факт той, що через кілька хвилин повернулася, тріумфально кажучи: «Негайно ловіть таксі та їдьте за цією адресою». Шульц вийшов, а й Маґда мало не виштовхували його, вже на сходах він зумів видушити: «Моя папка!» Втрюх ми повернулися шукати папку, в якій містився рукопис. Бідний Бруно був блідий, руки йому тряслися. Він поїхав у таксі, а через якусь годину повернувся до пансіонату уже спокійніший. [...] «Налковська казала мені перечитати кілька перших сторінок, потім перервала і попрощалася зі мною, прохаючи залишити їй рукопис. Вона хотіла перечитати його сама. То була зустріч комети із сонцем... Комета спалахнула [...]». Шульц ходив туди-сюди кімнатою, він навіть не схотів випити чаю. [...] Врешті, близько 7-ї вечора задзвонив такий очікуваний телефон. «Це найсенсаційніша об'ява в нашій літературі!» — кричала Налковська до Маґди. «Завтра біжу в „Rój“, щоб вони якомога швидше видали ту книжку!» Шульц стояв, наче вкопаний, наче паралізований, коли Маґда переказала йому слова Налковської. Ми почали його трусити, обіймати його, щоб він отямився.

Процитований спогад (він походить із листа до мене) я навів майже повністю, бо він дуже важливий: він стосується переломного моменту в житті Бруно Шульца та в історії нашої літератури. Ще того ж року, наприкінці грудня, *Цинамонові крамниці* вийшли у видавництві «Rój», споряджені датою: 1934.

Варто згадати також про певний інцидент, який був наслідком намагань Шульца знайти «одновірців» у мистецтві та здійснити видання друком своїх творів. Ще перед книжковим дебютом він встановив зв'язки із літературною групою «Передмістя» [«Przedmieście»]^[30] і як один з її членів опублікував у колективному томі групи уривок *Цинамонових крамниць*. Утім, на тому й завершилася участь Шульца у «Передмісті». На літературній мапі він був унікальним, іншим, аніж усе, що його оточувало; йому судилося залишитися на самоті і в творчості.

Мабуть, *Крамниці* не були всього лиш епістолографічною імпровізацією, плодом листування з Деборою Фогель; для їхнього написання Шульцові прислужилися видобуті із шухляд давніші твори й уривки, втім, деякі оповідання й літературні мотиви були породжені попереднім листуванням та міркуваннями, які в ньому містилися. Це стосується зокрема Шульцівського *Трактату про манекени*. Мотив манекенів був спільним для них обох, хоча в кожного набув іншого філософського сенсу. В 1934 році Дебора Фогель видала томик віршів *Манекени* [*Manekiny*], а в томі прозових творів *Цвітуть акації* [*Akacje kwitną*] («Rój», 1936) опублікувала уривки під назвами: *Демаскування манекенів*, *Потрібна нова сировина*, *Нові манекени ідуть*, *Розділ про манекенів: продовження*, *Ще кілька ґатунків ляльок* чи *Дешевизна заливає світ*.



[Дебора Фогель, бл. 1932](#)

Тоді як Шульц, захоплений субстанцією речей, консистенцією матерії, пише: «Ми любимо матерію як таку, пухнасту й шпаристу, любимо її єдину містичну консистенцію. [...] любимо її розлад, її впертість, її солодку незграбність» [*Трактат про манекени, або Друга книга роду*; 47], — Дебора Фогель формулює проблему суперечливо: «Ото солодка і нудна матерія світу входила у свій найдосконаліший етап життя: у вирішальну для її долі епоху штучного розмаїття».

Штучне розмаїття матерії! Порівнюючи окремі уривки *Акацій* і *Крамниць*, ми наче беремо участь у загубленій епістолярній полеміці Дебори й Бруно. Нудна матерія? Штучне розмаїття? Шульц відповідає, заперечуючи: «Чи відчуваєте ви біль, глухе невільницьке страждання, закуте в матерії терпіння цієї ляльки, яка й сама не знає, чому стала нею, чому повинна терпіти силоміць нав'язану їй форму, що стане пародією?» [*Трактат про манекени. Продовження*; 49].

«Дешевизна заливає світ, — пише Дебора. — Штивний і сухий [...] перкаль, без м'якоті. Іноді вони незграбно пробували чогось іншого: намагалися уподібнитися м'яким єдвабам чи м'ясистим оксамитам, але навіть полиск їх був пласким і штивним, позбавленим життя». Шульц реплікує: «Деміург захоплювався випробуваними, досконалими і складними матеріалами — ми ж віддаємо перевагу лахміттю. Нас захоплює дешевизна, убогість, невибагливість матеріалу» [*Трактат про манекени, або Друга книга роду*; 47]. Якщо йдеться про елементарний матеріал, про сировину, Дебора ладна погодитися: «Але душа сировини є дуже делікатною і фантастичною. Треба лише видобути приховану душу матерії». Тут Шульц погоджується: «Немає мертвої матерії, [...] мертвість — це тільки омана, за якою ховаються невідомі форми життя» [*Трактат про манекени, або Друга книга роду*; 45].

Коли Дебора скаржиться, що «готові речі й завершені справи видзвонюють склом і меланхолією. Все, що має сталі контури і форму прямокутника чи куба, є сірим від смутку, позаяк є вже раз і назавжди», — Шульц опонує: «Немає предметів мертвих, твердих, обмежених. Усе дифундує поза свої межі, триває лише мить у певному вигляді, щоб його за першої же нагоди покинути». А отже ніщо не є раз і назавше. «Серцевина меблів, їхня субстанція уже мусить бути розхитана, здегенерована і податлива на гріховні спокуси: тоді на тому хворому, змученому і здичавілому ґрунті розцвітає, як прекрасна висипка, фантастична осуга, барвиста, буйна пліснява» [*Трактат про манекени. Закінчення*; 52].

Очевидно, що ці зіставлення були зроблені цілком довільно; важлива лише спільність мотивів і різниця в інтерпретації. Ані листів Дебори Фогель до Шульца, ані Шульца до неї не існує, але про їхній зміст ми можемо

здогадуватися частково з вищенаведених виписок і порівняння їх, частково з кількох пізніших листів Дебори, які дивом уціліли. Дебора повертається у них іноді до епохи праісторії *Цинамонових крамниць*. Знаменна річ: у той час, коли у сфері мистецтва, в регіонах творчих креацій Шульц знаходив більш оптимістичні розв'язання, відмикав ключем міфу мало не всі закриті на засув перед Деборою двері, то в царині життєвої практики він був більш безпорадним, більш схильним до пораженства і від своєї приятельки міг очікувати інтелектуальної підпори і розради, хоча й породжених «більш тверезими» передумовами.

Була така мить, коли Шульц мав намір одружитися з Деборою. Вирішальним для відмови від цього задуму начебто став спротив родини Фоґелів. Зрештою, невдовзі, ще перед публікацією *Цинамонових крамниць*, Дебора Фоґель вийшла заміж за львівського архітектора Баренблюта. Можливо, вона не довіряла почуттям Бруно, сприймаючи їх — адже Дебора добре знала його вдачу — за плетиво ілюзій. Через певний час, виповнений кількарічним жениханням Шульца до Юзефини Шелінської, пара приятелів, які, зрештою, ніколи не припиняли зустрічатися й листуватися, повернулися листовно до тих невітлених намірів. У пустці, що постала після розставання з нареченою, Шульц прагнув було знову встановити тісніший інтелектуальний контакт із Деборою, відновити давню співпрацю. Він написав, запропонував поновити тісний зв'язок, не переймаючись наклепами знайомих, які прагнули посварити їх між собою обмовами, наче творчість Бруно і Дебори надто подібна, що все це є наслідком свідомих запозичень. Свідома цього наклепу, вона писала після зустрічі 21 листопада 1938 року:

«Бруно, вчорашній день, яким я так тішилася, прагнучи відродити ним і започаткувати нову еру давніх неділь, залишив у мені легкий осад невдоволеності: ми майже не розмовляли одне з одним, а ті поверхові, інтелігентські розмови з чужими людьми є власне тим, від чого я тікаю. Скільки брехні, скільки штучних, механічних відчуттів і ніби-зацікавлень вони провокують, змушуючи до штучної активності! А може, ми тікаємо одне від одного підсвідомо, і звідси це оточування себе від певного часу чужими, хоч би скільки ми зустрічалися? Може, так діється тому, що вплинули і зробили своє всі ці голоси про подібність, і ми не хочемо тепер занадто оголюватися одне перед одним? Якою сумною є така скнарість, якою непродуктивною. Скільки лихого може наробити людська дурість, і як сумно, що власне вона має таку владу навіть над найістотнішою потребою та найглибшою тугою людини. Бо прецінь давні наші розмови і наш контакт були однією з тих нечисленних, чудових речей, які трапляються раз у житті, а може, навіть раз на кілька чи кільканадцять безнадійних, безбарвних життів».

У відповідь на лист, з якого взято наведений уривок, Шульц негайно запропонував повернутися до давніх контактів, нагадуючи, що колись прагнув поширити їх на всю сферу особистого життя і що він шкодує, що цього не трапилося. Пропозиція породила у відповідь сперті на спогадах рефлексії, які свідчили про пильне знання психіки Шульца, а також згоду на пропозицію в діапазоні творчого, мистецького співництва. Про це

свідчить уривок із відповіді Дебори за 7 грудня 1938 року:

«...переходжу до останнього листа. Я хотіла би пройтися разом із Тобою рядок за рядком — у розмові. Не лише тому, що Ти так серйозно жадаєш серйозної реакції — «не аби чим» — але тому, що він надається на проблематизацію. А коли ми будемо — може, найближчої неділі? — читати того листа, перечитаймо ще й іншого, той, якого Ти написав, довідавшись про заручини, і мого листа того часу, здається так і не надісланого, а може не в тій формі надісланого. [...] Чи є якийсь зв'язок? Є якась така дивна, ірраціональна асоціація рефлексії в мені; випадково прочитавши вищезгаданий лист безпосередньо перед останнім, я уклала таку конфігурацію рефлексії: чи не тому я не зробила висновків із першого, бо не вірила в його буквальність? Бо поставилася до нього, попри те, що сама тоді відчувала подібними категоріями і так розпачливо, як радше до поезії на тему, аніж дослівного освідчення, бо не вірила, що Ти вмієш насправді бажати життя і щастя, але одразу транспонуєш ту тугу на чисте, сублімоване переживання, і цим потроху вдовольняєшся, тією поезією життя, тим екстрактом чудесності, не бажаючи чи не вміючи потратити грубу й сіру сировину, сповнену нудьги й труду? Ймовірно, так я відчувала, маючи зрештою в руках певні докази, як мені, може, неслухно, здавалося. Потім ми дозріли. Пункт ваги нашого життя перемістився на формулювання життя, і ось сьогодні Ти пишеш мені листа про пошуки щастя власне і

насамперед на цій платформі. Про пошуки разом. Я приймаю...»^[31]

Контакт був відновлений, проте обмежився лише обміном листами. Зрештою, залишилося вже дуже мало часу: через несповна дев'ять місяців вибухнула війна. Кореспонденція тривала у часи совєцької влади і ще пізніше, після приходу гітлерівського окупанта, аж до миті, коли Дебора, впадши у крайню апатію та байдужість, не могла вже спромогтися навіть на листа. Її літературна творчість — далека від мистецьких вершин Шульца — менше нас тут цікавить, хоча, з іншого боку, заслуговує на згадку. Але особа Дебори Фоґель та її доля обходять нас насамперед з уваги на зв'язки із Шульцом, з огляду на те, що вона була йому найкращою, найбільш надихаючою інтелектуально й творчо Музою.

Як уже було сказано, *Цинамонові крамниці* поставали для одного читача: адресатки листів, які надходили з Дрогобича до Львова. Отож була збережена — так потрібна Шульцові, сприятлива для нього — інтимність контакту між творцем і читачем. Він апелював лише до смаку й точки зору єдиної довіреної особи. Це не обтяжувало його гнітючим тягарем відповідальності щодо смаків літературних клік, страху перед гримасами офіційної критики. Цих відчуттів йому судилося зазнати щойно пізніше — після дебюту, — і не раз він стверджував, що вони паралізують його, замінюючи затишну безпосередність переказу кудись — на сповнене загрозливого неспокою творче діяння, адресоване в невідоме. Бо, може, найістотнішим для Шульца був не спільник, а мудрий адресат, довірений слухач. Без такого резонансу він чувся, попри усвідомлення, що в нього є багато читачів, самотнім, хоча як мало хто міг влучно оцінити свою творчість.

Тож він потребував, щоб його вислухали та утвердили в собі — не лише Муза, але й мало не кожна зичливо й зацікавлено налаштована особа. Звідси така рясна, проваджена з багатьма людьми водночас, кореспонденція. «Колись я знаходив вихід для своєї енергії у написанні листів, то була тоді єдина моя творчість», — зірився він у листі в 1936 році. І часто додавав із притиском, що той період з-під знаку епістолографічної творчості здається йому особливо багатим, повним і квітучим — епохою поступового постання літературного шедевру, який він запечатував частина за частиною в конверт і вкидав до поштової скриньки. Мабуть, жоден твір красного письменства не народився таким особливим, а водночас природним чином.

Фантоми і реальність

На рисунках і гравюрах Шульца, повних демонічної аури, ідолопоклонства перед кумиром жінки-приборкувачки, в нав'язливо еротичних сценах, перенесених у виміри міфології, уважний спостерігач неодмінно помітить повторення одних і тих самих облич, фігурування у багатьох рисунках ідентичних фізіономій. Серед чоловіків-карликів, які плазують біля ніг жінки, зазвичай повторюється постать самого Шульца, цибуляста голова його приятеля Мундка Пільпеля, Шульцового шваґра інженера Гофмана та інших близьких йому людей. Серед владних жінок, які царюють на рисунках, можна розпізнати постаті обожнюваних ним дрогобичанок: Мілі Люстіґ, Тинки Купферберг чи Фридерики Веґнер, а також багатьох інших. Їхні ролі на рисунках були фантастичні, одяг — значно скупіший, аніж той, в якому Шульц мав нагоду їх бачити, — лише обличчя залишилися тими ж. Галюцинації Шульцівського мистецтва, велівши їм існувати в демонологічній сфері, перемінивши їх у фантоми, не позбавляли їх посвідчення особи: обличчя. Схожість рис тут завше влучно схоплена. Один дрогобичанин, упізнавши в довгоногій німфі на рисунку Шульца свою дружину в костюмі Єви, гостро картав Шульца, а дружину почав підозрювати — цілком безпідставно — у позуванні оголеною.

І в літературній творчості Шульца елементи автентичної біографії митця були вплавлені в розділи Шульцівської космогонії. Він писав до Віткаци: «Так само, як люди в давнину виводили своїх предків із міфічних подружжів із богами, так я вчинив спробу установити для себе якесь міфічне покоління антенатів, фіктивної родини, з якої я виводжу мій справжній рід.

До певної міри ті «історії» правдиві, вони репрезентують мою манеру життя, мою особливу долю». Ту «правдиву фікцію» рясно підпирають дослівні перенесення з реальності. Дитячі, міфологічні переживання малого Бруно — який перетворився у книжках на Юзефа — піднесені до універсальності; містечко Дрогобич, перемінене у непозначений на жодній мапі маточник магії дитинства, не втратило слідів своєї автентичної топографії. Для перцепції Шульцівського твору усвідомлення цих автобіографічних залежностей, цих пов'язань не обов'язкове. Автономний світ Шульца пояснює сам себе і не вимагає покликання на психобіографічну ґенезу, адже особисте стало загальним, а провінція — світом.

Проте незмірно цікаво й істотно дошукуватися в цій міфологічній історії елементів реального, вміщеного в конкретному часі й просторі творива. Ці стежки, розсіяні у творах, немало важили для творчого процесу: вони становили запоруку автентичності творчого світу, наче посвідчували візію — візію реконструйованої міфології дитинства.

У тому симбіозі елементів автентичності з міфом і фантомом криється одна з таємниць креаторства Бруно Шульца. Труднощі у здійсненні конфронтації щодо цієї матерії породжені тим, що час загинув на тому боці останньої війни, що більшість із тих, хто зберігав його у пам'яті, — не існують, а декорації — Дрогобич і околиці — перемінені, населені зовсім іншими людьми, опинилися за кордоном.

Під час моєї мандрівки у рідний край Шульца я знаходив оті місця, пов'язані з реальною біографією Бруно і міфічним життєписом Юзефа із *Цинамонових крамниць*. «Я хотів би Вам насамперед показати Дрогобич і околиці, — пише Шульц до Брези в 1934 році, — Вашими очима наново побачити сцену моєї молодості. Ввести Вас у ненаписані розділи „Цин.

Крамниць“. Прошу приїхати». Через тридцять років я скористався — як самозванець — отим запрошенням, щоб відвідати декорації написаних розділів. Моїми провідниками служили обізнаність у творчості Шульца та кілька уродженців Дрогобича, які пам'ятали великого письменника.

Будинку, в якому він народився і провів дитинство, не існує, проте на його місці уже багато десятиліть стоїть новий наріжний будинок, наповнений сонячним світлом, яке вдирається через фронтальні вікна. Власне тут, на північно-західному боці ринкової площі сонце з'являється найраніше, заледве вихилившись з-над дахів кам'яничок навпроти. Перш ніж світло встигне сягнути фундаменту кам'янички, воно вже зазирає у вікна.

Читаємо в Шульца:

«Ми мешкали в Ринку, в одному з тих темних будинків з порожніми й сліпими фасадами, які так важко відрізнити один від одного» [*Навіженство*; 27]. «О п'ятій годині ранку — ранку, яскравого від раннього сонця, будинок наш уже давно купався в жагучому і тихому ранковому блиску» [*Мертвий сезон*; 216].

А пополудні, коли сонце відступає з глибоких надр помешкань на тому боці ринку й починає заходити, — я помандрував стежками Шульца до двох сонячних іще боків ринку, аби нарешті дійти до аптеки в протилежному, наріжному будинку поруч із прилеглою до ринку вулицею — колись Стрийською^[32]. І знову безпомилково мене провадив Шульц, — послухаймо його слів із оповідання *Серпень*:

«В суботні пополудні я виходив з матір'ю на прогулянку. З півмороку сіней відразу вступалося у сонячну купіль дня. [...] Так мандрували ми з матір'ю через дві сонячні сторони Ринку, водячи наші заламані тіні по всіх будинках, як по клавішах. [...] Аж урешті на розі вулиці Стрийської ми ввійшли в затінок аптеки. Велика сулія з малиновим соком у широкому аптечному вікні символізувала прохолоду бальзамів, якою всяке страждання можна було там втолити» [Серпень; 19-21].



Дрогобич перед Першою світовою війною

Немає вже сулії з малиновим соком у вітрині аптеки, яка колись належала магістрові Горґоніушові Тобіашеку, тільки сонце, сходячи й заходячи, осяває й пригашує фасади окремих будинків, згідно з точним описом Шульца. Це твердження унаочнює відповідність реальній топографії та незвичайну, — як на жанр творчості Шульца, — вірність реаліям, із якою на

сторінках своїх творів він вказував автентичні пункти своєї біографії.

Тих реалій, тих справжніх точок опори іманентного Шульцівського світу можна знайти багато. Мало не кожна, навіть найбільш ризикована метафора Шульца, кожен найдрібніший міф *Цинамонових крамниць* має коріння в реальному підложжі, верифіковані цим пов'язанням і цією ґенезою, яка надає фантазмагоріям чесноти автентичності. Щойно в цьому місці, з якого виросла, динамічна гіпербола Шульца схиляється «до тих сумнівних, ризикованих і двозначних регіонів, які тут коротко назовемо регіонами великої єресі» [*Манекени*; 44*].

Лише Дрогобич та його околиці дозволяли Шульцові відтворити принаду міфів, які він всотав у дитинстві. Отож тільки там він міг творити, а екзотичні, зачаровані подорожі до барвистих Гайдарабадів чи Тасманій міг здійснювати лише за допомогою дрогобицького альбому поштових марок, «переказів на імперії і республіки, на архіпелаги й континенти» [*Весна*; 140].

Коли оповідач і герой *Крамниць* вирішує повертатися «шляхом на Соляні Жупи» [*Цинамонові крамниці*; 68], він іде міфологізованим містом, а водночас справжньою його вулицею; коли під час своєї нічної, блудної мандрівки зауважує, що передміський фрагмент краєвиду нагадує «вулицю Лішнянську^[33] в її нижньому, рідко відвідуваному кінці» [*Цинамонові крамниці*; 69] — йому йдеться про вулицю Лішнянську, яка простує до села Лішня, назву цієї вулиці вже в першому виданні книжки спотворила друкарська помилка; коли, увійшовши до споруди гімназії, він вирішує зазирнути до зали, де професор Арендт вів уроки малювання, то опиняється в ц.-к. гімназії ім. Франца Йосифа, де Шульц навчався і де справді його першим проводирем країною мистецтва був у 1902 році

Адольф Арендт. І Василіянське нагір'я зберегло в космогонії Шульца свою справжню назву, і церква Св. Трійці, яка досі височіє в центрі Дрогобича, біліючи як у *Геніальній епосі* своєю бароковою спорудою, «яка, мов злітаюча з неба величезна сорочка Бога, пофалдована в пілястри, ризаліти і фрамуги, розхристана пафосом волют і архівольт, порядкувала на собі в поспіху цю велику розбурхану шату» [*Геніальна епоха*; 129]. Неважко також переконатися, кружляючи Дрогобичем, що Шульцівська вулиця Крокодилів, ота «паразитична дільниця» — то міфологічна транспозиція вулиці Стрийської, дешева містечкова *city* з гротескними великоміськими претензіями. У Шульца вона стала символом урочої, хворобливої краси імітативності, зберігши однак свої дійсні риси, зав'язки магічної метаморфози: з узгір'я вулиці Крокодилів видно було «майже цілу довжину цього широкого тракту аж до далекого недобудованого вокзалу» [*Вулиця Крокодилів*; 79]. Той самий краєвид розстиляється з найвищого пункту вулиці Стрийської. Черпання з уяви було прецінь для Шульца водночас процесом черпання із пам'яті, не тієї «біографічної», як він сам її називає і на брак якої скаржиться, а емоційної — «пам'яті клімату». Рудименти реалій, пов'язані з нею, він вправно ховає, щоб зробити ймовірними для самого себе власні творчі креації.

У Трускавці, курорті, розташованому поруч із Дрогобичем, Шульц від дитинства провів не одні канікули. В оповіданні *Осінь* він не називає його по імені, але коли п'ятнадцятилітній хлопець, який має повернутися з канікул до свого міського дому, прощається з літом, звинувачуючи цю пору року в надмірі творчого натхнення, — ми знаємо, що йдеться про Трускавець, «малий ще тоді курорт». Сцена прощання з літом розігрується в конкретно означеному місці: «в малому парковому рондо, порожньому тепер і ясному в промінні післяполуденного сонця, біля

пам'ятника Міцкевичу світає мені в душі правда про кризу літа. В ейфорії цього об'явлення піднімаюся двома сходинками пам'ятника, обводжу поглядом і розпростертими руками замашисту дугу, наче звертаючись до всього літовища, й кажу: — Прощавай, Поро!».



*Вулиця Стрийська — прототип «вулиці Крокодилів» з
Цинамонових крамниць, бл. 1905*

Мале паркове рондо з пам'ятником Міцкевича існує досі, я відвідав його, оточений краєвидом Шульцівської Республіки мрій, яку читач Шульца буває схильний трактувати винятково як витвір чистої уяви автора. Дорогою з Дрогобича до Трускавця я пригадав собі слова: «У ті дні, бувало, мати винаймала коляску, і ми всі виїжджали, з'юрмлені в її чорній шабатурі, — приказчики на козлах із тлумаками чи учеплені за ресори — за місто, на „Гірку“». Ті й наступні слова спали мені на гадку, коли я побачив горбисто-хвилястий краєвид, який відкрився перед нами. Далеке пасмо нагір'їв, затьмарене милями відстані, яке замикало величний простір, що його рідко бачиться так широко враз — у колі одного погляду. Я спитав. Так, то т. зв. Гірка — тут, де ми власне перебуваємо. А той будинок збоку, зліва, тут колись була стара корчма Путца... Вже знаю: я на рубежі Шульцівської Республіки мрій.

«Врешті ми зупинилися на «Гірці», біля мурованої та широкої корчми. Вона стояла самотньо на вододілі, прорізаючись на небі розложистим дахом, на величній межі двох опадаючих площин. Коні важко добувалися до високого пруга, самі в задумі ставали, якби на рогачці, що ділила два світи. За тою рогачкою відкривався вид на розлогий ландшафт, потятий гостинцями, бляклий і матовий, мов блідий гобелен, овіяний величезним повітрям, блакитним і порожнім. (...) ...ми в'їжджали у той край, розлогий, наче мапа...»

Отак-то міфічна історія вгніздилася в дрогобицькому повіті: тут їздили в упряжі безкрилі Пегаси — візницькі шкапи, тут божок Пан — у постаті волоцюги — ходив у хащі за потребою, а поганські шанувальники сонця — то перехожі, очі в яких мружилися, а вуста кривилися від сліпучого блиску серпневого дня, який накладав на їхні обличчя культові маски; тут ґонтовий дах будинку купця-мага перетворюється на пташиний Ноїв Ковчег; а останні сторінки з оголошеннями зі старого тижневика — на Святе Письмо, повне магічних строф. Оповідання *Книга* складається власне з таких поетичних міфів, які променіють із цих оголошень. А самі оголошення — справжні, автентичні позивні сигнали Шульцівської міфології. Їх можна знайти у щорічниках старих видань: Анну Чілок, яка рекламує чудовий засіб для пророщення волосся, перемінену Шульцом у божественну «апостолку волохатості», «Ельзу-флюїд із лебедем» чи спогади Маґди Ванґ.

Постаті з оповідань Шульца, які зазнали міфологічного ушляхетнення, то не лише він сам — головний герой творів — і його батько Якуб-купець, натхненний маг і напівбожественний єресіарх. На вознесіння у міф заслужило більше постатей із дрогобицької буденності. Несамовитий жіночий демон божевілля — кретинка Тлуя, описана в оповіданні *Серпень* і ще раз згадана в *Кометі*, — то відома в Дрогобичі, як і недорозвинений Аврумко, Тлуя або Тлоя, нещасна божевільна жебрачка. Недоумок Додо, який є титульною постаттю одного з оповідань, — то Давид Гаймберг, син Шульцової тітки Регіни. Шульц завжди із зацікавленням здивуванням оглядав карикатурно велику голову свого невдатного кузена і багато разів її рисував. Навіть песик Німрод із *Цинамонових крамниць* жив у домі Шульців і саме так і звався. Окрім Тлуї, Додо і вуйка Ієроніма, батько також буває носієм специфічного навіженства. Едзьо — то каліка, широкі плечі й

життєрадісність якого бентежно конфліктують із паралічем ніг. У цьому уподібненні до елементів життєвих деформацій проглядає не лише жах дійсності, а й не чужа сюрреалізові тератофілія^[34], щире захоплення існуванням курйозних форм, які підважують штивні правила дійсності.

Хтось пропонував для творчості Шульца термін «фантастичний реалізм». Це вкрай неточне означення, хоча в ньому примарно маячить тінь певної слушності — симбіоз фантома з реалістичними спостереженнями. Сюрреалізм? Той шукає шокуючих зіставлень, віддаючись на службу алогічності сонного марева. Шульц у своєму досвіді й переказі елементів видимого світу є майстром, він бачить, помічає влучно й докладно. Щойно із цих спостережень, завдяки накинутим їм зв'язкам і наслідкам, він будує міф, далекий від поточного бачення світу, не по-сюрреалістичному алогічний, але до певної міри очевидний, який керується — знову вживу неологізм — Шульцівською міфологією.

Це зумовлює, що окремі образи в письменстві Шульца, посилені міфологізацією об'єкта, є правдивішими, більш сугестивними, ніж будь-який реалістичний опис. Тому історія песика Німрода, хоча й далека від натуралістичної описовості, і не намагається її подолати зачовганим прийомом банального антропоморфізму — є настільки мистецьки переконливою і влучною. І ось виявляється, що той інтроверт, занурений у глибини власної індивідуальності, був незрівнянним спостерігачем.

Ми простежили на двох прикладах принципи й ступені того загостреного бачення. Коли б звести Шульців образ, який я процитую, до елементів зовнішнього спостереження, то ми мали б наступний опис: олені мають довгі, настовбурчені й розгалужені роги і є дуже полохливими. Другий ступінь бачення,

більш проникливого, дозволив би ще констатувати: олень не бачить власних рогів — вони перебувають поза межами його зору. Щойно міфологізація поєднує та доповнює окремі складові спостережень і досвіду, чинить образ проникливо пластичним, і, надаючи реляції видимості пізнавального процесу, видобуває метафізику поезії.

«Тоді я збагнув, чому тварини мають роги. То було те незрозуміле, що не могло поміститися в їхньому житті, нав'язлива і дика примха, нерозумна і сліпа впертість. Якась ідея-фікс, що зросла поза межі їхньої істоти, вище, понад голову, і, раптом занурена в світло, застигла в дотикальну і тверду матерію. Там вона приймала образ дикий, несосвітений і невірогідний, закручена у фантастичну арабеску, невидиму для їхніх очей, але жахаючи, у незнану цифру, під загрозою якої вони жили. Я збагнув, чому ті тварини схильні були до нерозумної й дикої паніки, до сполошеного шалу: втягнуті у свій безум, вони не могли видобутися з плутанини тих рогів, з-поміж котрих, — схиляючи голову, дивилися сумно й дико, мовби шукаючи проходу між їхнім галуззям» [*Геніальна епоха*; 126].

Другий приклад: кіт, побачений «звичайним чином», у межах опису з *Геніальної епохи* продемонстрував би кілька рис: ліниву нерухомість, елегантність постави і рухів, нерозгаданий брак виразу округлих очей. Шульц пише:

«Їхня досконалість затривожувала. Замкнені в доладності й акуратності своїх тіл, вони не знали хиб, ані відхилення. На хвилинку сходили углиб, на дно своєї істоти, і тоді нерухоміли у своєму м'якому хутрі, грізно й урочисто поважнішали, а їхні очі заокруглювалися, як місяці, всотуючі зір у свої вогнисті лінії. Але вже по хвилині, викинуті на берег, на поверхню, — позіхали своєю ніщотою, розчаровані і без оман» [*Геніальна епоха*; 127].

Настільки справжня деталь помічена тут у своїх найбільш невловних проявах — і щойно висновок, узагальнення, продовження, подальша оповідь — перетворюється на міф, перемену, вступає у сферу Шульцівської казки. Досить бодай раз побачити акацію на вітрі та запам'ятати еластичні вигини гілок, наче афектовані, характерні для них нахили, до яких — як виглядає збоку — їх змушує не вітер, а сама природа цього манірного листа, щоб зрозуміти істинність слів: «Здавалося, що ті дерева афектують вихор, театральнo збурюючи свої крони, щоб у патетичних перегибах показати витворність листяних віял...» [*Серпень*; 20].

Кажучи про *Цинамонові крамниці*, Шульц ужив формулювання «банкрутство реальності». Так, банкрутство в її претензії на однозначність, на зачовгану незмінність. Поет-міфотворець, визнаючи її підстави, водночас протиставляє себе їй, накидає їй нові закони, отримує небувалі досі наслідки. Адже фантазотворчість Шульца не вчиняє нової реальності поруч, незалежної від тої доступної повсякденному досвідові й розумінню. Навпаки: він занурюється в неї, оминаючи нічийні царини, не заторкнуті людським знанням, він віднімає в реальності поважність, міряючись із нею на її втоптаних гостинцях. І щойно тут

народжується Шульцова метафізика — ніколи не містика світу Кафки! — метафізика оживленої матерії. Проникливе знання цього принципу, не лише у творчій практиці, а також у повному самоусвідомленні її шляхів і механізмів, висловив Шульц на полях однієї рецензії.

«Коли сучасний письменник хоче знайти обґрунтування, виправдання для трансцендентного світу, вміщуючи його в точках, де наше знайомство з дійсністю, де наше знання має прогалини, — він сягає цілком протилежного наслідку, дискредитує фантастичний сюжет. Між трансцендентним світом і природною дійсністю немає жодного помосту».

Певна видимість об'єктивної реальності дотримана, певні її зовнішні рудименти шановані й надалі, а водночас під сумнів потрапляють істотні її риси й закони: час, простір, окремішність поодиноких істот. Тканина і структура реальності зазнає послаблення, її догмати повалені — у роззброєну подібним чином реальність вступає міф із наче-раціоналістичною позірністю, антигероїчний, він іноді сам перекірливо підважує власну серйозність. Щойно тоді він здатний — так само непевний, як дійсність, що була захиталася, — непомітно її прошивати, затираючи межі поміж собою і нею. І превтілювати її нову постать — без пафосу, іноді з усмішкою, котра приземлює надміру високу напругу деміургічних сил Шульцівського світу.

А власне: гумор Шульца, проникливий і делікатно негучний! Він боронить від надміру серйозної постави, притаманної чужому йому світові, забезпечує від екзальтованих жестів. Як часто цей гумор рецензенти —

вкрай неслухно — інтерпретують як акт деградації дійсності, коли він далєбі є союзником міфу, який підносить дійсність до найвищого щабля. Ця приправа гротеску позбавляє твориво Шульца езотеричності, але не принижує, не впливає з пародійних інтенцій, та й не призводить до деструкції міфів, до їхньої компрометації.

Міфологія Шульца, що здобула у творчості такий досконалий вираз, не була для нього лише мистецькою грою: вона виростала з автентичних глибин його індивідуальності. Він мав справу з міфами щодня, хоча давно вже попрощався з «геніальною епохою» міфотворчого дитинства. Колись, у тридцятих роках, він відвідав у Лодзі свою приятельку і несподівано під час жвавої розмови спохмурнів з невідомих для господині дому причин. Урешті Шульц зізнався, що високий заводський комин, побачений несподівано у вікні, так його вразив і опанував, що він не міг уже того позбутися. Від тієї миті комин отой став третьою особою в розмові. Його неминуха та істотна присутність і можливості, які потенційно в ньому закладені, «стали наче реальністю для нас обох», — формулює його лодзька приятелька. «Пригадую собі, — пише вона, — як, сидячи зі мною у кав'ярні в Лодзі, він розповідав мені про життя поштової марки [Рудольфів альбом для марок із *Весни*. — Є.Ф.], аж тут несподівано до мене підійшла знайома, щоб привітатися. Вона присіла до нашого столика, а він далі говорив про те, що й раніше, наче внутрішньо ігноруючи її, просто її не помічаючи».

Від жаху комина він тікав у країну барвистості — в утіху поштових марок. Там була його міфічна вітчизна. В ній він знаходив притулок од відчуття загрози, а тих фантомів, які й туди здужали вторгнутися, роззброював, приручав у творчості гумором, гротеском, який позбавляв їх смертельної отрути. Зауважмо, що там, де у творах Шульца елемент жаху є мізерним або й узагалі відсутній, — гротескний глум стриманий, іноді його

взагалі брак; він сильнішає як протиотрута мірою наростання «жахливих» сюжетів.

Скажімо, в *Трактаті про манекени* читаємо: «— Чи відомо вам, — говорив він приглушеним голосом, — що мій брат унаслідок тривалої і невиліковної хвороби поступово перетворився на згорток гумових кишок, що моя бідна кухня вдень і вночі носила його в подушках...» І враз тональність, аура опису перемінюється: на підмогу прибуває, виявляючись навіть у стилістичній верстві, анулюючи жах, гумор: «Яке розчарування для батьків, яка дезорганізація їхніх почуттів, яка втрата усіх надій, що покладалися на обдарованого юнака!» [*Трактат про манекени. Закінчення*; 54].

А коли в заступницькому колі батька барвистому світові нічого не загрожує, слова не відмовляються навіть від вигуків ледь артикульованого захвату, вони не потребують іронії, дозволяючи собі вираз явного зворушення:

«Книга... Десь на зорі дитинства, на першому досвітку життя яснів горизонт від її лагідного світла. Повна слави, лежала вона на батьковому бюрку, а батько, тихо в ній занурений, терпляче потирив послиненим пальцем гребені тих перебиванок, аж ось сліпий папір починав імлитися, мутнявити, маячити блаженним прочуттям і раптом злущувався клаптиками бібули й відслоняв павоокий, війчастий ріжок, а зір сходив, мліючи, у незайманий світанок божих кольорів, у чудовну мокроту найчистіших лазурів. О, те спадання полуди, о, те вторгнення блиску, о блаженна весно, о батьку» [*Книга*; 109].

Тільки дуже поверхова обізнаність із творчістю Шульца може уповноважити до твердження про близьку спорідненість із Кафкою. Насправді то діаметрально протилежні світи, вкрай різні творчі мотиви, далекі одна від одної філософії. Шульц високо цінував Кафку, але — всупереч безпідставним здогадам — ніколи не вважав себе його послідовником чи бодай побратимом снів.

Шульц — то будівничий дійсності-притулку, яка була чудовим «загостренням смаку світу»; Кафка — то мешканець і глашатай світу жаху, аскетичний пустельник, який очікує на диво справедливості, а воно так і не станеться. Шульц — метафізик, одягнутий в усе багатство барв; Кафка — містик у волосяниці довічних відречень. Шульц — творець і володар компенсаційного Міфу; Кафка — подібний на Сізіфа шукач Абсолюту. Шульц — марнотратний творець повсякденних Олімпів; Кафка — нотаріус всеосяжної Прірви.

Життя, реальна екзистенція, мало для Шульца найістотніше значення як сировина для творчості, воно було для нього вартісним у тому діапазоні, в якому можна було його «творчо утилізувати». Творчість він розумів як місію, вона була для нього втіленням журби й ослоною від убивчого страху. Отож він населив свої твори приязним чародійством і прирученим демонізмом, ніколи не ступаючи на дно метафізичного жаху, звідки немає вороття. Реальні назви автентичних осіб і місць, перенесені в міфологію, були для нього чимось більшим, аніж нагодою: термінами, які, одмінивши свій зміст, залишилися як одна з ниток, що зв'язували реальну біографію митця та витворену ним міфічну автогенеалогію.

Мандри у світ

Середовище, в якому перебував Шульц, було далеким від справ мистецтва. Ні з родичами, ні з колективом гімназійних учителів він не міг ділитися своїми міркуваннями, провадити дискусії на теми, які його цікавили найбільше. Він шукав таких духовних товаришів, іноді обдаровував довірою та інтелектуальними звіряннями осіб, не здатних уповні його зрозуміти. Потреба у співрозмовнику була нездоланною, а вразливість на жіночий чар такою непоборною, що найчастіше саме жінки ставали у листуванні письменника його сповідницями. Деякі з них були аж ніяк не пересічними особистостями, як-от Дебора Фогель. Знайомство та листування з нею виявилися чинниками, плідними для творчості, а отже, дали ті результати, яких він сподівався.

Минули двадцяті роки, настали тридцяті. Багато хто вже давно знав, що Шульц є малярем; проте ніхто не здогадувався, що він потай пробує себе в літературі. Навіть близькі йому в інших справах люди були цілковито заскочені в мить його літературного дебюту. В розмовах із ними він ніколи не згадував про свої письменницькі наміри та спроби.

Середовище, в якому він виріс і з яким його пов'язували найближчі стосунки, — це єврейська спільнота Дрогобича, зокрема ті її далекі від ортодоксальності кола, які становили важливий складник місцевої інтелігенції, різною мірою асимільований. Родинні узи були тут найістотнішим сполучником і злютовувачем. Шкільні та юнацькі прив'язаності також загалом не виходили поза це коло, стримувані нерідко побоюваннями наразитися на упередженість. Тільки листи такої чутливої у своїй

вразливості особи, адресовані вузькому колу кореспондентів, могли бути вільними від подібних побоювань, не завше прецінь безпідставних, зокрема, в періоди посилення антисемітських тенденцій. Допіру як об'явлений письменник, Шульц отримав змогу істотно поширити засяг своїх знайомств, здобути нових «товаришів пера», але не товаришів життя, не спільників у марудній провінційній повсякденності. У ній йому товаришували колеги-вчителі, такі ж, як і він, педагоги за функцією; проте, поза нечисленними винятками, в цьому випадковому й часто обтяжливому контакті з професорським колективом не було підстав для духовної спільності.

Дебют розширив коло знайомих і адресатів. Досі, до 1934 року, єдиними читачами Шульца були адресати його листів. Тепер він увійшов у літературні кола, а засяг його опублікованого твору був незмірно ширшим. Цей факт зумовив, що, окрім задоволення, Шульц почав відчувати хвилювання, яке утруднювало йому писання. Адже творчість його народилась із самотніх переживань і розмислів — відповідальна у своїй формі лише перед самим собою, вимогливим творцем. Після численних листовних зондувань вона насмілювалася врешті промовити до кількох адресатів: читач був знаним і втаємниченим, писання до нього і для нього було наче виказуванням таємниці — пошепки. Читач-адресат був не безіменним, а випробуваним, його реакцію можна було передбачити. Йому Шульц переказував не лише свої літературні спроби, а й паралітературні твори, якими були переважно його листи.

Можна без перебільшення ствердити, що Шульц був одним із останніх у Польщі видатних представників епістолярного мистецтва. Листи були не тільки зав'язком його письменницької творчості; він не занедбав їх навіть тоді, коли об'явлена уже друком творчість позбавила їх первісної функції та ролі єдиного

вияву літературної творчості. Отож, епістолярій є особливо істотним складником його письменства. Листи стали для нього настільки охоче обраною формою письма, що навіть у доробку *sensu stricto* літературному є твори у вигляді наче-листів, як от «лист» до Віткевича (Віткаци) чи також блискучий полемічний «лист» у відповідь Ґомбровичеві — обидва призначені для друку, для читачів, хоча формально скеровані на адресу лише однієї особи. Він мріяв про вихід поза зачароване коло листів, планував переїхати з Дрогобича. Перша мрія збулася; плани переїзду ніколи не були втілені: він сам їм підсвідомо опирався. Необхідна йому інтимна затишність пов'язувалася і з рідним Дрогобичем, і з епістолярною творчістю. А тим часом він таки вплив — як письменник — на ширші плеса, з Дрогобича — в незнаний світ.

Ширшало коло нових знайомств, а водночас зростала самотність у найближчому колі, — несповна три роки перед дебютом Шульц осиротів; у 1931 році померла його старенька матір, якою він до того сердечно опікувався. Невдовзі помре від серцевого нападу старший, обожнюваний Бруно брат, який узяв був на себе частину витрат на утримання родини. Стало самотніше й важче. Відходили близькі люди, зоставалися фантоми минулого, їх компенсували літературні кола, які прийняли нового прибульця.

Цинамонові крамниці принесли йому літературний успіх і перші найцінніші знайомства — насамперед зі Станіславом Ігнаци Віткевичем і Софією Налковською. Із Віткевичем він познайомився, щоправда, уже кілька років тому, але це знайомство, не підтримуване зустрічами, пригасло, аби допіру тепер відновитися й зміцніти; Віткевич став ентузіастом *Цинамонових крамниць*, продемонструвавши це в обширних публікаціях на теми творчості Шульца. Налковська спершу була покровителькою Шульца, полегшивши

йому видання першої книжки, а відтак стала сердечною приятелькою. Перший друкований відгук про *Цинамонові крамниці* належить їй. Вона писала: «Стиль цієї книжки освітлює й оглядає дійсність наче навиліт, показує її деформованою й правдивою, мов тканину під мікроскопом, — могутньою і жахливою правдивістю. Книжка ця незмірно цікава, до неї повертаєшся за все новими зачудуваннями, її читаєш наново у різних керунках, на різних рівнях». Налковська і Віткевич не були самотніми в цьому ентузіазмі; Адольф Новачинський, Антоній Слонімський та Юліан Тувім^[35] висунули в 1935 році кандидатуру Шульца на нагороду «Wiadomości Literackich». Тадеуш Бреза високо оцінив її в рецензії, опублікованій невдовзі після з'яви *Цинамонових крамниць*. Проте з цього не випливає, що усі критики й рецензенти поставилися до Шульца позитивно. Поряд із визнанням і похвалою його творчість спіткали нерозуміння, упередженість, ба навіть ґвалтовна злостивість рецензентів. Тільки найбільш чутливі зуміли її оцінити, інших понесла самовпевнена неофобія.

«Є щось дитинне у цьому старечому погляді, який руйнує», — писав один молодий критик. «Така фантастика [...] потребує радше поблажливості, аніж нехоті», — додавав він поблажливо, проте рішуче стверджував, що Шульц «збіднює світ» і що його «хвора самотність невинуватана, її варто було б пояснити радше діагнозом, впливом обставин, аніж потребою». То була аж ніяк не найгостріша оцінка, інші писали про Шульца як про «автора снобістських викрутасів», «симулянта» й «епігона», чи «солодкавого сентименталіста», а якийсь критик, відмовивши творчості Шульца в будь-якій вартості, запевнив аматорів паління книжок на багаттях, що твори Шульца, «навіть спалені», не набудуть, як нічого не варті, жодної

принадності. Слова ці з'явилися друком за вісім місяців до початку Другої світової війни! Щоправда, під словами захвату й визнання підписувалися найсерйозніші пера, а за образливими нападками стояли зазвичай найостанніші функціонери літературної критики, переважно пов'язані з колами крайньої правиці, але Шульц не залишався байдужим до публічних нападок, — вони його дуже пригнічували, хоча ніколи всерйоз не похитнули в ньому глибокої переконаності у слушності власного шляху. Його приватна, роками громаджена в шухляді творчість стала публічною справою, її сприймали з ентузіазмом або неприязню. До затишних закутків дрогобицького самотника увірвалися голоси ззовні, порушуючи його творчий спокій. Як невдовзі виявилось, то був аж ніяк не мобілізуючий чинник.

Попри осудливі голоси, які озвалися тут і там, успіх *Цинамонових крамниць* був безсумнівним, і усвідомлення цього схиляло Шульца, аби — користуючись цією сприятливою для нього хвилиною визнання, — негайно засісти до написання нового твору. Він мав намір узяти участь у конкурсі на роман, оголошеному часописом «*Ilustrowany Kurier Codzienny*» у Кракові, але все скінчилося намірами. Через кілька місяців після видання *Крамниць* він писав давньому другові: «Я мусив би мати тепер багато приводів для задоволення, міг би дозволити собі дешицю радості, а замість цього відчуваю неясний страх [...], не пишу нічого, навіть переписування будь-чого завдає мені нездоланної огиди». А ще за кілька місяців знову: «Дуже мені шкода змарнувати такий успіх, якого я досягнув *Крамницями*, а я його змарную, якщо ще цього року не видам речі, яка стоїть принаймні на тому ж рівні».

Ці наміри так ніколи й не втілилися. Виданий майже через три роки *Санаторій Під Клепсидрою* складався переважно з давніх творів, а робота над романом *Месія*

тяглася як волами. Наснажений публічним визнанням його письменства, він тим болючіше відчував примус учительської праці, тим більше вона йому заважала. Почалася тривала й нелегка баталія за відпустку. Саме в ній він убачав надію на продовження творчої праці. Врешті Шульцові надали оплачувану відпустку з 1 січня до 30 червня 1936 року. В той час він написав кілька рецензій — переважно для «Wiadomości Literackich», велику повість *Весна*, оповідання *Осінь* і *Республіка мрій*, які потім не включив до своєї книжки. Шульц підготував і доповнив комплект ілюстрацій до *Санаторію Під Клепсидрою*. Значну частину відпустки він провів у Варшаві, писав тут, сумуючи за Дрогобичем, як вигнанець. Тому перші слова написаної тоді *Республіки мрій* наче суголосні Міцкевичевим: «Про що тут думати на брукові Парижа?» і «Тим часом душу цю, де звів гніздо одчай, / Неси на пригорки, на луки оксамитні...» [Пан Тадеуш, пер. М. Рильського] Охоплений тугою емігрант із Дрогобича починає свою повість такими словами:

«Тут, на варшавському бруку, у ці гамірні, полум'яні та приголомшливі дні, я переношуся гадкою до далекого міста моїх мрій, ширяю поглядом понад цим низьким, розлогим і хвилястим краєм, кинутим, наче Божий плащ кольоровою плахтою біля порогів неба. Бо увесь той край підпирає небо, він тримає його на собі, барвисто склепінчає, багатократне, повне кружганків, трифоріїв, розет і вікон у вічність. [...] Там, де мапа краю стає вже дуже південною, вицвілою на сонці, потьмянілою та вигорілою від погод літа, мов стигла грушка, — там лежить вона, як кіт на осонні, — та обрана

країна, та особлива провінція, те місто, єдине на світі».

Отож, відпустка дозволила підготувати книжку до друку. Коли вона скінчилася, почалися канікули. Ще в останню мить цієї давно не знаної волі Шульц зважився вирушити за заощаджені гроші у закордону мандрівку. 26 серпня він відплив із Гдині на кораблі «Костюшко» на триденну екскурсію до Стокгольма. То була, — якщо не рахувати «не закордонного» тоді ще виїзду багато років тому до Відня та Кудової, — перша в його житті мандрівка за кордон. В Стокгольмі екскурсанти провели один день. На кораблі Шульц познайомився з Кароліною та Стефанією Бейлініми. Остання, перекладачка Андерсена, багато годин поспіль розмовляла з Шульцом про данського казкаря та про казки загалом; ця тема була небайдужа авторові *Цинамонових крамниць*. Короткий вояж не мав, утім, для Шульца творчих наслідків; іще раз підтвердився принцип, що лише дрогобицькі закутки надихали його на поезію.



Дім, у якому Шульц мешкав у 1910-1941 роках

У листах він скаржився, що, експлуатуючи старизну, не видобуває нової сировини не спізнаних досі переживань, що абстрактність його життя відчуває невгамовний голод конкретності. «Напруж пам'ять, якщо захочеш, — писав він до Дебори Фогель, — ти не знайдеш у твоїй біографії нічого, що могло би стати предметом наративу». Вона відповідала йому: «Ми також переживаємо все, „що людське“, більший чи менший відсоток зовнішніх аксесуарів, як на мене, тут не важить. [...] Ти скажеш, що це власне те, — що я хочу жити „прикладками“ з життя, тими мізерними реаліями, які ми, як ти кажеш, „роздмухуємо до вогню“. Не думаю, що інші чинять інакше, що вони не живуть життям конкретних випадків... [—] І ми, як і вони, маємо поза людським, сірим і споконвічним життям, а радше перед ним, — певну дозу романтики [...] і маємо певний відсоток екзотики, який приходить до нас у постаті мандрівки, відвідин чужих і незнаних міст, околиць, і в постаті неочікуваних там зустрічей. І не конче ця подорож мусить тривати впродовж шести місяців, щоб пережити — як конкретний випадок — її суть, бо ж конкретний випадок ми завжди переживаємо, а це був би єдиний аргумент проти „конкретно-випадкового“ пізнання — як я окреслюю подібний процес».

Мандрівки уявою були, проте, для Шульца незамінними: мандрівка до барвистих країн, куди провадили Юзефа поштові марки з альбому; відвідини далеких епох і земель завдяки образам із колекції отців василіян у *Другій осені*. Вже навіть Варшава була надто далекою, навіть там він губився постійно на вулиці, цілковито позбавлений відчуття просторової орієнтації. А що вже казати про чуже місто, чужу країну: там відчуття загубленості й відчуженості позбавляло здатності відчувати чарівність нового клімату, в

кожному разі, значно її обмежувало. Попри це, Шульц, утім, цікавився широким світом, і в 1938 році затіяв свою другу й останню закордонну подорож — тим разом до Парижа. Для людини, яка боїться будь-яких ґвалтовних рішень, підвладної постійним ваганням, — саме лише рішення про виїзд було справою не простою. На цю екскурсію його намовила піаністка Марія Рей-Хазен, сердечна приятелька письменника. Після розмаїтих пов'язаних із поїздкою клопотів, залагодити які абсолютно безпорадному в житейських справах письменникові допомогли знайомі, він вирушив у останні дні липня, сповнений побоювань, що в період літнього мертвого сезону в Парижі нічого не зможе побачити й нікого не застане.

Поїхав таки. У Парижі, попри те, що ним опікувалися брат Марії Хазен Жорж Розенберг і маляр Людвік Ліль, старий львівський знайомий, який уже назавжди оселився у Франції, Шульц почувався загубленим і не мав відваги самотійно вирушати у мандри містом. Зажурений тією своєю самотністю в юрмі парижан, він писав, що Париж є «найбільш винятковим, самодостатнім, замкненим містом у світі». Недостатнє володіння французькою мовою також бентежило його, а польське посольство ухилилося від будь-якої допомоги.

«Окрім того, усі кращі мистецькі салони замкнені. Щоправда, я зав'язав стосунки з одним торгівцем по вул. Faub. St. Honoré, який хотів улаштувати мені виставку, але пізніше я сам від того відмовився. Попри те, я задоволений, що побував у Парижі, побачив стільки дивовижних речей, побачив бодай раз зблизька, а не на репродукціях, мистецтво великих епох, — а зрештою, що позбувся певних ілюзій щодо світової кар'єри. Я бачив речі

прекрасні, вражаючі й страшні. Велике враження справили на мене чудові парижанки — з товариства і кокотки, свобода звичаїв, темп життя».

Неохоче, з острахом він пересувався містом сам, боячись безнадійно заблукати в лабіринті вулиць. Отож, переважно хтось його у тих мандрівках супроводжував. Жорж Розенберг бачився з ним не надто часто, оскільки обов'язки змушували його у той час постійно виїздити з Парижа. Проте на кожній зустрічі вони поверталися до продовження сюжетів із попередньої розмови, а їхній контакт був дуже приятним. «Ми провели один вечір, — згадує цей паризький приятель Шульца, — у дуже вишуканому, знаному паризькому кабаре „Casanova“ на Монмартрі. Шульц був дуже захоплений вродою, елегантністю та уборами жінок із „запаморочливими“ декольте і не завжди усвідомлював „комерційний“ підхід деяких панянок. Він несміливо спитав мене, чи може погладити плече сусідки за нашим столом, яка виразно не мала нічого проти цього. Він був зворушений дотиком. Я зрозумів, що він був рабом своїх фантазій і що він не був щасливою людиною. А як же він височів над нами усіма багатством духу, думки і своєї поезії. [...] Він залишився у моїй пам'яті надзвичайно багатим інтелектом і чарівником слова, який провадив мене на незвідані вершини психіки та людських мотивацій, а водночас у темні долішні кутки нашої чуттєвості. Він був несміливим, іноді перестрашеним, коли говорив про „жахливі комини в Лодзі“, сповненим ніжності до жіночої сутності й дуже, дуже делікатним».

Побоювання справдилися: Париж після 14 липня спорожнів, чимало омріяних зустрічей так і не відбулися, Шульц не побачився навіть із Жулем Роменом, на що сподівався перед виїздом. Задоволення

від оглядання творів мистецтва в оригіналі перемішувалося із гнітючим відчуттям власної недосконалості, протиставленої шедеврам, з якими він мав нагоду спілкуватися вперше в житті. Через це, а також через надто високу плату, він забрав у торговця творами мистецтва свої рисунки, відмовившись їх виставляти. Лише візит до майстерні видатного скульптора Наума Аронсона дещо втішив його: Аронсон був захоплений рисунками Шульца, а щирість і сила його захоплення не підлягали сумніву — навіть для Шульца, схильного до зневіри у собі. Про представлення у Франції літературних творів, попри всі намагання, не могло бути й мови, забракло достатньо впливового посередника, який завдав би собі труда зацікавити Париж письменством нікому не відомого прибульця з Польщі. З-поміж ста рисунків, які він узяв із собою, кільканадцять Шульц роздав паризьким знайомим, а решту привіз додому. Він позбувся, — як пише, — певних ілюзій щодо світової кар'єри. Ці «ілюзії» — то здавна плекана мрія, аби вийти поза важкі для подолання кордони мови, аби його переклали на Заході Європи. Про Німеччину, звісно, він і не мріяв, сповнений огиди до гітлеризму та ляку перед ним. Навіть їдучи до Франції, він обрав довший шлях, аби тільки не їхати через Німеччину. Проте, вільно володіючи німецькою, він написав один твір цією мовою, розраховуючи на певну австрійську перекладачку, яка, познайомившись із цим твором, забажає, можливо, поцікавитися й польськими творами. Надії ці, втім, не збулися. Німецьку новелу він послав також до Швейцарії Томасові Маннові, але й це не призвело до її опублікування. Шульц мав ще певні надії на італійський переклад *Цинамонових крамниць*. Жорж Пінет, кузен Марії Хазен, повідомив було про готовність провести переговори щодо цієї книжки з італійськими видавництвами, прохаючи Шульца надіслати йому — якоюсь іноземною мовою —

exposé з аналізом *Крамниць*, що могло би стати підставою для переговорів і клопотань. Шульц таку характеристику своєї книжки написав і переслав, але очікування на вдалий результат виявилися марними. Він надто повірив у шанси цих зусиль, які не принесли жодних наслідків, не збудили інтересу в італійських видавничих колах. Навесні 1939 року Польщу відвідав знаний італійський письменник Массімо Бонтемпеллі^[36], програма перебування якого передбачала в числі іншого зустрічі з Гомбровичем і Шульцом. Зустріч, схоже, відбулася, але виявилася безплідною: завинили труднощі порозуміння іноземною мовою та ніяковість Шульца. Війна, яка невдовзі вибухнула, остаточно перекреслила всі плани і порвала зав'язані було контакти.



Оздоба печі в кімнаті Бруно Шульца

Мандрівки Шульца у світ — закордонні подорожі — були нечисленними та яловими за наслідками, спроби вийти на європейський літературний простір не дали жодних результатів. Шульц вчинив іще одну — в іншій площині — спробу розірвати дрогобицьку ізоляцію, поринути в течію реального життя: він заручився. Знайомство та дуже близька приязнь почалися в 1933 році, а в 1936 році вони набули форми заручин, які мали б невдовзі — згідно з так і не втіленим ніколи обопільним наміром — перерости в подружжя.

У 1937 році стався розрив із нареченою. Доволі довго Шульц почувався дуже зле, внутрішньо спустошений, не знаходив опори ні в чому. Через два роки біль пригас, і Шульц почав лаштуватися до нової, найістотнішої мандрівки у світ: у світ власної уяви. Знову навколо нього був нічим не замінимий Дрогобич, знову повернулася давня самота, — вона будила непевність, але й надію на повернення давніх «семи ситих років» у творчості.

«Якось так трапилося, — писав він у 1939 році, — що таке численне й рійне ґроно моїх приятелів значно порідшало, контакти послабшали, і я наче знову простую до тих партій і сфер долі, де панує самотність. Як колись. Іноді це сповнює мене смутком і страхом перед пусткою, а іншим разом вабить мене якоюсь таємною, знаною з давніх-давен спокусою».

Відкривався світ, визволений від примусу поточного часу, невловимі проблиски відчуттів знову домагалися

кристалізації, розчинені досі в ріденькій субстанції ялового часу. Надходив період великих мандрів, єретичних завоювань світу. Для цього не потрібні були далекі поїздки та бурлакування світом, на дорогах якого марнувалися скарби, терпляче нагромаджені дрогобицьким самітником. Вистачало тихої кімнати в одноповерховому будинку по вулиці Флоріанській та вікна, з якого через тісний просвіток поміж будинками видно було далекий карпатський обрій. І тиші — надто короткочасної. Її раз і назавжди зруйнували бомби та залпи війни. Запізно вже було для будь-яких мандрів, навіть для найдальшої подорожі: углиб самого себе.

Магія і дефініція

«Сон і мудрість», — казав Шульц про Маннове *Минуле Якова*. Стихія емоційності і докладна точність виразу, який її загнуждує, — хотілось б сказати про Шульца. Туманності абстракції, не втрачаючи своєї природи, набувають вигляду конкретного предмета, невловимі сенси стають мало не відчутними на дотик. Зрідка трапляється, щоб подібна сенсуальна вразливість поєднувалася з майже математичною точністю експресії, без тіні довільності чи неартикульованої розхристаності слів і образів. Нехтуване романтиками «скельце й око мудреця» знайшло тут нове застосування й зазнало своєрідної метаморфози: воно перемінюється на чародійське схрещення лупи й калейдоскопу. Скептик, який відкидає оголені й романтичні «чуття і віру», розглядає світ за допомогою цього магічно-оптичного приладу, а свої відкриття реєструє на подобу раціоналістів: будуючи логічні конструкції своєї іманентної дійсності, вживаючи наче-наукову термінологію, послуговуючись часто й охоче лексикою іноземного походження, яка посилює промовистість витворюваного світу, очевидність його проявів.

Поєднання таких часто протиставлюваних елементів, як отой ґатунок чуттєвого багатства, що його Шульц називав «м'якоттю дитинства», а з іншого боку, видатної інтелектуальної вправності із науковими завдатками, — то винятковий симбіоз такої міри. Він дався взнаки не лише в творчості, а й у житті Шульца. Мрійник-фантаст, слідопит дитинства, він був аматором-математиком, спорадично навчав цього предмету в гімназії, розв'язував для розваги завдання, які пропонував йому колега, професор математики.

«Математичні символи, — писав Шульц у *Міфологізації дійсності*, — є поширенням слова на нові сфери».

Іноді кажуть, що Шульц начебто «очуднював» світ. А прецінь світ сам по собі був для нього непереборно дивним, і треба було дати вираз цьому відчуттю. В літературі можливі і припустимі творчі містифікації, висловлення ідеї, продиктованої потребами конкретного твору і зобов'язуючої лише в його межах. Та по-іншому буває, коли йдеться про задеклароване приватно, про особисте зв'язання. Спостереження метафізичних пружин дійсності — то не прийом, не мистецький принцип, а глибоке переконання Шульца. Ось уривок із листа до Анни Плоцкер за 1941 рік, який це доводить:

«Я все ще перебуваю під враженням від Ваших чарівних метаморфоз. Гадаю, що вони тому такі зворушливі, бо не залежні від Вашої волі, такі автоматичні й неусвідомлені. Це так, наче хтось нишком підсовує когось іншого, підмінює Вас, а Ви наче прибираєте ту нову личину і сприймаєте її як саму себе, і граєте свою партію далі на новому інструменті, не відаючи, що то вже хтось інший рухається сценою. Природно, я надто згущую барви та доводжу справу до парадоксу. Не вважайте мене наївним. Я знаю, що то не зовсім несвідомо, але Ви не здаєте собі звіту, скільки в тому діяння глибших сил, скільки якоїсь метафізичної маріонетковості. А водночас Ви нечувано реактивна, негайно формуєтесь у доповнювальний вимір, у чудесний акомпанемент... Усе те діється наче поза інтелектом, на якомусь коротшому та простішому шляху, ніж дорога думки, просто, як фізична реакція. Вперше мені трапляється

спіткати таке багатство натури, яке немов не вміщується в мірилі однієї особи, й тому наче активізує допоміжні індивідуальності, імпровізаційні псевдоіндивідуальності, ad hoc ініційовані впродовж якоїсь короткої ролі, яку Ви мусите зіграти. Так я собі пояснюю Вашу Протееву натуру. Може, Ви гадаєте, що я дозволяю себе ошукати, що підкладаю глибокі інтерпретації під гру звичайного кокетства. Запевняю Вас, що кокетство є чимось дуже глибоким і таємничим, і для Вас самої незрозумілим. Природно, що тієї таємничості Ви не годні побачити, і що з Вашого боку те мусить виглядати безпроблемно й звичайно. Але то ілюзія».

У наведеній цитаті — весь Шульц. Його «граничний монізм субстанції, для якої окремі предмети є лише масками». Є «навколишня ніч» і «темний флюїд», «кров таємниці». Є врешті постульована у *Трактаті про манекени* форма псевдоіндивідуальності, про яку батько казав, що «задля одного жесту, задля єдиного слова ми беремося до праці, щоб хоч на одну мить покликати їх до життя» [*Трактат про манекени, або Друга книга роду*; 46-47]. Світ Шульца є цариною постійної та ґвалтовної переміни матерії, живої матерії. Алогічність сну, яка так виразно — і настільки винятково для цього письменника! — виступає лише в титульному оповіданні *Цинамонові крамниці*, майже ніколи не проявилась у тій прозі у своїй чисто оніричній натурі, у своїх сюрреалістичних перебігах із незбагненою механікою наслідків і зв'язків. Тут вона підлягає своєрідній наче-раціоналізації, є об'єктивізованою, перенесеною до категорії явищ із прозорою ґенезою, які можна перевірити досвідом уяви, спорядженої магічним знаком

вірогідності. Жодна метаморфоза не з'являється, мов *deus ex machina*^[37], як-от несподівана і невідомо звідки виникла переміна студента Замзи з *Перевтілення* Кафки. Там ідеться про нічим не пояснений вирок невідомих сил. У Шульца кожна переміна є результатом, наслідком чогось. Вона відбувається у критичний момент, коли внутрішня напруга сягає кульмінації. Тоді народжується нова якість, об'являються нові динаміки. Їх зачатий, ембріональний стан нам відомий, Шульц подає його як генетичний вивід для нового явища.

Зазвичай тут ідеться про «ферментацію» матерії, що є рушійною силою міфологічних процесів. Таким чином, явище «другої осені» є «отруєнням клімату міазмами перезрілого і звироднілого барокового мистецтва, позгромаджуваного у наших музеях. Музейне мистецтво розкладається в нудзі й забутті, цукруватіє, застоюється, наче старе варення, пересолоджує наш клімат і спричиняє малярійну пропасницю, кольорові шаленства, якими агонізує затяжна осінь» [*Друга осінь*; 211]. Деінде «темрява ферментує і вироджується, а тиша псується протягом літ мовчання і фантастично розкладається, як у старих, забутих діжках з-під вина». [*Весна*; 152].

Іноді саму мить «перетворення личинки в лялечку», переходу в іншу, наступну стадію, можна вловити. Тоді об'являється кульмінаційний пункт, сама мить переміни та її причини. «Вілла спала з опущеними жалюзі, світлячи крейдяною білістю в безмежній мертвоті сірої аури. Раптом, мов би той застій сягнув критичного пункту, повітря струтилося кольоровим ферментом, розпалося на барвисті пелюстки, на миготливі лопоти. То були величезні, обважнілі мотилі, зайняті по парах любовною грою» [*Весна*; 164].

Так оті звичайні речі, повсякденні явища набувають нових вимірів і значень завдяки підкинутій їм новій

генетичній екзегезі. Завіса в театрі опущена ще до початку спектаклю, блакитна, із намальованими рожевими масками, вона ховала те, що мало статися: «Те штучне небо вусібіч перло й розпливалося, наростало могутніми подихами пафосу й помпи [...] Маски тріпотіли червоними повіками, кольорові губи щось безмовно нашіптували, і я знав, що прийде мить, коли напруга таємничості сягне зеніту, і тоді розбурхане небо заслони справді трісне, скресне й покаже нечувані та блискучі речі» [*Цинамонові крамниці*; 66].

Віхола, яка розбуялася над містечком, є вибухом темних покладів мотлоху на неприбраних горищах, їх сповненої дрантям темряви, яка «почала вироджуватися і ферментувати». Усередині старих помешкань «розкладається ця тиша, до щирця зіпсута й здеморалізована у тисячократних роздумах, самотніх мізкуваннях, безумно оббігаючи шпалери у безсвітляних блискавицях» [*Весна*; 183*].

Так звичні явища набувають незвичної генеалогії, виявляються наслідками несподіваних причин, емоційні зв'язки стають причинно-наслідковими. Новий прояв пояснюється як вислід хімічного процесу, що відбувається в матерії, навіть в абстракції зведений до конкретного: це «отруєння», «ферментація», «розклад». Еволюційна дегенерація є тут сталим міфологічним шляхом перемін, вона також є винуватицею краси, міфологічною засадою естетики Шульца. Занепад є тут водночас народженням нової якості, розклад — причиною нової вегетації, інфекція — джерелом посилених вродотворчих процесів. Не задля парадоксу в *Другій осені* батько каже: «Краса — то недуга [...], то якийсь дрож таємничої інфекції, темне віщування посталого з глибин досконалості розкладу». [*Друга осінь*; 211]. Краса анексує терени, які вважаються цариною бридоти, ушляхетнює їх міфом.

Так само процеси фантастичних метаморфоз — переміни людини у купку попелу, в таргана — відбуваються згідно з отим психохімічним принципом. Внутрішні напруження, наростання їх, примноження — призводять до різкої переміни; ми стаємо свідками нагромадження динамічних потенцій, а внаслідок їхньої реалізації народжується нова форма, нове втілення.

Ніщо не постає з нічого: духовні явища — реалізуються, матеріальні — розвіюються в прах. Постають створіння, що перебувають наче на межі уяви і втілення — проблематичні, з половинчастою реальністю. Такою є псевдофауна і флора, яка «з'являється у певних, точно визначених середовищах. Тими середовищами можуть бути старі помешкання, перенасичені еманаціями багатьох життів і подій — використане повітря, багате на специфічний інгредієнт людських марень, — звалища, збагачені гумусом спогадів, туги, безплідної нудьги. На такому ґрунті ця псевдовегетація швидко й поверхово кільчилася, щедро й ефемерно паразитувала, виганяла короточасні покоління, які раптово й буйно розцвітали, щоб одразу погаснути» [*Трактат про манекени. Закінчення*; 51–52]. Шульц дбає про градацію реальності, визначення її загушення. Він не оголює ілюзорності вищезгаданого опису, але вміщені в ньому явища пересуває в оту граничну сферу «яво-сну», додаючи, що то була «тільки містифікація, випадок дивної симуляції матерії, що вдає з себе видимість життя». В іншому місці читаємо, що причиною певних неповних подій, часткових реалізацій є недосконалість дійсності, яка не гідна їх реалізувати. А отже вони існують неначе поза нею, в потенційному стані, зберігаючи свою начебто несправжню реальність: «є речі, які цілком, до кінця, сподіятися не можуть. Вони завеликі, щоб уміститися в подію, і зачудові. Вони тільки пробують сподіятися, пробують ґрунт дійсності, чи

витримає. І зразу ж відсмикують ногу, боячися втратити свою інтегральність у хисткості реалізації» [*Книга*; 120].

Ота псевдофауна розплodжується тут буйно у живильному середовищі ферменту. Саме так стається у випадку нерішучої дійсності Вулиці Крокодилів, де «ніщо не збувається, як йому призначено». Шульц коментує суть цього стану речей: дільниця та «ніщо інше, як ферментація передчасно вибуялих прагнень, і тому безсила та ялова. В атмосфері надмірної легкості береться тут до уваги кожна найменша забаганка, мимовільне напруження пухне й росте сірою та легкою вегетацією пухнастих бур'янів, безбарвних волохатих маків, вегетацією, створеною з невагомої тканини марення й гашишу» [*Вулиця Крокодилів*; 83].

Базові почуття — злість, гнів — є так само, як і «ферментація», чинниками перевтілення. Тітка Перазія вивершила шаліючу на дворі віхолу власною злістю, вона «заходила у свій гнів щораз більше і поступово стала суцільним жмутком жестів і прокльонів», після чого в ошалілій біганині дедалі меншала, зсихалася, чорніла, аби врешті «зотліти на пластівець попелу, стертися на порох і ніщо» [*Віхола*; 93, 94]. Батько, впавши у мисливську лють, полював на тарганів, аж урешті оте тарганяче зачарування відрази, переможна огида почали діяти, перевтілюючи батька у таргана. Зміни відбувалися поступово: чорні плями-лусочки на нігтях, поділ на члени, горизонтальна позиція. Щоправда, мати переконує, що батько виїхав, але це твердження робить ситуацію багатозначною, не скасовуючи метафори. Подібним чином гнів батька у крамниці призвів до гвалтовного нагромадження перевтілюючих чинників і швидкої переміни: «Мати прибігла перелякана: — Що тобі таке, Якове? — заволатала вона без передиху. Хотіла його, зрозпачена, гупнути межі плечі, як когось, хто захлинувся. Але було вже запізно. Батько весь скулився й нагороївся,

обличчя його поспішно розкладалося на симетричні члени жаху, заляльковувалося невтримно на очах — під тягарем неосяжної поразки. Заки ми встигли зрозуміти, що сталося, він ґвалтовно завібрував, задзижчав і війнув нам перед очима монструозною, бузючою, косматою сталєво-блакитною мухою, що оббивалася в знавіснілому леті об усі стіни крамниці» [*Мертвий сезон*; 223].

І знову коментар ореальнює цю подію, але не суперечить їй: «Слід було, зрештою, сприйняти той крок батька *cum grano salis*^[38]. Це був радше внутрішній жест, ґвалтовна й розпачлива демонстрація, оперуюча, однак, мінімальною дозою дійсності» [*Мертвий сезон*; 224]. Подібні зміцнені застереженням *dementi*^[39], погоджуючись із частковою правдивістю фантастичного явища, тим більше підтверджують його до певної міри безсумнівність, є засобом зміцнення промовистості міфу.

Письменницька творчість Шульца є багатошаровою та неоднозначною: кожен образ спокушає до різноманітних, рівноправних інтерпретацій. Вони не виключають одна одну. Міфологізація дійсності, повернене дитинство — врешті автотематичність Шульцової творчості, на яку варто звернути особливу увагу.

Твориво письменника є водночас своєю власною екзегезою, правила Шульцівської дійсності є водночас законами творчого процесу; мистецька програма Шульца перебуває у метафоричній транспозиції, поділеній стихіями і силами *Цинамонових крамниць*, а самоокреслюючі формулювання, які стосуються самого письменника та його творчості, віднесені до описуваних явищ. Звідси сугестивна тотожність, спільність спонук і природи творця та креації, біології живої матерії та творчої діяльності митця.

У рецензії на творчість Софії Налковської Шульц, завше схильний знаходити й експонувати власну проблематику у творах інших письменників, пише: «Мистецтво має [...] тенденцію до матеріалізування метафори, до її втілення й наділення реальним життям...» Радикальна тенденція реалізації метафори є характерною рисою творчості Шульца. І ось він знаходить союзницю в постаті осені, якій приписує ті ж схильності й потенції: «Коли через невивчені причини метафори, проекти, людські мрії починають тужити за втіленням, настає час осені». Він зізнавався приятелям, що «живе тільки вглиб, а не вшир, як інші люди». Точнісінько так само чинила його письменницька дійсність: «Як то виразити? Коли інші міста розвинулися в економіку, вирости у статистичні цифри, в лічбу, — наше місто поринуло в посутність. Тут нічого не діється даремно, нічого не трапляється без глибокого сенсу і неумисно. Тут події не є ефемерним фантомом на поверхні, тут вони запускають коріння вглиб речей і сягають суті».



«Юзеф поруч зі сплячим батьком», ілюстрація до Санаторію Під Клепсидрою, 1926

Із Шульцівських постатей батько найчастіше є виразником творчих поглядів письменника, а коментарі його поведінки й висловлювань є також глосами до принципів власного письменства. Наче знак рівності проставлено між кодексом природи й законами мистецького творива, яке покликане наслідувати природу, брати з неї приклад — лише в діапазоні творчого діяння, деміургії, а отже не в копіюванні її звершень, а у власній, так само творчій винахідливості.

«Ми вирішили [...] ще раз уконституювати світ, щоправда в малому масштабі, тільки для нас, але на наш смак і уподобання». У таким чином уконституйованому Шульцівському світі дійсність надалі програмує й уреальнює мистецьку філософію автора, є її

невтомною екземпліфікацією, образним і захопливим викладом творчих засад письменника, трактатом про творення.

Слово Шульца є чарівною паличкою, годі уявити собі його світ поза словесною матерією, в транспозиції на будь-яку іншу мову мистецтв. Воно нерозлучно, органічно пов'язане з його візією. Завдяки точності слова письменницьке мистецтво, поезія настільки очевидним чином стає і об'єктом і суб'єктом Шульцівської історії. «Неназване не існує для нас, — писав він. — Назвати щось — означає включити його в якийсь універсальний сенс. Означає: створити». В одному з листів він сформулював: «То зрештою постулат гуманізму, гуманізація всього життєвого простору, аби щораз менше речей уникало світла думки та ухилялося від слова». Цей найбільший, поряд із Лешмяном, польський поет нашого століття сказав: «Поезія — то короткі замикання сенсу між словами, раптова регенерація первісних міфів». Слово Шульца не є словом потужним, ощадним, лапідарно дозованим, як у видатних творах сучасної поезії. Слово Шульца є елементом дефініції, складовою багатослівних образів, істотою, яка веде стадний спосіб життя. Слова ці, дбаючи про якнайбільшу влучність, якнайточнішу докладність, шикуються в комплекси з видимістю плеоназмів, кожен із яких вносить до опису, до аналізу явища якісь нові характерні первні, нові точки зору, епітети, які доповнюють пластичність опису. Щойно сума тієї низки наче-дефініцій дає повноту образу, збагачує його рясністю односкерованих гіпотез і тверджень, які не позначені тавром тавтологічної зайвості й монотонності. Слово Шульца слугує конкретизації абстрактних сенсів, раціоналізації ірраціональних справ. А отже, поетичні міфи набувають поважності трактатів, леткі враження отримують санкцію об'єктивних законів, термінологія рясно черпає

з іншомовної лексики, на взірець предметної наукової номенклатури.

Ті слова, ті варваризми не замінімі в їхньому Шульцівському контексті. Овочі, принесені Аделею з базару, то не рослинні й земні складники обіду, а «вегетативні і телуричні інгредієнти обіду із запахом дикого поля» [*Серпень*; 19]. Без шкоди для сенсу годі ці терміни перекласти, замінити на рідномовні. Шульцівська «топографія липневої ночі» так само незамінна, як «нарис загальної систематики осені». Незмірно рідше трапляються у Шульца поєднання тих виразів, які можуть видатися перебільшено «іншомовними», як-от, коли жести недоумка Додо підтримували «своєю жвавою мімічною експресією сугестії розумного резонансу» [*Додо*; 256]. Одначе загалом це стилістичне уподобання письменника має своє суттєве обґрунтування. Прищеплення словника знання у царину міфу є процедурою, яка наче верифікує механізм Шульцівського світу.

«Наша мова не має визначень, які б дозували міру реальності, визначали б її густину» [*Вулиця Крокодилів*; 83] — пише Шульц в одному із творів. Те магічне вміння є великим осягненням письма Шульца. Той чарівник-перевтілювач не відмовляється, одначе, від традиційного порівняння, від отих «мовби», «ніби», «наче», «неначе» чи «здавалося б».

Отож: «покій наповнювався сутінню, мовби занурений у світло морської глибини» [*Серпень*; 19], «овочі, ніби умертвлені головоноги і медузи» [*Серпень*; 19]. «Здавалося, що ті дерева афектують вихор» [*Серпень*; 20]. То перший ступінь, який ледве сигналізує про можливості. На другому ступені магія починає діяти, враження об'єктивізуються й переносяться на свій об'єкт: «Обманутий тишею час на хвилинку відпливає назад, поза себе, і через ті нелічені хвилини знову росте ніч на хвилястій шерсті кота» [*Пенсіонер*; 274], чи: «вона

витрясає через вікно велику скуйовджену перину, і на місто летять жмутики пір'я, зірочки пуху, лінивий висів нічних марень» [Пенсіонер; 274]. Врешті на третьому ступені метафора, стаючи метаморфозою, провадить до найбільш дивовижних, але обґрунтованих своїм внутрішнім механізмом перемін.

Санаторій Під Клепсидрою є цивілізованим Гадесом, адже стиль Шульца інтелектуалізує міф, осучаснює космогонію. Шульц переконує власним твором: боги перебувають між нами, прастарі міфи відроджуються як наші ровесники, дива діються кожної миті. Все це існує — силою творчої уяви — не в сьомій сфері, а під поволокою буденності, в повсякденні, у звичайних речах. Сугестивність цього артистичного об'явлення, його нездоланна очевидність є настільки значною, що вона підказала Віткевичові, ентузіастові Шульца, такі слова: «Показана незглибима дивина щоденності: у місці, де кожен відчував би себе в'язнем, відчувається людина у сугестії Шульца, наче в постійній подорожі [...] в тому, що пише Шульц, проблискує надія, що та найцінніша дивина може стати долею кожного, за яких умов, поки що не знаємо. Може то пояснить нам Шульц у своїх подальших роботах». Віткевич, який шукав у різних наркотиках візіонерської «дивини існування», наче підозрював Шульца у володінні рецептом, оприлюднення якого дозволило б усім пірнути, слідом за письменником, у регіони великої єресі! У цій зворушливій надії Віткевича — свідчення осяяння *Цинамоновими крамницями*, зачарованості їхньою внутрішньою автономною правдивістю, що наче була не витвором письменника, а результатом якихось магічних втаємничень, переказуваних таємниць.

Шульцівська дійсність не є щасливою Аркадією. Магія, щоправда, відкриває своїм закляттям усі сезами щільно замкненої чудовості і надає явищам нових значень, речам — нових функцій, але знає вона також і

вроду смутку, чар страху, поразку, яка є викупом за всюдисущу свободу уяви. Велика пташарня батька була знищена уособленням здорового глузду — Аделею, птахи повертаються до свого майстра у формі клаптів, мізерних решток, які веселуни збивають на землю камінням.

Шульцівська дійсність мусить і хоче бути своєрідно правдоподібною, отож вона не може відмовитися від елементів страждання, пом'якшуючи їх лише амбівалентністю і відчуттям зворотності фактів. Адже тут ніщо не є неминучістю, те, що трапилося, завше ще може відтрапитися». Ані програв, ані перемога не є вирішальними, навіть смерть є проблематичною і непевною. У цьому загальному порушенні догм і законів природи народжується водночас клопіт багатозначності речей і надія на втілення мрій, творча радість. Жодна креація не є межею можливості, за кожною вимальовуються наступні, незліченні перспективи. «Головна річ, аби не забути, [...] що жодне Мехіко не остаточне, що воно є пунктом переходу, через який переступає світ, що за кожним Мехіком відкривається нове Мехіко, ще яскравіше — надкольори і надаромати...» [*Весна*; 159].

Дійсність Шульца і його творів є одним і тим самим виразом творчого бунту проти світу, котрий є царством «буденщини, детермінованістю всіх можливостей, запорукою неперехідних кордонів, у яких уже раз і назавжди замкнений світ» [*Весна*; 141]. Подібні висловлювання, які окреслювали завдання Шульцового мистецтва, розсіяні в багатьох верствах. Вони становлять поетичний коментар нової міфології, настільки живої креації, що вона може безкарно дозволити собі автоіронію — загострюючи процеси власної біографії, — схрещення романтики з комедією, піднесеності із блазнюванням.

Шульц сягає глибин, сягає коріння, грибниці наших понять і уявлень. Це регресія у підсвідомість, у дитинство, у праслово, в духовну археологію, інкубатор історії».

«Допіру поза нашими словами [...] шумить та темна, неохопна стихія». «Так здійснюється в нас регресія по всій лінії, відступ углиб, поворотна дорога до коренів» [*Весна*; 152-153, 153-154]. Втручання слова, семантики в ті глибини, формулювання невисловлюваного — це завдання поетичного дефініціонізму Бруно Шульца. Воно було водночас його героїчною боротьбою з власними депресіями та опором матеріалу. У листах він називав себе брехуном, який «мусить переконливо представити як втілене й реальне те, що насправді перебуває в ньому в жалюгідному розпаді й хаосі». Лектура Рільке, найбільш цінованого Шульцом поета, була йому постійною втіхою, підтримувала дух у творчих змаганнях. «Існування його книжок, — писав він у листі, — є гарантією, що поплутані глухі маси несформованого у нас можуть ще дістатися на поверхню чудово дистильованими».

Батькова крамниця є міфічним першоджерелом мистецтва Шульца, крамниця, яка «нез'ясована і без границь, стояла вона поза всім, що діялося, похмура й універсальна» [*Мертвий сезон*; 226-227]. І вона поєднувала в собі процентуючу, «стократно приростаючу темну, вистояну барвистість речей» [*Ніч Великого Сезону*; 96*], магію багатобарвної матерії — з їхньою раціоналізацією в постаті термінології суворого купецького обряду: в рахунках, контокорентах, ультимах — приземлюючи, вловлюючи у сильця рубрик летке чародійство. Ось перенесена в декорації патріархального купецтва засада Шульцівської творчості: взаємодія міфу з математичною точністю, магія та дефініція.

Епілог життєпису

Усе життя Бруно Шульца минало під знаком відчуття постійної загрози, вся його творчість була втечею від цього відчуття, головним джерелом якого була підсилююча враження психічна надчутливість, для якої щоденні незлагоди ставали катаклізмом, а потенційна небезпека — своїм жахливим сповненням.

Опинившись у численнішому товаристві, серед сторонніх йому людей, у чужому домі, Шульц губився, він відчував себе відданим на поталу лютій чужині, яка перекреслювала його, загрожуючи самій його суті. У ті часи про нього казали, що він по-дитячому несміливий, що, смикаючи машинально полу свого піджака, він виглядає наче школяр, заскочений викликом до дошки, або як малюк, що лячно озирається і не знаходить серед оточуючих жодного однолітка, до якого міг би підійти.

Він був по-своєму забобонним і намагався замовляти паралізуюче його відчуття загрози. Головним методом такого замовляння була для нього творчість. На щодень він мав іще один метод, в ірраціональну дієвість якого вірив. То був знак хатинки: прямокутник зі стіжком даху і пагоном комина — як на простенькому дитячому рисунку. Він малював його пальцем на стіні, в повітрі, на столі — олівцем на шматку паперу. Цим по-інфантильному забобонним магічним жестом він повертав собі затишок, затьмарений наступаючими на нього подмухами чужості.

Оту хатинку треба було відбудовувати марновірним жестом щоразу знову. Але надходив час утрати віри в магію нереальної «хатинки», коли найтовщі мури справжніх будинків переставали слугувати заслоною. У такі часи він відчував себе бездомним і осамітненим — позбавленим уже не тільки стін і мурів, а навіть ілюзій.

Звеличувальник затишності дому людини опинився у нелюдському часі. Колись він писав: «Дім людини стає наче віфлеємським хлівом, ядром, довкола якого загущують простір усі демони, усі духи горішніх і долішніх сфер». Демони перестали критися та заходилися тріумфувати, не боячись уже жодних магічних заклять: ні інфантильного знаку хатинки, ні геніальної міфотворчості.

Творчість колись допомагала йому перемагати паралізуючі стани, була на них зіллям. Тільки в еротичній сфері мазохізм дозволяв Шульцові отримувати задоволення від «загрози», призвідцею котрої були жінки. Ця мазохістська втіха, яка проникає до його пластичних і літературних творів, не поширилася однак на життєву практику поза межами цієї вузької сфери відчуттів. Примус, натиск прози життя, страждання — все це завжди вибивало перо з його рук.



Випускники та вчителі гімназії Блятта, 1940.

За подібної вразливості сама лиш учительська праця у школі була для Шульца не лише виснажливою, а й дедалі більшою мірою призводила до виникнення нетворчих періодів, давалася взнаки у глибоких і тривалих депресивних станах. Не треба було навіть відгомону війни, що наближалася, щоб відчувати збентеження перед завжди жахливим завтрашнім днем.

Свобода і безпека індивіда, усвідомлені якнайширше, в метафізичному аспекті, — то одна з ключових нав'язливих проблем письменства Шульца. Міфічний час, релятивний і підвладний людським прагненням, є в його творчості порятунком від проминання, від ув'язнення в часі, від недвозначності людської долі. Фігури паноптикуму, «недолугі пародії на манекенів» із Трактату про манекенів, є уособленням духовної неволі, прикладом форми, яка є не змістом, а в'язницею того, що вмістила в собі силою.

Мабуть, міфолог-творець Шульц у ролі запрацьованого вчителя малювання та ручної праці — то суперечність і ґвалт, що витворюють з індивідуальності образ і подобу воскових фігур, отих «блазенських пародій», яким силою накинута чужа їм зовнішню біографію. В цьому сенсі, пишучи про мешканців паноптикуму, які «гатять кулаками у стіни своїх в'язниць», він писав про себе самого, а також про людину сучасного світу загалом, втягнуту в коліщата бездушної тоталітарної махини.

У переддень реального катаклізму Шульц снував творчі плани, все ще вірячи, що ось наближається час їхнього повнішого втілення. У 1939 році він писав у листі до знайомої: «Найбільш охоче я б усунувся з якоюсь однією людиною в тиху заводь і взявся, як Пруст, до остаточного формулювання мого світу».

Невідомо, чи тим *opus magnum* мав стати роман *Месія*, про продовження та закінчення якого він мріяв, а чи Шульц мав намір почати нову річ, покликану стати

вінцем його письменства. Проте ці плани постали занадто пізно, і їм уже ніколи не судилося здійснитися. Натомість, до снування їх Шульца схиляло близьке завершення нової книжки, що складалася із чотирьох більших повістей, над якою він кілька років працював і рукопис якої зник безвісти у роки гітлерівської окупації.

«Коли ці оповідання будуть готові до друку, ще не знаю, — писав він у 1939 році. — Нездатність вишукувати крихти й недоїдки часу змушує мене відкласти остаточне їх завершення до канікул».

Можна припустити, що книжка була завершена. Наприкінці отих очікуваних канікул спалахнула війна, яка застала Шульца уже в Дрогобичі, куди він повернувся із Трускавця перед початком шкільного року. Спершу до міста увійшли гітлерівські війська, аби невдовзі поступитися місцем совєцькій владі. Дрогобич опинився поза зоною німецької окупації, він був включений до території Української Радянської Республіки. Незабаром виявилось, що в новій політичній ситуації Шульц не міг пристосуватися до вузьких схем, штивних вимог, які ставили перед письменниками, до обов'язкової літературної рецептури. Тогочасна культурна політика, обмежена культом особи та загострена міркуваннями актуального політичного становища, не терпіла Шульцівського жанру, такого формально далекого від обов'язкової моделі популярної літератури, такого непридатного для виконання нагальних агітаційно-політичних потреб моменту.

Він усвідомлював свою непридатність у нових обставинах. Шульц писав у листі: «Мене запросили спеціальним листом до співпраці в «Nowych Widnokrędach»^[40], польському щомісячнику під редакцією Василевської^[41]. Але що ж я можу для них написати? Я щораз більше переконуюся, який я далекий від реального життя і як мало орієнтуюся у віяннях часу.

Усі якось знайшли собі свою нішу, а я залишився на слизькому. Це наслідок браку еластичності, певної безкомпромісності, якої я не схвалюю».

Попри це, він вислав до Львова, до редакції «Nowych Widnokrędów», своє ніде не друковане оповідання про потворного шевцевого сина, дивовижно подібного на шевський верстак. Твір, звісно, був дискваліфікований, а один із членів редакції начебто сказав у зв'язку з цим Шульцові, коли той особисто відвідав редакційне бюро: «Нам Прусти не потрібні»^[42]. Пригнічений і приголомшений цією категоричною сентенцією, він не раз повторював її знайомим, аби підтвердити факт, що як письменник не може вже розраховувати ні на що. Не маючи змоги творити, він міг заробляти як ремісник. Учительської роботи — головного джерела утримання — він не міг покинути, учив і далі, аж до червня 1941 року в обох школах: у колишній гімназії ім. Ягелли та в гімназії ім. Штернбаха. Окрім того, він почав тепер заробляти як пластик. Проте зовсім не йшлося про якусь мистецьку творчість. Сам Шульц із притиском казав і писав у листах «про ремісниче малювання» чи рисування. Воно полягало у виконанні замовлених місцевими чиновниками принагідних рисунків для газети і великих полотен, які представляли насамперед фізіономії державних діячів зі Сталіним на чолі. У розмовах із близькими Шульц скаржився на цю конечність псевдо-мистецького заробітчанства. Малювання великих портретів у натуралістичному стилі, методом так званого тампування, не вдавалося йому добре: на перешкоді тут ставала — хоч би що там було — мистецька індивідуальність, яку неможливо було приховати. Деякі його колишні учні, малярі-аматори, робили це начебто значно спритніше. З нотками гумору, змішаного з відразою, він розповідав про свої ремісничо-малярські клопоти й пригоди. Редакція місцевої

щоденної газети замовила йому ілюстрації чи віньєтки для репортажу про жнива. Замовлення він виконав, проте негайно був викликаний до редакції, де від нього зажадали... ідеологічної ретуші: дорисувати босим дівчатам-жницям взуття. Він слухняно дорисував: Шульц не ставився до цих робіт серйозно, не пов'язував із ними своїх творчих амбіцій. І коли якогось дня виявилось, що повішане на будинку ратуші велике полотно із подобиною Сталіна, виконане Шульцом на замовлення місцевої влади, загидили галки, він сказав приятелям, що оце вперше в житті факт знищення творіння його власних рук спричиняє йому справжню насолоду.

До щораз глибшої депресії додалася ще одна хвороба — камінно-ниркова, яка змусила Шульца лікуватися в Трускавці і ще більше його знесилила. Його письменництво повернулося до давнього способу переказу — об'явлення творів пера лише найближчим приятелям. Тільки що колись її замикання у приватному колі епістолярних звірянь було наслідком насамперед різних обставин приватної природи, а тепер його творчість повернулася до шухляди за вироком тих, хто вирішував, що гідне опублікування, а що на друк не заслуговує.

Головним адресатом цих знову засуджених на полишення в рукописах творів, найістотнішим їх читачем стала в той період Анна Плоцкер. Її присутність, її читацька вразливість на творчість автора *Цинамонових крамниць*, її партнерство в дискусіях про мистецтво, — ці чинники підтримували Шульців дух, стимулювали, всупереч загрозливим обставинам, інтелектуальне пожвавлення. Шульц познайомився з Анною Плоцкер іще до війни в сусідньому Бориславі, куди студентка варшавської Академії красних мистецтв приїздила, щоб відвідати свого колегу — маляра Марка Цвіліха. Уже тоді вона була ентузіасткою письменства

Бруно Шульца. Тепер, у 1940 році, дівчина приїхала з окупованої Варшави до Борислава, потай перетнувши кордон тодішньої Генеральної губернії. Вона оселилася у Цвіліхів разом із нареченим Марком, а приязнь між нею і Шульцом стала ще тіснішою, підсичувана поклонінням, яке виказував Ані Шульц. Уцілілі листи до неї є останніми словами письменника, зафіксованими його пером.

У той час він не писав, мабуть, нічого нового. Шульц лише впорядковував свої нотатки, відкривав Ані вміст своїх шухляд. Як учитель малювання він почав роботу в гімназії ім. Штернбаха, яка у формі приватної школи під керівництвом директора Блятта існувала вже багато років, а Шульц іще в довоєнні роки час від часу там викладав, паралельно зі своєю постійною роботою в державній гімназії. Він також не ухилявся від «громадських доручень», які йому давали. Так, наприклад, у 1940 році він був членом виборчої комісії під час загальних виборів до Верховної Ради, а також працював над прикрашанням приміщення виборчої дільниці. Саме в той час створювали десятирічку з польською мовою навчання, а Шульца призначили до комісії, яка опікувалася перевіркою вчителів. Попри те, що він у той час хворів — відбував болісні процедури усунення ниркового каміння, — він ніколи не відмовлявся від додаткових обов'язків, якими його обтяжували. Оті видобуті камінці він акуратно зберігав у пуделку. Ситуація либонь була для нього дуже болісною. Він був беззахисним і безвольним. Його приятель, Ю. Косовський, пише: «Він не терпів гармидеру та брязкоту. Прецінь політика — то безупинна боротьба, а Шульц, коли б йому навіть довелося боротися за вічне життя, не взяв би до рук палиці. В його жовчному міхурі була лавандова вода. Звідки воно у нього взялося, що він тоді крутився біля політики, не знаю, — випадковість».

Хоча спроба надрукуватися у «Nowych Widnokrędach» закінчилася фіаско, Шульц спробував ще опублікувати інше оповідання, написане німецькою мовою за два роки до війни. Отож він надіслав Die Heimkehr до німецької редакції видавництва іноземних літератур у Москві, — на жаль, і цього разу безуспішно.

Настав червень 1941 року, вибухнула німецько-совецька війна, Дрогобич опинився під гітлерівською окупацією. Почався останній, трагічний етап життя письменника.

Спершу ніхто ще не міг передбачити, якого розмаху набере гітлерівська винищувальна акція щодо єврейської людності. Деякий час Шульц із родичами залишався у своєму домі по вулиці Флоріанській, позбавлений будь-яких можливостей заробляти на прожиття. Усі євреї були позначені опаскою із зіркою, яку обов'язково мусили носити на рукаві. У той перший період окупанти толерували й залучали на роботу фахівців, переважно єврейських ремісників. Шульц за порадою знайомих подав заяву до Юденрату, долучивши до неї свої рисунки, щоб в якості «потрібного єврея» здобути привілеї, тобто пайку хліба і мізерну надію на виживання.

Рисунками зацікавився ґестапівець Фелікс Ландау, столяр із Відня, який видавав себе за архітектора, референт у єврейських справах в дрогобицькому ґестапо, один із чільних убивць євреїв Дрогобича.

Шульц, не знайшовши допомоги в Юденраті, єдину гарантію безпеки вбачав у протекції свого ґестапівського «мецената». Далєбі, завдяки роботам, які йому замовив Ландау, Шульца віднесли до категорії «потрібних євреїв»: він носив на рукаві так званий ґляйт — оправлену в целулоїд опаску, яка боронила його як фахівця від облав чи вивезення до таборів.

Ландау давав Шульцові рабську працю переважно приватно: він наказував писати його портрети,

розмальовувати приміщення, вимінював у нього рисунки за їжу тощо. Скажімо, Шульц виконав його портрет, який був поєднанням пластичного мистецтва та фаху Ландау — столярки. То була трудомістка й майстерна мозаїка з різнобарвних шматків фанери, укладених методом інтарсії. Подібною технікою Шульц виконав для Ландау принаймні дві шкатулки. На віллі, де мешкав Ландау, Шульц на його замовлення виконував стінописи^[43]; у спальні ґестапівського синочка він вкрив стіни барвистими ілюстраціями до казок. За цю дармову працю Ландау віддячив Шульцові, запевнивши йому особисту безпеку, іноді запрошуючи на обід чи даруючи трохи харчів. Адже Шульц мусив у ці найважчі роки годувати також свою сестру, небожа Зигмунта і кузину, які ніде не працювали.

Водночас із приватними роботами для Ландау, Шульц за розпорядженням місцевого ґестапо виконував фрески в будинку так званої райтшуле^[44] — школи їзди верхи — та в буфеті для ґестапівців.

Він відчував, знав, що своїм пластичним талантам завдячує життя. У період малювання фресок він жив надією, ходив наче у трансі, вірив, що його малярська праця забезпечить йому виживання. Він усвідомлював, що цей стан безпеки триватиме, доки він не закінчить наказаних йому робіт. Отож тягнув, спізнювався з їхнім виконанням і, переляканий, висловлював у розмовах із приятелями стурбованість, чи ця його гра на затягування не буде помічена в ґестапо володарями його життя і смерті.

В будинку було обдерто тиньк зі стін, встановлено риштовання, і Шульц цілими днями малював, цупко вчепившись у драбину, щоб не впасти. Головним мотивом цих фресок були жіночі постаті, що, можливо, справляло враження, наче примус рабської праці був для нього не таким гірким. У 1942 році ґестапо, окрім

того, залучило його до роботи над каталогізацією конфіскованих книгозбірень, які поскладали у дрогобицькому будинку старих^[45]. Окрасою цієї збірки була конфіскована ще совєцькою владою бібліотека єзуїтів із Хирова. З часом кількість книжок зростала внаслідок гітлерівських конфіскацій публічних і приватних збірок, отож у будинку для старих опинилися загалом понад сто тисяч томів. Над упорядкуванням цієї книгозбірні разом із Шульцом працював його знайомий, молодий адвокат Ізидор Фрідман. Та робота тривала кілька місяців і була менш обтяжливою, ніж фізична праця, якої Шульц ніколи б не подужав. При цьому він не наражався на цькування й побої, котрі були щоденною долею уділом євреїв, які працювали на окупанта під наглядом СС. Каталогізація книжок була покликана прислужитися гітлерівській владі для селекції збірки, яку частково призначали для вивезення, а частково — на знищення.

Шульц за наказом ґестапо виконував роль експерта з оцінки награваних творів мистецтва — переважно образів. Офіцер ґестапо на прізвище Паулішкіс наказав Шульцові підготувати реферат-рапорт про книжки, зібрані в будинку старих. Шульц написав звіт, якого від нього вимагали, добірною німецькою мовою, отож внесок Паулішкіса обмежився лише тим, що він поставив під цим текстом підпис і надіслав реферат до Берліна.

Приятелі з Варшави намагалися допомогти Шульцові, готували для нього гроші та фальшиві документи. Але його паралізував страх, побоювання перед затриманням. Він не міг зважитися на втечу, бо не хотів кидати напризволяще родину, яка опинилася б у безвиході. Наче в його творчості — можливості втілювалися в уяві, острах виражався у найжахливіших видіннях, які переслідували його наяву та уві сні. Він

звірявся приятелям, що вже бачить себе, коли їде потягом із замазаними голубою фарбою шибамі. На якійсь невеличкій станції потяг зупиняється, чутно карбований крок жандармів, світло ручного ліхтаря падає йому на обличчя і лунають слова: Komm, du Jude, komm!^[46] Він так дошкульно й відчутно переживав свою втечу в уяві, що не міг уже зважитися на ризик вчинити її в реальності.

Причиною для того, щоб залишатися в Дрогобичі, була також віра Шульца, буцім найбільш певною гарантією виживання є для нього протекція Ландау. В листопаді 1941 року надії Шульца були ще живі: він і далі мешкав у своєму домі по вулиці Флоріанській, утримував контакт із Анною, щоправда, не такий частий і лише листовний, але дуже для нього істотний. Завдяки цьому контактові він хотів і зумів — попри лихо й зацькованість — вести диспути на теми мистецтва, не збайдужілий іще, не обмежений тільки до найелементарніших емоцій: голоду та страху. Він писав до Анни: «Думка про Вас є для мене справжньою світлою точкою, я відмежовую її від посполитих думок і ховаю на найкращі миті, на вечір. Ви — партнерка моїх внутрішніх діалогів про справи, істотні для мене». І коли він згадував у листі: «Передчуття каже мені, що ми ще невдовзі зустрінемося...» — то таким чином він в обережній недовірчливості висловлював заповідь свого наміру перебратися до Варшави, куди власне двадцятишестирічна Аня разом із нареченим потай збиралася.

Можливо, туга за Анною перемогла би страхи й опір, схилиючи Шульца — незважаючи ні на що — до втечі слідом за нею до Варшави. На жаль, сталося інакше: Аня і Марек не встигли виїхати. Під час другого масового погрому євреїв у Бориславі, влаштованого окупантами переважно руками чорносотенних українських боївків 27

листопада 1941 року, вони були разом із сотнями інших витягнуті з домів, вивезені в околиці Трускавця, там убиті й поховані у братській лісовій могилі. Це перше інспіроване гітлерівцями масове убивство сталося на теренах Шульцівської Республіки Мрій, на увічненій ним сцені дитинства, — де перемагав добродійний чар світу, де негрізний позір небезпек лише додавав блиску екзистенції, якій ніщо не загрожувало. Трапилося це саме там — у прекрасному лісі неподалік від Трускавця.

Та трагічна подія потрясла Шульца до глибини душі. Після цього удару він уже не звівся до самого кінця. Невдовзі відбулося примусове переселення до ґето. Він мусив ураз покинути дім, де провів понад тридцять років, і оселитися в ґето, по вулиці Столярській 18, в одній кімнаті маленького одноповерхового будиночку. Він мусив полишити свої речі, яких не зумів би помістити на новому місці проживання. І тоді він вирішив рятувати те, що було для нього найважливішим: власні письменницькі й пластичні праці, щоб запобігти їхньому знищенню. Отож, він довірив свої рисунки й рукописи особам, становище яких було менш загрозливим, якимось, як він казав, «католикам з-поза ґето». Ким були ті депозитарії?

Стан здоров'я Шульца постійно погіршувався. Час від часу він іще намагався лікуватися амбулаторно в дрогобицькому шпиталі, пізніше — уникаючи надмірної з'яви на вулицях — занедбав лікування. Настав період ґвалтовних і частих стрибків від несподіваної, дедалі сильнішої надії вціліти — до стану цілковитого надлому.

Якось його зустрів на вулиці колега, вчитель державної гімназії. Шульц був пригнічений, але зовні спокійний, він несподівано сказав: «До листопада нас мають ліквідувати».

«Я його не зрозумів, — пише той колега, — але тон його слів здивував мене й занепокоїв. Я запитав: «Кого?» «Нас — євреїв». «А що це означає —

ліквідувати?» Він повторив: «Ліквідувати». Я втямив. І пізніше не раз згадував собі той вираз — оте його слово. Я пригадав собі поголоски, які багато разів з'являлися і зникали серед неєврейської людності. Але тоді я не хотів чи не міг повірити, що таке справді може трапитися, — я вважав це неймовірним, безглуздим. Я сказав про це. Він поглянув на мене як на когось цілком йому чужого — не знаного. Я зрозумів і відчув те ж саме. Я зрозумів різницю в його становищі та моєму. Його поставили поза законом».

Із кожним днем ставало дедалі гірше, надії згасали, але, попри все, жевріли у Шульца до самого кінця. Голодні муки і поглинаюча дорешти боротьба за біологічне виживання призводили до того, що в періоди найглибшого занепаду він міг уже балакати з приятелями тільки про їжу, про насолоду тамування голоду, про розмаїття смаків.



[Останнє місце проживання Бруно Шульца — будинок по вул. Столярській 18, якого нині уже не існує, від 1941 року він входив до території Гето](#)

Шульц надсилав до Варшави безпорадні, сполохані листи. Він питав: «Що робити?» Усі радили приїжджати якнайшвидше. Йому передали долари, частину грошей дав йому особисто колега Фрідман, але Шульц вирішив зачекати на нього, аж і він отримає «арійські папери»^[47]. Із кіл, близьких до Армії Крайової, а також із лівих осередків надходили пропозиції про допомогу. До Дрогобича доставили фальшиві документи, які б дозволили йому безпечно втекти.

Він загинув, застрелений на вулиці рідного міста близько полудня, в день запланованої втечі, 19 листопада 1942 року, в так званий чорний четвер, під час «дикої акції» гестапо^[48]. Приводом для того масового вбивства стало, кажуть, таке: аптекар Курц-Райнес, вирішивши втекти до Угорщини, розжився зброєю, гітлерівець Гюбнер затримав його на вулиці, й тоді аптекар вистрелив, начебто поранивши німця в палець. У помсту есесівці вирушили на полювання. Деякі з них, нагледівши собі випадкову жертву, кидалися в погоню, щоб урешті в якому коридорі наздогнати втікача й застрелити.

Незадовго до того Ландау застрелив Льова, дантиста з Дрогобича, який був рабом і протеже гестапівця Гюнтера. Між Гюнтером і Ландау уже давно тривали гостре суперництво й неприязнь. Убивство Льова спонукало Гюнтера до помсти своєму антагоністові. Шарфюрер Карл Гюнтер погрожував, шукав Шульца, щоб його вбити. Він скористався четверговою акцією. І застрелив Шульца біля перетину вулиць Чацького і Міцкевича^[49].

«Саме так, як стій, не готовий і не вивершений, у випадковій точці часу й простору, не закривши рахунків, не добігши до жодної мети, наче посередині речення, без крапки й знаку оклику, без суду...» — писав Шульц в

оповіданні *Комета* про світ, який мав скінчитися. І саме так скінчився на розі Чацького і Міцкевича світ Шульца в листопаді перед полуднем. За повідомленнями кількох дрогобичан, Гюнтер, зустрівши Ландау, начебто сказав тому з тріумфом у голосі: «Ти вбив мого єврея — я вбив твого». Рахунок зрівнявся.

Нема й сліду від могили Шульца; немає навіть сліду від старого єврейського цвинтаря, де спочило тіло письменника поблизу могили матері й батька, для яких він колись сам проектував кам'яні надгробки. На терені колишнього цвинтаря височіє сьогодні новий житловий квартал.

Коли життя великого творця враз обривають — хочемо ми того, чи ні, але запитуємо себе: а що було б, якби він вижив, коли б йому судилося продовжити працю? Адже від дебюту до смерті Шульца минуло неповних дев'ять літ...

На такі запитання годі відповісти, можливі хіба припущення. Війна, разом із усім, що вона принесла, виявилася найжорстокішою для нації, з якої він походив, вона розплющила очі на непередбачувані безміри нещастя і злочинів. Відчуття відчуженості та лещат самотності, яке переслідувало його все життя, змінилося станом реальної зацькованості; багаторічна загроза творчій, затишній тиші поступилася місцем безперервному жахові мучеництва й смерті. Мало не щодня надходили звістки про трагічну смерть найближчих, перш ніж прийшла власна смерть. Загинули всі — одні за одними. Убили усіх професорів гімназії Блятта, потім по черзі загинули інші — тисячі, десятки тисяч дрогобичан. Загинув Шульц, один із них. Яким же тісним, маленьким було коло його зовнішньої біографії. Від місця його народження до місця загибелі тільки пару хвилин ходи.

Дуже істотною є звістка, що Шульц у цей найважчий період життя вів нотатки. Нам про це відомо з оповідей

осіб, яким пощастило втекти з-під цівок розстрільних команд чи транспортів смерті. Він тоді вже мешкав у ґето, голодував. Для всієї родини було трохи німецького супу і скупа, ощадливо раціонована пайка хліба. Серед інших його відвідав знайомий, інженер Міхал Мірський, якого тричі розстрілювали, і тричі йому вдавалося врятуватися. На прохання Шульца він розповідав йому про ці трагічні перипетії, а Шульц ретельно ці оповіді занотував. Він мав уже близько ста сторінок таких нотаток і казав, що збирає матеріали до твору про найжахливіший мартиролог в історії. Мірський бачився з Шульцом востаннє 9 листопада 1942 року. Шульц був дуже худий і слабкий, говорив ледь чутним голосом. У нього попереду було ще десять днів життя. Він записував історію трагедії осіб і знищення нації. Він, міфолог дитинства! Чи знайшов би він в арсеналі своєї магії зброю проти розпачу, — як це він чинив завжди колись, чи Найновіший Завіт, який би він дописав до своєї Біблії, зумів завдяки Шульцовій відносності часу забезпечити померлим міфічне воскресіння? Як колись батькові в *Санаторії Під Клепсидрою*?

Хоч би якою була відповідь на ці запитання, здається певним, що той, хто вмів творити лише у своєму рідному гнізді, кого долала непереможна творча неміч будь-де поза ним, — не зміг би творити поза своїм Дрогобичем. Отож, радше за все, — хай там як — у 1939 році остаточно закрилася остання сторінка його міфічної Книги: уже без Апокаліпсису, якого не подужало б його чуле, делікатне перо.

Він загинув, щоб приблизно через двадцять років об'явитися світові як один із найвидатніших європейських письменників нашого століття, перекладений багатьма мовами. Отак творіння Шульца, вірне магії його міфічного часу, пережило легке проминання днів і років.

Околиці цинамонових крамниць

*Юзефині Шелінській присвячує ці
нарис автор*



Околиці цинамонових крамниць — несходима Шульцландія — то простори, значно розлогіші, аніж ті убогі закутки чи периферії, до яких мені вдалося потрапити (чи радше — заблукати?) у моєму багатолітньому бурлакуванні стежками Великого Бруно та його Міфу. У книжці, виданій у 1986 році, я подав нотатки лише з одного етапу цієї мандрівки, проте записи ці стосувалися надто різних спостережень.

За допомогу я вдячний не лише тим, хто своєю пам'яттю — свідком минулого — забажав підтримати мої пошуки та забезпечити їм бодай частковий успіх, тобто приятелям і учням Шульца — Емілеві Гурському, Богуславу Маршалові, Адамові Процькому^[50] та іншим. Я

також завдячую додатковими стимулами для багатьох розмислів тим, чиї окремі твердження та зауваги про твори й особистість Шульца наразилися на мій рішучий спротив, спонукали до рефлексії та полеміки.

Околиці цинамонових крамниць я трактую як доповнення до моїх раніше написаних праць. Вони не складають циклу, пов'язаного якимось спільним засновком, ані жодного інтерпретаційного чи біографічного цілого. Це збірка вільних, окремих нарисів, які в загальних рисах поєднує тільки їхній спільний об'єкт: твори й життя Шульца. Ті два елементи — творчість і біографія — у разі Шульца дуже міцно поєднані навзаєм, розгалужуються у цих нарисах поза їхній властивий обсяг і сягають загублених у непам'яті життєписів деяких осіб, близьких письменникові, переносяться на дещо маргінальні терени, до сусідніх із Шульцландією країн. І не тому, що сама вона вже досліджена й пізнана дорешти. Її годі охопити — не лише через прогалини в наших знаннях про біографію та особистість письменника, але й — у сфері письменницької творчості — з огляду на невичерпність проблематики твору мистецтва, а отже, через природу речей. Занурення у дальші околиці цинамонових крамниць походить із переконання, що й воно може дати нам істотні доповнення, кинути нове світло, допомогти в реконструкції цілого. Що для кращого розуміння таємничих закамарків цинамонових крамниць може виявитися корисним їхнє сусідство. Адже хоч би що, пов'язане із життєвими шляхами Шульца та природою його творів, — навіть побічні фігури й події, які з ними сусідили, — небайдуже нам. Звідси ці відступи на передпілля міфу, у бік реальних місць на землі й близьких приятелів письменника, сліди яких затерлися так само, як і його власні.

Далєбі в усіх нарисах Шульц є засадничою темою, і якщо будь-що поза ним заслужило на згадку, спробу

відтворення, то лише завдяки йому самому та в ім'я розширення знання про нього. Окреме місце в цій збірці посідають нариси про горище дому Шульца та про долю його втраченого й лише незначною мірою віднайденого листування. Це розповідь про багатолітні копіткі пошуки на цвинтарі пам'яток, історії численних розчарувань і порівняно небагатьох радощів від дивом уцілілої знахідки. Я вирішив, що історія цієї неоархеології заслуговує на докладне занотування, адже вона вказує опосередковано й на те, до якого величезного спустошення призвела остання війна, знищуючи людей та будь-які сліди по них. І якщо манускрипти багатьох класиків старовини зуміли вціліти, пам'ятки по Шульцові, нашому близькому сусіді в часі, зникли переважно безповоротно. Так само окремим за своїм характером є нарис, в якому я намагався спростувати вперті помилки, які стосуються життя й творчості Шульца, і які дискутувались у різних публікаціях. Їх і далі тиражують, до них ставляться як до вірогідних та обґрунтованих відомостей; отож, я прагну запобігти їхній надмірній живучості.

Феретрон^[51] із тувелькою

Добирання ключа, який би відчиняв усі закамарки творчості митця, — улюблене заняття деяких метаслюсарів, — мусить провадити і провадить до конструювання універсальної відмички, яка нічого не відчиняє. Відмичкою мазохізму намагалися тут і там вчинити позірне зламування не лише самого мистецького творива письменника, а й мотивації його життєвого шляху, починань і долі. Отож не раз треба було фальшувати ці мотивації, підмощуючи під факти біографії хибні передумови. Так, скажімо, — у крайніх випадках — відкривали, буцім смерть Шульца від рук ґестапівця не була всього лише результатом убивства, а й наслідком начебто мазохістського прагнення потенційної жертви до акту смертельного ґвалту, який би був над нею вчинений.

Дарма, що мазохістська перверсія не має нічого спільного із самогубною манією, з тугою за смертю, з погонею за жахом і катом. Дарма, що правда заперечує подібну інтерпретацію, що то була далєбі тільки панічна втеча від несподіваної смерті, яка зненацька постала на шляху, що був паралізуючий страх і гарячковий пошук способів урятуватися від знищення. Відмичка мазохізму, фальшиво приписуючи перверсії всеосяжний вплив, провадить до креаціоністської інтерпретації, яка не зважає на об'єкт аналізу, на факти, яка деформує дійсність в ім'я *a priori* прийнятої теорії, що мусить підтверджуватися на кожному відтинку досліджуваного нею матеріалу життя і творчості.

Чи не краще вже полишити раціоналістичну позу, удавану точність і, віддавши належну шану фактам, — скласти поганський уклін великому, неосяжному творові, піддатися його обрядові? Адже

«жодне слово, жодна алюзія не зможуть
заблищати, запахнути, спасти тією дрожжю
переляку, передчуттям тієї речі без назви,
перший присмак якої на кінчику язика
перевищує місткість нашого захвату»...

Осанна! Фокус-спокусанна!

З двох лих чи не краще озброїтися церемоніалом
магії та міфу, щоб знайти засоби порозумітися з
непередбачуваною рясністю твору? Ми, німечні його
шанувальники, знаємо чимало замовлянь-заклять, і
кожне з них могли б ужити до нашого обряду...
Клаустрофобія Шульца, яка об'являється його
несподіваним криком, коли, йдучи нічною Варшавою, він
наштовхнувся на глухий мур, який замикав вуличку
Повісля... Агорафобія Шульца, фізичний страх перед
проваллям, який змусив його в цілком безпечному місці
під Закопаним повзати рачки, аж поки з Бочаня чи із
Скупнічого Уплазу не спровадили його люди до
Кузьніц... Його почуття глибоких, іноді аж запалих у
підсвідомість зв'язків із культурою і традицією, яка його
породила, а водночас — відчуженість від неї і
бездомність у світі, навіть найближчому світикові,
повному ксенофобських загат.

Кожна з цих сфер спокусливо підводить до інших
міфологічних висновків, хоча жодна не розв'яже
логогрифу, бо мистецтво, як він сам сказав, не є
«логогрифом із прихованим ключем», додаючи:

«У творі мистецтва не перерізана ще
пуповина, яка єднає його з цілістю нашої
проблематики, нею ще струменить кров

таємниці, кінці судин сягають в навколишню ніч і повертаються звідтіля, наповнені тьманим флюїдом».

Отож, остерігаючись недоумкуватих крайнощів, спробуймо відправити церемонію...

Яскраво виражений, можна сказати, клінічний мазохізм Шульца гніздився в найбільш інтимній сфері психіки й поведінки. Його вияви можна легко зауважити. Найвиразніше він дається взнаки в його пластичних працях, починаючи від ранніх графічних робіт із циклу *Ідолопоклонна книга*. Та річ у тім, що він стосується лише деяких сфер, не є ні єдиною, ні найістотнішою рушійною силою життєвої практики та мистецької творчості. Деміургія, творчість такого формату, твір зі знаменням величі має безліч замків, які годі відчинити одним і тим самим ключем. А мабуть, ще деякі двері — як то буває в казках — не мають замка, їхній поріг не годен переступити непрошений гість раціоналізму, вони щільно замкнені зсередини. Кожному справжньому мистецтву знайомі подібні регіони недоступності й неоднозначності.

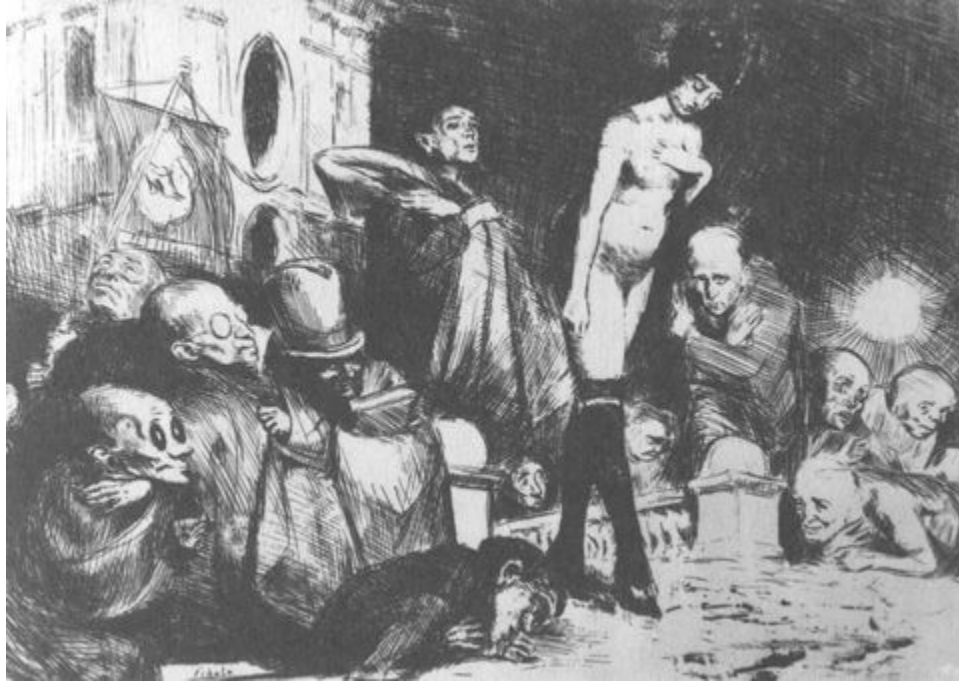
Печать мазохізму належить до особливо очевидних, завдяки своїй разючості, мотивів творчості Шульца, які вирости із довічної девіації митця. Та царина є особливо дражливою, вона унікає неделікатних викриттів. Індивідуальність автора *Цинамонових крамниць*, багата, невротично заплутана, заслуговує, втім, на нелицемірний погляд, позаяк ніщо з того, що в ній криється, нам не байдуже. Відтак, затримаймося на особливу «чорну месу» перед одним із численних Демонів Бруно Шульца. Над пандемоніумом Туфельки. Над чорнокнижництвом Чорної Панчохи.

Уважні спостерігачі симптомів мазохізму якось не помітили чи злегковажили побіжною згадкою

нерозлучно супутній йому фетишизм — в сенсі сексуальної девіації. Він є дуже виразним навіть без покликання на тайники біографії та на особисті схильності. Він виявляється і в прозі, і в графіці, і в малюнку.

У включеному до Шульцівської Міфології символу Анни Чілок [Csillag] — «апостолки волохатості», породження газетних реклам засобу для приросту волосся (може більш галицької, ніж віденської: її прізвище, прочитане навспак, звучить Галліч [Gallicz]), — маємо справу з фетишем волосся. В інших місцях ми раз у раз натрапляємо на найбільш Шульцівські фетиші: чорні панчохи та дамську туфельку. Отой фетишистський культ набуває в мистецтві Шульца постаті сакрального культу, форми демонічного обряду.

Доказом цього є рясна іконографія. Мабуть найчіткіше це видно в одній із гравюр *Ідолопоклонної книги* під назвою «Процесія». Перед фронтоном Храму, на тлі його білого фасаду крокує процесія, триває святкування. На чолі походу ступає оголена жінка в чорних панчохах і туфельках із бантиками; позаду за нею молодик, який несе її шати в молитовно схрещених руках, далі — купка чоловіків, занурених в екстаз, один із яких, стоячи навкарачки, б'є поклони біля ніг жінки-ідола. Одна з чоловічих постатей несе хоругву-феретрон із зображенням Святої Туфельки, оточеної, немов ореолом, світлим овалом посеред напнутого полотна. Символізм тієї сцени є особливо виразним, він документує символ віри-пожадання, становить ілюстрацію культу.



«Процесія», графіка cliché-verre з циклу
!допоклонна книга, 1920-1924

Слово «фетиш» є двозначним, його вживають у двох цілком різних сферах і сенсах. Один із них стосується сфери міфу, конфесійного вшанування; є його об'єктом, магічним вмістилищем святості. Друге, вторинне значення окреслює предмет сексуального пожадання, яке відчуває фетишист. В описаній тут гравюрі, — зрештою, не лише в ній одній, — завдяки міфологізації відбувається наче поєднання, взаємне ототожнення обох цих різних, хоча й однойменних явищ. Так фетишизм повертається тут до свого первісного сенсу, до первісних апеляцій: сексуальний фетиш підноситься — не перестаючи бути самим собою — до рангу ієрофанного^[52], релігійного, сакрального фетиша.

У цьому ототожненні ми, доморощені демонологи, могли б шукати одне з духовних джерел, а водночас вияв Шульцівського міфологізування, вивищення завдяки міфологізації, анексії профанного сакральним.

Осанна! Фокус-спокусанна!..

Оте сакральне завше є демонічним, воно несе у собі усвідомлення свого підозрілого походження, яке підносить силу виразу і міць відчуття. Його легко віднайти у безпосередній та опосередкованій формі не лише в пластиці Шульца, а й у прозі. В *Геніальній епосі* читаємо:

«Але він стояв затоплений у медитації з пантофликом [= туфелькою] Аделі у руці і приглядався до нього з глибокою повагою.

— Бог того не повідав, — сказав він, — а проте, як глибоко це мене переконує, припирає до стіни, відбирає останнього аргумента. Ці лінії невідпорні, потрясно влучні, остаточні і вдаряють, як блискавка, у саму суть речі. Чим заслонишся, що їм протистиавиш, коли тебе самого вже підкуплено, забалотовано і зраджено найвірнішими союзниками? Шість днів створення було божих і ясних. Але сьомого дня почутив Він, що щось чуже снується під руками, і, вжахнений, відсахнув руки від світу, хоч його творчий запал був розрахований ще на багато днів і ночей» [*Геніальна епоха*; 132].

Чуже снування! Сповнення справи сотворіння! Творіння Сьомого Дня!.. І постала Туфелька! Осанна! Фокус-спокусання!

У фетишизмі облямівка стає осердям, реквізит оживає, переймаючи і посилюючи риси суті речі, до якої він належить. Так діється у сфері притягання еротики. Аналогічно може діятися — на її образ і подобу — деінде: поштові марки містять у собі більше тропічної географії, ніж відповідні їм країни та континенти. Шульц пише у *Книзі*:

«Тут виникає явище репрезентації і заміщеного буття. Якесь подія може бути щодо свого походження і своїх власних засобів мала і вбога, а однак, наближена до ока, вона може відкривати у своєму нутрі безкінечну і промінну перспективу завдяки тому, що вище буття намагається в ній висловитися і сліпучо в ній зблискує» [Книга; 120].

Ми, самовидці, спитаймо із належною покорою: чи від фетишизму аж до поетичного принципу «заміщеного буття» веде якась дорога генетичної спорідненості? Чи принципи, які керують тут і там, не мають аналогії? Ми не домагаємося відповіді, не намагаємося підібрати ключа — але ставимо знак запитання, який інколи щось та відкриває, бодай — перспективу.

Творчо зужиті елементи магічного мислення. Приписування явищам і речам нашого суб'єктивного, власного емоційного вмісту, який стає компонентом їхньої субстанції. Інтенсифікація закличної сили матерії. Чи не є уражена фетишизмом психіка особливо схильною до того усього, що ми тут назвали?

Панчоха, яка перетворюється на одну з найбільш інтенсивних квінтесенцій того, що ми називаємо *das ewig Weibliche*^[53]; туфелька, в якій сконцентрована архісуть статі та її потаємних сил — чи не формують вони й не підсилюють специфічного типу вразливості та уяви, чи не вказують на їх істотні тенденції? Різновид гілозоїзму, — якщо він не є тут лише зловживанням інтерпретаторів і його справді можна дедукувати з письменницького творива Шульца, — міг би бути філософським наслідком саме того психофізичного підґрунтя, на якому він формувався.

Тема публічної лекції Батька — *alter ego* автора — манекени, вабить різними, хоча й не суперечливими навзаєм інтерпретаціями, різноманітними прочитаннями їхніх складних значень. І ми, не покликані учасники Шульцівської Процесії, занурмося на мить у медитацію про манекена, пошукаймо і в ньому апеляції до фетиша.

Манекен, той кравецький, якого обслуговують швачки Польда і Пауліна, є істотою-моделлю для втілення Твору Сьомого Дня. Сукня, пошита на його мірку, є єдиним сенсом його екзистенції. В ній проявляється диктат манекена, вона мусить безпомилково перейняти його ідею. В цьому полягає не безальтернативний опору задум сукні, яка докладно його реалізує, покірنا диктатові. Але водночас — він є тільки правилом, міркою, її тимчасовим вмістом, осердям покрови, більш істотної, ніж її носій.... Так само і в жінці Шульц помічає риси природи манекена, який відмірює і носить її зовнішність, що є виразом глибини, суттю індивідуальності, предметом фетишистського культу й пожадання.

Біологія сягає поза визначені для неї межі. Осанна! А відтак — як казав Батько-Якуб — «немає мертвої матерії». Вона живе позиченим життям, інколи інтенсивніше, ніж її біологічний кредитор. Вітальна та життєдайна сила переміщується у субстанції, явища, речі, які воскрешає Шульц-Віруючий.

Такою є дія поезії. Вона набуває несподіваної сили виразу й невідпорної сугестивності в творі оповісника «поворотного дитинства», творця, дитячий дар якого оживляти світ дочекався підтримки з боку плідної для уяви девіації, що бачить у панчосі увінчання жіночої анатомії, магнетичний чинник — а не лише частину дамської конфекції.



[Рисунок олівцем, 20-і роки.](#)

Приятель Шульца Ізидор Фрідман (він же Тадеуш Любовецький) викazuje стару таємницю: «Бруно безмежно мені довіряв і [...] дозволив мені зазирнути трохи глибше у своє приватне життя. [...] Він був явним фетишистом. [...] Його фетишизм полягав у тому, що він кохався в гарних, довгих ногах — конче убраних у чорні шовкові панчохи. Цілування таких ніг було для нього — як він мені про це не раз оповідав — найбільшою насолодою».

Чи не зловжили ми тією довірою, виявленою приятелеві? Процитований уривок листа був би тільки неделікатним оголенням інтимних сфер життя Великого Єресіарха, якби не становив понад те доказу існування найбільш особистих, глибоких джерел, з яких випливали деякі істотні мотиви його творчості. Ми, непутящі підглядачі, сягнули отих таємних меж, не маючи ілюзій, що таким чином розв'язуємо одну із загадок мистецтва. Ми поринаємо в ієрофанію, тобто у щось, що об'являє сакральне, в ідолатрію^[54], для якої фетиші становлять особливе втілення божества, — і чинимо це задля міфологічної забаганки, задля великої

метафори, у світлі якої Великий Бруно стає підвладним природі міфу деміургом — не лише жерцем нової Книги Буття, а й творцем її, віруючим і глашатаєм.

Йдемо далі цією міфічною стежкою. Одна з помітних у творчості Шульца двозначностей: явище вивищення повсякденності, а водночас приземлення високих міфів, — є лише перемінним актом сакралізації профанного. Вознесіння на небеса приземленості! Канонізація повсякденності! Осанна!

Мірча Еліаде каже: «Властиво кожна ієрофанія, навіть найбільш елементарна, виявляє отой парадоксальний збіг *sacrum* і *profanum*». Шульц, отож, іде слідами вірувань людства, він, новатор, підпорядкований одвічним правилам біології міфу, оприявнює «*sacrum* за посередництва чогось, що є від нього іншим», покликаючись тут знову на слова автора *Трактату про історію релігії*.

Об'єкту «злочинного» культу, тифельці Аделі, яка спантеличує Батька, коли той виголошує свої натхненні висновки, притаманні творчі й нищівні сили водночас.

«Виставлена пантофелька Аделі легко тремтіла й блищала, мов гадючий язичок. Мій батько, не глянувши ні на кого, поволі підвівся, ступив крок уперед, як автомат, і опустився на коліна» [*Трактат про манекени, або Друга книга роду*; 48].

І знову Еліаде: «Амбівалентність *sacrum* має не лише психологічну природу (тією мірою, якою *sacrum* приваблює чи відштовхує), а й аксіологічну (*sacrum* є водночас „святим“ і „оскверненим“)».

Наша метафорика замикає коло. Міф, який узурпує собі право екзегези міфу, міг би й далі снувати свої

сугестії та домисли, відкривати нові перспективи, захоплений довільністю цих починань.

Вони є нічим іншим, як тільки обрядом, нашою урочистою відправою культу Шульцівської КНИГИ. Ми обриваємо її у випадковому місці, щоб вписати нашу глосу на її полях...

Пан професор

Шульц, якого роками гнітили його вчительські обов'язки, намагався «творчо утилізувати» свої уроки — так він якось висловився про життя загалом. Не порушуючи шкільного регламенту, він по-своєму відступав від уторованих схем навчання, намагаючись — з одного боку — надати сенсу урокам малювання, а з іншого — захиститися від агресії гамірної та неслухняної громади учнів. Він чинив це двома способами: тікаючи від предмета в оповідання імпровізованих казок і залишаючи в спокої пластично необдарованих вихованців, натомість оточуючи фаховою і, якщо так можна висловитися, приятельською опікою лише тих, у кому помітив задатки таланту.

Не в змозі собі інакше зарадити з пустощами класу, він, бувало, відмовлявся від передбаченої програмою теми, і з «бельфера»^[55] враз перетворювався у натхненного казкаря, який іноді ілюстрував крейдою на дошці свої оповіді, проказувані стишеним голосом. Не трапилося ніколи, щоб хтось йому завадив; клас змовкав, нерухомів, увесь поринувши в слухання. Учні відчували, що нічого вже ніколи не повториться, що казка народжується власне водночас із наступними словами професора, — така ж захоплива й несподівана у своєму перебігу для них, як і для Шульца. Відчувалося, що він був разом із ними не тільки фізично, але що вони разом із ним мандрують країною фантазії, в якій події та краєвиди напливають ззовні, а вчитель є тільки їхнім приймачем і передавачем. Тих казок було чимало; учні запам'ятали на все життя не їхні леткі фабули — щонайбільше, якісь уривки, — але чародійство, неповторний клімат, невідпорно абсорбуючу можуть. Вони шкодують, що ніхто їх не записував, що вони

розліталися, гинули без сліду, вигасаючи на середині речення чи добігаючи краю в ту мить, коли дзвінок наприкінці уроку викидав їх ураз із цих фантастичних глибин, мов зі сну.

У процесі снування цих оповідей Шульц також був десь далеко, наче в трансі. То була творчість у повному сенсі цього слова; ніколи не записані сторінки Шульцівської Книги. Подекуди то були сюжети, знані з інших джерел, класичні казкові мотиви, але вони становили не більше, ніж привід для оповіді, для новаторських імпровізацій. На гадку спадають рядки з листа письменника:

«Так ми читали в дитинстві, тому пізніше ті ж книжки, колись такі багаті й сповнені м'якоті, — пізніше, у дорослому віці стали наче дерева, позбавлені листя, — наших доказувань, якими ми закитовували їхні прогалини. Нема вже ніде тих книжок, які ми читали в дитинстві, розвіялися, — zostалися голі скелети. Хто мав би ще в собі пам'ять і м'якість дитинства, — мусив би їх написати знову, такими, якими вони були тоді. Постав би справжній Робінзон і справжній Гулівер».

У старших класах Шульц також не обмежувався передбаченими програмою заняттями, але намагався зацікавити учнів мистецтвом, його минулим, великими творцями, історією архітектури. Він не викладав, а намагався заінтригувати темою, спонукати учнів порівняти новий матеріал із відомими їм явищами, вміло апелював до уяви. Якимось, коли він оповідав про часи Ренесансу, плідного на великих творців і видатні твори мистецтва, один із учнів, Оскар К., висловив протест

проти уславлення епохи Відродження, вбачаючи в подібному ставленні до «феодалного минулого» ретроградні тенденції. Він заявив на уроці, що допіру допуск широких мас до участі в культурі призведе до справжнього розквіту мистецтва... Шульц вислухав його і з розуміючою посмішкою висловив у відповідь переконання, що немає і не може бути епох, які мали б «рецепт на продукування і розмноження великих людей».

Свої бесіди про мистецтво він іноді проводив на екскурсіях. Якось Шульц вибрався разом із класом до церковці св. Юра, цибулястої, з трьома куполами, однієї з найцікавіших і найстаріших пам'яток навколишньої дерев'яної архітектури. Він багато й цікаво розповідав про цю пам'ятку, фіксуючи її у візуальній пам'яті учнів за допомогою влучних метафор. Він казав: виникає враження, що ото ми бачимо сільську бабу з наших сторін, наряджену у свою багату спідницю із відстаючими «бортами», бабу, яка обіруч обіймає своїх двох донь, теж святково вбраних, і гідно простує разом із ними на недільну службу Божу... Або по-іншому: ось карпатський горянин зі своїм «клобуком» на голові стоїть, широко розставивши ноги, взявся у боки, і добре йому так стояти на своїй землі...



[Церква св. Юра, XV століття](#)

Але, окрім казок і бесід про мистецтво, було ще малювання, головний предмет дорученого йому навчання. До учнів, які не відзначалися жодними здібностями у цьому напрямку, він ставився поблажливо й не таврував лихими оцінками. «Він не звертав особливої уваги на тих, — згадує Мечислав Лободич, — у кого не помічав рисувального таланту. Учням, які не мали здібностей до малювання, він зазвичай ставив оцінки, які відповідали усередненому показникові з інших предметів або трохи вищі. У класі, в якому я вчився, він цікавився роботами заледве кількох учнів, насамперед талановитого, на його думку Станіслава Вільдера. Пам'ятаю, якимось, оглянувши виконані ним на уроці рисунки, він заходився міркувати, і суть зводилася до думки, що варто в зображеннях людей добачати риси, які роблять їх подібними на тварин чи птахів. Він радив тоді, як мені здається, згаданому Вільдерові, щоб той у своїх начерках шукав вирішень саме на цьому шляху».

Варто принагідно зазначити, що тенденція до зооморфізму була сталою схильністю Шульца. Його пізніша наречена також зауважила це: «Він знаходив у кожній людині якусь подібність на тварин. — А яку тварину я нагадую? — спитала я цікаво. — Ви? Антилопу. — А Ви? — Пса».

Інший «не-рисувальник», Марек Шпет, пише: «Характерна подробиця: попри брак таланту до малювання, на свідоцтвах я отримував оцінку «добре»; втім, то не було наслідком приватного знайомства, але впливало з переконання Шульца, що коли хтось не має таланту до малювання і попри добру волю не здужає правильно виконати завдання, — то оцінка, знижена лише на один ступінь (не «дуже добре») либонь буде вмотивованою. В результаті такого переконання Шульц дуже рідко підходив до мене під час уроку, довше просиджуючи поруч із талановитішими учнями».

Учні, які мали талант до малювання, як-от згаданий Вільдер чи названий у спогадах іншого колишнього учня Гарі Цаймер, не лише приваблювали увагу Шульца на терені школи, під час уроків рисунку, а часто бували його любимчиками, про яких він не забував і поза мурами школи. Вчитель запрошував їх до себе в гості, намагався розвивати їхні здібності, тішився їхніми досягненнями, а інколи допомагав їм у втіленні вищих прагнень у цій царині. Бувало, що виникла подібним чином приязнь і опіка не припинялися й після того, як вихованець покидав школу.

З-поміж тих здібних учнів, яких він собі особливо вподобав, затримаймося трохи довше на трьох постатях. Ними будуть: Самуель Ліберверт, видатний талант, герой трагічної біографії; Файвель Шраєр, пізніше архітектор і знахідник решток паперів на горищі осиротілого дому Шульца, та митець-пластик Богуслав Маршаль.

Про життя й долю Самуеля Ліберверта мені розповіли Ян Зусман і Адам Процький, його колеги та приятелі. Ліберверт був дитиною з дуже бідної родини дрогобицьких люмпен-пролетарів. Він мешкав на так званому Лані, у кварталі бідноти, і впродовж багатьох років перед уроками допомагав батькові тягти візок-крамничку з дешевими цукерками й іншими солодощами, які старий Ліберверт продавав на вулицях. Після уроків він тягнув батьківського візка назад додому. Інтелігентний, вразливий і надзвичайно талановитий, він одразу звернув на себе зичливу увагу Шульца, який на уроках розповідав про віденські музеї, античну архітектуру, про перспективу... Окрім того, він обережно, з великою чутливістю й делікатністю патронував Лібервертові, не бажаючи йому нічого нав'язувати, щоб не порушити самостійний розвиток його таланту. Отож, мистецька опіка над учнем — у школі й удома, куди він почав його запрошувати, — полягала у своєрідному чуванні, у майже непомітних натяках, у розмовах на теми, пов'язані дуже загально з мистецтвом. Зусман згадує, як вони разом із Самуелем відвідували дім на Флоріанській, 10, близькість якого розпізнавали, уже починаючи з ранньої осені — навіть у сутінках — завдяки запахів покладаних у пивниці яблук, який заповняв вуличку. За домом був дикий запущений сад, який тягнувся трохи вгору, повний кущів, зілля, лопухів, у яких ховалася стара буда з дощок, терен учнівських забав.

Після екзамену на атестат зрілості Ліберверт завдяки допомозі Шульца та протекції Налковської почав навчання в Академії красних мистецтв у Варшаві, як митець, перед яким відкривалося велике майбутнє. Він заробляв на прожиття роботою на стрічковому заводі по вул. Тарчинській. Контакт із Шульцом не обірвався, вони писали один одному від першого року навчання Самуеля, а листи, як і колись розмови, були

сповнені мистецтвом. Деякі з них, отримані від Бруно, Самуель показував у Варшаві Зусманові, показував також примірник *Цинамонових крамниць* із сердечною посвятою, надісланий поштою з Дрогобича. Після студій, які він закінчив із відзнакою, Самуель виїхав у 1938 році до Парижа як стипендіат Діани Айґер (мати публіциста Стефана Наперського) і там оселився у Зусманового брата. Коли і Ян Зусман опинився в 1939 році в Парижі, Самуель давав йому читати листи від свого дрогобицького покровителя і друга, з яких випливало, що той з відстані й надалі турбувався про свого колишнього учня і серед іншого писав, що не зумів би жити в Парижі, який для нього занадто гігантський, в Парижі, який, попри всю свою чудесність, надто б його пригнічував. У той час у поведінці Ліберверта далися ознаки перші прояви шизофренії, проте він безперервно працював. У березні 1940 року його мобілізували, і він зголосився до польського війська в Коеткідан. Французьку кампанію Самуель пережив, і в червні чи липні зв'язався із братом Зусмана. Ні про те, щоб переховуватися, ні про зміну прізвища, ні про вироблення собі фальшивих документів він навіть думати не бажав.

Ліберверт перебрався до Екс-ан-Провансу і оселився на околиці як сторож саду у злиденній хатинці без долівки, де взимку грівся залізною пічечкою, в якій палив хмизом і сухим галуззям, назбираним у саду. Малював якимись рештками, дивними барвниками, бракувало фарб. Він посвідчував особу документом, в якому чорним по білому було написано: Самуель Ліберверт, народився в Дрогобичі в 1909 році, демобілізований солдат Польської армії. Зусман ще прислав йому фарб із Ніцци, а пізніше, перебравшись до Марселя, востаннє відвідав приятеля в грудні 1941 року. Той показував йому чимало листів від Шульца, зокрема один — останній — переданий якимось окружним

шляхом із дрогобицького ґето. То була остання зустріч. У серпні 1942 року Ліберверта депортували. Він загинув, убитий у невідомому місці, приблизно у той самий час, що і його дрогобицький опікун Бруно Шульц.

Другим з-поміж учнів, кого Шульц визнав здібним і таким, що заслуговує на особливу увагу й турботливу опіку, був Файвель Шраєр, учень дрогобицької гімназії з 1925 року. Він згадує професора, який під час уроку переходив від учня до учня і власноручно вносив поправки до їхніх робіт, пояснюючи кожен рух олівцем. «Особливо він опікувався, — пише Шраєр, — учнями, які виказували бажання і здібності до його предмету. Таким він був і щодо мене. Але через певний час він заявив мені, що більше «поправляти» моїх праць не буде, бо вважає, що це мені тільки зашкодить, і обмежився усними критичними зауваженнями. Шульц приносив на уроки різні альбоми творів малярів, пояснював їхні образи. [...] В мою пам'ять особливо глибоко запав іспанський маляр Сулоаґа^[56] — здається, то був його улюблений маляр — а також Ель Ґреко. Цілком байдужих учнів він зумів принаймні зацікавити творами мистецтва».

Інтерес Шульца до Шраєра, його здібностей поступово зблизив учителя й учня, почалися позашкільні зустрічі, візити в дім на Флоріанській, зрештою — обопільна приязнь, взаємна довіра. Файвель здобувся на опору, підпору й допомогу; Бруно — ще на одну близьку душу, чого він так гостро потребував у отому багатолюдному дрогобицькому безлюдді.

«Моя приязнь із Шульцом датується від мого першого візиту до нього додому. То було в 1927 році, в суботнє весняне пополуднє. Я приніс пастель, він просив, щоб я йому позичив. Я несміливо попросив його показати мені його малярські праці. Спершу він виправдовувався, що його роботи саме перебувають на

виставці, що він має тільки начерки олівцем, але, що, властиво, не мав би мені їх показувати з огляду на тематику. Я заявив, що мені вже 18 років, і я настільки дорослий, що на твори мистецтва дивлюся, як належить, і що завдяки йому я маю вже для цього належну підготовку.

І ось тоді Шульц відкрився мені. [...] Нотатників для ескізів було кілька, і, на мою думку, оті ескізи більше свідчили про незвичайний талант Шульца, ніж зазвичай майстерно закінчені праці, з якими я познайомився пізніше (малярські та графічні). Звісно, після того кількогадинного візиту (я зловжив гостинністю) я був зачарований, захоплений, ошелешений, окрилений і пригнічений його величчю, і... закоханий назавше в Шульца. Я почав у нього бувати. Пізніше, будучи вже студентом, під час літніх канікул я постійно його відвідував, приносив на оцінку свої скромні рисунки й мав нагоду ближче його пізнати. [...] Він малював своїх домашніх, найчастіше матір, приятелів, які його відвідували, але насамперед самого себе. Згадані уже зшитки були заповнені власне такими рисунками. Там були ще численні студії руки, ноги, начерки котиків і чимало інших. [...] Я любив спостерігати за Бруно, коли він рисував, малював; поступово він звик до моєї присутності, і вона вже його не бентежила. Інколи він читав мені фрагменти своїх оповідань — востаннє *Месію*».

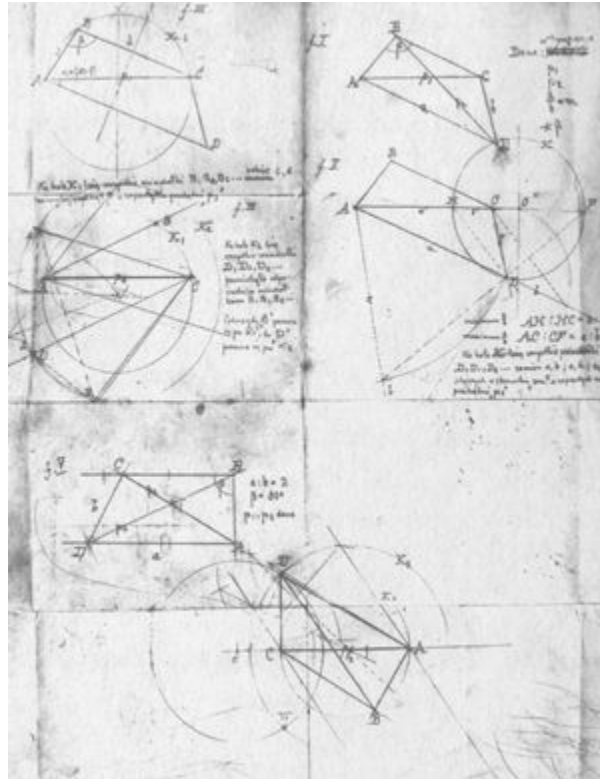
Ті відвідини повторювалися до останніх передвоєнних канікул. Подальша доля Шраєра описана в нарисі *Горище на Флоріанській*. Він навідався у той приятний до нього колись і магнетично привабливий дім уже після смерті Шульца, невдовзі після війни, щоб відшукати рештки пам'яток від учителя. Шраєр помер в Ізраїлі в 1972 році.

Кожен новий шкільний рік приносив Шульцові тягар педагогічних терзань, на які він ніколи не втомлювався

скаржитися. Але водночас кожен новий набір, який переступав поріг школи, дозволяв йому відкрити нового здібного учня, потенційного митця, якому варто було б присвячувати час і увагу. Той мистецький патронат, яким Шульц обдаровував своїх обранців, плодоносив іноді, як у випадку Ліберверта, зрілим талантом, коли учень усе своє життя присвячував пластичній творчості, проте інколи залишалася тільки тривала вдячність підопічних і неминуща симпатія, прищеплена майстром і провідником.

Митець-пластик Богуслав Маршаль не лише зберіг спогади про незвичайного учителя, а й зумів врятувати рисунки Шульца, подаровані йому колись учителем, серед яких міститься ціла серія виконаних професором у техніці олівця невеличких портретів здібного учня. Вибором свого життєвого шляху Маршаль значною мірою завдячує професорові Шульцові, який делікатно, на позір не втручаючись, допомагав йому, підтримуючи найбільш ранній етап кристалізації здібностей учня. І цього разу рисункові сеанси та балачки вдома доповнювали шкільні заняття, готували його до подальшого творчого шляху.

Маршаль був учнем Шульца, починаючи від молодших, аніж Шраєр чи Ліберверт, класів. Шульц навчав його у 1936-1940 роках; Маршаль зустрівся зі своїм новим професором уже в гімназії та ліцеї нового типу після т. зв. реформи Єнджеєвича. У той період малювання було уже факультативним предметом, відтак лише охочі й пластично обдаровані учні брали участь в уроках. Завдяки цьому природному доборові багатолітня вчительська практика Шульца була наче санкціонована і стала принципом навчання. Він не мусив уже вишукувати обраних у масі байдужих і нездібних.



Розв'язання одного з математичних завдань, запропонованих Шульцові колегою, учителем математики, 1935

Відвідуваність впала, проте зросла інтенсивність і плідність роботи з учнями. Вони перетиналися з професорами в школі й поза нею; деякі цікавилися «позашкільною» творчістю Шульца, а також слідами його пластичної діяльності у школі в минулі роки. Богуслав Маршаль згадує, що на запіллі зали для малювання були складені старі роботи Шульца, які він роками виконував для шкільного вжитку. Там були його декорації до театральних п'єс, які ставив аматорський колектив гімназії, та численні принагідні декорації, пов'язані з річницями й державними святами. Композиції та портрети лідерів держави вивішували на фронтоні будинку гімназії.

На уроках у той період вони найчастіше малювали голови позуючих колег. Шульц робив коригування

безпосередньо на рисунках чи накидаючи фрагменти на полях. Бувало, він виконував малюнок сам, а учні громадилися навколо нього, спостерігаючи за процесом малювання. Як пам'ятає досі його учень, Шульц наносив на картон загальний абрис, після чого поступово заповнював його і оживляв подробицями. Він також часто водив своїх здібних учнів на пересувні художні виставки, показував пам'ятки архітектури, скажімо, ґотичну фарну церкву у Дрогобичі, в якій під час реставрації були відкриті фрески.

Шульц запрошував Маршала до себе, показував свої рисунки, вчив його техніки *cliché-verre*, якою сам послуговувався, позичав книжки на теми мистецтва. «Часто під час відвідин, — згадує Маршаль, — я заставав його, коли він рисував автопортрети, кілька він мені подарував. Так само, Шульц кілька разів портретував мене, малюючи олівцем, пастеллю «Negro» або вугіллям в олівці».

Після повернення з Парижа в 1938 році Шульц розповідав, між іншим, про сліпучо прекрасні середньовічні вітражі французьких храмів і показував кольорові репродукції їх. Маршаль пише: «Безпосередні зустрічі з Шульцом були для мене вагомим переживанням; я відчував випромінювання його індивідуальності, доброти й делікатності. Розмовляючи, він поглядав ув очі з приязною посмішкою, намагаючись порозумітися зі співрозмовником, траплялося, схиляв голову додолу, крокуючи при цьому туди-сюди і розвиваючи зміст свого висловлювання».

Кімната Шульца, де відбувалися ці розмови й балачки, була скромно обставлена. Окрім книжок, біля вікна стояв письмовий стіл, навпроти — столик і шапка. Біля протилежної стіни була велика кахлева піч, стояв тапчан. Над великим письмовим столом висіла чимала акварель Рафала Мальчевського — похмурий

підгірський краєвид; над тапчаном — портрет Шульца, виконаний Віткаци.

Мабуть, тих портретів було більше, бо ми знаємо з фото «реалістичний» портрет, позбавлений фантастичних елементів і сміливішої деформації Віткаци; приятель Шульца Еміль Гурський натомість згадує портрет, на якому Шульц був зображений у постаті арлекіна, так само постель Віткевича. Той портрет, який запам'ятав Маршаль, і який оздоблював тоді кімнату Шульца, був інший: «Ракурс портретованого був дивовижний: на постаменті, який переходить у форму штопора, посаджена голова, яку видно трохи згори — вона справляла враження вируючої брили».

Усі ці портрети загинули і — окрім одного — від них не залишилося навіть фото. Той, із головою, посадженою на спіраль, зберігся лише в пам'яті одного з наймолодших Здібних Учнів Бруно Шульца. Маршаль розстався зі своїм учителем у 1940 році, виїхавши до Львова на навчання в Інституті пластичних мистецтв. Його до цього переконував і послідовно заохочував сам Шульц. Під час отих львівських студій Маршаль натрапив на виставці тамтешньої Спілки художників на кілька рисунків Шульца. За його словами, то була «остання зустріч із моїм першим майстром».

Невдовзі після того зникло все і всі, і навіть слід по них перенісся з часом до країни Міфу, прабадьківщини Бруно Шульца.

Генрієта і Якуб

Той твір був із каменю, покликаного запевнити йому довговічність. Бруно сам запроектував своїм батькам надгробки, які ведуть свій родовід із чудової єврейської традиції цвинтарної мацеві, проте, які ж вони інші, аніж решта плит на кіркутах. На старому єврейському цвинтарі в Дрогобичі, на кіркуті, від якого не залишилося й сліду, оті кам'яні надгробки постали після смерті матері Бруно Генрієти (ve/ Гендель) Шульц із Кугмеркерів. Батько Якуб помер на 16 років раніше, 23 червня 1915 року, о 9 годині ранку, у віці 69 років, і був похований у місці, на якому лише через багато років син встановить ту плиту. Мати, дочка Берля і Малки Елі Кугмеркерів, завершила свій земний шлях 23 квітня 1931 року, а наступного дня була похована поряд із чоловіком. Отоді Шульц розпочав роботу над проектом надгробків батьків. Уже наступного року проект був готовий, і Шульц доручив його виконання дрогобицькому скульпторові Ігнаци Лобосу. Помічником останнього був молоденький тоді Адам Процький, митець-скульптор, який після війни оселився у Варшаві, завдяки йому я відтворив історію тих пам'ятників. Він виконав скульптурні зображення з каменю червоної барви, т. зв. теребовельського піщаника, який видобувають у каменоломнях поблизу Теребовлі. То були два надгробки, які різнилися окремими деталями, із плит товщиною близько 15 сантиметрів, у формі, яка наче повторювала стилізовані обриси свічника, обабіч якого на кількох рівнях-виступах містилися його рамена, що постали завдяки різьбленню в бічних пругах плити симетричних гострокутних глибоких урізок, які творили геометрично прості розгалуження. Верхні краї тих розгалужень були горизонтальними і — наче замість

стилізованих свічок — на них були вирізьблені ґрона винограду. Уся ця вертикальна конструкція була осаджена на горизонтальній основі та споряджена написом польською мовою (можливо, пізніше доповненим єврейською інскрипцією, але пам'ять свідків у цьому не впевнена), де були вказані імена, прізвища й дати.

Ґрона винограду, симетрично вкомпоновані в тіло мацеви, не могли бути всього лише декоративним елементом, у проекті Шульца вони становили посилення на давні символи; в різній, зазвичай барельєфній формі вони часто трапляються на єврейських надгробках. Ґрона винограду символізують народ Ізраїлю й, розташовані на надгробній плиті, можуть означати плоди земного життя, жниво матеріальне чи духовне, яке покійний примножив близьким і залишив по собі. Розміщені на надгробку покійної жінки, вони можуть «ілюструвати стих „Твоя жінка в кутах твого дому — як та виноградина плідна“ (Пс. 127 (128); 3). Виноградні й оливні гілочки мають також месіанське значення, образно представляючи „Давидові праведну парость“ (Єр. 23; 5) і „Пагінчик із пня Єссеєвого“ (Іс. 11; 1). На цвинтарі в Празі ґроно винограду з'являється в XVI столітті, коли надгробки ще дуже рідко мають пластичний декор. Епітафія славетного філософа та коментатора рабинського права Мойсея Іззерлеса, званого Рему, на цвинтарі в Кракові сповиті різьбленою виноградною лозою»^[57].

Надгробки, запроектовані Бруно Шульцом для обох батьків, мали форму, силует, який я окреслив би як «стилізований свічник»; утім, годилося б сказати радше, що то була — зі значним абстрактним спрощенням — «ідея свічника», бо хоча й далека від реалістично інтерпретованого образу світильника, вона виглядає так, наче містить його характерні риси, геометризовані

й ніби узагальнені. В кожному разі, саме такі асоціації породжували надгробки Шульців, які бачили утаємничені в символічні сенси глядачі.

Проте, здається дуже правдоподібним, що — не відкидаючи «свічничоподібності» тих таблиць — вони мали б виражати одвічний мотив Древа Життя, яке плодоносить надією, такого істотного в юдаїзмі. «З-під дерева було людину вигнано і під дерево, що стоїть у центрі раю, вона повернеться. Отож, це символ месіанської надії»^[58].

Шульц був дуже зворушений втіленням цього проекту, особисто наглядав за скульптурно-каменярськими роботами, схвилюваний, із хворобливими рум'янцями на обличчі, з виразним відчуттям важливості тієї справи. Пізніше син-письменник час від часу відвідував ті надгробки, осиротілий ще до того, як він встиг виявити своє найістотніше творче призначення.

Надгробки Генрієти та Якуба лише ненадовго перетривали сина тих, чию пам'ять вони мали увічнити. І були б збереглися лише в дещо затуманених дистанцією часу спогадах їхнього співтворця-скульптора, якби не певна незвичайна обставина: існування їхньої репліки, чи радше — варіанту. Отож, як собі пригадує Процький, проект Шульца спіткало таке визнання Ігнаци Лобоса, що той вирішив — звісно, внісши деякі зміни, — виконати на його підставі пам'ятник на могилі своїх батьків, на католицькому цвинтарі в Дрогобичі. Шульц погодився, надгробок був виконаний, встановлений і — вцілів.

Тільки приблизно на його підставі можна собі уявити, як виглядав оригінал — надгробки батьків Шульца. Другий варіант є вищим, на товстішій кам'яній базі з двох плит встановлений високий шестикутний блок, а на ньому в овалах видніють барельєфні

портрети обох батьків Ігнаци Лобоса. Щойно понад тим блоком височіє отой стилізований наче-свічник — наче спрощена схема ялинки, без вершка, поставленої догори ногами. На другому згори рівні цих розгалужень видніють замість ґрон винограду дві кам'яні оздобы. Цей надгробний пам'ятник лише своєю верхньою, «свічничковою» частиною нагадує надгробки Шульців, що не мали таких високих долішніх елементів і розвивали свою посутню форму, ритмізовану симетричними бічними виступами, низько, одразу понад горизонтальною плитою піщаника.

Опис, ба навіть намальований від руки начерк цього заснованого на Шульцовому прототипі надгробку та його фото мені передав шанувальник творчості Шульца, адвокат із Дрогобича Леон Фріс. У своєму цінному листі він також повідомляє цікаву інформацію про «третє покоління» надгробку, засноване до певної міри на первісному проекті Шульца. Виявляється, скульптор Ігнаци Лобос і його дружина теж спочивають на католицькому цвинтарі під пам'ятником, виконаним самим Лобосом, пам'ятником, який є ніби ще більш модифікованим варіантом Шульцівського оригіналу. Щоправда, гострі розгалуження бічної плити, типові для проекту Шульца та його першої, дещо відмінної репліки, були редуковані до невеличких кам'яних виступів на вершині пам'ятника, але аналогія форми одразу ж кидається у вічі спостерігачеві, а сам первісний задум тут іще наявний у залишковій формі.

Бруно Шульц, похований крадькома вночі після листопадового побоїща у невідомому місці, не має ні могили, ні надгробка, бодай символічного. Місце поруч із родичами, яке він визначив для себе, залишилося порожнім. Проте, навіть якби судилося його прахові не розлучатися посмертно з прахом батьків, то й так місце його вічного спочинку залишилося б невідомим. Немає старого єврейського цвинтаря в Дрогобичі. Великий

кіркут загинув трагічною смертю, як і чимало подібних цвинтарів. Там, де він містився ще після війни, давно вже стоять блоки жилих кварталів.

Міцний теребовельський піщаник, покликаний на віки зберігти пам'ять Генрієти та Якуба, розвіявся в ніщо. Чи спало коли на гадку синові, що твір його легкої уяви та пера стане найбільш тривалою згадкою про них?

Та чи про них? — міг би хтось запитати, висловлюючи сумнів у ідентичності батьків Бруно з постатями матері й батька, увічненими в його книжках. Далебі, батьки в них почасти є прототипами, почасти — всього лише приводом для витворів письменницької уяви. Проте саме від них, від особи Генрієти та особи Якуба, ведуть свій родовід ті дві постаті з *Крамниць* і *Санаторію*. В літературній метаморфозі, в міфічній версії вони вціліли у творі сина, в єдиному свідченні їхнього існування, яке після них залишилося, не рахуючи випадково вцілілих згадок у метричних книгах, у пам'яті останніх свідків їхніх часів, які поступово помирають. Дарма, що то лише Шульцівське твориво, далеке від реальних доль своїх оригіналів, як сон від яви. Після кожного нашого покійного, якому не судилося зазнати посмертної нобілітації в мистецтві, й так зостається щось на кшталт легенди — лише завдяки зусиллям перетворюючої та селективної пам'яті живих і творчої співучасті проминання часу. Хоча тут ми маємо справу з автономним твором мистецтва, з героями приватної міфології, постаті Батька й Матері, оживлені в її межах, хай би як там було, більше про них справдешніх оповідають, аніж сказала би не існуюча надгробна інскрипція, ніж зберегла б чиясь пам'ять.

Але й та пам'ять — то теж уже лише згадка в старому листі, колись занотований спогад, мимохідь сформульований кимось, кого теж уже немає сьогодні серед нас... Один із тих уже відсутніх згадував:

«Крамницю тримали під вивіскою «Henriette Schulz», містилася вона на початку вулиці Міцкевича, відразу поруч із ювелірною крамницею Юзефа Гамермана. Я часто бачив Якуба Шульца, який сидів перед крамницею, — зазвичай влітку, — найчастіше в неділю перед полуднем, коли крамниця офіційно була зачинена, а він вітався з клієнтами, які приїжджали з Борислава» (повідомлення д-ра Кауфмана, 1965 рік).

Адам Процький пише: «...з розповідей моєї мами про часи її молодості я пам'ятаю її спогад про маленького, гарненького хлопчика із карими оченятами, якого вона бачила, коли той сидів на крамничній ляді в Якуба Шульца. То був власне малий Бруно» (повідомлення 1983 року).

Інший свідок епохи розповідав мені про те, що Якуб Шульц був відомий як купець-філософ, торговець, а водночас митець духу, людина із непересічною інтелігентністю, дотепністю, ба навіть із пластичними здібностями. Як через багато років хтось згадував, на стіні крамниці був розпис — його власний витвір, — на ньому були зображені два купці, які вихваляють свій товар. Та фрагментарно представлена у спогадах постать купця-мрійника активізує в пам'яті уривок із *Елегії єврейських містечок* Антонія Слонімського:

«Нема вже тих містечок, де швець бував поетом,
Годинникар філософом, перукар трубадуром».

Крамниця припинила існування вже на початку Першої світової війни, а батько невдовзі пішов услід за нею. Склад текстильних товарів закрився, а незабаром і будинок, де він містився, згорів. Допіру через багато років Бруно Шульц заходився його відбудовувати — в

міфології — і воскрешати батька в нереальному храмі всемогутнього мистецтва — в *Санаторії Під Клепсидрою*. В тому міфічному, сакральному часі продовжують існувати і крамниця, і батьки, — далеко від колишнього дрогобицького цвинтаря, ніде й усюди.

В іншому часі — календарів і годинників, у біографічному часі — Якуб, народжений у Судовій Вишні в 1846 році, помер, маючи несповна 70 років. Його наймолодший син Бруно народився після своїх значно старших сестри і брата Гані та Ізидора (Ізраеля), як... «позашлюбна дитина». Так твердить запис у метричній книзі в дрогобицьких актах цивільного стану, де подано дату народження хлопця: 12 липня 1892 року. Документ фіксує, що батько дитини «визнав батьківство» і уклав «із матір'ю тієї дитини подружній зв'язок згідно з вимогами цивільного кодексу дня 8 жовтня 1892 року». Ця перевернута навиворіт черговість подій — спершу народження дитини, потім шлюб батьків — виникла тому, що Якуб і Генрієта багато років тому уклали тільки релігійний шлюб, згідно з засадами Мойсеевої віри, а цього виявилось замало у світлі галицьких юридичних приписів, щоб визнати такий подружній зв'язок легальним. Отож батьки Бруно вирішили узаконити своє подружжя, і вчинили це щойно, коли їхній наймолодшій дитині виповнилося вже сливе три місяці. Звідси й походить визначення «позашлюбна дитина».

Метричний запис, документ, який засвідчує народження Бруно, виконаний польською мовою, він доволі докладний; перелічені імена батьків «нареченої» — Беріша і Малки Кугмеркерів — «колишніх власників нерухомості», що є цілком офіційним терміном, хоча бринить як вишукана метафора при окресленні покійних, тобто наче «емігрантів із реальності»^[59]. Метрика повідомляє персоналії двох свідків: Давида Вольфа Ролера з приміткою: «приватний учитель, тут

кум», та з ідентичною приміткою — Абрагама Зінґера. Вписані також Самуель Купферберг, торговець вапном, в якості «обрізувача», та Гітель Ваґнер, акушерка.

Перша рубрика акту каже: «Ім'я — Бруно». Ми ніколи вже не довідаємося — у зв'язку зі знищенням дрогобицьких синагогальних актів — чи було то єдине ім'я наймолодшого сина, хоча лише його повідомили батьки установі цивільного стану. Є підстави припускати, що первісним ім'ям Бруно, від якого відмовилися на практиці, було Бер [Ber]. Такий був звичай, не лише в родині Шульців, далекій уже від ортодоксальності, що дитині давали ім'я одного з дідусів, а таке носив батько матері, згадуваний в актах як Берл і Беріш [Berl, Berisz], тобто у демінутивних, часто уживаних формах^[60]. Мати Бруно звалася Гендель, але на крамничній вивісці та в документах фігурувало ім'я Генрієта. Старший брат Бруно Ізраель після закінчення школи уже довіку залишився Ізидором. Та двоїстість імен полягала у наданні додаткового, неєврейського імені, яке бодай звучанням перших літер нагадувало властиве ім'я. Старший брат іще мав оте перше ім'я, вписане в метрику про народження; Бруно — вже ні, але між Бером і Бруно є схожість у звучанні перших приголосних — і звідси наше припущення, хоча в день народження Бруно — 12 липня — це ім'я зафіксоване в християнських святцях.

Ото й усі сліди реального життя батьків Бруно. Переміщені ним у регіони міфу, у сферу фантастики, вони й далі живуть своїм інакшим, нескінченним життям. Пригорщу дрібних епізодів і спостережень із їхнього реального життя я надав у *Регіонах великої єресі*. Решта — то вже простори Шульцівської міфології, але чи цілком вони суперечать власній біографії письменника? Сам він писав до Віткаци:

«Я вважаю *Крамниці* автобіографічним романом. Не лише тому, що він написаний від першої особи і що в ньому можна вгледіти певні події та переживання з дитинства автора. Вони є автобіографією або радше духовною генеалогією».



«Батько, який пише листа до фірми Крістіан
Зайпель», ілюстрація до оповідання Едзьо, бл. 1935

Кольорові перебивачки, декалькоманія, про яку я пишу — й справді перебивав колись малому Бруньові батько. То йому, справжньому, він завдячує тією часткою своїх найбільш ранніх осяянь, які виринають з-під більма фігурами й барвами. Мати, ота реальна, шанувальниця поезії, читала йому в дитинстві балади Ґете. Майже через півстоліття він писав до Віткевича:

«Є сенси, наче спеціально для нас призначені, які чекають нас на самому початку життя. Так я сприймав баладу Ґете у віці восьми років із усією її метафізикою. [...] Я [...] передчув сенс і, вражений до глибини душі, заплакав, коли мати мені її читала. Такі образи становлять програму».

Її зав'язки прищеплювали йому батьки, навіть не здогадуючись, як вони проростуть у їхньому синові, і не передчуваючи, що самі вони — посмертно — поселяться в небувалих світах його уяви. І там врятуються — навіть коли цвинтарний камінь перетвориться в ніщо.

Ізидор, брат Бруно

Два брати, сини купецької родини Шульців, були повними протилежностями. Їх відрізняло все: вигляд, психічна структура, сфера інтересів, соціальне становище, матеріальні умови, в яких вони жили, врешті, долі.

Різниця у віці також створювала неминучу дистанцію між ними. Коли Бруно тільки-но прийшов на світ, його старшому братові було вже одинадцять літ. Народженому 4 вересня 1881 року в Дрогобичі первородному синові батьки дали подвійне ім'я: Ізраель Барух. Ще навчаючись у дрогобицькій гімназії, він послуговувався лише першим із цих імен, і в атестаті зрілості, який він отримав у 1900 році, фігурує як Ізраель Шульц. У нього — на відміну від молодшого Бруно — було доволі часу, щоб іще до вибуху світової війни та банкрутства тоді ще процвітаючої батьківської крамниці тканин безперешкодно здобути вищу освіту, а відтак розпочати зі званням інженера, випускника факультету спорудження доріг і мостів Львівської політехніки, кар'єру в польській нафтовій промисловості, де він сягнув високого за рангом становища. Впливши на широкі плеса, він уже ніколи не вживав свого метричного імені, заступивши його подібним за звучанням іменем Ізидор, а в родинному колі його ще кликали Люлю, що, либонь, виводилося ще з раннього дитинства, як власне зменшувальне ім'я в звучанні, перекрученому малюком.

Одружившись у 1908 чи 1909 році з панною Регіною (Гіньою) Лібесман, дочкою архітектора зі Станіслава^[61], він спершу брався за різні починання та посади, аж доки не знайшов собі постійного місця в нафтовій промисловості. Насамперед у рідному Дрогобичі він

певний час утримував кінотеатр «Urania», в якому кінострічку в проекторі прокручували за допомогою ручної корби. Найстарший син Ізидора Вільгельм народився 6 червня 1910 року в Станіславі, молодша дочка Елла^[62] — 5 травня 1914 року в Дрогобичі, а наймолодший із дітей, Якуб (названий так на честь дідуся) — 2 грудня 1915 року у Відні, куди його мати виїхала разом зі старшими дітьми на чотирирічне проживання після початку Першої світової війни, а Ізидора мобілізували до австрійської армії у званні поручника. Після війни та повернення з Відня сім'я оселилась у Кракові, де почався другий розділ кінематографічних занять і захоплень Ізидора. У приміщенні по сусідству з краківським помешканням Шульців містився прокатний пункт кінофільмів. У пам'яті дочки Ізидора зберігся запах ацетону, яким склеювали кінострічки. Уже тоді Ізидор установив перші контакти з акціонерним товариством «Galicja», яке володіло нафтовими свердловинами в Бориславі та перегінним заводом у Дрогобичі, і, заходившись працювати в її варшавській управі, перебрався до столиці — спершу сам, а через рік забравши до себе решту родини з Кракова. Але й у Варшаві він не одразу розстався з «ілюзіоном», хоча уже не міг, заклопотаний іншими справами, займатися ним особисто. Проте він заснував у Варшаві два кінотеатри: «Corso» по вулиці Вербній [Wierzbowa] та «Nirwana» на площі Трьох Хрестів [Trzech Krzyży], довіривши керівництво ними діверові, якому, втім, забракло підприємливості та організаційного таланту, властивих його шваґрові; отож, довелося незабаром ліквідувати обидва кінопрокатні підприємства.



[Проект екслібрису для братових дітей Елли та Якуба Шульців, бл. 1925](#)

Бруно був іще хлопчиком, коли старший брат уже займався кіно і запрошував його в якості глядача до участі в німому чародійстві у своєму дрогобицькому кінотеатрі «Urania». То власне про ці сеанси він пише в *Липневій ночі*:

«Вечори того літа я коротав у кінотеатрі містечка і покидав його після останнього сеансу.

Виринаючи з чорноти стін кінотеатру, роздертих сполохами мерехтливих відблисків і тіней, я прибивався до тихого, світлого вестибюля, як до тихої господи з безмежжя розбурханої ночі.

Закінчивши фантастичну гонитву по вертепах фільму, загнане серце заспокоювалося

після ексцесів екрану в ясній, захищеній від натиску великої патетичної ночі стінами почекальні, в тому безпечному притулку, де час давно застиг [...]» [*Липнева ніч*; 198–199].

Власне тоді, в оті ранні хлоп'ячі роки, зародилася й зміцніла любов Бруно до Десятої Музи, в ті часи ще німої, яка збереглася у нього на все життя. Значно пізніше він розповідав Галині та Юзефові Вітлінам про те, з яким захопленням інтересом ставиться і яке непересічне значення приписує мультфільмам Волта Діснея, що ними він захоплювався як кіноман, казкар і митець. Таким чином, він уже в дитинстві черпав міфологічну поживу й поетичний захват із двох торговельних родинних підприємств: батькової крамниці та кінотеатру старшого брата. В цьому сенсі й діапазоні — а може, і в ширшому? — можна вести мову про вплив кіномистецтва на уяву та творчість Бруно Шульца.

Дружина Ізидора померла у віці 36 років, відтак у 1927 році він із дітьми перебрався на постійне проживання до Львова, куди було перенесено головну управу товариства «Galicja», і був призначений головним директором цієї великої установи, залишаючись на тій посаді до самої смерті.

Наступного дня після короткого візиту до Варшави, де він брав участь у конференції та провідував знайомих, Ізидор помер від серцевого нападу у львівському помешканні інженера Александровича 20 січня 1935 року і був похований у Станіславі, поруч із дружиною. Бруно, хоча його мало що пов'язувало з братом у світі духу, сприйняв звістку про його смерть винятково близько до серця, як трагічну катастрофу для усієї сім'ї. Через тиждень після братової смерті він писав у листі до Вашневського:

«Коли я тільки-но повернувся з Варшави, мене спіткало нещастя, в дослівному сенсі: брат мій, з яким я ще попереднього дня розмовляв у Варшаві, несподівано помер. То була незвичайна людина, яку любили всі, хто мав із ним справу, істинно євангельської доброти, молодий, елегантний, успішний, на вершині блискучої кар'єри — він був однією з чільних постатей польської нафтової промисловості. Саме цим пояснюється те, що я не одразу написав до Вас. Мій брат утримував мій дім, тобто сестру й небожа, був годувальником цілої низки родин, які тепер опинилися без ґрунту під ногами. Тепер буде важко — сам не знаю, що робитиму».

В наступному листі, у березні, він додав:

«То був чоловік, якому всі посміхалися, про якого говорили із захватом. Елегантний, красивий і вишуканий, він чарував і приваблював людей».

За повідомленням Елли Шульц-Подстольської, дочки Ізидора, її батько був головним директором всепольської головної управи нафтової фірми «Galicja» із садибою у Львові по вул. 3 Травня^[63] [3 Маја]. «Він заробляв чимало, але мав колосальні обов'язки. Регулярно посилав до Дрогобича 500 злотих щомісяця. Допомагав родині матері у Станіславі, навчання Вільгельма [старшого сина. — Є.Ф.] в Ґданську коштувало 500 злотих місячно, я сама, навчаючись у Відні, також

отримувала 500 злотих. Окрім того, мабуть, через брак жіночої руки та господині дому, гроші йому розходилися. Після його смерті нічого не залишилося, і ми самі мали труднощі з утриманням. Через рік ми отримали певну фінансову допомогу з «Galicji», що дозволило Вільгельмові закінчити навчання. Я вийшла заміж, а Кубусь [Якуб, молодший син Ізидора. — Є.Ф.] перервав навчання після смерті батька та пішов практикантом до «Galicji», де працював за мізерну платню в 100 злотих. Отож, не було й мови, щоб ми могли й далі допомагати Брунові, що, звісно, стало для нього величезним тягарем».



[Кубусь \(Якуб\) Шульц у родинному помешканні у Львові, бл. 1930. На стіні — графіка Шульца з Ідопоклонної книги і рисунок — втрачений автопортрет митця](#)

Доки був живий, Ізидор вважав за необхідне надавати постійну матеріальну допомогу своєму братові, такому безпорадному в житті й приреченому без подібної підтримки на постійні нестатки. Він цінував його талант маляра-рисувальника, а наприкінці свого

життя також визнав його письменницький талант — хоча не розумів братового письменства, — коли літературна критика, а ще раніше захоплений відгук Налковської визнали за його літературними творами високий ранг таланту. Львівське помешкання Ізидора Шульца було обвішане образами й рисунками Бруно. Там були олійні портрети Ізидора — в профіль — і його дружини, а також Якуба й Елли у віці 11-12 років, повнофігурні композиції сидячи, окрім того, великий портрет Елли, тоді п'ятнадцятирічної, в голубій сукні з трояндою. А ще там зберігався великий олійний образ формату приблизно 100x120 см, виконаний у різних відтінках червені, «Прибуття Месії», подібний за тематикою й композицією до начерків, наявних у *Другій осені*. Подібні розміри мав образ (акварель чи пастель), на якому була зображена молода жінка в старосвітській блакитній сукні, яка піднімалася палацовими сходами у супроводі старшої дами. Біля підніжжя тих сходів єврей у халаті з книгою в руках схилявся в низькому поклоні. Був також невеликий олійний образ «Божевільня», виконаний у червоно-пурпуровій тональності, з постатями, подібними до тих, які сидять за столом на рисунку, репродукованому в *Регіонах великої єресі*. В «Божевільні» ці постаті вихиляють крізь вікна будинку свої цибулясті голови. Окрім того, у львівському помешканні зберігався серед іншого рисунок-пам'ятка: твір шестилітнього Бруна, виконаний на пожовклому папері. Під старим деревом із товстим стовбуром, либонь під вербою, сидить згорблений старець із дуже довгою бородою. Рисунок той мав назву, яку дав йому кількарічний автор: «Господь Бог». Окрім цих образів, були ще численні гравюри з *Ідолопоклонної Книги* та окремо — вся *Книга* в теці.

«Обов'язком» стрийка Бруно, як згадував його небіж Якуб, під час гостювання у брата у Львові було малювати портрети дітей, з якими він перебував у

ближчих стосунках, аніж із дорослими, оскільки міг фантазувати, а малі слухачі й співрозмовники краще його розуміли. Він часто снував казкові оповіді про пригоди на безлюдному острові. Ці контакти дітей Ізидора зі стрием траплялися майже винятково у Львові. У Дрогобичі львівські родичі побували заледве пару разів, у тому числі, на похороні Генрієти, матері Бруно та Ізидора. Ізидор, попри всю свою прив'язаність до родини, відчуття своїх зобов'язань перед нею, вважав, що атмосфера дрогобицького дому є «нездоровою» і для дітей невідповідною. Несамовитий світ дядечкових фантазій, нервово хвора сестра Ганя, ба навіть переповнена добротою бабуня Генрієта, яка годувала домашніх мишей сиром, бо не могла їх убивати, а не хотіла, щоб ті з голоду виїдали їй запаси в коморі, — увесь той замінований хворою тишею дім не здавався Ізидорові місцем, яке б мали відвідувати його діти.



[Елла Шульц, небога Бруно, 1935](#)

Бруно репрезентував світ фантазії, Ізидор — світ житейської практичності, хоча й він був особою, не позбавленою уяви, за всієї своєї солідності — в міру легковажним, далеким від стереотипу людини бізнесу. Проте старший брат був у родині тією інстанцією, до якої зверталися за порадою й допомогою в практичних справах при вирішенні важливих життєвих проблем. Трапилося так, що власне у цих справах Бруно

спробував — у свій дуже особливий спосіб — стати порадником і вплинути на зміну рішення старшого брата. Ізидорова дочка вирішила було вийти заміж за чоловіка, якого покохала, але батько з якихось там конкретно обґрунтованих причин рішуче заперечував проти цього союзу. Бруно, довідавшись про це восени 1934 року, написав братові листа, щоб вплинути на його рішення. Його аргументи були суто «шульцівськими». Він повідомив Ізидорові, що відвідав цадика, який прибув до Дрогобича, і був ним прийнятий. Бруно звернувся до побожного мужа з проханням, щоб той навіщував йому майбутнє, яке чекає родину. І довідався, що він сам і його небожі не мають вдалої долі, натомість, коли мова зайшла про племінницю Еллу, цадик начебто спитав значущим тоном: «Хто це?» А дізнавшись, освідчив, що вона є «дитям щастя» — *ein Glückskind*, що було сказано чи то мовою їдиш, чи німецькою. Бруно так перейнявся цією доброю ворожбою, був настільки у ній певним, що переконував брата у своєму листі в безпідставності побоювань за дочку, позаяк він не мусить за неї журитися, оскільки нічого поганого їй не може загрожувати. Сумнівно, чи така аргументація переконала брата раціоналіста. Дочка незабаром таки вийшла заміж за свого обранця, але то було вже після наглої смерті батька. Це заміжжя допомогло дочці Ізидора врятуватися під час гітлерівської окупації. Так само, щаслива доля усміхнулася наймолодшому з дітей, Якубові, який у серпні 1939 року поїхав у відпустку до Франції, де його застав початок війни і де він зумів її пережити. Натомість, найстарший Вільгельм загинув, замучений в Освенцимі. За рік до війни він одружився з Ельжбетой Годлевською у Варшаві. У 1939 році вони з дружиною втекли на підводі до Львова, звідки через неповний рік він повернувся, оселившись у тестів у селі Пшивузкі неподалік Соколова Підляського під фальшивим

прізвищем і отримавши роботу ґмінного писаря. Водночас він діяв у підпіллі, переховував і розподіляв зброю. Побоюючись можливого арешту, Вільгельм у 1942 році перебрався з дружиною до Варшави, повіривши наступного року в провокаційну акцію, відому під назвою «Польський Готель», він зголосився на виїзд за кордон, «в рамках обміну» на німецьких військовополонених. Вони з дружиною вирушили потягом, який складався з пультманівських вагонів із усіма вигодами; разом із ним виїхав цілий транспорт польських євреїв, переважно інтелігенції вільних професій. У батьків Ельжбети збереглася листівка, вислана з дороги від Елі та Віллі (Вільгельма) Шульців. Ось її текст: «Мої Найдорожчі! Ми дуже задоволені виїздом. Тільки-но перетнули кордон. Лист вкинемо, найімовірніше, в Познані. Ми їдемо дуже симпатично та в милому гурті. Обов'язково привітайте Елюську та перекажіть їй зміст листа. Збишка також сердечно привітайте та скажіть, Що Целіна дурна. Ми чуємося досконало й сердечно. Вас цілуємо та обіймаємо. Подальші звістки я надішлю якнайшвидше. Цілую міцно та вітаю — Еля. [Дописка Вільгельма] Ми в Збоншині в Райху — Віллі».



Якуб і Вільгельм Шульци на морському узбережжі, бл. 1932

Невелике пояснення: ота Целіна, якій треба було, за словами листа, сказати, що вона дурна, — це приятелька Шульца Целіна Маримінц. Вона остерігала їх від участі в цьому «транспорті на смерть», сама не поїхала й пережила війну. Натомість, їм уже не трапилася нагода «якнайшвидше надіслати подальші звістки». Метою мандрівки виявився табір у Берген-Вельзені, звідки їх перевезли до табору Аушвіц (Освенцим) та знищили в газовій камері. Вільгельмова сестра Елла з чоловіком врятувалися лише тому, що в транспорті «забракло місця». Елла Подстольська померла в Німеччині 1997 року, Якуб — в Австралії наступного року.

У напівбелетризованих спогадах колишнього дрогобичанина Анджея Хцюка^[64], написаних в Австралії, міститься образлива та незгідна з правдою інформація

про зневажливе ставлення львівських родичів до Бруно Шульца. Він необґрунтовано приписує братові Шульца, що «згідно з настроєм дому, вона вважала його ідіотом і недотепою»^[65].

Нерозуміння — зокрема з боку дітей — його складного мистецтва та заплутаної індивідуальності ще не означало зневаги чи легковаження. Так от, ніхто ніколи в родині Ізидора не мав подібного ставлення до дивакуватого дрогобичанина, який імпонував дітям умінням «малювати образки». Старший брат Ізидор не тільки не нехтував братом, якого уважав ексцентриком, але, окрім поточної допомоги, яку йому вділяв, підтримував того у найістотнішій для нього справі.

Отож, коли Софія Налковська, захоплена прочитаним машинописом *Цинамонових крамниць*, підтримала письменство Шульца своєю позитивною оцінкою, з якою рахувалися у польському літературному та видавничому світі, Шульц отримав нагоду видати книжку у видавництві «Rój» у Варшаві. Втім, виявилось, що це видання він мусить сам — частково чи повністю — профінансувати. Це перевищувало скромні можливості вчителя малювання. І тоді Ізидор Шульц, інженер-хімік, асигнував для цієї мети власні кошти, трактуючи це як подарунок братові, письменникові й фантастові. *Цинамонові крамниці* були опубліковані, Бруно Шульц зміг проявитися як письменник. Будівничий нафтових свердловин допоміг у цю переломну мить будівничому цинамонових крамниць.

Повернення із небуття й із забуття

На старих групових фото, на Шульцівських гравюрах роїться від анонімів. Тільки деякі з увічнених на них постатей вдалося ідентифікувати, решта поринула в безіменність. У дослівну «безіменність» не поринула панна Лаура: властиво, вціліло тільки її ім'я. Із ніщоти воно виринає завдяки кільком згадкам у листах Шульца до поета Мар'яна Яхимовича, нагадувань, з яких мало що впливає, понад те, що існувала. Ось ті мізерні сліди її існування:

«Пишу за дорученням панни Лаури, яка намагається зацікавити Вами певних впливових осіб і взагалі сповнена до Вас найщиріших побажань і поваги». «Дуже Вас сердечно вітаю і пересилаю красні уклони від п. Лаури». «Панна Лаура подумала, а чи не зацікавити Вашою особою певних людей із „Polmini“^[66]». «Ми часто про Вас говоримо із Лаурою і збираємося до Вас у гості». «Може, наступної неділі ми Вас відвідаємо з Лаурою», «...надсилаю сердечні уклони від Лаури». «...зайдіть до мене, бо я дуже цікавлюся результатом. Панна Лаура, напевно, теж до мене прийде».

Усе це уривки з довоєнних листів за 1938, 1939 роки. З того ж періоду походить фото, врятоване Яхимовичем, на якому зображені чотири особи, які сидять у бориславському садку. Трьох із них вдалося докладно ідентифікувати: Анна Плоцкер, Бруно Шульц, Мар'ян Яхимович; четверту я міг окреслити тільки ім'ям: панна

Лаура. Мар'ян Яхимович не зумів через стільки років пригадати ні її прізвища, ні жодних біографічних деталей.

Отож я відніс її до категорії «напіванонімів» і в примітках до *Книги листів* Шульца зміг умістити лише таку інформацію: «Лаура (прізвища встановити не вдалося) працювала в Дрогобичі в бібліотеці «Alfa». Її намагався врятувати один українець, проте, найправдоподібніше її замордували гітлерівці разом із усім [єврейським] населенням Дрогобича». Я гадав тоді, що вже ніколи не вдасться уточнити чи доповнити цю лаконічну примітку. Люди гинули цілими родинами, міг не вціліти ніхто з-поміж тих, хто був близько знайомий з панною Лаурою. Я вичерпав усі можливості пошуку. Шанси, як виявилось, мав ще тільки непередбачуваний і несподіваний випадок.

У 1978 році у Грузії гостював у складі якоїсь культурної делегації літератор Здзіслав Моравський, мешканець Гожова Великопольського. Одного дня до групи, яка розмовляла польською мовою, підійшла виразно схвильована жінка. Вона сказала, що вже дуже давно не чула польської мови і їй перехопило горло від самих лише звуків польської. Вона пояснила, що мешкає в Грузії понад тридцять років, а родом із Дрогобича, де втратила всю родину під час гітлерівської окупації. Довідавшись від пана Моравського про мене як особу, яка уже багато років займається творчістю й біографією Бруно Шульца, також дрогобичанина, зворушено додала, що пам'ятає професора Шульца і що її сестра Лаура була з ним дуже добре знайома.

Повернувшись, Здзіслав Моравський передав мені грузинську адресу тієї жінки, Клари О. Перцовської. Я написав їй, додавши до листа фото «панни Лаури», та запитав, чи це подобизна її сестри. У лютому 1979 року я отримав відповідь:

«Я отримала від Вас листа й світлину, за які сердечно дякую. На світлині поруч із Бруно Шульцом і справді є моя сестра, Лаура Вюрцберг. Я одразу впізнала не лише сестру, а навіть золотий браслет у неї на лівій руці, який був родинною пам'яткою. Не можу знайти слів, аби описати Вам моє зворушення, коли я побачила ту світлину. Вочевидь, то було надто велике переживання для мого зболілого серця, — наступного дня я захворіла на дуже високий кров'яний тиск. Тепер мені вже краще, але через ту причину я не могла досі Вам відписати. Прошу врахувати, що мало не 38 років я не писала польською мовою, тому писати правильно і без помилок мені дуже складно. Тому я скористуюся Вашою пропозицією і далі писатиму російською^[67].

Старшій від мене на сім років моїй сестрі Лаурі, яка народилася в січні 1913 року, виповнилося на тій фотографії 25 літ. Від ранньої юності вона писала вірші, і пам'ятаю, що в нас удома було чимало товстих зошитів, списаних її віршами. Вона завжди була найкращою в класі з польської мови. Вона була знайома із Шульцом, як мені здається, але точно не пам'ятаю, — ще до того, як він написав «Цинамонові крамниці», отож, мабуть відразу після їхнього видання він подарував їй примірник із посвятою. Точно знаю, що Бруно Шульц переконував сестру писати прозою. Не пам'ятаю, чи в 1937, чи в 38 році, і не знаю вже, в якій газеті було надруковане перше її оповідання «Пожежа». Там була списана пожежа нафтової свердловини в Бориславі, яку сестра бачила в дитинстві. Потім вона

неодноразово друкувалася, проте, на жаль, не пам'ятаю ні назв творів, ані газет, де вона публікувалася. Пам'ятаю лише, що сестра написала віршовану п'єсу для дітей, яку поставили в дрогобицькому дитячому садку з великим успіхом. — Я дуже любила мою сестру, вона була для мене великим авторитетом, проте значна різниця у віці віддаляла нас. Вона була високою, стрункою, гарною. В останні роки працювала в бібліотеці «Alfa», яка належала нашому близькому родичеві. — Пан Бруно бував у нас удома, я чудово його пам'ятаю. Середнього зросту, худорлявий, винятково ввічливий, бездоганний... Я була ще зовсім юною дівчиною і в його присутності губилася — тим більше, що він був для мене також професором чоловічої державної гімназії, яка містилася поряд із жіночою гімназією, де я навчалася. — Окрім сестри, під час минулої війни загинула вся моя родина, тобто батько, мати і молодший брат, який народився в 1924 році. Будучи на чергуванні в ніч на 25 червня 1941 року, я, звичайно, евакуювалася, мені заборонили повертатися, надходили звістки, що німці зайняли передмістя, і повернення стало неможливим [...] — Клара Перцовська, 9 лютого 1979».

Клара Вюрцберг-Перцовська вже не побачила своєї сестри Лаури, навіть на фото. Світлина, надіслана мною майже через сорок років, була першою подобизною сестри, єдиним її зображенням, на яке вона змогла поглянути. Так була ідентифікована таємнича постать «панни Лаури». Моя інформація з Книги листів може бути доповнена — і то не лише на вищезгадані

інформації. Звістку, що вона «найімовірніше» була замордована, тепер, на жаль, можна скоротити до: Лаура Вюрцберг точно загинула як одна з незліченних жертв геноциду. Українець, про якого я згадував у тій інформаційній примітці, начебто кохав Лауру, але не зумів її врятувати.



[Бруно Шульц, Лаура Вюрцберг, Мар'ян Яхимович, Анна Плоцкер, Борислав, 1938](#)

Через два роки після отримання листа з грузинського міста Кутаїсі до мене написав зі Швеції колишній учень Шульца Марек Шпет, доповнивши ще дрібними деталями отой спогад про панну Лауру:

«З панною Лаурою Вюрцберг я познайомився влітку, мабуть, 1932 року, і часто бував у неї в скромному помешканні її батьків по вул. д-ра Козловського. Вона була добре збудованою, «пухкою» юнкою, імпульсивною і стихійною. Писала вірші, які сама читала мені з чернетки. За кілька місяців до того, як ми познайомилися, вона добилася зі своїми віршами — завдяки посередництву інших знайомих — до Шульца, який прихильно поставився до неї, цінував її творчість і допомагав у її літературному розвитку. Може, тут є певна суперечність із тим, що Шульц писав Арнольдові Шпетові, наче він не розуміється на поезії, але, мабуть, у тому випадку подіяли індивідуальність і характер п. Лаури, особисті риси якої були настільки відмінними від достоту мертвої атмосфери дому Шульца. П. Лаура зі свого боку була захоплена Шульцом і рвалася в його товариство».

Коротенький лист Шульца, адресований редакторові львівських «Sygnałów» Каролеві Курилюкові^[68] за 4 вересня 1938 року, найбільш правдоподібно, стосується — всупереч моїм попереднім припущенням — власне Лаури Вюрцберг. Шульц писав:

«Дозволяю собі переслати Вам уривок прози, написаний молодою особою, який здається мені вартим уваги і навіть чимось більшим за красну заповідь. Я бачу в тій роботі непересічні достоїнства. — Передаю його Вам для ласкавої оцінки, і дуже би втішився, коли б Ви могли його вмістити. То було б для молодої авторки дуже великим стимулом і зобов'язанням до серйозної

роботи. — У кожному разі, прошу про Вашу точку зору і збереження рукопису».

З певністю, не лише особиста чарівність Лорки — як називали панну Лауру її близькі — зумовили вищезгадану точку зору. Шульц у листі до редактора «Sygnałów» високо оцінює прозу молодої авторки, виступає посередником між нею і редакцією та залучає до цієї справи власний авторитет. Це моє застереження — здавалось би, даремне — я підкреслюю задля того, щоб не плутати похвал і компліментів Шульца на теми літературних спроб, милих йому і чарівних жінок, похвал, яких він не заощаджував, — із цим актом однозначної підтримки, офіційного патрунування дебютів.

Шульц, такий не схильний до висловлення будь-яких нагінок, охоче виявляв прихильність — особливо паням — засипаючи компліментами результати їхніх літературних поривань. Він чинив подібно і в своїх листах. У листі до приятельки Романи Гальперн у 1936 році він писав:

«...велика новина для мене — Ваша проба пера у прозі! Ви пишете досконало! Питання тільки, чи маєте Ви більший матеріал, чи вистачило б Вам духу на більшу річ. (...) Пишіть і далі! Кінцева пуанта дуже добра».

А до Анни Плоцкер, уже в 1941 році:

«Спроби, які Ви мені читали, мені дуже сподобалися».

Подібні похвали, як у до нічого не зобов'язуючій розмові, мали приватний характер, виникали переважно з бажання зробити адресатці приємність.

Інакше було з панною Лаурою. Шульц накинув був на себе роль її «духовного метра» і спостерігав за розвитком її літературного поступу упродовж кількох років. Що сталося з її прозою, яку він переслав у «Sygnały», ми не знаємо. То був вересень 1938 року, останній довоєнний вересень і — можливо — твір був узятий до друку, але не встиг уже дочекатися публікації. Інші тексти Лаури Вюрцберг', публіковані в пресі — як про це згадує її сестра — вимагали б марудних пошуків, позаяк ані назви часописів нам не відомі, ані немає певності, що авторка публічно виступала під власним прізвищем, чи може — під якимось псевдонімом.

Отаким от чином, поглядаючи зі старих фото, із Шульцівських гравюр і рисунків, сигналізують про своє існування загадковою, майже безособовою згадкою в збереженому листі постаті з кола письменника, позбавлені існування так само, як і він. Вони загинули нерідко разом зі своїм життєписом, уже нерозпізнавані. Буває, що рідкісний випадок чи завзяте нищпорення поверне їм частково персоналії, реконструює крихти біографії, як у разі панни Лаури, відтворить загублену тотожність. Ті реконструкції загалом є мізерними й блаґенькими відкриттями, але ними годі нехтувати: в панорамі тіні безіменний повертає собі ім'я. На гравюрах і рисунках Шульца ми розпізнаємо його самого, а поруч із ним — Сташка Вайнґартена, нерозлучного з «культовою» скульптуркою Венери; знаходимо цибулясту голову Мундка Пільпеля, також багатолітнього приятеля Бруно... Із зображень владних і оголених жінок поглядають на нас обличчя обожнюваних Шульцом дрогобичанок: Мілі Люстіг', яка

сидить у візку чи крокує зачарованим містом *Ідолопоклонної книги*, Тинки Купферберг^[69], яка дотримує їй ходи на отих шляхах; панни Кузів, українки із задерикуватим носиком і обличчям, позначеним зворушливою вадою простонародності; Фридерики Веґнер, власниці найгарніших ніг у Дрогобичі, а відтак особливо обожнюваної, зображеної в постаті Ундулі на ідолопоклонних рисунках...

Деякі постаті zostалися лише у скупих згадках, розсіяних у листах Шульца. Багато треба було ледь не детективної праці, аби бодай частину видобути з безіменності, віднайти слід їхніх доль, які переважно закінчилися трагічно. Саме така робота лежить в основі рясних приміток, якими я спорядив у Книзі листів кореспонденцію письменника. Я не вберігся від помилок, спростування яких буває чимось на кшталт воскресіння. Скажімо, у листі до Романи Гальперн Шульц згадує про Зигґфрида Бінштока, рекомендуючи його опіці приятельки:

«Того листа я пересилаю через п. Зигґфрида Бінштока, молодого талановитого музики, який здобув нещодавно І нагороду на музичному конкурсі за свої джазові композиції. Пан Біншток уперше у Варшаві й шукає контактів. Я б дуже втішився, коли б він Тобі сподобався і Ти б трохи ввела його у варшавський світ. Пан Б. є дуже милим і симпатичним молодим чоловіком великої духовної свіжості та певної наївності, яка ворожить дуже добрий розвиток».

Після даремних пошуків я висловив у примітці припущення, що молодий чоловік був лауреатом львівського конкурсу, і додав, що мені не вдалося

встановити жодних даних, які стосуються його особи і що, мабуть, він загинув під час окупації в якомусь із гітлерівських ґето чи таборів.

Уже після публікації *Книги листів* я отримав інформацію, що Біншток став лауреатом джазового конкурсу в Криниці у 1938 році, посівши чільне місце; війну пережив у СРСР і як солдат Червоної Армії опинився разом із військом у вересні 1944 року в рідному Дрогобичі. Пригнічений звісткою, що вся його родина загинула, він переконував, що ніколи вже не повернеться до рідного міста. Він пішов на фронт, і подальша його доля не відома.

І ще одне подібне «воскресіння». У *Книзі листів*, пояснюючи листи Шульца до Анни Плоцкер, я згадав про Гільду Берґер. Зі згадок про неї випливає, що вона приятелювала з Анною і читала пропале оповідання Шульца 1938 року *Die Heimkehr* (*Повернення додому*), єдине оповідання, яке він написав німецькою мовою, намагаючись вийти у такий спосіб на ширший читацький форум^[70]. Я поінформував у примітці: «дівчина, віком понад двадцять років, яка втекла з Берліна від гітлерівських переслідувань. Певний час працювала кваліфікованою секретаркою в німецькій установі в Бориславі. Вбита гітлерівцями у не встановлений точно час (1942?), за невідомих обставин».

Із надісланої мені в 1981 р. зі Швеції інформації pana Кароля Майзельса я довідався, що й тим разом то була, на щастя, лише моя помилка, наслідок чийогось невірогідного домислу. Виявилось, що Гільда Берґер прибула до Борислава разом із родиною; вони були вислані з Німеччини гітлерівськими властями, позаяк батьки Гільди походили з Польщі. Під час окупації загинула вся її родина — батьки й сестра, — проте сама Гільда пережила війну. Вона одразу ж виїхала до

Швеції, а після трилітнього там перебування переселилася до Сполучених Штатів. Кароль Майзельс додає: «Гільда познайомилася із Шульцом у 1940 році, коли ми з Марком [Цвіліхом, молодим малярем. — Є.Ф.] і Анею [Плоцкер, нареченою Марка, молодою маляркою. — Є.Ф.] вибралися на зустріч із письменником до Трускавця».

Отримавши цю інформацію, я намагався відшукати Гільду Бергер у США, проте досі безуспішно. Вона була не тільки знайомою Шульца, але й з-поміж уцілілих — єдиною особою, про яку я знаю, що вона читала *Die Heimkehr*.

Це рідкісний випадок у Шульцівському колі — заперечення інформації про трагічний кінець: більшість життєписів закінчується приблизною датою смерті в невідомому місці, інформацією невідвратною. Тільки іноді можна її конкретизувати, докинути деталь, означити місце.

Молодий, талановитий літературний критик Анджей Плешневич, який писав про Шульца і листувався із ним, опинився після варшавського повстання у провінції. В примітці про нього, яка міститься в додатку до Книги листів, я написав, що до кінця воєнних дій на території центральної Польщі він працював робітником у селі Кужешинек у повіті Рава Мазовецька. «Згідно з неперевіреними відомостями, — написав я у примітці, — через кілька тижнів після визволення він пішки вирушив до столиці, щоб рятувати свої рукописи, покинуті разом із усім іншим у варшавському помешканні чи в пивниці будинку. Він так і не потрапив на місце призначення. Є припущення, що він загинув по дорозі, поцілений сліпою кулею. Обставини й дата його смерті залишилися невідомими».

Завдяки отриманій мною пізніше від Юзефа Худека інформації відомо, що Плешневич під час своєї зворотної пішої мандрівки опинився по дорозі в Бабську, містечку,

в якому того дня відбувалася торговиця; то було в лютому 1945 року. Того дня німці вчинили єдиний наліт на містечко, бомбардуючи серед іншого й ринок. Загинуло чимало жертв, а серед них — Анджей Плешневич. З його паперів уціліли три листи Шульца (безмірно цікаві, вони містять, скажімо, Шульцівську теорію «поворотного дитинства») в моїй колекції; позичені в їхнього адресата і не повернуті йому перед вибухом повстання, переховані мною у Влохах під Варшавою...

Властиво, вся відома нам сьогодні біографія Бруно Шульца була мною поступово реконструйована — не без помилок по дорозі — з його листів, які я знайшов, і з величезної кількості спогадів тих, які його пережили, — а також із дуже нечисленних уцілілих документів. Кожна нова деталь потроху доповнює цю мозаїку, втім, багату, і то вже назавжди, прогалинами та знаками запитання навіть у своїх елементарних обрисах.

Тому цю історію про виловлювання із забуття рудиментів давніх подій, затоптаних і спалених людських слідів я хочу завершити наступним закликком, одним із багатьох, які я виголошую роками: закликком до читачів про допомогу в пошуках наступних уламків того образу, який був розтрощений і частково загинув.

Гра помилок

Мало на світі речей, більш тривких і впертих, аніж помилка. Раз опубліковану, її важко спростувати, зазвичай до неї ставляться як до вірогідної інформації, її тиражують, а через це — продовжують їй життя. Помилки переважно є наслідком недостатньої перевірки джерел, браку порівняння їх з іншими свідченнями, а ще постають унаслідок підміни певності припущеннями. Ті, хто намагається реконструювати затерті біографії, особливо сильно ризикують мимоволі відступити від істини. Одного разу припущена помилка має звичай пускати коріння та плодоносити, тоді як численні спроби публікації списків помічених помилок часто не здатні їх усунути.

Мені йдеться про конкретні помилки, перекручення фактів, дат тощо. Отож, либонь варто одну з розвідок, з яких складається ця книжка, присвятити спростуванням (або істотним доповненням) помилок і неточностей, що вкралися до деяких публікацій про Бруно Шульца. В цьому тексті я не торкаюся проблеми фальшивих інтерпретацій, які надібую деінде: тут мені залежить лише на фактографічній точності. У цій сфері я й сам не без провини, отож виправлю також низку власних помилок.

Почнемо від Анджея Хцюка, померлого в Австралії письменника, не перелічуючи його конкретних, важко доступних публікацій, які містять згадані помилки; зрештою, він повторив їх у більшості своїх друкованих спогадів про письменника. Шульц не «загинув у жовтні 1942 р.», це трапилося 19 листопада того ж року; гестапівського «покровителя» Шульца звали не Брандт, а Фелікс Ландау; вбивцею письменника був не Вернер, а Карл Гюнтер; це убивство було вчинене не під час

відсутності «покровителя» в Дрогобичі — він був тоді в місті; колега Шульца, вчитель гімназії, математик Мирослав Кравчишин не був убитий німцями в 1941 році, як інформує Хцюк, — він був живий іще в 1965 році, коли я навідувався до Дрогобича.

Артур Сандауер^[71], окрім численних біографічних свавільностей (про них — в інших розділах), подав у своїй першій публікації французькою мовою в 1959 році, а відтак повторив у вступі до виданого в Парижі в 1961 році тому творів Шульца, буцім датою його народження є 1893 рік, а також буцім він два роки навчався малярства у Відні. Та помилкова дата була повторена в англійському виданні *Цинамонових крамниць* через багато років, у 1982 році її навів також німецький видавець, попри те, що вже загальником стала правильна дата, повідомлена мною громадськості у статті ще 1956 року. Малярських студій у Відні ніколи насправді не було. До Відня Шульц зазирнув ненадовго, і лише кілька місяців обертався в середовищі тамтешньої Академії красних мистецтв. Утім, інформація про дворічне навчання пережила конкуренцію з правдою, і ще в 1983 році була повторена в чудово виданій у Парижі *Ідолопоклонній книзі*.

У згаданій паризькій публікації *Le Livre Idolâtre* давно усталені мною дати, скажімо, дату народження Шульца 12 липня 1892 року, видавець спорядив знаком запитання, тобто безпідставно піддав сумніву, який доволі просто усунути, зазирнувши до документу, яким є метрика про народження. Так само подібизна Станіслава Вайнґартена, нарисована Шульцом, супроводжується знаком запитання, що свідчить про сумніви того ж коментатора й інтерпретатора щодо ідентичності представленої на портреті особи, попри те, що мною уже давно здійснена безсумнівна ідентифікація Вайнґартенового портрету. У життєписі

Шульца є чимало білих плям, і немає жодних підстав множити їх там, де немає найменших сумнівів.

Припущені мною помилки я намагався за нагоди опублікування наступних праць про Шульца усувати, проте деякі з них виявили притаманну помилкам живучість. Анджей Бірт, автор післямови до німецького видання *Цинамонових крамниць*, який уславився тим, що назвав Шульца «секретарем ґестапівця» (далебі йшлося про тимчасову «гарантію» життя, яку «надавав» Шульцові Фелікс Ландау, змушуючи того до рабської праці), спорядив свій нарис епіграфом із листа Шульца, цитатою, яку я навів на підставі оригіналу, що був у моєму розпорядженні в 1956 році, у статті *Przypomnienie Brunona Schulza*. Вона звучить так: «Моїм ідеалом є «дозріти» до дитинства. Ото була б допіру справжня зрілість» [«Moim ideałem jest «dojrzeć» do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość»]. Бірт «перекладає» перші слова: «Mein Ideal ist, in „die Kindheit zu blicken“». Зазирнути в дитинство! Поглянути в дитинство! Тут я не несу спільної з ним відповідальності, винен таки перекладач. Помилка помандрувала далі, позбавлене властивого сенсу речення зробило власну кар'єру. Воно було процитоване під репродукцією автопортрету Шульца на обкладинці австрійського щомісячника «*Wort in der Zeit*» (1965, № 3) і в статті в тому ж номері. Спростування, яке я надіслав до редакції, було опубліковане, але... В 1982 році, в новому німецькому виданні Шульца позбавлена сенсу цитата повернулася, аби надалі вводити читача в оману.



[Втрачений олійний образ, який знаходився у помешканні Ізидора Шульца у Львові](#)

В отій ранній, першій статті про Шульца я згадав про «руїни» його дому, тоді як будинок стоїть собі й досі. Отож, не дивно, що хоч я й не повторив цієї помилки у своїх книжках, вона побутує й нині, — я аж ніяк не здивувався, спіткавши подібне твердження у французькій статті про автора *Цинамонових крамниць*.

У примітках до листів, опублікованих у томі *Прози Шульца* (1964), я «поховав» знайому Шульца Гільду Берґер, «воскресивши» її допіру в цій книжці; у *Книзі листів* я повторив цю помилку і додав звістку про загибель молодого музиканта Зигґфрида Бенштока, що тільки тепер маю нагоду спростувати, я роблю це в нарисі *Повернення із небуття й із забуття*.

Рік народження приятельки Шульца Дебори Фоґель я подав у *Книзі листів* помилково (та ще й через недогляд у двох різних версіях: «бл. 1900» і «бл. 1905»). Насправді Дебора народилася в 1902 році. Пишучи про адресата трьох листів Шульца Арнольда Шпета, я

згадав, що наприкінці його життя ним опікувався батько доктора Кристини Шреньовської — і не повідомив його прізвища; то був Калікст Опенауер.

Серед рисунків Шульца і фото, вміщених у *Регіонах великої єресі* та *Книзі листів*, опинились: у першій із цих книжок (в її першому виданні) — фото кількарічної дитини, яке я спорядив (покладаючись на помилкову інформацію) підписом: «Бруно Шульц близько 1895». Це фото я вилучив із другого видання згаданої книжки, позаяк виявилось, що то подобизна... Юзефینی Шелінської, пізнішої нареченої письменника, який було попросив її колись — завше захоплений магією дитинства, — щоб вона подарувала йому своє старе фото дитячих років.

В обох згаданих книжках я подав рисунок Шульца, назвавши його «Автопортретом із песиком». Тим часом, то був портретний начерк, на якому зображений небіж Шульца Людвік Гофман.

Цей неповний, вибірково підібраний список помічених помилок є дещо дріб'язковим, але таке я собі поставив завдання. Інші, серйозніші помилки, на які я натрапляю тут і там у різних публікаціях, вимагають складніших спростувань, що я частково роблю в деяких інших нарисах цієї збірки. Я не займаюся лише наклепами, яких чимало можна було б навизбирувати і на сторінках «*Współczesności*» минулих років, і в деяких пізніших текстах. Усі вони не стосуються безпосередньо Шульца; їхньою центральною постаттю є автор-критик Артур Сандауер. Вони не заслуговують на полеміку.

Успіх Шульца за кордоном призвів до значного інтересу до його біографії. Есей Сандауера, який вивів Шульца на європейський форум у 1959 році і який супроводжував перший французький переклад уривку із *Цинамонових крамниць*, був стартовим. Сучасне дедалі більше зацікавлення особою письменника може і мусить здобувати ретельний відгук; проте, ця кон'юнктура

вимагає відповідальності й компетентності. Часткове занедбання такого шансу, яким є конкретна змога ширити відомості про твори й життя письменника у світі, — то сумна справа. Зокрема у Франції, де видані в двох томах у 1974 році вибрані твори Шульца були відзначені Prix Nocturne, високою нагородою, яку призначають найвидатнішим творам іноземної літератури, перекладеним французькою мовою.

1983 рік дав винятковий шанс: за участі Музею сучасного мистецтва в Лодзі та Літературного музею у Варшаві в залах Центру Жоржа Помпіду в Парижі була відкрита велика виставка польського мистецтва «Presences Polonaises». На ній були представлені і пластика, і література; за вагомістю творчих здобутків і обсягами експозицій, присвячених їм, домінували Станіслав Ігнаци Віткевич і Бруно Шульц. Та презентація була різнобічною й доволі широкою. Вона брала до уваги і малярську, й літературну творчість, наголошувала на особистих контактах митців, їхніх зв'язках із європейською культурою, експонувала фотоматеріали й рукописи. Отож, обидва Велетні — Віткаци й Шульц — були представлені докладно і з боку, менш знаного французькій публіці, якій не чужі драматургія Віткевича та проза Шульца.

Виставка також дала нагоду для втілення цінної видавничої ініціативи. У видавництві Calligrammes була опублікована *Ідолопоклонна книга* Шульца. Це чудове видання. Уже сам факт, що існуючі лише в нечисленних оригінальних відбитках графічні роботи Шульца були репродуковані в цій книжці-альбомі, є цінним і важливим досягненням. Зміст того видання, зрештою, є значно ширшим, аніж можна було б судити з назви. Ми знаходимо в ньому есей Сержа Фошера — цікаву спробу імпресіоністської інтерпретації *Ідолопоклонної книги*, відтак репродукції самої *Книги*, після них — нарис про рисунки Шульца, далі численні репродукції мальованих

автопортретів. На наступних сторінках міститься цінний літературний додаток: новий переклад *Осені*, здійснений Єжи Лісовським, оповідання, відсутнє у французькому виданні творів Шульца, і надруковане французькою вперше. У наступних частинах книжки вміщені репродукції рисунків, поділених (дещо довільно й неточно) на три розділи. Усе разом, попри застереження, є красним і цінним.

Навернення у чужу віру

Важким буває посмертне життя письменників — і не лише їх — коли до замкнених життєписів непокликані свідки починають приробляти інтерпретації та доповнення мірою своїх власних потреб і розумінь. Там, де брак вірогідних свідчень полишає широке поле для домислів, це буває виправдано в межах поваги до істини і за умови, якщо не видавати вголос бажаного за дійсне, не накидати забаганок дослідника беззахисному об'єктові досліджень. Але й за поваги до цих правил годі дійти до незаперечних істин, може йтися лише про дуже ймовірні припущення, гіпотези. Проте, трапляється, що у надміру вигадливому процесі таких інтерпретацій минулому прищеплюють факти, яких насправді не трапилося, імплантуючи героєві реконструйованої біографії рішення, яких він не приймав, принципи, яких не визнавав і не проголошував, але які придатні біографові для «документування» висунутої ним тези. У такий спосіб народжуються фальшиві біографії, котрі іноді найважче спростувати й викорінити, коли їхнім джерелом є Наочні Свідки. Аргументом, покликаним довести правдивість неправдивих тверджень, буває в таких випадках запевнення у непомильності автопсії, в тому, що певність є наслідком близького знайомства з особою, про яку йдеться у свідченні. Подібні дезінформації аж ніяк не мусять бути наслідком свідомо злої волі; частіше вони бувають результатом непереможного бажання.

Як перший приклад, що добре ілюструє таке спотворення правдивого образу, спадають на думку два діаметрально протилежні твердження на теми світогляду Шульца, який він ніби декларував чи начебто недвозначно висловив, підкріпивши його буцім актом

конфесійної приналежності. Жодне з цих тверджень не знаходить підтвердження у фактах чи в авторитетних свідченнях. Автором однієї з тих сенсацій є Анджей Хцюк, автором іншої — Артур Сандауер. Те, що вони обидва перебувають між собою в принциповій суперечності, зовсім не дає жодній із них санкції на істину в останній інстанції.

Анджей Хцюк, керуючись сентиментом до свого вчителя малювання з дрогобицької гімназії, повертався до його постаті в численних опублікованих спогадах, у яких постать письменника і професора з'являється на тлі декорацій дитинства та юності автора. Як це трапляється в особистих спогадах, тут і там він формує постать Шульца на свою міру й віру. У томах мемуарів *Атлантида* [*Atlantyda*] і *Місячна земля* [*Ziemia księżycowa*], а також в інших, побіжних публікаціях Хцюк часто трактував Шульца як одного з найістотніших патронів і героїв своїх шкільних років. Далекий у часі й просторі від описуваних осіб та подій, він не мав змоги перевірити чимало подробиць, збережених пам'яттю, якій властиво підводити, а то й бува деформувати минуле, чи походять із непевних джерел. Звідси — не одна помилка; я згадую про них у нарисі *Гра помилок*. Тут я зупинюся лише на одній із них. Це помилка особливого ґатунку, наслідок снування квапливих і не обґрунтованих висновків на підставі спостережень і реляцій, які до подібних висновків аж ніяк не вповноважують. Отож, Хцюк стверджує, що Шульц був віруючим католиком і що формально прийняв хрещення ще до війни. В одній із опублікованих на Заході статей Хцюк висловив претензії, що я у своїй книжці про Шульца вперто не помічаю його католицтва, а тим самим заперечую факт його хрещення. Іще раніше у своєму *Спогаді про Бруно Шульца* [*Wspomnieniu o Brunonie Schulzu*] він писав: «...одного дня блискавично розійшлося класом: Шульц вихрестився. Хтось запитав

пізніше сина директора, чи Шульц проведе учнів на великодні чування до храму? А, ну, так, виявилось, що проведе. [...] Ми йшли парами вулицею Міцкевича, а Шульц дріботів поруч із нами. [...] Замислений погляд Шульца блукав дахами й деревами, спостерігав галок у леті, він навіть не відчував нашого напруження. [...] Як він поведеться? Ми були розчаровані: він поводився нормально. Дійшовши до дверей храму, зняв капелюха, пригладив волосся, відтак приклякнув, а потім на наше здивування нормально [? — Є.Ф.] молився. [...] ...перехід Шульца в католицизм не був меркантильним [...] на нього не чинили жодного тиску [...]. Це не трапилось під тиском батьків дружини [?! — Є.Ф.], оскільки то не були войовничі католики, і їм євреїв у родині зовсім не перешкоджав. Це сталося, як можна судити, через внутрішні причини».



[Бруно Шульц і вісім випускників дрогобицької державної гімназії в кабінеті моделей для рисунку, 1926](#)

У листі до мене за 13 квітня 1966 року Хцюк знову взявся стверджувати: «Ніде в публікаціях я не знайшов нічого про його перехід у католицизм, що було фактом. Сам Шульц нам, учням, і мені пізніше, після екзаменів на атестат зрілості не раз казав, що його захоплює постать Христа». У мене створилося таке враження, що Хцюк

підозрював мене у свідомому запліуванні очей на ті справи, умисному ігноруванні цієї інформації.

Така, а не інша поведінка Шульца в храмі могла, звісно, породити серед учнів довільні коментарі, проте ілюструвати цією сценою твердження про католицтво письменника несерйозно. Замість власного коментарю, який, зрештою, здається мені тут непотрібним, процитую уривок із листа Елли Шульц-Подстольської, небоги Бруно Шульца: «Мій старший брат Вільгельм був інженером, і в 1938 році одружився з Ельжбетою Годлевською. Їхній шлюб відбувся у євангелічній церкві у Варшаві, і Бруно також був на шлюбі. Пишу про це тому, щоб зазначити, що ми не тримали б на нього зла, коли б Бруно і справді перейшов у католицтво. Відразу починаю від цього, бо хочу спростувати припущення п. Хцюка. Нам нічого не відомо про те, щоб він так вчинив. Натомість він вийшов із Юдейської Громади, мабуть тому, що хотів узяти шлюб із п. Шелінською. Якщо йдеться про поведінку Бруна в храмі, то це смішно, бо ж кожна культурна людина, яка перебуває в домі Божому, дотримується звичаїв цієї Церкви. Тому він і знімав капелюха, тому ставав навколішки, а позаяк зосереджувався, то це могло створювати враження, що він молиться. Можливо, що прекрасна постать Христа мала специфічний вплив на його душу».

Можна б уважати, — і я зустрічався з такою думкою, — що «хрещення» Шульца Хцюком не заслуговує на предметну полеміку. Я не погоджуюся з таким твердженням. Без огляду на те, що категоричні твердження учня Шульца не мають підстав, треба їм протиставити — в ім'я правди — докази й свідчення, які дезавуюють фальшиву легенду, опубліковану її автором і здатну мати для не втаємничених позір вірогідності.

Головним речником справжнього стану речей є сам Шульц. Його приватне висловлювання на цю тему, адресоване дружній особі, має всі риси щирості й не

обтяжене побоюваннями щодо неделікатності одержувачки цього звіряння. У листі до Романи Гальперн за 19 вересня 1936 року Шульц, який ще тоді виношував намір одружитися зі своєю нареченою, писав:

«Моя наречена є католичкою (її батьки прийняли хрещення). Є певні причини, через які вона не може відмовитися від католицької конфесії. Натомість я не хочу приймати хрещення. Задля неї я зробив лише ту поступку, що вийшов із юдейської громади. За цих обставин можливий тільки шлюб за німецьким законом, чинним у колишній прусській займанщині, скажімо, в Катовицях».

У 1937 році заручини були розірвані, і навіть ота «поступка», яка полягала у формальній відмові від Мойсе'вої віри, не була вже потрібна, хоча Шульц не намагався повернутися до громади.

Так виглядає з формального боку справа приналежності й мотивів, якими письменник керувався у цьому питанні. Проте залишаються запитання, яким було ставлення Шульца до християнства, як можна було б окреслити його світогляд, якою мірою він знайшов відображення в його творчості?

Перш ніж я наважуся частково відповісти на ці запитання, спробую зреферувати іншу версію світоглядної класифікації Шульца, діаметрально протилежну тій, яку вперто накидав Анджей Хцюк. Її творцем є Артур Сандауер, а проголошувати її він почав у своїх публічних виступах щойно — наскільки мені відомо — в 1982 році^[72].

В інтерв'ю, даному з нагоди 40-річчя смерті Шульца^[73], він сказав: «А тепер щось, що буде для вас несподіванкою. За переконаннями Шульц був комуністом; був також невіруючим. [...] Він симпатизував комуністам уже до війни, подібно як чимало єврейських інтелігентів. Щоб це зрозуміти, треба знати політично сформований завдяки близькості Бориславського басейну Дрогобич. — Проте та ідеологія не вплинула на його творчість. Свідомість у нього була марксистська, підсвідомість — біблійна, а як митець він черпав із тієї останньої. То були окремі сфери, які не контактували навзаєм».

Разюча абсурдність психологічних спостережень, які містяться у двох останніх реченнях, є тим кумеднішою, що все, що нам відомо про внутрішній світ письменника, про його філософські зацікавлення, про теоретичну підоснову його мистецької творчості та її зв'язок із світоглядом, який він сповідував, абсолютно суперечить цьому сюрреалістичному діагнозові критика.

Кола європейської думки, що формували Шульца як мислячу людину, — то великий нурт ідеалістичної філософії, філософського панпсихізму, напрямки від основ гілозоїзму, через Ляйбніцову монадологію, через близький Шульцові пантеїстичний інтуїтивізм Берґсона аж до феноменології... Якщо у своєму есеї *Міфологізація дійсності* він пише (а був він творцем свідомим, а не особою, що творить у підсвідомому трансі):

«Ми вважаємо слово поточне за тінь дійсності, за її відображення. Більш слушним було б протилежне твердження: дійсність є тінню слова. Філософія є властиво філологією, є глибоким, творчим дослідженням слова».

...якщо, отож, він так пише, то висловлює погляд, далекий від матеріалізму і лише на позір суголосний з неопозитивістською тенденцією ідеалістичного суб'єктивізму — тенденцією перетворення мови на єдиний предмет філософського аналізу. Адже Шульцівський аналіз дійсності є за суттю своєю метафізичним — і вищенаведена цитату можна було б радше віднести до: «На початку було Слово...».

Пізніше звертання Шульца до творів Гуссерля, Шелера, Вундта^[74], а, мабуть, і Юнґа, обмірковування теорії феноменології мали б для нього бути підтвердженням більш ранніх власних інтуїтивних переконань. Марксизм, принципи якого були йому невідомі, не знайшов місця ані в його буцім «біблійній» підсвідомості, ані шансів утвердитися в ідеалістичній свідомості метафізичного скептика. У мало відомому есеї *Постають легенди* (яке, зрештою, було символом віри Шульца-пілсудчика^[75]):

«Коли XIX століття перетравило останню велику людину [...], запропоновано безособовий історичний процес, цифри й статистику. В них шукали ключа до розуміння історії».

Це аж ніяк не апологія історичного матеріалізму.

Міфогенна уява Шульца, сповідна фантазія виросла на тому ж ґрунті й формувалася спільно з ідеологією письменника — еkleктичною, врешті, й неоднорідною, — проте аж ніяк не на шизофренічному принципі ізоляції кожної із цих сфер і відсутності контакту між ними, як це нам втовкмачує Сандауер. Не було в Шульцові такої розбіжності й розколу, він був винятково цілісним духовно у всьому багатстві своєї психіки, а різні верстви його індивідуальності були — за

всіх її складнощів — взаємно несуперечливими. Зрештою, Сандауер, цитуючи деякі висловлювання Шульца^[76], плутає ідеологічні мотивації з політичними, безвихідне становище із ситуацією, коли є вибір. А щодо цитат, то мусимо (та чи справді мусимо?) вірити на слово, але щодо буцім зумовлених ними наслідків — погодитися неможливо.

Перебуваючи у становищі, недолік якого полягає у тому, що, на жаль, я не можу процитувати моїх розмов із Шульцом із тієї простої причини, що їх ніколи не було, я таки маю свідчення майже сотні осіб, з-поміж яких кілька були Шульцові дуже близькими, а їхні незалежні реляції в головних рисах збігаються між собою.

Юзеф Косовський, описуючи участь Шульца в роботі виборчої комісії до Верховної Ради в 1940 році, додає: «Ви, може, подумаєте, що Шульц був дуже червоним? Кажу то Вам довірливо — нічого подібного. Прецінь політика — то безупинна боротьба, а Шульц, якби йому навіть довелося боротися за вічне життя, не взяв би до рук палиці».

Едмунд Льовенталь, приятель небожа Шульца Зигмунта Гофмана, у ті часи молодий, запальний комуніст, пишучи про дрогобицьку єврейську інтелігенцію, яка ставала дедалі радикальнішою, про що згадує і Сандауер у процитованому уривку з інтерв'ю, пише: «Реакція середовища була різномірною: більшість рішуче звернулися до сіонізму, частина, особливо та, пауперизована, вбачала перспективу в т. зв. пролетарському інтернаціоналізмі. Бруньо належав до третьої групи — нечисленної [...], він довго уникав Ю. Віта, коли той із притаманним йому динамізмом намагався розвіяти аполітичні ілюзії Бруня і переконати його до акцептування якоїсь лівої акції на фронті культури».

Учень Шульца Марек Шпет так само згадує про ідеологічний дисонанс між Шульцом і Вітом: «Юліуш Віт (Вітковер), поет пролетаріату, близький приятель Шульца, дорікав йому — подібно як ліві кола загалом — що маючи під носом робітничий клас Дрогобича й Борислава, той не цікавиться їхнім життям, переймаючись тільки імлістими витворами уяви».

Файвель Шраєр, учень і приятель письменника, пише в листі до мене за 1965 рік: «Наскільки міг, я намагався ознайомити його з таємницями марксизму. Але мій запал остудив близький приятель і ровесник Шульца — Пільпель, який, сміючись із нього, сказав мені, що Бруньо цікавиться пролетарською революцією лише в тому сенсі, якою мірою вона заважатиме йому в його уявному світі фантасмагорій і мрій».

Християнська філософія, про що вже була мова, цікавила Шульца ще раніше, але здавалося, що це просто один із багатьох напрямків, які він намагався глибше пізнати. Докази виразного наближення Шульца до католицизму є вже пізнішими, вони походять з 1938 року. Знаковим під цим оглядом є лист Вітольда Гомбровича за травень власне того року.

«Дорогий Бруно.

Я дуже тішуся, що моя пропозиція здається Тобі не позбавленою практичного значення. Звісно, немає мови про те, щоб Ти мусив «навертатися» і взагалі накидати собі догматичний бік Католицизму. Якщо б це колись прийшло саме собою, тим краще для Тебе, і маю враження, що Ти не такий уже далекий від цього, хоч як би це на позір здавалося, однак поки що йдеться лише про те, щоб ти пов'язався із цієї течією, обміркував можливість духовного і мистецького використання ідей та людей цієї

сфери, знайшовся в цьому — що зовсім не є маячнею, зваживши, що тільки ця етика і ця концепція дійсності насправді перебувають у згоді з потребами Твоєї натури. Твоя лагідність, містицизм, сублимація, життєва слабкість, споглядальні схильності (якщо обмежитися найпростішими речами), — все те прирікає Тебе на цей духовний напрямок, на християнство, і я майже певен, що всупереч навіть інтелектуальному чи іншому спротиву, Твоя натура погодиться із самою атмосферою. Це напрямок, який перетворює на силу власне ті слабкості, які Тебе пригнічують, і тому мав би відповідати Твоїм потребам. Проте, якби Твоє перебування у Лясах мало залишитися без жодного наслідку, ніхто до Тебе за це не матиме претензії. Зрештою, я не припускаю, щоб тиждень чи два там проведені могли рішучим чином вплинути на Твої наміри, я радше ставлюся до цього як до пов'язання, певного психічного імпульсу»^[77].

Тут уже шукання Шульца, заохочені та підтримані Ґомбровичем, здавалося б набувають більш виразного спрямування, наче прагнучи до мети, яка ніколи так і не була осягнута, а шлях до неї не був навіть випробуваний, як хотів того приятель. Через рік мала початися війна. То не була з боку Шульца ні єдина, ні перша спроба особистого обстеження районів, які його дедалі виразніше вабили, а Ґомбрович не був єдиним партнером у розмовах про ці справи.

Більш ранній, випадково збережений лист, авторства якого видавцеві не вдалося встановити (підпис не прочитується), говорить також про справи католицтва. Його авторка більшість епістолярного

тексту присвячує обговоренню справ польського католицизму, його, на її думку, слабких сторін, традиційної мілизни та інших спрощень. Після цих критичних зауваг вона долає:

«Кажу Вам про все це, бо якнайглибше вірю, що Ви „пристанете“ до католицизму. Я була вже давно в цьому переконана. Певні рецензії вказують, що Ваші постава й інтелектуальні диспозиції є католицькими. (До них у і певних частинах належить власне друга рецензія про Кунцевичову^[78], набагато правдивіша, ніж перша). Мені б не хотілося, щоб люди чи письмо заступили Вам досконалість ідеї. Тому я так широко розписалася»^[79]. Примірник Нового Завіту, власність Шульца, зберігав Еміль Гурський на згадку про приятеля.

Згаданий уже Едмунд Льовенталь пам'ятає, що Шульц особливо «цінував собі серед учительського колективу гімназії імені короля Владислава Ягелли товариство Куцака, прихованого українського націоналіста, який захоплено навчав нас формулювати зв'язні логічні дефініції та влучно описувати явища. Куцак був учителем математики й фізики». Той самий Олексій Куцак у листі до мене за 1966 рік намагається окреслити духовний світ Шульца, разом із яким багато років тому проводив довгі години у спільному читанні та диспутах:

«Звісно, Рільке, містика та релігійна, філософська проблематика особистого світогляду — це в'яжеться. [...] Було б своєрідним дальтонізмом, пишучи монографію про особу та індивідуальність такого автора як Бруно — оминати цю справу. [...] Бруно мав дуже багате внутрішнє життя та рішучі погляди на ці справи, дуже особисті, проте не класифіковані якимось суспільним поділом —

конфесією чи бодай приналежністю до якоїсь «школи». [...] Чи був він віруючим «взагалі»? — Саме так. Чи був деїстом? — Він точно не був атеїстом — радше «деїстом», але без точного окреслення; був скептиком — не агностиком. [...] Чи був матеріалістом у поглядах? — Ні, бо матеріалістичний погляд у філософії, навіть діалектичний матеріалізм, отожд начебто одухотворений, був для нього занадто вузьким поглядом. Окрім того, він не був «віруючим», але знав щось, або не знав. Він прагнув знати».

Творчість була для нього альфою і омегою, а життя поза нею — позбавленим сенсу й бусолі. Суспільна дійсність, її уклади, обґрунтування та механізми були йому чужі — він ніколи не вмів у ній віднайтися, і не намагався вплинути на її дошкульну експансію, гамувати її постійні замахы на його приватність, індивідуальну автономію. Втеча була його єдиною зброєю чи ослоною від атак світу, який вдирався до його самотності. Свої недуги він приписував дії тієї зовнішньої дійсності, від якої безрезультатно намагався вислизнути. Крадіжка часу, нестатки чи болісні прояви антисемітизму — то були втручання незрозумілої суспільної дійсності в його світ. Він не намагався їм протистояти. «Він боявся брутальності зовнішнього світу, не терпів крикливості й галасу, — стверджує Льовенталь. — Він вирішив ігнорувати антисемітизм, не зауважувати його, як якусь непристойність у товаристві. Але та постава була позірною, погано функціонуючим охоронним шаром». Приятель письменника Еміль Гурський розповідає про те, як д-р Шраєр, навчитель юдейської релігії в дрогобицькій державній гімназії, скаржився — дуже обережно, натяками, не називаючи речей на ім'я — на антисемітські тенденції, які виявляв

новий (останній перед війною) директор школи Каньовський, що прагнув до зменшення кількості учнів-євреїв, виявляючи не раз злісну несправедливість у ставленні до «неарійських» вихованців школи — на екзаменах і за всяких інших нагод. Д-р Шраєр давав зрозуміти у своїх скупих, завуальованих висловлюваннях на цю тему, що він намагається якось протидіяти, лагодити, втручатися, мірою своїх скромних можливостей, у подібні конфлікти, тоді як «єврей, професор Шульц» залишається нейтральним і принципово не втручається в ці справи.

Це зовсім не означає, що Шульц заплющував очі на кривди, які чинилися конкретним людям. Якщо він тільки про них довідувався і міг чимось допомогти, то поспішав на допомогу. Скажімо, він палко став на захист заарештованого учня, молодого комуніста Ісаака Фоєрберґа, шукаючи через знайомих у Варшаві порятунку для хлопця. Так само він допомагав, як умів, усім, хто потребував допомоги, як-от хлопчиків з сирітського притулку Симхе Біндерові і багатьом-багатьом іншим. Він чинив це не з ідеологічних мотивів, але через звичайну доброту серця, може, радше — з надчутливості уяви. Колишня наречена Шульца, особа, яка дуже добре його знала, пише про «позірні суперечності» індивідуальності Шульца: «Я намагаюся показати те, що становило його індивідуальність, проявити всі ті позірні суперечності, з яких вона складалася: незвичайна доброта, скромність, позірна покірність, а водночас високе відчуття власного артизму, той його демонізм, демонізм особи, якій (загалом) нічого, що людське, не було близьке, оскільки єдиною реальністю для нього була сфера його творчості. Митець поглинув у ньому людину, тому моє окреслення — кобольд^[80] — не було тільки метафорою. [...] Риси, які дуже відрізняють його від багатьох

митців, — єдність людини і митця; не було в ньому отого hiatus^[81] між людиною і митцем, він був наскрізь поетом у сфері людських справ, справді чужим і заблукалим у цьому світі. [...] Він був цілком і дорешти рабом своєї творчості. То був єдиний сенс його життя, без концесій і поступок. Чи в порівнянні з життям інших митців то не був пакт із демоном?»

Авторка цих слів згадує зустрічі в Закопаному та розмови, ба навіть філософські диспути, в яких — поруч із Шульцом — брали участь проф. Роман Інґарден^[82], проф. Стефан Шуман^[83] і Станіслав Ігнаци Віткевич. У цих дискусіях та обміні думками Шульц бував слухачем і учасником, а погляди, які він обстоював, оберталися у сфері, близькій співрозмовникам, вони були точно формульовані, звертали увагу на метафізичні аспекти дійсності.

Артур Сандауер у вищезгаданому інтерв'ю приписує Шульцові цілковито інший світогляд, зазначає, що «та ідеологія не вплинула на його творчість». Не знайшла виразу у творчості, то в чому ж вона виявилася? Бо ані в діях, ані в теоретичних висловлюваннях, ані навіть у звіряннях не виявилася. Отож — ніде? Хіба в одному — у wishfull thinking^[84] критика. Наочного Свідка.

Exposé про Цинамонові крамниці

Усе, що можна сказати про надії Шульца на вихід поза межі польської мови, про намагання письменника досягнути це завдяки перекладам його прози — і не тільки цим шляхом, — це історія спроб, які не увінчалися найменшим успіхом. Адже все, що стосується засвоєння творчості Шульца багатьма мовами Європи і світу, цієї тріумфальної ходи, яка дарує йому дедалі численніші лави багатомовних читачів, — це історія, на багато літ пізніша від дати, яка замикає біографію письменника.

Збережені уривками в листах сліди цих марних авторських починань свідчать про те, як сильно він був у цьому зацікавлений. Він несміливо розраховував на нагороду «Wiadomości Literackich»^[85], «головним чином тому, — як він сам писав Романі Гальперн, — що то поміст для виходу поза межі польської мови». Так і не отримавши змоги скористатися з отого «помосту», він продовжував свої клопотання і ніколи від них не відмовився, хоча його дуже знеохочували невдачі, яких він спіткав на цьому полі і які щоразу на якийсь час відбирали йому надію.

За посередництва своєї приятельки Дебори Фоґель Шульц у 1936 році увійшов у контакт із єврейським поетом Менделем Нойґрьошлем, який тоді вже мешкав у Відні, а походив зі Львова, де належав до літературної групи «Cusztajer». Членами цієї групи були єврейські письменники, в т. ч. приятель Шульца Бер Горовіц^[86], Дебора Фоґель, Рахеля Корн^[87] і Рахеля Ауербах. Мабуть, тут ішлося про можливість перекладу на їдиш, а може, предметом клопотань мав стати німецький переклад.

Шульц надіслав 4 червня 1936 року листа до Нойґрьошля, який у перекладі з німецької звучить так:

«Моя дорога приятелька, пані Дебора Фоґель, повідомила мене, що в листі до неї Ви виявили зацікавлення моєю книжкою — *Цинамонові крамниці*. Насмілюся надіслати Вам цією ж поштою примірник книжки і дуже б тішився, якби Ви вирішили, що варто завдати собі клопоту перекласти будь-що з неї, а може, й усю книжку. У такому разі цей лист був би дозволом на надання авторських прав».

Нам не відома подальша доля цих клопотань. Якщо навіть пропозиція Шульца зацікавила адресата, і він її вирішив підтримати, то так і не зміг би цього втілити в життя. Гітлерівський аншлюс Австрії та ув'язнення Нойґрьошля в Дахау, звідки йому вдалося вийти лише завдяки втручанню міжнародного ПЕН-клубу, перекреслили шанси цієї ініціативи.

Перспектива італійського перекладу та видання здавалася більш серйозною та обнадійливою. У кожному разі, Шульц більше на неї розраховував, аніж на інші перекладацько-видавничі обіцянки. 25 вересня 1937 року він писав до Романи Гальперн:

«На моє *exposé* про *Цинам. крамниці* не маю з Італії жодної відповіді. Це мене дивує і засмучує. Пропозиція вийшла від італійської сторони і буда д. тепла. Чому ж тепер на два листи жодної відповіді? (Я, мабуть, розповідав Вам про оту пропозицію?)».

Утім, ота пропозиція не була, як можна би судити зі слів Шульца, виявом ініціативи та зацікавлення італійського видавця. То було лише прохання Жоржа Пінета, кузена знайомої Шульца, піаністки Марії Хазен, який тоді мешкав у Італії, щоб Шульц надіслав йому *exposé* про свою книжку, яке могло би придатися для зацікавлення нею котрогось із італійських видавництв. Пінет був готовий, зобов'язаний Марією Хазен, узятися за цю справу і в такому дусі написав до Шульца, декларуючи готовність посередництва, з Мілана 29 серпня 1937 року: «Пишу Вам за дорученням п. д-рки Хазен, яка мені рекомендувала Ваш твір *Цинамонові крамниці* як такий, що можливо надається для італійського видання. — Я перебуваю в доволі добрих стосунках із кількома значними італійськими видавцями і дуже би втішився, якби міг щось зробити для розміщення Вашого твору. Позаяк італійські видавці не мають польських лекторів, може, було б варто порекомендувати Вам надіслати мені спершу коротке *exposé* своєї книжки німецькою мовою, або, ще краще, — французькою. Чи не були б Ви такі ласкаві також поінформувати мене, чи авторські права на Італію ще вільні?»^[88].

До виходу у світ італійського видання *Цинамонових крамниць* тоді так і не дійшло. Першому і другому, чудово відредагованому італійському виданню творів Шульца судилося з'явитися щойно за 33 роки, через 28 літ після трагічної смерті письменника — йдеться про книжку *Le botteghe color cannella*, опубліковану в туринському видавництві Giulio Einaudi.

Не маючи достатньо широких і впливових зв'язків, Шульц намагався за посередництва кількох своїх зичливих знайомих установити плідний контакт із видавцями та перекладачами за кордоном. Він звертав увагу тих своїх невдатних контрагентів чи посередників

між ним і світом насамперед на *Цинамонові крамниці*, свою першу (у видавничій хронології) книжку, яку загалом цінував вище, вважаючи твором більш зрілим, написаним пізніше, ніж більшість творів, уміщених у виданому через три роки *Санаторії Під Клепсидрою*.

Щоб вийти на ширший, закордонний форум, Шульц також — лише один раз — вдався до іншого методу. У цитованому вже листі до Гальперн він писав:

«Позаяк я тепер постійно думаю про переклад на якусь європейську мову, мені спало на думку написати якусь річ одразу німецькою мовою. Я це частково втілив і почав писати німецький твір (маю вже понад 20 стор. зошита). Донині я був ним досить задоволений, сьогодні вперше трапився напад сумніву, який мені загрожує отруєнням цього починання. Але, може, ще його врятую».

Менш ніж через два місяці він повертається до цієї теми в одному з чергових листів до приятельки:

«Німецьку новелу (30 стор. машинопису) я завершив і дав на оцінку Берманові, перекладачеві Вітліна німецькою».

І знову через кілька місяців він згадує про німецьку новелу *Die Heimkehr*: «Мати мого приятеля хоче завезти *Heimkehr* Т. Маннові, оскільки їде до Цюріха».

З інших джерел відомо, що мати Єжи Бродніцького, чоловіка графіка Еґґи ван Гаардт, яка власне ілюструвала це оповідання, завезла твір до Цюріха і

вручила Томасові Маннові. Є відомості, що саме тоді почалося листування між Манном і Шульцом, який показував пізніше приятелям листи від автора Чарівної гори. Вони пропали в дрогобицькому ґето разом із усіма рукописами та приватним архівом Шульца, із покладів якого вціліли тільки мізерні рештки. Сподіваючись, що листи Шульца та машинопис отого німецького твору збереглися в паперах архіву Томаса Манна, я почав у цій справі листуватися з дочкою письменника Ерікою Манн. Вона поінформувала мене, що листи й документи 1938–1939 років містяться у ще не переглянутих скринях, некаталогізовані, проте, як тільки їх упорядкують, вона негайно повідомить мені про епістолярні рукописи Шульца та про його новели, якщо їх знайде. На жаль, передчасна смерть Еріки Манн перешкодила виконанню цієї обіцянки. Відтак я звернувся до швейцарської славістки Елізабет Ґошліцкі-Бор, авторки цінної праці *Die Prosa von Bruno Schulz*, щоб вона на місці дослідила справу. На жаль, у Манновому архіві, без проведення докладного пошуку, її відправили, сказавши, що нічого такого в паперах Манна немає. Справа залишилася нев'ясною досі.

З певністю Шульц розраховував на видання *Die Heimkehr* у Швейцарії, але й тим разом до публікації не дійшло, хоча твір не вимагав перекладу. Залишилися спроби зацікавити потенційних перекладачів. Колишня дружина львів'янина Ігнаци Вигарда^[89] Дорота Вигард, яка мешкала у Відні, заходилася перекладати *Цинамонові крамниці*, однак перекладений нею уривок, попри схвальну думку Шульца, був забракований, радше за все Йозефом Ротом. З його особою пов'язані перипетії наступної перекладацької ініціативи Шульца.

Відомий гебраїст і перекладач польської літератури на іврит Шалом Лінденбаум повідомляє про це цікаві та раніше невідомі деталі (W poszukiwaniu uznania — Bruno

Schulz a Joseph Roth, «Twórczość» № 3, 1979), які я коротко перекажу.

Одразу після публікації *Цинамонових крамниць* Шульц надіслав чудовому авторові Маршу Радецького примірник книги з німецькомовною посвятою: «Herrn Joseph Roth zugeeignet von einem tiefbeglückten und hingerissenen Lesser des „Zipper“, „Rechts u. Links“ und des „Radetzkymarsches“ Bruno Schulz — Drohobycz, den 12. Februar 1934 — Floriancska 10». (Панові Йозефу Роту присвячує глибоко ошчасливлений і захоплений читач *Ціппера, Направо і наліво* та *Маршу Радецького* Бруно Шульц). Мабуть, після цієї посвяти почалося листування між обома письменниками, синами подібних галицьких містечок. Рот був уже тоді емігрантом і мешкав у Парижі. Як впливає з реляцій, *Крамницями* він захопився й намагався допомогти в їхній мандрівці на Захід, шукаючи перекладача. Ознайомившись із перекладом першого оповідання німецькою мовою, зробленим якоюсь панею (либонь то була ота Дорота Вигард), він визнав його невдалим і переконав узятися за цю роботу Саула Фришмана, також емігранта, літературну кваліфікацію якого він добре знав. Саул Фришман, син народженого в Зґежу Давида Фришмана^[90] (1865–1922), видатного єврейського письменника, поета, критика й редактора, успадкував від батька знання мов і літературні уподобання. Заохочений ентузіазмом Рота щодо твору Шульца, Фришман вирішив прийняти пропозицію письменника. Він перечитав оригінал і, зачарований *Крамницями*, впродовж кількох днів переклав перше оповідання *Серпень*. Рот акцептував переклад і переконував продовжувати роботу. Проте намір застряг у мертвій точці: Фришман отримав імміграційний сертифікат до Палестини, перервав роботу, маючи намір повернутися до неї після того, як обживеться на новому місці. Він

узяв із собою початок перекладу та позичений від Рота примірник *Крамниць* із посвятою автора. Фришман уже ніколи не повернувся до перекладу твору, поглинутий іншими заняттями. На згадку він зберіг свій переклад першого оповідання та примірник *Крамниць*, якого не встиг повернути приятелеві: Йозеф Рот помер незадовго до початку війни, в 1939 році.



[Єдиний відомий ескіз ілюстрації до Цинамонових крамниць](#)

Найбільше Шульцові припала до серця справа італійського перекладу, він вважав її своїм найбільшим шансом, бодай тому, що — як він стверджував — ініціатива тут походила не від нього, а з італійського боку. Ще не раз у своїх листах він висловлюватиме своє розчарування браком будь-якої відповіді на його запитання і нагадування:

«На жаль, із тією італійською пропозицією поки що якось тихо, жодної відповіді на моє *exposé* про *Крамниці* двома мовами. Трапилось це за посередництва п. М. Хазен, піаністки, з якою я познайомився в Закопаному і яка має шалені знайомства у світі» (13.X.1937).

Італійська пропозиція, на яку Шульц покладав надмірні сподівання, ставлячись до неї надто серйозно, ні до чого не призвела. У пізніших листах до приятелів він ніколи вже, мабуть, до цієї справи не повернувся, але відчуття великої поразки почало супроводжуватися думкою, а чи не спробувати самотужки пробитися поза сферу польської мови. Можна припускати, що слова Жоржа Пінета стали безпосереднім стимулом для написання німецькою мовою оповідання *Die Heimkehr*.

Тим часом надії зійшли нанівець. Тритижневе перебування Шульца в Парижі у 1938 році переповнило чашу, позбавило його — як він сам писав — «ілюзій щодо світової кар'єри». Він либонь відмовився від подальших спроб достукатися до Європи. Чи після періоду резигнації він відновив би їх? Від трьох паризьких тижнів лише рік мине до вересня 1939 року, який перекреслить усі надії письменника.

Ми не знаємо, якою мовою була написана друга версія тексту *exposé*, можливо, французькою, з чієюсь допомогою, адже Шульц не володів цією мовою. Перша німецькомовна версія написана самотійно і відзначається досконалим знанням мови, вона була передана панові Пінетові.

Через 36 років я відшукав Хорхе (Жоржа) Пінета в Аргентині. Я отримав від нього в 1973 році з Буенос-Айреса ксерокопію машинопису Шульца з

власноручними поправками автора, ото безплідне *exposé* німецькою мовою. Пінет пише (цитую в пер. з німецької мови): «Додана фотокопія — то *exposé* Бруно Шульца, виправлене ним власноручно, з 1937 року, про його твір *Цинамонові крамниці*. Це *exposé* Шульц надіслав мені до Італії, щоб я спробував дослідити можливість видати цю книжку італійською мовою. На жаль, часи тоді були не найкращі для таких клопотань, отож нічого не вийшло з отих видавничих планів».

Машинопис, копію якого я отримав, містить нечисленні дрібні поправки, які Шульц вніс пером, і охоплює понад три сторінки. Текст, написаний німецькою мовою, має заголовок: «EXPOSÉ über das Buch «ZIMTLÄDEN» von Bruno Schulz».

Врятоване та знайдене *exposé* є цінним матеріалом для вивчення творчості Шульца, суттєвим поповненням фонду його збережених текстів. Мабуть, то не найцінніший самоаналіз із-поміж тих, які письменник залишив; він не дорівнює ні глибиною проблематики, ні точністю формулювань бодай таким виступам Шульца, як *Міфологізація дійсності*. Проте варто пам'ятати, що адресатом *exposé* був іноземний видавець, що його треба було заінтригувати, зацікавити також і більш поверховими, фабулярними перевагами твору — навіть ціною сенсів, більш істотних для окреслення специфіки *Крамниць*. Однак й ці — вимушено подані дуже коротко — обриси філософії творчості, фрагментарно висловлене кредо письменника, знайшлися у першій частині *exposé*.

Я переклав цей текст, намагаючись зберегти лексичні властивості прози Шульца, її окремішний плин і стиль. Попри начебто ужитковий характер *exposé*, попри його рекламно-інформаційну функцію, воно є важливим текстом. І хоча багато років тому воно не виконало призначеної йому ролі, але збагатило

спадщину письменника, з якою — в її рукописній частині — так безжально обійшлася воєнна недоля.

Ось це *exposé* у пропонованому мною перекладі.

Бруно Шульц

Exposé про Цинамонові крамниці

У цій книжці вчинено спробу видобути історію певної родини, певного дому в провінції — не з їхніх реальних елементів, подій, характерів чи реальних доль, а шукаючи понад ними міфічного змісту, остаточного сенсу тієї історії.

Автор має таке враження, що годі сягнути найглибшого дна біографії, остаточної форми долі через опис зовнішнього життєпису чи завдяки психологічному аналізу, хоч би як глибоко він сягав. Ці остаточні дані людського життя лежали б радше у зовсім іншому вимірі духу, не в категорії фактів, а в їхньому духовному сенсі. Адже життєпис, який прагне до вияснення свого власного сенсу, загострений на власне духовне значення, є нічим іншим як міфом. Ця тьмяна, сповнена передчуттів атмосфера, ота аура, котра загущується навколо кожної родинної історії та неначе міфічно прояснює її блискавкою — наче містилася там остаточна таємниця крові й роду — відкриває поетові доступ до того другого обличчя, до тієї альтернативи, до глибших підвалин історії.

Тут автор чується близьким до відчуття Античності, гадає, що своє твориво, свої фантазії та снування вивів із поганського розуміння життя, яко вже для людей старожитності

генеалогія власного роду занурювалась у міф після відходу другого чи третього покоління, а погляд, звернений у минуле, бачив історію родини, яка знаходить своє розв'язання в міфології.

Однак те, що представлене в тій книжці, то аж ніяк не якась утверджена культурно в історії, історично підкріплена міфологія. Елементи цього міфологізму впливають із отої тьмяної країни ранніх дитячих фантазій, передчуттів, страхів, антиципації того світанку життя, що становить посутню колиску міфічного мислення. Варто було міфічну імлу загустити до конденсованого, повного сенсу світу легенд, дозволити, щоб вона дозрівала до своєїрідної особистої та приватної міфології, не втрачаючи при цьому автентичного підложжя.

У центрі подій ми бачимо «батька», загадкову постать, купця за фахом, який, керуючи громадою темних і рудих прикажчиків, очолює крамницю мануфактури. Ми бачимо, як він потерпає від вічної гонитви, з глибоким сум'яттям у серці про вічну таємницю безперервно атакує і силує істоту речі за допомогою найризикованіших експериментів. Цьому тяжко досвідченому, переслідуваному долею мужеві написано було на роду самотньо плекати свої медитації про порятунок світу посеред тупого й байдужого оточення, нечулого на його метафізичні турботи, мало не зламатися під натиском метафізичної місії. Його проблематичні та єретичні експерименти торкаються коріння таємниці світу. Його безперервно вабить маніпулювання злочинною рукою при таємних вузлах сконцентрованості світу, перебирання пальцями, лоскотання його

загадки в найуразливішому місці та провокування.

Батько незлічимого пташиного роду, вигодуваного ним у приміщенні затишної садиби, він дозволяє кольоровим ключам пав, фазанів і пеліканів відлітати з вікон у вечірній краєвид — осердя їхніх мандрівок, вирів і кружлянь — аж його архіворог, Аделя, покоївка у тому домі, розганяє цю рійну пташину хмару на чотири вітри. Після цієї поразки він поступово починає занепадати, зсихається, — щодня менший в спорожнілих покоях, серед безтурботних забав, недоречного базікання та цвірінькання, поступово губиться в покоях великого помешкання серед своїх кривих, зберігаючи, можливо, якийсь різновид видимості життя в іпостасі опудала старого кондора, а відтак певної ночі з'являється з коротким візитом до матері у вигляді комівояжера, що подорожує у торговельних справах.

В одвічній суперечці з тарганячим родом, який певного дня залив помешкання своєю чорною юрмою, він необережно вплутується через роз'їдаючу його ненависть в оті лабіринти почуттів, де огида обертається в несамовиту принадність — і поступово переймає манери й спосіб життя того ненависного племені. Автор щоразу дозволяє йому повертатися до себе із тих його перемін, і невдовзі ми знову бачимо його, коли він читає лекцію про маріонеток, манекенів і «єретичну деміургію» перед аудиторією малих швачок, учену дисертацію, в якій ставить під знак запитання виняткове право Деміурга на творення й міркує непристойними та єретичними методами про процес виникнення життя.

Так автор дозволяє йому йти його особливою дорогою від пригоди до пригоди, від поразки до поразки, в товаристві інших постатей і подій цієї книжки, оточеному барвистим пейзажем, який у дедалі нових конфігураціях супроводжує його починання.

Головна творча ідея Шульца викладена тут дуже схоже на опубліковану листі до Віткевича^[91]: міфічна версія біографії, дитинство як джерело приватної міфології, покровної праміфам, «археподібні» тенденції творчої уяви. Шульц писав у тому листі-інтерв'ю:

[Цинамонові крамниці] «є [...] біографією, або радше духовною генеалогією, генеалогією *kat'exochen*^[92], позаяк виказують духовний родовід аж до тієї глибини, де він поринає в міфологію, губиться в міфологічній маячні. Я завжди відчував, що коріння індивідуального духу, вловлені достатньо далеко вглиб, губляться в якомусь міфічному маточнику. Це остаточне дно, поза яке вже годі вийти. [...] Я намагався [...] знайти власну, приватну міфологію, власні «історії», власний міфічний родовід. Так само, як люди в давнину виводили своїх предків із міфічних подружжів із богами, так я вчинив спробу статуювати для себе якесь міфічне покоління антенатів, фіктивної родини, з якої я виводжу мій справжній рід».

Збіжність цих слів із текстом *exposé* просто дивовижна, вона ще раз підтверджує дискурсивною мовою найістотніші принципи письменницького кредо

Шульца, фундаментальну ґенезу створюваної ним дійсності. Здається, що глибше і влучніше могли б відчитати її механізми пара-релігієзнавчі, психоетнологічні дослідження, ніж класичні методи літературознавства.

Більш новаторські засоби у цьому разі могла б запропонувати міфографічна критика чи символічна або структуралістська теорія міфу. Варто було б сягнути аж досконало відомих Шульцові спостережень психологічної школи Вільгельма Вундта — тих, які аналізують й інтерпретують міфогенні тенденції людської психіки.

Цікавою, проте невідомою деталлю є існування певного тексту Шульца — також у жанрі *exposé*, тільки на вжиток польського читача. Це звісно ж, анонімний текст, надрукований на «крилі» суперобкладинки *Санаторію Під Клепсидрою* («Rój», 1937). Навіть побіжне перечитування не залишає сумніву, що ми маємо справу із різновидом інформаційної саморецензії, що ніхто інший, окрім Шульца, не міг бути її автором. Щоправда, останній абзац, можливо, зрештою, відредагований задля рекламної мети видавцем книжки, може здатися дещо самохвальним у тоні, але пам'ятаймо, що нотатка про книжку була видрукувана анонімно, як нотатка видавництва, натомість автор, якому її замовили, мав залишитися і залишився у схроні. Варто, мабуть, процитувати повністю оту нотатку, ще один текст пера Шульца, такий характерний для його письменницького стилю.

Біля витоків цього нового тому прози Шульца лежить мрія про відновлення світу завдяки силі захвату, завдяки розбурхуванню натхнення, прастара людська віра, що затамована й прихована, стримана краса речей

чекає тільки на натхненого, щоби визволеною пролитися на весь світ ошчасливлюючою навалою. Та стара віра містиків утілюється в тій книжці, формується у своєрідну есхатологію, в легендарне коло, виткане із фрагментів усіх культур і міфологій, розвивається в заплутану й приголомшливу фабулу. Гідне уваги те, що ця фабула, за всього багатства культурних елементів, має суто приватний і одноразовий характер, що тут ужито цілком нової своєрідної термінології, створено новий орган старої одвічної людської мрії. Ця мрія про визволення тіла з оков, про Преображення життя через поезію знайшла собі у Шульца нову вітчизну, своєрідний клімат, в якому вона вистрелює буйною тропічною вегетацією: якесь легендарне дитинство, сповнене чудес, захвату й перетворень. Навіженство і щоденність, чудотворство й вулична магія, мрія й реалізм, а все це переткане найбарвистішою, найприголомшливішою фабулою.

Автор, який сам ілюструє свої книжки, — вже в цьому прагненні до цілковитої завершеності твору власними руками є щось від духу натхнених середньовічних жерців і ремісників».

Exposé було, окрім пересилання Маннові німецькомовної новели, останньою спробою письменника виплисти на ширші плеса, спробою, як і всі попередні, невдалою. На час смерті Шульца та упродовж кільканадцяти років після цієї дати ніхто поза Польщею, окрім невеликої жменьки людей, не мав уявлення про існування такого видатного явища в європейській літературі, як творчість Бруно Шульца.

Знадобився ще тривалий період, подовжений не тільки внаслідок неквапного переціджуванням часом справжніх вартостей. Вихід Шульца у світ затримала також програма соцреалізму в Польщі, яка завадила у перше повоєнне десятиліття обігові *Цинамонових крамниць* навіть у польському культурному просторі. Щойно в лютому 1956 року автор цих рядків зумів опублікувати в літературній пресі *Згадку про Бруно Шульца* [*Przypomnienie Brunona Schulza*] («*Życie Literackie*», 1956, № 6).

Зацікавлення Шульцом на Заході почалося в 1959 році після публікації у Франції *Мертвого сезону* в перекладі Алена Коско. Цей перший прорив був заслугою перекладача та Артура Сандауера. Їхнім клопотанням завдячує ота перша публікація, котрій судилося стати початком зростаючого інтересу, а через кілька років — першої хвилі книжкових видань та ентузіазму літературознавців у багатьох країнах Європи. «Міст», покликаний вивести творчість Шульца — як він сам це окреслював — поза межі мови, якою він творив, був збудований. Письменник помилявся, згадуючи в одному з листів, що час працює проти нього, що безплідність його клопотань про переклад може невдовзі перекреслити будь-які шанси, позаяк «мода» на літературу подібного ґатунку, схоже, вигасає... Йому забракло віри й терплячості. Невдовзі також забракло життя.

Щойно 1961 рік став переломним для світової відомості творів Шульца. Мало не одночасно у трьох країнах з'явилися книжкові видання його прози — у Франції: *Traité des Mannequins* — у перекладах Сюзани Арле, Алена Коско, Єжи Лісовського і Жоржа Сідра — з передмовою Артура Сандауера (Julliard); у Західній Німеччині *Die Zimtläden*, переклав Йозеф Ган (Carl Hanser Verlag); в Югославії *Prodarnice cimetove boje*, переклав Стоян Суботін (Nolit).

Після цих перших перекладів і видань не забарилися наступні, засяг творів Шульца ставав дедалі ширшим, і цей процес безперервно триває й досі.

У 1963 році з'явилися два англійські видання обох книжок Шульца: *Cinnamon Shops* в Англії (Macgibbon a. Kee) та *The Street of Crocodiles* у Сполучених Штатах (Walker a. Co) — обидві у перекладі Целіни Веневської.

В 1964 році — у Західній Німеччині: добірка *Vater geht unter die Feuerwehrmänner*, пер. Йозеф Ган (Carl Hanser Verlag); у Данії: *Kanelbutikkerne*, пер. Джес Орнсбо (Gyldendals Bekkasinboger); у Норвегії: *Kanelbutikkene og andre fortellinger*, пер. Трюгве Грейф і Мартін Наг (Gyldendal Norsk Forlag); у Фінляндії: *Kroktotiilikuja*, пер. Аарно Перміес (Otava).

Згаданий данський переклад був зроблений з німецького перекладу і програмно не надто відповідає оригіналові; перекладач додає від себе звороти та уривки, які Шульцові й не снилися. Німецький переклад Йозефа Гана вважається точним і плинним, хоча й тут трапляються помилки, які є результатом недостатнього знання мови оригіналу: у виразі «reszte» (врешті) «resztk» (решта, залишок) перекладач зрозумів як іменник, а прикметник «ruda» («руда») при слові «сарана» також передає іменником (у значенні «мінеральна сировина»)...

Через три роки, в 1967 році, в Токіо побачило світ японське видання, яке містить *Крамниці й Санаторій* — *Nikkei-ro-namise — Klepuśhidora sanatoriumu* (в одному томі з *Космосом* Гомбровича, у перекладі Юкіо Кудо, видавництво Kobunsha). Того ж року в Німеччині з'явився том Шульцових творів *Die Republik der Träume*, який містив твори, уривки, есеї, рецензії, листи та гравюри, що не увійшли до попередніх видань — у перекладі Йозефа Гана і Миколая Дуча (Carl Hanser Verlag). Серед іншого в цьому томі були опубліковані листи письменника з цитатами з моїх коментарів і

пояснень, репродукції отриманих завдяки мені фотокопій рисунків і гравюр, укладений перекладачами календар життя і творчості Шульца, який я на прохання видавців виправив і доповнив. Цю допомогу я надав безкоштовно (без гонорару). Відтак видавець поставився до неї як до анонімної, не надавши в книжці жодної згадки про мою участь в її підготовці. Коли я виступив із рекламацією на адресу видавництва, воно висловило жаль і запропонувало додрукувати пояснення від видавця, переконуючи, що його додадуть до всіх примірників накладу. Далі невдовзі я отримав надруковану картку, щоб я міг її вклеїти до свого примірника. Текст у дослівному перекладі звучить так: «Видавництво і видавець вважають за необхідне подякувати польському поетові та дослідникові творчості Бруно Шульца Єжи Фіцовському з Варшави за кліше та фотокопії графічних творів Шульца, які він нам безкоштовно переказав зі свого приватного архіву для використання. Видавець завдячує йому не лише цінною предметною допомогою та вказівками щодо хроніки життя і творчості, яку пан Є. Фіцовський особисто проглянув і доповнив, але також міг запозичувати важливу інформацію з його згаданих у додатку праць для коментарів і приміток, якими споряджені листи. Ця інформація була пропущена в тексті додатку внаслідок недогляду. — Видавництво».

Через кілька років, випадково, на книжковому ярмарку у Варшаві я переконався, що примірники книжки не були доповнені карткою з процитованим додруком, після перевірки інших доступних мені примірників моє спостереження цілковито підтвердилося. Оце «пояснення» видавництва Carl Hanser із Мюнхена було, як виявилось, надруковане в... одному примірнику, призначеному для мене! Спроби захистити мої права видавець визнав неприйнятними, обґрунтовуючи свою відмову дати бодай якісь

пояснення, не кажучи вже про відшкодування, тим, що справа ця давня, і її важко перевірити через те, що наклад розпроданий.

З нагоди п'ятдесятиріччя смерті та століття від дня народження Шульца, які припадали на 1992 рік, мюнхенський видавець вирішив опублікувати нове видання творів польського письменника і — забувши про аферу, винуватцем якої став чверть століття тому, — звернувся до мене щодо співпраці над томом, який містив би есе, рецензії та епістолографію. Після листовної полеміки між нами, в якій я домагався компенсації за завдану мені в минулому кривду та виплати грошового відшкодування за вияв поганих звичаїв і порушення моїх авторських прав, видавництво врешті поступилося, приставши на мої умови, завдяки чому під моїм прізвищем як редактора врешті змогла побачити світ книжка: *Bruno Schulz, Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes — Aufsätze und Briefe, herausgegeben von Jerzy Ficowski* (Дійсність є тінню слова — есеї і листи, видані Єжи Фіцовським).

Цей — може надто розгалужений — відступ є не лише описом особливих звичаїв високо цінованого в інших справах видавництва; він також становить істотне бібліографічне доповнення до згаданої книжки.

У 1968 році в Чехословаччині видано *Skořicowe kramy*, пер. Г. Єгова, Е. Сойка і О. Бартош (Odeon), а в 1969 році в Угорщині: *Apám tűzolto lesz*, пер. Грація Кереньї (Európa Könyvkiadó). У 1970 році в НДР з'явилися *Die Zimtläden* (разом із невеликим альбомом світлин і репродукцій гравюр і рисунків) у відомому вже перекладі Й. Гана; в Італії: *Le botteghe color cannella*, пер. Анна Віванті Сальмон (Einaudi).

У 1972 році — в Голландії: *De kaneelwinkels*, пер. Херард Рас (Moussault), в Іспанії — *Las tiendas de color canela*, пер. Сальвадор Пуїґ (Barral Editores), а в

Аргентині *La calle de los cocodrilos*, пер. Ернесто Горе (Centro Editor de América Latina).

1976 — в Румунії: *Manechinele*, пер. Йон Петріка (Edit. Univers.); у Франції — вибрані твори у двох томах: *Les boutiques de cannelle*, пер. Тереса Душі, Жорж Сідр, Єжи Лісовський, зі вступом Артура Сандауера (Editions Denoel), і *Le sanatorium au croque-mort*, пер. Т. Душі, А. Коско, Ж. Сідр, С. Арле (Editions Denoel); західнонімецьке видавництво Suhrkamp Verlag перевидало *Die Zimtläden* у пер. Й. Гана.

1977 — у Сполучених Штатах: *The Street of Crocodiles*, пер. Ц. Веневська (перевидання під зміненою назвою *Cinnamon Shops*, вид. у 1963 році в Англії), зі вступом Єжи Фіцовського (Philip Roth, Penguin Books); в Японії нове, доповнене видання (разом із *Фердидурке* Гомбровича), пер. Юкіо Кудо (Shueisha); в Голландії: *Nimrod*, пер. Х. Рас — бібліофільське видання (сто пронумерованих примірників) оповідання *Немрод* (Arethusa Pers Herber Blokland Baarn).

1978 — у Сполучених Штатах: *Sanatorium under the hourglass*, пер. Ц. Веневська (Walker a. Co).

1979 — в Ізраїлі: *Chanujot kimon* і *Bejt hámarpe be'siman szaon hachol*, пер. Урі Орлев, Рахель Кляйман, Йорам Бронівські (Shocken Publishing House), в Англії: *Sanatorium...* в пер. Ц. Веневської (Н. Hamilton); у Франції добірка листів Шульца *Lettres perdues et retrouvées*, пер. М. Крепо (Pandora Textes).

1980 — в Італії: повне видання листів у моєму опрацюванні та уривків прози *Lettere perdute e frammenti — a sigla di Jerzy Ficowski*, пер. Анджей Зелінський (Feltrinelli Editore).

1981 — в Голландії: *De kaneelwinkels*, пер. Х. Рас (перевидання з 1972 року, Meulenhoff).

1982 — в НДР: *Die Zimtläden* (перевидання з 1970 року, Volk und Welt); у Голландії: бібліофільське видання *Вулиці Крокодилів* у пер. Херарда Раса з чудовими

гравюрами на міді Генріка Файльгауера, накладом 75 примірників (Arethausa Pers Herber Blokland).

1983 — у Швеції: *Kanelbutikerna* (Крамниці), пер. Йоган Мальм, із післясловом Єжи Фіцовського (Bokorlaget Prisma), а в Парижі: *Le livre idolâtre* — альбомне видання гравюр з теки *Ідолопоклонна Книга*, рисунків, а також оповідання *Осінь* у перекладі Єжи Лісовського, яке не увійшло до французького видання вибраної прози Шульца (Calligrammes).

1986 — в Іспанії: *Sanatorio bajo la Clepsidra*, пер. Е. Барткевич і Х.К. Відал (Montesinos, Барселона); в Мексиці: *Las tiendas de canella* (Universidad Nacional Autonomia, Мехіко).

1987 — у Швеції: *Sanatoriet timglaset*, пер. Й. Мальм, (Prisma); в Німеччині: *Die Mannequins und andere Erzählungen*, опр. Є. Яжембський, пер. Й. Ган (Surkamp); у США: *Sanatorium...*, пер. Ц. Веневська (Penguin Book).

1988 — у Польщі: *Das Götzenbuch*, текст Є. Фіцовський, пер. В. Редер і *Le livre idolâtre*, текст Є. Фіцовський, пер. Є. Вольф (Interpress); у Греції: *Ta magazia tis kanelas*, пер. Д. Хуліаракіс (Ekdoseis Nefeli); в Чехословаччині: *Republika snu*, пер. чеською мовою О. Бартош (Odeon); у США: *Letters and Drawings with selected prose*, опр. Є. Фіцовський, пер. В. Арндт і В. Нелсон (Harper-Row); у Великобританії: *The fiction of Bruno Schulz*, пер. Ц. Веневська (Picador).

1989 — в Чехословаччині: *Skorzcicove sklepy. Sanatorium w zasveti*, пер. словацькою мовою Ф. Увачек (Slovensky Spisovatel); у США: *The Street of Crocodiles. Sanatorium...*, пер. Ц. Веневська (Walker); *The Complete Fiction of Bruno Schulz*, післяслово Є. Фіцовський, пер. Ц. Веневська (Walker); в Україні: *Цинамонові крамниці*, пер. І. Гнатюк (журнал «Жовтень», № 2, Львів).

1990 — в Болгарії: *Канелените магазини. Санаториум «Клепсидра»*, пер. М. Атаносова (Narodna Kultura); у США: *Letter and Drawings of Bruno Schulz with*

selected prose, опр. Є. Фіцовський, пер. В. Арндт, В. Нелсон (Fromm Corporation); *The Drawings of Bruno Schulz*, опр. і вступ Є. Фіцовський, пер. Дж. Андерс (Northwestern University Press); у Польщі: *The Booke of Idolatry*, текст, опрацювання Є. Фіцовський, пер. Б. Пьотровська (Interpress).

1991 — у Франції: *Correspondance et essais critiques*, вступ і примітки Є. Фіцовський, пер. К. Єжевський (Denoel).

1992 — у Литві: *Cinamonines krautuvélés*, пер. Л. Малакаускене (Amžus-Proskyna); у Німеччині: *Die Zimtläden*, пер. Й. Ган, М. Дуч (Carl Hanser Verlag); *Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes — Aufsätze und Briefe*, опр. Є. Фіцовський (Carl Hanser Verlag).

1993 — у Росії: *Коричные лавки. Санаторий под Клепсидрой*, пер. Асар Еппель (Ієрусалим-Москва, Еврейский Университет).

1995 — в Україні: *Цинамонові крамниці. Санаторій під Клепсидрою*, пер. А. Шкраб'юк (Просвіта); в Голландії: *Verzameld werk*, пер. Х. Рас (Meulenhoff).

1998 — в Японії: повне зібрання творів (sic!), пер. Юкіо Кудо, (Kobunsha); в Англії: *The Collected Works of Bruno Schulz*, опр. Є. Фіцовський (Picador).

Такими є найбільш наочні вияви посмертного триумфу Бруно Шульца. Це не результат якоїсь швидкоплинної моди, а тривкий успіх великого письменства, літературної творчості найвищої мірки, безпрецедентного твору, який не дочекався гідних його продовжувачів. Похід творчості Шульца світом триває, він триватиме й надалі, присутність автора *Цинамонових крамниць* там, куди він сягнув і сягне, не буде тимчасовим явищем. Його творчість навечно вписана у ряд найблискупіших досягнень європейської літератури нашого століття.

Малий апокриф «Весни»

Найбільший за обсягом твір Шульца — *Весна* — був опублікований у двох чергових числах — 74 і 75 — щомісячника «Skamander» у 1936 році. У пізнішому на рік книжковому виданні *Санаторію Під Клепсидрою* ця повість була розширена на один розділ. Коли Шульц її написав?

У листі до Тадеуша Брези читаємо:

«Я написав тільки більшу новелу близько 60 стор. друку. Маю намір надрукувати її в якомусь журналі, а відтак видати разом із іншими новелами в окремому томі».

Ці слова були написані 11 травня 1936 року. В попередньому листі — за листопад 1935 року — містяться скарги на неспроможність писати. Отож, можна припустити, що *Весна* постала у зимово-весняний період на початку 1936 року. Точніше кажучи: мабуть, у той період постала її остаточна чи майже довершена версія. Створюючи її, Шульц користувався давнішими начерками й уривками, включивши їх повністю чи частково до нової композиції. Деякі з попередніх уривків він надрукував перед публікацією *Весни* як самостійні та окремі твори. Скажімо, у «Wiadomościach Literackich» уже в 1937 році (№ 21) Шульц умістив прозу *Весняні сутінки*, аби пізніше — певно, мало не в останню мить, — включити її до *Весни*, коли том *Санаторію*, до якого вона увійшла, був уже відданий у друк.

За два роки до того, у червні 1935 року, в 10-му числі «Катену» був опублікований уривок прози Шульца під тією ж назвою, що й пізніший, більшого обсягу твір *Весна*. Називатимемо цей уривок, аби відрізнити його та з уваги на те, що він випереджав у часі свою тезку, — *Першою Весною*. Шульц надіслав його до редакції «Катену» на адресу Зенона Вашневського вже у березні:

«Пересилаю Вам малий фрагментик — не знаю, чи придасться — я особисто люблю його, і знову таки, він був би вчасним, бо власне весна іде» (16.III.1935 року).

Ту *Першу Весну* він окреслив іще раніше в листі, написаному в січні:

«Маю уривок для «Катену», але це виразний уривок, т[обто] уламок, а радше вступ до якоїсь не зробленої ще новели».

Той уривок характерний для прози Шульца, і хоча місцями наче не допрацьований, важко було б не розпізнати його авторства; водночас він по-особливому інакший, ніж інші візії Шульцівського міфу. Мабуть, саме ця відмінність призвела до того, що Шульц не включив його до остаточної версії *Весни*, а радше — включив заледве частково, вилучивши весь вступ, перші візіонерські сцени свята Великодня. У *Весні* її XIII розділ починається від слів:

Аж ось одного дня при кінці квітня був сірий і теплий передполудень, люди йшли, дивлячись перед себе в землю [...]» [*Весна*; 147].

Безпосередньо перед цим реченням містився інший уривочок, іще присутній у «Каме́ніє», але усунутий із *Весни*:

«Наприкінці зими наставала низка тверезих, посполитих, нічим не примітних днів, днів, порожніх на смак, мов великі калачі, які випікають у четвер на весь тиждень і які лежать низкою на полиці в зимні, білі, безсонячні пополудня.

Ті дні виростали зі своїх дванадцяти годин, мов підлітки із затісного вбрання, і мерзли, — щодня довше, у передвесінні пополудня, які тягнуться поволі, в ясні сутінки, які не бажали закінчуватися. Аж ось ураз із ніші тижнів виринали Великодні Свята, і враз у пустці днів час починав формуватись у глибині своїй барвою і сенсом, і на сцену виступав увесь той великий театр Пасхи, вся та багатоповерхова містерія прастарої єгипетської весни: це чудове й незбагненне учтування при довгих білих столах, у світлі срібних свічників, які мерехтять від подиху надто великої та порожньої пасхальної ночі. Ті ночі пасхальні стояли, мов темні куліси, за прочиненими дверима дому і росли від незрозумілих і великих справ, у той час, коли над лискучим парадом столу спинялися на мить у послідовності Біблії фігури її зодіаку: кари єгипетські — і розсипалися в пил зоряний, молоті на жорнах тієї ночі, інакшої від усіх ночей року.

Так росла та чужа й тверда весняна ніч у глибині своїй від кар і моровиць, і серед реготу її зірок розмножувалися жаби, змії і хробацтво

всіляке на росяних розмаях, і роїлося на всьому просторі від таємного діяння, а в осерді її отверзалася темрява лабіринтами покоїв, червоних комор, мальованих шухляд, у яких ґвалтовно вмирили первородні, а двері грюкали за лементом батьків.

А коли святочний тиждень минав, той багатоповерховий театр Пасхи засували назад у байдужу стіну тижнів, яка розгладжувалася, і вулиці знову бігли порожньо, і забувалося про весну, якої все ще й далі не було».

Інший клімат і міфологічне тло цього уривку, мабуть, стали вирішальними для вилучення його з *Весни*. Пасхальна аура, юдаїстично-біблійні обрядові реквізити не пасували до цілості твору, в якому цей уривок був, напевне, одним із зачинів, урешті відкинутим. Адже, попри приписувану Шульцові «біблійну» уяву (хоча з певністю визначення «поганська» було би влучнішим), загалом у нього відсутні інші безпосередні транспозиції біблійних сюжетів, хіба лише яскраво гротескні, далекі від серйозності процитованого уривку *Першої Весни*. Ті безпосередні натяки й посилення є наче «звироднілими» варіантами прасхем, присмаченим гротеском конфліктом *sacrum* і *profanum*. То не вторування, не слідування зразкам, а радше передражнювання біблійного прасюжету.

Ось приклади:

«Батько уклав мене на плащі, розпростертому на землі. Із заплющеними очима я бачив, як сонце, місяць і одинадцять зірок усталилися в параді на небі, дефілюючи передо мною. — Браво, Йосифе! — закричав батько і

схвально плеснув у долоні. То був очевидний плагіат, вчинений щодо іншого Йосифа, застосований до абсолютно інших обставин. Ніхто не робив мені з цього приводу закиду. Мій батько Яків кивав головою і цмокав язиком, а пан фотограф розставив свою триногу на піску, розсунув міх апарату, як гармонію, і ввесь занурився у зборки чорного сукна: він фотографував те особливе явище, той лискучий гороскоп на небі, в той час як я, з головою, що пливла у блиску, лежав, осяяний, на плащі і безвладно підтримував той сон до експозиції» [Весна; 138-139].

І далі:

«Обіч мене стояв офіцер фельд'єгерів і, тримаючи в руці папери, питав: — Чи то ви Йосиф N.? — Так, — відповів я здивовано. — Чи снили ви перед певним часом, — спитав офіцер, — стандартний сон біблійного Йосифа? — Можливо... — Усе збігається, — сказав офіцер, дивлячись у папір. — Чи знаєте ви, що той сон був зауважений у найвищій інстанції і суворо скритикований? — Я не відповідаю за свої сни, — сказав я. — Ба ні, відповідаєте. Іменем Його Цісарської і Королівської Величності ви заарештовані!» [Весна; 196-197].

Іншим аналогічним прикладом міг би бути опис батька, який сидить на урильнику в болісній судомі, згадуючи пророків і «божий гнів святих мужів»

[*Навіженство*; 30], чи того ж батька, обуреного легковажними залицяннями прикажчиків, який звалює з полиць сувої матерії, що вибухали «водоспадами сукон, як від ударів Мойсезвої патериці» [*Ніч Великого Сезону*; 101], тощо.

У *Першій Весні* все по-іншому, аура сповнена серйозності й бентежної таємничості. Є також інша істотна риса, яка відрізняє її від норм Шульцівської міфології. У цьому уривку святочність, сакральність баченого дитячими очима обряду не є лише результатом Шульцівської міфологізації дійсності, є натомість поетичним описом конкретного світу, санкціонованого і підтримуваного живою єврейською традицією, — обряду, який уже сам у собі далекий від тих неофіційних регіонів повсякденності, які Шульц зник — у ролі творця нових ритуалів — освячувати магією міфу, підносити до ступеню обрядовості. Він завжди чинив це без уживання тропів, що обмежують радіус видива, майже готового й упізнаваного обряду.

Іноді йдеться про паралелі, метаморфози міфу, але переважно про його природу, структурні закономірності, які дають змогу для нових інкарнацій. Отож у творах Шульца замість етнічно позначеної обрядовості — повсякденний ритуал, який зводить до обряду кожний вчинок. Зовнішнім виявом, одним із поверхових симптомів цієї універсалізації є називання: прикажчик Теодор, тітка Агата, чи першопланова постать Аделі, реальний прототип якої носив ім'я Рахель. Міфічні біблійні алюзії, міфотворчі сигнали родом із Біблії, які виринають тут і там, — вони, прецінь, не є винятково чи специфічно юдаїстичними, то знаки всієї європейської культури. Натомість сам сакральний час, який пронизує кожен мить календарного часу, є вже притаманним саме вірним Старого Завіту, в житті яких упродовж століть праця й молитва були

нерозривно пов'язані, а рахівниця і менора не розлучалися одна з одною.

У космогонії Шульца неназваний Дрогобич — колиска міфу — повсюдно присутній, а «спільнотою віруючих» є спільнота творчої уяви, яка закланням власного ритуалу добуває образ світу із тих же понадплемінних джерел. «Бо під тим столом, який нас розділяє — чи ж не тримаємось ми всі таємно за руки?» [Книга; 109]. Адже не сама Біблія є тут празразком чи праджерелом. Ним є міфородна, безіменна, позачасова духовна вітчизна усякого мистецтва й релігії — короткий курс перевірених дитинством архетипів: Шульцівський «Автентик», у порівнянні з яким Біблія є «тисячною копією», однією з його конспектів.

Глухомань перенесена в універсальний масштаб і піднесена до його височини. Треба отожд було міфологічним інстинктом оминати ті категорії шифрів, ритуальних діалектів, які могли б скаламутити своїм окремим каноном, замкненим у шаблоні конкретного обряду, засвоювану всіма мову Шульцівського міфу. Саме Шульцівська весна — великий міф і велика метафора — «росте на історіях», є обновителькою одвічних міфів, то вона має біля своїх витоків «великі інкубатори історій», «млисті курильні фабул і казок», її зелень, як і щороку, «буде ще раз їх читати, як нові, і слезувати від початку, і від цієї зелені історії відмолодяться і почнуться ще раз, мовби вони ніколи й не відбувалися» [Весна; 155,156]. В тому сенсі — і лише в тому — «весняному» й Шульцівському — творчість завше є відтворюванням.

Таким чином, міф стає наче приписаним законам природи, а властива йому поворотна тенденція, повторюваність у щоразу інших втіленнях, починає ототожнюватись із циклічністю пір року. В релігійних системах проявляється постійне прагнення до архетипу; їхній загальний вираз, — що підкреслює Еліаде, — попри

відмінності складових елементів, прагне до відтворення першоджерела, себто — «прасхеми», як сам Шульц окреслив було це поняття. Космічні міфи й усе ритуальне життя, як сформулював згаданий вище дослідник історії релігії, стали екзистенційним досвідом архаїчної людини. Додаймо: і дитини, яка індивідуально відтворює ту архаїчність.

Ті одвічні духовні тенденції людства лежать в основі Шульцівських конструкцій. Він не хоче їх, повторюємо, звужувати до етнічних, регіональних зон, до міфологічних посилянь, настільки ж герметичних для «іновірців», як неможливою для перекладу буває мовна ідіома, закорінена в локальній специфіці. Навіть якщо Шульцівський міф виростає, — а саме так і діється, — із найрідніших шарів приватності, він однаково завше має універсалізовані риси, його родовід є спільним для загальних міфів, а дитинство людини споріднюється й ототожнюється в ньому з дитинством людства.

Практикований сповідний культ, відображення якого ми знаходимо в *Першій Весні*, не може бути матеріалом для Шульцівської міфологізації, хоча творить вона за його образом і подобою. Хіба, щоб обернула вона йому дволично вектори значень, підсунула новий міфічний сенс, словом — відкрила його не помічений через відправу «лівий бік». Можна б сказати, що Шульцівський міф виконує своєрідну «місіонерську» роль, навертаючи терени звичайності на свою перетворюючу віру. У цьому сенсі Шульцівська дійсність є лише гадано світською. Далєбі є дійсністю сакральною, об'єктом і суб'єктом культу, де жах і осяяння стають настільки близькими одне до одного, що збігаються. Домішка всюдисущої іронії та скептицизму є сучасним відповідником сумніву, класичного змагання з божеством, яке підтверджує його присутність.

Немає жодних підстав, аби Шульцівські «історії» трактувати як зашифровані репліки біблійних фабул. Зрештою, це неминуче призвело б до не можливої для перевірки довільності інтерпретації. Спорідненість полягає в чомусь зовсім іншому і є глибшою: вона стосується морфології міфу, його «способу побутування», а не фабулярних перипетій і зразків.

Утім, дослідник творчості Шульца Артур Сандауер чинить таку спробу, в якій міфологія твору перемішана з інтерпретаційною міфоманією. У своїй післямові до видання Шульца 1978 року він пише: «Буває, що міфічна алюзія не виринає на поверхню, а тільки дається взнаки у настрої. Звідки, скажімо, атмосфера жаху, яку породжує — відкриваючи [?] Шульцівську творчість — *Серпень*? Чи ж то йшлося лише про спеку? Оповідання містить незрозумілі міфологічні сугестії, які ми спробуємо прояснити». Оповідання починається звісткою про виїзд батька «на води». Син залишається з матір'ю, і вона виводить його з дому, вибравшись із візитом до родини вуйка. Критик фіксує речення про зустрінуті в сонячну днину обличчя перехожих, викривлені від сліпучого світла «гримасою вару», приписуючи їм начебто готовність «до оргії», тоді як то лише міфологізована Шульцівська інтерпретація виразу обличчя позолочених і засліплених сонцем, яка надає гримасі вигляду маски вірних солярного культу. Нагромаджуючи екземпліфікації своєї тези, критик вказує на сексуально-оргіастичну сцену з божевільною Тлуєю, звертає увагу на тітку Агату, символ невгамовної плодючості, на кузена Еміля, який для посилення збудження показує оповідачеві серію порнографічних світлин — даремно. Критик висновує: «Шульц, іншими словами, оповідає в *Серпні*, як його сексуально освічено, як увігнано в комплекс, якому судилося обтяжити йому життя. Тепер ми вже розуміємо, навіщо знадобилася згадка у вступі про батька. «Виїжджаючи на води,

зоставив він — наче Авраам, який допустив до жертви Ісаака, — сина на поталу елементарних сил, яким він не подужає протистояти». Тут ми маємо «доказ» цілковито довільної асоціації. В доказовому матеріалі лише епізод із кузинкою Луцією та деякі інші деталі оповідання годі, на думку критика, підтягнути до запропонованої тези, «в цій конструкції вони не поміщаються».

Серпень яко жертва Ісаакова!.. Сугеровані тут аналогії, спорідненість є цілковито непомітною, спроба екземпліфікації виявляється безсилою. Це справляє враження радше своєрідної екзегетичної іграшки, ніж посутньої спроби віднайти біблійний троп.

Спробуймо, ото ж, забавитися й ми. З подібним неуспіхом, хоча й із численнішими удаваннями правдоподібності можна було пошукати генеалогії *Серпня* серед інших міфологічних сюжетів, дійти висновку, в якому й кузинка Луція поміститься...

Батько з *Цинамонових крамниць* є патроном дитинства оповідача і його чародійств, коли «той предивний муж захищав пропащу справу поезії» [*Манекени*; 39]. Разом із його від'їздом на води в житті сина починається новий етап, час, у якого вже не стоїть на сторожі Маг дитинства: період перших втаємничень у сферу статі, нова стадія, сповнена спокус і внутрішніх спротивів, одразу ж після виходу із зачарованого кола дитячої уяви, перші зустрічі з таємницями сексу. У гіперболізованих міфологізацією версіях з'являються його уособлення в постаті оргіастичних вибухів хіті божевільної Тлуї, в порнографії кузена Еміля, в агресивній плідності тітки Агати, ба навіть у рум'янцях юної Луції, які зраджують її менструальні секрети. Оповідач, вигнаний враз із дитинства, постає перед лицем спокус нововідкритого світу.

Приміряймо це до Біблії, навіть не відбираючи імен Шульцівським персонажам — батькові Якубові та синові

Юзефові. Сягнемо спершу до розділу XXXVII Книги Буття:

«А Ізраїль (= Якуб) любив Йосипа над усіх синів своїх, бо він був у нього сином старости. І він справив йому квітчасте вбрання». «І сказав він до нього: «Піди-но, побач стан братів твоїх [...] І він послав його з долини Хеврону, і той прибув до Сахему» [1 М. 37: 3,14].



[Рисунок олівцем, 20-і роки](#)

А ось фрагмент із розділу XXXIX:

«А Йосип був відведений до Єгипту. І купив його Потіфар [...]» «І схопила вона [жінка Потіфарова] його за одежу його, кажучи: «Лягай

же зо мною!» А він позоставив свою одержу в її руці, та й утік, і вибіг надвір» [1 М. 39:1,12].

Ми знаходимо тут усі елементи: розставання Йосифа з батьком Яковом, який кохає пізно народженого сина та обдаровує багатобарвністю; об'явлення статі, спокусу, невдалу сексуальну ініціацію...

На підставі настільки довільних асоціацій можна було б шукати першоджерела *Вулиці Крокодила* у Содомі й Гоморрі, трактувати *Птахи* як символічну трансформацію сюжетів *Книги Виходу*, а *Віхолу* асоціювати із потопом.

Відбиття архетипів у творчості Шульца засноване на чомусь зовсім іншому, воно зазвичай не має рис вторинності уявлень. Міфологізація — тобто *sui generis* сакралізація — дійсності відбувається в інших вимірах, керується іншими, не наслідувальними законами, про що вже йшлося.

Відмова Шульца від уривку *Першої Весни*, уривку, який либонь постав іще в період праісторії його зрілого письменства, мала за причину, як можна здогадуватися, в числі іншого, його надто однозначне віднесення до Біблії та традиційного церемоніалу. Це не означає, що поетична багатозначність Шульцівської візії уповноважувала до накинєння їй не існуючих мотивів і алюзій, навіть із тим застереженням, якого ужив Сандауер, що та, на його думку, з Біблії родом конструкція «постала цілком несвідомо». Адже авторська несвідомість Шульца супроводжувалась абсолютною відсутністю Сандауєрівської конструкції в оповіданні *Серпень*.

Є на сторінках *Весни* кілька речень повчання і перестороги, які наче домагаються, щоб їх закарбувати в пам'яті:

«Треба певної кмітливості, певної відваги серця, певного польоту, щоб знайти мотив, той вогнистий слід, ту блискавицю, що пробігає сторінками книги. Одної речі треба остерігатися в цих справах: тісної дріб'язковості, педантичності, тупої дослівності. Всі речі пов'язані, всі нитки ведуть до одного клубка. Чи зауважили ви, що між рядками певних книжок пролітають юрмно ластівки, цілі співомовки тремтливих шпичастих ластівок? Слід читати з лету тих птахів...» [Весна; 161].

Фортеця

Про забобонний Шульців знак Хатинки, яким він замовляв відчуття загрози, про те пластичне й магічне закляття я вже писав у *Регіонах великої єресі* таке: «Він був по-своєму забобонним і намагався замовляти паралізуюче його відчуття загрози. Головним методом такого замовляння була для нього творчість. На щодень він мав іще один метод, в ірраціональну дієвість якого вірив. То був знак хатинки: прямокутник зі стійком даху і пагоном комина — як на простенькому дитячому малюнку. Він малював його пальцем на стіні, в повітрі, на столі — олівцем на шматку паперу. Цим по-інфантильному забобонним магічним жестом він повертав собі затишок, затьмарений наступаючими на нього подмухами чужості».

Знаком-символом Шульц приручав жах, задовбрював збентеженість. Він ховався у ньому, мов у світлій і теплій кухні, в якій почуття безпеки підсилювала облога ночі й вітровію, наче в оповіданні *Віхола*. Подібне приборкання небезпеки, яка, хоча й існує, проте не може його упіймати, було часто повторюваним мотивом творів письменника. У мріях про подібний притулок Шульц не раз згадував, що сховок дарує особливо інтенсивне відчуття затишку, якщо відгороджує від наявних довкола небезпек.

У листі до Казимира Трухановського, ще до письменницького дебюту його адресата, Шульц писав:

«Чи Ви, скажімо, любите дитячі пригодницькі книжки? Чи хотіли б Ви мешкати зі мною і ще з кимось на безлюдному острові, в

самодостатній фортеці, якій би трішки загрожували дикі звірі, пірати тощо?»

Тут уже Хатинка перетворюється на Фортецю, але все це ще має присмак пригоди, безпечної пригоди, є радше втіленням дитячих фантазій, аніж утечею. В *Республіці мрій*, оповіданні, яке не увійшло до довоєнного книжкового видання, Шульц продовжує міркувати про таку Фортецю:

«То мала бути фортеця, блокгауз, укріплена застава, яка здобуває околиці, — наполовину фортеця, наполовину театр, а наполовину примарна лабораторія. [...] Ми мріяли про те, щоб околицям загрожувала невиразна небезпека, просякнута таємничим жахом. У нашій фортеці ми би знаходили безпечний сховок і притулок від цієї небезпеки та жаху. [...] Сьогодні ці давні мрії повертаються не без підстав. Спадає на думку, що жодна мрія, бодай не знати яка абсурдна й недоречна, не марнується у всесвіті. Мрія містить у собі певний голод реальності, певну претензію, яка зобов'язує дійсність, непомітно переростає у достовірність і постулат, у боргову розписку, яка вимагає покриття».

Таким чином, в архітектурі мрій Хатинка виконувала іншу функцію, ніж Фортеця, хоча й до певної міри споріднену. Обидві будівлі мали ту спільну рису, що існували винятково у сфері ідеї, в регіонах уяви. Хатинка мала більш елементарні сенс і завдання, сказати б, ужиткові, і виводилася з дуже важливого для

письменника поняття дому, родинного гнізда, життєдайної зони, до якої постійно повертаєшся, гаранта безпеки. Нечасто трапляється настільки міцна прив'язаність до дому, настільки безоглядна неможливість із ним розлучитися, як у Бруно Шульца. Він перекреслив усі свої життєві плани, аби залишатися вдома, зволікав із порятунком власного життя, аби лише не покинути рідних чотирьох стін. Спільність з Домом він, мабуть, відчував сильніше, ніж спільність з людьми, духовно зрісся з ним, наче з черепашачим панциром чи слимаковою мушлею. У своїх позалітературних, нереальних планах Шульц вдосконалював свій дім, рисував проекти та ескізи садиби, яка так ніколи й не постала. То не мав би бути якийсь інший дім, а лиш змінена версія існуючого, яка повертала б його інтер'єрові певні риси «прадому», того, з дрогобицького Ринку, з «геніальної епохи» дитинства, дому, повного минулого часу, в якому можна було б мати відчуття «безпечного спочивання у власній долі».

Фортеця була трансформацією Хатинки, символічного знаку, втіленого в ньому сенсу; вона також була примарою ідеї міжлюдської солідарності, яка б долала самотність і витворювала нові гарантії завдяки відчуттю сили й безпеки у спільноті. То була, так би мовити, святкова ідея, доступна в митецькому твориві, тоді як ідея дому, — він постійно відчував її в реальності як оплот, якому повсякчас загрожувала небезпека, — є святинею з високим родоводом. Шульц писав:

«Дім людини стає наче віфлеємським хлівом, ядром, довкола якого загущують простір усі демони, усі духи горішніх і долішніх сфер».

Демони заходилися тріумфувати. Бездомність, яка настала, була невідворотною. Вигнаний з дому окупантом, він уже ніколи туди не повернеться. Назва одного-єдиного німецькомовного твору Шульца — *Die Heimkehr*, повернення додому — виявилася більш нереальною, більш фантастичною, ніж найбільш ірраціональна Шульцова примара. Бездомному, замкненому в ґето, йому вже не залишилося нічого, крім уяви, яка відмовлялася його втішати.

Еміль Гурський, колишній учень і приятель письменника, опинився, як і той, у становищі смертельної небезпеки. У своїх спогадах (*Bruno Schulz — Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu, WL, 1984*) він намагається відтворити жахіття тих днів. Надмірна вразливість Шульца, який відчував звичайні життєві обов'язки як надміру обтяжливі, тепер мало не живцем спалювала його: «Кошмарна реальність переступила всякі межі людської фантазії — «сюрреалізм» тих часів сягнув такої напруги, що ми вже самі переставали вірити, наче те, що навколо нас діється, є справді реальним, що то не якийсь примарний сон».

Приречений на милість і немилість дім уже не був жодною опорою, навіть фантазування про нього вже не променіло надією. І в такому становищі, в епіцентрі жаху Шульц із останніх сил перебирався до своєї «республіки мрій», тільки там знаходячи час від часу притулок — для себе й для інших, кого він запрошував до тих єдиних, до неземних своїх володінь. Він не міг повернутися додому, тож повертався до Фортеці.

Вона була тією ж колишньою фортецею — *idée fixe* письменника, — але переміненою, приведеною у стан бойової готовності, святковою лише в тому сенсі, що доступною тільки у рідкісні миті мрій. Вона стала шанцями інстинкту самозбереження, вже не слугувала витворенню відчуття легкого тремтіння від «незначної загрози», про яке в минулу епоху він згадував у новелах

і листах, але боронила від зацькованості та самогубної смерті. Вона стала уявною спорудою, яка берегла необґрунтовану надію.

Еміль Ґурський згадує миті, коли Шульц снував свої нові безкінечні оповіді про неприступну Фортецю, яка захищає від нещастя. У ній мав би оселитися її творець та його друзі-митці, а вона сама мала би виконувати функції раю, обителі врятованих і щасливих. Як тільки траплялася змога у ті жахливі часи, Шульц подовгу — як колись учням на уроках малювання — розповідав красну казку про чудесну Фортецю, казку, в яку сам ревно намагався повірити.

«...Він докладно її описував, розробляв систему оборони, міркував про організацію громадського життя, ба навіть усталював розпорядок денний, години для справ і забав; він ні про що не забував, навіть про те, якими харчами мають бути споряджені склади й комори, перелічував різні ґатунки вин. На шматках паперу, які трапилися під руку, він креслив нам плани тієї Фортеці в найрізноманітніших варіантах, змінював їх і вдосконалював, шукав найкращих вирішень, щоб забезпечити її мешканцям максимум безпеки та зручності. Оповідаючи про свою омріяну Фортецю, він забував про дійсність, запалювався та пожвавлювався, а його пригаслі від голоду й мук очі набували давнього блиску».

Дім і Фортеця поєднувалися в єдине ціле — неосяжне. Не лише у рідкісні вільні хвилини він поринав у світ фантазії, Шульц чинив це інколи також у процесі своєї рабської праці. На прохання керівника примусових робіт, який намагався допомогти співмешканцям ґето, інженера-єврея Бакенрота, ґестапівець Фелікс Ландау доручив Шульцові виконати стінописи у своєму помешканні. Шульц відтворював знайомі обличчя, переносив їх до країни казки, наче зображеннями прагнув дати цим людям відшкодування в мистецтві за

їхню справжню долю, ніби фантастичні убори та нові ролі, які він їм довірив, були для них схроном. То була також утеча у світ уяви, в магію Фортеці, вигаданий акт порятунку, який він чинив у віллі, зайнятій ґестапівцем... Цей будинок існує, а в одній із його кімнат, під шарами нової фарби ховалась упродовж шістдесяти років та забута остання казка Бруно Шульца. Її малюванням, свідомо затягнутим і неспішним, він купував собі також кожен наступний день життя — уже не в магічному, а в якнайбільш дослівному сенсі.

Марновірний знак Хатинки, мальованої в повітрі, не вберіг його ні від чого. Власний дім був недоступний, він перестав існувати найбільш дошкульним чином. Від ідеї захисної Фортеці не залишилося й сліду. Після того, як розвіялися фантасмагорії, а їхній творець був знищений, залишилася тільки найістотніша Фортеця, куди й нам вільно заходити: розлога самотійна й автономна конструкція витвору його уяви, регіони цинамонових крамниць і зачаклований час санаторію «Під Клепсидрою».

То власне воно, мистецьке твориво Шульца, було для нього завше не тільки відкриванням нових континентів реальності, а й утечею, втіленням туги, покровом від убивчого страху, відшкодуванням. Його демони тепер на прив'язі, його трагізм позначений амбівалентністю, смертні вироки підлягають відкликанню, метафізичний жах паралізований пажерливістю захвату. У тому світі немає жаху без шансу на порятунок, немає безвихідних ситуацій. Міф є всемогутнім...

«Може, мені слід було би проговоритись, що кімната замурована? Як? Замурована? Тоді яким чином я з неї виходжу? В тому-то й справа: для доброї волі немає перепон, й ніщо не може

протистояти справжньому прагненню. Досить мені тільки уявити двері, добрі старі двері, як у кухні мого дитинства, з залізною клямрою й засувкою. І немає такої замурованої кімнати, котра б не відчинялася такими надійними дверима, якщо тільки стане сил їх тій кімнаті навіяти» [*Самотність*; 288–289].

Шульцівський міф — то ключ, який відчиняє в'язницю, і ключ до безпечної Фортеці. Втеча з облоги.

Горище на Флоріанській

Після вбивства єврейських мешканців Дрогобича їхні оселі не зрівняли з землею. Залишилися порожні будинки, порожні кімнати, порожні горища, нічийний мотлох, які придалися іншим — бодай на розпал. Будинок Шульца по вулиці Флоріанській недовго пустував. Його заселили, і досі він триває з іншими людьми, які мешкають у тих самих покоях, де не залишилося жодного сліду від письменника. Він був змушений покинути рідний куток поспіхом, забираючи із собою лише те, що здавалося йому найціннішим, аби згідно з наказом окупанта переселитися до ґето, де він оселився в хаті по вул. Столярській. Пограбування його речей, які він залишив під чийось наглядом, почалося ще раніше. Функціонери спеціального гітлерівського формування, призначені для конфіскації майна, забрали знайдене в уже нічийному будинку рухоме майно. Вони займалися пограбуванням доробку осіб, переселених у ґето, і тих, кого вже замордували або вивезли на смерть. Одного разу, — розповідає учень і приятель Шульца Еміль Гурський, — прийшов до нього Шульц, увесь трясучись, несучи в руках дещицю якогось дріб'язку. Він сказав, що то команда оголила доценту його помешкання, і додав, указуючи на жменю вцілілого шпаргалля: «Тільки й усього мені залишилося».

Він прожив у цьому домі близько тридцяти літ, тут у 1915 році помер його батько, в 1931 — мати. Разом із ним були змушені покинути рідні пенати сестра Ганя Гофман та її син Зигмунт. Дім дитинства містився в іншому місці — на Ринку, в покоях над крамницею мануфактури, яка належала батькам. Він згорів під час Першої світової війни. Тут, на Флоріанській, минула молодість Бруно та всі його дорослі літа — окрім

останнього. Тут постали його пластичні й літературні праці. То було єдине місце, в якому він умів жити і творчо працювати.

Довгий одноповерховий будинок вкритий шпичастим дахом. Фронтальний вхід був розташований посередині лицьового боку і провадив кількома східцями на балкон-ґанок із входом до великої кімнати, в якій мешкав Бруно. Поруч із цією кімнатою була кімната сестри та небожа, а з іншого боку — кімната для квартирантів, у пізніші роки її також зайняв Шульц, із третього ж боку — веранда, якою користувався Зигмунт, званий Зигусем. Окрім того, була ще довга кімната, яку час від часу займали піднаймачі, велика кухня, розлогий коридор і комірчина без вікон, де певний час ночувала «бабуся», яка провадила господарство, літня пані Циля Бардах. Позаду будинку, куди вели сходи двох входів — головного і кухонного, була ще «славойка»^[93], яка стояла окремо на краю зарослого бур'яном подвір'я-саду, і не вживаний колодязь. Над усім помешканням тягнулося горище, цвинтар мотлоху, місце заслання старого непотребу. Це воно, як і інші, подібні до нього горища, було інкубатором віхоли, стихії, яка шаленіла над містом:

«Дуже вже довго не прибиралось горищ [...] В тих спечених, багатобалкових нетрях дахів та горищ розпочався неймовірний процес виродження і шумування темряви. [...] Аж певної ночі, зібравши під ґонтовим простором фаланги горщиків та пляшок, вони попливли великою тісною ордою на місто. [...] І тоді темрява вибухнула величезною збуреною віхолою і скаженіла три дні і три ночі...» [*Віхола*; 89–90].

Власне отому міфородному горищу по вулиці Флоріянській, 10, судилося стати — через недогляд нищителів і затирачів слідів — останнім сховищем решток паперів із Шульцівського архіву.

Першу, помилкову в деталях звістку про це я отримав уже в 1948 році. Один із колишніх учнів Шульца написав мені в листі, що «в руїнах будинку Шульца» якісь «його рукописи» знайшов дрогобичанин, інженер Шраєр, архітектор, «який тепер працює» у відділі архітектури міськвиконкому у Дрогобичі. Я написав йому, проте мій лист залишився без відповіді. У лютому 1956 року в опублікованій мною статті *Згадка про Бруно Шульца* [*Przypomnienie Brunona Schulza*] я повторив цю неточну інформацію. Особа, яка знайшла рукописи, не відгукнулася, і лише на підставі інших відомостей, які доходили до мене від багатьох колишніх дрогобичан, я зміг установити, що якщо й справді щось на Флоріянській знайшлося, то напевне не в руїнах, адже будинок стояв незруйнований. Справі таємничих рукописів іще довго судилося лишатися для мене загадкою.

Від отримання першої звістки минуло сімнадцять років. У 1965 році, у відповідь на мої численні звертання, які стосувалися Шульца, опубліковані в пресі, відгукнувся тогочасний директор плоцького нафтопереробного заводу, інж. Новак, колишній дрогобичанин і приятель отого, все ще тоді міфічного для мене, Шраєра, актуальну ізраїльську адресу якого він мені повідомив. Він також вручив мені кілька листів, отриманих від Шраєра перед його виїздом із Польщі: то були листи до Шульца, написані Деборою Фогель і Еггою ван Гаардт у 1938 році. Я опублікував їх пізніше у додатку до *Книги Листів*.

Я негайно написав до чоловіка, який знайшов ті листи, Файвеля Шраєра, що мешкав тоді в Кіріат Оно і користувався гебраїзованою формою свого імені та

англійським написанням прізвища: Шраґа Шраєр [Shraga Shrayer]. Невдовзі я отримав вичерпну відповідь, лист датований: «травень 1965 року».



[Балконні двері та вікно кімнати Шульца у будинку по вул. Флоріанській, 10](#)

Цитую більші його уривки:

«Високо Шановний, Дорогий Пане! — Ваш лист був для мене справжньою несподіванкою і дуже мене зворушив. Ви не є особою, мені не знаною. Ваше прізвище я вперше спіткав у 1957 р., коли в „Życiu Literackim“ № 211 прочитав Вашу статтю „Згадка про Бруно Шульца“, і одразу Ви стали духовно близькою мені людиною. Попри те, що я вважав себе вихованцем і приятелем Шульца, Ви мені його справді по-новому „нагадали“, і то не абияк, а вагомо, переконливо. [...] У згаданій статті Ви написали, що „в руїнах будинку Шульца знайшов якісь його нотатки й рисунки інженер Шраєр, мешканець Дрогобича, колишній учень Шульца“. (Ваш лист, адресований до Дрогобича безпосередньо

мені, справді до мене не дійшов). Шкода, прикро мені, але мушу Вас розчарувати.

Роки війни я провів у лавах Радянської Армії. Після повернення до рідного міста в 1946 році я, щоправда, застав будинок Шульца у неушкодженному стані, проте без жодних його речей чи пам'яток. У будинку оселився голова обласного арбітражного управління, такий собі Мойсеєнко, який на моє прохання дозволив мені порозглядатись у пошуках якихось слідів після мого Учителя і великого Приятеля, проте результати були мізерні. На горищі я знайшов лише кілька фото і листи від Д. Фогель, А. Сандауера, Е. Гаардт та інших до Шульца. Натомість будь-яких його власних нотаток чи також малюнків я не знайшов жодних. У відповідь на мої пошуки і розпитування згаданий Мойсеєнко повідомив, що, в'їжджаючи у будинок Шульца (колись по вул. Флоріанській, тепер по вул. Беднарській 8), не застав там уже жодних образів чи рисунків, і правдоподібно місцева полька, яка мешкала в тому будинку і вже начебто виїхала до Польщі, розпродувала те, що залишилося від Шульца. Ті листи, які я знайшов, я турботливо зберіг. Коли в 1956 році моя добра знайома, п. Отилія Грюншляґ, поїхала як туристка до Польщі, — було це в серпні 1956 року — за її посередництва я повернув п. Сандауерові його особисті листи й листівки (чи була там ще якась інша кореспонденція, не пам'ятаю, п. Отилія стверджує, що не було). Матеріали ці були віддані дружині Сандауера, який у той час відпочивав у Ізраїлі.

Прочитавши Вашу статтю в „Życiu Literackim“, я вважав за належне саме Вам передати те, що зумів знайти. Насамперед мені йшлося про те, аби переслати світлину Шульца роботи цінованого у нашому місті фотографа Шенкельбаха^[94], і щоб вона могла бути використана при підготовці нового видання, яке мало

невдовзі з'явитися друком, про що Ви згадували у своїй статті. Допомогла мені в цьому знову п. Грюншляґ, яка в березні 1957 р. виїхала уже на постійне проживання до Польщі. На кордоні в неї хотіли згаданий матеріал відібрати, але вона цього не допустила. Поїхала до Кракова, шукала Вас у редакції, а позаяк Вас не застала, вручила привезене листування і фото Бруно з якоюсь жінкою — Налковською чи Еґґою Гаардт? — редакторові видавництва п. Скурніцькому. Із задоволенням пізніше, через кілька років я переконався, що пересланий мною портрет Шульца й справді був використаний. Можу припустити, що п. Скурніцький віддав Вам те, що було для Вас призначене. Я зберіг у себе лише листи Дебори Фоґель, вважаючи їх за суто особисті для Шульца, проте перед виїздом до Ізраїлю віддав і ті останні пам'ятки по Шульцові своєму приятелеві з метою належного їх використання і тішуся, що п. Новак вручив їх саме Вам. — Це дещо розтягнуте пояснення нехай буде для мене виправданням у тому, що в заголовку я дозволив собі назвати Вас, особу, хай би що там було, мені не знайому, „Дорогим Паном“».

Листи від Шраєра я отримав у 1965 році. Через вісім років після передачі видавництву цінного депозиту, адресованого мені, про що я до цієї миті не мав поняття. Ніколи ніхто мені про це не повідомив, ні від кого я не отримав дивом уцілілих і подарованих мені особою, яка їх знайшла, епістолярних документів. Я був здивований і шокований. Я поїхав до Кракова з листом від Шраєра, щоб послатися на наявну в ньому інформацію. Я не міг повірити, що це могло трапитися з вини видавництва, яке стільки уваги й місця у своїх планах та виданнях присвячує власне творчості Шульца, яке видало також і мою про нього книжку. У розмові з редактором Єжи Скурніцьким я прочитав уривок інформації з листа і підкреслив, що в ситуації, коли кожен вцілілий слід письменника на вагу золота, а переважна більшість

біографічних документів була знищена, не можна допустити подальших, нічим не виправданих втрат. Я додав, що саме тепер працюю, спираючись на документи, які я ретельно збираю впродовж майже двадцяти років, над *Книгою листів* Шульца, призначеною для цього ж видавництва. Що таємниче зниклі листи до письменника дозволили б, мабуть, усунути чимало сумнівів, заповнити певні білі плями в чималому біографічному додатку до цієї праці. Редактор відповів, що не пригадує собі нічого у зв'язку з цією справою, що впродовж восьми минулих років багато паперів пройшло через редакцію і секретаріат видавництва, і що тепер годі навіть сліду шукати. Насамкінець він обіцяв, що за якого чергового упорядкування паперів у недалекому майбутньому візьме до уваги і пошук цих документів.

Проте листи з дрогобицького горища не знайшлися ні в близькому, ні в подальшому майбутньому. З часом я був змушений визнати шанси на їх віднайдення цілком перекресленими. *Книгу листів* Шульца я видав, відтак було опубліковане нове видання моєї монографії про Шульца — *Регіони великої єресі*. Я не згадував у тих публікаціях про нову, непояснену втрату.



Меморіальна дошка на будинку Шульца по вул. Флоріанській:, вмурована в 1989 році, помилково інформує, буцім Шульц мешкав там від 1915 року. Фактично він перебрався сюди в 1910 році

Минули наступних одинадцять років, дев'ятнадцять від миті, коли Отилія Ґрюншляґ переказала в Кракові пакет знайдених листів, прохаючи їх передати в мої руки. Настав 1976 рік, і трапилося щось таке, що я визнав за чудесне віднайдення давно загубленого депозиту. У трьох чергових числах тижневика «Kultura» Артур Сандауер опублікував 30 листів до Бруно Шульца за редакцією Аліції Балакер [Alicja Bałakier] — як повідомляє видавець листів, його «кол. студентки». Пані редактор згадує про існування 38 листів до Шульца та однієї картки, написаної його рукою, з чого випливає, що 9 невідомих текстів залишилися поза публікацією.

Вступ до публікації, написаний «кол. студенткою», хоча й короткий, три чверті свого обсягу присвячує нападкам на мою особу, безумовно, з подачі Артура

Сандауера, що було для мене, хоч як парадоксально, явищем позитивним, позаяк експонувало в пресі моє проскрибоване тоді прізвище. Однак я розумів, що цим винятком у суворо дотримуваній практиці я завдячую агресивному контекстові, в який мене намагалися в тому текстові занурити.

У №№ 16, 17 і 18 «Kultury» за 18 квітня, 25 квітня і 2 травня 1976 року були опубліковані листи Жоржа Пінета, Марії Хазен, Романи Гальперн, Вітольда Гомбровича, Артура Сандауера, Казимири Рихтеруни, Ванди Краґен, Станіслава І. Віткевича, Рахелі Ауербах та кількох інших осіб.

Навіть за побіжного погляду на цей позірно випадковий і виразно залишковий набір листів можна констатувати одну спільну рису: збіг дат. Уся ця кореспонденція, що надходила від різних осіб, датована тим самим 1938 роком — за винятком трьох особливих листів. Це не є результатом випадку. Шульц збирав листи, педантично розкладав кореспонденцію, кожен рік окремо, у хронологічному порядку, а в цих межах — за авторами листів. У тих комплектах, які походили з пізніших років, листи, адресовані йому, супроводжувала чернетка чи копія його власних листів до тих осіб.

У перший період гітлерівської окупації, коли почалися попередні дискримінаційні акції щодо євреїв та пролунали попередження щодо депортації в Ґето, Шульц заходився рятувати матеріали свого літературного та кореспонденційного архіву. Насамперед — у період дедалі частіших нападів на єврейські помешкання та несподіваних обшуків — треба було прибрати з кімнати матеріали, які були для нього особливо цінними і які він хотів пізніше передати на зберігання в іншому місці. Тимчасовим сховищем для дуже рясного листування, яке займало багато місця, було горище. Звідти потай — і, мабуть, поступово, частинами — Шульц виносив свою епістолографічну

колекцію, переносючи її в безпечніше, попередньо обране місце, або переказуючи потроху в руки не відомої нам особи, яка погодилася той архів переховати.

Пакет листів за 1938 рік, мабуть, розсипався, і при збиранні паперів у кутку горища загубилися листи, яких Шульц або не зауважив, або покинув, поспішаючи. Кілька листів, знайдених Шраєром і пізніше переданих мені п. Новаком, — від Еґґи Гаардт і Дебори Фоґель — так само походять з того ж року. Найпізніший лист датований жовтнем. Є ще, як я уже згадав, три відмінні листи: два за 1937 рік, третій — за 1939 рік. Усі вони стосуються істотної для письменника справи перекладу його прози на іноземну мову і могли, з уваги на свою важливість, зберігатися окремо — як такі, що стосуються справи, ще не завершеної, дальшого розвитку якої Шульц сподівався перед початком війни.

Два з тих листів, написані Жоржем Пінетом, стосуються спроб видати *Цинамонові крамниці* італійською мовою, третій — перекладу одного з оповідань французькою мовою. Решта — це випадкові, уривчасті фрагменти колекції за 1938 рік, серед яких є навіть некомплектні листи, без останніх сторінок — від Дебори Фоґель. Від листування Романи Гальперн, яка у той час постійно переписувалася із Шульцом, у тому випадковому розсипі вціліли тільки два листи, у той час, коли — як нам відомо із уцілілих листів Шульця до Гальперн, — вона написала йому того року значно більше, проте з його письмових відповідей також не все вціліло. Про ці пропуски свідчать бодай ті два вцілілі листи приятельки, позаяк вони містять певні безпосередні згадки про конкретні листи Шульця, які у врятованому й опублікованому комплекті відсутні.



Не існуюча вже капличка св. Флоріяна по вул. Флоріанській

Я надіслав листа до редакції, висловлюючи радість із нагоди знайдення листів і припущення, що ці тексти походять із пакету, привезеного для мене багато років тому з Дрогобича. Лист не був опублікований у «Literaturze», куди я його адресував, а копія, надіслана до «Kultury», була тільки передана Артурові Сандауерові.

У коротенькому вступному слові, яким Сандауер спорядив текст «Від редактора», читаємо: «Цілих 13 років минуло відтоді, коли адресат цих листів упав, поцілений кулею, на дрогобицький брук, до дня, коли добра душа, зацікавлена сховками Шульцівського горища, знайшла пакунок паперів і, привізши їх до Варшави, переказала в мої руки. Шульц загинув у листопаді 1942 р., пакет я отримав у 1958 р. Наступні 17 років минули, перш ніж я зважився видати ці листи, серед яких є [послання] і Гомбровича, і Віткаци, і мої

власні. — Причиною цього зволікання стала притаманна мені нехоть до біографічних вишукувань».

Із процитованих слів випливає, що листи були знайдені на горищі в 1955 чи в 1956 р. («цілих 13 років») — через десять років після ретельного пошуку на тому ж горищі, який здійснив Шраєр. Будучи переконаним, що йдеться про ті ж самі листи, які разом із хибною інформацією про дату їхнього знайдення якимось помилковим шляхом потрапили в інше місце, ніж призначалися, я звернувся до ZAiKS^[95] із проханням про посередництво, аби від мого імені були вчинені заходи щодо повернення рукописів, докладно аргументуючи свої вимоги.

Артур Сандауер відкинув вимоги як безпідставні. Він письмово засвідчив, що «вистачить лиш кинути оком на публікації «Kultury», щоб переконатися, що йдеться про цілком інші матеріали». Він поінформував, що власні листи, написані до Шульца, отримав разом із усіма іншими від «лікаря-пенсіонера» з Дрогобича, а не окремо від п. Грюншляґ, яка ніколи жодних листів йому не передавала. Він висловив здивування, що я висловлюю претензії не до видавництва, яке загубило листи, і що чиню це з багаторічним запізненням...

Не маючи речових доказів, щоб довести, що то я правий, я вирішив звернутися до дарувальника, написавши Шраєрові. Та виявилось, що він нещодавно помер від серцевого нападу в Ізраїлі. Зрештою, я усвідомлював, що навіть якщо б я застав його живим і міг просити про уточнення даних, які стосуються, скажімо, авторства листів, після опублікування переважної більшості цього листування подібне свідчення могло б бути піддане сумніву, а припущення, що Шраєр міг у Дрогобичі зробити фотокопії текстів, я вважав надто неправдоподібним.

І то був би загальом фінал історії про загублені листи та надії, пов'язані з їхнім знайденням. Продовження, яке уже не могло нічого вирішити, — це два листи-свідчення, завірені нотаріально, написані мені двома особами, стривоженими моїм листом до покійного уже Шраєра: дочки померлого Аялі Шрайєр та Отилії Грюншляґ.

Ось уривок із листа Аялі Шрайєр за 13 травня 1977 р.: «Щойно тепер, у травні 1977, через багато років, відколи мій батько помер, — дійшла до мене [sic!] звістка і лист від п. Фіцовського з Варшави. Виявляється, що впродовж усіх років п. Фіцовський писав із Польщі до мого батька на нашу стару адресу в Кіріат Оно. На жаль, ті листи до батька на нашу стару адресу в Рішон-Леціон не дійшли і ніколи не були йому вручені. [...] Як по-іншому було б усе поточилося, якби не хвороба і смерть мого батька». «Стверджую, що мій батько знайдені на горищі в домі Шульців у Дрогобичі листи й фотографії по Бруно Шульцові переказав винятково і тільки для п. Єжи Фіцовського. Лише листи, які писав до Бруно Шульца А. Сандауер, мій батько розпорядився передати безпосередньо відправникові, але нічого поза тим».

15 травня того ж року мені написала Отилія Грюншляґ, яка мешкає в Ізраїлі:

«Влітку 1956 року (липень-серпень) я приїхала з Дрогобича до Варшави і передала в будинку п. Артура Сандауера його дружині пакет листів, який дав мені з цією метою пан Файвель Шраєр. [...] Пан А. Сандауер був у той час в Ізраїлі. Через кілька місяців — березень 1957, я приїхала до Польщі вдруге з Дрогобича, і того разу отримала доручення від п. Шраєра передати пакет листів і світлин п. Фіцовському через Wydawnictwo Literackie. Далєбі, будучи у Кракові в березні 1957, я запросила до себе на вул. Ленартовича 19 (у св.п. п. Г. Кауфмана) пана Скурніцького чи когось іншого і

передала (прибулому) вміст із запевненням, що його отримає пан Єжи Фіцовський. [...] П. Шраєр Файвель кілька разів підкреслив, щоб ті листи потрапили до рук пана Фіцовського, і я віддала їх тільки тому представникові Wydawnictwa Literackiego, бо він обіцяв мені, а я повірила, що вони дійдуть до адресата, тобто до п. Єжи Фіцовського. Перший пакет (літо 56) містив листи п. Сандауера до Б. Шульца, і тому я вручила його п. Сандауерові через його дружину, натомість у другому пакеті (III. 57) були різні листи і фото, які [...] я передала у Кракові Wydawnictwu Literackiemu для п. Фіцовського. — Дуже шкодую, що помилилася і через те не виконала волі Ф. Шраєра — учня і сердечного приятеля Б. Шульца, вручивши ті листи і фото іншій особі. Вважаю, що хоч би де і в кого ті листи знаходилися, вони є абсолютною власністю пана Є. Фіцовського. 15.5.1977 Голон-Тель-Авів. О. Грюншляґ».

Близьке мені Wydawnictwo Literackie, яке так завинило у цій справі, видавець Шульца і моїх книжок про нього, досі не розв'язало загадки зникнення довіреного йому двадцять шість років тому пакету листів до Бруно Шульца, ще однієї загадки з-поміж багатьох, на які багата сумна доля його спадщини і пам'яток по ньому. Чи трапилося таємне привласнення? Усім голосам у цій справі судилося бути волянням у пустелі, адже вони відгукнулися через багато-багато років після акту дарування, водночас після смерті особи, яка листи знайшла і подарувала. Сандауер так ніколи і не сказав правди. Яким чином і внаслідок чиїх махінацій депозит вислизнув і — всупереч своєму призначенню — ніколи не потрапив до моїх рук? У цьому полягає запитання. Риторичне.

Втрати і знахідки

Тадеуш Бреза у спогаді про Шульца і Ґомбровича, опублікованому вже посмертно у томі *Неллі* [*Nelly*], пишучи про мої багатолітні пошуки слідів Бруно Шульца, з радісним здивуванням констатує, що аж стільки вдалося знайти, що взагалі бодай щось од спалених людей вціліло на спаленій землі. Те «аж стільки», — це, втім, небагато, якщо усвідомити собі, скільки пропало без вороття. Втрата лише того, про що збереглися бодай туманні звістки, є такою велетенською, що вціліле із «шульціани» — поза опублікованими ще до війни творами, — здається всього лиш жменькою. За таких обставин я вирішив, що навіть яка-будь дрібничка — начерк, нотатка, лист, рисунок, фото — є безцінним скарбом. У цьому кількісно скромному комплексі знахідок найвищого ступеню я надаю листам. Адже то не тільки витвори письменницького пера, джерела для вивчення його біографії, а й також, а може, насамперед — паралітературні твори. У них можна знайти — окрім інших чеснот — розсіяні тут і там уривки високої прозаїчно-поетичної вартості, які, властиво, є цінними розсипами великого письменства; з них можна було б укласти малу антологію мікроесе та белетристичних мініатюр, які нічим не поступаються найкращим сторінкам книжок Бруно Шульца. Читач знайде там у лапідарній, гномічній формі краєвид тієї ж *Республіки мрій*, міфологічну ауру *Цинамонових крамниць*.

Окрім пошуку свідків минулого, приятелів письменника, котрі зберегли у спогадах частинку знання про нього, я насамперед заходився шукати листи Шульца. А почався цей копіткий пошук з випадку понад сорокарічної давності, який став наче

зобов'язанням і заохоченням до продовження цих зусиль. Цей понад сорокалітній період — це водночас усі ті роки, що минули від смерті письменника донині, коли я пишу ці слова.

Безпосереднім результатом — окрім можливості використання цього матеріалу в монографії *Регіони великої єресі*^[96] — були наступні епістолографічні видання: листи, вміщені й прокоментовані в томі *Прози Шульца*^[97], а книжка, присвячена винятково їм, під назвою *Книга листів*^[98], яка містить також знайдені пізніше тексти; збірка *Бруно Шульц — листи, фрагменти, спогади про письменника*^[99], в якій серед іншого опинилася також і низка нововідкритих листів.

У всіх згаданих книжках я подаю тільки коротку інформацію про те, звідки походять і як були знайдені окремі листи письменника чи цілі їх комплекси. Тут я б хотів дещо ширше розповісти про історію епістолярних манускриптів: знайдених і тих, які були знищені чи пропали. Мені це здається гідним уваги бодай тому, що унаочнює масштаб утрат, за якого кожен факт збереження рукопису Шульца здається помилкою долі, особливим винятком із убивчого правила. Також можливо, що деякі деталі, які стосуються загублених паперів, послугують комусь колись вказівкою, котра полегшить подальші пошуки — за більш сприятливих обставин, аніж ті, які судилися мені. Адже в недоступних закордонних архівних колекціях може ховатися ще не одна «втрата».

Під час гітлерівської окупації мій колега по школі й конспірації, майбутній кіноактор і музичний критик Адам Павліковський, якому вділився мій ентузіазм стосовно свіжопізнаної творчості Шульца, сказав мені, що на одній із таємних зустрічей-концертів, які влаштовували тоді у приватних помешканнях у Варшаві, він познайомився з літературним критиком Анджеєм

Плешневичем, якого спитав про Шульца. Він довідався, що Плешневич був із Шульцом особисто знайомий і навіть писав про його книжки у передвоєнній літературній пресі. Ба більше: Плешневич поінформував, що до війни листувався з письменником і має кілька його листів. Павліковський із думкою про мене попросив позичити ту кореспонденцію. Через кілька днів чи тижнів — то був уже 1943 рік — я тримав у руках три листи Бруно Шульца. Вони виявилися захопливо цікавими. То власне в одному з них містяться оті — багаторазово уже досі цитовані — речення про «поворотне дитинство», а також чимало інших істотних зізнань і формулювань на теми власної творчості. Так склалися обставини, що я не зумів віддати позичених паперів власникові аж до повстання. Листи залишилися у помешканні на околиці Влохи під Варшавою та уціліли. Анджей Плешневич загинув у лютому 1945 року, повертаючись до Варшави з післяповстанських блукань; його помешкання у Варшаві було спалене. Після повернення з неволі я загубив листи на території Варшавського університету. Хтось їх знайшов, але зажадав доказу, що вони належать мені. Це не справило жодних труднощів, позаяк під час тривалого спілкування з ними я вивчив їх повністю мало не на пам'ять. Вони стали зав'язком колекції, котру я вирішив мірою змоги розширити.

Наступним першим після війни комплексом листів я завдячую Тадеушеві Брезі, від якого я отримав у 1948 році спершу письмові, а пізніше фотокопії десяти листів. Вони були знайдені адресатом у його варшавському помешканні, розграбованому після повстання 1944 року, але не спаленому. Згідно з реляцією Брезі, це мабуть усі листи, які він отримав від Шульца, за винятком одного, найдавнішого, в якому Шульц дякував за рецензію, одну з перших, що з'явилися в пресі («Kurier

Poranny», 1934, № 3), і одну з найбільш захоплених оцінок *Цинамонових крамниць*.

З особою Брезі пов'язана справа листів до проф. Стефана Шумана. Згідно із наданою мені їхнім адресатом інформацією, два листи Шульца він позичив невдовзі після війни Тадеушеві Брезі, який, проте, коли я спитав його про це, не зміг цього факту пригадати. Щойно через кілька років, під час упорядкування частини свого архіву він випадково знайшов — на власне здивування — один із тих листів, і згідно з волею Шумана передав мені той цінний документ у власність.

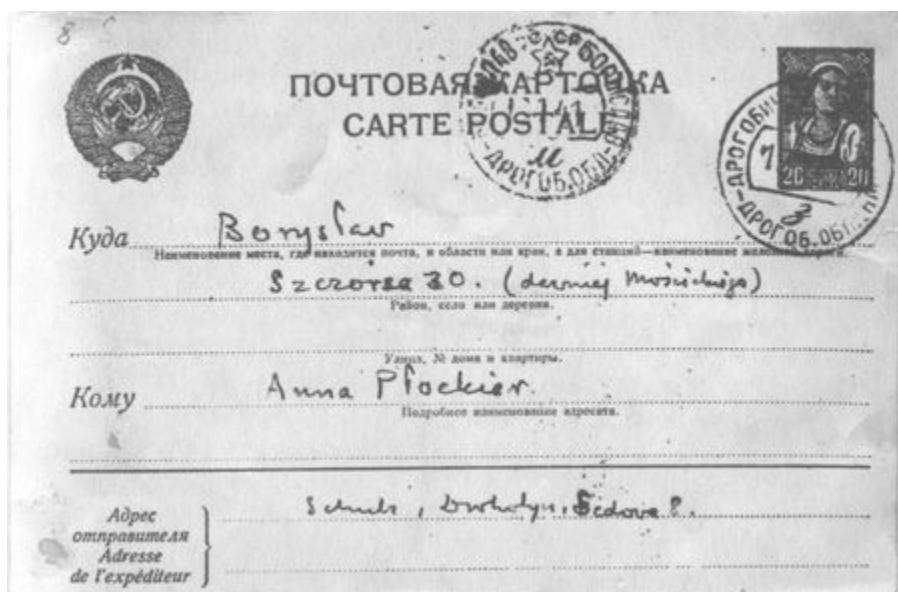
Два листи до Остапа Ортвіна знайшов у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника Роман Лот і передав мені їхні письмові копії. Листи вціліли в колекції Оссолінеуму у Львові, а тепер перебувають у т. зв. колекції Ортвіна, в теці № 10. Під час перебування у Львові я отримав мікрофільми обох цих листів, а також листування Шульца з редактором журналу «Sygnały» Каролем Курилюком, яке збереглося в тамтешньому архіві.

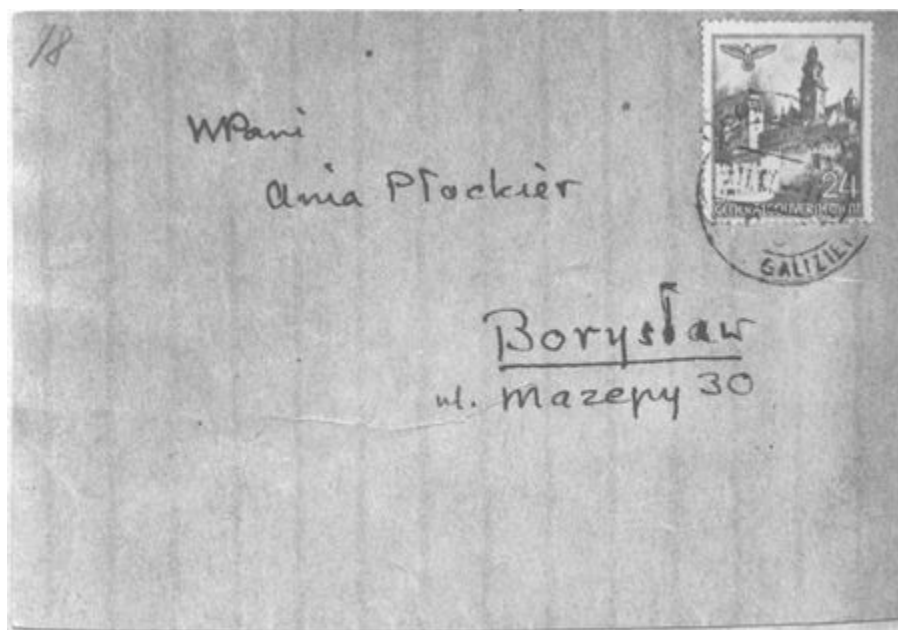
Із колекції варшавського Літературного музею походять три листи, видані й опрацьовані мною: єдиний лист до Юліана Тувіма та два листи — з періоду війни — до маляра й вітражиста Тадеуша Войцеховського. Адресат продав їх музеєві в сімдесятих роках, а я встиг іще незадовго до його смерті поспілкуватись із ним та отримати цінну інформацію, яка дозволяє докладно прокоментувати й пояснити наявні в листах згадки про людей та події.

Люб'язності наукового співробітника Літературного музею Тадеуша Янушевського я завдячую текстом листа до Ярослава Івашкевича, знайденого у Ставиську під час упорядкування й сортування паперів, які zostалися від письменника.

Цінний комплекс листів до Анни Плоцкер, який хронологічно замикає весь загальний знайденої

епістолографії Шульца, перебував у Вальбжиху у власності Мар'яна Яхимовича, поета, який іще в сорокових роках передав мені письмові копії цієї кореспонденції разом із кількома листами, адресатом яких був він сам. Через багато років на моє прохання він позичив мені оригінали, з яких були зроблені фотокопії. Ці рукописи Яхимович урятував наступного дня після трагічної смерті Анни Плоцкер, яку разом із численними мешканцями Борислава замордували українські поліцейські, що діяли на службі в окупанта. Листи, розкидані по підлозі, залишилися в спорожнілому бориславському помешканні. Тепер вони перебувають у колекції Літературного музею, якому Яхимович передав їх у 1992 році.





[Поштова листівка і конверт листа Шульца до Анни Пlockер, 1941](#)

Тривалими і складними були пошуки листів до Романи Гальперн. У відповідь на одне з моїх ранніх звернень у пресі у справі пам'яток по Бруно Шульцові відгукнулася листом пані Калецька, приятелька покійної Гальперн, інформуючи, що збереглися листи письменника і що їх забрав із собою на згадку про матір син Романи, Стефан, який тепер носить прізвище Галицький, виїжджаючи до Франкфурта-на-Майні. На лист, який я негайно йому надіслав, я отримав пізніше відповідь, у якій син Гальперн підтверджує, що листи перебувають у його власності, та інформує, що його перебування в Німеччині є тимчасовим і запевняє, що після прибуття до Сполучених Штатів напише мені в цій справі. На жаль, жодної звістки не надійшло, і минуло кільканадцять років, перш ніж я знову відновив контакт. Не бажаючи занедбати подальшого пошуку у такій важливій справі, я зумів через багато років здобути американську адресу сина Романи Гальперн, який працював там лікарем-психіатром, змінивши прізвище. Я

написав до Стівена Говарда — бо так він уже тепер звався, — нагадавши давню обіцянку. Водночас я звернувся до «Wydawnictwa Literackiego», прохаючи підтримати мене в моїх клопотаннях, оскільки власник листів поставив певну умову: він просив передати йому два вцілілі портрети його матері, пастелі Станіслава Ігнаци Віткевича, які були для нього безцінною пам'яткою. На жаль, цю умову було годі виконати. Твори Віткевича, згідно з установленими Міністерством культури правилами, не можуть бути вивезені за кордон. Переговори, здавалось, от-от будуть зірвані. Проте врешті «Wydawnictwu Literackiemu» вдалося отримати згоду на інший спосіб залагодження справи. Воно підписало угоду, якою зобов'язалося виплатити гонорар за можливість скористатися листами. Ксерокопії листів надійшли поштою пані Калецькій, приятельці Романи Гальперн. Вони складають найбільший серед уцілілої кореспонденції письменника комплекс листів Шульца до однієї особи. Можна припустити, що д-р Говард надіслав копії всіх збережених листів. Проте це не все, що Шульц написав до Гальперн. Із двох її листів до письменника, які вціліли, випливає, що в епістолографічному комплексі, отриманому від сина адресатки, бракує деяких позицій — скажімо, власне того, у відповідь на який написано відомий нам лист Гальперн. Можливо, частина листування загинула у варшавському помешканні, в якому були знайдені листи Шульца. Перипетії долі цих паперів заслуговують на те, щоб про них розповісти.

Під час гітлерівської окупації Романа Гальперн разом із сином опинилася за мурами варшавського ґето. Коли німці почали 22 липня 1942 року велику ліквідаційну акцію та посилили вивезення до таборів смерті в Треблінці, вона втекла з ґето невдовзі після того, як потайки переховала сина на «арійському боці», а відтак помістила під зміненим прізвиськом в інтернаті

землеробської школи під Кельцями. Гальперн переїхала до Кракова, де під прізвиськом Яніна Соколовська почала працювати в бюро німецької торговельної установи. Впізнана на вулиці у вересні 1944 року начебто якимсь конфідентом із Варшави, була ув'язнена у тюрмі на Монтелюпіх. Вона встигла ще переказати синові прощальну записку і загинула, розстріляна ґестапо незадовго до відступу німців із Кракова.

Яким чином урятувалися листи Шульца до неї? Перед примусовим виселенням до ґето своє помешкання по вул. Ясній 17 вона переказала знайомій особі, прохаючи її опікуватися залишеними речами, серед яких були також листи Шульца. Цей будинок не згорів під час повстання і — дивна річ — не був спалений особливою бригадою підпалювачів після закінчення повстанських боїв та вигнання мешканців міста. У лютому 1945 року син Романи Гальперн знайшов листи під уламками тиньку й битим склом на підлозі покинутого помешкання. Тепер вони перебувають у колекції Літературного музею у Варшаві.

Листи до Казимира Трухановського, які походять із періоду до книжкового дебюту їхнього адресата, я отримав щойно в шістдесятих роках. Мої попередні спроби здобути їх, які я чинив, починаючи від 1947–1948 років, не дали результату; Казимир Трухановський висловлював припущення, що листи від Шульца загинули під час окупації. Проте в процесі підготовки мною до друку *Книги листів* виявилось, що вони вціліли. Я отримав для перегляду і фотокопіювання три листи, а також уривок, нещодавно відірваний від цілості (мабуть, від четвертого, невідомого мені листа) з повноваженнями опублікувати ці тексти в книжці. Мене запевнили, що коли знайдуться ще й інші листи Шульца, я зможу їх опублікувати. Проте досі Трухановський не знайшов їх — або не опублікував.

Три листи до Арнольда Шпета перебувають в колекції Оссолінеуму у Вроцлаві, куди їх передала д-р Казимира Шреньовська. Вони походять із колекції її батька, Калікста Оппенауера, який опікувався Шпетом в останній період його життя. Один лист до редактора «Tygodnika Ilustrowanego» Вацлава Чарського і два листи до Владислава Завістовського, керівника відділу мистецтва Міністерства віросповідань та світської освіти, є власністю пані Ядвіґи Сосінської, яка надала мені змогу ними користуватися. Жорж Розенберг (ve/Ґрегорі Р. Маршак), мешканець Парижа, брат знайомої Шульца, піаністки Марії Хазен, переказав мені письмову копію єдиного листа, отриманого від Шульца. Лист до Менделя Нойґрьошля я отримав у формі ксерокопії за посередництва Рахелі Ауербах від вдови адресата; цей лист написаний німецькою мовою і в *Книзі листів* я подаю його у власному перекладі, оригінальний текст наведений у додатку.

Найчисленнішим — після листів до Гальперн — є комплекс листів до Зенона Вашневського. Про існування цього епістолярного комплексу я нічого не знав, опрацьовуючи листи для їхнього першого видання в томі *Прози* Шульца. Щойно пізніше Казимир Анджей Яворський, приятель замордованого в гітлерівському таборі Зенона Вашневського, опублікував на сторінках люблінської «Kamenu» уривки з листів разом із коротким мемуарним текстом. Я почав листуватись із удовою адресата листів Михалиною Вашневською, яка позичила їх мені, а відтак продала разом із двома гравюрами, одним рисунком і рукописом оповідання *Друга осінь*, який Шульц надіслав Вашневському. Листи, турботливо збережені Вашневським, були споряджені датами їхнього отримання, вони збереглися в холмському помешканні після арешту адресата в 1942 році та смерті в таборі Берґен-Бельзен у 1945 році.

У *Книзі листів* я помістив наче-листа Шульца до Станіслава Ігнаци Віткевича, прагнучи бодай таким чином зазначити суттєві зв'язки між обома письменниками, попри брак збереженої кореспонденції. Той лист — це текст, призначений для друку в «Tygodniku Ilustrowanym», де він і з'явився під назвою *Інтерв'ю з Бруно Шульцом* [Wywiad z Brunonem Schulzem]. Лист має форму відповіді на запитання, поставлені Віткаци (насправді сам Шульц сформулював і запитання, і відповіді). Так само, єдиний «лист» до Вітольда Гомбровича, з яким Шульц рясно листувався, і який я міг опублікувати, — це також текст, призначений для «публічного листування» у літературному періодичному виданні «Studio», різновид дискусії між обома письменниками, поданої у формі обміну епістолами. Також лист до редактора «Wiadomości Literackich» Мечислава Гридзевського — це текст, опублікований на сторінках цього тижневика. Інші листи до Гридзевського, а особливо до Віткаци й Гомбровича знищила війна. Ядвіґа Віткевич поінформувала мене, що всі листи й інші папери згоріли у вересні 1939 року у варшавському помешканні; Вітольд Гомбрович, якого я про це запитав, відповів листом за 11.IV.1965: «Я Вам дуже зобов'язаний за чудовий том Шульцівської прози — а зокрема за епістолярну частину з Вашим досконалим коментарем, вона мене дуже зацікавила. Я знайшов там чимало знайомих із тієї моєї праісторії, часто і майже забутих — а також себе самого, теж загубленого в часі, зовсім наче одну з тих осіб, про яких ми кажемо «але ж я його чудово знаю!», а водночас не можемо собі пригадати, хто то такий. (...). Шкода! Листи від Шульца до мене всі загинули під час війни».

У 1981 році, у відповідь на моє чергове звернення, опубліковане в пресі, відгукнувся Збіґнев Скотницький, мешканець «Дому Віткевича» в Закопаному, і передав мені копію листа Шульца до Віткаци, який він знайшов у

цьому будинку. Таким чином, через багато років до наче-листа додався і справжній лист, один із дуже багатьох, які Шульц написав Віткаци.

У 1976 році, завдяки інформації, отриманій від Ванди Ладневської з Парижа та завдяки зичливості родичів, померлого у Франції в 1957 році маляра та есеїста Людвіка Ліля, які мешкають під Парижем, я знайшов написані йому три листи Шульца й чернетку листа до Вацлава Чарського, написану в Парижі в 1938 році. Таким чином, збірка листів знову побільшала, а до знайденого раніше листа Чарському додався другий. Врешті — два листи до мало нам знаного Рудольфа Оттенбрайта, гімназійного учителя польської мови, здобуті завдяки моєму останньому оголошенню в пресі на початку дев'яностих років...

Так виглядає реєстр знайдених листів. Друга категорія листування є, на жаль, незрівнянно більшою, вона налічує тисячі епістолярних творів. Це категорія втрачених листів. У своїй переважній більшості — знищених, уже напевно не існуючих.

Тільки для прикладу я розповім про деякі мої зусилля, щоб знайти ті з них, щодо яких я мав надію, що їх іще можна відшукати. Насамперед варто занотувати спроби знайти листи Шульца до нареченої, оскільки безповоротна втрата цього безцінного комплексу є, мабуть, однією з найдошкульніших і найбільших втрат у сфері епістолографічної спадщини Шульца.

Що нам про них відомо? Юзефина Шелінська, їхня адресатка, повідомляє, що листів було понад двісті! «Відколи я виїхала з Дрогобича в 1934 р., — згадує вона, — почалося наше листування, яке переривали нечисленні, загалом короткі періоди побачень, сповнене палких листів, які рятували Бруно в його депресіях, материнської турботи й піклування про цього беззахисного в життєвській сфері чоловіка; з його боку — повне листів, майже завжди „експрес“, для

утримування якнайшвидшого сталого контакту, найніжніших у його відданості». Виїжджаючи з Янова під Львовом, Шелінська всі листи від Шульца зв'язала в один пакет і сховала на горищі будинку своїх батьків у тому містечку. Знаючи від репатріантів, що будинок пережив усі військові дії, я поїхав туди в 1965 році, щоб добути на горищі схований пакет. Я сподівався знайти в цьому будинку якийсь дитячий садочок чи ясла, про що свідчили мої давніші відомості, сподівався, що на горищі ніхто не нищпорив. Проте виявилось, що будинку немає. Він був спалений через певний час після війни українськими партизанами, які воювали на тих теренах. Великий комплекс листів пішов із димом.

Інша пошукова мандрівка, яку я здійснив у 1966 році, мала на меті відшукати листи Шульца до Марії Хазен, піаністки та приятельки письменника, яка мешкала до війни у Лодзі. Влітку 1965 року в листі до мене вона написала: «Я мала чимало листів від нього, які закопала в садку будинку перед виїздом із Польщі. То було на алеї Костюшка, 46, у Лодзі». Я попросив про деталі і отримав їх у січні 1966 року: «Листи Шульца були закопані в садку на ал. Костюшка, 46, перед моїм виїздом до Варшави, тобто через кілька місяців після вибуху війни. Я не пригадую собі докладно, до якого начиння я їх вклала, але пам'ятаю, що робила це з думкою про те, що вони не повинні загинути! (Відтак, то, мабуть був скляний або металевий посуд). Я закопала їх у садку навпроти вікна, де мешкав двірник, не надто глибоко, як пам'ятаю. Звісно, я погоджуюся на пошуки цих листів, якщо Ви вважаєте, що цим варто зайнятися. Важко сказати, що з ними трапилось упродовж тих років, чи вони ще читабельні. З огляду на їхній зміст — варто би було їх відшукати. Мені тепер здається дивним, що підсвідомо мені тоді було важливо врятувати саме ці листи, бо, закопуючи листи Бруно, я

водночас спалила листи близьких мені французьких приятелів — Анрі Барбюса і Ромена Ролана».

Отримавши ці відомості, я здобув дозвіл Міністерства культури на перекопування подвір'я на алеї Костюшка в Лодзі. Проте, перш ніж узгодити термін цих пошуків, я ще раз звернувся до Марії Хазен, прохаючи її, щоб задля полегшення справи вона якомога докладніше вказала місце закопування листів. Відповідь була: «Як входите до будинку на ал. Костюшка, 46, ідучи до так званої офіцини, проходите через садок, де тоді росла пара дерев. Праворуч від входу через головну браму, майже в підвалі, мешкав двірник того дому. Перед його вікном, яке виходило у сад — перше чи друге деревце стало цвинтарем листів Бруно. Якщо Ви наважитесь їх відкопати, зичу Вам від щирого серця, щоб це вдалося і щоб зміст цих листів почав нове життя! І то для покоління, яке Шульца не знало! Я не приховую перед Вами, що серед них було чимало інтимних листів, тобто про ставлення до мене як до особи, добре йому знаної «з марень і снів» (як він писав) і не знаної — насправді. Я дуже добре пам'ятаю зміст цих листів, але Ви, мабуть, розумієте, що мені важко про це писати».

Влітку 1966 року я розпочав пошуки; група працівників Археологічного музею в Лодзі лопатами перекопала в моїй присутності подвір'я, назване в листах Марії Хазен «садочком», де, зрештою, давно вже немає жодних дерев. Листів Бруно Шульца ми не знайшли.

Попереднього року я намагався знайти листи до Дебори Фогель, замордованої разом із усією родиною у львівському ґето в серпні 1942-го. Серед них були об'єкти виняткової вартості: епістолярні зав'язки та перші уривки *Цинамонових крамниць*. Ці листи адресатка спершу десь застромила, про що Шульц згадує в листі до Гальперн за 15.XI.1936:

«З моїх листів поступово постали *Цинам. крамниці*. Ті листи переважно були адресовані пані Деборі Фоґель, авторці *Цвітуть акації*. Більшість тих листів пропали».

Як впливає з уцілілого листа Дебори, ті листи вона знайшла в 1938 році у своєму львівському помешканні. Припускаючи, що вони залишилися на старому місці, не переміщені під час депортації мешканців до ґето, я вдався до будинку по вул. Лісній, в якому мешкала Дебора та її чоловік, інженер Баренблют, із сином. Я опинивсь у помешканні Дебори Фоґель, ентузіастки Матіса, Пікасо, Шаґала, Клее... У стінах, помальованих у квіточки, мене прийняв квартиронаймач, який ніколи нічого не чув про свою попередницю. Я знайшов стару доглядачку будинку, яка працювала там майже сорок років, спитав її про папери Баренблютів, власників дому. Я довідався, що була «ціла пивниця макулатури», від них та інших старих мешканців, але попереднього року було впорядкування і те шпаргалля та сміття спалили. Так, можливо, згоріли зав'язки і першоджерела *Цинамонових крамниць*.

Як видно, доля не пощадила навіть того, чого не зачепила війна. Проте листи гинули переважно в її вогні, внаслідок знищення людей, разом із руйнуванням міст. Сьогодні уже годі відтворити навіть більшість прізвищ осіб, з якими Шульц листувався. Ми знаємо, що серед них були Томас Манн, Софія Налковська, Марія Кунцевичова, Адам Важик, Еміль Зеґадлович, Йозеф Рот, Болеслав Лешмян, Юзеф Вітлін, Вацлав Берент. Із листів до них і від них не зосталося ані слова. Так само, як і від великого пакету листів до Самуеля Ліберверта, які загинули разом із ним в Екс-ан-Провансі...

Першим актом знищення листів Шульца було знищення всієї кореспонденції, котру він провадив із приятелем, у закопанському помешканні якого дезінфектори після смерті власника спалили все, що Шульц йому написав. Отой приятель, початкуючий письменник Владислав Ріф, був партнером у дуже істотному для Шульца діалозі, який вони вели переважно в листах, і в яких формувалися мистецькі погляди обох приятелів. Разом із листами Шульца загинули рукописи новаторської прози Ріфа. Коли він помер у 1927 році разом з усім, що написав, йому виповнилося 26 років.

Цей акт вандалізму санітарної служби виявився наче вступом і заповіддю того, чому судилося настати через кільканадцять років у рамках планово здійснюваного окупантом всеосяжного знищення.

Матеріали для автопортрету міфолога

Із видатним психологом, професором Стефаном Шуманом (1889–1972) я мав нагоду особисто познайомитися наприкінці його життя, в 1968 році. Шукаючи Шульцових слідів, я написав Шуманові; на мого листа він зреагував із розумінням і зичливістю; пізніше відбулося кілька зустрічей, під час яких професор згадував автора *Цинамонових крамниць* і власне осяяння, яке зродило в ньому перше читання машинопису Шульцівської прози. Він розповідав про те, як перетнувся із письменником — іще до його літературного дебюту. У той час Шульц клопотав про видання своєї першої книжки, яка уже два роки була готова до друку. Тільки нечисленні близькі йому особи знали про ті оповідання, які він позичав їм почитати. Серед тих перших, довірених читачів і повірників, опинився й Шуман, який познайомився із Шульцом у Живці, де міністерство освіти організувало під час канікул курси для вчителів малювання. Був липень 1932 року. Професор Шуман прочитав курс лекцій для курсантів, серед яких був учитель малювання й ручної праці з дрогобицької гімназії — Бруно Шульц.

«Якось увечері, — пише Стефан Шуман у листі до мене за 25 січня 1968 року, — він підійшов у готелі до мого столика, за яким я відпочивав собі наодинці. Він сказав, що мої лекції прихилили його до моєї особи і що саме цим пояснюється його прохання, щоб я прочитав машинопис його роману. Шульц відразу здався мені симпатичним і якимось д[уже] цікавим. Проте я сказав, що зазвичай речі, які мені давали перечитати, не були цікаві, і що, мабуть він розчарується у своїй довірі до мене. Проте я взяв машинопис до своєї кімнати в готелі

й перечитав його за кілька годин, уночі. Я був вражений і переконався у великій вартості прочитаного». Професор одним духом перечитав ті розділи наче-роману, який, за реляцією Шумана, нібито називався тоді *Спогади про Батька*, чи щось подібного. Він переконав Шульца надати усій книжці назву одного з оповідань: *Цинамонові крамниці*, обіцяв підтримати справу видання *Крамниць* і зацікавити ними свого приятеля, історика та літературного критика Казимира Чаховського, що він і зробив, повернувшись у Краків. Проте, як відомо, не ця протекція, а заступництво і підтримка Софії Налковської виявились у цих клопотаннях плідними і закінчилися виданням книжки у видавництві «Rój» у Варшаві.

Професор поінформував мене, що мав два листи Шульца, але, наскільки пригадує, позичив їх невдовзі після війни Тадеушеві Брезі чи комусь іншому, але їх йому не повернули. На мій запит Бреза спершу заперечив, наче будь-коли позичав лист Шульца до Шумана, але через якийсь час знайшов під час упорядкування своїх архівів одного листа Шульца, позиченого колись у професора. Той лист — за 1932 рік — опинився пізніше за згодою законного власника у моїй колекції.

Через одинадцять років після смерті Стефана Шумана — в 1983 році — знайшлися ще два листи письменника до професора. Відкриття зробила дочка адресата Гражина Чижевич під час упорядкування багатого архіву, який залишився від її батька. Більшу частину цього цінного фонду становлять родинні колекції епістолографічного та мемуарного характеру, які вціліли під час війни у Кракові, а тепер зберігаються в домі родини Чижевичів у Белінах біля Млохова. Осердям цієї збірки листів є комплекси листування Щепановських і Вольських зі Львова та Шуманів із Торуня і Познанщини, від 1860 року (в копіях і ще

давніші) до наших часів. Окрім того, є там листи, починаючи від Асника і аж до Романа Інґардена та Бруно Шульца. Завдяки люб'язності п. Гражини Чижевич я зміг зробити копію листів Шульца та скористатися — що власне й чиню — з дозволу на їхню публікацію.

Усі ті листи — і той, знайдений багато років тому, і оприлюднені тепер — стосуються насамперед віршів Стефана Шумана. Ще в 1932 році в Живці професор, наче у відповідь на довіру, якою обдарував його Шульц, позичив йому для прочитання частину своїх віршів із проханням про оцінку. У двох наступних листах, першому й другому, Шульц обговорює вірші, доступ до яких отримав ще у формі машинопису; у третьому листі він уже має справу з їхнім книжковим виданням. У 1933 році Стефан Шуман видав збірку *Прочинені двері* під псевдонімом Лукаш Фліс.

Найцікавішими у цих листах здаються відступи на маргінесі читання віршів, мікроесеї, імпульсом для яких стала ота лектура, «міфологічні» маргіналиї. Дається знаки особлива схильність Шульца, яка знаходить свій вираз також у написаних ним рецензіях: тенденція до пошуку самого себе в чужих творах і вміння віднаходити в них трамплін до верств уяви, що є елементами творива й живильним середовищем для власного мистецтва, для мотивів власної креації.

Багатократно з різних нагод Шульц згадує в листах до приятелів, що на сучасній поезії не розуміється, що він на неї «сліпий». Попри цю постійно декларовану «сліпоту» він написав рецензію на збірку віршів Віта, і листи до Шумана, слова, скеровані провінціалом, який мріє увійти в літературу, до видатного ученого. Дуже цікаві слова! З-поза палких, більш ніж схвальних слів наче просвічує відчуття вдячності за ентузіазм, яким професор обдарував бездомні ще *Цинамонові крамниці*, за безкорисливу готовність прийти на допомогу в їхньому виданні. Звідси, мабуть, береться отой

подекуди панегіричний тон Шульца, читача, як відомо з інших джерел, дуже суворого і не схильного до марнування захвату.

У тих виняткових випадках, коли Шульц — усупереч неодноразово декларованій «некомпетентності» — бере слово на теми сучасної поетичної творчості, він завше найохочіше обмежується міркуваннями на теми, які були істотою його власної практики та літературної філософії, ані на мить не покидаючи «регіонів великої єресі». В опублікованій у «Sygnatach» рецензії на вірші Юліуша Віта ми раз-у-раз знаходимо подібні рефлекси власної Шульцівської аури, моделювання об'єктів оцінки на власний образ і подобу. Коли ми читаємо в отому тексті:

«Усе прагне [...] до символу, до глибшого сенсу, до міфу. Це дивна й нова міфологія, у світлі якої нам показується краса світу, лисніюча поливою і блиском першого дня творіння...»

— ці окреслення й діагнози значно меншою мірою стосуються Віта, а значно більшою — їхнього автора, вони покликаються на подібні, мов близнюки, формулювання, розсіяні на сторінках його творів, їм властива влучність самоаналізу. У тій же рецензії, скажімо, знаходимо такий образ:

«...дивлюся в його вірш, мов у палаючу книгу, яка трансформується у вогні та крилатіє, так, наче текст сторінок увесь утрапив у полум'я...»

І це речення є нічим іншим, як варіантом сентенцій із Шульцівської *Книги*:

«...знову й знову від себе самої запалювалась і йшла через усі пломена і пурпури...» [*Книга*; 117].

«Кожна з них має одну хвилину, таку мить, коли з криком злітає, як фенікс, пломенючи всіма сторінками» [*Книга*; 118].

Можна б сказати: Шульц повторюється. Та більш слушним було б твердження: Шульц вірний собі, строфам власної Біблії. І варто додати: саяво, яке він відкриває в інших, є зазвичай відбитим світлом, яке має власне джерело у випромінюванні його уяви.

Живець, 24 VII 1932

Вельмишановний Пане Професоре!

Я мав уже готовий лист до Пана Професора, лист, у якому мені здавалося конче необхідним виправдати мою начебто флібустьєрську атаку, якою я увірвався у Вашу сферу, нав'язуючи Вам себе і мою працю. Я висловлював у тому листі претензію на участь у цьому світі, в тій атмосфері, в якій обертаються творці духовних світів. Мені йшлося про прийняття до родини творчих духів, про відчуття, що мій світ межує, дотикається з іншими світами, що на цих межах світи ці перетинаються й перехрещуються, що вони обмінюються навзаєм струмами й дрожем. Я намагався у тому листі пояснити, чому мені бракує кристалізації духу, об'єктивованих

духовних формацій, що містяться в системах і в книжках. Звідки походить це дивне захоплення, яке породжує жива індивідуальність, звідки той предивний час спілкування з нею? Це так, наче довкола творчих голів постають згущення думки, якісь вири і збурення духовної атмосфери, якась не окреслена, але творча плазма, в яку ми занурюємося, мов у весняну бурю, самі сповнені розрядів і внутрішніх вибухів. Тому я відчував себе таким збудженим і збуреним під час Ваших викладів. Тема, підняті проблеми були другорядними — важлива була верства, духовний рівень, на якому вони розігрувалися, — клас і манери цієї думки — якісь святощі, які, неусвідомлені кожне зокрема, конденсувалися сумарно у відчуття якоїсь пишної структури, від якої переповнювалося серце, подібно як вигляд жінки, про яку ми нічого особливого не знаємо, прошиває нас із разуючою зростаючою певністю, що вона володіє всіма тими прихованими і нам самим не відомими рисами, яких так палко жадає наша істота.

Той лист, ті виправдання виявилися даремними, простроченими завдяки Вашому листові.

Я відчув резонанс, резонанс сильніший і повніший, аніж можна було би мріяти.

Я Вам за нього глибоко вдячний. І ще дещо поза тим.

Ви зробили цей резонанс насправду повним, Ви сповнили його міру завдяки можливості зазирнути у Вашу предивну поетичну творчість, яку Ви мені надали. Я зумію це оцінити і щиро дякую Вам. Я далекий від того, щоб критикувати. Ті вірші були для мене радісним і

повним переживанням, були наче розширенням мого власного світу в якісь нові, дивні, але й наче знані околиці, я опинився у моєму місці якоїсь давно загубленої вулиці. Може, я помиляюсь, але маю таке відчуття, наче ми десь були близькими сусідами, наче ми іноді стукали в одну й ту саму стіну з різних боків. Дивною й радісною здається мені та близькість, і я боюся, щоб не зруйнувати дистанцію надто квапливо. Я тішуся, що не зробив цього першим. Зрештою, у світі духовних формацій дистанції втрачають чинність.

Я не маю літературної освіти, не знаю сучасної поезії і не в змозі усталити генеалогії, місця цієї поезії. Єдиним порівнянням, яке мені спадає на думку, є Рільке, божественний Рільке. То дуже тихий, замкнутий у собі світ, треба відійти дуже далеко від галасу і зійти дуже глибоко, щоб почути цю поезію. Нарцисизм [sic!], самотність, замкненість у скляній вежі.

Те закляття у власну самотність, відтинання від життя, від дії, насолода і трагізм цього (*Танець із самим собою*) нагадує мені мій найсуттєвіший і найглибший сон, який мені наснився, коли я мав 7 літ від роду, сон, який угадав наперед мою долю. Сниться мені, що я в лісі, ніч, темно, я відтинаю собі ножом пеніса, роблю ямку в землі та закопую його. Це наче антецеденція^[100], частина сну без чуттєвої інтонації. Настає властивий сон: Я отямлююсь, усвідомлюю собі потворність, жахливість учиненого гріха. Я не хочу вірити, що я його насправді вчинив, і все ж переконуюся з розпачем, що саме так воно і є, що вчинене мною невідворотне. Я наче перебуваю поза

часом, перед лицем вічності, яка для мене не буде уже нічим іншим, як страшним усвідомленням вини, відчуттям непоправної втрати всю решту вічності. Я навіки засуджений, і виглядає то так, що мене, для прикладу, замкнули у скляній банці, з якої я вже ніколи не вийду. Того відчуття вічної муки, довічності осуду я ніколи не забуду. Як пояснити в цьому віці той символічний ладунок, ту значеннєву потенційність отого сну, яку я досі не зумів вичерпати? Я бачу тут пункт перетину зі скляним домом (*Препарований зразок*).

В *Смерті й сні* чудова третя строфа — Світ пропав, неначе срібна ложка. Ліки снодійні дорешти у мене влила і довго наді мною чувала Мати [Przepadł świat jak gdyby srebrna łyżka. Lekarstwo nasenne wszystko we mnie wylała i długo nade mną czuwała Matka].

Ви сягаєте до якихось пуповинних праобразів, до тих глибин, коли ми були найближчі буттю, до образів тих довгих, невиліковно хворих зимових ночей, коли ми голосили без кінця вередливим капризуванням над увірваним кінцем пуповини.

Того вірша, як і *Танцю із самим собою*, я ще не зовсім розумію. *Чудова Розмова*, яка нагадує найкращі вірші Рільке. Ви, схоже, оперуєте внутрішньою рядковою римою та лейтмотивом однієї рими, єдиного звуку на кілька строф. Це надзвичайно вдалий і творчий метод, який розвиває слово в якийсь новий вимір, впроваджуючи його в новий звукозначеннєвий вимір.

Той самий метод, ужитий в *Діані*, дав якийсь чудесний старий гобелен, сповнений таємного життя, зміїння, гущі й вегетації, яка виростає на

міфологічних епохах життя ґатунку та індивіда. Це переплетення ґатункової пантеїстичної міфології з індивідуальною дитячою гобеленово-меблевою здається мені законним, дуже влучним і властивим, позаяк ті дві міфології дивно інтерпретують одна одну й доповнюють. Цей вірш має чудову повню, багатство й досконалість міфологічних «історій» Рільке. Його можна читати просто і навспак, і в усіх напрямках, він цілий складається з м'якоті, із живої гущі. Кожен вірш має свій особливий чар, скажімо, *Ворони*, який я не можу читати без дивного зворушення. (Подібні елементи, зародки у моєму вступі до *Птахів*).

Або *Тиша на столі* — натюрморт, доведений своєю інтенсивністю до метафізичного мерехтіння, до таємного підморгування залятих речей, які хочуть промовити, — тенденція, аналогічна до *Neue Sachlichkeit*^[101] німецького малярства. Чудова *Вавилонська вежа*, зокрема досконалі перші дві строфи.

Прошу дарувати мені, що я вибираю, виокремлюю і тим самим начебто оцінюю. Я далекий від цього, але природним чином деякі місця справляють на мене сильніше враження.

Мушу ще процитувати гарненьке місце: Відкрив парасолю листя широко, / Наче падає дощ, / Приладдя на столі дивляться мені в око, / Наче щось діється [Otworzył parasol liścia szeroko, / Jakby padało, / Sprzęty na stole patrzą mi w oko, / Jakby się coś stawało)] (*Тиша на столі*).

Я ще, може, занадто мало знайомий з тими віршами, щоб їх цілком зрозуміти. Вони належать до тих, які розвиваються і

розростаються завдяки спілкуванню з ними. Чи можу я вважати їх моєю власністю?

Ви дуже втішили б мене, якби були ласкаві прислати мені інші Ваші вірші. Чи маєте Ви намір їх друкувати? Ще раз дякую Вам за обдарування мене цим переживанням, яке поряд із поезією Рільке належить до найглибших, які я зазнав від поезії.

Книжка про мескалінові видіння^[102] дуже мене зацікавила, і я перечитав її зі справжнім задоволенням, і якщо Пан Професор дозволить, я повідомлю про мої враження та зауваги. (Прошу мені вибачити, але в міжмонадній частині нашої розмови звичне титулування здавалося мені недоречним).

Дуже дякую за Ваші клопотання щодо видання моєї книжки. Не знаю, яке я маю право на час і клопоти Пана Проф. Може, то полегшить завдання, якщо я повідомлю Панові Проф., що мій брат, який є людиною добре забезпеченою, пообіцяв мені докластися фінансово до видання тієї праці, отож частину, чи, коли це конче, всі кошти він узяв би на себе. Йшлося б отож головним чином про те, щоб знайти серйозну видавничу фірму, добре керовану, яка вміє належно рекламувати свої видання, та про забезпечення відповідного зовнішнього оформлення. Обкладинку я нарисую собі сам. Я міркував про ілюстрування цієї речі дереворитами в тексті, як у книжках початку 19-го століття, але не знаю, чи це зроблю. Я б хотів уже видати ту річ, позаяк з кожним днем інтелектуальна ситуація стає для неї все менш корисною.

Ще раз за все палко дякую Панові
Професорові і залишаюсь із виразами глибокої
поваги

Бруно Шульц

Книжкове видання *Крамниць* з'явиться майже через
півтора року в суперобкладинці за проектом Шульця,
але без ілюстрацій. Наступні два листи письменника до
Шумана належать до періоду ще до видання книжки,
але вже під час її редакційної підготовки. Тим часом
висловлене в листі прохання Шульця було задоволене, а
надіслані йому автором вірші дали привід для
наступного, присвяченого їм листа.

Дрогобич, 22 X 1933

Вельмишановний Пане Професоре!

Дякую сердечно за дарунок і за пам'ять.

Та книжка щиро мене втішила. Я перечитав
одразу кілька віршів і відчув себе, мов у
колишньому домі, мене огорнув знайомий запах.

Я сиджу ще над першими циклами, не маю
часу поринути вглиб цієї розгалуженої,
багатоликої, мов ліс, книжки. Я закриваю її
кожного разу з відчуттям, з яким дитиною я
ховав улюблену іграшку, з відчуттям багатства,
володіння Сезамом, якого я не мушу
вичерпувати одразу.

Перечитавши всі, я напишу Вам, хоча вже
тепер бачу, що властиво належало б кожним
віршем зайнятися окремо, бо кожний є
замкнентим у собі мікрокосмосом.

Істотною рисою цієї поезії видається мені те,
що вона є у найшляхетнішому значенні цього
слова поезією принагідною, мемуарами

внутрішніх пригод, щоденником метафізичних митей, що кожен вірш постає не на ґрунті якогось методу, якоїсь формальної засади, якоїсь постійної настанови, але кожен є непередбачуваним, позбавленим передумов, точніше постає на своїх власних хвилинних передумовах, кристалізує[ться] весь на миті, розвивається з її діалектики, зростає із її запасів. Я даремно шукаю слідів [*sic!*] якоїсь манери, намагаюся вхопити якийсь формальний трюк, спільний для цієї поезії — марно. Кожен вірш виростає з себе самого, на жоден інший не схожий, він нічого не знає, крім себе. Кожен постає так, наче ніколи не мав жодних попередників, наче був першим примірником нового ґатунку.

Мене дивує ця самодостатність, незалежність, приватність і абсолютна щирість цієї поезії. Колись — багато років тому — пригадую, Іржиковський в якомусь вступі до власної книжки змальовував ідеал такої цілковито приватної, позбавленої пафосу лірики, прикладу якої тоді не знаходив. Цей том здається мені втіленням такого ідеалу.

Я не повинен був говорити тих речей. Це належиться критикові, порівняльного оцінювального погляду якого я не хочу й не можу собі привласнювати. Я мав би радше говорити про те, як мені особисто ті світи вкрадаються в душу, як кожен із них наповнює мене глибокою радістю якогось розпізнавання, якогось анамнезу, відчуттям засліплення коштовностями, які стають тут доступними і їх можна торкнутися. Я тут перебуваю у власному, довіреному кліматі. Мені глибоко симпатичний цей світ близьких і малих речей, в якому

відкриваються щілини в безконечність. Я відчуваю це набагато жвавіше, ніж рік тому, коли, читаючи деякі вірші я зазнавав певного збентеження перед цими позбавленими пафосу формами, далекими від умовності, зродженими завжди наново з ритму миті.

Та книжка буде мені завжди близька, і саме лиш усвідомлення її існування зміцнює й тішить, як свідчення реальності й багатства того внутрішнього світу, в існування якого і я заангажований.

Я довго не писав — прошу не думати, що забув. Я хотів написати, вже надсилаючи свою книжку, на появу якої чекаю від серпня. Вона з'явиться друком у видавництві «Rój», де мені надали кращі умови, ніж у Кракові. Завдяки цій книжці я здобув чимало повсюдних виявів зичливості до мене — насамперед я завдячую їй дружбою з п. Софією Налковською.

Я не забуду, що Ви були першим, хто її полюбив. Прощу низько вклонитися від мене Пані Професоровій і сердечно привітати Гражинку^[103]. Додаю вирази поваги і сердечні вітання

Бруно Шульц

Наступний лист на місяць пізніший і, мабуть, останній, який Шульц написав Шуманові. Він іще раз повертається в ньому до віршів з нагоди отримання від автора примірника щойно виданих *Прочинених дверей*. «Пані Н.», про яку він згадує в листі, то Софія Налковська. Цього разу лист містить уже менше оцінок і аналізу, а присвячений переважно рецепції книжки Лукаша Фліса і сподіваному резонансові, який, утім, не виправдав очікувань. Вищезгаданий Казимир

Чаховський у своєму *Образі сучасної польської літератури — 1884-1934* [*Obraz współczesnej literatury polskiej — 1884-1934*] (т. III, s. 518-520) обговорює томик Лукаша Фліса зичливо, не шкодуючи йому похвал, проте зауважує, що поезії ці «мистецьки не мають однакового рівня. З обширного тому легко було б, однак, зробити цілком показну добірку творів із красивим та оригінальним артистизмом». Критик за нагоди гостро опонує точці зору Владислава Себили, який у своїй рецензії цілковито дискваліфікував *Прочинені двері* Фліса, і цитує уривки оцінки Кароля В. Заводзінського, який зауважує позитивні риси цих віршів. Я не маю на меті у цьому нарисі верифікувати ті розбіжні точки зору, предметом мого зацікавлення є тут Шульц і його творчість. Варто, втім визнати, що ніхто, окрім нього, не поставився до віршів Фліса аж так позитивно.

Відомі нам листи Шульца зазвичай повні власних звірянь і рефлексій письменника, які становлять матеріал для вивчення мистецької та повсякденно-життєвої біографії їхнього автора. Багаті, схильні до депресій і злетів, вони бувають насамперед інтровертивними, зануреними в тінь цинамонових крамниць. Чи листи до Шумана є відступом від цього правила? Настільки переповненими чужою творчістю й розважаннями над нею? То лише видимість відступу від всемогутнього принципу. Адже, по суті справи, попри конкретні оцінки — це підсвідомий камуфляж, такий типовий для Шульца: пошуки покревності чи бодай її вдавання, щоб, кажучи про будь-що, він міг залишатися сам на сам із собою, у сфері власної міфології, власних творчих джерел. Отож, Шульц-читач міфологізує, щоб наблизити об'єкт свого спостереження до сфер, які сам плекає, до регіонів, над якими — у мистецтві — панує; він наче анексує простори чужої уяви ґлосами родом із власної *Книги*.

Вельмишановний Пане Професоре!

Дуже сердечно дякую ВПану Професорові за книжку. Я не сподівався такого потужного тому, тішуся і з правдивою приємністю засяду за читання.

У пані Н. у Варшаві я знайшов том Ваших поезій між тими книжками, які п. Н. приготувала собі як найближче домашнє завдання для лектури. У моїй присутності вона також перечитала кілька перших віршів, які її дуже зацікавили. Вона особливо виокремила *Тишу на столі* та *Халат* у словах, повних схвалення й симпатії. Я вважав у ту мить за належне розкрити інкогніто, чим вона дуже здивувалася й зацікавилася. Коли подальшому читанню перешкодив візит п. Ординського, вона запевнила, що повернеться до цього тому. Здається, що вона вже чула щось про ВПана від Віткевича, який нещодавно її відвідав.

У найближчий час п. Н. виїжджає до Закопаного на весь сезон. Мене б дуже зацікавило, якби ви особисто зустрілися, і та інтелектуальна драма, яка б розвинулася із зіткнення двох таких умів.

Очікую з дня на день виходу моєї книжки, з чим «Rój» зволікає від серпня. Але, у зв'язку з тим, що вона вже перебуває у друкарні, сподіваюся, що однак вийде.

Дуже сердечно вітаю і додаю найнижчі уклони для ВПані Професорової та Гражинки.

Бруно Шульц

Дрогобич, 24 XI 1933.

Нав'язливі мотиви мистецької філософії Шульца є далєбі головною темою цих листів, фундаментальні

засади його творчого кредо знаходять тут вираз і підтвердження. Втілюваний у творчості й часто декларований теоретично паралелізм міфотворчості дитинства й міфології людства — тут іще раз підтверджено, а «законність» зв'язків між ними висловлена реченням із Шульцівського декалогу:

«Це переплетення ґатункової пантеїстичної міфології з індивідуальною дитячою гобеленово-меблевою здається мені законним, дуже влучним і властивим, позаяк ті дві міфології дивно інтерпретують і доповнюють одна одну».

Так само заувага про «пуповинні праобрази» раннього дитинства нагадує формулювання письменника у листі до Віткаци:

«Я завжди відчував, що коріння індивідуального духу, вловлені достатньо далеко вглиб, губляться в якомусь міфічному маточнику. Це остаточне дно, поза яке уже годі вийти».

Коли ми читаємо в листі до Шумана:

«... натюрморт, доведений своєю інтенсивністю до метафізичного мерехтіння, до таємного підморгування заклятих речей, які хочуть промовити...»

— то впізнаємо в тих словах зізнання письменника, яке міститься у відповіді на анкету «Wiadomości Literackich» *У майстернях польських письменників і вчених* [*W pracowniach pisarzy i uczonych polskich*] (1939)

«...першим зав'язком моїх *Птахів* було певне мерехтіння шпалер, яке пульсує у темному полі зору — нічого більше. Це мерехтіння, втім, володіло високим потенціалом можливих сенсів, величезною репрезентативністю, претензією до вираження собою світу».

Ще ближчий до речення з листа до Шумана уривок із *Цинамонових крамниць*:

«Дрож, що пробігав широким чолом того неба, подих величезного шматка тканини, від якого росли й оживали маски, зраджував всю ілюзорність цього небозводу, зводив його дійсність до трему, який в метафізичні хвилі ми осягаємо як мерехтіння таїнства» [*Цинамонові крамниці*; 66].

Закамарки дійсності, які були тереном Шульцівського вивчення, вмістили в себе і *Тишу на столі*, і Рудольфів альбом для марок, і Анну Чілок, і всі субстанції та сировину, підвладані викликові уяви Великого Єресіарха. Похвали та уклони, які він складав чужому мистецтву, були дволикими: вони провадили не до підданства, а до домінації, до накидання їм Магом його власного образу світу.



[Реклама засобу для пророщування волосся, популярна в роки юності Шульця](#)

Один із творів професора дав привід для зауваг про благословенну, а водночас прокляту власну самотність, на яку Шульц був приречений, і до оповіді про приголомшливий сон із дитинства письменника, сон-притчу про довічне «відсічення від життя».

По суті справи, ми маємо в тих листах справу з різновидом інцидентальної, часткової сповіді письменника, який наче у дзеркалі приглядається до себе у чужих творах, щоб побачити там власне обличчя. Коли він просторікує про принади «позбавленої пафосу лірики», він знову, по суті, говорить про себе, про ідеал, до якого прагнув у власній прозі — за допомогою різних засобів, насамперед іронії, парагумору і наукоподібної лексики. Отож, ми набагато більше довідуємося про Шульця, ніж про Шумана, хоча листи на позір присвячені майже винятково заувагам про поетичну творчість останнього.

Приготування до подорожі

Був собі десь у в'язниці, засуджений начебто на довічне ув'язнення, убивця Бруно Шульца Карл Гюнтер, до якого ми не намагалися дістатися. Вижили свідки, близькі Шульцові люди, які докладно розповіли про останні години й хвилини життя письменника. Отож, попри певні прогалини і недовомки, ми можемо доволі детально відтворити трагічний епілог життєпису, який закінчився двома вбивчими кулями.

Потреба такої реконструкції — заснованої винятково на повідомленнях вірогідних свідків — є тим більшою, що час від часу з'являються версії та інтерпретації, далекі від точності, інколи просто-таки абсурдні, які подають у фальшивому світлі обставини вбивства Бруно Шульца. З-поміж тих інформацій, які не збігаються з правдою, лише припущення Вітольда Гомбровича, занотовані в його *Щоденнику*, можна виправдати. Спогад про приятеля він снував на далекій чужині, позбавлений змоги перевірити факти. А зрештою, то були тільки його домисли, зроблені на підставі знання про долі євреїв у Польщі під час війни. Гомбрович гадав, що Шульц загинув як один із багатьох в'язнів гітлеризму у таборі смерті.

Стан смертельної загрози був для Шульца руйнівним психологічно. Він намагався, вже мешкаючи в ґето, — не відгородженому від решти міста, — купити собі життя, бути потрібним. Отож він виконував різні замовлення ґестапівця Фелікса Ландау, віденського столяра, який купував за харчі пластичні роботи Шульца, наказував йому малювати свої портрети, замовив у нього стінописи для свого помешкання та фрески у т. зв. Reitschule (школі верхової їзди). Окрім того, Шульц працював над каталогізацією конфіскованих окупантами книгозбірень,

звезених до будинку колишнього єврейського дому старих. У той час він слав далеким знайомим (зокрема й своїй колишній нареченій) тривожні листи із проханням про пораду чи про допомогу. У дні тимчасової відсутності Ландау в Дрогобичі він ховався у пивниці вілли свого знайомого Збігнева Мороня, боячись, що без «протектора» загине від першої-ліпшої кулі. Втечі в мрії, у безпеку фікції, стали сумнівним захистом від смерті, якої він панічно боявся. Шульц потерпав за себе і за свої рукописи. В подібній облозі творчість була паралізована, неможлива. Він писав колись:

«Ви помиляєтесь, якщо гадаєте, що для творчості потрібне страждання. Це стара зачовгана схема, — либонь, іноді й слушна, — але не в моєму випадку. Я потребую доброї тиші, трохи таємної, поживної радості, споглядальної пажерливості на тишу, на погожість. Я не вмію страждати».

Настав час без тиші, а якщо вона навіть подекуди траплялася, то була запереченням тієї спраглої: тишею затамованого подиху, сторожким мовчанням у криївці, не виказаними словами, які стримував ляк. Становище Шульца, попри все, було кращим, аніж в інших мешканців дрогобицького ґето. Він не мусив тяжко фізично працювати, врешті, не здужав би. Роботи, які йому довірили, також мали рабський характер, але дозволяли існувати без ґвалтівної втрати сил і — готуватися до втечі. Він утратив дім, опинився в пеклі і знав, що у далекій перспективі тільки втеча дала б йому шанси вижити. Він думав про неї часто і щоразу конкретніше; він не хотів тікати похапцем, без

відповідного забезпечення — фальшивих документів і грошей.

Потайки, нікому не зізнаючись, окрім найближчих, Шульц налагодив контакти в цій справі з людьми зі Львова та з Варшави. Хтось із уцілілих знайомих згадує, що пані Ледерер [Liederer], яка до війни публікувалась у львівському журналі «Sygnały», також була посередницею в цих клопотаннях. Інші, більш загальні звістки кажуть про допомогу з боку «аківських осередків», що, можливо, означає осередки Представництва Уряду у Краї^[104]. Один із коронних свідків останніх годин — мало не хвилин — життя Шульца Еміль Гурський саме так окреслює джерела допомоги, яку було надано письменникові: АК, люди з Армії Крайової. Друга близька Шульцові особа, Ізидор Фрідман у своєму письмовому свідченні в листі за 1948 рік пише, що «варшавські приятелі» надіслали фальшиву кенкарту^[105], щоб Шульц міг її пред'являти, і, уточнюючи, про кого йдеться, додає: Штурм де Штрем. Він супроводив цю інформацію знаком запитання, не зовсім певний, чи добре запам'ятав. Гадаємо, він не помилився. Тадеуш Штурм де Штрем, людина великої душі, чину й особистої скромності, природжений громадський діяч, знав Шульца, не раз до війни допомагав йому і його нареченій, а під час окупації й справді займався забезпеченням тих, хто переховувався, так званими липовими документами. Ізидор Фрідман міг отримати цю інформацію від Шульца під час щоденної праці над каталогізацією книжок, коли вони могли порівняно вільно розмовляти наодинці. Фрідман (після війни Тадеуш Любовецький) додає, що сам вручив Шульцові гроші, призначені для задуманої втечі.

Серед обставин, які гальмували термін потаємного виїзду з Дрогобича, однією з найістотніших для Шульца

справ було забезпечення рукописів і рисунків, а також урятованої ним із будинку на Флоріанській частини приватного архіву — насамперед тисячі листів від різних осіб та копій його власних листів до них. У період, коли Фрідмана скерували до роботи над книгозбірнею, Шульц уже встиг сховати свої скарби чи довірити їх комусь на зберігання.

Таємниця цієї схованки чи депозитора досі не розкрита, а відтак Шульцівська «скарбниця», в якій були такі безцінні речі, як ніколи не опубліковані його твори, так і не знайшлася. У спогаді Фрідмана читаємо: «Довгі години ми проводили у розмовах. Тоді Шульц поінформував мене, що всі свої папери, нотатки, листування депонував у якогось католика поза мурами Ґето. На жаль, він не назвав мені прізвища, а, може, я його забув». Збігнев Моронь також — у відповідь на поставлене мною в листі запитання — стверджує, що чув про депозитора, але не запам'ятав його прізвища. Можна припустити, що коли версія про те, наче папери були віддані на зберігання, правдива — депозитор був особою з-поза кола осіб, відомих близьким Шульцові особам, оскільки прізвище його не запало у пам'ять свідків.

А, може, ця інформація була хибною і мала такою бути з волі самого Шульца. Місця схованки скарбів не вказували в тогочасній ситуації навіть найближчим. Якщо все ж він так учинив, то міг керуватися бажанням заплутати сліди, відвернути увагу від місця, де насправді сховав папери. Попри численні пошуки мені не вдалося — навіть опосередковано — натрапити на будь-яку звістку про існування когось, хто заопікувався б рукописами, на жоден слід від нього — бодай тільки в чийсь пам'яті. Схоже, Шульц міг сховати рукописи у домі старих, де працював над каталогізацією книгозбірень, не вдаючись ні до чиєї допомоги.

Він працював там практично майже ніким не контрольований, цілими днями, часто в повній самотності, і міг знайти відповідну криївку. З багатьох тисяч томів деякі, згідно з інструкціями окупантів, він відбирав для вивезення до Німеччини. Інші мали залишитися. Свої рукописи він міг приховати між сторінками саме цих книжок, чи вклеїти в їхні обкладинки, що для вчителя ручної праці не було складним завданням. Та гіпотеза, може, надто фантастична на перший погляд, не здається мені неправдоподібною. Шульц міг ховати папери в палітурках товстих фоліантів, сподіваючись видобути їх звідти після війни. Ізидор Фрідман упродовж кількох місяців у 1944 і 1945 роках посилено шукав у Дрогобичі сховані папери, помістив оголошення в дрогобицькій щоденній газеті, прохаючи депозитора, щоб той зголосився, але це не дало жодних результатів, ніхто не відгукнувся — навіть із лихою звісткою про депозитора чи про знищення перехованих рукописів.

Щойно після такого чи якогось інакшого забезпечення манускриптів Шульц міг почати готуватися до втечі, яка здавалася йому страшенно ризикованою, але конечною справою. Першою особою, яку Шульц нагледів собі на депозитора — не тільки рукописів, а й пластичних праць — був Збігнев Моронь, уже згадуваний знайомий письменника, який після шістнадцятирічної відсутності в Дрогобичі повернувся у 1939 році та зайнявся вчителюванням. На початку 1942 року, згадує Моронь, «Шульц дав мені на зберігання велику теку рисунків і начерків та один образ. Він хотів дати мені й решту образів і розпочати літературні роботи, але я сам йому порадив, щоб він не залишав усього в одних руках. Отож він дав їх іншій, не знайомій мені особі; він назвав мені її прізвище, але, на жаль, я зовсім його забув. Долі ж речей, залишених у мене, є предивними. [...] Я в 1944 році мусів виїхати з Дрогобича

до Макова. Речі Шульца я взяв із собою. Я мешкав у Макові Підгалянському в будинку поруч із мостом через Скаву. Незадовго до вступу радянських військ німці евакуювали нас на 3 дні, назад ми повернулися вже після вступу росіян. Будинок ми застали цілковито пограбованим. Кошик із білизною, де знаходилася тека Шульца, зник. Пастельний образ, на якому була зображена принцеса і пажі, — понищений і потоптаний, поламаний на шматки, не надавався до відновлення. Офіційна версія була, що нищення вчинили власівці чи німці; я радше гадаю, що то місцеві покидьки. [...] В кожному разі, усі ці пам'ятки зникли без сліду».

Депозит, переказаний Мороневі, містив, отож, лише частину пластичних робіт Шульца. Щойно наприкінці вісімдесятих років, після раптової смерті Мороня його син знайшов у гданському помешканні батька у старій «дрогобицькій» валізці пакет, який містив близько ста рисунків Шульца, які покійний упродовж багатьох десятиліть вважав безповоротно загубленими... Кому Шульц довірив інші рисунки й літературні праці? Збігнев Моронь знав небагато: «Ким був той другий депозитор рисунків і рукописів Шульца? То, напевно, був не єврей, а українець чи поляк, можливо не місцевий, із Самбора чи Стрия. Поки що не можу собі абсолютно пригадати прізвища».

Труднощі пошуку пропалих праць надзвичайно великі: люди, які вижили, були розпорошені, після репатріації вони опинилися деінде, на нових місцях поселення. Ті, хто зостався, перебувають за кордоном і нелегко натрапити на їхній слід. Дві мої подорожі до Дрогобича й околиць у п'ятдесятих і шістдесятих роках переконали мене в тому, яке це складне завдання. Роботи Шульца могли зазнати знищення, могли потрапити до рук осіб, які не усвідомлюють їхньої вартості, а може, й походження. Врешті, не можна виключити, що частина їх спочиває у збірках львівських,

самбірських чи інших архівів, що важко встановити. У кожному разі вони не були досі відкриті, попри мої — не надто успішні — зусилля.

Моронь був для Шульца людиною особливо довіреною; на його адресу по вул. св. Бартоломія були адресовані в той останній період листи до Шульца. Власне до цього дому — як пише Моронь — «надійшли для Шульца арійські папери від Матушевського [мабуть, за його посередництва — від Тадеуша Штурм де Штрема. — Є.Ф.] з порадою, щоб він їхав до Варшави. Проте Шульц не зважився на це, він мав старшу сестру, якої не хотів zostавити».

Про свою сестру, Ганю Гофман, Шульц особливо турбувався й опікувався нею, як умів. Він не міг покинути її саму й хвору у Дрогобичі. Сам він мав певний захист з огляду на виконувану працю, натомість сестра не була захищена нічим. Моронь повідомляє, що коли німці виселили його разом із родиною з вілли по вул. Бартоломія, він зберіг собі ключа від вхідних дверей. Певний час тривав ремонт, який проводили німці в будинку, де планували влаштувати дитячий садок — Kinderheim; у той період вілла стояла порожня. Моронь користувався збереженим ключем і вечорами впускав до вілли знайомих євреїв, знаючи, що жандарми до німецького будинку не зазирнуть. Одного вечора прийшов до нього Шульц із сестрою, прохаючи, щоб Моронь сховав її в спорожнілій віллі. Тож він пішов із ними, але, вклавши ключа в замок, перелякано зауважив, що зсередини стирчить інший ключ. Через прочинене віконце він загукав, питаючи, хто там є. Через якийсь час на сходах з'явилася «позеленіла від страху» якась жінка. Виявилося, що в будинку перебувала родина керівника ремонтних робіт Авіґдора, сина дрогобицького рабина. Ці люди скористалися з порожніх приміщень замкненої вілли і також там сховалися. Проте жінка, яка вийшла до дверей, не

хотіла впустити сестри Шульца, кажучи, що та нервово хвора і може своєю поведінкою виказати криївку. Спалахнула тривала сварка, сестра Шульца почала гучно плакати і голосити, становище стало небезпечним, а за три будинки далі мешкав німецький ландрат. Треба було відпровадити пані Гофман через пів міста аж додому, що щасливо вдалося. Іншим разом Шульц разом із сестрою ховався у віллі Моронів цілий день і ніч, після чого вийшов, отримавши звістку, що Ландау повернувся до Дрогобича зі службового відрядження; сестра залишалася там ще чотири дні з одинадцятьма іншими євреями. Тоді криївку мало не зауважили, коли рабин Авігдор розвів вогонь у темряві, аби щось приготувати.

Настало примусове переселення до ґето, Ганя Гофман померла за невідомих обставин, хвора, на межі божевілля. Рукописи й рисунки були сховані чи довірені особам, порівняно надійним, яким, як здавалося, загрожувала менша небезпека. Покійна сестра вже нічого не потребувала. Сповнений страхів, антиципації найгіршого, що могло трапитися, Шульц уже був готовий до того, щоб рятуватися втечею — Дрогобич не зобов'язував його вже ні до чого, а ситуація загрози посилювалася з кожним днем. Навіть малярські праці, виконувані за розпорядженням Ландау, переставали уже боронити — малювання *аль фреско* у палаціку шефа ґестапо, кімнати в помешканні «протектора», виконання орнаменталії в Reitschule... Роботи він свідомо затягував, але врешті й вони завершилися. Залишилося єдине завдання: врятувати життя.

19 листопада 1942 року Шульц приховав від Фрідмана своє рішення про виїзд, який мав відбутися ще того ж дня. Натомість довірився Гурському і перед полуднем відвідав його у бюро паркового господарства (Gärtnerei) по вул. св. Яна, 27, яке належало місцевому ґестапо. У цьому бюро Гурський, один із мешканців ґето,

працював. Шульц, схвильований і знервований очікуваною мандрівкою, звірився своєму колишньому учневі та приятелеві у побоюваннях, що німці можуть витягнути його з потягу на якійсь станції, розпізнавши в ньому єврея. Він казав, що вони можуть витягти його на невеличкій станції та застрелити. «Я чув про такі випадки, це часто трапляється...» — сказав він зі страхом в очах, як згадує Еміль Гурський. Шульц попрощався і, виходячи, додав іще, що не має нічого в дорогу і що має намір зайти до юденрату за хлібом, який забере з собою як дорожній провіант. Спогад Еміля Гурського міститься в опрацьованій мною збірці *Бруно Шульц — листи, уривки, спогади про письменника (Bruno Schulz — listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu)*. Тут я цитую також деякі усні інформації автора того спогаду.

Шульц попрощався й пішов. У Gärtnerei було порівняно безпечно, то була німецька фірма, якій не загрожував обшук чи пограбування. Якись дві пані принесли туди Гурському на зберігання невеличку валізочку-саквояж із цінними дрібничками. Вони сказали, що там також є пляшка вина для особи, яка опікуватиметься саквояжем. Приблизно через годину після того, як Шульц пішов, до Гурського надійшла звістка про його трагічну смерть. В отой четвер, названий пізніше «чорним четвергом», несподівано між 10 та 11 годиною перед полуднем вибухнула т. зв. дика акція, якої ніхто не сподівався. Зненацька на вулиці вибігли розлючені ґестапівці й заходилися хаотично стріляти в кожного зустрічного перехожого, наздоганяючи декого навіть на сходових клітках, аби й там їх допасти та вбити. Казали, що безпосередньою причиною цього вибуху люті чи то приводом для масового вбивства стало поранення якогось німця в палець євреєм, який намагався діяти з метою самозахисту. Спокійна вулиця перетворилася за одну

мить на місце великої страти і побоїща. Шульца наздогнав ґестапівець Карл Гюнтер, антагоніст Фелікса Ландау, в якого Шульц працював малярем. Гюнтер впізнав «підопічного» свого ворога, вигукнув: «Dreh dich um!» («Повернися!») і двічі вистрелив йому в потилицю.

Гурський вийняв вино із саквояжа і пив, плачучи від розпачу після смерті приятеля, побоювання якого справдилися раніше, ніж сам він припускав, не по дорозі, а ще у Дрогобичі, в день запланованої втечі. З вікон юденрату було видно труп Шульца, що лежав на тротуарі. Убивця пізніше нахвалявся Ландау в казино ґестапо, що застрелив «його єврея».

В тому спершу спокійному поході за хлібом, так ґвалтовно обірваному, Шульца супроводжував Ізидор Фрідман. Саме він був наочним свідком убивства Шульца. В листі до мене він пише: «Ми випадково опинилися в ґето, щоб заpastися харчами. Коли ми почули стрілянину й побачили євреїв, що тікали, то й самі кинулися навтьоки. Фізично слабшого Шульца допав ґестапівець Гюнтер і притримав його, відтак приклав йому револьвера до голови і двічі вистрелив. Уночі я знайшов труп Шульца, обшукав кишені — і документи та якісь нотатки віддав його небожеві Гофманові, який загинув через місяць. На світанку я поховав його [Шульца. — Є.Ф.] на єврейському цвинтарі. Могили його я не зумів розпізнати після визволення Дрогобича в 1944 році».

Рахеля Ауербах у своїх спогадах^[106] про Бруно Шульца та його приятельку Дебору Фоґель згадує про фрагменти свідчень трьох дрогобичан-євреїв на процесі референта ґестапо в єврейських справах, одного з головних убивць євреїв, Фелікса Ландау, в Західній Німеччині. Перший зі свідків, Герш Бетман, кімнатний маляр, втратив під час «акції» у Дрогобичі дружину й дитину. Убивця Шульца шарфюрер Карл Гюнтер казав

йому: «Ти нічого не бійся, я сам тебе застрелю». Проте Бетман разом із кількома ремісниками сховався в криївці. Фелікс Ландау, на процесі якого він свідчив і який був покараний довічним ув'язненням, боровив Шульца, наказав йому малювати фрески в казино Ґестапо та в манежі; в дитячій кімнаті у Ландау Шульц укритв цілі стіни стінописами на казкову тематику — на його замовлення. Шульц був застрелений біля юденрату по вул. Чацького під час вуличної акції, стрілянини без перевірки документів. Другий свідок, д-р Шахна Вайсман, хірург із Хайфи, був учнем Шульца. В отой четвер він потрапив у самісінький центр несподіваної стрілянини, проте йому вдалося сховатися у брамі та дістатися приміщення юдерату. Крізь вікно він бачив тіло Шульца, яке лежало на тротуарі. Третій свідок, Гарі Цаймер, фізик із університету в Єрусалимі, колишній учень Шульца, засвідчив, що коли Ґестапівець убив його учителя, він сам був уже поза межами Дрогобича. Інший учень Шульца, поляк Войтович, виробив йому арійські папери, і вони перебравися до Швейцарії. «І Шульц міг би був урятуватися, і він мав документи». В останню мить, як стверджує Цаймер, Шульц відмовився від спільної з ними втечі. Перший зі згаданих свідків, Герш Бетман, також сказав: «Напівєвреї на прізвище Бадян — його пізніше застрелили — розповідав мені про розмову, яка відбулася між Ландау та Ґюнтером: — Вгадай, кого я сьогодні застрелив? Твого митця, того Шульца. — Шкода, шкода, він іще був мені потрібен. — Саме тому я його і застрелив».

Того пам'ятного дня в Дрогобичі загинули чимало євреїв, а трупи декого з них іще наступного дня лежали на бруківці в тих місцях, де Ґестапівці наздогнали кулями втікачів. Ґюнтер, який застрелив Шульца, знав більше, ніж те, що він стріляє в єврея. Він знав, що користується нагодою, аби вбити Шульца, щоб помститися своєму антагоністові, адже Фелікс Ландау

дещо раніше застрелив дрогобицького дантиста Льова, «протеже-раба» Гюнтера. І ось трапилася нагода помститися. Казали, що Гюнтер погрожував і шукав Шульца. Четвергова дика акція була доброю okazією. Шульц намагався тікати, але був тоді дуже слабким, і його панічний біг був швидко обірваний. Після двох пострілів він упав на брук, один із убитих у той четвер — один із найбільших у нашої літературі.

* * *

Треба було, щоб обставини того злочину були якнай докладніше описані з покликанням на повідомлення свідків та змалюванням усіх обставин невдалої втечі Шульца з Дрогобича. Потреба в цій сумній документації є тим більшою, що з'являються «інтерпретації», засновані на помилкових відомостях, спроби представити смерть Шульца як *sui generis* самогубство, щоправда, здійснене за допомогою гітлерівських пістолетів, але самогубства, яке стало наслідком небажання рятувати власне життя. В критико-літературних розвідках допустимі різні інтерпретації, різні точки зору, діапазон оцінок та жанрів аналізу. У фактографії ж потрібна точність, а не потурання фантазуванню.



[Урочистість вшанування пам'яті Бруно Шульца 19 листопада 1992 р. на місці, де він був 50 років тому вбитий](#)

У двадцятиліття смерті Шульца, у виголошеній у 1962 році у варшавському приміщенні Спілки польських письменників промові Артур Сандауер представив свою першу (пізніше він від неї відмовився) теорію на тему смерті Шульца. Він стверджував, що Шульц сам шукав смерті, що задля цього він кружляв наосліп містом — власне в день погрому дрогобицьких євреїв, замість сховатися від куль, і що це було виявом мазохізму Шульца. Поняття мазохізму, сексуального збочення, було вжите в цілком фальшивому розумінні як схильність до самотерзання, до мучеництва, ба навіть до самогубної манії. Гадаю, що ця напівсамогубча смерть мазохіста до певної міри доповнила тези критика про творчість письменника біографічним сюжетом. А що цілковито вигаданим — то інша річ.

Контраст між правдою, яку я розповів вище у фактографічному нарисі, і тією вигадкою настільки

гострий і однозначний, що робить марною полеміку з твердженнями, абсурдність яких очевидна. Зрештою, розвінчування цієї «теорії» було б анахронізмом, оскільки пізніше сам критик від неї відмовився.

Та це не означає, що він відмовився від твердження про «самогубство» Шульца. Він тільки перестав твердити про мазохістську мотивацію цього наче-самогубства, щоб через наступних двадцять років знайти для нього мотивацію... етнічно-талмудистську! Це не жарт, тут не місце жартувати. В інтерв'ю з нагоди сорокаріччя смерті письменника^[107] читаємо:

«Чи Шульц міг врятуватися? Отож, врятуватися він, мабуть, не хотів. Не хотів у тому сенсі, що взагалі не був схильний до бунту. Він мав, як би це сказати, натуру іронічного легаліста, людини, яка суворо дотримується приписів будь-якого [?! — Є.Ф.] закону; бунт був йому чужий. Не розумієте? Це ж дуже просто. Фундаментальне польське поняття — це бунт, фундаментальне єврейське поняття — це підпорядкування законові. Діна д'малхута діна^[108] — каже Талмуд. «Закон держави є законом». Шульц не вибрався з дрогобицького ґето, бо не хотів вибратися, він навіть перед лицем смерті не зважився на бунт, а його перебування на вулиці в мить, коли ґестапівці вбивали кожного перехожого, мало, на мою думку, характер психоаналітичного самогубства».

Несхильність до бунту, або ж психоаналітичне самогубство! Послух «фундаментальному єврейському поняттю», підпорядкування законові (будь-якому), або ж атрофія інстинкту самозбереження!

Мабуть, коментарі тут зайві; читач сам розсудить, як це співвідноситься з дійсним перебігом подій, із невтіленими планами втечі, спробами порятунку творчого доробку і власного життя. Щойно власне бунт *sensu stricte*, бодай якийсь чинний опір катам,

індивідуальний, шалений бунт був би у випадку Шульца самогубством. Але «бунт» утечі, рішення вислизнути з клітки? Останній шанс, який він обрав?

Ні, Шульц не вчинив самогубство. Ані задля «мазохістської» насолоди, ані в «психоаналітичному» сенсі. Немає цих «пом'якшуючих обставин» у шарфюрера Карла Гюнтера, який полював на письменника і замордував його незадовго перед нездійсненою втечею до Варшави.

А що з Талмудом? Чи й справді беззаконня він вимагає визнавати законом? Чи, висловлюючи «фундаментальне єврейське поняття», він навчає рабства і скорення погромам?

З-поміж екзегетів і дослідників Талмуду, які висловилися перед Сандауером, мабуть, жоден не відповів би ствердно на ці запитання.

Друга осінь



У 1928 році вчитель малювання та ручної праці дрогобицької гімназії імені короля Владислава Ягелла сховав до потаємної шухляди, яку замикав на ключик і не відчиняв нікому, свій літературний твір, який називався *Друга осінь*, не перший і не останній з-поміж тих, яким судилося на довгі роки опинитися в тій криївці. Сторінки шкільного зошита, списані з одного боку дрібними виразними літерками, — загалом шість сторінок, — лягли поруч із більш ранніми рукописами, по сусідству з рисунками й гравюрами, спорядженими тим самим підписом «Bruno Schulz», із характерним великим S у формі палички.

Для кого він записував ті перші сторінки своєї «приватної міфології»? Шульц не намагався їх надрукувати; йому бракувало сміливості й т. зв. «імені», його бентежив страх, чи будуть вони прихильно сприйняті. А нечисленні дрогобицькі приятелі, яким він намагався бодай дещо з написаного прочитати, не були

знавцями літератури тією мірою, щоб їхня думка могла додати йому наснаги виринути з небуття. Два приятелі-однолітки, Сташек Вайнгартен і Мундек Пільпель, ворожили йому — вже на підставі самих лише листів, які він їм писав, — блискуче письменницьке майбутнє, але то були пророцтва із незначним радіусом дії та вутлою ймовірністю. Отож, Шульц був уже понад тридцятилітнім письменником, який ховався від читачів. Його творчість була плодом самотності, ні з ким не розділеного споглядання, яке він плекав для самого себе, чи радше для якогось ідеального, єдиного адресата, *alter ego*, якого, попри всі зусилля, ще довго не міг знайти.

Рясне листування, яке він провадив уже багато літ, було єдиною не приховуваною ним формою письменницької творчості, щоразу вправнішої та глибшої у виразі та багатшої за змістом. Саме завдяки епістолярію він удосконалював своє перо, лише потай дозволяючи собі щось більше — літературну *par excellence* творчість, адресат якої поки що залишався невідомим. Писання листів було водночас пошуком читача — зокрема й того омріяного та передбачуваного, близького уявою співрозмовника, а може навіть потенційного побратима у вірі в творений всесвіт. Бо ж в отій позірній скромності письменника, який заховався від читачів (і який у ті часи лише своїм рисувально-графічно-малярським практикам надавав явного статусу), нишком крилася віра у власну артистичну правоту й надія на перемогу.

Одним із партнерів, що його Шульц шукав через листування, був Владислав Ріф, який творив у регіонах близького Шульцові візіонерства. Хворий на сухоти легенів студент полоністики Ягеллонського університету у Кракові писав у своїй санаторній самотності в Закопаному. Невдовзі він помер, а батьки, краківські купці, допустили, щоб рукописи сина — в тому числі й

архицікавий «роман духовних пригод» і листи від Шульца — спалили дезінфектори, які знезаражували останнє помешкання покійного. Так відійшов адресат листів, «товариш по перу», кандидат на повірника. І дрогобицька шухляда й надалі залишилася єдиною скарбницею нікому не знаного письменника, залогом очікування на славу.

Невдовзі, в 1930 році, в закопанській робітні Станіслава Ігнаци Віткевича Шульц познайомився з молодого жінкою Деборою Фоґель, доктором філософії зі Львова, початкуючою письменницею та мистецтвознавцем, особою, як невдовзі виявилось, духовно йому близькою, гідною партнеркою для обміну думками й епістолярних диспутів. Це призвело до перелому в творчості Шульца, а Дебору, яка раніше писала їдишем, схилило до випробування — вдалого — своїх сил у літературній польській мові. Шульц ще упродовж кількох років залишався творцем, не об'явленим майже нікому, окрім своєї адресатки, і самотнім — як завше, до того й після того, — але мав уже вразливу, розумну співрозмовницю в обговоренні творчих задумів, контакт із якою, попри часті полемічні звади, виявився активізуючим і плідним.

Вона усвідомлювала стимулюючу роль діалогу, духовного спільництва, а водночас високо цінувала вагому роль самотності, яка єдина давала змогу визрівати й плодоносити творчим зав'язям. 1 вересня 1938 року вона писала: «Бруно, Твій сьогоднішній лист нагадав мені образ старої осінньої колимаги, якою ми мали їхати разом у країну барвистості. Запах подорожі має невідпорний чар і дивним чином завше асоціюється з образом когось іншого, товариша. Потім виявляється, що добре бути самотнім, зовсім добре бути більш ніж самотнім, покинутим, безнадійно відданим на поталу занедбаності й бездомності. Тоді „бачиться“ краще».

Потім «бачиться краще», але спершу потрібен товариш подорожі, якась, бодай нетривала, спільнота. На львівську адресу Дебори Фогель уже невдовзі після знайомства почали надходити з Дрогобича інші листи, листи — літературні шедеври. У потоці звичайного епістолярного монологу чи в постскриптумах з'являлися написані дрібним почерком уривки незвичайної прози, начерки творчості, яка просто вражала своїм блиском, ні до чого знаного цілком не схожої, яка, — як пізніше констатував сам Шульц, — була покладена в основу *Цинамонових крамниць*, книжкового дебюту письменника, що забезпечив йому мистецький успіх уже через кілька років від початку того листування.

Так було, хоча й не зовсім. За матеріалом і для листів до Дебори, і для скомпонованих пізніше *Крамниць* Шульц сягав не лише безпосередньо до власної уяви та осяйних імпровізацій свого пера. Він сягав також, — а може, й насамперед, — до своєї шухляди, де в готовому вигляді чи в начерках і ескізах спочивали роками його невидані твори. Частина видобутих звідтіля задумів і сповнень оприявнилася у виданій на межі 1933 і 1934 років книжці, яка негайно стала сенсацією в літературних колах. То було велике відшкодування за життя творів письменника в шухляді.

Той успіх, хоч як парадоксально, пригнітив Шульца, паралізував тягарем авторської відповідальності, примножив депресивні стани, яких здавна зазнавав письменник. Тепер він вирішив і обіцяв собі, що зміцнить своє становище в літературі новою книжкою, до написання якої негайно візьметься. Проте він не здужав утілити цього рішення: він уже ніколи не видав нової книжки, тобто складеної з творів, написаних після *Цинамонових крамниць*. Том *Санаторію Під Клепсидрою*, опублікований сливе через чотири роки, в 1937-му, складається переважно з давніх новел «із шухляди», деякі з них постали ще в двадцяті роки. Лише кілька

творів написані пізніше; у випадку більшості творів годі усталити дату й черговість їхнього виникнення; цілком певним здається лише те, що розлоге оповідання *Весна*, вміщене у другій книжці Шульца, було написане в 1936 році, тобто незадовго до подачі збірки в друк, — хоча з певністю і тут автор використав чимало уривків, зафіксованих у його письменницькому нотатнику багато років тому.

Рукописи пролежали у шухляді близько десяти років, і автор ставився до них дещо легковажно. Уже в 1935/36 роках він надрукував деякі з них у періодиці, а коли Тадеуш Бреза, перечитавши їх, похвалив у листі, Шульц відповів 11 травня 1936 року: «Фрагментики мої, які ти колись читав, — вони написані від руки, — я тепер надрукував як такі собі «параліпомени». Твої похвали необґрунтовані. То радше слабкі речі». «Параліпомени» — в тому контексті це слово означає твори, які не увійшли до *Цинамонових крамниць*, «фрагментики», — як він сам їх окреслив, — письменник вважав маргінальними, менш істотними.

Та критична самооцінка, породжена високими авторськими вимогами, а також упертим невдоволенням давними творчими реалізаціями, — була несправедливою й безпідставною, позаяк стосувалася серед іншого таких чудових текстів, як архішульцівська *Друга осінь*.

Теза цього «трактату», викладена автором з усією міфологічною майстерністю, постулює й проголошує, що явище другої осені, вторинної «псевдоосені», яка представляє епілог третьої пори «дрожем таємничої інфекції», призахіднім Шульцівським «гіперкольором» і «гіперароматом», — є наслідком еманції та напору колекції образів старих майстрів, давніх, скупчених, наглухо замкнених творів, які ніхто не оглядає і які, ув'язнені в герметичному колі «приреченої на себе досконалості», випромінюють на небо «хворобливий

міраж», гарячку вмираючої краси і «пересолоджують наш клімат». То одна з найбільш гротескних версій алхімічних перемін, які зазвичай рядять Шульцівським світом, де — іншим разом — під егідою весни альбом поштових марок проголошує та програмує вроду дійсності, а ефемерна «псевдофлора» кільчиться, сходить, розгалужується й цвіте всередині порожніх будинків, у забутих покоях, де цілі покоління нагромадили гумус мрій, спогадів і безплідної нудьги, даючи поживу нетривалій вегетації...



[Церква і монастир отців василіян у Дрогобичі, міфічний музей забутих творів мистецтва, еманациї яких витворюють явище т. зв. «другої осені»](#)

Друга осінь, наче закляттям, послуговується вмовлянням титульного метеорологічного вибрику найбільш абсурдних причино-наслідкових зв'язків, здавалося б, непереконливих навіть у цій поетиці, — проте, завдяки силі Шульцівської м і ф о л о г і к и якось беззаперечних і очевидних. Аж ось дійсність, пройнята міфічною примхою, долає свою міру, щоб дивувати щоразу новою несподіванкою, в якій наша

рійба набуває самодостатності та бере участь у подіях — уже незалежно від нас, мов стихія.

А прецінь в одвіку знаних нам феноменах природи нічого істотного тут не змінюється, явища є такими, якими й були, осінь залишається осінню. Новою є тільки та творча сила, якій вони завдячують своїм існуванням, міф, який несподівано виявляється винуватцем перемін, у повсякденність вписується казкова екзегеза життя.

«Метеорологічний трактат» Батька про етіологію другої осені, чи *Трактат про манекени* із *Крамниць* — це улюблені Шульцівські форми наче-наукоподібних розвідок про пошукування й відкриття, непомильні дороговкази у суть наших захоплень і здивувань.

На шляхах яких перипетій долі чи міфу саме трактат на тему непевної та короткотривалої екзистенції другої осені виявився таким довговічним і досі зберіг свій рукопис — єдиний твір великого єресіарха? Як трапилося так, що — пишучи ті слова, — я дивлюся на рівні рукописні рядки на шести сторінках зошита у клітинку, — через стільки років, коли вся решта автографів письменника обернулася на попіл чи зникла безвісти? У варшавських, тобто у спалених разом із усім містом паперах видавництва «Rój» та редакцій «Wiadomości Literackich» і «Tygodnika Ilustrowanego», спопеліли остаточні рукописні версії обох книжок Шульца, окремих оповідань та інших текстів, які він встиг надрукувати до війни. Чернетки і чистовики єдиного примірника цінних творів пропали в автора, разом із ним, або в його рідній стороні, яку було відтято кордоном від Польщі й польської культури, — і вже навіть годі ствердити, чи бодай щось із них десь там перетривало, не пішовши на розпал чи загортання махорки.

Друга осінь у безцінному авторському записі була врятована в іншому місці. І хоча оповідання відоме нам завдяки численним виданням, починаючи від *Санаторію*

Під Клепсидрою в 1937 році, той факт, що доля його єдиного вирізнила рукописом, надає йому виняткової ваги. Окрім нього, лише сто кількадесят листів письменника зазнали подібного вивищення, але жоден *stricte* літературний твір. Вирішальну роль у цьому відіграв Холм Люблінський, місто, врятоване для Польщі, а також пієтизм тих, хто зберіг ті безцінні сторінки.

Першодрук *Другої осені* з'явився в 1934 році, в листопадовому номері літературного щомісячника «Камена», який видавали у провінційному Холмі Люблінському Казимир Анджей Яворський і Зенон Вашневський. На початку того року, невдовзі після публікації Шульцових *Цинамонових крамниць*, колишній колега письменника з факультету архітектури Львівської Політехніки Зенон Вашневський написав йому, роздобувши (у видавництві «Rój») дрогобицьку адресу, щоб відновити контакт, який обірвався понад 20 років тому. Так почалося листування між двома митцями, яким дивовижно подібні, типові для тогочасної інтелігенції меандри долі завадили здобути повну вищу освіту, а нестатки змусили впродовж усього життя займатися педагогічною роботою в школах двох провінційних міст — Холма і Дрогобича. Вашневський, так само графік і літератор, вчинивши вдалу спробу відшукати давнього приятеля, який, — як і він — через багато років отримав змогу реалізувати своє мистецьке покликання, сподівався, що переконає Шульца прикрасити сторінки «Камену» своїми творами. Наслідком того контакту стали понад тридцять листів Шульца до співредактора щомісячника, публікація двох нових прозових творів у «Камені» та порятунок рукопису одного з них — *Другої осені*.

Зенон Вашневський із пієтизмом зберігав ті листи, пронумерувавши їх та спорядивши датами отримання й власних відповідей на них, а після його мученицької

смерті в 1945 році в гітлерівському таборі Берген-Бельзені пам'ятки опинилися в посіданні вдови, Михалини Вашневської, в якої я їх придбав у 1965 році. Попри вкрай різні індивідуальності двох колишніх колег, що наклало свій відбиток на їхнє листування, дещо здрібнюючи його проблематику, врятовані листи все ж збагачують збережену частину епістолярію Шульца. Єдиний збережений і віднайдений літературний рукопис Шульца — це також наслідок дбайливості Вашневського та його високої оцінки творчості Шульца. Запрошення до співпраці, які він йому адресував, тривали впродовж кількох місяців, про що свідчать згадки в листах до Вашневського. Уже 24 березня 1934 року Шульц пише, відгукуючись на вмовляння: «Чи може то бути уривок прози, який я міг би послати до «Камену», чи мусить бути щось цілого? Припускаю, що може бути й фрагмент. Невдовзі надішлю».

Й справді, одним із двох надісланих «Камені» текстів була *Весна*, властиво короткий уривок, пізніше вилучений із розлогого твору під тією ж назвою. В одному з наступних листів Шульц поновлює обіцянку та виправдовується за зволікання. І допіру в лаконічному листі від 30 вересня настає фінал: «Відпишу окремо. Поки що надсилаю уривок прози для „Камену“». Конверт містив нетерпляче очікуваний рукопис, який Шульц назвав «уривком». То була *Друга осінь*. І вже через шість днів Шульц надсилає наступного листа, допитуючись у ньому нетерпляче, як редакція «Камену» оцінює його «метеорологічний трактат», в якому він намагався дати «квінтесенцію осені». Врешті, через місяць — 7 листопада — він пише до Вашневського:

«Та чудесна осінь (справжня «друга осінь» із трактату) опадає з мене не використана, ледь зауважена. Тільки вечорами, коли повітря

набуває кольорів і відблисків, і з усіх предметів, уже сутінкових, виділяються барвисті еманції, астральні тіла, тінь за тінню, — я люблю дивитися на ясні небеса — мідянкові, блідо-зелені, топазові, поцятковані, мов чародійська книга, чорними знаками, турецькою абеткою ворон, і спостерігати ці велетенські галасливі та жалібні воронячі сейми, ті їхні широкі фантастичні польоти й кружляння, розвороти й стрімкі напади на небо, яке вони виповнюють хвилюванням своїх крил та мерехтливим карканням. Чи зауважили Ви, що іноді, відлетівши дуже далеко, вони стають наче ледь видимий туман пилу і гинуть із очей, а відтак при несподіваному поверненні, обернувшись до нас шириною крил, перемелюються в чорну кашу, осипаються клаптями сажі та ростуть щоразу ширше і гвалтовніше?»

У ті ж дні отого листопада на підмогу описуваним Шульцом церемоніям воронячих зграй, які кружляють над «чудесною осінню», прибула *Друга осінь*, надрукована в «Камені» на підставі рукописної версії.

У виданому майже через три роки *Санаторії Під Клепсидрою* текст «трактату» зазнав незначних авторських виправлень. Коректура стосувалася стилістичних деталей чи була незначною ретушшю ладу виразів, ритму речення, мелодії фрази. Вона не вносила жодних істотних змін до тексту оповідання. «Нарис зальної систематики осені» витримав випробування часом.

Окрім *Другої осені*, Шульц написав іще один твір, присвячений цій порі року — *Осінь* («Sygnały», 1936, № 17), який не увійшов до книжкової версії. Тут у центрі уваги Міфу-Інтерпретатора перебуває прелюдія осені, а

не триваліша постлюдія. В тій осінній повісті ми знаходимо багатозначний діагноз, красномовне коротке формулювання:

«Коли через невивчені причини метафори, проекти, людські мрії починають тужити за втіленням, настає час осені».

В есеї про роман Налковської *Нетерплячі* (Софія Налковська на тлі свого нового роману [*Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*], «Skamander», 1939, № 108-110,) міркуючи над зауваженнями в ньому елементарними рисами сучасного письменства, Шульц констатує:

«Мистецтво має [...] тенденцію до матеріалізації метафори, до її втілення та спорядження реальним життям».

Обидві цитати звучать мало не як повторення, є близькозначеннєвими, хоча кожна з них стосується чогось іншого: в першій ідеться про закономірності рис і схильностей природи, у другій — мистецтва. В першому твердженні осінь виступає в тій самій ролі, що й мистецьке втілення — в другій. Осінь, каже Шульц, — то «александрійська епоха року», а отже — період блиску, найвищого напруження творчих здійснень. У ній збігаються два головні атрибути творчості: плодоносіння, а водночас «дрож таємничої інфекції», «темне віщування розкладу», що, за словами Батька, є нічим іншим, як характеристикою краси, провіщенням досконалості.

Шульцівська осінь доводить до остаточних наслідків елементи й потенціал, який міститься у краєвиді й аурі літа, уречевлює весняні віщування. Вона є надвечір'ям, критичним пунктом, а водночас — остаточною досконалістю зрілості за мить до загибелі. І власне те інстинктивне усвідомлення близького кінця квапить її до найвищого творчого зусилля, до рясного врожаю, до найбарвистіших сповнень. Велика метафора осені повертається раз у раз на сторінках книжок Шульца, нагадує про себе в його текстах, з'являється в листах до приятелів. Творчий процес природи супроводжується людською творчістю.

Чим же є метафори, що тужать за втіленням, оті «матеріалізовані метафори»? Характерною рисою поетичного творива Шульца є власне реалізація метафори, її активна, творча функція, яка провадить до метаморфози. За цим принципом сконструйовані всі елементи його «приватної міфології», яка є сенсом творчості автора *Другої осені*, її присутнім осердям. Решта, всілякі наче-фабулярні перебіги — то лише твориво великих метафор, екземпліфікація точних законів Шульцівської міфології.

Kilka nieorychliwych o naszym muzeum prowincjonalnym
michaj, w tym miejscu postaraj się do lepszego zrozumienia
sprawy. Powrót jego sygn. 18go wieku i więcej niż
zgodnym podziem, zapewne kolekcjonerskim O.O.
Barylanów, ~~których~~ ^{których} ~~obdarzyli~~ ^{obdarzyli} miasto to
parazytarną, narosłą obciążającą budżet miejski
nadmiernym i nieproduktywnym wydatkiem.
Przez więcej ~~lat~~ ^{lat} ~~skarbu~~ ^{skarbu} Republiki, odleu-
piwszy za bierze te zbiory od zubożającego zakonu,
nijnomal niż niekiedy nie na to mieniasz, to,
godne jakiejś kłótniwej rezydencji. Ale następna
faj generacja ojciec miasta bardziej praktycznie
zorientowana i nie zamykająca oczu na kompromisy
gospodarcze, po bezskutecznych pertraktacjach
z kuratorją architektycznych zbiorów, której ustąpiła
to muzeum sprzedac - zamknęła ją, zlikwidowała
zarząd, wyznaczony dla artystycznego kustosa dożywotnie
emerytura. W czasie tych pertraktacji stwierdzono zostało
przez mierzniaków ponad wszelką wątpliwość, że ~~przez~~
~~wartość~~ ^{wartość} tych zbiorów była gromadząca
przez patriotów lokalnych. Poeci ojcowie natychmiast
leżącym capale niejedną falsyfikat. Muzeum to nie
zawierało ani jednego obrazu mierzniaków, ~~po~~ ^{po} ~~miejscu~~
ale zato całe kolekcje tutejsze i z wartygodnych, całe
szkoły prowincjonalne, tylko fachowcom znane, zapom-
niane, i lepe ulicki historii tutejsi.

Wszystko to jest bardzo ważne i trzeba o tym pamiętać

gołski na kiju, który uginą się lekko pod tym gnuhającym
skrzydlatym ogiarem. A jeszcze głębiej, na samej
krawędzi ciemności, na ostatnim skrawku ziemi, gdzie
na granicy mgły i ciemności chwieje się wzdłuż
pięk akantu - toczy się jeno wciąż partja kart,
ostatnia stawka ludzka przed wielką nocą, która nad-
ciąga.

Cała ta rozpaczliwa starość piękna poddana bolesnej
destylacji pod ciśnieniem lat całych nudy / ^{by potrafić}
" zrozumieć - pytał mój ojciec - rozpacz tego skazanego
" piękna, jego dni i noce. Ciężko na nowo porusza się ono
" do złudnych liczących, inscenizuje ułamek wyprzedzając,
" kulawie i tłumnie dźwięki, pasjonuje się ~~klasycznym~~ ^{dużym}
" hazardem, gra na białej, rozmowa gestem utracjusza,
" marnotrawi swe bogactwa, arcytętniejsze, spóźnione,
" że wszystko to jest daremne, nie wyprowadza pora zamknięty
" krąg skazanej na oślepienie ~~piękna~~ doskonałości i nie
" może ułżyć bolesnemu nadmierowi. Nie drżonego,
" że ta męczliwość, ta bezradność piękna musiała się
" ukoić w ~~wierciadło~~ ^{wierciadło} u nanej miłości, ~~rozpuszczenia~~
" rozgonić lunę nad naszym horyzontem, wyrozić się
" u te kuglarstwa atmosferyczne, u te ~~arazementy~~ ^{arazementy}
" obfite ogromne i fantastyczne, które nazywam
" nana drugą, nana pseudojenina. Ta druga jenina nanej
" prowincji nie jest miernym imieniem, jak chora fata-morgana
" wypowiedziana w wyolbrzymionej projekcji na nane
" niebo, jeno unierające, zamknięte piękno nanej miłości.
" Jenina ta jest wielkim, wspaniałym teatrem kłamczym
" pociąg, ogromną kolorową cebulą lustrującą się płatek

" po placku cwar nowy panoramy. Nie dotrą
" Nigdy nie do trzeć do żadnego sedna. Za karidy
" kulisy, gdy ziędnie i ziędnie się z szelestem,
" ukarę się nowy i promienny prospekt, pier chwały
" żywy i prawdziwy, raniący, gaszący, nie zdradzi natury
" papieru. I wspaniałe perspektywy są malowane i wspaniałe
" panoramy z tektury i tylko zapach jest prawdziwy,
" zapach wędzzących kulis, zapach willej garderoby
" przed nami i kadridla. A o zmierzchu ten willej
" nieporządek i gmatrawina kulis, ten zamęt porządku
" mych kostiumów, wśród których białe się brzośca,
" jak wśród szalejących ziędnych liści. I jest willej
" bezkarności i karidy cieżnie za sznury białych i niebo,
" willej, co to jest niebo wisi w strugach prospektów
" i przednie jest skrypienia błotów. Ta wspaniała gorgona,
" ten zdyszany i późny karnawał, ta panika nadzwyczajnych
" sal balowych i wieże Babel maszek, które mi mogą
" trafić, do szczytów są prawdziwe.
" Jener, jener, aleksandryjskie epoki roku, gromadzą
" w ^{szczyt} ogromnych bibliotekach jałowy mądrość 365 dni
" obrotu słonecznego. O, te poranki starożytności, które jak
" perzamin, słodkie od mądrości, jak późne wieczerze!
" Te przedpołudnia uśmiechnięte chłystne, jak mądre
" palimpsesty, wieloanstrawy, jak stare poróżnione książki!
" Ach, dzień jeneru, ten stary filut-bibliotekarz tarcy
" uspięty na orle roku po drabinach i kosztujących z konfitur
" wspaniałych willej i kultur! Karidy krajobraz jest mi

- " jak wstaje do starego romansu. Jakie ni cieżkie bari,
- " wypuszczać bohaterów ~~starych~~ dawnych
- " powrócić na spacer pod to zadymione i miodne niebo,
- " w tę mgłą i smutną, późną słodycz światła!
- " Jakich nowych przygód dozna Don Kiszot w Soplicowie?
- " Jak ukończy życie Robinsonowi po powrocie do rodzin-
- " nego Bolechowa?"

W duszne, mieduchome wieczory, złote od zórze
odczytywał nam ojciec wyjętą ze swego manuskryptu.
Porywający lot idei porwał mnie ~~do~~ chwałami zapomnień
o groźnej obecności Adeli.

Spłynęły ciepłe wiechy moldawskie, naderżnięta
ta ogromna żółta monotonia, to słodkie, jałowe
wzanie z południa. Jesień nie chciała się skłonić.
Jak bariki mydlane, ustawały dni, coraz piękniejsze
i czerwieńsze i każdy wydawał się tak do ostatnich
granic wysłuchanym, ~~jakbyś nie mógł~~
że kiedy chwila trwania ~~wydała~~ ^{wydała} się cudem przedłużonym
nad miarę i niemal bolesnym.

Weirzy tych dni głębokich i pięknych zmieniła się
niepostreżenie materia historia, aż pełnego dnia stały
dnebra w słoniowym ogniu całkiem odmaterializowa-
nych liści, w krawie lalkiej, jak wykwit plecy, jak nalot
kolorowych konfetti - wspaniałe paerie i feniksy, które
pełnego dnia, wstygając się tylko muszę i zatępotać,
aichy strącić to światło, leczże od kulki, ucylinione
i niepotrzebne piętne.

Рукопис Другої осені, надісланий Зенонові
Вашневському. Єдиний відомий манускрипт
літературного твору Бруно Шульца

Drogi kolego!

Ś podziwiam się, że otrzymaliście mój list
polecony zawierający fragment dla "Kamenu".
Bardzo ciekaw jestem, czy Wam i p. Javorskiemu
fragment się podobał i czy zostanie zamieszczony.
Zależy mi na tym, że jest za długi i że będzie musiał
pójść w 2 numerach.

Nie pytałem się, że m. Wam tak długo nie odpie-
rywał. Chciałem już odpisać razem z obiecany-
m fragmentem, a tymczasem zaproszono mnie
do Tustawa (okazało się potem, że musiałem
sam za niego zapłacić) gdzie spędziłem 9 dni i gdzie
nie mogłem się zabrać do pisania. Była piękna
porada i ten odpowiedź nie dobiegł do mnie.

Mój urlop zdrowotny się skończył i zacząłem już
pracę w szkole. Jednakowoż udało mi się podnieść do
ministra o urlop w inny cel napisania
pamiętnika i ostatecznie odpowiedział. Z Kuratorjum odebrałem
z pomysłu mi miłym. Jeśli mi odmówią, to

byćcie naprawdę rozpaer, gdyż tak odryktem
przez walkę od nicości i badoń, że nie mogę
zobaczyć z nimi całkiem das' rady i dołączając mi
nie możliwości. Półtęgu nie wiem, co będzie z robotami
z metalu, których nie umiem. Są to ładne rzeczy —
ładniejsze niż drewno, ale trzeba by gdzieś elementów
obrobki się nauczyć.

W. T. Markowicz widziałem Wasze prace u denyca.
Barbaro, bardzo mi się podobają. Te zielone masy
perleń, uroczyska zieleni przesiatłone kulcami
nieba, to interior taki syty i zharmonizowane
w kolorach. Zaśmiałem się, że tempera —
to naderstniejsza technika niż olejna. To technika
mniej realistyczna, chłodniejsza i cyfrowiejsza.
Ale trudności tej są bez porównania więcej: niemożność
mierzenia i zlewania tonów, konieczność planowania
traktowania i rozjaśnienia jej po wypowiedzeniu.
Zatem te kolory mają coś aksamitnie-gobelinowego.
Czy relacje takie figuratywne rzeczy? Oryginalność
prawdziwe mistrzostwo u tej technice.

Za list Wasz serdecznie dziękuję. Dobrze jest
i pokrepić się — mieć przyjaciół — z ducha

Ze zapewnieniem serdecznej dziękuję. Skompletowałem, gdy otrzymałem ułogi.

Odebrałem mnie w tych dniach p. Kurylek, redaktor „Sygnalizacji” korespondent i przysłał korespondencje o jakichś fragmentach, które mi stały się, ponieważ 1928 napisano, które znalazłem w papierach. Bardzo mi uciechy tam i już podobno wydrukowali.

Bardzo ciekaw jestem, jak ocenić mój fragment dla Kamery. Pomysł trochę ryzykowny i nie wiem, czy udało mi się coś z korespondencji, które ma być ten traktat meteorologiczny.

Ostatnie listy od Vas, przesyła z najserdeczniejszym
wskazaniem doświadczeń

Vas
Bruno Schulz

Bruchów, 6. X 1934

Лист Бруно Шульца до Зенона Вашневського, редактора «Катену», в якій через кілька тижнів було опубліковане оповідання «Друга осінь»

Ідолопоклонна книга



Бруно Шульц був не тільки письменником, але й рисувальником, малярем, графіком. У цій двоїстості він належав би до виняткових явищ, якби не те, що рисунок чи малярство були для нього впродовж багатьох років єдиною цариною мистецької творчості, яку він плекав, чимось значно більшим, ніж тільки побічне захоплення, і щойно в зрілому віці йому судилося злетіти до творчих висот — власне в літературі, — значно більш запаморочливих, ніж ті, завдяки яким він здобув право навчати малювання в дрогобицькій гімназії.

До дня літературного дебюту Шульц у свідомості оточення та бувальців провінційних виставок, де він зрідка експонував свої праці, був винятково творцем пластичних творів, переважно рисувальником і графіком. До кінця він не покинув рисування, навіть тоді, коли почав тішитися літературним успіхом і переконався, що саме письменство виявилось його головним покликанням і неперевершеним досягненням.

Самоосвіта письменника є очевидною річчю, проте Шульц і в пластиці так само був самоуком, особою без спеціалізованої освіти й диплома. Заледве два роки він був студентом архітектури у Львівській Політехніці, навчання перервав через хворобу, а початок Першої світової війни завадив йому повернутися до студій. Він ще якийсь час обертався у середовищі факультету архітектури у Відні, але не нагрів там місця. Війна, втрата дому дитинства, смерть батька, — все те мало не одночасні катаклізми, після яких настали роки безробіття, самотності, безугавного читання й творчого дозрівання.

Власне у той переломний період його біографії, через кілька років після болісних втрат і важких відмов — і за кілька років до початку вчительської праці — почала поставати *Ідолопоклонна книга*, яка ризикованістю теми мусила шокувати містечкового філістера, була морально-звичаєвою провокацією. Прагнучи поділитися *Книгою* з глядачами, Шульц спершу ретельно уникав її об'явлення на близькому, дрогобицькому форумі, демаскуючись лише у ґроні найближчих однолітків, своїх духовних союзників, а спроби показати графіку ширшій публіці чинив переважно у Львові та ще дальших містах.

Єдиною гравюрою *Книги*, де Жінка-Божество відсутня, є «Присвята», звана також «Інтродукцією». Тут постаттю першого плану є Ідолопоклонник, сам Шульц — чудовий автопортрет, покірно згорблений, він нишком зиркає та несе корону для свого Ідола. На далекому тлі виринають із темряви суто ґойївські потворні обличчя роззяв із виразом сміхотливого глузування та глуму. Це приниження не дає Ідолопоклонникові мазохістської сатисфакції, воно є виявом знущання з його віри, виразом самотності митця в юрмі профанів.



«Присвята» або «Інтродукція», графіка з циклу
Ідолопоклонна книга (автопортрет), бл. 1920

Мабуть, щойно від 1924 року, тобто після початку вчительської праці, Шульц заходився упорядковувати теки під назвою *Ідолопоклонна книга*, в яких уміщував комплекти гравюр із цього циклу й переважно віддавав їх у продаж. Шкільна майстерня ручної праці, в якій він став господарем з огляду на свою нову посаду, давала йому змогу після уроків споряджати оправлені в полотно теки. Робота над гравюрами, виготовлення пластин і тиражування відбувалися винятково вдома. В закамарках одноповерхового будиночку по вулиці Флоріанській була невеличка фотолабораторія, розміщена в комірчині від недіючої ванни. Там Шульц сам працював над відбитками гравюр, там, отримавши замовлення на певну кількість тек, користувався іноді допомогою молодих колег і приятелів свого небожа, який мешкав із ним під одним дахом.

Не бажаючи, щоб ті дізналися, що гравюри *Книги* постали з його власної інтенції, він казав хлопцям, наче то ілюстрації до роману *Венера в хутрах* Захер-Мазоха, другорядного австрійського письменника, від прізвища якого був утворений термін «мазохізм», назва девіації^[109], не чужої й самому Шульцові.

Коли він клопотався про посаду вчителя у дрогобицькій державній гімназії ім. короля Владислава Ягелла, то не міг представити шкільній кураторії диплома, який би уповноважував його навчати малювання, отож мусив скласти іспит перед комісією, що надавала право навчати малювання у школах і діяла при Академії красних мистецтв у Кракові. Екзамен, який складався з письмового, «практичного із мистецько-технічної вправності» та усного випробувань, Шульц склав із оцінкою «дуже добре» у квітні 1926 року. Він дуже завбачливо підібрав рисунки й гравюри, щоб їхні виразові засоби чи тематика не дискваліфікували його в очах комісії як педагога. На щастя, комісія під головуванням Теодора Аксентовича, у складі Войцеха Вайса та Адольфа Шишко-Богуша, керувалася винятково мистецькими критеріями і не вимагала представити доробок прохача, їй вистачило результатів іспиту. Уже в 1922 році у Варшаві, в Товаристві заохочення красних мистецтв [Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych] відбулася перша виставка графіки Шульца, а через три місяці, в червні того ж року, він узяв участь у колективній виставці в Товаристві приятелів красних мистецтв [Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych] у Львові. У львівській газеті «Chwila» було опубліковано огляд цієї виставки, написаний Адольфом Біненштоком^[110]. У цьому огляді ми читаємо: «Роботи Шульца об'являють видатний графічний талант. Легкість у відтворенні форм людського тіла, орнаментальна плавність лінії, декоративний політ у

компонуванні груп та розподілі світлотіні — ось [їх] принади [...]. Мотиви всіх його праць, запозичені з єдиного джерела фантастично-еротичних помислів, становлять сильний емоційний стимул для глядача і за своєю природою легко поєднуються з формально-естетичними враженнями. Сфера відчуттів із сексуальним підложжям має дуже значну спорідненість із первнями естетичної вразливості, позаяк ті відчуття пов'язані у свідомості кожної людини з інтенсивними уявленнями про об'єкт еротичного пожадання, з яких вона черпає свої живильні соки. Ця тематична винятковість мистецького натхнення Шульца є його найсильнішою, але з певного огляду також і найслабшою рисою. З одного боку, вони ваблять і захоплюють увагу наївного глядача, який «читає» ті образки як скандальну еротичну оповідь, проте, з іншого боку, вони скаламучують чисте джерело безкорисливого естетичного споглядання [...]. Суто мистецькі проблеми: пошук своєрідної форми як чуттєвого еквіваленту внутрішніх психічних станів, боротьба за мистецький вираз духу, який цілковито обертає видиво зовнішнього світу, — ось проблеми, до яких молодий митець іще не сягнув. Його праці мають високу технічну завершеність, просто дивовижну в такого молодого митця. [...] Попередні роботи Шульца є свідченням щирого таланту, для якого рисунок є натуральним засобом висловлення. Вони постали не із самотійного студіювання натури, а з інтенсивних вражень, породжених творами мистецтва. Постаті, краєвиди, архітектура, ба навіть другорядні аксесуари тих композицій — то оригінально опрацьовані елементи творів давніших чи сучасніших епох (рококо, Гойя, Роп). Шульц оперує тими елементами як сталими, всім зрозумілими багатозначними символами задля зовнішнього переказу своїх інтенсивних переживань і фантастичних мрій. Природна грація та відчуття

декоративності, а також сильно розвинена пластична уява надають його роботам принадності, яка іноді діє, мов сильний наркотик, який одурманює органи чуттів».



[Титульна сторінка однієї з тек /долопоклонної книги, 1920-1922](#)

Таким чином, публічний виступ Шульца-графіка був зацікавлено відзначений, зразки, до яких він апелював, влучно помічені, а поряд із кількома порадами й застереженнями, запропонованими для розмислу молодому митцеві, в оцінці містились і схвалення твору, і визнання народжуваного нового таланту. Пізніші експозиції — за вкрай нечисленними винятками, — не бували вже для критиків і рецензентів спонукою до оцінки творів Шульца. Зрештою, і раніше його зауважували насамперед на сторінках щоденної провінційної преси, либонь також і єврейської, яка виходила їдишем. У спеціалізованих виданнях, присвячених пластиці, його зазвичай збували побіжними нотатками, часто обмежуючись усього лиш хронікерською згадкою прізвища. Так було, коли він

брав участь у колективних виставках, дещо партикулярних уже в самому своєму засновку, як-от участь у 1923 році у віленській виставці робіт єврейських митців^[111] чи у лютому 1930 року у Кракові в залах Єврейського гуртожитку [Żydowski Dom Akademicki], де під патронатом Єврейського товариства сприяння красним мистецтвам [Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych] він виставив свої роботи поруч із шістнадцятьма іншими єврейськими митцями^[112]; так само діялося й пізніше.

Стиль, який він презентував у графіці, був несвоєчасним, він міг здаватися прихильником тогочасного уявлення про модерновість надто анекдотичним за аурою та надміру ретельним за рисунком, створював враження анахронізму на тлі нових тенденцій в часи короткотривалого вибуху кубізму в мистецтві й пізнішої сенсаційності сюрреалізму. Споріднений зі своїми попередниками, скажімо Ґойєю чи Ропом, Шульц був ближчим до експресіонізму й символізму, ніж до тогочасних новинок і течій, які із запізненням досягали польської, — а що вже казати про дрогобицьку, — провінції Європи. За всього конгломерату несвідомих запозичень і свідомих засвоєнь, автор *Книги* був самостійним і неповторним, бо в суті своєї творчості виростав із власних, таких заплутаних індивідуальних глибин. Пізніше, коли нові напрямки мистецтва стали вже загальновідомими, а сюрреалізм робив свої найблискупіші відкриття, Шульц-пластик — тим разом цілком одмінений, диспонує іншими, ніж у *Книзі*, засобами виразу, — виявився абсолютно невразливим до сюрреалістичних тенденцій.

Фахівці здебільшого вважали Шульца аматором і дилетантом, несправедливо звинувачуючи його, — зокрема як автора *Книги*, — в анахронізмі. Чимало з них охоче відправили би *Книгу* в утиль, натомість, з іншого

боку, надміру чутливі на «хворе мистецтво» та його буцім розтлінний вплив профани, які за своїм звичаєм виступали від імені громадської думки, нюшили в ній моральний розклад. З повідомлення свідка тих давніх подій^[113] ми знаємо про яскравий, а водночас кумедний випадок цензорського замаху на *Книгу*.

Діялося те у літньому сезоні в Трускавці, курорті, розташованому поблизу Дрогобича, в 1928 чи 1929 році. За порадою знайомих Шульц з'явився із пакетом гравюр і кількома олійними образами, коли тогочасний власник Трускавця, а водночас бурмістр Дрогобича Раймунд Ярош погодився надати йому залу санаторію [Dom Zdrojowy] для влаштування виставки. Кількадесят робіт розвішали на стінах, аж тут несподівано вибухнув скандал. «Одного дня, — згадує свідок, — вбігає до мене Шульц і розгнівано вигукує: «Уявіть собі, мене викликали до дирекції санаторію та повідомили, що якийсь сенатор, який тут лікується, категорично зажадав закрити мою виставку, яка, на його думку, є огидною порнографією! Він подав дрогобицькому старості скаргу, вимагаючи негайного втручання!» Тим сенатором був відомий лідер хадеків^[114], літній професор Львівської Політехніки Туле, — тоді дідусеві було близько 80-ти років. [...] Я пояснив Шульцові, що якби втручання старого Туле (якого Бой-Желенський іронічно називав Тулією) було успішним і тодішній староста Порембальський погодився б на ґвалт закриття виставки, то на сторінках літературних видань, щоденної, партійної та іншої преси здійснювся би галас, і прізвище Шульца стало популярним за одну ніч. [...] Староста Порембальський, поінформований Раймундом Ярошем і жменькою нас, осіб, які приятелювали з Шульцом, відмовився втручатися, бо це не мало жодного стосунку до меж компетенції його

влади, і порадив сенаторові, щоб той вніс запит у Сейм — який о тій порі не діяв через канікули».

Проте то була принагідно зімпровізована, неофіційна виставка із вкрай малою аудиторією, винятково для вжитку курортників. Не рахуючи скромної участі робіт Шульца у згаданій виставці у Вільні 1923 року, упродовж восьми років від часу своєї першої експозиції в 1922 році він не показував публічно своїх гравюр. У чому річ? Мабуть, початок у 1924 році постійної учительської роботи, забарної та поглинаючої, змусив митця відкласти подібні ініціативи на пізніше. Можливо також, що перерву зумовили побоювання втратити роботу учителя малювання, що спонукало Шульца ще довго ховати під спудом графічний цикл, який міг викликати обурення в консервативних колах освітянського керівництва. Втім, незалежно від цих істотних обставин, були, мабуть, і глибші причини.

У львівській «Chwili» про це писав у 1929 році Артур Ляутербах в невеликій статті *Талант у криївці — Про гравюри Бруно Шульца* [*Talent w ukryciu — O grafikach Brunona Schulza*]^[115]. Попри нестерпну барвистість стилю, в тому тексті можна знайти влучні спостереження:

«Бруно Шульц, один із найбільш талановитих і витончених графіків сучасної Польщі, залишається по сьогоднішній день майже зовсім незнаним, навіть серед тих, хто жваво цікавиться всілякими проявами в царині мистецтва. Вина тут спочиває почасти на самому митці, чи радше на його ухилянні (втечі) від офіційних експозицій. Та дивна відраза має свої глибші причини, які впливають безпосередньо із самої психіки й творчості митця. [...] Дисонанс між оточенням і чутливою душею митця витворює тверду шкаралупу, яка відгороджує ту останню від світу; зболілий організм продукує захисний наріст знеболення й позірної

байдужості, під яким, мов під панцерною мушлею молюска можуть розвиватися найделікатніші та найбільш чутливі органи відчуттів і буття всемогутньої фантазії. І власне оте споглядання туги й самотності не раз призводить до того, що твори, які подібним чином постали, відзначаються нечуваною реальністю й життєвою правдою. [...] Творчість Шульца намагалися виводити з Роба, Лотрека чи Гойї, проте, як на мене, паралелі такого роду кульгають на обидві ноги. Можна б, щоправда, знайти деякі зовнішні відлуння тих планшетів із «Капрічос», але роботи іспанського тореро [*sic!*] пашіють життям і силою, сповнені полум'яної пристрасті й ненависті, є дзвінким пульсуванням думки й почуттів цілої нації, — а тут ми маємо перед собою тип сенситивного мрійника, візійнера лихоманкових снів, людини з болючими нервами, які вібрують відгомонами глибоко зачаєних почуттів [...] У справжньому осерді своєї творчості Шульц є митцем наскрізь самородним і незалежним. [...] Один із найголовніших мотивів творчості Шульца — еротизм — прошиває своєю енергією кожен рух штихеля, знаходить свої виразні акценти в кожній фазі й тональності пластини. Хворий Ерос [...], втиснутий у безжальне ярмо первісних інстинктів ворожої статі, складає біля її ніг жертву всеспалення свого пульсуючого серця. Попри це, мистецтво Шульца залишається непорочним і чистим. У стихійній інтерпретації митця той кошмарний мотив набуває могутності й напруги символу. З чистилища сердечної недолі, з пожежі відчуттів струшується і стинається чистий, мов сльоза, кристал справжнього мистецтва. — Беручи до уваги факт, що митця, який постійно мешкає у невеликому прикарпатському місті, зараховують до якісно найкращих графіків у країні, довготривала, майже восьмирічна відсутність робіт Шульца на виставках становить значний і дошкульний брак. Проте митець неодмінно виступить незабаром

перед широкою громадськістю знову, маючи для високого рівня своїх творів гарантовано сердечний прийом у всіх знавців і приятелів мистецтва».

Процитований текст був анонсом першої після багатолітньої відсутності виставки Бруно Шульца, яка мала незабаром відбутися. В Палаці мистецтва на площі Східного ярмарку [plac Targów Wschodnich] у Львові 4 травня 1930 року розпочався Весняний Салон; одна із зал тієї виставки була присвячена графіці Шульца — *Ідолопоклонній книзі*. І знову в місцевій «Chwili» відгукнувся щирий у своєму захваті, хоча й нестерпний у своїй претензійній стилістиці Артур Ляутербах^[116]. Характеризуючи Весняний Салон, найбільше уваги та захопленого схвалення він присвятив Шульцові, стверджуючи, що його твори належать до «найцікавіших і мистецьки найбільш значних» з-поміж усіх експонованих робіт. Рецензент зауважує, що митець «не спокушається анітрохи технічним новаторством чи екстравагантністю форми» і що він має «чудесну властивість поєднувати фантастичні елементи, огорнуті таємничою принадністю марева та сонної з'яви, із найбільш реальними візіями й формами». Відгукнулося також не скоре до зауваження Шульца мистецьке видання «Sztuki Piękne»^[117], щоб присвятити йому одне нашпиговане неточностями, хоча й схвальне речення: «Бруно Шульц представив колекцію рисунків і графіки, відтиснутої на [sic!] скляних пластинах, цікаві ілюстрації [?], позначені ропівським сатанізмом». Незабаром, у березні 1931 року у Краківському товаристві прихильників красних мистецтв [Krakowskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych] відбулася виставка робіт Ганни Кшетуської, Станіслава Подгурського та Бруно Шульца^[118].



[«Ундуля вночі», графіка з циклу Ідолопоклонна книга](#)

То був переломний у мистецькій біографії Шульца час. Принаймні впродовж кількох останніх років він нишком писав, поки не об'являючи нікому, що свої творчі прагнення переміщує в інші регіони, що — не припиняючи займатися пластикою, — рухається в напрямку мистецтва слова, яке невдовзі переважить усе те, що досі було для нього головною справою. Через чотири роки, тобто вже тоді, коли ім'я Шульца як автора *Цинамонових крамниць* набуло нового ступеня й блиску, його роботи знову опинилися на колективній виставці в грудні 1935 року в садибі Спілки митців-пластиків [Związek Artystów Plastyków] у Львові^[119]. Окрім Шульца там також були представлені роботи Фридерика (Фрица) Кляйнмана, Ярослави Музики та Анджея Пронашки. Наступна і либонь остання перед війною виставка, в якій він узяв участь, також відбулася під егідою Спілки пластиків у Львові в 1937 чи 1938 році;

відсутні будь-які згадки про неї в пресі, а єдиним джерелом інформації є книжка Ігнаци Віца *Простори малярської уяви*^[120]. Автор пише про ту експозицію та про своє юнацьке захоплення, якого зазнав тоді, побачивши рисункові й графічні композиції автора *Цинамонових крамниць*. Він також пише про останню виставку Шульца, на якій, звісно ж, елементи *Книги* вже були відсутні: «Востаннє у своєму житті Шульц виставлявся також у Львові, то було вже за радянських часів. Збережений каталог *Виставки львівської графіки* [*Wystawy grafiki lwowskiej*] за 1940 рік подає поруч із його прізвищем шість позицій, гуртом названих «Ілюстрації». Наскільки я собі пригадую, то були «ілюстрації» до чогось іще не написаного, і що, мабуть, ніколи так і не було написане». Щойно післявоєнні, посмертні виставки творів Шульца являли собою — попри величезні втрати та загибель більшості його доробку — розлогу презентацію рисунків і гравюр: у Літературному музеї у Варшаві в 1967 році та пізніше; в галереї «Pryzmat» у Кракові в 1972 році; в Парижі в 1975 році; більшість робіт, експонованих на тих виставках, перебувають у колекції Літературного музею, який закупив їх за мого посередництва у приватних власників; урешті, велика виставка була відкрита у варшавському Літературному музеї з нагоди століття від дня народження та 50-річчя смерті митця в 1992 році й частково була показана також і в інших місцях, не кажучи вже про дедалі численніші виставки за кордоном. Особливі заслуги в експонуванні *Ідолопоклонної книги* має Малґожата Кітовська, ініціатор і співорганізатор виставок Шульца в Ґожові Великопольському (1982) і Слупську (1985).

Кільком приятелям Шульц подарував певну кількість примірників *Книги*; більшість він намагався продавати — з різним успіхом. Він чинив це також за допомогою

місцевого торговця предметами мистецтва, такого собі Лешица, який гондлював образами переважно в околичних курортних місцевостях. Також авторитетне варшавське видавництво Якуба Мортковича скористалося пропозицією Шульца та прийняло від нього на комісію певну кількість тек чи також окремих гравюр із *Книги*. В наступні роки митець відмовився від цього починання і здебільшого відхиляв скеровані йому пропозиції. В 1934 році він писав старому знайомому: «Маю пропозицію «Roju» на кільканадцять тек — не виконаю її, хоча можна було б заробити кількатор злотих»^[121].

Як виглядали оті теки, відомо лише те, про що свідчать нечисленні вцілілі примірники. А свідчать вони не про все, позаяк кожен примірник був іншим. Не тільки тому, що часто містив лише частину повного комплекту гравюр, а насамперед з огляду на відмінності обкладинки і фронтиспісу — титульної сторінки. На обкладинці теки, опрацьованої в полотно, інколи фігурувала лише назва циклу, іншим разом її супроводжував рисунок. Кожна титульна сторінка була іншою: завше оздоблена рисунком, виконаним тушшю, вона представляла щоразу інший мотив, відмінну композицію; іноді то був портрет автора, чи зображення жінки, чи церемоніальна сцена поклоніння жіночому ідолові тощо. Бувало, на титульній сторінці Шульц уміщував список назв гравюр, які містилися в теці; бувало, подавав тільки їхню кількість; іще іншого разу окреслював техніку, якою користувався в *Книзі*.

Сама тека зазвичай мала вертикально видовжений формат, а всі гравюри, які в ній містилися, були наклеєні на аркуші світлого картону. На тих аркушах, одразу під гравюрами, Шульц уміщав праворуч свій підпис, натомість ліворуч вписував олівцем назву, в деяких примірниках гравюр він обмежувався самим лише

підписом — повним іменем і прізвищем. Назви також зазнавали модифікацій, і в різних примірниках одні й ті ж роботи мають різні назви.

Таким чином, перша за порядком гравюра, яка була прекрасним автопортретом митця, раз має назву «Інтродукція», а іншим разом — «Присвята»; «В шатні Ундулі» іноді називається «Її шатня», а первісна назва цієї графічної роботи, яка іноді трапляється, бринить напівміфологічно «Панна Гестія»; «Мадемуазель Кірка та її трупа» на деяких примірниках називається просто, без античних алюзій, «Цирк»; «Ундуля, одвічний ідеал» — це також «Ундуля, віковичний ідеал», чи «Ще раз Ундуля»; «Зачароване місто» буває також «Революцією в місті» тощо.



[Зустріч, графіка з циклу Ідолопоклонна книга, 1920 р.](#)

Дві гравюри — «Ундуля йде в ніч» (або «Ундуля вночі») та «Ідолопоклонна книга» — існують у двоїстих версіях, цілковито відмінних композиційно, проте

зберігають ті самі назви. Радше за все, Шульц заступив новими версіями попередні, які відтак усунув із *Книги*.

Гравюри *Книги* функціонували не лише в теках, а й поодинці, як окремі композиції, які не конче вимагали сусідства інших графічних робіт із того циклу. Отож частка, яка пережила воєнні знищення, складається і з окремих гравюр, і з нечисленних тек. Вони знаходяться в Національному музеї у Варшаві та в Кракові, в Ягеллонській бібліотеці, а також у посіданні приватних осіб у Польщі та за кордоном. Кліше, з яких Шульц робив відбитки, загинули разом із усім його архівом, рукописами, пластичними працями в Дрогобичі.

В одній зі збережених тек Шульц вписав тушшю на титульній сторінці по черзі назви дев'ятнадцяти гравюр. В іншому місці він перелічував їх в іншій послідовності, й ніщо не свідчить про те, що він колись мав намір або усталив порядок чергування гравюр. Окрім двох: першої й останньої — «Присвяти» (чи «Інтродукції»), яка вже завдяки своїй назві опиняється на першому місці, та «Ідолопоклонної книги», що є увінчанням цілості, її мистецьким підсумком. Решту можна довільно тасувати, і чинені спроби усталити серед них «канонічну послідовність» для здійснення якоїсь наче-фабуляризації не мають під собою жодних підстав, а хронології виникнення окремих робіт ми не знаємо.



[Начерк олівцем до гравюри «Пілігрими» з циклу
Ідолопоклонна книга](#)

Проте, здається, що принаймні в деяких випадках у *Книзі* можна помітити елементи, позначені рисами первістків, слабших від решти на кілька ступенів — як «Сусанна й старці» чи «Ундуля, одвічний ідеал». Ми не знаємо, чи усунув їх Шульц із пізніше укладених тек, чи вони там залишилися до кінця. З ними сусідять незмірно ліпші, мистецьки досконаліші, а серед них — мабуть, найблискупчіші з-поміж усіх: «Присвята» (або «Інтродукція»), «Зачароване місто II», «На Кіфероні», «Бестії» та «Ідолопоклонна книга». Непомильна, смілива лінія, вправності якої дивувався найбільш ранній рецензент тих робіт у 1922 році, лінія, яка була наслідком малювання голкою по чорній поволоці скляної пластини, створила у тих п'яти рисунках блискупчі композиції непроминущої вартості.



[«Пілігрими», графіка з циклу Ідолопоклонна книга](#)

Рисуванню голкою на пластині, вкритій чорним желатином, передував рисунок на папері, оригінал, який щойно пізніше митець переносив, «перерисовував» на зачорнене скло. Як згадує Міхал Хаєс, один із приятелів Шульца, зразком для деяких гравюр були іноді рисунки, виконані значно раніше, коли ще їхній творець і не думав про графічне тиражування своїх робіт. Він добирав деякі з них зі свого «докнижкового» доробку, щоб у графічній техніці перенести їх до *Книги*.

Стигмат рабського підданства, яким позначені тут усі чоловічі обличчя (іноді навіть маленьких негрят, як символу рабства), провадить до тератоїдальної деформації всіх їхніх постатей, до їхнього скарління, огидності, «ропушення» чи «сходження на пси» у фізичному сенсі, деградуючої метаморфози. Подібна карикатурна чорномагічна переміна стосується завжди тільки постатей Поклонників Ідола, але не самого Божества. Жінка тут завжди недоторканна, вона не

лише не підлягає спотворенню, гротескному потрактуванню, а й покращена, представлена інколи з більшою турботою про її вроду та жіночу принадність, аніж про пластичну якість рисунку чи про стилістичну послідовність. Не лише чоловіки-карлики віддають їй шану, а й сам рисунок здається обрядовою дією, актом культу. То вона, жінка, є шедевром, — схоже, намагається нас переконати *Книга*. Рисунок, його форма, майстерність не мають права конкурувати з її самодостатньою досконалістю, вони покликані лише точно її увічнити... Отож, навіть сама рисункова лінія, яка слугує зафіксуванню її форм, стає іншою, не конструктивною, а копіювальною, підданською та пестливою, підлабузницькою, а не блюзнірською.

Щоправда, деякі жінки, зображені на Шульцівських рисункових композиціях, мають обличчя, спотворене відверто вульгарним виразом, як, скажімо, часто рисована панна К., дочка українського адвоката з Дрогобича, проте, у даному випадку маємо справу не з неприпустимим у Шульца щодо зображуваних ним жінок наслідком мистецької деградуєчої деформації, а з ефектом точного відтворення оригіналу. Шульц, зрештою, мав виразне уподобання до прекрасних тіл із обличчями, позначеними «печаттю зіпсованості».

Однією з компонент демонізму *Книги* є фетишизм, піднесений до рангу обрядовості. Дамська туфелька чи панчоха є більш ніж реквізитом, вона — пандемоніум. Ті елементи жіночого убору переймають істотну частку магнетизму особи, яка їх носить, ваблять і випромінюють сили Ероса. Ці фетиші, власне у світі *Книги*, то не лише додаток до магії Ідола, а його квінтесенція. Подібно, як стилізований під рококо орнамент, який облямовує і сповиває присутність Божества, вони становлять органічно пов'язану з ним оторочку, що посилює випромінювання божественної Ундулі.

В оповіданні *Геніальна епоха*, яке входить до тому *Санаторій Під Клепсидрою*, містечковий філософ, злодій Шльома «стояв затоплений у медитації з пантофликом [= туфелькою] Аделі у руці і приглядався до нього з глибокою повагою.

— Бог того не повідав, — сказав він, — а проте, як глибоко це мене переконує, припирає до стіни, відбирає останнього аргумента. Ці лінії невідпорні, потрясно влучні, остаточні і вдаряють, як блискавка, у саму суть речі. Чим заслонишся, що їм протиставиш, коли тебе самого вже підкуплено, забалотовано і зраджено найвірнішими союзниками? Шість днів творення було божих і ясних. Але сьомого дня почувив Він, що щось чуже снується під руками, і, вжахнений, відсахнув руки від світу, хоч його творчий запал був розрахований ще на багато днів і ночей» [*Геніальна епоха*; 132].

Те доповнення, той результат продовження чину Сотворіння — то фетиш підв'язки, кокарди, чорної панчохи, туфельки, надпрограмані — з точки зору Творця — частини жіночої анатомії, пов'язані з нею за принципом якоїсь метабіології.

Цих фетишів у *Книзі* чимало. У «Бестіях» туфелька, скинута з оголеної ноги на підлогу стає центральним пунктом пожадання, осердям, в яке втілилося *das Ewigweibliche*... На гравюрі «Ундуля у митців» героїня, сидючи у широкому кріслі, приймає чоловіків, які по черзі підходять до неї. Кожен із них жертвує їй свої власні твори, як образи та скульптури, що вихваляють її красу та святість. Ундуля неохоче кидає погляд на дари своїх поклонників і по черзі впускає їх на підлогу. Її оголена нога, витягнута в бік ідолопоклонників, змушує, щоб захват поставив їх навколішки. Її магічна сила є більшою та разючішою, ніж шедеври. Але то саме вона є джерелом їхнього натхнення, стимулом для творчості. І знову — як в іншому місці у Шульца — її зневага духу є для нього спонукою.

Така діалектика Шульцівської *Книги*. Мистецтво є спорудженням храмів для божества, яке ним гордує.

У владності Жінки відсутнє її узурпаторство. Вона є проекцією Шульцівських мрій. То він, митець, садовить її на трон. Модерністська жінка межі століть, ота, з батогом у руках, попри доведення її у Шульца до зеніту її владного насильства, — не тотожна з його Ідолом, адже в *Книзі* вона кликана й спрагнена, ба більше: необхідна — як Муза. Стан болісного екстазу, на який вона прирікає свого поклонника, є для нього різновидом молитовного споглядання. Поразка чоловіка, про яку кажуть у зв'язку з *Книгою*, є поразкою ілюзорною. Матерія, яка гордує духом, принижуючи його, водночас окрилює. Тут уже ми виходимо далеко поза межі самого лише нав'язливого образу еротичної жорстокості та підданства. Він стає приводом для універсальних значень, які частково знайшли у *Книзі* свій метафоричний вираз.

* * *

Ідолопоклонній книзі передувало чимало споріднених із нею рисунків, які до неї провадили. Вона завершує перший період пластичних праць митця і не пророкує ще пізнішого, вкрай відмінного стилю рисування. Нам відома лише незначна частка пластичних праць Шульца, які постали ще до *Ідолопоклонної книги*. Переважна їхня більшість, а властиво майже всі, загинули під час війни, були розпорошені й загублені, головним чином, поза сучасними кордонами країни. З малярських робіт не вціліло нічого, принаймні, нам не відомо, чи зберігаються ще і де саме твори, від яких і слід пропав. Зберігся і виринув у 1991 році на аукціоні творів

мистецтва в Лодзі один олійний образ, закуплений пізніше до колекції Літературного музею у Варшаві. Випадково збереглося фото іншого олійного образу, і це все, що, окрім загальних свідчень про полотна пензля Шульца, ми знаємо про них. Ті знання надто скупі, щоб дати уявлення про малярство автора *Цинамонових крамниць*, про образи, витримані переважно у блакитній та фіолетовій гамі, як «Прихід Месії», чи в червені, як «Божевільня». Подібна доля спіткала пастелі — окрім кількох портретів, які перебувають у приватних колекціях, не знайшлося, мабуть, нічого.

Дещо лагідніше доля повелася з рисунками, які постали у період, що передував створенню *Книги*. То роботи, виконані в техніці олівця, іноді також тушшю чи сепією. Деякі з них існують лише у вигляді довоєнних репродукцій, інші — в оригіналі. Завдяки приятельці митця Деборі Фоґель, два рисунки були увічнені на сторінках львівського видання «Cusztajer»^[122], де вона була співредактором. Це фігуративні композиції, особливо цікаві тим, що становлять наче джерела мотивів і тематики *Книги*, вони дуже близькі за композицією та візією до циклу гравюр у техніці *cliché-verre*, який мав незабаром постати, чи вже перебував у процесі створення. Є в тих рисунках і провідний мотив жінки-повелительки, об'єкту культу, і плазуючі гібридні постаті напівчоловіків-напівтварин, і ґойївський морок, той самий, що сповиває всі сцени *Ідолопоклонної книги*.



[«Бестія», графіка з циклу Ідолопоклонна книга](#)

З того ж періоду походять три виконані олівцем портрети, споряджені датою 1919 року. Їх із певністю було більше; зберігся автопортрет митця, подоби́зна Марії Будрацької та портрет приятеля митця Станіслава Вайнґартена — всі вони рисовані олівцем. Цим портретам притаманна наче двошаровість композиції, розмежування, поділ на портрет на передньому плані,

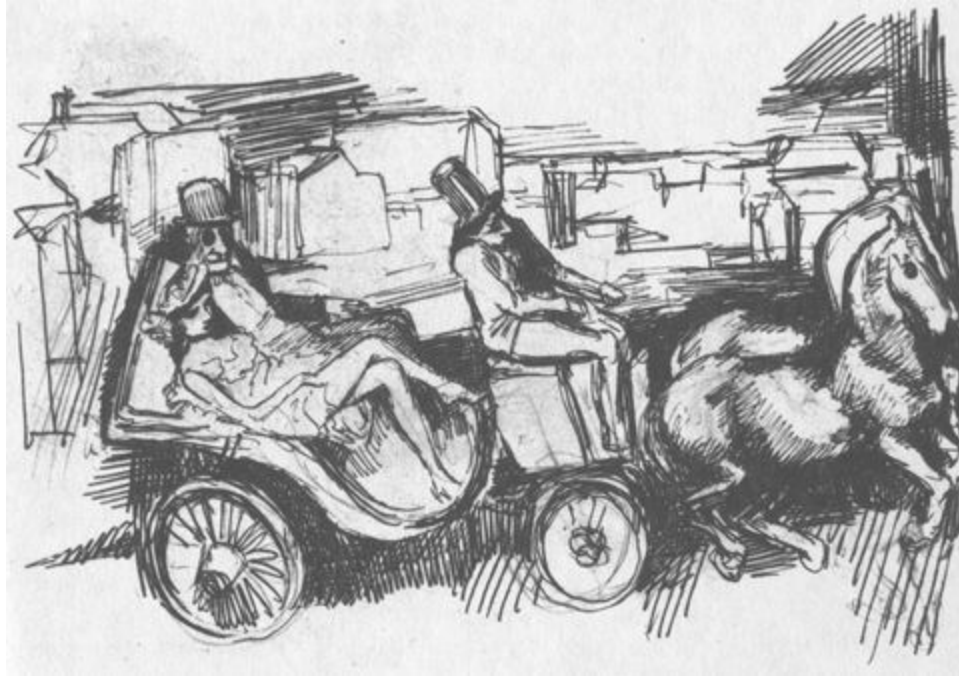
реалістичний, навіть дещо академічний, та стилізовані фантастичні сцени у тлі й у рамках, мов образ в образі, натхненні творами Ватто чи Буше міфологічні ідилії, жінки-німфи й паркові альтанки в дусі рококо. Проте вже й тут — як незабаром у *Книзі* — в оті буколічні візії просочується крапля сатанічної, солодкої трутизни. В портреті Вайнгартена отрута діє ще лагідно: постать П'єро, задивленого на оголених німф, має погляд і поставу пожадливої покори. Але вже в автопортреті Шульца — теж у тлі з окремих рам — проглядає оргіастична жорстокість жінок, їхня владність, випромінювана захватом поклонників, тотожним відчуттю болю, із передчуттям екстазу. То не демонізм Гойї, сповнений протесту й перестороги, — то магнетизм фетиша, притягальна й творча сила еротичного страждання, яке запліднює уяву митця.

У *Книзі* автор завдяки власній подобизні як сталій фігурі композиції пірнає всередину регіонів, досі відокремлених і відмежованих рамками, наче кордонами окремого світу. Сцена, яку можна було оглядати в портретних композиціях ззовні, тепер оточує свого творця і захоплює його — як персонажа драми — до особистої участі у створюваній ним дійсності. Творець водночас перетворюється на плід власного творення, і звідси береться — в широкому метафоричному сенсі — автобіографізм і сповідальність *Ідолопоклонної книги*.

Тут зникає розмежування та двошаровість: серед різних чоловічих постатей прослизає постать з обличчям, що є автопортретом автора-ідолопоклонника, яка бере участь в метасексуальній ідолатрії. Шлях до неї — на позір парадоксально — провадив через барокові сади Аркадії, щоразу більш двозначні, підступні, аж поки не привів до їхніх несподіваних «бічних відгалужень», де — цитуючи самого Шульца — «напрямки моральних означень дивно пересунулися» і «тут ми в іншому кліматі, де компас діє навспак» [*Книга*;

117], «де бусоль наших почуттів починає розпачливо крутитися, [...] а ненависть і любов втрачають свою однозначність у великому загальному конфузі». Приниження перетворюється тут у задоволення. Відтак непорозумінням, яке постало, мабуть, із надто поверхового діагнозу, є приписування Шульцові жінконенависництва. Усе навпаки: ми маємо тут справу із сакральньо-оргіастичним культом жінки, який завдяки мазохізміві митця перетворюється на її обожнення, чи точніше — о б е с т і є н н я, якщо тут можна вжити неологізм, який чітко передає забарвлення та інтенсивність суті речей.

У перший період, який передував *Книзі*, свідомо еклектичний, позначений водночас рисами, запозиченими із віденського експресіонізму та у старих майстрів, Шульц упродовж короткого часу вправлявся в мистецтві екслібрису. Втім, він виконував не графічні мініатюри, а проекти більшого формату, з яких щойно фотодрук чинив зменшені книжкові знаки. Стиль, поетичний клімат і тематика робіт дуже зближували ці спроби з пізнішою *Книгою*, хоча метод *cliché-verre* іще не прислужився до їхнього виконання.



[Рисунок тушшю, межа 20-30-х років](#)

Невдовзі по тому почалося народження *Ідолопоклонної книги*, де вперше у графічній формі було підсумовано попередній рисувальний досвід Шульца, відданого тим самим нав'язливим ідеям і тенденціям. Вона є не апогеєм пластичної творчості Шульца, а лише цезурою, завершенням й увінчанням «темного періоду», після якого мало настати його подолання. Цього не трапилося враз; робота над *Книгою* тривала довше, ніж можна було б судити з дат її виникнення: 1920–1921 рік. До окремих робіт Шульц повертався, щоб вилучити їх із циклу й заступити іншими, він доповнював їхній реєстр новими композиціями, міняв назви. Щойно з початком перших літературних спроб рисунок видозмінився, набув цілком іншої формальної постави, врешті, поступово почав набувати рис *sensu stricto* ілюстративних, які стосувалися конкретних, власне створюваних текстів. Стався відхід від пластичних алюзій до рококо і перехід до притаманних XIX століттю екіпажів і шапокляків. Чернь стала блякнути й

відмирати, а морок — поступатися місцем ясному тлу із залишковими плямами тіні.

Із незначним перебільшенням можна було би стверджувати, що поза нечисленними рисунками та юнацькою *Ідолопоклонною книгою*, майже нічого з істотного спадку пластичних робіт Шульца не вціліло. Понад триста рисунків зі збірки Літературного музею у Варшаві та окремі роботи, які знаходяться в музеях і приватних руках, — то все переважно випадкові набори начерків олівцем, етюдів і рисункових нотаток. Найістотніше осердя пластичного доробку Шульца пропало безвісти, загинуло власне те, що мусило бути предметом особливої турботи митця, те, чому він, цілком певно, намагався у дні загрози забезпечити якнайкращий сховок. Так само ревно він намагався гарантувати порятунок своїм рукописам, зокрема тим, які містили не публіковані твори. Проте і рукописи неопублікованих творів Шульца, і його найважливіші пластичні праці пропали. Чи безповоротно?

Існують відомості, що частина посиротілої спадщини Бруно Шульца після різних випробувань долі, які судилися розпорошеним, нічийним паперам, опинилася у власності якихось львів'ян та певної москвички, яка має, либонь, цілком показну збірку. Може хтось із них прочитає ці слова і буде такий ласкавий передати нам фото рисунків (а може, й рукопис?), які перебувають у його збірці. То було б цінним доповненням знання про твори Шульца, які зазнали таких нещадних знищень.

Рисунки періоду після перелому, тобто після *Книги* й аж до смерті їхнього творця, ми, таким чином, знаємо переважно завдяки начеркам олівцем. Ідеться про проекти ілюстрацій до *Цинамонових крамниць* і *Санаторію Під Клепсидрою*, автопортрети й інші окремі начерки, часто — як і колись — із виразно перверсійними еротичними мотивами. Що стосується форми, техніки, то вони, порівняно з попередніми, мало

не аскетичні. Що стосується сили виразу, — за всіх своїх подекуди видатних пластичних принад і вартостей, вони блякнуть поруч із геніальним твором, не витримуючи конкуренції Шульцівської прози, яку ілюструють, — багатозначної, що приголомшує своїм багатством, вражає мистецькою влучністю. Магія перенесла свій осідок у літературу, частково затьмаривши знаки своєї присутності в рисунку.

Позбавлений декоративності, рисунок почав спрощуватися, і найчастіше, — навіть коли не функціонував як ілюстрація *sensu stricto*, — відзначатися рисами наче-ілюстративності, сцен, окреслених темою, якщо можна узагальнювати на підставі тієї порівняно мізерної частки пластичного доробку Шульца, яка нам відома.

Лише в кількох уцілілих начерках і в рисункових ініціалах *Каталогу Вайнгартена*, у композиціях, виконаних до певної міри в стилі арт деко, можна легко вгледіти спроби кубістської стилізації, але то були тільки експериментальні проби, які ніколи не розвинулися в творчості митця.



Рисунок олівцем, 20-і роки

За всіх фігуративних деформацій і синтетичних спрощень композиції, рисунки Шульца є реалістичними зображеннями, і загалом тільки переказаний у них анекдот, тема іноді відходять від експресивно-реалістичної конвенції. Те, що в Шульцівській прозі має біля своїх витоків достовірну й засвідчану загальним досвідом постать — і щойно в процесі діяння нагромадженої метафори зазнає перемін, дозріває до нових «єретичних» сенсів, — у рисунку обмежується представленням точки виходу чи фінальної точки Шульцівських перемін і процесів, позбавлене змоги пластичного вираження таємниці їхнього перебігу. Звісно, то результат різниці між можливостями пластики й літератури, але не тільки. Це також ефект дистанції між потенціалом Шульца як письменника та його креативними можливостями в царині пластики — неабиякими, проте незрівнянно скромнішими, ніж у письменстві. Рисунки, попри помітний не раз у їхніх

глибинах драматизм, є, отож, більш статичними, ніж його Слово, вони творять образ із більшим буквализмом.

Шульц, мабуть, усвідомлював цю невідповідність. Постає із неї невдоволення найкраще компенсувала літературна творчість, писані рухомі образи, мобільність літературної візії та засобів, які їй підвладні. Із цим також, мабуть, пов'язане особливе задоволення, яке Шульц мав від перегляду Діснеївських мультфільмів. Він оповідав про це замилювання у розмовах із багатьма приятелями і, сповнений захвату, був схильний приписувати мультфільмам надто високий ранг і значення.

Невдалою обставиною в оцінці рисунків Шульца є, як уже було згадано, факт їхньої пригніченості величиною літературного твору. Але, попри все, хоч можна б їх порівнювати з пластикою Альфреда Кубіна чи Карла Гофера, вони відзначаються дедалі зростаючою своєрідною формальною стриманістю та «вбогістю» пластичних засобів — і є настільки окремішніми, настільки цільними, завше розпізнавальними як твори власне цього творця, що мають у собі принаду безсумнівної оригінальності.

Цікавими є власні зізнання Шульца на тему дитячих зав'язків пізнішої, вже зрілої та свідомої творчості. В листі до Ст.І. Віткевича^[123], відповідаючи на його запитання, він пише:

«Початки мого рисування тонуть у міфологічній імлі. Я ще не вмів говорити, коли вкривав уже всі папери й поля газет карлючками, які приваблювали увагу оточення. Спершу то були самі лиш екіпажі з кіньми. Процедура їзди екіпажем здавалася мені сповненою вагомості й зачаєної символіки. Близько шостого-сьомого року життя у моїх

рисунках знову й знову повертався образ фіакра з піднятим верхом, палаючими ліхтарями, який виїжджав із нічного лісу. Той образ належить до твердого капіталу моєї фантазії, він є якимось вузловим пунктом багатьох сягаючих углиб сенсів. Донині я не вичерпав його метафізичного значення. [...]

Не знаю, як у дитинстві ми доходимо до певних образів, які стають для нас вирішальними. Вони відіграють роль тих згустків у розчині, довкола яких кристалізується для нас сенс світу. [...] Такі образи становлять програму, закладають залізний статутний капітал духу, даний нам дуже рано, у формі передчуттів і напівсвідомих відчуттів. Мені здається, що вся решта життя минає нам у тому, щоб інтерпретувати ті видива, переламати їх у всьому здобутому нами змісті, перепустити через увесь діапазон інтелекту, на який ми здатні. Ті ранні образи визначають митцям межі їхньої творчості. Вона є дедукцією з готових засновків. Митці не відкривають уже потім нічого нового, лише вчаться дедалі краще розуміти секрет, довірений їм у вступі, і творчість їхня є безугавною екзегезою, коментарем до тієї єдиної строфи, яку їм було викладено. Зрештою, мистецтво не розв'язує цієї таємниці дорешти. Вона застається нерозв'язаною. Вузол, у який була скручена душа, не є фальшивим вузлом, який розходиться, якщо потягнути за кінець. Ми маніпулюємо при ньому, стежимо за бігом нитки, шукаємо кінця, і з тих маніпуляцій постає мистецтво».

Мотив фаєтону, карети, кінного екіпажу повертається в дуже багатьох рисунках Шульця, аж до останніх. Він з'являється навіть у такому специфічно монотематичному циклі, як *Ідолопоклонна книга*, а також у гравюрі «На Цитері», хіба що коней у ролі тяглових тварин заступили тут чоловіки. На екіпажі ми натрапимо також деінде, скажімо, в ілюстраціях до *Весни*. Але то вже не фаєтони з дитячих візій, у них возсідають постаті одягнених чи оголених дівчат, які виринули пізніше, в «геніальну епоху», після пробудження статі, — епоху, так само фантазієтворчу, як геній дитинства.

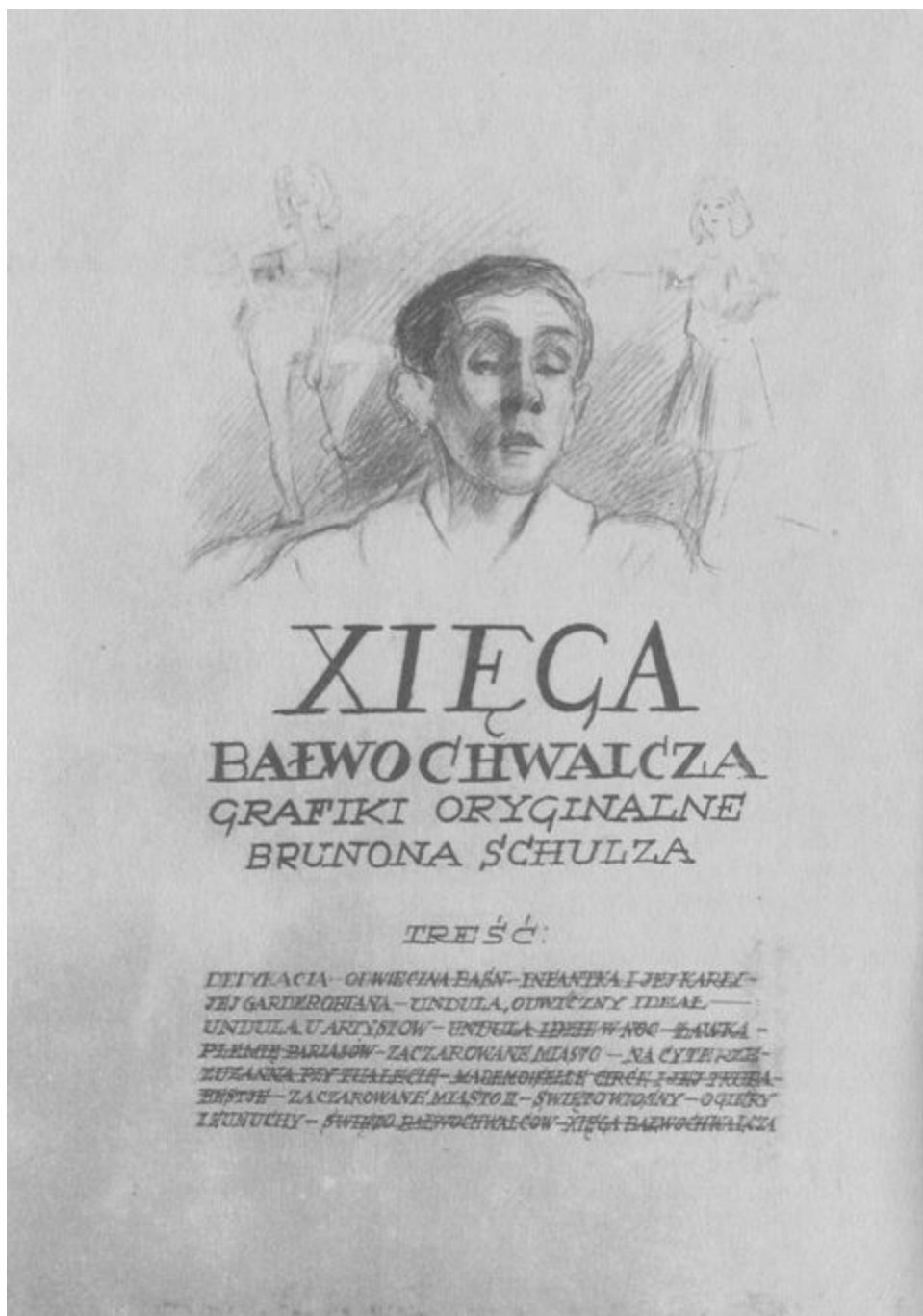


[«На Цитері», графіка з циклу Ідолопоклонна книга](#)

Візницький кінь, безкрилий Пегас Шульцівського мистецтва, казково-фантазмагоричний герой *Цинамонових крамниць*, супроводжував біографію митця від найперших днів її Сотворіння — не лише в рисунку, а й у слові, про що, зрештою, сам Шульц у процитованому вище тексті не казав. Про це згадав

близький товариш дитячих літ Бруно. Коли у школі в одному з початкових класів учитель польської мови загадав учням твір на довільну тему, Шульц написав фантастичне оповідання про коня, яке викликало сенсацію й подив; зошит із твором позичив у вчителя директор гімназії та інші педагоги, щоб його прочитати.

Чи може й література, в якій Шульц спробував свої сили так пізно, також об'явилася вже в його дитинстві, а початок письменства став продовженням — після тривалої перерви — отого раннього прадебюту? Знову «повернення у дитинство»? Можна сумніватися, чи наведений висновок Шульца про вирішальні піткання дитячої уяви, відданим екзегетом і продовжувачем яких він застається до кінця, справджується в кожній творчій біографії, але годі сумніватися, що твір автора *Цинамонових крамниць* повністю підтверджує ту теорію. Насамперед його візіонерська, велика проза, прошита міфологією дитинства, є приголомшливою екземпліфікацією заразом і тієї відданості найпершим об'явленням уяви, і архетиповим мотивом культури. Пишучи в листі про чужу творчість, він говорив про ту макро- і мікротрадицію: «...переплетення ґатункової, пантеїстичної міфології з індивідуальною дитячою [...] здається мені законним, дуже влучним і властивим, позаяк ці дві міфології дивовижно навзаєм інтерпретують і доповнюють одна одну»^[124].



Титульна сторінка одного з примірників /долопоклонної книги

У часи, коли Шульцівська міфологізація почала охоплювати — у слові — щоразу ширші простори дійсності, рисунок намагався йти слідом за словом і вступив у розлогі Регіони Великої Єресі, аби — щоправда

з меншою, ніж проза, інтенсивністю — давати їхній образ, вторувати письменницьким візіям. Його відмінність від панівних у мистецтві течій, його самотність на їхньому тлі (так само, як безпрецедентність і неповторність його прози) є свідченням принципової своєрідності мистецтва Шульца — явища, яке виросло «на власному ґрунті», «яке несе в собі самому свої джерела й засоби», користуючись тут словами самого письменника, вжитими стосовно Гомбровича.

Ілюстрування власних книжок вабило Шульца, захопленого графікою XIX століття, органічно пов'язаною з текстом, включеною у нього як пластичний коментар і акомпанемент. Пишучи до Стефана Шумана про *Цинамонові крамниці*, він визнав: «Я міркував про ілюстрування тієї речі дереворитами посеред тексту, як книжки початку 19-го століття, але не знаю, чи зроблю те»^[125]. Задум цей, щоправда не у формі гравюр, Шульц утілював щойно у своїй другій, а водночас останній книжці, — в *Санаторії Під Клепсидрою*. Цей митець-новатор і візіонер тужив водночас за графічним методом і стилем (чого, зрештою, не зумів реалізувати), який апелював до техніки минулого століття, стислої, «щільної» за фактурою. В 1935 році він писав у листі: «Я багато дав би, щоб навчитися техніки деревориту. Я бачив зараз на виставці італійців — дереворити французьким способом 19-го століття, отже, зроблені гребінцями (штрихування), — які мені страшенно подобалися, хоча критика наша не в захопленні від цієї виставки, а особливо графіки»^[126].

На опанування деревориту він уже ніколи не знайшов ні нагоди, ні часу. Йому не судилося також повернутися до *cliché-verre*, єдиного ґатунку графіки, в якому він вправлявся несповна тридцятилітнім молодим

чоловіком. Отож, *Ідолопоклонна книга* залилася єдиним твором Шульца-графіка.

* * *

Називаючи свою теку графіки *Xięga bałwochwalcza*, ушляхетнюючи правопис цього заголовку архаїчним іксом, Шульц поставив свій твір наче в один ряд зі святими книгами, конфесійними канонами, міфологіями, натякаючи на її високу покровність із міфічною Книгою [Księgą], про яку він оповідає у своїй прозі як про празразок усеньких книжок, джерело міфів і архетипів, яке іноді набуває іпостасі перших лектур і шпаргалля дитинства.

Тільки що ота Книга, відома нам із його письменства (і з власного дитинства), промениться всеохоплюючим духом творчої уяви, розпросторюється в безконечність балачкою, історіями, що далеко відхиляються від тексту покликання, новою, поетичною інтерпретацією дійсності. *Ідолопоклонна книга* є наче самим актом покликання, то свого роду пролегомен до міфічної Книги.

Коли Віткевич запитав його, чи в своїх пластичних роботах він дотримується тієї самої лінії, що й у літературі, Шульц відповів ствердно:

«Це та ж дійсність, тільки різні її відтинки. Матеріал, техніка діють тут як засада добору. Рисунок своїм матеріалом окреслює вужчі межі аніж проза. Тому я гадаю, що в прозі висловився повніше»^[127].

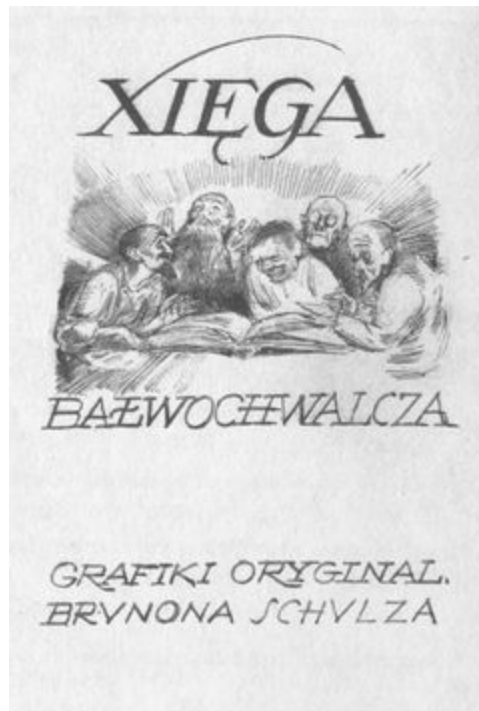
Хотілося б це твердження доповнити й відкоригувати, хоча його принципова слушність не підлягає сумніву.

Де приховані джерела Шульцової уяви, з чого він черпає сили, які стимулюють мистецьке видиво, — за словами самого Шульца? Емоційно-міфологічна магія дитячого сприйняття світу — перше джерело. Саме з нього черпає малий Юзеф, *alter ego* автора в оповіданні *Книга*, в епоху перебивачок і мильних бульбашок. Але те джерело з часом пересихає. І щойно період статевого дозрівання, перше передчуття статі відроджує, пробуджує його знову, вже в передчутті небезпеки, і в тій небезпеці віднаходить нову ясність, нову вартість і смак. На сторінках *Книги* з'являється приборкувачка чоловіків, невідпорна крамарка флюїду з лебедем Маґда Ванґ і Анна Чілок, уособлення неогамовної біології, власниця буйного волосся, яким поросла вся її істота.

І як батько патрунував дитинству та його достатево чародійству, так пізніше, в часи, названі Шульцом «геніальною епохою», його місце посіла жінка-ідол. Нею рухає неусвідомлена біологія, котра апробує сама себе, сповнена почуття самодостатньої досконалості. Її деструктивні схильності та пориви щодо чоловіка та його духовних забаганок є тільки позірно й принагідно нищівними. У мазохістському сприйнятті вони є водночас стимулююче творчими, несвідомо сприятливими, мимоволі запліднюючи уяву. Не випадково, що Аделя, перешкоджаючи й обриваючи лекцію Батька в *Трактаті про манекени* (зрештою, що симптоматично, виголошувану до аудиторії, яка складається з дівчат), принижуючи його інтелект і уяву, спонукає водночас до наступних, іще блискучіших злетів. Не без причини то саме вона відкриває очам хлопця рештки пропалої міфічної «Книги дитинства», що є рештками — і якими ж казковими! — якогось старого видання. Дарма, що сама вона сповнена погорди і

зневаги до того шпаргалля. Це не зменшує його вартості, навпаки, — підносить. Адже «освячуюча милість» спливає з Аделі та її сестер по статі несвідомо, ба навіть у супереч наміру.

У письменстві Шульц зумів із надзвичайною досконалістю проникнути у дійсність на пограниччі яви і сну, дозувати видиво з різною напругою та щільністю матерії, заглибитись у багатозначні закамарки досвіду. Подібного ступеню візіонерства, такої ж майстерності мистецької мови він не осягнув у пластичних працях, хоча були вони цариною його перших, зрештою, тривалістю в житті, мистецьких втаємничень і дослідів.



[Титульна сторінка Ідолопоклонної книги](#)

Ідолопоклонна книга, юнацький твір Шульца, відзначається ще більшим, свідомо вчиненим звуженням мистецького діапазону та значень. Її можна було б назвати вступом до міфотворчості, яка так рясно й чудово розвинулася в письменстві митця; проте в ній брак — чи майже брак — продовжень, фантазієтворчих

результатів культу жінки, творчих ефектів рабського підданства щодо її черевичок, її панчіх, щодо всієї її метафізично-біологічної тілесності. Зневага, з якою вона ставиться до свого поклонника і віруючого, є для нього актом бажаного вирізнення; біль, якого вона завдає, — насолодою. Все це виростає у *Книзі* до конфесійного, культового, сакрального рангу. Фетишизм — у сексологічному сенсі — ототожнюється з фетишистським культом первісної людини; мазохізм — із церемоніалом упокорення перед божеством. А водночас — не втрачає рис гострого еротизму, піднесеного зі сфери *profanum* у регіони *sacrum*.

Дошукуючись творчих мотивів, унаочнених у *Книзі*, ми ведемо мову про девіацію творця, яка призводить до зміщення значень, а отже, про суб'єктивні відчуття самого творця, ідолопоклонника. Чи твір мистецтва, який постав із настільки особливих рис індивідуальності, з тенденцій, які не поділяє глядач, може бути прочитаний інакше, ніж цього вимагають авторські послання? Поминаючи відверто фальшиві екзегези, які вбачають у *Книзі* винятково різновид пронизливої скарги та болісного зізнання, можна сказати, що розбіжність між авторським відчуттям сенсуального вмісту *Книги* та почуттями глядача твору зводиться, загалом, до різниці між ототожненням себе вповні з його посланням та акцептуванням його метафоричного значення, висловленого за допомогою гіперболи. Зостається загальний культ жіночості, піднесений у творі мистецтва до потуги завдяки експресії, котра прагне до крайнього напруження.

Станіслав Ігнаци Віткевич писав про це так: «На мою думку, жінка за своєю природою [...] мусить бути в принципі психічною садисткою і фізичною мазохісткою, у той час, як чоловік мусить бути психологічним мазохістом, натомість фізичним садистом, Шульц довів

вираз тих обох психічних комбінацій до крайньої межі напруги і мало не потворного пафосу»^[128].

Літературна критика не раз помічала й підкреслювала живописність прози Шульца як очевидну рису його письменства. З не меншою слушністю можна було б констатувати літературність його рисунків і гравюр. Це спонукає і переконує нас до того, щоб придивитися до їхнього змістовного шару. Зрештою, більшість рисунків, принаймні тих, які збереглися, меншою чи більшою мірою стосуються безпосередньо літературних творів. Понад тридцятьма авторськими ілюстраціями споряджене перше видання *Санаторію Під Клепсидрою*, супроводжуючи прозу, з якою вони тісно пов'язані. Ніколи не втілене прагнення митця опанувати різні графічні техніки, в пізніший період було пов'язане власне з ілюстраторськими задумами, поєднання рисунку з письменством — тоді, коли література посіла у творчості Шульца перше місце, відсуваючи рисування на дещо дальший план, уже підрядний щодо неї.

Іще під час роботи над *Ідолопоклонною книгою*, в 1921 році Шульц писав літературному критикові Остапові Ортвінові: «Оскільки я побачив багато нових речей, то перебуваю під гнітючим враженням власних недоліків і відсталості. Пан Гожица порекомендував мене Скочилясові, до якого я завтра піду і в школі в якого, може, працюватиму. Пан Гожица також познайомить мене з Крамштиком»^[129]. Іще через п'ятнадцять років він переконував у одному з листів, що має намір — ішлося, мабуть, про перспективу нового видання *Цинамонових крамниць*, — навчитися деревориту, щоб те видання ілюструвати, а за рік до своєї трагічної смерті, вже в окупованому німцями Дрогобичі, пропонував своїй молодій приятельці, малярці Анні Плоцкер та її нареченому Маркові Цвіліху, щоб ті навчали його «малярства, очищеного від

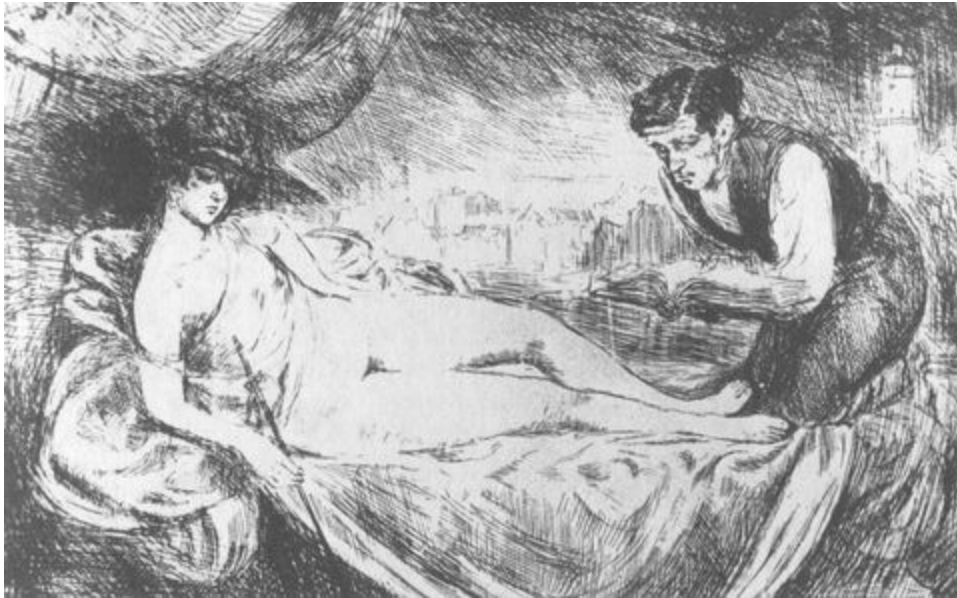
академізму»^[130]. Усі ті наміри ніколи так і не здійснилися, в галузі графіки Шульц виконав лише *Ідолопоклонну книгу*, послуговуючися рідкісною технікою, не вживаною в Польщі практично ніким. Він пише про неї в листі до Зенона Вашневського, колишнього колеги по навчанню у Львівській Політехніці:

«Метод, яким я послуговуюся, є копітким. Це не офорт, а т. зв. *cliché-verre* — скляна пластина. Рисується голкою на шарі чорного желатину, який вкриває скло, отриманий таким чином негативний, просвітлюючий рисунок виконує роль негатива світлина, тобто його треба скопіювати у фотогр. рамці на світлочутливому папері, проявити, закріпити і промити — процедура, як при фотовідбитках — кошти чималі — праця також»^[131].

Шульц розпочав роботу над тим циклом у 1920 році, праця тривала упродовж наступного року, а за кілька років він заходився вміщувати комплекти гравюр, які налічували від кільканадцяти до понад двадцяти робіт, у власноручно виготовлені теки, оправлені в полотно, яких виконав, мабуть, щонайменше кількадесят.

Безсумнівні ознаки мистецького впливу Гойї знайшли вираз і в драматизмі самого рисунку, і в динамічності композиції фігур і світлих плям, які контрастують із оточуючою їх темрявою. Проте тут наче зустрілися Гойївські мотиви з різних сфер: його «Шаленства» чи гострота «Капричос» супроводжуються «Оголоною Махою» — Шульцівською Ундулею, насиченою власною вродою, котру не сміє затьмарити

grimаса доволишньої розпусти, хоча саме вона є джерелом збурення.



«Ідолопоклонна книга II», титульна графіка з Книги

Ідолопоклонна книга та більш ранні рисунки не мають ілюстративної функції, хоча, як і вся пластична творчість Шульца, містять «літературні» ба навіть наче-фабулярні первні. Станіслав Ігнаци Віткевич, який одним із перших високо оцінив літературну творчість Шульца, з ентузіазмом поставився до його гравюр. В опублікованій оцінці їх, де, керуючись своєю схильністю до жартівливих неологізмів назвав їх «дряпографіями» (від слова «дряпати»), він писав: «Донедавна я й не знав, що коли йдеться про рисунок, — Шульц є мало що не самоуком. Це може тільки ще більше посилити повагу до цього дивовижного таланту й індивідуальності. Як графік і рисувальник він належить до нурту демонологів. Гадаю, початки цього напрямку проглядають у деяких творах старих майстрів, які ще наче в ньому не спеціалізувалися, ск. у Кранаха, Дюрера, Грюневальда, коли вони малюють із дивовижною впевненістю й розгнужданою насолодою

теми радше пекельні, ніж небесні, відпочиваючи в них із чистим сумлінням після часто либонь нудних і вимушених святощів. [...] Але справжнім творцем того напрямку (звісно, якщо йдеться про зміст, про підґрунтя дійсності, про нагоду для Чистої Форми) був Ґойя. Від нього виводяться демонологи ХІХ століття, як-от Роп, Мунк чи навіть Бердслі. [...] Деякі з композицій Шульца видаються майже близькими до ідеалу Чистої Форми, з точки зору композиції та розподілу темних і світлих плям, а також незначних деформацій, що дають надзвичайно контрастне спрямоване напруження окремих мас. Та, либонь, єдність індивідуальності цього митця (не цілком розвинутого у чистому типі) все ще є (а може, й назавжди) причавлена його потужним життєвим наповненням і не може досягнути самотійності виразу в чисто мистецькій формі. [...] Маю таке враження, що в Шульца ми перебуваємо якщо вже не в зоні геніальності, [...] то принаймні на її межі. Те саме стосується його літератури»[\[132\]](#).

Ми процитували фрагмент висновку Віткаци не лише з огляду на влучно вказані ним зв'язки з великим європейським мистецтвом, віднайдення в ньому великих попередників Шульца, але також задля того, щоб заперечити деякі з цих оцінок і тверджень. Із певністю останнє речення цитати, у частині, яка стосується письменства Шульца, заслуговує на беззастережне підтвердження: Шульц — геніальний письменник. Проте важко було б віднести цей епітет, цей найвищий ступень до пластичної творчості Шульца, зокрема до його юнацьких гравюр. Є між ними ліпші й гірші, трапляються чудові пластичні твори, проте їм далеко до вершин Шульцівської прози. Цікаві рисунки геніального письменника. І власне факт, що вони є витвором однієї й тієї самої руки, з під якої виринули у писаному слові *Цинамонові крамниці*, зумовлює їхню

особливу цінність, те, що вони цікавлять нас більше, ніж якби були витвором митця, що оприлюднив свої творчі можливості винятково у графіці та рисунку. Зрештою, здається, що Віткевич був схильний до зловживання крайніми судженнями, зокрема, надто розкидався визнанням геніальності. У тій же статті він написав про Юліуша Каден-Бандровського, що якби не певні недоліки його інтелектуальної та характерологічної натури, «він був би генієм усіх часів найвищої можливої міри». Також важко погодитися із твердженням, що «потужний життєвий зміст» Шульца притлумлює його творчість і знижує її політ, не дозволяючи досягнути Чистої Форми. Навпаки: без Шульцівських нав'язливих ідей, фобій, без усієї цієї заплутаної та похмурої духовної аури не було б ні письменства, ні пластики Бруно Шульца; саме вони — оті життєві страхи і пристрасті — є джерелом і творчим первнем його мистецтва, рушієм його динамізму та гарантом мистецької правдомовності.

Інша річ, що деякі гравюри *Ідолопоклонної книги* надто дослівно, наче без міфогенних перспектив, демонструють елементарні, інстинктивні нав'язливі ідеї автора. Зрештою, у *Книзі* ми ще перебуваємо наче у вступній фазі Шульцівської творчості, на самому пограниччі, так би мовити, інстинкту й міфу, фізіології та демонології. Вона є свого роду таємним інкубатором мазохо-фетишів у творчості цього митця, тут іще близьких до дослівності й емоційно мало не «самодостатніх», які не випромінюють багатобічну, розлогу експансивність його прози. Елементи цього візіонерства виступають тут у зав'язку, наче на стадії личинки, вони є легкою заповіддю, яка ще не відкривається, а навпаки, затуляє собою нові сфери уяви, очікуючи на шанс визволення у Шульцівському Слові. Тут ми все ще перебуваємо в альковному пеклі із запахом сірки й парфумів.

Демонізм і святість поєднуються чи міняються навзаєм в особливій амбівалентності і двоїстості відчуттів: засуджені спасенні, поразка стає тріумфом, а згаданий сморід сірки — ароматом кадилиць, небеса уніфікується з пеклом. Речники дидактичних завдань мистецтва схильні були таврувати подібний різновид творчості важкими звинуваченнями. Вони, зрештою, чинили це і щодо прози Шульца, яка прецінь є значно більш розлогою, багатшою на мистецьку проблематику, ніж моно- й автотематична *Книга*. Шульц це чудово усвідомлював і, згадуючи про закиди, які висували на адресу його літератури, писав до Віткаци:

«Говорилося про деструктивну тенденцію книжки. Можливо, що з точки зору певних усталених вартостей це так. Але мистецтво оперує доморальними глибинами, в точці, де вартість є тільки-но *in statu nascendi*. Мистецтво як спонтанне висловлення життя ставить завдання перед етикою, а не навпаки. Коли б мистецтво мусило тільки підтверджувати те, що кимось уже було усталене, — воно було б непотрібним. Його роль — бути зондом, заглибленим у неназване. Митець є апаратом, який реєструє процеси у глибинах, де твориться вартість».

Уже тут, у *Книзі*, з'являються міфологічні зв'язки — явище, цілковито не відокремлюване від письменницької творчості цього митця. В самому заголовку *Книги*, який включає її наче до категорії Священних Книг, визначаючи її роль *sui generis* єретичної Біблії — дається взнаки ота сакралізуюча тенденція. Вона виявляється і всередині *Книги*, в її

специфічних апеляціях, у термінології, в алюзіях до класичних міфів. Діється це інакше, ніж у прозі. Щоправда, і там містечкового волоцюгу називають Паном, іменем грецького божка; і там служниця Аделя, яка повертається з кошиком зелені та фруктів із торговиці, порівнюється з Помоною... Проте в принципі не надавання персонажам міфологічних імен є вирішальним для їхнього міфічного походження й спорідненості з архетипом; у письменстві Шульца родоводи мають глибші зв'язки й мотивацію. Зберігаючи свою індивідуальну, сучасну тотожність, вони беруть участь в одвічному, постійно повторюваному обряді. Міфологізації підлягає їхня сутність, а не наймення.

По-іншому в *Книзі*, де лише назви гравюр можна виразити словом. Відтак під однією з гравюр знаходимо назву: «Мадемуазель Кірка та її трупа». Молоденька циркачка з батогом у руці змушує літніх циркових атлетів піднімати тягарі у сцені дресирування чоловіків. Це Шульцівська версія грецького міфу про Кірку (Цирцею), котра перетворювала чоловіків на свиней. Іншу гравюру — одну з найкращих у *Книзі* — Шульц назвав «На Кітірі». У візку, який тягнуть чоловіки, сидить вишукана дама з батогом у руці, вітаючи її, кілька чоловіків б'ють доземні поклони. І знову — легендарна Кітіра (або Кітера), грецький острів у Середземному морі, позичає тут свою назву як місце найдавнішого культу Афродіти, яка біля його берегів начебто виринула з моря. В іншому місці покоївка названа «Панною Гестією», тобто іменем міфічної дочки Кроноса та Реї, грецької богині, опікунки домашнього вогнища. Так само один із рисунків періоду до *Книги* має назву «Вакханалія»; вакханки на цій гравюрі, напівоголені, проте в сучасних сукнях — мають звироднілі обличчя п'яних повій, вони є сучасною версією своїх античних посестер, оточених культом жорстоких Менад.



«Зачароване місто II», графіка з циклу
Ідолопоклонна книга

Загадково бринить ім'я головної героїні Книги: Ундуля. У багатьох гравюрах центральна жіноча постать названа власне тим ім'ям: «У шатні Ундулі», «Ундуля — одвічний ідеал», «Ундуля у митців», «Ундуля крокує в ніч». Постать жінки на цих гравюрах змінюється, одна не подібна на іншу, лише ім'я залишається тим самим. Воно породжує асоціації з Ундиною — русалкою, з unda — хвилею, струменем, виром, неспокоєм... Аби бодай гіпотетично відповісти на запитання, звідки взялося це ім'я, треба сягнути до *Цинамонових крамниць* і *Санаторію Під Клепсидрою*, до прози Шульца.

Однією з головних постатей, уособленням переможної жіночності — у Шульцівському розумінні цього визначення — є служниця на ймення Аделя. Як мало не всі особи і в прозі, і в малюнках Шульца вона мала в автобіографії письменника свій прототип, — ним

була служниця в домі Шульців, Рахель. І так само, як дядечко Герш перетворився у прозі Шульца на Ієроніма, а сестра Регіна чи Рифка — на тітку Ретицію, так Рахель обернулася на близьку за звучанням Адель. Усі імена були в такий спосіб «універсалізовані» Шульцом, і лише містечковий злодій Шльома та божевільна Тлуя залишилися з іменами, які насправді носили їхні дрогобицькі прототипи.

Ім'я Аделі оселилося в літературних візіях письменника; більш рання від Аделі Ундуля запанувала в *Ідолопоклонній книзі* як перший варіант справжньої Рахелі, також фонетично споріднена з оригіналом.

Інші постаті, які виступають на сторінках *Книги*, є анонімними, і для нас не має жодного значення той факт, що всі вони — і владні жінки, і скарлілі чоловіки — мають обличчя дрогобицьких знайомих, приятелів і симпатій митця, що то портрети багатолітнього приятеля Мундка Пільпеля і Мілі Люстіґ, Тинки Купферберг і Дзюні Шмер, Фридерики Ваґнер і Сташка Вайнґартена, і багатьох інших дрогобичан. Проте це було істотно для самого Шульца: витворюючи дійсність *Книги*, він прагнув вписати в неї достовірні подоби відчутної на дотик дійсності, щоб мати відчуття істотного і впізнаваного укорінення в ній своїх візій, в яких силеноподібні, гібридні створіння, напівлюди-напівсобаки чи напівлеопарди сусідять на рівних правах із фізіономіями мешканців Дрогобича, учасників реальної біографії творця.

Не лише обличчя знайомих митця — окрім його автопортретів — утверджують зв'язок твореного з реальною біографією митця; подібну роль виконують автентичні фрагменти Дрогобича, які супроводжують ідолопоклонні обряди своєю присутністю будуючи тло розігрованих сцен: будиночки дрогобицького ринку, вежа тамтешньої ратуші, фронтон собору, місцева церковця із цибулястим куполом...

Універсалізм Шульцівської візії не відмовляється від топографічних знаків — так само і в прозі — а включає упізнавані реалії «тутешності» до своєї всеосяжної міфології. Це одвічний звичай, відомий майстрам давніх епох, які обличчя святих чи апостолів творили з власних рис чи фізіономій своїх приятелів або меценатів, а біблійні краєвиди насичували рідними пейзажами.

На тлі примарно напівреальних будинків містечка, контури яких розчиняються в мороці, відбуваються ідолопоклонні обряди *Книги*. У гравюрі «Зачароване місто» дві одночасно привабливі і зверхні дівчини йдуть крізь морок, оточені плазуючими біля їхніх ніг істотами іншої статі. Через понад шістдесят років, у 1983 році, в Парижі відбулася виставка польського авангардного мистецтва під назвою *Présences Polonaises*, на якій переважали твори Віткаци, проте доволі широко були також представлені малюнки й гравюри Шульца. З цієї нагоди у Франції з'явилася друком *Книга*, яка містила репродукції малюнків і гравюр, а також одне з оповідань автора *Цинамонових крамниць* у перекладі французькою мовою. І ось одного дня до її видавця зголосилися дві старенькі, які представились як колишні панни з «Зачарованого міста», горді сьогодні, що митець увічнив у тій гравюрі їхню молодість...

Проте не завжди і не всі особи, яких Шульц точно портретував у своїх малюнках і фантасмагоріях *Книги*, були йому за це вдячні. Адже постаті з їхніми обличчями брали участь у його рисованих ідолопоклонних сеансах — як фігури цілком оголені та учасники непристойних сцен, а отже ситуацій, в яких Шульц ніколи не міг їх бачити. Те, що ми тут маємо справу з витвором фантазії, всього лиш «завіреної» правдивими рисами знайомих облич — для багатьох не було аргументом чи виправданням.

Елементи пізньобарокового, рококового декору, наявні вже в деяких рисунках, які передували *Книзі*,

виступають у ній рясно, щедро, переповнюють інтер'єри, становлять храмово-будуарне убранство *templum*. Каліграфічно вишуканий знак рокайля, закручені гвинтом стовбури колон чи підпор фантастичного ложа, багаті кронштейни причандалля, вигнуті у формі консольних волют — усе це є наче символом жіночої повні й надміру, знаком насиченої та самовдоволеної досконалості. Ця свідомо архаїзація супроводжується традиційною технікою рисунку, іноді мало не каліграфічною, сповненою витонченості, вона рідко дозволяє собі ескізність та формальну розхристаність. Предметність, стриманість стилю тим сильніше — завдяки гвалтовному контрастові — посилює експресію, поглиблює драматизм *Книги*. Екстатична драма інстинкту, який тут є елементарною темою, еволюціонує, поширює засяг своїх сенсів і асоціацій, стає — в найкращих з-поміж цих гравюр — розлогою екзистенційною драмою з неоднозначною символікою.



[Екслібрис Максиміліана Гольдштайна, 20-і роки](#)

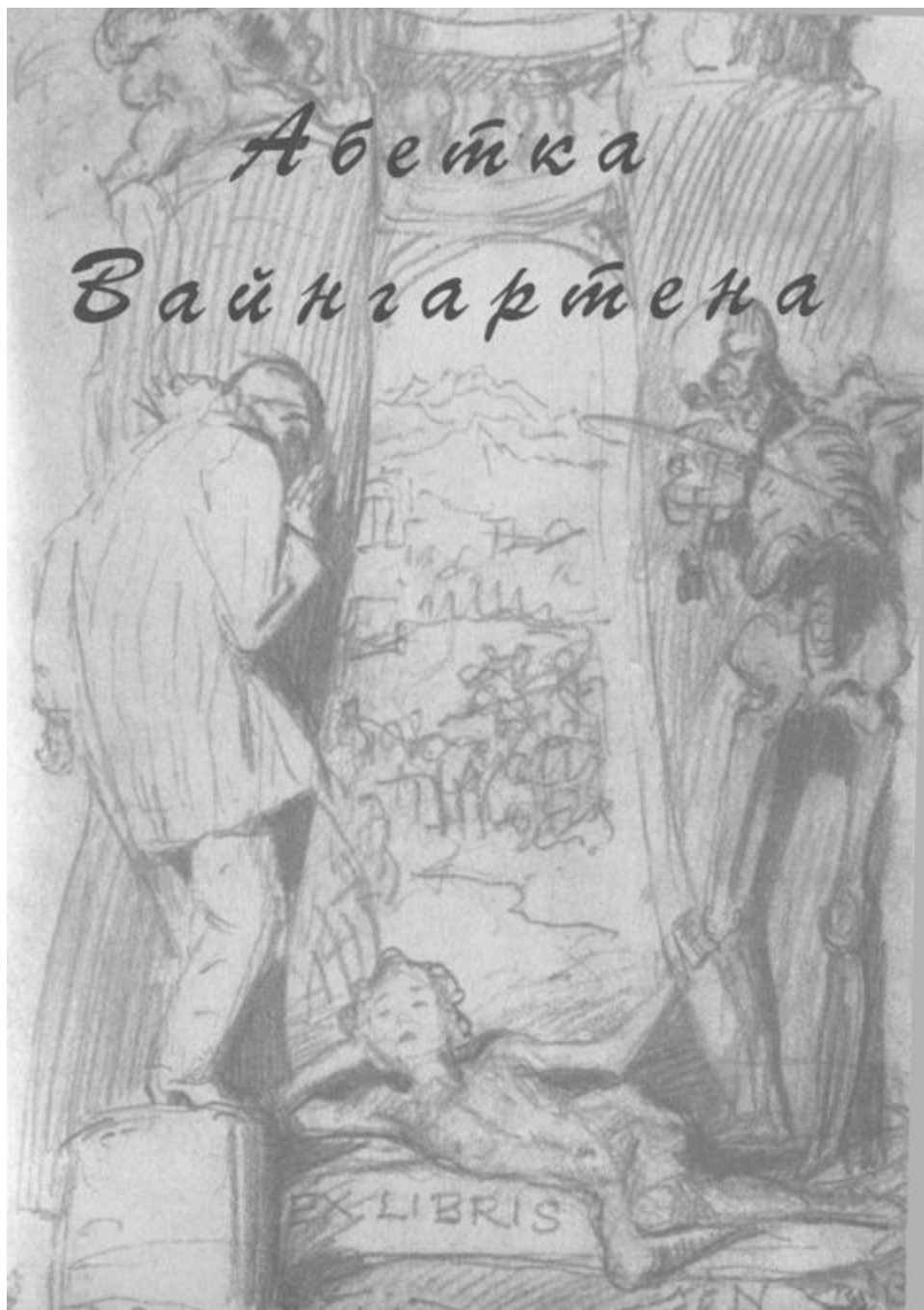
У період створення *Книги* Шульц радше за все ще не займався літературною творчістю. Цілковитою вигадкою є інформація, буцім *Книга* окрім гравюр, містила писаний текст, який безпосередньо до них стосувався, наче вона була комбінованим, літературно-пластичним твором. Таку інформацію подає Серж Фошєро в нарисі, написаному до французького видання *Книги*^[133], додаючи, що той текст пропав. Його ніколи не було. *Книга* промовляє, волає лише образами, шокує та провокує винятково візуальними засобами.

Проте ми можемо припустити, що саме *Книга*, морок якої опромінює Жінка, яка є джерелом світла, болю й пожадання, є провісником Шульцівського Слова, проголошенням його письменства. Ту її роль, той задум

можна прочитати в ній самій. В останній гравюрі, яка називається «Ідолопоклонна книга», — тій самій, що видніє на титульній сторінці всієї теки, — ми, мабуть, знайдемо підтвердження цього здогаду.

Існують два варіанти гравюри, дуже різні, проте споряджені однією й тією самою назвою. На обох зображена — одного разу її читають, іншого разу — офірують Жінці, встановивши на її вівтарі, — Книга, плід культу. На відкритих сторінках великого фоліанту ми бачимо рядки тексту, свідчення народження Слова — слова Творця Цинамонових Крамниць.

Абетка Вайнґартена



Гравюра й літера, малюнок і слово, пластика й література — дві галузі творчості, які Шульц плекав паралельно, інколи в тісному взаємозв'язку, нерозлучно

супроводжували одна одну від миті, коли маляр і рисувальник заходився до своїх перших письменницьких спроб. Отож місце, в якому зустрічаються навзаєм ті два шляхи самовиразу, де вони не лише співіснують, а й, діючи спільно, творять двоїстий, проте цілісний літературно-пластичний, словесно-графічний твір, є місцем особливого, Шульцівського симбіозу. Найповніше це відображено в книжці, в якій ілюстрація вторує текстові, — у збірці *Санаторій Під Клепсидрою*. В інших випадках рисунок акомпанує тільки літері-ініціалові. І буває так, що він встряє поміж слова, а іноді літера вторгається в зображення; елементи обох мистецтв, малярського та письменницького, змішуються між собою, творять нову амальгаму, слугуючи навзаєм одна одній.

Іноді слово обмежується до коротких, хоча й промовистих назв пластичних творів, як в *Ідолопоклонній книзі*, наче заголовків наступних строф цієї єретичної Біблії Ероса. В *Каталозі бібліотеки Станіслава Вайнґартена* слова уже чужі, вони є записами прізвищ авторів і назв книжок, які вносив власник книгозбірні. Лише літера, кожна з літер абетки, є тут твором Шульца. Разом зі своєю довкільною мальованою композицією, в яку вона вплавлена, літера виконує роль графічного оголошення, літерно-іконографічного провісника.

Збірка містить чудову серію ініціальних віньєток і вступну та прикінцеву композиції, які становлять пластичну оправу цього каталогу. Виконані олівцем, тобто в нетривкій техніці, особливо, коли йдеться про перелік книжок, який постійно треба гортати, вони, мабуть, були задумані лише як проект, покликаний пізніше прислужитися розробці остаточної версії, виконаної пером і тушшю. Проте цього ніколи не сталося. Шульц не повернувся до роботи над ним, а Вайнґартен уживав подарунок приятеля за

призначенням, вписуючи до нього свої книжкові придбання.

Каталог має форму книжки в цупкій полотняній оправі бежево-жовтуватого забарвлення і оздоблений рисунками тушшю на обох обкладинках: перший зображує чоловічу постать на тлі Вавилонської вежі, другий — бростаючу в місці старечу голову гомункулуса. Кожний рисунок-ініціал розміром у цілу сторінку перекладений вшитим у книжку аркушиком цигаркового паперу.

Каталог зберігся порівняно добре, особливо якщо взяти до уваги, що впродовж певного часу він перебував у руках випадкового власника нічийного шпаргалля й мотлоху. Від рисунку, який містив літеру «J», залишився тільки слід вирваної сторінки, а композиція із літерою «Z» дуже затерта, майже зчезла.

Списки книжок збереглися повністю. Не маючи дозволу покупця та власника каталогу на фотографування чи нотування списку всіх авторів і назв, ми можемо тільки на підставі побіжного перегляду їх стверджувати, що поряд із численними творами польської літератури в книгозбірні містилося також чимало назв німецькою мовою.



[Станіслав Вайнґартен, бл. 1930](#)

Твори, присвячені красним мистецтвам, посідали почесне місце серед книжок Вайнґартена. *Процес* Франца Кафки фігурує в каталозі і в німецькому оригіналі, і в польському перекладі, виданому під маркою Шульца, але зробленому, як уже сьогодні відомо, його нареченою Юзефиною Шелінською, якій він допомагав. Серед зареєстрованих у списку книжок є обидва томи прози Бруно Шульца — *Цинамонові крамниці* та *Санаторій Під Клепсидрою*, а також тека гравюр *Ідолопоклонна книга*. Знаходимо також позицію: Шульц Бруно — Колекція рисунків. Той запис свідчить, що, окрім творів, якими були обвішані стіни помешкання Вайнґартена, він іще мав і колекцію неоправлених робіт приятеля в теці на полиці своєї бібліотеки. Він збирав їх багато років і доповнював усе новими придбаннями.

Каталог є дещо молодшим, аніж *Ідолопоклонна книга*.

Гравюри, з яких складається *Книга*, були не ілюстраціями до якихось текстів, не доповненням до будь-чого, а самобутньою серією гравюр у стилі

символізму, схрещеного з експресіонізмом, з одного боку, освоєних завдяки індивідуальності Шульца, з іншого — взятих у лапки стилізацій, запозичених із давніших течій мистецтва, з похмурого тла Гойї та його попередників.

У *Каталозі Вайнгартена*, який постав через кілька років, мабуть, у середині двадцятих, рисунок інакший, наче «заражений» кубізмом, фігури, постаті позначені слідами його впливу. Також не важко знайти паралелі з напрямком *art déco*, який саме тоді розвивався, а назвою своєю завдячував паризькій виставці 1925 року — *Exposition Internationale des Arts Décoratifs*. Твори цієї течії, втілювані зокрема в декоративному мистецтві та ілюстрації, черпаючи з досвіду кубізму, відзначалися функціональними засновками й геометричною стилізацією. Окрім кількох рисунків зі збірки Літературного музею, в яких видно виразні риси цього стилю, і *Каталогу Вайнгартена*, інші подібні стилізації Шульца либонь не збереглися.



Портрет Станіслава Вайнґартена, олівець, 1919

У *Каталозі* кожна з літер абетки пов'язана композиційно з окремим, тільки їй припасованим рисунком. Чи рисунки ті мають характер ілюстрації, а чи є знаками, які вказують на конкретний твір або автора? Чи літери, які в них вписано, можна віднести до конкретних позицій каталогу разом із відповідною рисунковою композицією? Чи можна би було прочитати їх як ребус?

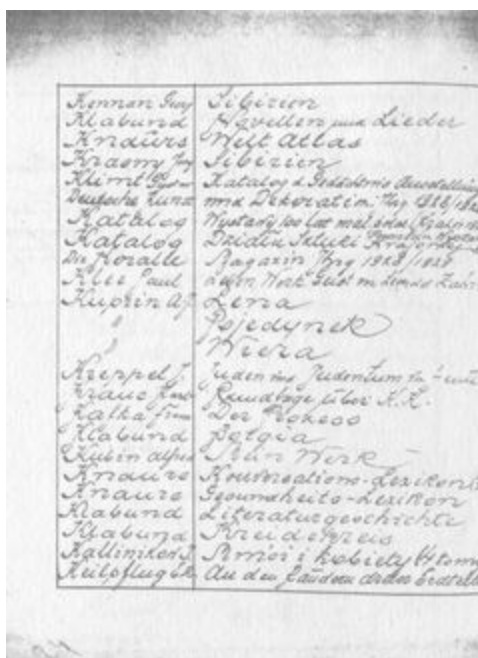
Годі відповісти на такі запитання, — тим більше, що каталогові записи є — окрім двох літер переліку книг — недоступними, застереженими заборonoю нинішнього власника. Ініціали, старанно опрацьовані у шрифті, становлять функціонально центральний елемент композиції, сповненої розмаху й поетичної таємниці. Виконуючи свою каталожну функцію, а водночас оздоблювальну й орнаментальну, вони заохочують — як образкове письмо — до розмаїтих прочитань та інтерпретацій. Довільні назви, які ми могли б їм дати, — не пояснюють їхніх секретів: танець арлекінів; літаючий килим; німфа, яка грає на флейті Пана; місяць та його жерці; мавпа і гермафродит; біла й чорношкіра... До вибуху Другої світової війни каталог був чинним, під Шульцівськими Знаками Абетки накопичувалися нові надходження до книгозбірні.

Кожна включена до неї книжка була означувана екслібрисом авторства Шульца. Серед осиротілих томів на чорному ринку та у вуличних букіністів після війни з'являлися примірники, споряджені екслібрисом Станіслава Вайнґартена. На ці книжки найчастіше можна було натрапити в Лодзі, що для колекціонерів і бібліофілів було інтригуючою загадкою, яку вони марно намагалися розв'язати. Тим більше, що тут знаходили не лише книжки з екслібрисом, але й доволі численні рисунки Шульца — так далеко від його дрогобицького

краю. Напрошувалося запитання: звідки тут аж так багато Шульця? Чи ті рисунки не є якими фальсифікатами? А може, їх хтось привіз після війни зі Львова?

Ні, то не були фальсифікати, і ніхто їх не привіз із львівсько-дрогобицьких сторін у роки післявоєнної примусової міграції з колишніх Східних Околиць. Їх доля була зовсім іншою.

На одне з моїх найдавніших оголошень у пресі щодо пошуку документальних свідчень про долю і творчість Шульца відгукнувся коротким, не згідним із правилами орфографії листом столяр із Лодзі Ігнаци Цайферт, який повідомив про те, що готовий продати мені щось, що він назвав «Каталок Вайнгартена [Katalok Weingartena]». Щоправда, я не встиг тоді його придбати, але через багато років отримав нагоду переглянути у лодзького антиквара в його приватній колекції.



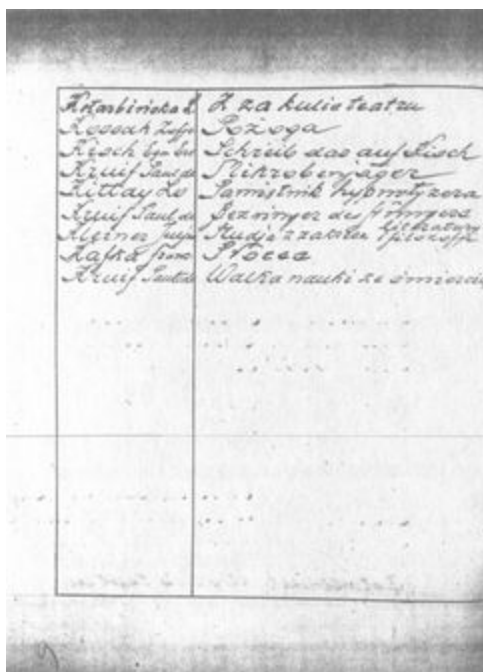
Сторінка Каталогу із власноручними записами
Вайнгартена, в т. ч. «Kafka Franz — Der Prozess»

Ким був Станіслав Вайнґартен? Варто тут зафіксувати його існування, безслідно затерте в пеклі Шоа, бодай тому, що він був одним із найближчих приятелів Бруно Шульца, його однолітком, найдавнішим союзником і шанувальником творчості майбутнього автора *Цинамонових крамниць*. Присутній на портретах і в групових сценах, мальованих і рисованих Шульцом, на гравюрах із циклу *Ідолопоклонна книга*, він був відданим колекціонером його творів, здавна брав участь у дрогобицьких диспутах молоді про мистецтво — ще до Першої світової війни. Вайнґартен був службовцем нафтового підприємства «Galicja», не творив у жодній галузі мистецтва, але був украй потрібним знавцем-шанувальником і аматором музики, малярства та літератури. Кремезний, із великими залисинами, розкосими очима та квадратною щелепою — він зовні був антитезою Шульца. Проте вони мали чимало спільних рис: насамперед творчу уяву з великою естетичною вразливістю, забарвлену в обох специфічно підданським культом другої статі; обидва залишилися до кінця парубками. І навіть тоді, коли Вайнґартена перевели на роботу до іншого міста, листування між ними не припинилося.

Як людина добре забезпечена, Вайнґартен іноді купував у Шульца його рисунки, допомагаючи тому в його хронічних нестатках і підтримуючи таким чином приятеля у мистецьких прагненнях, які часто зазнавали сумнівів і занепаду.

Станіслав, якого кликали Сташком, народився в Кам'янці Струмиловій^[134] близько 1890 року, був однолітком Шульца чи трохи старшим від нього. Батьки його володіли каменоломнями та копальнями вапняку біля Миколаєва понад Дністром. Мати, Шарлотта, овдовіла і переселилася разом із дітьми до Дрогобича. Стах студіював два роки право у Львові. Він брав участь

у боях Першої світової війни як австрійський офіцер, а відтак — уже в незалежній Польщі — оселився знову разом із родиною у Дрогобичі, в будинку Кароля Генделя, родинно пов'язаного із Вайнґартенами. Генделі ще за австрійських часів були співвласниками галицьких нафтових свердловин. Завдяки тим давнім зв'язкам вони виклопотали Станіславові посаду фінансового службовця в нафтовому підприємстві «Galiqa». З часом він підвищив свою професійну кваліфікацію, став фаховим економістом-торгівцем та просунувся на вищі посади. Ніколи не займаючись активно мистецтвом, він став — у тому числі, завдяки приятелюванню з Шульцом, — його знавцем, колекціонером із доволі широкими мистецькими й гуманітарними інтересами. То була цілком безкорислива любов, незмірно далека від його фахової діяльності. Кімната Вайнґартена в дрогобицькому помешканні була вся, мало не від стелі до підлоги, обвішана рисунками й гравюрами Шульца. Переведений на роботу до Львова (близько 1927 року), він оселився там по вул. Охоронок [Ochronek], 9, у винайнятій кімнаті, де Шульц іноді його відвідував. «Кімната його, — згадує тогочасна сусідка, — вся потопала в ескізах і образах Шульца». Через кілька років, коли йому довірили високооплачувану посаду в лодзькій філії «Galicji», він перебрався до Лодзі. Львівські сусіди пам'ятають його як вишуканого та самотнього пана, якого ніхто, окрім Шульца, схоже, не відвідував. Його кімната «була достоту обвішана» рисунками Шульца. На багатьох із них є зображення Вайнґартена у постаті карлика із великою, частково голомозою головою.



Сторінка Каталогу із записом «Kafka Franz — Proces»
(польське видання у перекладі, підписаному іменем
Бруно Шульца)

У Лодзі він оселився близько 1932 року у двох винайнятих кімнатах, подібно, як у Львові. То була частина п'ятикімнатного помешкання економіста Альфреда Ціге по вул. Сенкевича, 63. Дочка власника помешкання, якій тоді було зaledве кілька років, пізніше згадувала квартиранта:

«То був дрогобичанин, пан Стасько Вайнгартен, інтелігент, старий парубок, трохи дивак, який бокував від жінок. [...] Опасистий, але не благодущний, увічливий, але холодний. Обличчя він мав дещо обрезає, важке, квадратне, з невеликим червоним носом і трохи злостивими очима. [...] Захоплення його кімнатою... Тепер я пригадую собі, що то була одна велика кімната, поділена перетинкою на кабінет і спальню. Незвичність кімнاتок полягала в тому, що вони були галереєю предивних образів. Пам'ятаю два портрети [намальовані] Віткаци: червоний і зелений. На

першому Вайнґартен виглядав як апоплексик (він і справді мав обличчя, почервоніле від потрісканих судин), на другому — як потопельник, видобутий із водоростей. На перетинці висіли «Цинамонові крамниці» [йдеться про рисунки Шульца. — Є.Ф.]. Пан Станіслав казав, що його приятель написав таку книжку. [...] Гадаю, що моє пластичне виховання почалося від галереї пана Вайнґартена... Скільки він мав років? Може, 36, але для мене він був дідуганом. Пізніше він захворів на запалення мозкових оболонок і довго перебував у комі. Я була першою особою, яку він упізнав після того нещастя. [...] Може, його тішило моє захоплення його галереєю? Ніхто інший, мабуть, її не оглядав, я не бачила там гостей. Чому він не мав власного помешкання? Дорослі казали, що він дуже багатий, проте скупий. Може, він усе витрачав на образи? — За два роки до війни ми перебралися, а пан Станіслав придбав собі симпатичну парубоцьку квартиру в новому будинку по вул. Бандурського (тепер це алея Міцкевича, 8, на розі алеї Костюшка) — там, де після війни оселилися літератори. Туди він переніс свої образи. Перша бомба, яка впала 1 вересня на Лодзь, ушкодила власне той будинок. Пан Станіслав війни не пережив. Мабуть, загинув у лодзькому ґето».



Малюнок пастеллю, розмивання тушшю, перо, 1921

Офіційне приєднання Лодзі до Третього Райху сталося на початку листопада 1939 року. Невдовзі, уже в перші дні лютого 1940 року, були розвішані плакати з розпорядженням німецької адміністрації про єврейську дільницю, куди всі євреї були зобов'язані переселитися. Уже в квітні ґето було герметично замкненою, ізольованою від решти міста пасткою. Чимало мешканців, не чекаючи, аж двері в'язниці замкнуть, повтікали з міста; зокрема то були ті, хто не мав тут родин і сподівався, що деінде знайде менш небезпечні умови життя. Аби посіяти паралізуючу паніку, гітлерівська адміністрація зненацька влаштувала погром, криваве побоїще. Замість паралізувати страхом, воно підштовхнуло Сташка на втечу до Дрогобича — в надії поєднатися там із близькими. Ми не знаємо подробиць тієї смертоносної одисеї. Відомо лише, що

була вона втечею через два кордони: між Райхом і Генеральною губернією, а відтак між останньою та територією, приєднаною до Радянського Союзу. І тут — під владою німців, і там — під совєцькою владою, пересування, подорож без офіційного дозволу була незаконною, її дуже жорстоко карали. Проте Вайнґартен дістався до своїх, знайшов якусь роботу в дрогобицькому банку, а пізніше — уже в німецькому Дрогобичі — його взяли на роботу до юденрату. В березні 1943 року, через чотири місяці після свого приятеля Шульца, і матері, застреленої в ліжку, його вбили в підміському броніцькому лісі, в групі останніх євреїв Дрогобича.

Останнє, таємне повернення до Дрогобича не було зустріччю після тривалої розлуки. Щороку Вайнґартен три-чотири рази приїжджав зі Львова, а пізніше з Лодзі, з'являвся у Дрогобичі з подарунками для наймолодшого покоління — дітей своїх сестер, які нетерпляче рахували дні до його відвідин. Натішившись спілкуванням із родиною, під час кожного свого перебування у рідному місті він ішов до Бруно Шульца, який мешкав неподалік. Разом із ним він проводив левову частку своєї відпустки, тобто заледве кілька вільних днів, які завжди від часу переселення до інших міст присвячував Дрогобичу, а зокрема Шульцові.



Портрет Вайнгартена з книжкою і П'єро, олівець, бл. 1925

У роки одразу після Першої світової війни вони майже не розлучалися, він був одним із кількох приятелів, яких поєднували спільні інтереси та мистецькі прагнення. Молоді люди належали до вузької групи adeptів мистецтва, його всебічних ентузіастів. Серед них були Емануель-Мундек Пільпель, син місцевого книготорговця й дрогобицький ерудит; Міхал Хаєс, пізніше адвокат і спонсор мистецьких починань; молоденька Марія Будрацька, пізніше Будрацька-Темпеле, видатна оперна співачка. Перш ніж покинути Дрогобич, виїхавши на постійне проживання до Відня, вона стала співзасновницею мистецької групи молоді з місцевого єврейського середовища, що складалася з початкуючих митців і аматорів мистецтва, які пробували свої сили у всіх царинах. Сама ініціаторка отого починання, — вона назвала його грецьким словом

«Kaleia», тобто «красні речі», — цікавилася переважно музикою. У цій сфері справжнім її побратимом був власне Вайнгартен, полум'яний шанувальник Ваґнера, який заходився було вивчати мистецтво в Берліні, проте був змушений покинути студії всупереч своїм найстійкішим уподобанням. У неформальному товаристві «Kaleia» інструменталісти створили камерний колектив під орудою музики на прізвище Явровер. Бруно Шульц, усебічно обдарований митець, утім цілком далекий від музики, приєднався до них зі своїм найближчим приятелем Сташком, якого часто портретував із зображенням жінки-Венери — символу нерозривно пов'язаних захоплень Вайнгартена: культу жінки й мистецтва, фетиша.



[Проект екслібрису Станіслава Вайнгартена, 1919](#)

Марія Будрацька-Темпеле через шістдесят років після створення групи «Kaleia» згадувала в листі до

мене: «З Бруно Шульцом я познайомилася за посередництва колеги, Сташка Вайнґартена, юнака із не надто маєтної родини службовців, із якою Будрацькі приятелювали. Сташек був тоді закоханий у мою сестру, піаністку Паулу, яку кликали Пепця, тоді як Шульц більше цікавився мною. Він тоді приватно навчав рисунку. [...] Пригадую собі, що в кімнаті Сташка В. у Дрогобичі всі стіни були обвішані рисунками Шульца».

Наступною, другою й останньою любов'ю Сташка була Ернестина Купферберг, яку кликали Тінка. Її дідусь Кугмеркер і мати Бруно Шульца були братом і сестрою. Після трьох років заручин Тінка порвала зі Сташком, адже вона вже раніше погрожувала йому розлукою, якщо той не здобуде юридичної освіти. Він її не здобув, а вона вийшла заміж за іншого чоловіка. Ернестина була переконана, що його почуття до неї були сильнішими за все і стали, мабуть, причиною його парубкування. Цими спогадами вона поділилася зі мною в 1992 році, будучи 93-річною старенькою, подвійною вдовою — по Штернбахові та Юанському, вона мешкала тоді в Дюссельдорфі.

З уваги на зв'язки, які роками єднали обох приятелів, екслібриси Вайнґартена, хоча й не єдині, виконані Шульцом, є особливо важливими, не лише як книжкові знаки, а й як знаки тієї приязні, що сягала часів перших спільних утаємничень у глибини життя і творчості. Годі переоцінити роль, яку відіграли ті контакти в дозріванні та кристалізації індивідуальності Шульца як рисувальника, графіка, маляра, а відтак письменника-візіонера. У ґроні молодих приятелів він був домінуючою та найвидатнішою індивідуальністю, але більш ніж решта залишався інтелектуально самотнім, більш спраглим обміну думками. Надихаючий вплив спільних читань і диспутів, доступ до багатой бібліотеки Пільпеля, визнання з боку приятелів, а особливо найближчого, — все це допомагало йому

подолати відчуття ізоляції, котре неухильно переслідувало його в дрогобицькому оточенні, вистояти в творчих намірах — навіть тих, про які ще ніхто не знав.



[Екслібрис Станіслава Вайнґартена \(театр життя і смерті\), 1920](#)

Із двох збережених екслібрисів Вайнґартена, виконаних Шульцом, особливо промовистий книжковий знак 1920 року, тобто періоду, коли митець провадив інтенсивну працю над гравюрами з циклу *Ідолопоклонна книга*. Декоративна композиція екслібриса в архаїчній стилістиці, в умовній конвенції та реквізитах театру, сценічного спектаклю, представляє алегоричну містерію проминання, обрамлена розсунутими лаштунками, між якими розігрується образ-видовище. На просценіюмі стоїть чоловік у костюмі

П'єро (можливо автопортрет), а в правій кулісі — Смерть-Скелет. Процесія оголених постатей проходить у глибині, падаючи навколішки біля краю шляху. На передньому плані оголена жінка, самотня, не в людному поході, скеровує жест і погляд у бік П'єро. Велика рука, виринаючи нізвідки, тягне її в напрямку, куди прямує вся процесія, що її жінка мала намір покинути. Тут повно екзистенційної алегорії, класичної символіки. Зображення ще далеке від пізніших пластичних утілень Шульцового світу, але позначене майстерністю, яка апелює до давніх традицій віньєтки.

Другий екслібрис є властиво цілим графічним циклом, уміщеним у багаторівневу, поділену на обрамлені віконця композицію, повну алегорій та символів родом зі стародавньої міфології. Міфологія Шульца, яка пізніше як міфотворчість перемістилася до його літературних шедеврів, тут усе ще буденна, а не індивідуальна, — класична й ієратична, вона покликається на одвічні сюжети й канони.

Такими знаками тотожності означені книжки із розпорошеної книгозбірні — досі вони зрідка потрапляють на антикварний ринок. Покупці нерідко поварварськи відклеюють екслібриси від книг, метрики яких занотовані в уцілілому каталозі Вайнґартена. Окрім книжок, із небуття час від часу виринають також інші шульціани із осиротілих і понищених колекцій Станіслава В. Так, у 1992 році Літературний музей ім. Адама Міцкевича придбав на аукціоні в Лодзі олійний образ, на якому зображені молодий учень рабинської школи та дві красуні на тлі панорами містечка. На образі — присвята: «Найдорожчому Сташкові», дата: «15.VIII.1920» (день народження С.В.?) і підпис: «Бруно».

Збереглася інформація, що Вайнґартен перед втечею з Лодзі довірив своє помешкання — поза ґето — разом із усім його вмістом (а залишив він усе!) комусь певному. Невідомо, хто то був.

Сьогодні, коли *Каталог Вайнґартена* — та безцінна Книга Літер — уже втратив своє первісне призначення, переставши виконувати свою вжиткову функцію, є в уцілілій шульціані, поруч із *Ідолопоклонною книгою*, одним із двох відомих нам пластичних циклів цього митця. Проте, якщо гравюри *Книги*, тиражовані з оригінальних кліше, залишилися в певній кількості примірників, а понад те відомі завдяки низці присвячених їм публікацій, *Абетка Вайнґартена*, яка тепер перебуває у власності спадкоємців лодзького антиквара Генрика Машевського, — є унікальним комплексом, ніколи досі не репродукованим.



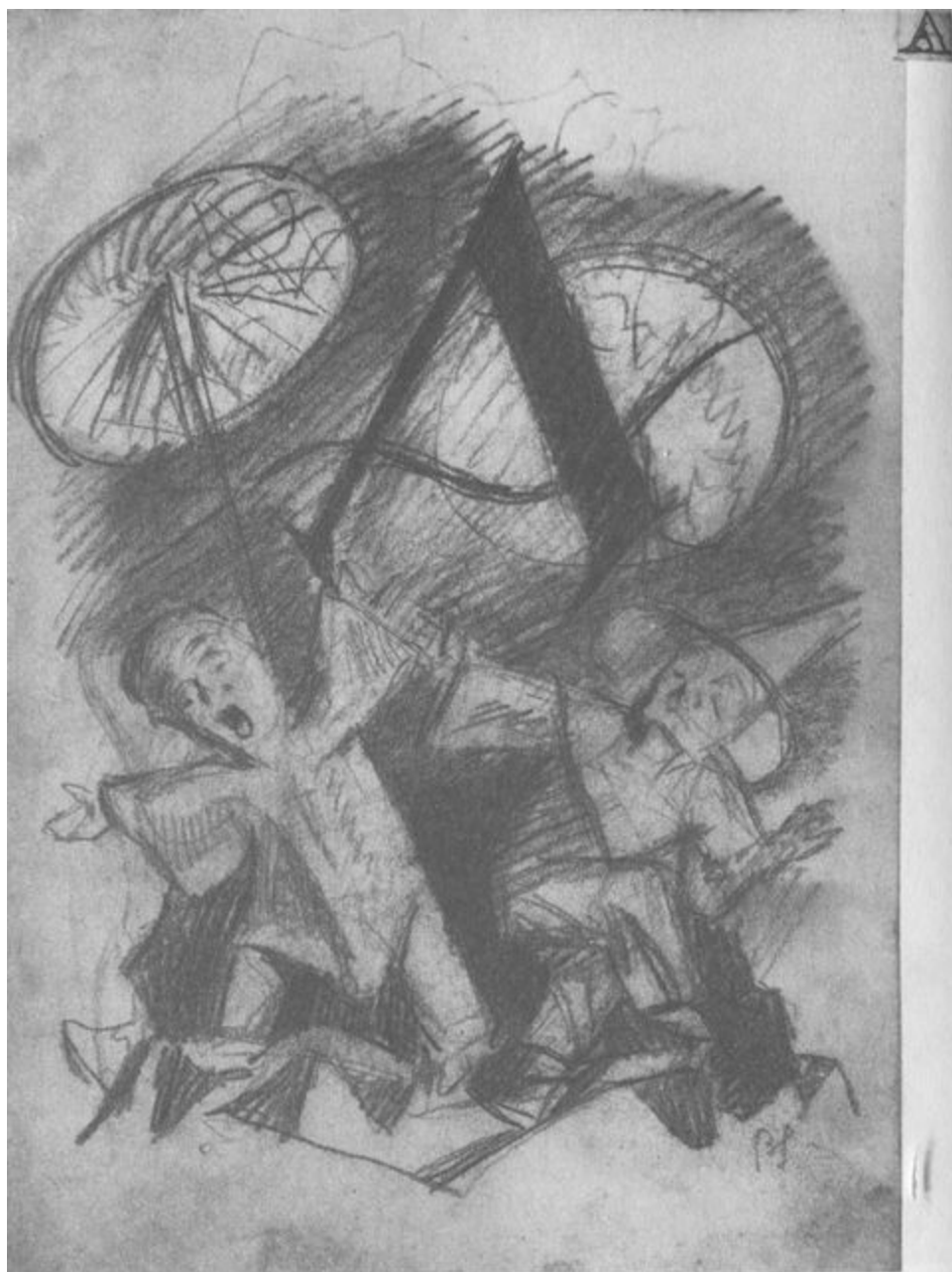
[Обкладинка Каталогу Вайнгартена](#)

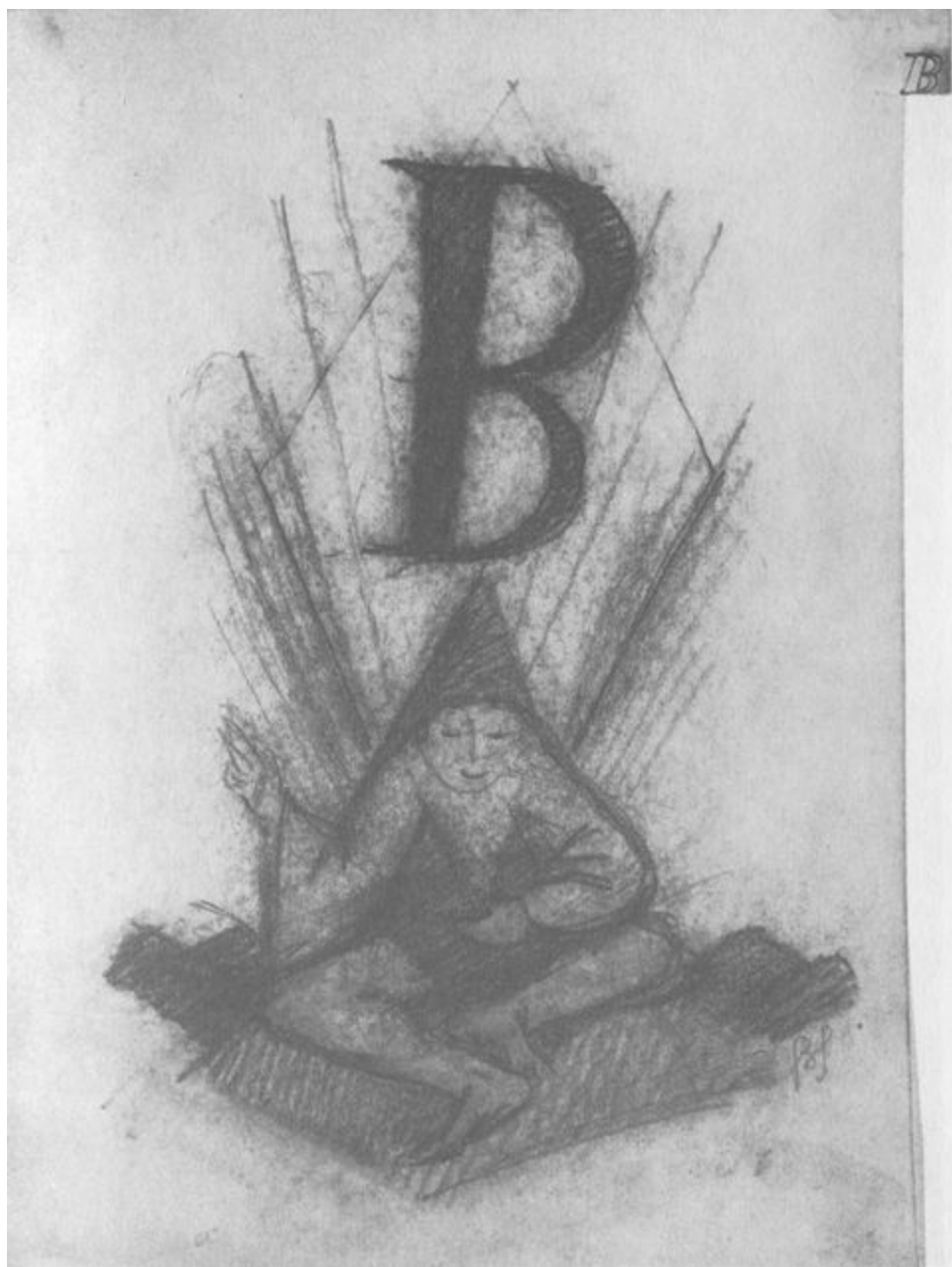


Ескіз екслібрису Станіслава Вайнгартена

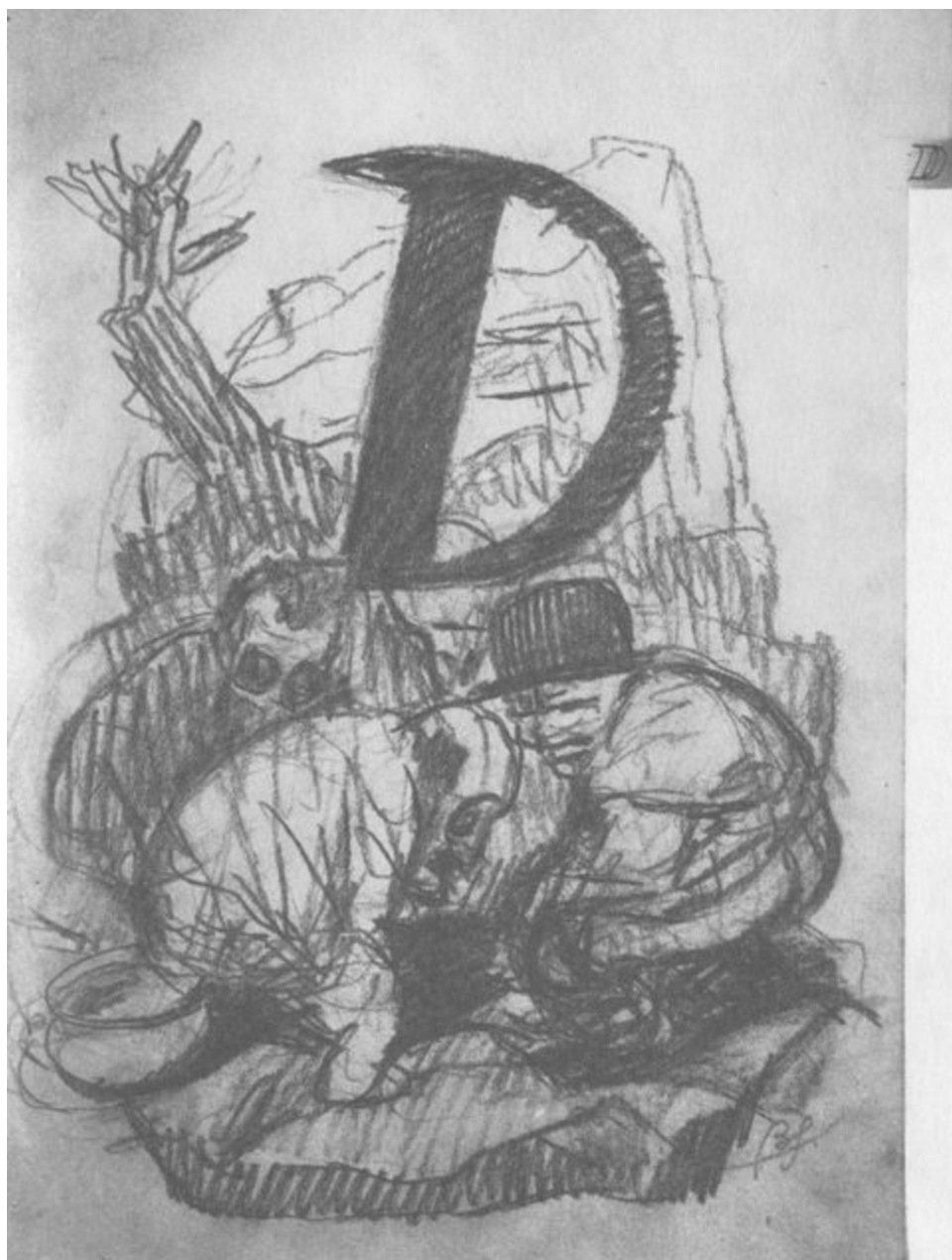


[Титульна сторінка Каталогу Вайнгартена](#)



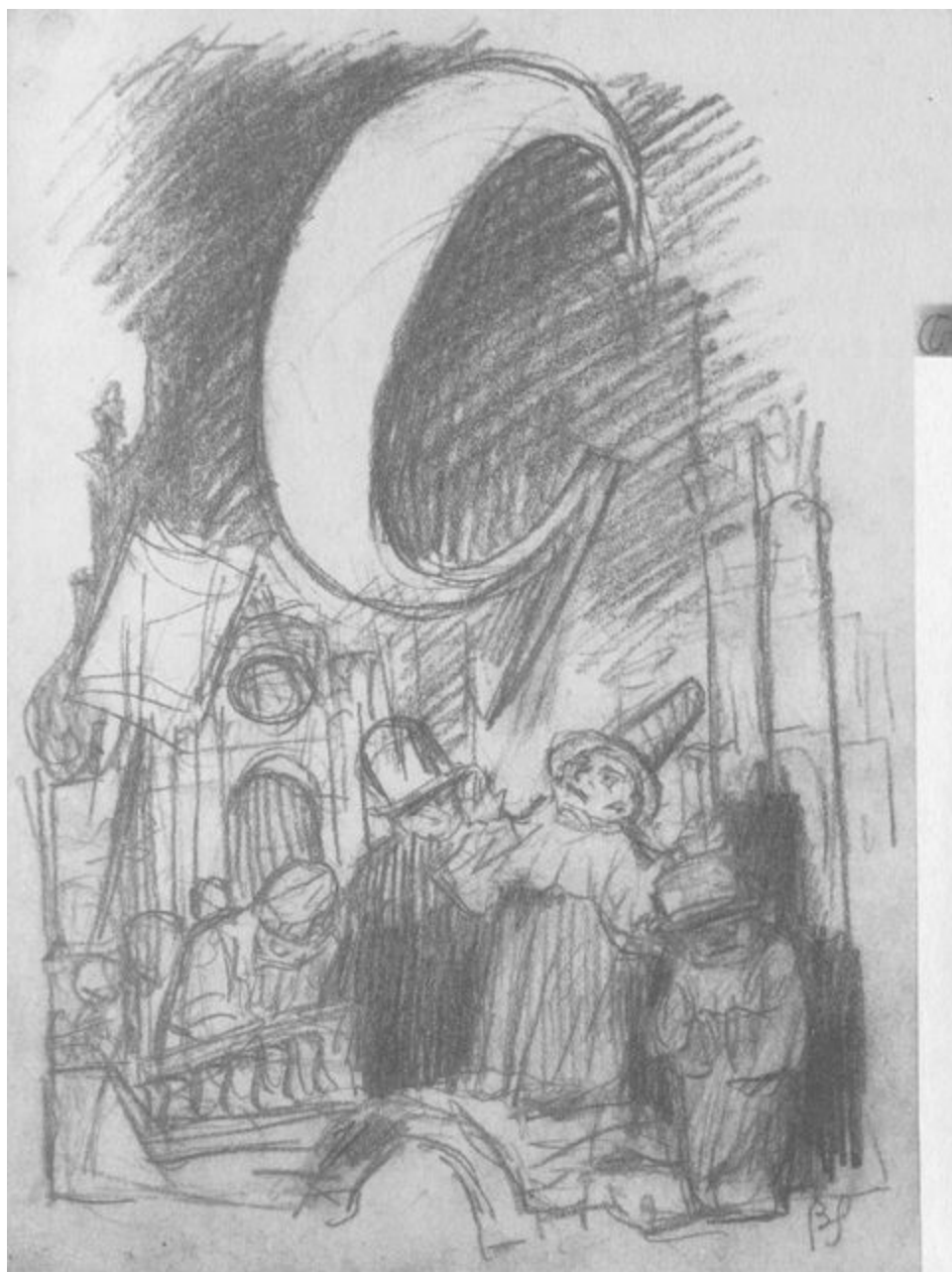


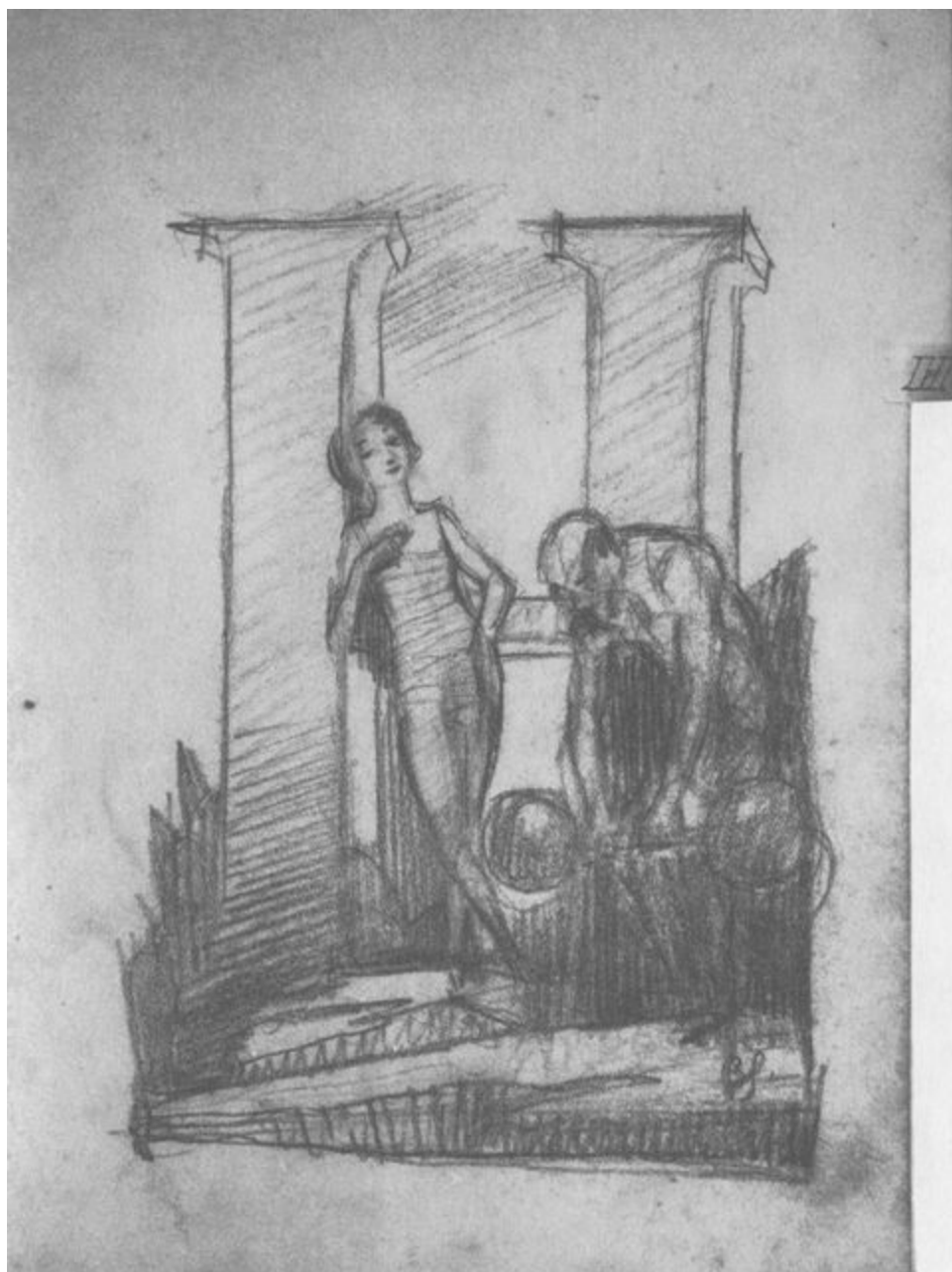


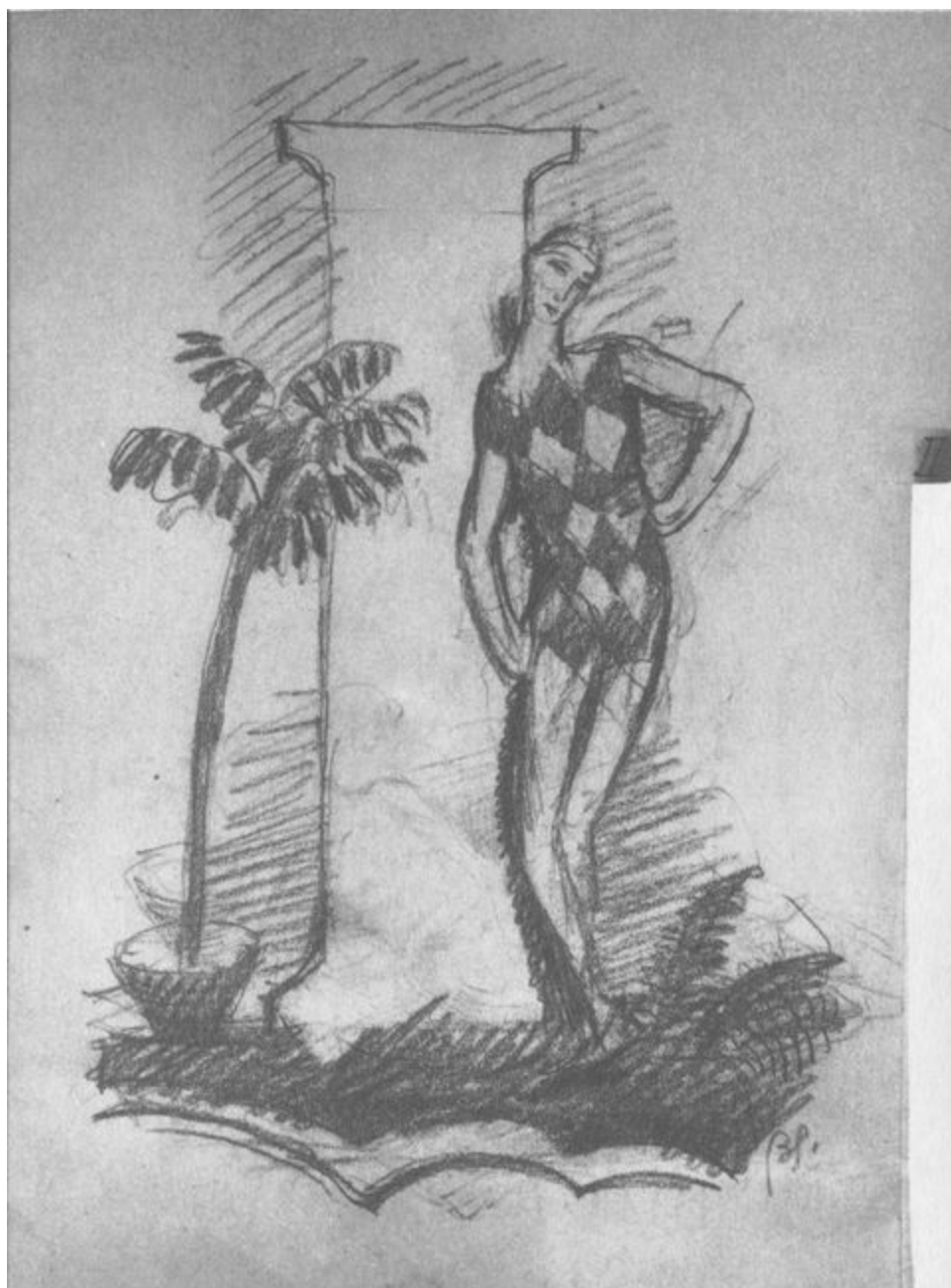






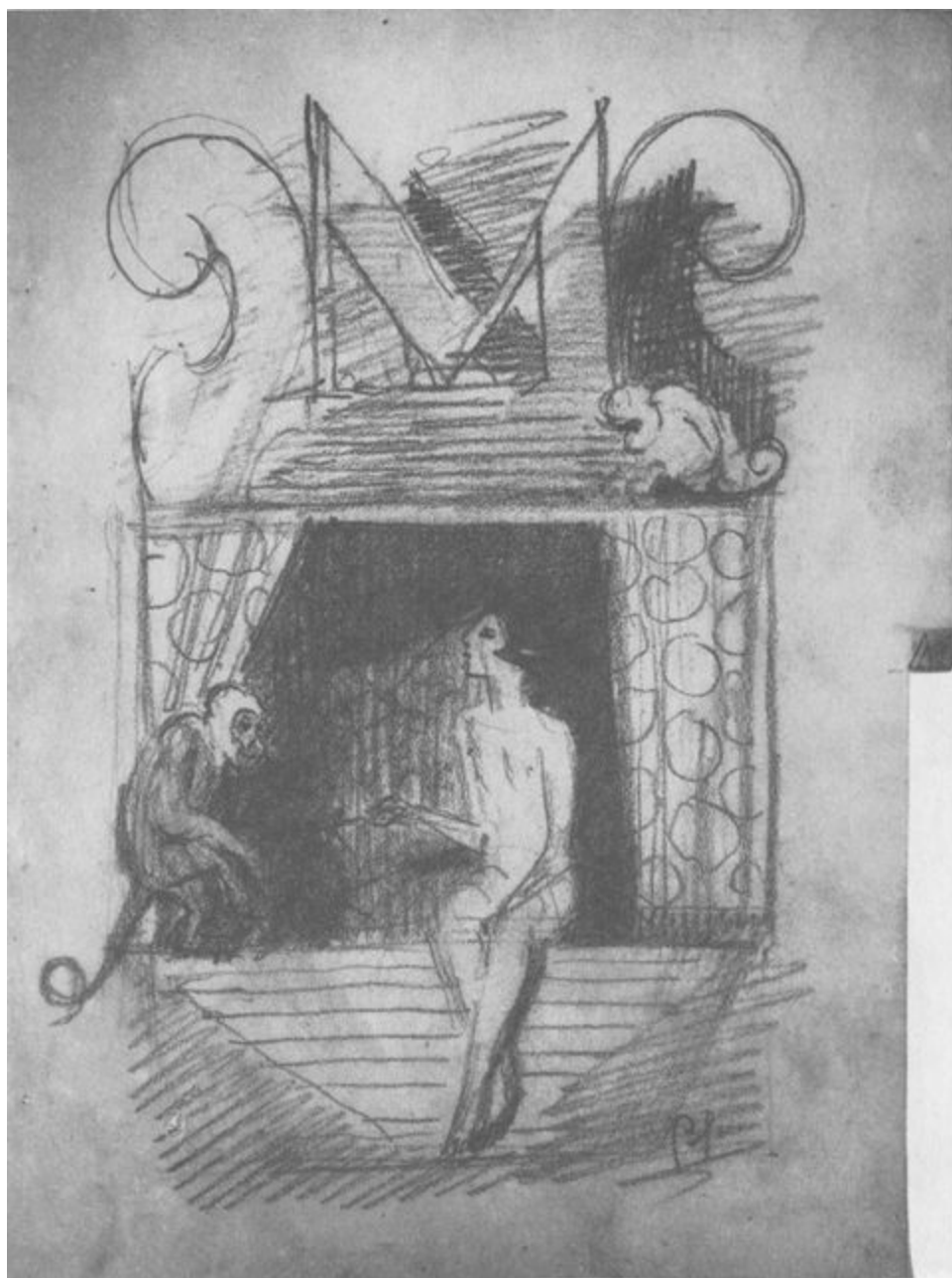








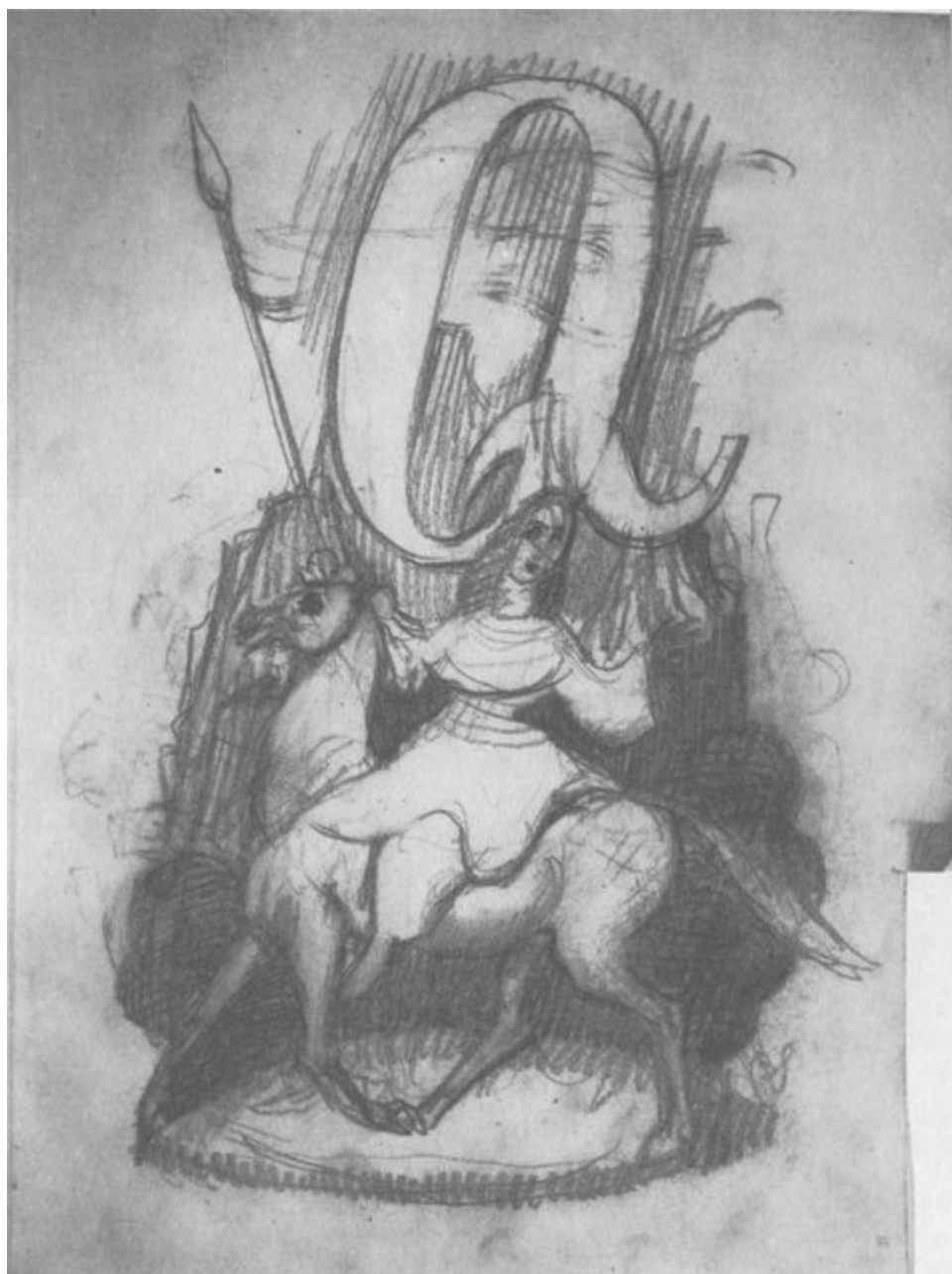








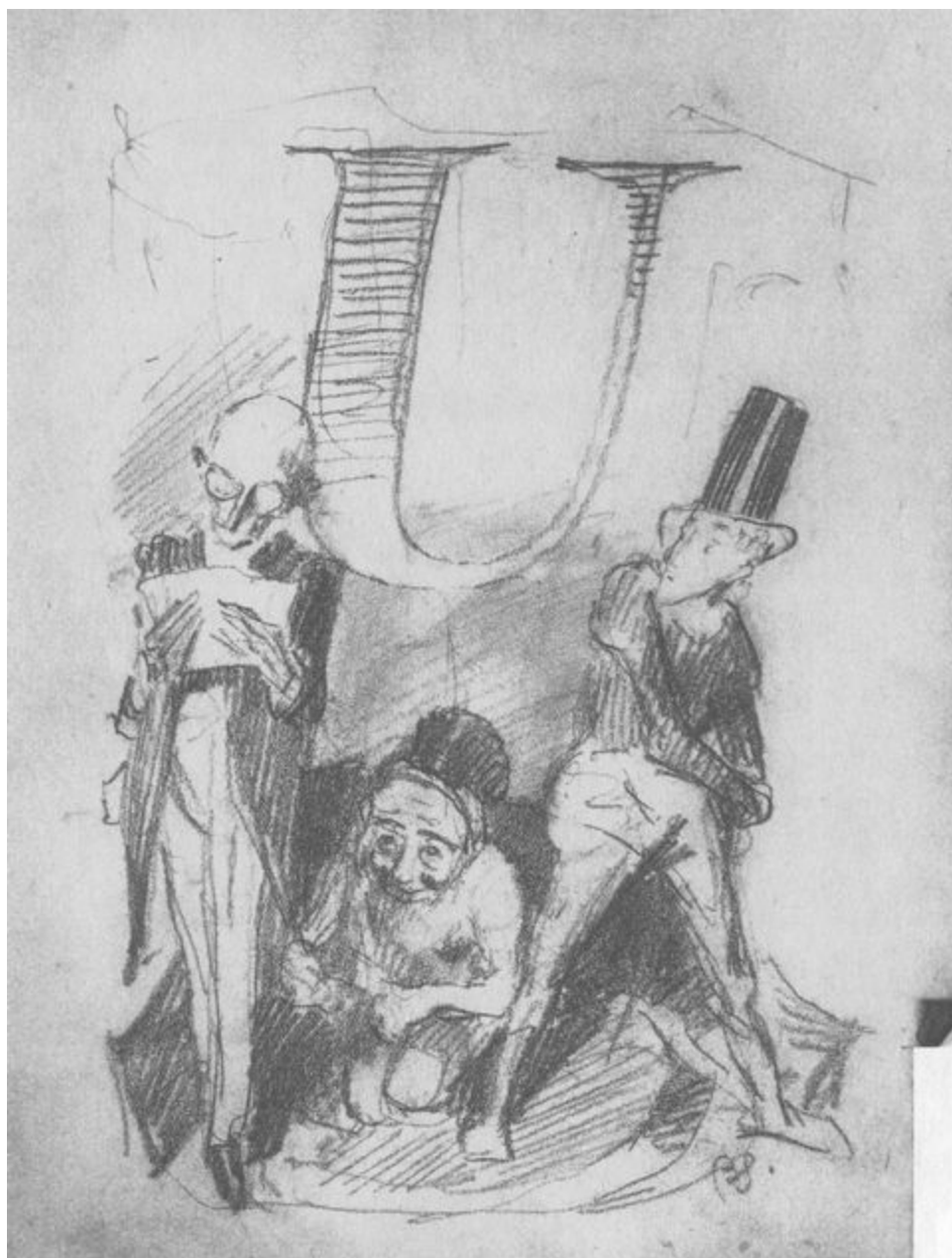




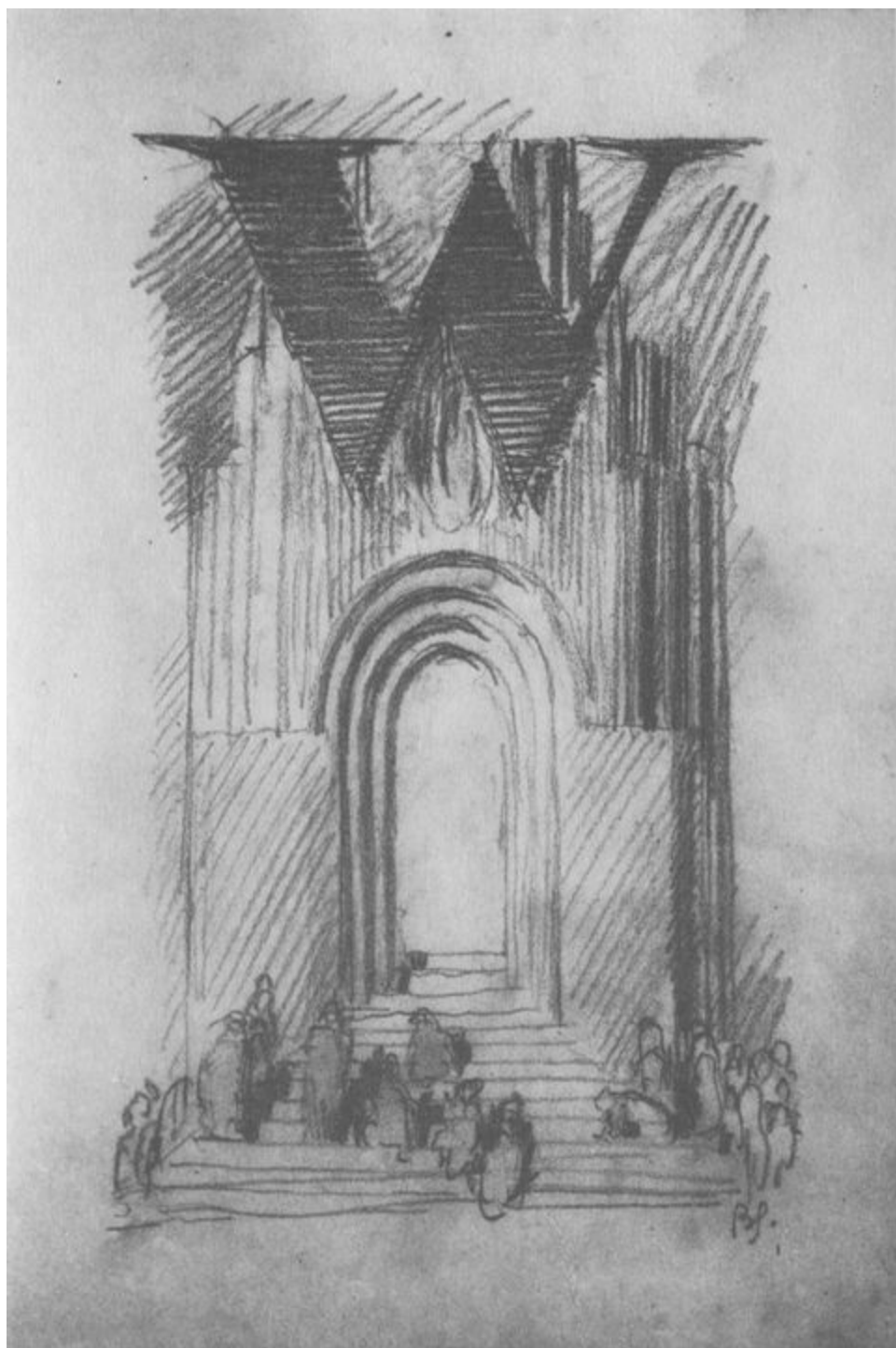














Літери алфавіту



[Рисунок, що завершує Каталог](#)

Безіменна Ю [...]



[Начерк портрету Юзефینی Шелінської](#)

У червні 1948 року я отримав листа з Гданська від незнайомої мені Юзефینی Шелінської, ім'я та прізвище якої вже давно врізалось в мою пам'ять, як особи, вшанованої посвятою Шульца, адже свою другу книжку, *Санаторій Під Клепсидрою*, він присвятив саме їй. У кількох періодичних виданнях я розмістив оголошення у справі вбитого шість років тому письменника, прохаючи відгукнутися тих, хто міг би й хотів допомогти мені в праці про нього, задуманій насамперед як спроба реконструкції його біографії, та пошукові зниклих творів і слідів його самого.

Це була перша несподівана, але цінна відповідь на мої документальні пошуки:

«З радістю я прочитала Вашу замітку в «Przekroju», втішена, що, незважаючи ні на що, пам'ять про чудову людину, поета й маляра не затерлася, попри віддаленість його творчості від проблематики сучасної літератури. [...] Отож, мені буде дуже приємно, якщо я зможу Вам придатися завдяки врятованій у воєнній хуртовині частині творів Б. Шульца. Я володію текою графіки і 1-м штихом без копії, кількома рисунками, його автопортретами, копією його портрету, намальованого Ст. І. Віткевичем, та двома моїми пастельними портретами, виконаними Б. Шульцом. Два мої образи та розлоге листування Б. Шульца зі мною, яке налічувало близько 200 листів, загинули під час війни».

Контакт було встановлено, він породив доволі рясне листування, повне безцінної інформації про справи й події, що збереглися переважно лише в пам'яті Юзефіни Шелінської, колишньої нареченої Шульца. Зрідка наші листи заступали зустрічі, — чи у Ґданську, куди я вибирався зумисне до неї, чи у Варшаві, куди вона зрідка приїжджала у відрядження у справах Ґдансько-бібліотечних чи вишівських, принагідно відвідуючи брата.

На позір владна, інколи важка у суперечці, бо наче надміру категорична до співрозмовників, — причиною помилкових оцінок її особистості були психічні захисні маски, а ще такі якості як енергія, зріст, виразно окреслені риси чи голос із забарвленням, яке свідчило про рішучість, а також замкненість у собі. Насправді — сповнена прихованої непевності, нерішучості й страху, мало не ляку перед людьми, котрий цілком певно посилила воєнна зацькованість, загроза, постійна втеча,

також і від самої себе, від власної тіні. Для маскуваннн вона явилася наче велична богиня, пануюча над іншими Юнона. Навіть її ім'я, перелицьоване з метричного, вживане Бруно Шульцом, — Юна — було споріднене з отим римським.

Я завдячую їй чималою кількістю відомостей про Чарівника з Дрогобича, але й дещицею свідомих замовчувань і переінакшень. Коли мені вдалося шляхом копітких пошуків, так само як і блукань і випадковостей, відшукати листи письменника до Романи Гальперн, Зенона Вашневського чи Тадеуша Брезі, і коли з'явилися — після років соцреалістичної анафеми — шанси їх опублікувати, я вважав своїм обов'язком звернутися до пані Юзефини з проханням їх «цензурувати». Я запропонував, щоб усюди там, де Шульц пише про неї, згадуючи її ім'я, іноді прізвище, або оприлюднюючи будь-яку згадку, яка б її ідентифікувала, вона сама вирішила, що мені можна надрукувати, а що натомість я повинен оминати, замінюючи крапками приховані слова. Я переслав їй ті уривки текстів, до яких вона могла би висловити свої застереження. У відповідь на цю пропозицію вона написала мені: «Еге ж, звісно, я б дуже хотіла ознайомитися з уривками його листів, де є згадка про мене, і дуже Вам вдячна за Ваші тактовність і делікатність. Це була би для мене дивна ексгумація» (15.IV.1964). А невдовзі опісля ще: «Дуже прошу про загальний принцип — про цілковите означення крапками мого імені й прізвища, окрім ініціалів, і про нерозкриття його в жодному коментарі».

В кінцевому підсумку означення крапками зазнало ще більше, ба навіть ініціал прізвища ніде не зостався, а «Юна», так само як і «Юзефина», редукувалися до першої літери з крапками у квадратних дужках: Ю [...]. Згідно з цим принципом я понад 30 разів ужив такого заміника у *Книзі листів* Шульца, а пані Ю [...] ще кілька разів нагадувала мені в розмовах, що обітниця

дотримання таємниці, яку я на себе наклав, зобов'язує мене назавжди. На мої сумніви щодо тривкості такої «таємниці», коли «цензуровані» листи існують прецінь у своїх оригінальних рукописних версіях, і те, що з публікації зникло, в рукописі залишається і стане колись доступним, вона зі смутком відповіла, що, на жаль, «назавжди» означає тут «скільки віку».

Сорокатрирічна Юзефина Шелінська написала до мене в 1948 році. Померла вона в 1991 році, на вісімдесят шостому році життя. Особа колишньої нареченої автора *Цинамонових крамниць* перестала бути таємницею. Змушена в часи окупації ховатися через свою «неарійськість», вона ховалася, затираючи свої сліди, аж до кінця життя. Після Березня 1968 року, коли керівництво ПНР роздмухувало антисемітські настрої, щоб вигнати з країни євреїв і осіб, «підозрюваних» у єврейському походженні, Юзефина Шелінська подала (профілактично!) прохання про звільнення її з посади керівника бібліотеки Вищої педагогічної школи у Гданську. Вона отримала менш важливу посаду у відділі інформації тієї ж бібліотеки на наступні чотири роки, аж до пенсії.

Отож її невідступні страхи були обґрунтовані не лише минулим, а й сучасністю й «праісторією». Вона ніколи не відчувала себе єврейкою, отож не знаходила в будь-якій етнічній спільноті (бодай тільки за походженням) жодної опори. Як дочка батьків, які своє родинне прізвище Шренцель [Schrenzei] змінили на Шелінські, а юдаїзм — на римо-католицизм, вона була від колиски католичкою, і стосунки з оточенням, з якого походила, — через несприйняття «вихрестів» консервативними єврейськими осередками — неодмінно мали бути позначені стигматом взаємного відторгнення. Зв'язок Шульца з Польщею, бодай той найтісніший — через мову, якою він послуговувався як людина і володів як письменник, брак відчуття генетичної та

зобов'язуючої національної приналежності — то визначальні елементи того, що її — врешті невдалий — зв'язок із Бруно Шульцом не був у її відчутті нічим, що б втягувало її в давно вже подолане в її житті минуле народу, не нею обраного... За духовну автономію свого нареченого вона була спокійна, хоча в листах до мене писала про його приязнь до «багатьох людей із періоду молодості, його оточення і до того дрогобицько-племінного клімату, який мене так дратував своєю чужістю, ритуалом і локальною культурою. Я не схвалювала прив'язаності Ш. до цього клімату».

Проте вона не намагалася й віднаджувати його від того усього, в чому він був глибоко духовно закорінений: не у звичаї, які відкинув, не у конфесію, якої зрікся, а в саму суть рідного міфу, в сутність архетипової книги, з якої він черпав як творець. Юна була надто мудрою, надто вразливою і закоханою, щоб навертати його на власну невіру; він мав свою, незамінну. Попри взаємну толерантність, саме ця елементарна і непоступлива різниця призвела до того, що вони мусили розстатися.

Історію знайомства та заручин пані Юна описала мені в листі стисло, хоча й уривчасто:

«Напровесні 1933 р. прийшов до мене до школи пан Кушак [учитель державної гімназії. — *Прим. Є.Ф.*], у товаристві якого я іноді бачила того молодика — прізвища його я не знала, — як посланець свого колеги, який хотів би отримати мою згоду на малювання мого портрету — бо ж сам не сміє [...]. Невдовзі потому відвідав мене Шульц. Я зовсім нічого про нього не знала. Допіру пізніше я оглянула його танцюючі пари, які прикрашали актову залу гімназії, а у Львові в музеї 2 образи: автопортрет і фігуративну

композицію [...]. Під час першого візиту він справив на мене враження чоловіка д. молодого, молодшого від мене, — а було мені тоді 27 років, — і була здивована, коли він звівся, що йому 41 рік. Я просто не йняла віри. — Відтоді почалися сеанси, на яких він часто відкладав пастель, і ми розмовляли. Він несміливо звівся, що має видати книжку, що покровителькою є С. Налковська. Приносив Рільке, читав деякі його вірші незабутнім, сугестивним, таємниче далеким від будь-якого декламування голосом, наче то він сам творив ті вірші Рільке. — Ті сеанси у мене [...] — а відтак наші прогулянки на луки за домом, до березового лісу, всуціль весняного, дали мені передчуття чудесності, неповторних переживань, які так рідко трапляються в житті. Це був сам лиш екстракт поезії. Тільки якщо я відчувала й відчуваю контакт із природою біологічно, — для Бруно молодий березовий гайок, втілення зворушливої безпорадності, слугував темою для снування рефлексій та громадження образів, аби сягнути наче до глибини явища».

«Літо 1933 р. я провела в Ястарні, де отримала листа, першого й останнього, в якому він звертався до мене через «пані». — Після мого повернення з канікул Бруно став щоденним гостем. Він приходив увечері, втомлений, стурбований майбутньою долею книги. — В грудні він уже міг її мені подарувати з присвятою: «xxx чудовій людині, близькому другові, зустрінутому на шляхах життя, з проханням про пам'ять». Ми перебували навзаєм у глибокій приязні, він довірив свою долю мені —

його слова — сповнений довіри, що я його не скривджу, з відчуттям безпеки й турботи, так, наче я була тут сильнішою стороною! Мені він давав сенс життя, смак перебування у важкій атмосфері зеніту з людиною, цілковито інакшою від усіх тих, хто мені траплявся в житті. — Про заручини не було мови. — Відколи я виїхала з Дрогобича в 1934 р., почалося наше листування, яке переривали нечисленні, загалом короткі періоди побачень, сповнене палких листів, які рятували Бруно в його депресіях, материнської турботи й піклування про цього беззахисного в життєвській сфері чоловіка; з його боку — повне листів, майже завжди «експрес», для утримування якнайшвидшого сталого контакту, найніжніших у його відданості. — Ми зустрілись у Варшаві — період святкових канікул, — буваючи в товаристві близьких і захоплених Бруно його приятелів: Віткевича, Гомбровича і Брезів. [...] Канікули 1935 р. ми провели в Закопаному, часто зустрічаючись із Віткаци, Вітліном, буваючи — зрідка — на Гаренді^[135]. Яюсь навіть п. Маруся [Каспровичева. — Є.Ф.] виступила посередницею між Бруно та мною в якомусь нашому непорозумінні, — принісши патетичні троянди для мене від себе. — А непорозуміння, чи радше внутрішня шарпанина, почалися власне від миті, коли ми вирішили перебраться до Варшави. Адже вже у жовтні 1935 р. завдяки допомозі чудової людини, Тадеуша Штурм де Штрема, я отримала роботу в ГСУ^[136]».

Юна ще вірила, а Бруно, схоже, посилено переконував себе, що зв'язок між ними можливий, що

перешкоди, які обоє добре бачили, будуть усунуті, а труднощі подолані. Шульц зробив кілька підготовчих кроків; одним із них був його вихід із юдейської конфесійної громади. Окрім практичного сенсу відмови від цієї приналежності — аби укласти цивільний шлюб на території колишньої пруської зони розподілу Польщі, де ще діяли локальні юридичні приписи, — це був жест наближення Бруно до Юни мало не символічної промовистості.

Про це є згадка в листі до Романи Гальперн за 19 вересня 1936 р., в опублікованій мною версії якого Юна вилучила — як виняток — цілі речення. Надрукований фрагмент звучить так:

«Моя наречена є католичкою [...]. Задля неї я зробив лише ту поступку, що вийшов із юдейської громади».

У повній версії, без вилучень, ця інформація виглядає так:

«Моя наречена є католичкою (її батьки прийняли хрещення). Є певні причини, через які вона не може відмовитися від католицької конфесії. Натомість я не хочу приймати хрещення. Задля неї я зробив лише ту поступку, що вийшов із юдейської громади».

Недотримання Шульцом таємниці, інформація, оприлюднена в цьому листі, здалася колишній нареченій через багато років особливо небезпечною і потребуною замовчування, хоча сама вона, Юна, у

схроні ініціалу й крапок, надійно сховалася від спроб ідентифікації. Проте навіть під покровом криптоніму вона не хотіла допустити, аби була зраджена її дражлива коротка таємниця: батьки-неофіти, власна, хоча й тривалістю в життя приналежність до католицтва, а отже — в очах ксенофобів — позбавлена споконвічності, не санкціонована родинною традицією поколінь. Вона не мала ілюзій, бо досвід навчив її недовіри. Духовна приналежність Шульца до дрогобицького середовища була їй зрозуміла й обґрунтована. З поблажливою гіркотою вона писала у листі:

«Вони належали до того самого родинно-племінного кола, що в нашій польській дійсності, одвічно расистській, мало певне значення».

Забезпечивши своїй особі в публікованій мною Шульціані анонімність, вона дозволяла собі у приватних листах оповідати уривки спогадів про Шульца, а принагідно й дещицю про саму себе — там, де того вимагала оповідь. Це й стало джерелом моїх украй убогих відомостей про її життя. Я боявся власних запитань про абищо, що стосувалося б винятково її самої, запитань, природно, менш важливих; я уникав їх, щоб не відштовхнути мою епістолярну співрозмовницю і не знеохотити її до подальшого листування. Звістки зі свого минулого вона переказувала мені тільки іноді, на маргінесі головного повідомлення про Шульца, з нагоди поринання у спогади про нього. Врешті, «вражена» — як вона сама визнала, — моїми розлогими, громадженими упродовж років знаннями про Бруно Великого, вона з часом дедалі рідше сягала до покладів власної пам'яті,

перебільшено дивуючись самій собі, як мало там збереглося.

І все ж вона зберегла більше, ніж будь-хто інший. Повернімося ще до її мерехтливих згадок і рефлексій, мабуть, не тогочасних, а вже пізніших, мудріших на багато років, які минули відтоді.

«Про подружжя ми почали говорити допіру в 1935 р., коли я отримала роботу у Варшаві, куди і Бруно мав перебраться [...]. В 1936 р. я мусила погодитися, аби Бруно написав моїм батькам — задля дотримання традиції — чудового листа про наш намір одружитися та поєднатися на все життя».



Портрет Юзефینی Шелінської, бл. 1935

Лист до майбутніх тестя й тещі, адвоката Зигмунта Шелінського та його дружини Гелени, був схвально зустрінутий, прохання задоволене. Як невдовзі виявилось — марно. Так само, як даремним був вихід Шульца з громади віруючих Старого Завіту в Дрогобичі. Це не вторувало йому шляху, яким він мав би прямувати до мети, і ні від чого не вберегло. І хоча то не він відмовився від подружніх намірів і розірвав заручини, а вона, Юна, та, яка за цей крок ладна була заплатити найвищу ціну, проте, далєбі то він, Бруно, був руйнівником їхнього спільного майбутнього, а вона «лише» допомогла нареченому, якого терзала неспроможність прийняти рішення, виручила його у найважчій дилемі.

«Бруно приїжджав [до Варшави. — Є.Ф.] на свята й далі, а в 1936 р. залишався довше, проте почувався фатально, на що вплинула необхідність прийняття рішення про те, щоб почати працювати у Варшаві, рішення, до якого він завше був у глибині своєї душі негативно налаштований, відчуваючи, що його творчість — цей єдиний сенс його життя, — була нерозривно пов'язана з Дрогобичем. [...] Я не могла жити в такій непевності, приречена у Варшаві на роботу, яку ненавиділа. [...] На роботу я йшла з розпачем, і з розпачу починався мій день. З іншого боку, як утвердити власний спокій, руйнуючи спокій такої дорогої та близької істоти, знаючи його схильність до депресій, його, а радше наші, «таєдіовітальні» стани^[137], в яких ми навзаєм отруювали одне одного. — Як зважитися розірвати цей зв'язок, який лучив нас

упродовж 4 років, залишити цю крихку, безборонно оголену до життя істоту на поталу долі? — Я чудово розуміла, що із нас двох не він, а я була — попри позірність — тією слабшою стороною. Він мав свій світ творчості, свої високі регіони, я ж не мала нічого. Проте я не вміла жити в такій шалпаніні, і на допомогу мені прийшла важка хвороба — чудова втеча. Коли я одужала, то негайно покинула роботу у Варшаві і повернулася до батьків. Там мене відвідав Бруно. Він виказав мені багато турботи, відданості, навіз інжиру й фініків, які сам так любив, почувався винним, цілком безпідставно, бо був самою лише добротою, а мотиви, які керували його вибором, були «не від світу сього». — З хвороби, з того іншого боку, я повернулася до життя цілковито іншою. Я віддалилася від Бруно на цілі століття. Я не відчувала вже нічого, зникло все піднесення, в якому я залишалася майже чотири роки».

Так у січні 1937 року відбувся ґвалтовний, хоча й випереджений численними знаменнями розриву, епілог зв'язку між Юною і Бруно. Критичною точкою останньої розлуки, втім, була зовсім інша, ніж та, якій Шелінська ще через кількадесят років рішуче надавала ранг істини, приховуючи справжній перебіг подій. Перебіг цей, попри зусилля його дійових осіб, не залишився, втім, не поміченим іще тоді.

Колишня дрогобичанка Регіна Зільбернер у свої книжечці *Клаптики спогадів — матеріали до зовнішньої біографії Бруно Шульца* [*Strzępy wspomnień — przyczynek do biografii zewnętrznej Brunona Schulza*] (Лондон, 1984) пише: «Через певний час я виїхала з Варшави; пізніше до мене дійшли якісь дивні поголоски про спробу

самогубства нареченої Шульца». Авторка не намагається дослідити вірогідність цих чуток, зрештою, тамованих зацікавленими особами. Сам Шульц на запитання, поставлене йому довіреною приятелькою Романою Гальперн у листі, відповідає (30.IV.1937):

«Якщо Ви знаєте *про оте* [курсив Є.Ф.], то, певно, Вам відомо, що між мною та Юною стосунки розірвані, чи, принаймні (як втішаю себе ілюзією) на неокреслений термін призупинені. Дуже мені її шкода, не знаю, що вона поробляє після таких тяжких випробувань, на листи не відповідає. Шкода мені нас обох і всього нашого минулого, приреченого на знищення».

Шелінська, заперечуючи повідомлення Зільбернер, спростовуючи «безпідставну плітку», не лише діяла в обороні власної гідності, ба навіть гордості. Вона з певністю не хотіла стати героїнею роману, який легко могли звести до тривіальності аматори трагедій «закривавлених сердець».

Невдовзі після новорічних свят 1937 року вона вжила багато снотворних таблеток — у дозі, яка гарантує «успіх» самогубства. Проте, мало не в останню мить перед вічним сном завагалася і дзвінком викликала допомогу. Після виходу зі шпиталю Юна покинула Варшаву й роботу, розсталася з нажаханим Бруно і повернулася до батьків у Янів^[138]. На згадку про розірваний зв'язок залишилася дещо запізніла присвята в томі *Санаторію Під Клепсидрою*, видрукувана на авантитулі книжки, опублікованої через кілька місяців: «Юзефині Шелінській», і яку в деяких післявоєнних

виданнях заміняли на так само нікому не відому «Юзефу».

На певний час усе в Шульцовому житті захиталося, він сам відчув себе на мить розгубленим, хоча біль, якого він зазнав, несподіванка, яка його заскочила, не були життєвою катастрофою; вже невдовзі він обмірковував не тільки мінуси, а й плюси нової ситуації; не лише світлі, а й темні боки зв'язку з Юною — іноді винятково ті останні, як, скажімо, в листі до Зенона Вашневського за 2 червня 1937 року:

«Я тільки-но остаточно порвав із нареченою. Моє знайомство з нею було смугою страждань і важких хвилин. Врешті, я відчуваю як полегшу те, що вона порвала зі мною остаточно».

Ці слова були сказані через півроку після драми; раніше він реагував і оцінював інакше. Його любов до мистецтва, до мистецької творчості, яка вимагала винятковості, перемогла; в його творчому еготизмі тільки за мистецтвом могло бути останнє слово — інші кохання не мали права з ним конкурувати. А прецінь, коли дещо раніше, під час залагоджування дошлюбних формальностей, він писав у листі до Романи Гальперн про те, що його пов'язує з Юною, які міцні й важливі ці узи, — він був пронизливо щирим, він казав глибоку правду:

«Вона, моя наречена, є моєю долею в житті, завдяки їй я є людиною, а не тільки лемуром і домовиком. Вона мене більше кохає, ніж я її, але я її більше потребую для життя. Вона мене врятувала своїм коханням, уже майже

занапащеного й запропащеного задля
нелюдських країн, безплідних Гадесів фантазії.
Вона мене повернула життю й щоденності. То
найближча мені людина на Землі» (19.IX.1936).

Коли Романа намагалася розчарувати його у
нареченій, чи радше знеохотити до інституту
подружжя, він намагався відкидати її докази,
нейтралізуючи побоювання предметною аргументацією,
увінчаною зненацька таким ось дружнім зізнанням:

«Врешті, то найближча мені й дорога особа,
для якої я значу дуже багато — чи це не велика
річ — значити для когось усе?»

Незабаром, восени 1936 року, він зізнається тій
самій адресатці, полемізуючи з її вмовляннями та
пересторогами:

«...таким палким коханням не обдарувала
мене ще жодна жінка, і, мабуть, я не зустріну
уже в житті вдруге істоти, настільки
переповненої мною».

Знаменно, що Шульц аргументує саме так, що
вартість свого зв'язку з нареченою він міряє винятково її
відданістю, палкістю її почуттів, що не намагається —
всупереч правді — переконувати про щось більше зі
свого боку, ніж готовність піддатися цим сприятливим і
життєво помічним емоціям. На вірній службі музам він
потребує саме такої, не потребує взаємності опори...



Бруно Шульц на східцях свого дому в Дрогобичі. На звороті фото — запитання до нареченої: «Чи не пришлеш мені навзаєм Твоє?»

Коли до нього звернулися у справі перекладу *Процесу* Франца Кафки, він, не довго думаючи, вирішив — не відмовляючись від означення перекладу своїм прізвищем, довірити роботу Юні, аби бодай у такій формі дати їй доказ вдячності. Після здійсненого ним редагування польської версії твору, книжка з'явилася з його післямовою та прізвищем як перекладача; цього вимагав видавець, якого не втаємничили у залаштункові перипетії авторства перекладу.

Юзефина Шелінська не знаходила роботи на міру її амбіцій, знань, умінь. Кафка був єдиною несподіванкою на шляху, сповненому забарної учительської, а відтак бібліотекарської праці. Але й ця несподіванка не могла стати прецедентом: її перекладацька праця залишилася прихованою, анонімною, а *Процес*, який охоче перевидавали після війни у тому ж перекладі, надалі приписуваному на титульній сторінці Шульцові, підтримує первісний камуфляж; сама Шелінська не хотіла його демаскувати; врешті, вона не змогла б цього вчинити без виходу з підпілля. Прецінь до кінця життя вона ховалася не тільки у метафоричному сенсі цього поняття.



[Ті ж східці в 1965 р. \(тепер їх уже немає\)](#)

За кілька місяців перед розставанням, обстоюючи все ще життя удвох, Шульц написав: «Юна дуже любить

мою творчість, кожна нова моя річ її незмірно тішить». Це правда: все, що було його радістю, сповненням, успіхом, ошаслиблювало її, — то була функція її великого чуттєвого ангажування, покликаною наче замінити взаємність, вистачити для двох, огорнути його всього.

На підставі наших особистих контактів, головним стимулом і темою яких був Шульц, я мав змогу констатувати явище, сказати б, парадоксальне: початком і безпосередньою причиною знайомства двох дрогобицьких учителів був портрет, а отже пластична творчість, то й із мистецькою ієрархією творів Шульца в очах Юни було так само. Почесне місце в діапазоні її захоплень і оцінок посідало його малярство, рисунок, графіка, — а не письменство, яке, мабуть, не знаходило в її сприйнятті належного шедеврам резонансу. Ні, вона не легковажила його прозою, високо її цінувала, але генія шукала насамперед, якщо не винятково, поза нею, у пластичних працях Бруно Шульца.

Гадаю, що, може, не без зв'язку із саме такою ієрархією вартостей, Шелінська не врятувала жодного писаного слова Шульца, натомість їй вдалося зберегти і пастельні портрети, і графічні роботи *cliché-verre*, і рисунки олівцем, і тушшю та пером — іноді значного формату, що аж ніяк не полегшувало їх переміщення та переховування. Правда й те, що листи Шульца до неї — двісті творів епістолярного мистецтва, — вона намагалася забезпечити від знищення на місці, на горіщі батьківського будинку в Янові неподалік від Львова, в закамарку за кроквами даху. Їх, звісно, ніхто там не знайшов, вони згоріли разом із усім батьківським домом Юни, осиротілим іще раніше через загибель її батьків, яких хрещення не очистило від смертного гріха: бути євреями. Пожежа, вже після того, як погасли всі воєнні згарища, спалахнула під час атаки групи українських партизанів на місцеві органи совєцької

влади. Безглуздя, піднесене до апогею! Знаючи вагу, яку Шульц надавав епістолографії, та особливий емоційний зв'язок, який лучив його з адресаткою цих обернених у попіл листів, наслідую стверджувати, що вони були шедеврами, а їхня втрата є незмірною, мабуть, не меншою, ніж загибель ненадрукованого роману *Месія*.

Про ці — й не лише про них — листи Шелінська писала мені: «Він висловлювався в них [...], трактуючи їх як приправу, певний маргінальний жанр своєї творчості. Часто, навіть переважно, він писав чернетки. Навіть мені».

Те все, що Юзефина Шелінська промовчала про себе у розмовах зі мною і листах до мене, поглинула б, мабуть, вічна тиша, якби не біографічні відомості, які наприкінці її життя і після її смерті вдалося зібрати Александрі Бейович, а відтак опублікувати у формі есею *Розірвані заручини з панною Ю.* у збірнику праць, виданому у Гдині у 1993 році під назвою *Театр пам'яті Бруно Шульца* [*Teatr pamięci Brunona Schulza*]. З нього я запозичив деякі точки життєпису.

Вона народилася в Бережанах 5 січня 1905 року. Її батьки переселилися разом із дітьми — двома синами й дочкою — до Янова під Львовом, де мешкали аж до трагічного кінця життя і де батько провадив до війни адвокатську канцелярію. Юзефина, закінчивши гімназію ім. королеви Ядвіґи у Львові, вступила до університету Яна Казимира^[139], де в 1929 році здобула титул доктора філософії в галузі полоністики та історії мистецтва як додаткового предмету, а через три роки склала іспит, який дозволяв їй працювати вчителькою в середніх школах. Після піврічної роботи в чоловічій гімназії в Ярославі в 1930 році, вона до 1934 року викладала в приватній жіночій учительській гімназії в Дрогобичі,

місті, де їй судилося зустріти єдине кохання свого життя.

Роки німецької окупації вона провела, безперервно рятуючись втечею, у Варшаві, працюючи вихователькою в бурсах Головної опікувальної ради для виселених із Райху до т. зв. Генеральної губернії, а також, спорадично, вчителькою на конспіративних курсах середніх шкіл.

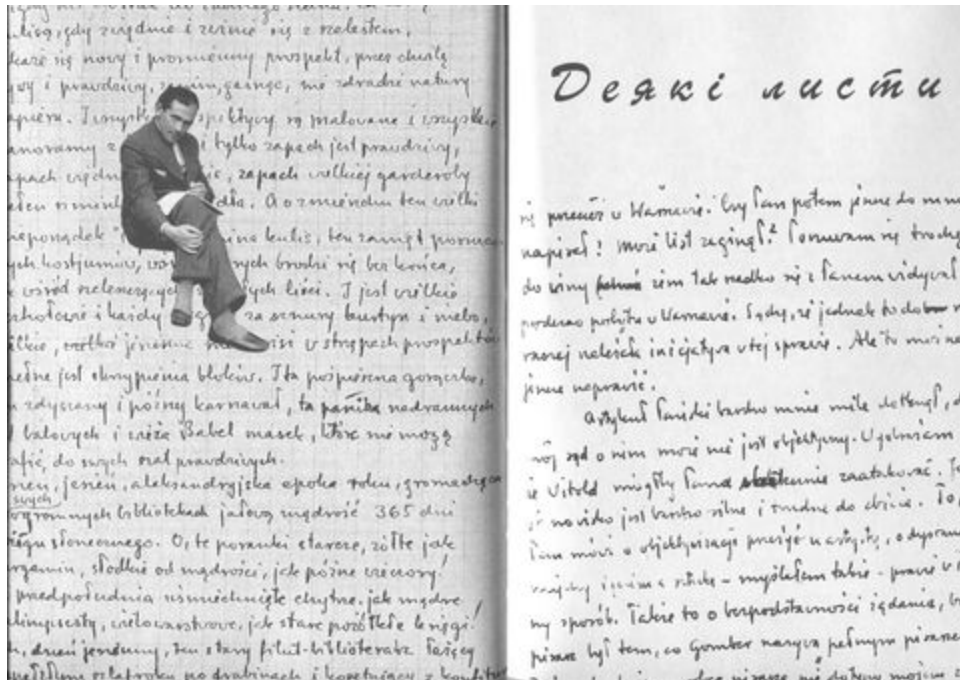
Як вона мені одного разу розповідала, сягаючи, попри свою нехіть, до воєнних спогадів, одного окупаційного дня їй спала на думку ідея відвідати Тадеуша Брезу, доброго довоєнного знайомого і приятеля Бруно Шульца. Її начебто спіткали паніка і неприхована нехіть, які практично вимели її за негостинні пороги. Брезі, напевно, страшенно боялися її недовгої присутності, як і вона — їхнього страху. Чи й справді так було? Аж так? До війни Шульц писав Брезі: «Якийсь час тому Ви зустрілися з Юною, як вона мені писала, але пізніше ці зустрічі, дуже милі для Юни, якось припинилися, — мабуть, з її вини. Вона сповнена іпохондрії та неслухних побоювань». Ніколи вже після того окупаційного візиту вона не відгукнулася до Брезів. А ті були впевнені, в чому я через багато років після війни мав нагоду переконатися, що вона не пережила окупації.

Іще під час повстання у Варшаві в 1944 році Шелінська опинилася в Закладі для сліпих у Лясках, де місцеві черниці прийняли її на підсобні роботи, переважно на кухні, за дах над головою і харчі. Там вона перетнулася з майбутнім кардиналом Вишинським^[140], із тих часів у неї був хрестик, з яким вона — переконана атеїстка — не розлучалася впродовж усього життя. Після війни, в 1945 році, Шелінська зголосилася до Кураторії шкільного округу та почала працювати вчителькою в Гданську та Оліві, а

через сім років — у Центральній бібліотеці Ґданської Вищої педагогічної школи. Там, дуже високо цінована за фаховість, за значну й видатну роль в організації цього осередку, за вагому участь у швидкому його розвитку, вона пропрацювала аж до пенсії. Шелінська пішла на пенсію зі створеної значною мірою завдяки її зусиллям установи в 1973 році. Після вісімнадцяти років самотності, депресії та гнітючих хвороб, які ув'язнювали її в тісному помешканні, вона була похована на Ґданському цвинтарі.

Її смерть була наче завчасу випробувана — понад півстоліття тому. Ота перша спроба, у 1937 році, закінчилася невдало, цього разу — після тамтого досвіду — все відбулося згідно з наміром: жменя снотворних таблеток, швидка, шпиталь... Забрало тільки сигналу тривоги, голосу дзвінка, який би не дозволив їй утекти до своєї довічної схованки.

Деякі листи



Пригорща листів Шульца, вміщена в цьому виданні, є дуже скромною добіркою з листування письменника, вибраною з-поміж понад ста з чимось епістолярних текстів. Із урятованих листів, пізніше віднайдених мною, а відтак прокоментованих і підготованих до друку в кількох наступних книжках [Proza — 1964, Księga listów — 1975, 2000 (розширене видання), Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu — 1984, Okolice Sklepów Synamonowych — 1986, Z listów odnalezionych — 1992], я передрукую тут лише двадцять чотири листи. Особливо висока літературна вартість чи винятково важливі автобіографічні елементи, які в них містяться, погляди на власну творчість і документація стосунків, які пов'язували автора з видатними колегами по перу або палітрі, чи з утаємниченою повірницею та останнім коханням, — усе це свідчить про неабияке значення цих листовних зізнань і формулювань, які годі недооцінити в

контексті всієї письменницької спадщини Шульца, а не лише в його епістолярії.

До Юліана Тувіма

Юліан Тувім (1894-1953) — поет, співзасновник і один із найвидатніших представників поетичної групи «Skamander». Майже одразу після публікації *Цинамонових крамниць* передав Шульцові вирази свого захоплення та визнання в листі, який не зберігся. Високу оцінку прози автора *Крамниць* він також висловив, висунувши його кандидатуру на щорічну нагороду «Wiadomości Literackich» у 1935 р. Рукопис знаходиться в Літературному музеї ім. Міцкевича у Варшаві.



[Юліан Тувім](#)

Шановний, Дорогий Пане!

Дякую. Я того не сподівався, проте в глибині душі постулював, палко жадав Вашого резонансу. На денці пристрасті й запеклості тієї книжки була й ота стара

туга. Ви втішили її сьогодні в мені, наситили й наповнили до країв. Що за сповнення!

Те прийшло трохи запізно — не з Вашої вини.

Коли Ви багато років тому навідалися до Дрогобича, я був у залі, дивився на Вас мстиво й по-бунтарському, сповнений похмурого поклоніння. Стара історія. Певні Ваші вірші довели мене тоді до розпачу від безпорадного захоплення. Було боляче читати їх знову, і кожного разу тягнути вгору ту важку брилу захоплення, яка перед самою вершиною зривалася вниз, не здатна втриматися на стрімкому схилі захвату. Вони мене знищували, а водночас дарували сп'яніння, передчуття надлюдських тріумфальних сил, якими колись володітиме визволена та щаслива людина. Я виношував тоді в собі якусь легенду про «геніальну епоху», що колись буцім була в моєму житті, не позначена в жодному році календаря, вона ширяла понад хронологією, епоху, в якій усі речі дихали блиском божих барв, а все небо можна було поглинути одним зітханням, наче ковток чистого ультрамарину. Її ніколи насправді не було. Але у Ваших віршах вона була втілена і яскрава, як павине око, що кровоточить лазур'ю і крикливо поросло війками, — була, мов галасливе гніздо колібри...

Ви мене навчили, що кожен стан душі, доволі далеко загнаний вглиб, провадить крізь ущелини й канали слова, — в міфологію. Не в застиглу міфологію народів та історій, — а в ту, яка під зовнішнім шаром шумує в нашій крові, плутається в глибинах філогенезу, розгалужується в метафізичну ніч.

У тій міфологічній глибочині Ви, мабуть, маєте угоду з Сатаною. Тут Ваші вірші перетворюються на трансцендент, із боку ремесла цілком незмірні, вони переступають міру рукотворних речей.

Сьогодні в мене велика тріумфальна мить. Чари подолані, — те, що я назбирав із захвату, екзальтував у

*нападах подиву, досі чуже й обернене проти мене, —
стверджує мене й приймає. Дякую.*

*Бруно Шульц
Дрогобич, 26.I.1934*

До Анджея Плешневича

Анджей Плешневич (1909-1945) — літературний критик, есеїст; автор нарисів *Райнер Марія Рільке*, *Валері Лярбо*, *Поль Валері* тощо. Опублікував також нарис і рецензію про Бруно Шульца. Загинув у околицях Варшави під час німецького бомбардування в останні тижні війни. Лист Шульца до нього є одним із трьох збережених, наявних у колекції Єжи Фіцовського.

Дорогий і Шановний Пане Анджею!

Втішив мене Ваш лист, я якось не сподівався, що Ви всерйоз поставитеся до своєї обітниці. Колись я знаходив вихід для своєї енергії в написанні листів, то була тоді єдина моя творчість. Шкода, що ми не можемо повернути нашого листування до тамтих часів. Тепер я вже не вмію так писати, і той час, — не такий уже й далекий, — видається мені з перспективи багатим, наповненим і квітучим, у порівнянні з теперішньою сіризою та розпорошеністю. Ви маєте почерк, який мені подобається. Я маю добрі враження від людей, які мають подібний почерк.

Ви переоцінюєте переваги мого дрогобицького становища. Чого мені навіть тут бракує, — то тиші, власної музичної тиші, заспокоєного маятника, підпорядкованого власній гравітації, з чистою лінією руху, не спотвореною жодним стороннім проникненням. Ця субстанціональна позитивна тиша — цілковита — вже сама є сливе творчістю. Ті справи, котрі, як я гадав, хочуть промовити моїми устами, — діються понад певною межею тиші, формуються в осередку, доведеному до досконалої рівноваги. Уже той спокій, який я тут маю, хоча й досконаліший, аніж у ту щасливішу епоху, — став недостатнім для щоразу

вразливішої, вибагливішої «візії». Мені щоразу важче в неї повірити. А власне ті речі вимагають сліпої віри, позиченої у кредит. Допіру поєднані тією вірою, вони через силу погоджуються бути — до певної міри почати існувати.

Те, що Ви кажете про наше штучно продовжене дитинство, — про незрілість, — дещо мене дезорієнтує. Бо здається мені, що той ґатунок мистецтва, який мені припав до душі, є власне регресією, є поворотним дитинством. Коли б можна було повернути розвиток навспак, досягнути якимось обхідним шляхом повторне дитинство, ще раз здобути його повню і безмір — це було б здійсненням «геніальної епохи», «часів Месії», які нам обіцяні та шлюбовані усіма міфологіями. Моїм ідеалом є «дозріти» до дитинства. Ото була б допіру справжня зрілість.

Я живу тут цілком самотою. Я наклав на себе сумний обов'язок відвідувати приятеля, який помирає від раку^[141]. Весна пробуджує в мені прагнення якоїсь мандрівки вдвох, якогось гімназійного таборування. Може, приїде до мене один приятель-маляр.

Про мої роботи краще не писати — надто все це непоказне й пусте.

Якщо побачите Вітольда^[142], передайте йому сердечні вітання. Нехай не гнівається, що я йому ще не писав.

Уже закінчую, дякую Вам сердечно за пам'ять, додаю вирази поваги й найсердечніше тисну руку.

Бруно Шульц
Дрогобич, 4.III.1936

Прошу невдовзі відгукнутися і продовжити листування.

До Тадеуша Бреза

Тадеуш Бреза (1905-1970) — романіст, есеїст. Дебютував романом *Адам Гривалд* [*Adam Grywałd*] (1936), якому Шульц присвятив рецензію. Був автором одного з найбільш ранніх текстів про *Цинамонові крамниці*, в якому з ентузіазмом поставився до твору Шульца. Комплект із 11 листів, з якого походять уміщені тут два, знаходиться в колекції Бібліотеки ім. Оссолінських у Вроцлаві.



[Тадеуш Бреза](#)

Дорогий Пане!

Мені потрібен товариш. Мені потрібна близькість спорідненої людини. Я прагну якоїсь запоруки внутрішнього світу, існування якого постулюю. Безугавно тримати його тільки на власній вірі, нести його всупереч усьому силою своєї перекірливості — то

праця й мука Атланта. Іноді мені здається, що тим напруженим жестом несіння я тримаю його на своїх плечах. Я хотів би мати змогу на мить покласти той тягар на чийсь плечі, випростати шию і поглянути на те, що ніс.

Мені потрібен спільник для новаторських починань. Те, що для однієї людини є ризиком, неможливістю, поставленою догори ногами примхою, — відбите у чотирьох очах стає дійсністю. Світ наче чекав на ту спілку: досі замкнений, тісний, без подальших планів, він починає дозрівати барвами далечіні, лускати й відкриватися углиб. Мальовані перспективи поглиблюються та розступаються в реальні перспективи, стіна пропускає нас у раніше неосяжні виміри; фрески, мальовані на небосхилі, оживають, як у пантомімі.

Добре, що Ви недосконалі, що Ви надміру споживаєте час. Ви либонь виповнені неофіційними подіями, незареєстрованими чинностями, які Вам під носом пожирають час, перш ніж Ваша офіційність зважиться його після численних церемоній скуштувати. Бо ж хтось прецінь мусить його їсти, і комусь він мусить приносити користь.

Слабкість людей виказує нам їхні душі, визначає їхню потребу в інших. То ота втрата електрона, яка їх іонізує та пристосовує до хімічних зв'язків. Без накипу ми були б замкнені в собі й нічого не потребували. Допіру їхні вади надають їм смаку й роблять привабливими. Незмірно тішуся, що ми зустрінемося. Просто приїжджайте до мене. Я залишаюся тут до 1-го VII. Досі не маю визначених планів виїзду. Може щось разом обміркуємо. Я хотів би вам насамперед показати Дрогобич і околиці, Вашими очима наново побачити сцену моєї молодості. Ввести Вас у ненаписані розділи «Цин. крамниць». Прошу приїхати.

Сердечно вітаю
Бруно Шульц
Дрогобич, 21.VI.1934

.....

Дорогий Пане!

Я хотів би Вам сердечно подякувати за листа і повідомити, що читав Ваше повідомлення з «*Rocznika Literaturnego*»^[143], яке Ви промовчали у листі, і в якому Ви висуваєте мене на чоло літературного року. Вважаю актом великої відваги настільки безкомпромісно всією своєю індивідуальністю стати поруч зі своїми ідейними приятелями, таким чином узявши на себе відповідальність за свої ідейні симпатії. Я зворушений і вдячний. Ця солідарність близьких мені людей втішає мене в моїй депресії. Я дуже пригнічений: відпустку, на яку я так розраховував, мені не надали. Зостаюся в Дрогобичі, у школі, де й надалі голота гарцюватиме моїми нервами. Адже треба знати, що нерви мої розтягнулися сіттю по усій робітні ручної праці, розклалися на підлозі, обклеїли шпалерами стіни та оплели щільним плетивом верстати й ковадло. Це відоме в науці явище певного ґатунку телекінетики, силою якої все, що діється на машинерії, стругальних верстатах тощо, діється до певної міри й на моїй шкірі. Завдяки настільки добре розбудованій сигналізаційній мережі я наперед визначений бути вчителем ручної праці.

Якщо ми вже маємо звірятися навзаєм у таємних болячках, які нам дошкуляють, то звірюся Вам у певній хворобі, яка мене переслідує і також стосується часу, хоча й відрізняється від симптомів гастричної діареї, яку Ви описали були в себе. Ваш стравохід занадто легко пропускає час, нездатний затримувати його в собі, — мій відзначається парадоксальною перебірливістю, він

опанований *idée fixe* не з а й м а н о с т і ч а с у. Так, як для якогось раджі з меланхолійною й ненаситною душею кожна жінка, яку ледь торкнув погляд чоловіка, — не є вже незайманою і гідна хіба шовкової мотузки, так і для мене час, на який хтось висловив претензію, до якого вчинив бодай найменшу алюзію, — є вже порочним, зіпсованим, неїстівним. Я не терплю суперників до часу. Вони мені огидять той шматок, якого торкнулися. Я не вмію ділитися часом, задовольнятися об'їдками після когось. (Тим самим словником користуються закохані ревнивці). Коли я маю приготуватися до уроків на завтра й придбати на складі деревини матеріали, — вже все пополудня й вечір для мене втрачені. Я відмовляюся від решти часу зі шляхетною гордістю. Все, або нічого, — ось мій пароль. А позаяк кожен шкільний день спровокований подібним чином, я живу в гордій абстиненції та — не пишу. В тій безкомпромісності живе якась феодальна ментальність. Як Ви гадаєте, чи можна її вигодувати, викохати, виховати ту поволоку лицарськості?

Поза тим, повідомляю Вам, що, мабуть, на Свята приїду до Варшави, де маю намір провести піврічні канікули. Чи застану я Вас?^[144] Дуже сподіваюся на зустріч. Додаю вирази поваги та палкої симпатії

Бруно Шульц

Дрогобич, 2.XII.1934

P.S. Чи можете Ви мені підказати якесь дешеве помешкання у Варшаві?

Drogi Janie!

Potrzebny mi jest towarzysz. Potrzebna mi jest
historia pokrewnego człowieka. Trzeba jakiejś porzecz-
siniaty uczynnego, którego istnienie ~~próbuje~~ ^{próbuje}.
Wciąż byłby trzymać go na własnej wrocie, dźwignąć go
złotem wspaniałemu siłę swej przekory — jest trudem
i udręką Atlasa. Czasem zdaje mi się, że tym ~~nie~~ ^{nie}
wym gestem dźwigania trzymam nie na swoich barkach.
Chciałbym móc nadwinąć złożyć ten ciężar na innych
~~bardziej~~ ramionach, rozprostować bark i spojrzeć na
to, co dźwigam.

Potrzebna mi współpraca do przedsięwzięć oddalonych.
To, co dla jednego człowieka jest ryzykiem, niemożliwością,
na głowie postawionym kaprysem — oddate w ostre
oczach staje się rzeczywistością. Świat pękłby ciekaw na
tę spótkę: zamknięty dotychczas, ciśnięty, bezdalowy
planów — doprawa zaczyna kolorami dali, pękac i otwierać
się u górb. Malowane perspektywy przysiadają się i rozstępują
w rzeczywiste perspektywy, siłane przepiętne nie u dymenzyj
pnechtem nieoznaczalne, freski malowane ^{na} niebosłonie

pisownym otywa jak u pantomimy.

Buena ze Pan nie jest doskonały, ze konsumuje Pan nadmierne nas. Musi Pan być pełny zadowol-
nie oficjalnych, nieregistrowanych czynności, które Panu
przed nosem zjadają nas, zanim oficjalnie Panieka
zdecyduje się po wielu ceremoniach go skosztować.
Bo ktoś przecież musi go zjadać i komuś musi on
wychodzić na zdrowie.

Żelazie ludzki wydaje nam ich więcej, czyli ich
potrzebujemy. To ten ułtyk elektronu, który ich
jonizuje i wprowadza do zięsków chemicznych.

Bez pryncy byłby zmienny i wrogi i nie potrzebujący
niczego. Dopiero ich wady nadają im smak i czynią
potrzebnymi.

ling ni niemiernie, że się spiskamy. Niech Pan do mnie
uprzejmie przyjdzie. Zostaje tu do 1 go VIII. Zostaje
mimem określonych planów wyjazdu. Mnie coś waram
obmyślić. Chciałbym Panu przypomnieć ośrodku
i ośrodku, w tym Panieka namowu zwołując scenarzy-
stę i młodości. Edmunda Panie u niezaprzane
wzdycha "Sklepić w cyn". Tępy przyjechać.

Benecine portraitum
Zurich, 21. VI 1934

Bruno Schulz

Adres: Bruckhof 10, Florjanská 10.

Лист Бруно Шульца до Тадеуша Бреси за 21 червня 1934

До Зенона Вашневського

Зенон Вашневський (1891–1945) — маляр і графік, співзасновник і видавець літературного щомісячника «Камена», який виходив у Холмі Люблінському в 1933–1939 роках. Вивчав разом із Шульцом архітектуру у Львові перед I Світовою війною, як і він, перервав навчання та став учителем малюнку в Радзині та Холмі Люблінському. В «Камені» друкував свою графіку, інколи вірші. Завдяки відновленню по літах контактів між колегами, в «Камені» були опубліковані два уривки з прози Шульца, один із яких, фрагмент *Весни*, був вилучений автором із повісті під цією ж назвою, і вцілів тільки завдяки тій публікації. Вашневський, арештований у 1942 р. ґестапо, помер у таборі Берґен-Бельзен напередодні визволення. Листи Шульца до Вашневського, збережені вдовою митця, знаходяться у колекції Єжи Фіцовського та включають 25 епістолярних текстів.



[Зенон Вашневський](#)

Дорогий Колего!

Щиро Вас перепрошую за довге мовчання, яким я відповів на Ваш прекрасний і сумний лист, овіяний настроєм Дня поминання померлих. Звідки той похоронний тон, звідки це кокетування зі страхітливо принадною та сумною Панею могил? Чи, може, то підсвідома ремінісценція до старого свята природи, свята смерті й розпусти, листопадових вакханалій на цвинтарях? Чи й Вас уже хапає «*taedium vitae*» — велика нудьга — пасивний опір, бажання саботажу, прагнення вирватися із спільної упряжки? Я соромлюся Вас, моєї плаксивості, яка не личить чоловікові, рецидивів вагання, — Ви значно відважніші, ніж я, більш по-чоловічому зносите Вашу долю!

Уже місяць, як я нічого не писав, не малював — і маю інколи відчуття, що вже нічого порядного не напишу. Дуже мені шкода змарнувати такий успіх, якого я досягнув Крамницями, а я його змарную, якщо ще цього року не видам речі, яка стоїть принаймні на тому ж рівні. Я написав би її, якби отримав відпустку, а тут про відпустку тиша, клопотання потонуло в підземних нетрях Міністерства, і я втрачаю надію, що воно випірне. Маю намір поки що написати пару статей про книжки. Мене вабить до того, щоб проаналізувати «Минуле Якова» Манна, — чудову річ, на якій можна продемонструвати перемену нашого поняття дійсності та новий погляд на суть життя.

Та чудесна осінь (справжня «друга осінь» із трактату) опадає з мене не використана, ледь зауважена. Тільки вечорами, коли повітря набуває кольорів і відблисків, і з усіх предметів, уже сутінкових, виділяються барвисті еманції, астральні тіла, тінь за тінню, — я люблю дивитися на ясні небеса — мідянкові, блідо-зелені, топазові, поцятковані, мов чародійська книга, чорними знаками, турецькою абеткою ворон, і

спостерігати ці гігантські галасливі та жалібні гайворонячі сейми, ті їхні широкі фантастичні польоти й кружляння, розвороти й стрімкі напади на небо, яке вони виповнюють хвилюванням своїх крил та мерехтливим карканням. Чи зауважили Ви, що іноді, відлетівши дуже далеко, вони стають наче ледь видимий туман пилу, і гинуть із очей, а відтак при несподіваному поверненні, обернувшись до нас шириною крил, перемелюються в чорну кашу, осипаються клаптями сажі та ростуть щоразу ширше й ґвалтовніше?

Мушу Вам повідомити, що фальшиво, а точніше, передчасно, поінформував Вас про придбання виграшних облігацій. Між тим, я отримав листа з контори продажу виграшних облігацій, якого додаю, і з якого Ви довідаєтеся, що ми у першому розіграші не брали участі, позаяк закуплені нами номери вже були продані. У зв'язку з цим, за 20 злотих контора продажу виграшних облігацій прислала мені 1 лотерейний квиток до другого розіграшу, оскільки в другому розіграші подвоюється ставка. Номер облігації 164617. Прекрасно, що ми не забули про пунктуальне відновлення ставки. Чи надіслати її Вам, чи й далі зберігати до грудневого й січневого розіграшу? Здається мені, що ми, втім, унаслідок цього маневру втратили не тільки перший розіграш, а й частину суми. Такі то вони — витребеньки долі. Чи, може, такий оборот справи знеохотить Вас до подальшої гри?

Що там чувати у Вас, Дорогий? Чи малюєте? Чи Вас та осінь надихнула на якісь нові барвні формулювання? Чи маєте там гарний краєвид? Чи від Лещица^[145] маєте якісь звістки? Напишіть мені про себе розлого!

Сердечно Вас обіймаю й вітаю
Бруно Шульц

7.XI.1934

До Романи Гальперн

Романа Гальперн (1900–1944) — адресатка найбільшого збереженого комплексу листів Шульца. Шанувальниця літератури й мистецтва, вона оберталася в журналістських і літературно-мистецьких осередках Варшави. Була пов'язана зі Ст.І. Віткевичем, через якого Шульц із нею познайомився взимку 1936 р. Вона надала Шульцові, виказуючи ентузіазм до творчості митця, чимало безкорисливої допомоги в багатьох справах. Під час окупації опинилася разом із синочком у варшавському ґето, звідки втекла; поселивши хлопчика у провінції, перебралася до Кракова, де під фальшивим прізвищем отримала роботу в торговельній фірмі як керівник бюро, вільно володіючи чотирма іноземними мовами та стенографією. У вересні 1944 р. була арештована ґестапо і розстріляна. Листи Шульца знайшов у Варшаві в лютому 1945 р. її син. Тепер вони знаходяться у колекції Літературного музею у Варшаві.



Романа Гальперн, портрет роботи Ст. І. Віткевича,
1928

Я сповнений щодо Вас докорів сумління, хоча міг би виправдати перед самим собою мою провину розшарпаністю та дезорганізованістю мого варшавського часу. Я не намагаюся виправдовуватися, є мотивації, які, коли прагнеш якомога точніше переповісти справжній стан речей, тим більше видаються штучними й притягнутими за вуха. Добре, що Ви мені нагадали про Рільке^[146]. Коли людина перебуває у розпачі від власних поразок (про які ніхто не відає) в творчості, — від згадки про його ім'я стає легше. Існування його книжок є гарантією того, що заплутані, глухі маси не сформульованого всередині нас можуть іще виринути на поверхню чудесно очищеними. Точність і чистота дистиляції Рільке є для нас утіхою. Я дуже мучуся моїми спробами писання. Письменник (принаймні такого ґатунку, як я), — то найубогіше створіння на землі. Він безугавно мусить брехати, мусить переконливо представляти як втілене й реальне те, що насправді перебуває у ньому в убозстві розпаду й хаосу. Те, що я можу комусь репрезентувати те ж, що Рільке мені, видається мені зворушливим і засоромлюючим, а водночас незаслуженим. Я також не сприймаю цього цілком серйозно.

Контакт із Вами буде мені дуже милим. Цікаво мені, яким буде текст того контакту.

Пересилаю Вам примірник «Цин. крамниць» із тією ж поштою та додаю вирази поваги й симпатії.

Бруно Шульц
Дрогобич, 16.VIII.1936

.....

Дорога Пані!

Повідомляю Вам, що непорозуміння між мною та Юною^[147] цим разом знову вдалося уникнути, — як надовго, не знаю. Дякую Вам сердечно за інформацію та добрі, теплі слова. Зі здивуванням і радістю я запитую себе, чим викликана Ваша приязнь, чим я на неї заслужив. Чи то не щастя, незаслужене й несправедливе, що книжка приносить нам — попри інші блага — ще й приятелів? Але я приймаю це із вдячністю. У мене сьогодні кращий день, один із спокійних і затишних днів. Маю легку гарячку й лежу в ліжку, не пішов сьогодні до школи. Надворі холодний день, гострий і негостинний, сповнений прози й суворості. Але довкола мого ліжка кружляють добрі духи, поруч зі мною лежать два томи Рільке, які я собі позичив. Час від часу я входжу в його важкий і напружений світ, під багатократні склепіння його небес, і знову повертаюся до себе. Не відаю, чи Ви знаєте Рільке. За вершину його творчості я вважаю «Neue Gedichte». Те, що він пізніше писав: «Duineser Elegien», «Sonette an Orpheus» — є вже занадто рафінованим і езотеричним. Маю також поруч під рукою мої рисунки, і часом мені здається, що вони справді добрі і що я міг би робити ще кращі. Моїм великим ворогом є зневіра в собі, брак любові до себе. Минають довгі місяці, й нічого з того, що я роблю, не отримує мого схвалення, жоден задум, який виринає, не заспокоює мене, ніщо мені не подобається. Цей стан невдоволення собою прирікає мене на бездіяльність. Але іноді гадаю, що ця суворість виправдана і що вона слушно прирікає на загибель речі незрілі й недосконалі. У речей є лише та вада, що треба спершу погодитися на речі недосконалі, щоб набрати розмаху, розпалитися й приголомшити, і десь на межі своїх можливостей знайти речі досконалі. Ваші побоювання, що життя вдвох могло би позбавити мене властивого клімату моєї творчості,

спонукали мене замислитися. Можливо, самотність була джерелом мого натхнення, але чи життя вдвох насправді переламує цю самотність? Чи не залишаєшся самотнім попри все? І чому всі поети міняють врешті свою самотність на життя вдвох? Я маю людський страх перед самотністю, перед тією безплідністю непотрібного й витісненого на узбіччя життя, яке я хотів відтворити в «Пенсіонері»^[148]. І звідси моя втеча в подружжя. Зрештою, то найближча мені й дорога особа, для якої я значу дуже багато — чи то не велика річ — значити для когось усе?

Чи читали Ви мою «Весну» у вересневому «Skamandr'i»?^[149] В жовтні з'явиться друга частина тієї «Весни», як мені здається, краща. Я хотів би більше дізнатися про Вас, про Ваше життя в минулому. Чи не захотіли б Ви мені щось про себе написати? Ще раз сердечно дякую — дуже відданий і вдячний

Бруно Шульц

Дрогобич, 30.IX.1936

.....

Дорога Пані!

Дякую за звістку й думки, завше для мене цікаві, бо вони стосуються моїх справ, а люди ненаситні в слуханні, коли їм хтось хоче говорити про них самих*. Відтоді, коли я Вам писав, мені стало дуже зле, не назовні, натомість різко погіршилася внутрішня ситуація. Я цілковито упав духом. Я сказав собі, що не є ні малярем, ні письменником, ні навіть порядним учителем. Мені здається, що я ошукав світ якоюсь блискітливістю, що нічого в мені немає. Я намагався відмовитися від творчості, жити як пересічна людина, і це мені здається дуже сумним. Окрім того, моє щоденне існування залежить від мого мистецтва, оскільки вартостями, запозиченими з мистецтва, я підпираю моє

калічне вчителювання. Подумки я вже позбувся був посади й опинився у крайній нужді. Дивлячись на міських божевільних, на жебраків у лахмітті, я думав: може, невдовзі і я так виглядатиму. Ви знаєте, що я не надаюся до жодної чесної праці. Я не можу себе перемогти, не можу знайти жодної принади** в учителюванні. Тим я значно відрізняюся від моїх колег-учителів. Я б хотів байдикувати, нічого не робити, швендяти — мати трохи радості від краєвиду, від небосхилу, відкритого передвечірніми хмарками в ирій. Тоді, може, повернулася б радість життя. В умовах чинного безробіття чутно тільки погрози й напучування. Обов'язок виростає до якихось апокаліптичних розмірів. Загроза скорочення висить над кожним. Кілька років тому в нашій професії ще можна було відчувати спокій безпечного порту, якоїсь життєвої пристані. Було трохи погожості й радості. Тепер радість вигнали з нашого життя, а без радості, без невеликого надлишку радості я не вмію творити. Тільки нічого не кажіть Штурмові^[150] про мою нехіль до праці, він того не любить у людях, хоча ставиться до інших із таким розумінням.

* У цьому полягає [секрет] успіху всіх ворожок, хіроманток тощо. [Примітка Б. Шульца]

** А я не вмію жити без якоїсь принади, без дрібки перцю, без якоїсь смаковитої приправи життя. [Примітка Б. Шульца]

Ви помиляєтеся, коли гадаєте, що для творчості потрібне страждання. Це стара затерта схема, — либонь, іноді й слухна, — але не в моєму випадку. Я потребую доброї тиші, трохи таємної, поживної радості, споглядальної пажерливості на тишу, на погожість. Я не вмію страждати. Страждання мене не підсилює. А може, я помиляюся.

Я не листуюся з жодною жінкою, крім Юни. Шкода, що ми не знайшли одне одного пару років тому. Тоді я

ще вмів писати прегарні листи. З моїх листів поступово постали «Цинам. крамниці». Ті листи переважно були адресовані Пані Деборі Фоґель, авторці «Цвітуть акації»^[151]. Більшість тих листів пропали.

Читання актуальних літературних видань гнівить мене. Я бачу, скільки люди пишуть, а я — нічого. Дякую Вам красно, — не трудіться надсиленням «Wiadomości»^[152], не знаю, чи я їх читатиму. П. Штурмові не знаю, що й писати. Я в розпачі — без обґрунтованої рації, і в цьому становищі я є еготистом, замкненим на власних справах. Як то мав би зрозуміти Штурм — він, який цілковито відданий людям, позбавлений приватного життя, антитеза еготизму?

Не журіться Стефом^[153]. То мусить трохи потривати, але минеться. Побачите.

Дуже сердечно Вас вітаю
Бруно Шульц 15.XI.1936

Чи Вам справді ще подобаються «Крамниці»? Чи Ви вірите в мою творчість?

Передавайте сердечні вітання Віткаци.

Чи можете Ви щось зробити у справі моєї фіктивної реєстрації у Сілезії? У сілезькій провінції вистачить посвідки про кількатижневу реєстрацію, як мене поінформував один адвокат із Катовиць. Як би те зробити? Але не варто цього брати близько до серця. Вам вистачить власних клопотів, та й, окрім того, Стеф хворий. Зачекаю, аж йому покращає.

.....

Дорога Пані Романо!

Ваш лист засмутив мене. Зі здивуванням упізнаю риса за рисою образ моїх власних депресивних станів. Як подібні між собою, по суті, люди. Так само, як усі мають однакові члени й органи, так само вони

переживають ті ж стани. Чи в іншому разі були б можливі книжки та твори мистецтва, комунікація між ними? Але велика новина для мене — Ваша проба пера у прозі! Ви пишете досконало! Питання тільки, чи маєте Ви більший матеріал, чи вистачило б Вам духу на більшу річ. Спробуйте! Мене дивує виразний нарцисизм того короткого твору. Я не приписую його Вам. Це властивість, яка мене завше захоплює в жінці як вираз її принципової іншості, неосяжної для мене гармонії та згоди із самою собою. Це те, що мені назавше зостанеться чужим, а тому привабливим і омріяним. Сам я далекий від нарцисизму, і мені здається якимось метафізичним привілеєм віддаватися йому настільки безтурботно й безоглядно. Пишіть і далі! Кінцева пуанта дуже добра.

Що Вам порадити на Ваші стани? Якусь роботу! Це найкращий наркотик. Я кажу як мораліст, проте я далекий від тих заялжених банальностей. Я кажу з позиції внутрішньої гігієни та техніки життя. То єдиний наш порятунок. Спитайте Віткаци, чи міг би він бодай мить жити й не збожеволіти, чи не накласти на себе руки, коли б він не мав роботи.

Читаю тепер «Змори» Зеґадловича^[154]. Дуже те мене цікавить і розпалює. Поза межами тієї книжки я бачу контури іншої книжки, яку сам хотів би написати. Отож, властиво, не знаю, чи читаю книжку [Зеґадловича], чи оту потенційну й не втілену. Так читається найкраще, коли поміж рядками я вчитую себе, власну книжку. Так ми читали в дитинстві, тому пізніше ті ж книжки, колись такі багаті й сповнені плоті, — пізніше, у дорослому віці стали, наче дерева, позбавлені листя, — наших доповнень, якими ми закитовували їхні прогалини. Нема вже ніде тих книжок, які ми читали в дитинстві, розвіялися, — zostалися голі скелети. Хто мав би ще в собі пам'ять і незакостенілість

дитинства, — мусив би їх написати знову, такими, якими вони були тоді. Постав би справжній Робінзон і справжній Гулівер.

Тішуся, що синочкові уже так добре. Ви бачите, що минулося. А однак, Ви не тішитесь й маєте тепер інші зажури. Що буде з Вашою посадою? Може, підете до ГСУ^[155]? Що поробляє Стась^[156]? Попросіть його, щоб він мені щось порадив у справі реєстрації у сілезькій провінції^[157]. Він має там знайомства. А може, Штурм міг би щось зробити? То мусить статися пильно, бо приблизно 20-го я хочу їхати до Катовиць. Припильнуйте це. Я клопочуся тепер про переведення до Львова. На Свята маю намір на кілька днів приїхати до Варшави. Природно, побачуся з Вами. Дуже сердечно вітаю

Бруно Шульц
Дрогобич, 5.XII.1936

.....

Дорога Пані Ромо!

Дякую за швидку відповідь і за добрі слова. Коли сам не маєш певності в собі й віри, — дуже допомагає чужа, хоча й не здатна цілковито замінити власну. Мені бракує не так віри у мої здібності, як чогось більш загального: довіри до життя, безпечного спочивання у власній долі, віри в остаточну прихильність буття. Я мав це колись, навіть про те не відаючи. Та віра, та довіра вивільняє в нас резерви творчості, є тим багатим, ситим і теплим кліматом, у якому визрівають ті пізні й важко досяжні плоди. Випадки, коли життєві нестатки, трагедії стають творчими, мені незрозумілі. Той ґатунок продуктивності мусить бути цілком іншим, ніж мій.

Якщо я хочу усвідомити собі мій теперішній стан, то мені спадає на думку образ розбудженого з глибокого сну. Хтось прокидається до яви, він іще бачить

потопаючий у забутті світ снів, іще має перед очима його сутеніючі барви й під повіками відчуває м'якість мрії, — а вже намирає на нього новий, тверезий і бадьорий світ яви, і, сповнений іще внутрішнього лінивства, він дозволяє втягнути себе — опираючись — у його справи й процеси. Так в мені моя особливість, моя винятковість, не зникаючи, наче поринає в забуття. Вона, яка мене затуляла від атак світу, лагідно відсувається вглиб, а я, наче випущена з лялечки комаха, виставлена на бурю чужого світу й вітри небесні, ніби довіряюся вперше стихіям. Куди мене це приведе — не знаю. Чи та нова тверезість є лише пусткою після зникаючої творчої імлі, чи є новим голодом світу, новою конфронтацією з зовнішньою стихією — не знаю. Особливість і незвичність моїх внутрішніх перебігів герметично мене замикала, робила невразливим, неохочим до інвазії світу. Тепер я наче повторно відкриваюся світові, і все було б добре, якби не той ляк і не те внутрішнє здригання, як перед ризикованою імпрезою, яка провадить бозна куди.

Що у Вас? Яка внутрішня ситуація? З ким Ви бачилися? Чи Віткаци щось Вам написав? Не знаю, чи зараз приїде, очікую звісток із «Roju» в тій справі. Маю у Варшаві небожа, інж. Вільгельма Шульца^[158], дуже енергійного та мудрого хлопця (при тому д. гарного), який був би радий мені від щирого серця допомогти вибратися з Дрогобича. Чи можу я його скерувати до Вас, щоб він у Вас шукав натхнення і вказівок до дії?

Сердечно дякую Вам за таке беручке ангажування у справу того бідного Ф.^[159] Він зовсім мені не родич, а лише мій колишній учень і нещасний хлопчина. Його батьки д. бідні, вони нічого для нього не можуть зробити. Я скажу їм, що вони мають вчинити і чекатиму на результат. Не гнівайтеся, що я Вас потурбував цією справою, але Ви діяли не в лихій справі.

*Дуже сердечно вітаю Вас і прошу про частіші звістки
Бруно Шульц
Дрогобич (між 20 і 26.VIII.1937)*

.....

Дорога Пані Романо!

Не гнівайтеся, що Ваші клопоти й турботи я винагородив відмовою. Якщо Ви будете такі ласкаві докладніше поміркувати над моїм становищем, то погодитесь, що я не міг прийняти тієї пропозиції. Я вже Вам колись казав, що маю 3 особи на утриманні (сестру, кузинку, небожа), яких не можу цілком покинути на ласку долі. Зараз я заробляю близько 300 зл. на місяць. Коли б я отримав у Варшаві заняття на подібних умовах, то виїхав би, оскільки за 200 зл. міг би там себе утримувати, а 100 зл. посилав би родині. Проте у п. Рамберґа я мав би від 2 до 6 годин — заробляв би щонайбільше 100 зл. Для тих кількох годин я не можу покинути державної посади (VII служб. ступ.), яка мені гарантує пенсію. Я не маю достатньої відваги, достатнього імпульсу чи запалу, щоб вчинити такий ризикований крок. Маю, втім, ілюзію, що можна отримати щось краще, якби тим із усією енергією зайнятися. [Те] не є алюзією, що я хочу Вас заохотити до більших зусиль! Я добре знаю, в яких важких умовах Ви працюєте, і що Ви не маєте легкого життя. Я не сподівався, що Ви знайдете при тому всьому ще й час і бажання, щоб пам'ятати про мене. Не бачу також способу, щоб Ви могли для мене більше зробити, але, попри це, не зрікаюся надії. Прошу мені вибачити, що, рекомендуючи Вам мого небожа, дозволив собі жартома для заохоти додати, що він симпатичний (це далєбі одна з найпомітніших його рис). Я не мав при тому жодних прихованих думок. Зрештою, поміркувавши, я відмовився від наміру вас познайомити, боюся, що небіж є надто незалежною натурою, щоб він міг працювати у

спілці з кимось. Свого часу він розгорнув велику запальну акцію на мою підтримку, побував у Вежинського^[160], у Штурма, у Чарського^[161] в моїй справі. Але тепер він надто поглинений власною кар'єрою, щоби змогти цим інтенсивно зайнятися. Що стосується Гомбровича, то я спробую ініціювати знайомство між вами, позаяк варто, щоб Ви його пізнали. Чи можу я йому просто написати, що Ви б хотіли з ним познайомитися? То було б найпростіше.

Не пам'ятаю вже, про що я Вам писав у останньому листі. Мій власний діагноз мого психічного стану та моєї внутрішньої ситуації постійно змінюється й трансформується. Мені здається, що світ, життя є для мене важливими лише як матеріал для творчості. У мить, коли я не можу творчо утилізувати життя, воно стає для мене або страшним і небезпечним, або вбивчо-яловим. Утримати в собі цікавість, творчий стимул, протистояти процесові яловіння, нудьги — ось найважливіше та найпильніше для мене завдання. Без того перцю життя я потраплю в летаргію смерті — за життя. Мистецтво призвичаїло мене до своїх подразників і гострих сенсацій. Моя нервова система має вибагливість і делікатність, яка не доросла до вимог життя, позбавленого санкції мистецтва. Боюся, що наступний рік шкільної праці мене вб'є. Коли я ще був молодшим і жвавішим, то міг це якось витримати. Тепер воно мені виходить горлом. Може, на противагу тому чавильному валкові школи зажити розпустити? То вже мені спадало на думку. Але то мене надто нервово разить і виснажує — в таких важких і небезпечних умовах, які я тут маю: маленьке місто — учитель. Щоб мати змогу творити, я мусив би мати особливо добросердний і сприятливий клімат довкола себе — добру віру в себе, тишу, безпеку... Я тепер більш зрілий і багатий, ніж тоді, коли писав «Цин. крамниці». Не маю

вже тільки тієї наївності, тієї безтурботності. Я не відчував тоді за собою жодної відповідальності, жодного тягара, писав для себе. То велике полегшення. Я добре розумію, що такий собі Берент^[162] не читає жодної критики про себе, уникає преси. Він витворює собі штучну самотність, порожнечу, в якій творить. Це потрібно. То правда, що у Варшаві я не мав би тієї творчої самотності. Але зате мені б не загрожувала та смерть від нудьги, знудження, жахливе блювотиння від безплідності життя. Через певний час я сховався би в тишу, щоб писати. У тому, що я кажу, можна зауважити чимало суперечностей, але Ви мене зрозумієте, якщо вдумаєтеся в моє становище.

Може, Ви б могли мені позичити десь Гусерля^[163] (німецький філософ). Може, я попрошу Віткевича. Взагалі, я б хотів абонуватися в якійсь великій варшавській бібліотеці, яка висилає книжки у провінцію. Чи, може, краще те зробити у Львові?

Чи Ви в мені не розчарувалися? Чи будете ще щось для мене робити? Я це відчуваю, знаю і Ви не мусите мене переконувати, що Ви дуже хотіли мені допомогти. Ви тепер єдина, хто в цьому справді зацікавлений. Пам'ятайте про мене і невдовзі відпишіть.

Сердечно вітаю
Бруно Шульц
30.VIII.1937

.....

Дорога Ромо!

Не гнівайся, що я не одразу відписав. Просторова віддаленість призводить до того, що писане слово здається надто слабким, недієвим, не сягаючим поставленої мети. А сама мета, особа, яка наприкінці того просторового шляху сприймає наші слова, здається мені тільки напівреальною, наче з роману, із непевною

екзистенцією. Це відбирає охоту писати, відбирає письменству актуальність, призводить до того, що на тлі навали близької дійсності воно здається проблематичною чинністю, магією, жестом сумнівної дієвості. Таких речей не варто казати вголос, краще долати ту слабкість фантазії, яка не хоче вірити в дійсність далеких речей. Мене дуже зворушує, що така ослаблена й виснажена, Ти все ж знаходиш змогу пам'ятати про мене, навіть писати листи, цікавитися моїми справами. Це справді дуже тішить, що існують такі жінки, що існує така безкорисливість і такі контакти. Чи можеш Ти бодай читати? Чи маєш якісь болячки? Сподіваюся, що те каміння розчиниться і зникне з організму. Дуже добрим засобом для того є Трускавець (п'ятнадцять хвилин від Дрогобича), але для того Ти ще занадто ослаблена. Маю надію, що, може, в травні приїдеш до Трускавця. Тоді там буває чудово. Ти оселишся серед білих вишень, якими повниться Трускавець. То моя улюблена місцевість, про яку я ще колись напишу роман. У травні там чудово — сумно й урочисто. Солов'ї співають, і всі дерева білі. Коростів^[164] у цій ситуації Тобі не рекомендований. Гадаю, що ми могли б отримати у Райтмана ціну 5-6 зл. на день за дуже добре утримання.

Нещодавно трапилися такі гнітючі історичні події^[165]. Курс щоразу гірший. Це мене дуже гнітить. У певні моменти я був близький до розпачу, як перед безпосередньою катастрофою. Весна така прекрасна — годилося б жити й ковтати світ. А я проводжу дні й ночі без жінки і без Музи, і безплідно марнію. Тут якось я зірвався зі сну з несподіваним глибоким розпачем, що життя вивітрюється, а я не затримую з нього нічого. Коли б такий розпач тривав довше, можна було б збожеволіти. А може колись той розпач прийде й осяде на постійно, коли вже буде занадто пізно для життя.

Швидко видужуй і живи, бо то найбільше нещастя — не прожити життя. Чи Ти вже в Шрудборові? Чи там гарно? Чи Ти вже трохи здоровіша й сильніша? Здається мені, що то була внутрішня операція, без рубця назовні? Я читав щойно прекрасну книжку Гакслі Сліпий у Ґазі^[166]. Я читав її зі справжнім подивом від тваринної мудрості того чоловіка. Поза тим нічого не можу читати. Ніщо мене не цікавить. Гадаю, що то через брак жінки.

Пиши мені все про Себе. Кого Ти зустріла у Шрудборові? Чи хтось Тебе відвідує? Чи буває в Тебе Ванда Краґен^[167]? Чи гадаєш Ти, що я повинен подякувати Вітлінові^[168], Кунцевичевій^[169] і Домбровській^[170] за підтримку моєї кандидатури перед журі?

Гомбровича немає у Варшаві. Він мені нічого не пише. Я не отримую зараз жодних листів.

Дуже Тебе сердечно вітаю
і зичу міцного здоров'я та доброго відпочинку
Бруно Шульц
Дрогобич, 20.III.1938

.....

Дорога Ромо!

Маю на сумлінні щодо Тебе те, що не писав Тобі увесь час. Розраховую на Твою випробувану вибачливість і доброту. Кілька разів я вже брався було писати, але не знав, утім, де Ти, і боявся, що листівка (я писав звідтіля лише листівки) до Тебе не дійде. Не знаю також, чи Ти тепер у Варшаві, чи, може, є там Стефанек, який отримує Твою пошту?

Я витримав у Парижі сливе 3 тижні^[171], попри те, що вже після 1-го тижня усвідомив, що не здійснию моєї тутешньої програми. Було наївно вирушати так, як я те вчинив, на завоювання найбільш закритого міста у світі. З моєю мовною підготовкою годі було й мріяти про те,

щоб встановити бодай якийсь контакт із французами. Посольство абсолютно мною не займалося, я зовсім не можу і в майбутньому на нього розраховувати. Опріч того, Париж стояв порожній, — усі кращі мистецькі салони замкнені. Щоправда, я зав'язав стосунки з одним торгівцем по вул. Faub. St. Honoré, який хотів влаштувати мені виставку, але пізніше я сам від того відмовився. Попри те, я задоволений, що побував у Парижі, побачив стільки дивовижних речей, побачив бодай раз зблизька, а не на репродукціях, мистецтво великих епох, — а зрештою, позбувся певних ілюзій щодо світової кар'єри.

Я бачив речі прекрасні, вражаючі й страшні. Велике враження справили на мене чудові парижанки — з товариства і кокотки, свобода звичаїв, темп життя. Не хочу поки що більше писати, поки не знаю, де Ти і як Тобі ведеться? Чи побувала Ти в Криниці? Як себе відчуваєш? Як поживає Стефан? Чекаю якоїсь звістки від Тебе, а поки що сердечно вітаю Тебе

Бруно

29.VIII.1938

.....

Дорога Ромо!

Далебі, мені здавалося, що Ти забула про мене. Якось так трапилося, що таке численне й рійне ґроно моїх приятелів значно порідшало, контакти послабли, і я наче знову простую до тих партій і сфер долі, де панує самотність. Як колись. Іноді це сповнює мене смутком і страхом перед пусткою, а іншим разом вабить мене якоюсь таємною, знаною з давніх-давен спокусою.

Що сталося, що після такої тривалої перерви Ти написала знову? Я вже й боюся якось приїхати до Варшави. Боюся контактів і людей. Найбільш охоче я б усунувся з якоюсь однією людиною в тиху заводь і взявся, як Пруст, до остаточного формулювання мого

світу. Упродовж певного часу я знаходив опору в думці, що наступного року піду на пенсію (40 відсотків платні). Тепер я полишив цю думку з уваги на родину, якої б не зміг прогодувати.

Маю клопіт із вибором місця проведення відпустки. У мене вкрай обмежені засоби (не маю ще нічого, позичу собі). Я б хотів тиші й самотності, але не цілковитої. Одна чи 2 особи, які б не надто бентежили. Що ти маєш намір зробити з канікулами?

Просив мене Гомбрович, щоб я виправдав його перед Тобою, бо він Тобі не вклонився. Трапилося [це] через його фатальну зорову пам'ять, яка його часто підводить. Чи знаєш ти у Варшаві доброго невропатолога, який би погодився лікувати мене безкоштовно? Я абсолютно хворий — якийсь розлад, якийсь початок меланхолії, розпач, смуток, відчуття неминучої поразки, неодмінної втрати... Треба було би порадитися. Але я не вірю в лікарів.

Про мої плани та роботи не пишу, не можу писати. Надто мене це дратує, і я не можу про це спокійно говорити. Не занедбуй мене так довго. Напиши щось колись!

Сердечно Тебе вітаю
Бруно Шульц
червень 1939

До Анни Плоцкер

Анна Плоцкер (1915–1941) — випускниця Академії красних мистецтв у Варшаві, малярка, останнє еротичне захоплення Бруно Шульца. Листи до неї були знайдені та врятовані після її смерті поетом Мар'яном Яхимовичом. Разом із нареченим, Марком Цвіліхом, молодим малярем, убита під час масового погрому євреїв Борислава, який вчинили воєнізовані українські загони, підпорядковані німецьким окупантам, 27 листопада 1941 р. в лісі неподалік від курорту Трускавець. Листи Бруно Шульца до Анни Плоцкер знаходяться в колекції Літературного музею у Варшаві.



[Анна Плоцкер](#)

Дорога Пані Аню!

Я все ще перебуваю під враженням від Ваших чарівних метаморфоз. Гадаю, що вони тому такі зворушливі, бо незалежні від Вашої волі, такі

автоматичні й неусвідомлені. Це так, наче хтось нишком підсовує когось іншого, підмінює Вас, а Ви наче прибираєте ту нову личину й сприймаєте її як саму себе, і граєте свою роль далі на новому інструменті, не відаючи, що то вже хтось інший рухається сценою. Природно, я надто згущую барви та веду справу до парадоксу. Не вважайте мене наївним. Я знаю, що то не зовсім несвідомо, але Ви не здаєте собі звіту, скільки в тому діяння глибших сил, скільки якоїсь метафізичної маріонетковості. А водночас Ви нечувано реактивна, негайно формуєтеся в доповнювальний сенс, у чудесний акомпанемент... Усе те діється наче поза інтелектом, на якомусь коротшому та простішому шляху, ніж дорога думки, просто, як фізична реакція. Вперше мені трапляється спіткати таке багатство натури, яке немов не вміщається у вимірі однієї особи, й тому наче активізує допоміжні індивідуальності, імпровізаційні превдоіндивідуальності, ad hoc ініційовані впродовж якоїсь короткої ролі, що її Ви мусите зіграти. Так я собі пояснюю Вашу протееву натуру. Може, Ви гадаєте, що я дозволяю себе ошукати, що підводжу глибокі інтерпретації під гру звичайного кокетства. Запевняю Вас, що кокетство є чимось дуже глибоким і таємничим, і для Вас самої незрозумілим. Природно, що тієї таємничості Ви не годні побачити, і що з Вашого боку то мусить виглядати безпроблемно й звичайно. Але то ілюзія. Ви недооцінюєте своїх можливостей і псуєте чудовий демонізм своєї натури наївним снобізмом святобливості. Вам не вистачає бути демоном, Ви ще хочете мимохідь і на додачу бути святою, так, наче те можна було б надто просто погодити. Ви, такі чутливі до мистецького кітчу, втрачаєте свій інстинкт і смак, коли йдеться про моральну сферу, і зі спокійним сумлінням плекаєте погожий та неусвідомлений дилетантизм святості. Ні, Ваша святість — то важка й кривава річ, яку годі здобути як красивий додаток до наповненого й

багатого життя. Той дилетантизм, зрештою, є дуже урочим і зворушливим в істоти, яка за крок спілкується із проваллям. Із Проваллям з великої літери «П». Не знаю, як те діється, але Ви бавитеся ключами від Провалля. Не знаю, чи відома Вам Безодня втрати кожної людини, чи тільки моя. В кожному разі, Ви легко й по-лунатичному рухаєтеся тим пругом, якого я в собі уникаю з тривогою і страхом, і де під ногою осуваються уламки скель. Мушу визнати, що Ви самі перебуваєте, мабуть, у безпеці. Легко й делікатно Ви вивільняєтеся від того, хто зсувається вглиб, і дозволяєте йому самому котитися в прірву. Ви навіть вдаєте, що робите кілька кроків, утрачаючи ґрунт під ногами, певні, що в належну мить парашут розкриється, і Ви безпечно злетите вгору. Попри все це, Ви насправді безневинні й наче не берете участі в тому, що чините, Ви — справді жертва, а вся вина падає на того, хто носить у собі оте провалля, на пруг якого Ви необачно наступили. Я знаю, що вся вина на мені, бо провалля — моє, а Ви лише сильф, який прибував у мій сад, де моїм обов'язком є боронити Вашу ногу, щоб не послизнулася. Тому Ви не повинні мати жодних вагань. Ви завше невинні, хоч би що Ви чинили, і тут знову відкривається нова перспектива для Вашої святості. Ваша святість дійсно нічого Вам не коштує, бо Ви є сильфом, і то не дилетантизм, а надлюдська віртуозність ельфійської істоти, яка не підпадає під моральні категорії.

Прийдіть, безпечні й без найменшої, як завжди, загрози, і не шкодуйте мене. Про всяк випадок, я сприймаю Вас у будь-яких метаморфозах. Якщо Ви Кіркея, то я — Улісс, і знаю зілля, яке знешкоджує Ваші чари. А може, то я тільки нахваляюся, провокуючи.

Чекаю щодня до 6-ї. На неділю^[172] маю пропозицію: зустріньмося в Трускавці. Від мене є ранковий потяг

туди і вечірній — назад, ми могли б цілий день провести в Трускавці.

Чи Ви згодні?

Вітаю Вас сердечно й дуже дякую за приїзд.

Бруно Шульц

19.VI.1941

.....

Дорога Пані Аню!

Не можу виправдати зволікання, яке я дозволив собі допустити між Вашим листом і відповіддю. Мені здається, що я не почувався здатним розплутати вузол непорозуміння, в якому — як мені здавалося, — Ви заплуталися, і я хотів відкласти ту роботу. Мені здається, що реалізм як виняткова тенденція до копіювання дійсності — це фікція. Ніколи такого не було. Реалізм став кошмаром і пострахом для не-реалістів, справжнім середньовічним сатаною, якого малювали на всіх стінах яскравими барвами. Я пропонував би для окреслення реалізму суто негативний термін: це метод, який намагається вмістити свої засоби в межах певних конвенцій, вирішує не порушувати певної умови, яку ми називаємо дійсністю чи здоровим глуздом, чи правдоподібністю. В межах цих кордонів йому застається дуже широкий діапазон засобів, а наскільки широкий, про то власне свідчить Манн, який вичерпує всі сфери, зокрема й пекла, не порушуючи реалістичної конвенції. Манн і Достоевський (перечитайте «Двійника» чи «Карамазових») доводять, як мало залежить від переступання чи дотримання лінії реалізму, що то всього лише справа жесту, пози, стилю. Якщо ми хочемо під реалізмом розуміти певну приземленість, повсякденність описуваної дійсності, то ці автори є вбивчим запереченням подібного визначення. З іншого боку, зламання реалістичної конвенції зовсім не свідчить про перемогу в битві. Саме зламання реалізму в

жодному разі не є заслугою, — все залежить від того, чого було завдяки цьому досягнуто. Свідоме та цілеспрямоване згвалтування реалізму відкрило певні нові можливості, але не треба плекати ілюзій, буцім володіння таким трюком звільняє нас від обов'язку відтворювати багатство змісту, висловлювати власний світ. Жоден, бодай найгеніальніший метод не заступить зусилля видобування власного змісту. Таким чином, я боюся, що Ви ступили на шлях опозиції, заперечення, що, замість зробити щось самій, Ви спостерігаєте, чого той вражий сатана не зробив, і те відстеження гріхів і помилок реалізму застує Вам шлях до власної позитивної продукції. Ви добре знаєте, що я ціную Вашу творчість і вірю у Ваші можливості, і саме тому побоююся, що Ви підмінюєте власну творчість і власну працю критикою реалізму. Нереалістичні методи вже здобули собі право на громадянство, їм не потрібно боротися за своє існування, за кредит для себе. Вони лише мають вчинити у своїй сфері те, що реалізм вчинив у своїй. То буде найкращим виправданням для них. Спроби, які Ви мені читали, мені дуже сподобалися. Я хотів би, щоб Ви набралися відваги, розмаху, щоб охопити ширшу тематику, задля опрацювання за допомогою того методу більших обширів Вашого внутрішнього світу. У сфері творчості саме лише посідання слухності не рятує. Боюся, що усвідомлення слухного й правдивого погляду на справу дає Вам таку велику дозу задоволення, що потреба щось продукувати засинає.

Що стосується аналізу Манна, то, може, Ви частково й маєте рацію. Можливо, Манн не дає тієї конденсації враження, але багатократно спокутує це широтою й багатством свого світу.

Нізащо у світі я не хотів би Вас пригнічувати, але не можу залишити Вас при переконанні, яке вважаю помилковим. Саме те, що я полемізую з Вами, мусило би

стати для Вас доказом того, як серйозно я до Вас ставлюсь. Я маю велику повагу до Ваших малярських умінь, поєднану водночас із відчуттям власної некомпетентності. У літературних питаннях я привласнюю собі певну компетентність, яку Ви в мене прецінь визнаєте, адже звертаєтеся з тими питаннями до мене.

Мені дуже цікаво те, що Ви написали. Коли я зможу це прочитати? Коли Ви приїдете? Дуже сердечно вітаю Вас і Марка. Серд. вітання для Гільди^[173] і Марка З.^[174]

Бруно Шульц
6.XI.1941

.....

Дорога Пані Аню!

Саме сьогодні я зазнав сильних докорів сумління, думаючи про мого листа до Вас, в якому мені закортіло догодити своїм менторським чи моралізаторським пориванням, замість того, щоб тішитися успіхами та відкриттям близької мені й дорогої особи. Я також міркував, що, мабуть, Ви вибираєтеся до Варшави й забереєте з собою спотворені й попсовані спогади про мене. З Вашого листа я бачу, що мав слушність, але водночас дізнаюся, що Ви на мене не гніваєтеся, за що Вам стократно вдячний. Ваш від'їзд^[175] дуже мене засмучує. Я не зумів скористатися Вашою присутністю, не використав Вас, але сама Ваша присутність поблизу була до певної міри опорою, чимось, за що можна було зачепитися. Властиво, ми ніколи не говорили про речі істотні. Ми популяризували навзаєм наслідки наших експериментів не як втаємничені в те саме таємне знання, а як профани. Тепер я бачу, що потрібно було більше довіри до нашої близькості, що треба було сягати до актуальних для нас справ і гаряче їх дискутувати, так, як ми це робимо в монологіях перед

самими собою. Дистанція поміж нами була штучною та умовною, полягала тільки у термінології та словнику різних шкіл, далєбі ідентичних під оглядом духу й інтенції.

Я хотів би, щоб наш близький контакт не припинився через Ваш виїзд, щоб ми комунікували навзаєм, часто й істотно. Можливо навіть, що такий контакт на відстані стане для нас продуктивним і вродить нам урожай маргінальної творчості. Передчуття підказує мені, що невдовзі ми ще зустрінемося і що історія нашої дружби не завершена. Вона допіру об'єктивно почнеться, адже досі ми трималися в приватних межах.

Чи Ви вважали би справою безнадійною взяти мене до себе в науку як адепта малярства? Провести зі мною, може, за допомогою Марка^[176] курс малярства, очищеного від академізму? Я, натомість, поділився би з Вами моїм письменницьким досвідом.

Тепер мені здається, що я мав би Вам ще багато всього сказати, поклади речей, які нас жваво цікавлять, є невичерпними. Тепер, коли я Вас, банально кажучи, втрачаю. Напишіть мені ще, чи готові Ви відповісти з подібним запалом на мої пропозиції, чи утримуватиметься наш контакт. Аби лиш дано нам було спокійно й без несподіванок підтримувати нашу таку важливу й істотну розмову. Може, Ви мені ще щось звідси напишете. В іншому разі, очікую звідтіля^[177] швидких звісток. Сердечно й палко Вас вітаю

Бруно

19.XI.1941

Як сумно подумати, що на Мазепи, 30, де я стільки милого пережив, уже нікого не буде, що все вже тільки легенда. Не знаю, чому я маю відчуття вини перед самим собою, наче з власної вини щось втрачав^[178].

До Станіслава Ігнаци Віткевича

Станіслав Ігнаци Віткевич — (Віткаци) (1885–1939), один із найбільш різнобічних творців польської літератури та мистецтва ХХ століття, маляр, драматург, прозаїк, філософ, теоретик мистецтва. Автор новаторських творів, зокрема в драматургії. Був першим великим ентузіастом літературної та пластичної творчості Бруно Шульца, публічно визнавав за автором *Цинамонових крамниць* найвищий мистецький ранг уже тоді, коли письменника-дебютанта тільки-но зауважили у вузьких літературних колах, а формат його творчості ще не був уповні оцінений.

Віткевич наклав на себе руки 18 вересня 1939 р., дізнавшись, що Червона армія увійшла на територію Польщі. Дуже численні листи Шульца до нього згоріли під час облоги Варшави в 1939 р. Досі знайдено лише один лист у будинку митця в Закопаному. Тепер він перебуває в колекції Літературного музею у Варшаві.



Станіслав Ігнаци Віткевич

Шановний, Дорогий Пане!

Я надіслав ще у Страсний Четвер на Вашу адресу листа, рукопис, 14 гравюр і не маю досі підтвердження про отримання. Я занепокоєний і зажурений. Побоююся, чи не відштовхнув я Вас певним тоном фантастичної буфонади, в який впав у останньому листі, спровокований подібним забарвленням Ваших листів. Але, може, Ви вважаєте той тон за власний привілей, якого Ви за іншими не визнаєте. Я був би невтішним, якби Ви були уражені з цього приводу.

Моя фантазія, форма чи письменницька міна мають, так само, як і Ваша, схильність до аберації в напрямку глузування, буфонади, самоіронії. Де ж іще я міг очікувати на зрозуміння, як не саме у Вас.

Ні, мабуть, Ви не тому розгнівалися!

Дуже прошу Вас заспокоїти моє сумління звісткою, що Ви на мене не гніваєтеся, що нічого в наших стосунках не змінилося. Я був тиждень у Варшаві.

Вирішив клопотати про річну відпустку^[179] і провести її навпіл у Варшаві й Закопаному. Я отримав у Гьозіка і в Будинку польської книги Ваші твори й тішуся ними понад усяку міру.

Додаю вирази поваги й найсердечніше вітання

Бруно Шульц

Дрогобич, 12.V.1934

До Рудольфа Отенбрайта

Рудольф Отенбрайт (1905–1942) — полоніст, учитель середніх шкіл. Народився у Станіславі, закінчив у 1925 р. львівську гімназію, а в 1931 р. — університет Яна Казимира у Львові, здобувши докторат із польської філології. У 1929–1931 роках учителював в українській гімназії у Львові, від 1931 р. й аж до початку війни був учителем у І державній гімназії в Ряшеві; арештований ґестапо, загинув у таборі Заксенгаузен в 1942 р. Втішався славою видатного педагога з широкими пізнаннями. Був одним із тих нечисленних, у кому Шульц вбачав своє *alter ego*.

Два листи Шульца до Отенбрайта знаходяться в колекції Єжи Фіцовського.

Шановний Пане!

Я чув про Вас багато доброго від п. Яніша^[180] і Стренґа^[181] і дозволяю собі таким шляхом запропонувати Вам ближче знайомство. Я дуже в ньому зацікавлений.

Сподіваюся, що нам вдасться організувати якусь зустріч. Але, перш ніж це трапиться, чи не забажали б Ви щось про себе написати? Чи Ви належите до прихильників листування? Мене б дуже втішило, якби Ви невдовзі написали. Гадаю, що ми матимемо багато що сказати один одному.

А тим часом додаю вирази поваги й симпатії

Бруно Шульц

Дрогобич, 25 XI 1934

.....

Шановний і Дорогий Пане!

Не гнівайтеся, що відписую занадто пізно і не так, як хотів би. Нехай це Вас не відштовхує. Ми ще будемо — у кращі для мене часи — листуватися, і неодмінно зустрінемося. Яніш мені казав, що Ви дуже до мене подібні внутрішньою структурою, хоча фізично цілком інші. То мене дуже цікавить і тішить. Але так якось тепер складається, що ми не зможемо побачитися на Свята, бо я виїжджаю до Варшави — на всі канікули. А може, Ви б також вибралися до Варшави, куди і Яніш їде на початку січня?! Яніш дуже тішиться з нагоди побачитися з Вами. На жаль, і він, і я маємо тут мало часу, щоб бачитися навзаєм частіше. Він вільний щойно вночі, а тоді знову я втомлений. Шкодую, що так пізно з ним познайомився. Я написав йому ще в серпні запрошення, на яке він не відреагував, і лише в листопаді прийшов до мене.

Я б дуже хотів приїхати колись до Ряшева, до Вас, побачити той дім а la Е.А. По^[182], в якому мешкає самотня, ексцентрична та знуджена молода пані. Здається мені, що ми маємо до обговорення цілу низку пильних справ, які лежать поміж нами і чекають на нашу зустріч, щоб ожити.

Мені здається, що Яніш мені казав, наче Ви кохаєтеся в Рільке. Отож на цю тему є страшенно багато для обговорення. Варто було б, властиво, перечитати всі його твори разом. Чи Ви читаєте німецькою? Не йдеться про самого Рільке, а про справи, сказати б, спільні, про справи між ним і нами, про все те, що він занедбав написати і що ми мусимо доповнити. Чи Ви читали Кафку? Я шукаю якогось нового автора, який би мене осяяв і захопив. Уже давно нічого, поза Рільке, Кафкою, Т. Манном не знаходжу. Чи Ви щось знаєте для мене?

Я хотів би тільки пару слів написати до Вас, щоб запевнити Вас у моїй симпатії та сподіваннях, які я

покладаю на Вашу особу. На повноцінний лист мене тепер не вистачить. Уже кілька тижнів я нічого не читаю, і література мене вабить дещо менше.

Під впливом Яніша відродився інтерес до малярства. Я рисую між уроками та конференціями, оскільки я вчитель і навчаю ручної праці та малювання 30 годин на тиждень.

Тепер уже 3 год. ночі. Від певного часу я прокидаюся о цій порі й не можу спати. Я б дуже втішився, якби Ви написали мені ще до Свят, але у зв'язку з класифікацією тощо в школі я на це не сподіваюся.

Сердечно Вас обіймаю і вітаю, Ваш
Бруно Шульц
Дрогобич, 18.XII.1934

До Людвіка Ліля

Людвік Ліль (1897-1957) — маляр, есеїст, член-засновник групи львівських пластиків «Artes». Шульц познайомився з ним у Львові у двадцятих роках, Ліль організував там одну з перших виставок його графіки. У тридцятих роках виїхав на постійне проживання до Парижа, де мешкав до самої смерті. Під час короткого перебування Шульца в Парижі в серпні 1938 р. певний час гостив його у себе. Три листи до Людвіка Ліля перебувають у володінні родини адресата у Франції.

Дорогий і коханий Пане!

Не тримайте на мене зла, що я виїхав із Парижа, не попрощавшись із Вами. Я здавна маю фобію перед сценами прощання й завше їх уникаю, як тільки можу. Я виїхав минулої п'ятниці вранці^[183].

З великою приємністю я відчував, що Ви обдаровуєте мене симпатією, що Ви охоче перебували в моєму товаристві. І я почувався добре й безпечно у Вас, хоча Ваш песимізм уділявся мені й інфікував мене смутком. Але то був якийсь лагідний і нешкідливий песимізм — радше статичний і світоглядний, аніж динамічний і афективний.

Я вже знову вдома, замкнений у малому й безпечному колі дрогобицького горизонту. Починаю шкільну працю. Осінь, і повсюди цвітуть айстри й жоржини. Конче раджу Вам виїхати кудись у провінцію, бодай до Версалью. Палацу можете не оглядати, але містечко чарівне. Там би я хотів мешкати. Оселіться у французькій провінції, якщо Ви вже конче хочете бути у Франції та поблизу Парижа. Побачите, як там чудово. Мусить бути також дешевше, як у Парижі.

Чи Чарський щось відписав на нашого листа? Як ні, то це дуже на нього схоже. Може, Ви б написали до Вінклера^[184] на адресу «Pionu»^[185] — Warsz. Chmielna, 33.

Я би втішився, якби Ви щось колись написали. Дуже сердечно вітаю й обіймаю

Бруно Шульц

Дрогобич, 2.IX.1938

До Тадеуша Войцеховського

Тадеуш Войцеховський (1902–1982) — маляр, пластик-вітражист, архітектор, член львівської групи малярів «Artes». Познайомився із Шульцом завдяки Єжи Янішу в тридцятих роках. Знайомство відновилося в 1940 р., коли Войцеховський став викладачем у мистецькій школі у Львові, створеній тоді совєцькою владою. В 1942 р. виїхав до Кракова, де мешкав до кінця життя, виконуючи численні вітражі для церков, зокрема для кафедрального собору на Вавелі. Листи Шульца до нього знаходяться у колекції Літературного музею у Варшаві.

Дорогий Пане Тадеуше!

Молодий і симпатичний музика^[186] привіз мені від Вас вітання. Виявилось, що Ви перебуваєте у Львові, а я думав, що десь на Заході. Повіяло давніми часами, такими нині далекими... наче мене хто збудив після тривалої летаргії та назвав мене моїм власним іменем, яке я забув. Я став настільки анонімним, чужим самому собі, що коли хтось із минулого приходить мене відшукати, я гадаю, що він помилився, що він загубився у часі, що мене вже давно немає... Є так, наче через багато-багато років хтось повернувся на батьківщину. Він здається собі власним сином, народженим після смерті батька, він не знає, чи то все діти тих, кого він знав, чи вони самі... Він чує неймовірні речі: ск., що Юрек^[187] одружився... — факт цілком нестравний, ні на що не схожий... А що Ви поробляєте? Чи й Ви змінилися? Чи живете Ви ще ковтком Парижа^[188], якого Ви трохи вхопили? Чи Ви мені взагалі відпишете?

Спало мені на думку, що, може, Ви могли б мені допомогти, видобути із глибокої летаргії, в якій я живу.

Організована мист. школа^[189], в якій Ви навчаєте. Може, там би знайшлося яке місце для мене? Може, мені б довірили один із другорядних предметів: польську літературу, історію мистецтва, перспективу, чи, може, знайшлося б місце у графічній робітні, може, історія архітектури?

Не знаю, чи Вам відомо, які тепер вимоги й правила у звичайних школах, де навчають креслення. Людина мого поколю не може того витримати й місяця, перетворюючись у бездушну машину. Можете мене врятувати від фізичного та духовного знищення? Порекомендуйте щось, порадьтеся з колегами та приятелями. Як живе Юрек? Чи має якусь посаду? Поінформуйте його про мою долю, бо я не знаю його адреси. Не гнівайтеся на мене за цей напад і не залиште мене без відповіді.

Вітаю Вас сердечно

Бруно Шульц

Дрогобич, 4.IX.1940

.....

Дорогий Пане Тадеуше!

Дуже сердечно дякую Вам за милу й вичерпну відповідь. Я вже й не сподівався на неї, звикнувши до сучасних післявоєнних звичаїв, не знав, що натраплю на стільки зичливості й сердечності й дуже тим тішуся. Мені було приємно почути, що Ви мого листа частково спровокували. З повідомлення п. Марка^[190] я про це не здогадався і написав під впливом власного імпульсу. (До речі, п. Марек, дуже милий, інтелігентний і дотепний, і я вдячний Вам за посередництво у знайомстві). І я хотів би бути трохи ближче до Вас. Мене цікавлять Ваші роботи, малярські та архітектурні. Поблизу Вас я міг би мати багато користі. Я маю відчуття, що мені щойно тепер відкрилися очі на світ (бо я був замкнений у собі),

і я страшенно беручий та жадібний знань, я, який ніколи нічого до ладу не вчився. Втім, попри те, що я хотів бути поруч із Вами (також Марек мене вабить своєю мист. вразливістю й смаком), не можу поки що приїхати. Трапилося так, що я отримав «путёвку» до Трускавця, якою мушу скористатися з уваги на здоров'я, з яким увесь час зле. В найближчі дні виїжджаю. Сподіваюся, що вже до школи не повернуся. То єдина надія, яка мене підтримує. Тоді я почну клопотання у Вашій школі. На якій підставі туди приймають? Чи треба представити якісь роботи? Чи в умовах конкуренції стількох «справжніх» малярів у Львові я матиму бодай якісь шанси? Гадаю, що закінчення мого перебування в Трускавці збігатиметься з Вашим поверненням із Москви^[191]. Чи отримали Ви якусь нагороду на тому конкурсі^[192]? Досі я пам'ятаю з однієї львівської виставки Ваші проекти базиліки^[193], якими я дуже захоплювався.

То були найгарніші проекти, які я будь-коли бачив.

Водночас я намагаюся здобути також якесь літературне заняття^[194]. Поки що немає жодної відповіді. Та головне, аби я піднявся на здоров'я, бо в іншому разі всі плани марні.

Чи Ви відвідуєте п. Зюну Г.^[195]? Що вона поробляє? Чи окрім своїх співквартирантів, Ви підтримуєте якісь товариські стосунки?

За запрошення сердечно дякую. Скористаюся ним пізніше.

Мені здавалося, що я маю Вам дуже багато чого повідомити, але, як це іноді буває, я якось спіснів під час писання і бачу, що нічого істотного не здатний Вам сказати. Отож, на сьогодні досить. Сердечно ще раз дякую і обіймаю сердечно

Бруно Шульц

Сердечні вітання для п. Марка

Дрогобич, 28.IX.1940

В очікуванні месії



Я триваю в цьому очікуванні вже понад півстоліття, вірячи й зневірюючись почергово в те, що дочекаюся. Я підтримую в собі цю хитку віру від часів, коли багато років тому став адептом, біографом і захопленим дослідником творчості Бруно Шульца, автора *Цинамонових крамниць* і *Санаторію Під Клепсидрою*, а також утраченого роману *Месія*. Оті дві книжки, які він встиг опублікувати за життя, становлять, разом із жменькою розпорошених по часописах текстів, увесь відомий нам літературний доробок письменника, і стали завдяки перекладам на десятки мов власністю мало не всього світу. Завдяки їм він здобув — уже помертно — почесне місце в пантеоні найблискучіших творців ХХ століття.

Попри те, що від його дебюту до початку війни та смертельної кулі Ґестапівця минуло небагато років, він встиг написати більше, ніж те, що доля дозволила досі

пізнати нам і світові. Дата видання його першої книжки — 1934, і дата трагічної смерті на брукові ґето в Дрогобичі — 1942, окреслили б заледве вісім років присутності Шульца в літературі, якби не те, що в ці кілька років умістилися три роки війни, початок якої назавжди вибив із його рук перо.

Однак іще наприкінці літа 1939 року — попри паралізуюче передчуття нещастя, яке насувалося, — мало не до перших бомб Другої світової війни Шульц писав і малював; він мав уже майже готовий до друку том оповідань, а, починаючи з 1934 року, змагався з романом *Месія*, який в авторських намірах і сподіваннях мав піднятися до ступеню його найважливішого твору, до вершини *opus magnum*. В окремих збережених висловлюваннях, переважно у листах до приятелів, знаходимо згадки про важкий процес поставання цього роману:

«Останнім часом я взявся за певний намір і план ширше закрієного твору, для втілення якого бракує неспішної праці на маргінесі шкільних занять» (1934).

«Чекаю вільнішого часу, щоб повернутися до роботи над романом *Месія*» (1935).

«*Месія* росте помалу — це буде продовження *Цинамонових крамниць*» (1935).



Рисунок олівцем, бл. 1932

«Мій твір посувається дуже поволі. У мене були не кращі часи. На канікулах я не міг нічого писати. Тепер, коли б міг писати, — школа» (1935).

«Ви торкаєтеся болісної рани, коли кажете про *Месію*. Робота мені не йде» (1936).

«*Месії* не чіпаю» (1936).

«Моя річ іще перебуває в пелюшках» (1937).

«*Месія* лежить перелогом» (1937).

І саме тоді, десь наприкінці 1937 або на початку наступного року, Шульцові врешті вдається спроба продовжити роботу над твором. У 1938 році, знову сповнений надій, він повертається до реконструкції

своїх «часів Месії». Він починає вірити, що цього разу йому пощастить, і ділиться цією новиною з приятелями, з якими листується. Вони відповідають йому, намагаючись морально підтримати, хоча не обізнані ще ні з концепцією твору, ні навіть із уривками цієї прози.

Вітольд Гомбрович предметно і відсторонено відповідає:

«Що стосується Твого *Месії*, то мені важко щось сказати, позаяк я не знаю цього твору навіть у його загальних положеннях — якщо він дає Тобі можливість відсвіжитися, то тим краще!» (1938).

З того ж часу походять також емоційні, проте розсудливі вигуки тоді початківця, літературного критика Артура Сандауера. Легко собі уявити, що цих голосів мало б бути значно більше, якщо взяти до уваги, що ті, які дивом уціліли, походять із мізерної частини листування, мало не цілком знищеного в Дрогобичі разом із усім архівом Шульца.

Сандауер писав: «Я страшенно цікавлюся *Месією*. Аби Тобі Твій внутрішній Бог дав якнайбільше сили й генія в ці великі миті. — До Парижа я би радив Тобі їхати лише в тому разі, якщо праця над *Месією* не зазнала б від того жодної шкоди» (1938).

Таким ось чином у 1938 році *Месія* виявляє письменникові своє благословення, робота над новим образом його міфу зрушується з мертвої точки, посувається вперед, ворожить надію скорого завершення, хоча — як випливає з різних свідчень, — так і не була завершена. Тим часом на заваді став, хоч як парадоксально, успішний результат клопотань Шульца і його приятелів про подорож до Франції. Перш ніж це трапилося, скарги й нарікання на антимесіанську неласку Муз заступила серія листовних прохань про пораду, скерованих до родичів і близьких приятелів: їхати чи не їхати? Париж чи *Месія*?

Переміг Париж, і після повернення до Дрогобича з цього не надто вдалого вояжу треба було відпочити, охолонути від розчарувань, обманутих сподівань... Цього разу перемогла школа, уроки малювання й ручної праці, а до початку Другої світової війни залишався всього лише рік, отруєний поганими передчуттями. На *Месію* майже не залишилося часу і творчої наснаги.

Наші знання про цю пропалу Книгу вкрай скупі. Перші її слова чи, може, початок якогось із розділів роману мав звучати приблизно так:

«Вранці розбудила мене мати, кажучи: — Юзефе, Месія близько; люди бачили його вже в Самборі» (чи:...в Стрию, в Трускавці, за тридцять кілометрів від Дрогобича).

Про це повідомляли через багато років ті, кому Шульц читав уривки цієї прози.

Завдяки фіксації друком збереглися тільки два фрагменти — *Книга і Геніальна епоха* — їх автор включив до тому *Санаторію Під Клепсидрою* як самостійні оповідання. Проте у такий спосіб ці твори великої краси опинилися поза межами роману.



[Рисунок тушшю, бл. 1936](#)

То мало бути — згідно з формулюванням самого Шульца — продовження *Цинамонових крамниць*, а отже, різновид міфічної трансформації юдаїстичних культових мотивів, переміщення загального міфу до індивідуальної, біографічної категорії, до дитинства автора-оповідача. В одному з листів він написав, не апелюючи, втім, до свого роману:

«...що той ґатунок мистецтва, який мені припав до душі, є власне регресією, є поворотним дитинством. Коли б можна було повернути розвиток навспак, досягнути якимось обхідним шляхом повторне дитинство, ще раз здобути його повню і безмір — це було б здійсненням „геніальної епохи“, „часів Месії“, які нам обіцяні та шлюбовані усіма міфологіями.

Моїм ідеалом є „дозріти“ до дитинства. Ото була б допіру справжня зрілість».

Саме такий Месія є темою і титульним героєм пропалого роману: міфологізований, а отже олюднений, він сходить із горішніх біблійно-архетипових сфер у містечкові, дитинні завулки, освячуючи міфом буденну повсякденність.

Тим часом настав 1939 рік, і війна зупинила тріумфальну прощу Месії на враз обірваному реченні, яке в Шульцовому рукописі ніколи вже, мабуть, не добігло кінця.

Настав період совєцької окупації дрогобицької сторони, час переслідувань. У ті часи письменство Шульца було визнане, згідно зі сталінською рецептурою, нічого не вартим, шкідливим і забороненим. Шульц-письменник, митець, уже тоді, в першій фазі війни, був убитий, хоча як людині йому судилося проіснувати ще певний час.

Після захоплення німцями в 1941 році тамтешніх теренів почалася смертельна геєна місцевих мешканців, зокрема євреїв і тих, хто були новим окупантом визнані євреями. Шульц разом із тисячами дрогобичан був позбавлений домівки і переселений до ґето. Почалися масові вбивства, щоденні знущання функціонерів німецької адміністрації над позбавленими будь-яких прав і зацькованими вигнанцями до ґето. Попри щоденну загрозу для життя, Шульц вирішив рятувати від знищення свій мистецький доробок: рукописи, листи, рисунки, графіку, образи... Він поступово передавав їх на переховування довіреному знайомим поза межами ґето, що перебували в меншій небезпеці. Ким вони були?

Одразу ж після війни, у першій фазі моїх пошуків бодай якихось слідів життя і творчості Шульца, були

живі ще чимало колишніх дрогобичан, завдяки яким я міг сягнути місць і часів, від яких не зосталося жодного тривкого сліду. Серед вигнанців із батьківських сторін я відшукав двох депозитаріїв, яким вдалося переховати споряджені Шульцом і довірені їм пакети малюнків. Їх, за мого посередництва, придбав варшавський Літературний музей, ставши у такий спосіб власником безцінного, найбільшого у світі зібрання творів Шульца.

На жаль, рукописів у тих теках не було, і не відгукнувся ніхто з-поміж тих, кому Шульц віддав на збереження свої літературні записи. Справа *Месії* — ідея родом із легенди, міфу й вірувань — повернулася до своєї праісторії: до легенд, до регіонів міфу, до обітниць і надії. Це будило уяву, одним із симптомів якої є роман Синтії Озік *Месія зі Стокгольма*, фантасмагорична фабула якого сотається навколо пошуків пропалого шульцового рукопису...

Загинув на вулиці рідного міста Шульц, загинули дрогобицькі євреї — і не лише вони. Нацистський терор не припинявся, акція геноциду тривала й надалі, в'язниці були переповнені, вивезення до таборів смерті залишалося повсякденною справою. Тих, хто зоставався в місті, не полишав страх; вони палили крадькома «компрометуючі» папери й папірці, усували сліди минулого — про всяк випадок. Потім знову повернулася совєцька влада — а отже НКВД, стеження, обшуки, конфіскації, депортації та смерть, яка була вінцем і метою всіх цих починань, а ще так звана репатріація місцевої людності, себто масові виселення. Надто багато нищень, надто багато катаклізмів, аби можна було зберегти віру в порятунок безборонних польськомовних рукописів, які в найкращому разі могли прислужитись, як це бувало в тамтешніх тогочасних звичаях, до куріння у них махорки.



Малюнок олівцем, бл. 1938

Минуло понад сорок років від моїх перших документальних пошуків і шульцівських студій, настав 1987 рік. І ось зголосився до мене у Варшаві колишній дрогобичанин, громадянин Сполучених Штатів Алекс Шульц, як сам він переконував, кузен Бруно. Містер Алекс продемонстрував мені фотокопію акту про народження, з якого мало би випливати, що він є позашлюбним сином брата письменника Ізидора (Ісраеля Баруха) Шульца, натомість прізвище Шульц успадкував від... своєї матері. Він також показував мені листи, які йому писала Ізидорова дочка Елла Шульц-Подстольська, дякуючи за фінансову допомогу та надання їй підтримки коштами на оплату надгробка її чоловіка. Проте моїм завданням і метою було не усталення здогадної спорідненості, а щось цілком інакше. Містер Алекс приїхав до мене, щоб поінформувати, що до його дому в Каліфорнії

зателефонував невідомий із Нью-Йорка, який прибув зі Львова (дипломат? функціонер совєцьких органів безпеки — КГБ?) і запропонував йому придбати пачку рукописів Бруно Шульца, вміст якої він не міг докладно окреслити. Повідомив лише, що все написано польською мовою, що в пакеті є також вісім малюнків Шульца і що весь пакет... важить близько двох кілограмів! Він міг би його продати за 10 тисяч доларів. Алекс Шульц висловив згоду на купівлю, проте продавець просив трохи потерпіти і попередив, що невдовзі зателефонує знову, щоб домовитися конкретно про зустріч і завершення оборудки. Я — на прохання майбутнього покупця скарбу і за дозволом продавця — мав бути присутнім при зустрічі як експерт, який вирішить, чи це справді тексти, писані рукою Шульца.

Я відмовився від відпустки, навіть не виходив із дому, розуміючи, що те, що мало невдовзі трапитися, буде сповненням моїх найсміливіших мрій і хитких сподівань, сенсацією світового значення. Я чергував біля телефону, припускаючи, що в таємничого продавця може бути катма часу — тим більше, що він усвідомлює нелегальність свого починання.

Літо минуло, продавець іще раз зателефонував до Каліфорнії, переконуючи, що незабаром уся справа успішно завершиться. Настало тривале мовчання. Невдовзі я довідався, що в Алекса Шульца стався несподіваний інсульт, він паралізований і втратив мову. Незабаром містер Алекс помер, не залишивши жодних вказівок, які б уможливили контакт із львів'янином. Отак прихід Месії відсунувся у невідоме майбутнє, може, назавжди. Не так легко я позбувався надії, але цим разом я втратив її мало не дощенту.

Минуло кілька років. У травні 1990 року, попередивши телефоном про свій візит, мене відвідав у супроводі секретаря посол Королівства Швеції у Варшаві Єн Крістоф Обер, приятель Польщі та шанувальник

творчості Бруно Шульца. Про мої згасаючі надії на знайдення рукописів письменника він не мав уявлення; зрештою, він не міг чути про мої безплідні пошуки, про які я намагався не розповідати вголос, аби не зашкодити мізерним шансам відкриття, в яке я, попри все, намагався вірити й надалі.

На отій першій зустрічі і під час низки наступних я довідався, що посол має вірогідну інформацію, наче в одному з совєцьких архівів КГБ серед мільйонів документів наявний товстий пакет, який містить літературні рукописи Шульца з романом *Месія* на чолі; що, крім рукопису цього роману, є там і інші твори, а серед них — ніколи не друковані. Ба більше, в архівній «торбі» (саме так посол називав отой резервуар рукописів) мали б іще знайтися листи й різні особисті документи Шульца. І не лише Шульца...

Ці сенсаційні відомості походили з якоїсь стокгольмської урочистої зустрічі дипломатів, у якій посол Обер брав участь. Вона відбулася чи то в тамтешньому совєцькому посольстві, чи то у шведському МЗС (він уже не пам'ятав цієї подробиці). Один із учасників того прийому, росіянин, розповів у кулуарах урочистості, що на власні очі бачив оту теку-торбу, він окреслив не тільки її орієнтовний зміст, а й її історію.



Малюнок тушшю, бл. 1936

Він натрапив на неї випадково, спеціально не шукаючи. Зрештою, якби він навіть шукав папери Шульца, то з певністю не знайшов би їх — уже хоча б тому, що тека фігурувала в архівних описах не під прізвищем письменника, а якогось поляка, персональні дані якого ні про що йому не говорили. Із додатків до неї впливало, що особа, в якої відібрали ці матеріали, була заарештована ґестапо, а тека конфіскованих у неї документів опинилася після війни в Німеччині, в поґестапівському архіві, десь на території совецької зони, майбутньої Німецької Демократичної Республіки. Москва в 1947 році, за два роки до виникнення цього штучного державного утворення, перейняла архіви ґестапо, перевезла до СРСР і включила до колекцій КГБ.

Якби ми знали прізвище депозитора шульціани! Адже з певністю ним був той, кому Шульц довірив свої

літературні скарби. Їх у нього відібрали, а сам він — анонім, — напевне, загинув від рук нацистів. Тож як шукати цей скарб?

Єн Крістоф Обер, як і годиться дипломатові, був стриманим у переказуванні докладної інформації, він відхилив лише краєчок таємниці. Проте додав, що інформація, якою він володіє, є певною, що вона була верифікована завдяки підтвердженням із інших джерел, скажімо, «з чеської Праги», як то загадково сформулював посол. Чи не з якогось закордонного розвідувального осередку? Не знаю, і вже ніколи не дізнаюся.

Решту своїх знань посол зберіг для себе, зокрема й таку кардинально важливу деталь, як прізвище втаємниченої особи, яка могла б допомогти у віднайденні *Месії*. А також місце, де розташований архів, який нас цікавить. Він просив мене — так само, як колись Алекс Шульц, — щоб я погодився супроводжувати його як експерт у сенсаційній мандрівці на Україну (бо, мабуть, саме там...).

Совєцький Союз ще існував, хоча множилися вже симптоми його так давно очікуваного падіння. Ми обидва, посол і я, прислухалися до багатообіцяючих сигналів зі сходу, проте ще не вірили, що кінець комуністичного колоса вже настільки близький. Пан Обер звернувся до совєцької дипломатичної установи з проханням про дипломатичну візу. Після тривалого очікування і численних нагадувань він отримав відмову. Посол зажадав повідомити йому причину відмови. У відповідь йому сповістили, що будинок Шульца в Дрогобичі згорів під час воєнних дій. Це пояснення було б не тільки брехливим, але й абсурдним, якби не той факт, що своє прохання про візу посол мотивував винятково прагненням побачити дім, у якому Шульц мешкав і творив свої шедеври, а також відвідати місто, в якому він провів усе своє життя. Реагуючи на відповідь з

Москви, боцім мета мандрівки є нереальною, позаяк від будинку Шульца зосталося тільки давно вже прибране згарище, посол Обер скопіював ілюстрацію з моїх *Регіонів великої єресі*, де було зображено дім Шульца в Дрогобичі на фото, зробленому мною в 1965 році. І передав у посольство той беззаперечний доказ своєї компетентності та правдивості. Звісно, це не дало очікуваного результату; призвело тільки до розмови вічна-віч, у якій аргументом проти планованої мандрівки мала стати «таємна інформація» про небезпечну ситуацію в Совецькому Союзі. То була фактично друга відмова, яка спіткала посла Обера. А коли незабаром його відкликали до Стокгольма з варшавського посольства, він і далі планував наш виїзд, зустрічаючись зі мною під час своїх коротких візитів до Польщі. Совецький Союз припинив існування, і вже не Москва, а Київ як столиця незалежної України був адресатом візових клопотань.



[Месія над містечком, рисунок олівцем, бл. 1935](#)

Мовчати, не оприлюднювати цієї сенсації я тепер мусив більше, ніж будь-коли раніше. Усвідомлення існування рукописів, надія на Месію замикали мені уста. У правдивість інформації я повірив беззастережно. Обидві всемогутні, проте вже давно не існуючі під давньою назвою і в колишній нелюдській іпостасі установи — ґестапо і НКВД (чи КҐБ), — однаково дбайливо нищили людей і ховали документи. Щоправда, архівів своїх вони не оприлюднили, але тепер уже таємниці, замкнені досі на сім замків, виходять потроху на денне світло, явними стають секрети, незмірно серйозніші, ніж політично безневинна геніальна проза Шульца.

Проте зловісний фатум, який іздавна навис над *Месією*, знову дався взнаки. У травні 1992 року, невдовзі після зустрічі зі мною, у стокгольмському шпиталі після короткої важкої хвороби — раку з блискавичним перебігом — помер Єн Крістоф Обер, який, згідно з дипломатичними звичаями не переказав мені даних, які б уможливили продовження його прагнень і намагань. Нитки були порвані, і знову невідомо, де шукати, куди прямувати...

Минули наступні роки, і досі не знайдено нічого. Єдине, що мені залишилося, — то власне розповісти всю історію з вірою, що люди, яким під силу досягнути цих прихованих скарбів (в Україні? в Росії?..), захочуть прилучитися до їхнього відкриття та явлення світові, який збагатиться на врятовані від знищення, нікому не знані шедеври.

Сповниться здавна очікуваний прихід Месії.

Самовидець і чужотворець,



Самовидець і чужотворець,

або
Вулиця Крокодилів і Вулиця Всіх Святих,
Санаторій під Клепсидрою
і Аптека під сонцем

**або Вулиця Крокодилів і Вулиця Всіх Святих,
Санаторій під Клепсидрою і Аптека під сонцем**

Справа разючої, хоча дещо потворної схожості прози Казимира Трухановського на творчість Бруно Шульца, яка збуджувала наприкінці тридцятих років чимало критичного запалу й недовговічних емоцій, аж врешті була дещо злостиво підсумована Альфредом Лашовським у назві рецензії на другу книжку Трухановського *Аптека Під Сонцем*^[196]: Аптека під Шульцом, — урвалася незадовго до війни без останнього слова й без однозначного висновку, базованого на порівняльному аналізі текстів. Давній галас ущух, а його учасники дійшли до різних висновків — одні знецінили «наслідувача», інші засудили рівною мірою і зразок, і копіювальника. Дехто обмежився голосними та по суті голослівними закидами, переконаний, що така відверто плагіаторська афера є настільки очевидною, що не вимагає доказів із їхнього боку. Інші, либонь збентежені яскравістю проявів епігонства, проте бажаючи заощадити звинувачуваному надто болісних ударів, обмежилися стриманими порадами Трухановському піти іншим творчим шляхом, якщо він прагне знайти власні письменницькі засоби й уникнути дошкульних закидів і підозр. Лише Юзеф Чехович, ровесник і колега атакованого, не поділяв цієї точки зору. Він прийшов на підмогу Трухановському і в тексті *Трухановський і товариші*^[197] поставив його понад Шульцом, переконуючи у цілковитій незалежності творів першого з них. Цю апологію Чеховича Трухановський передрукував як вступ до післявоєнного другого видання своєї книжки^[198]. Чи вніс він до цього нового видання зміни, чи намагався у новій редакції

«віддалитися» від першоджерела, — це питання, яких я в цьому нарисі не досліджую; мене цікавить винятково первісна версія обох довоєнних книжок Трухановського.

У повоєнні роки ніхто не повертався до старих полемік, Трухановський мало не півстоліття снував літературну творчість, уже без давніх джерел. Ніхто не чинив спроб прочитати наново, під кутом порівняння, твори обох письменників, щоб перевірити давні закиди. Ця дражлива тема, не в останню чергу завдяки наполегливим старанням, була оточена мовчанкою, а якщо навіть — дуже рідко — поверталася у чийсь згадці, то лише задля того, щоб запевнити у безпідставності колишніх звинувачень у вторинності книжок Трухановського. В доволі розлогому аналізі творчості автора *Вулиці Всіх Святих*^[199] і *Аптеки Під Сонцем* краківський літературний критик Ян Пещахович^[200] згадав про образливі для письменника висновки, додавши, що вже бодай саме листування, три листи Шульца до Трухановського, опубліковані мною у Книзі листів^[201] й витримані в зичливому й приязному тоні, свідчать про те, що злостиві наклепи критиків були цілком необґрунтованими. Критик забув, що вцілілі листи походять із періоду перед дебютом Трухановського, що вони містять банальні похвали на тему оповідання, надісланого Шульцові в рукописі, що вони є частково висловом вдячності за захват *Крамницями*, переказаний адептом літератури, що текст радіоп'єси Шульц читав із зацікавленням, але із того зовсім не випливає, що в листі він заохочує Трухановського писати для дітей... Пишучи ті чи інші зичливі слова, Шульц не міг іще знати, що його очікує з боку молодого ентузіаста...

В утвердженні іміджу Трухановського, начебто не залежного від Шульцівських джерел, значну роль відіграла повоєнна літературна критика, особливо з

осередков, пов'язаних із часописами РАХ-у^[202], з видавництвом якого Трухановський співпрацював упродовж багатьох років. Вершиною осягнень того камуфляжу, який очищував Трухановського навіть від підозр у будь-якій мистецькій вторинності, є видана в 1980 році 208-сторінкова докторська праця Ришарда Ходзьки *Краєвиди свідомості з підзаголовком Письменство Казимира Трухановського*. Книга та була видана в Білостоку за сприяння й коштом видавничої секції філіалу Варшавського університету. Автор пішов значно далі в «дешульцизації», ніж сам Трухановський, який, заперечуючи запозичення, втім декларував, що джерелом безсумнівної подібності є спорідненість душ, своєрідне близнюцтво уяви.

Ходзько посилається у примітках і бібліографії на безліч джерел зі сфери літературознавства, філософії, психології тощо — від античності до сучасності, та про Шульца згадує лише раз у маргінальній примітці, де цитує вирвані з контексту кілька слів із моєї праці про Шульца *Регіони великої єресі*, щоб довести, наче креації Трухановського і Шульца належать до двох діаметрально протилежних світів, двох вкрай відмінних візій. Окрім тієї єдиної побіжної згадки, він не присвятив ані слова Самовидству Шульца та Чужотворству Трухановського — бодай, щоб заперечити існування паразитичної залежності одного письменника від іншого. Уся довоєнна полеміка на цю тему була витіснена в забуття, або — як у вищезгаданому випадку — стала предметом табу. То симптоматична делікатність.

Якщо вже я вирішив нагадати про ту замовчувану справу, то аж ніяк не тому, що вважаю ранг *Вулиці й Аптеки* настільки значним, щоб конче присвятити цим книжкам увагу, ніби вони самі по собі гідні тривкої пам'яті. Причина зовсім інша. Міра залежності від

Шульца та механізм цього наслідування здаються мені надзвичайно цікавими, звабливими, важкими для пояснення й класифікації, хоча за своїми наслідками — однозначними. Гадаю, що в сучасній польській літературі казус Трухановського — єдиний у своєму роді, безпрецедентний. І саме тому він вартий нагадування та остаточного розв'язання.

Закиди, які впродовж багатьох років адресували Трухановському, зводилися до твердження, що його проза є безпорадною калькою прози Шульца, що він запозичує окремих персонажів, бездарно копіює перипетії героїв, густо повторює формулювання, метафори, задуми... Тадеуш Бреза у фейлетоні *Письменник, якого терзає двійник*^[203], перелічує низку дивовижних збігів у прозі Шульца та його «двійника». Він, між іншим, зауважив, що в автора *Цинамонових крамниць* головними героями, окрім оповідача, виступають: батько, мати і служниця Аделя, а в Трухановського відповідно — батько, мати і служниця Матильда в ідентичному розкладі. Він також із властивою йому вишуканою стриманістю переконує: «Годилось би, щоб Трухановський писав і далі. Заглиблювався у власний світ і шукав для нього виразу, проте, хоча це й важко — іншого. Адже засоби, якими він скористався у *Вулиці*, якщо так можна висловитися, вживані. До того ж — вживані зі значно більшою майстерністю, ніж та, якою володіє Трухановський». Бреза не заходився наводити детальні приклади, він обмежився кардинальним закидом, підкріпленням кількома прикладами, висловленим обачно, але без недомовок. Свій діагноз він заснував на лектурі першої книжки Трухановського; друга, *Аптека Під Сонцем*, щойно ще з'явиться через два роки і — всупереч пересторогам і порадам рецензента — дасть іще більше

доказів, які чітко підтвердили слушність критики й даремність остерог.

Трухановський закиди відкидав. Погоджуючись, що із Шульцом його пов'язують покровність поетики й уяви, він наполягав, що про жодне наслідування не може йтися вже бодай тому, що твори, котрі увійшли до першої книжки, він написав іще раніше, перед першою лектурою прози Шульца. У тексті на власний захист *Чи наслідування?*^[204] він повідомляє, що свою першу новелу *Виробник цигарок* [*Paperośnik*] написав наприкінці 1934 року, а наступна, *Гості* [*Goście*], постала незабаром, ще до публікації *Цинамонових крамниць*. Знехтуймо помилковою хронологією, яка доводить, наче наприкінці 1934 року, тобто через понад рік після публікації *Крамниць*, виданих у грудні 1933-го (з датою 1934), вони не існували ще в постаті книжки! Затримаймося поки що на запевненні письменника, яке міститься в тому ж полемічному тексті: «Все, що я написав у *Вулиці Всіх Святих*, є правдою мого внутрішнього світу, так я відчуваю, так можу висловитися, цей ґатунок творчості найбільше мені відповідає».



Бруно Шульц, бл. 1933

Доцільно отожд торкнутися тих творів Трухановського тридцятих років, які він встиг опублікувати раніше, чи відразу ж після дебюту Шульця, аби перевірити тотожність його внутрішнього світу, верифікувати ймовірність його запевнень. У щомісячнику «Echa Leśne» в числі 8 за 1932 рік 28-літній Трухановський надрукував своє оповідання *Спадщина* [*Spuścizna*]. Ось кілька уривків, характерних для всього твору, для його роду й стилю:

«Спалили, аякже ж! Німцям оставлять йно чисті поля, а й ті отруять трутизною лютих проклять...»

«...згарищами походить, подивиться і далі в світ, йно очима тужно водить за сонцем, коли почне западати у сон. Остався б — а же ж німець не свій».

«Пся-крев!.. — вилаявся сердито і завернув на хутір. Бурек, підібгавши хвоста, кинувся тікати...»

«Багнети, ніби потворні жала, з гострим сичанням занурювалися в тіла, що судомно здригалися, і ніби на потворних зубах тріщали ламані кості...»

«Ніби лан дозрілого збіжжя під гострим ударом коси, падали людські лави». Тощо.

Отож, так формувалася проза Трухановського в 1932 році, заледве не за рік до видання *Цинамонових крамниць* Шульца. А пізніше? Що опублікував уже тридцятилітній автор у 1934 році в тих самих «Echach Leśnych» — через рік після виходу у світ *Цинамонових крамниць*? У 12 числі цього місячника знаходимо друге його оповідання *Два закони* [*Dwa prawa*], якість і пов'язання якого нехай проілюструють для прикладу наступні цитати:

«Кілька днів Драґ боровся зі смертю. Увесь час він був непритомний, та лікар досвідченим оком помічав покращення і втішав Драґову. Врешті й вона зауважила поправку у здоров'ї чоловіка. Відтоді Драґ повертався до здоров'я».

«Регулятор дедалі швидше почав обертатися й здригатися. Драґ увесь дрижав. Розкручений поворотний круг знущався з Юзефа своєю силою та гоном. Регулятор здригався... Для розсмиканих і ослаблених нервів Драґа того було занадто».

Коментар тут не потрібен, а висновок напрашується сам собою: яскраві симптоми «шульцоподібності» прози Трухановського мусили виявитися враз, без жодних вступних етапів. Аби повністю усвідомити собі вияви отого несподіваного чужотворства, варто було б перейнятися копіткими компаративістськими процедурами на підставі паралельної лектури творів обох письменників. Щойно зіставлений доказовий матеріал дозволить верифікувати сформульовані в загальних рисах і не документовані спостереження.

Обмежимося добіркою прикладів, вибираючи з-поміж безлічі можливих для обґрунтованого спорядження зіставлень подібного ґатунку лише (уривки) найбільш промовисті, найбільш незаперечні. У наведеному нижче порівняльному зіставленні окремі цитати з творів Шульца розташовані поряд зі своїми відповідниками, взятими в Трухановського. Нумерацію сторінок я подаю згідно з довоєнними виданнями книжок Трухановського, а в разі Шульца — за нумерацією в томі *Proza* [Wyd. Literackie, 1964].

Спершу з *Вулиці Всіх Святих* за 1936 рік.

ШУЛЬЦ: «Зарослями безгучно прослизали, принохуючись, пухнасті й витягнуті на своїх коротких лапках куниці, ласиці та їхневмони, від них чути кожухами. Ми мали таку підозру, що між них не бракує випатраних та лисих експонатів шкільного кабінету, які відчували цієї білої ночі у своєму порожньому нутрі голос старого інстинкту, голос гону й поверталися до маточника задля короткого й ілюзорного життя». (115–116) [*Цинамонові крамниці*; 70–71*]

ТРУХАНОВСЬКИЙ: «Шкури почали рухатися, неначе прокидатися із глибокого сну й пульсувати життям. Незабаром [...] шиншили, їхневмони, бобри, ласиці [...] почали вислизати з крамниці крізь відчинені двері. Одразу ж крамниця зароїлася, а відтак уся та голота, пухнаста й волохата, витекла на ринок збитою юрмою і розбіглася всіма вулицями, вже зовсім темними». (24)

ШУЛЬЦ: «На цьому плані, виконаному в стилі барокових проспектів, околиця вулиці Крокодила світилася порожньою білиною, якою на географічних

картах звично позначають околиці полюсів і невивчені та сумнівні країни». (122) [*Вулиця Крокодилів*; 75]

ТРУХАНОВСЬКИЙ: «...на нових виданнях планів міста та дільниця зовсім не фігурувала в інвентарі старого граду, а на планах на тому місці була біла пляма, більмо, яке робило огидним цілий образ міста». (54)

ШУЛЬЦ: «Панна Польша підійшла і схилилася над ним. Легенько поплескала його по плечі і з лагідною спонукою сказала: — Якуб буде розсудливий, Якуб послухає, Якуб не буде впертий. Ну, прошу... Якубе, Якубе...». (84) [*Трактат про манекени, або Друга книга роду*; 45]

391

ТРУХАНОВСЬКИЙ: «[*Матильда*:] Нехай Журавель буде розсудливим! [...] Фе, Журавлю! Треба нарешті бути мудрим. Такий великий хлопчик! — Вона відчинила двері і, лагідно штовхаючи його в плечі, випихала надвір». (127)

ШУЛЬЦ: «...і я знав, що прийде мить, коли напруга таємничості сягне zenіту, і тоді розбурхане небо заслони справді трісне, скресне й покаже нечувані та блискучі речі». (110) [*Цинамонові крамниці*; 66]

ТРУХАНОВСЬКИЙ: «Усю увагу я зосереджую на заслоні, яка надимається, пучнявіє і хитається, наче за мить мала би тріснути, щоб показати нам нарешті надзвичайно барвисте і красне видовище». (157)

ШУЛЬЦ: «...десь дорогою мимохить губляться цілі проміжки часу, ми втрачаємо контроль... (326) ...ця недисциплінована стихія сяк-так утримується в певних рамках тільки завдяки безупинному обробітці, дбайливій турботі, старанному регулюванню та коригуванню її вибриків. Позбавлена нагляду, вона

одразу схиляється до відступів і дикої аберації» (328).
[*Санаторій Під Клепсидрою*; 325,327]

ТРУХАНОВСЬКИЙ: «Час потребує сталої опіки і старанного плекання, без того ми собі з ним не зарадимо. Вистачить, щоб ми впустили певний його проміжок, а вже бачимо сумні наслідки». (178)

ШУЛЬЦ: «Ні, до гасіння пожеж їх [пожежників. — Є.Ф.] використати не можна. [...] Залишаються тільки ігри та народні свята, при яких вони незамінні. Наприклад, при так званому штурмі Капітолію в темряві, восени, перебираються на карфагенян і облягають з пекельним галасом Василянське нагір'я». (284–285) [*Мій батько вступає в пожежну команду*, 209]

ТРУХАНОВСЬКИЙ: «На окопах обіч замку міський гарнізон, що складається з міліціонерів і пожежників, точив кривавий бій з ордою диких філістимлян». (192)

ШУЛЬЦ: «Як же збайдужіли мені всі книжки! [...] Кожна з них має одну хвилину, таку мить, коли з криком злітає, як фенікс, пломеніючи всіма сторінками. Задля тої одної хвилини, задля тої єдиної миті ми й любимо їх потім, хоч тоді вони вже тільки попіл. [...] Екзегети Книги стверджують, що всі книжки прямують до Автентика. Вони живуть тільки позиченим життям, яке у момент злету вертається до свого старого джерела». (171–172) [*Книга*; 117–118]

ТРУХАНОВСЬКИЙ: «Переглядаючи книжки, я зауважив, що деякі з них втратили для нас свою вартість. [...] Я пригадав собі ту книгу [...]. Якою ж була моя радість, коли я переконався, що книги, після певних таємничих процесів, знову спалахують змістом». (199)

Окрім запозичень, подібних до процитованих вище, які полягали чи то в механічному, хоча й перекрученому переспівуванні помислів, чи то формулювань — більш

примітивних, висловлених частково «власними» словами, дивним є також збіг більш загальної природи, як-от зауважений Брезюю той самий уклад і добір *dramatis personae*. Це не стосується, звісно, ні компактної конструкції твору, ані домінуючої Шульцівської міфології — бо годі й казати про подібні вартості у прозі Трухановського, — а заторкує впровадження аналогічних персонажів, скажімо, «кретинки», яка є марним відповідником «божевільної Тлуї» Шульца, привласнення наслідувачем «учених публічних лекцій батька», виголошуваних для «панянок» — на зразок Шульцівських лекцій Батька у *Трактаті про манекени* перед аудиторією юних швачок тощо.

Деякі з наведених тут зіставлень уривків прози обох письменників містять цитати із *Санаторію Під Клепсидрою*^[205], другої книжки Шульца, виданої через рік після *Вулиці* Трухановського. Як же могло б трапитися запозичення з джерела, яке ще не було доступне? Оповідання із *Санаторій Під Клепсидрою* друкували в літературних часописах ще до публікації книжки, іноді значно раніше. Скажімо: дві цитати (*Proza* 326, 328) походять із оповідання *Санаторій Під Клепсидрою*, надрукованого в 1935 році у «Wiadomościach Literackich»^[206]; цитата (*Proza* 284–285) запозичена з новели *Мій батько вступає в пожежну команду*, опублікованої у «Wiadomościach» у тому ж 1935 році^[207], коли в журналі «Skamander»^[208] була вміщена також *Книга*, фрагмент із якої я процитував наостанок (171–172) у порівняльному контексті. Усі ці твори, отож, були відомі читачам літературної преси за два роки до книжкового видання.

Через два роки Казимир Трухановський, не переймаючися звинуваченнями критиків, не послухавшись їхніх порад і осторог, видає наступну книжку — *Аптеку під сонцем* (Wyd. Hoesick, 1938), надаючи їй, мабуть іще виразнішої «Шульцівської печаті», ще яскравішої та більш упертої, аніж попередньо. Ця тенденція унаочнилася вже в самій назві, яка звучала як травестія *Санаторію Під Клепсидрою*. У новому томі поряд із титульною карткою автор помістив анонс своєї нової книжки, якій, зрештою, так і не судилося з'явитися на світ. Її назва: *Вулиця темних складів* знову здається відгомоном *Цинамонових крамниць*, зокрема на тлі Шульцівської екзегези: «Я називаю їх цинамоновими крамницями через темні панелі тієї барви, якими вони обшиті» [*Цинамонові крамниці*; 67]. Шульцівські реквізити мали стати декорацією, яка заступає креацію дійсності. Шульцівським метаморфозам судилося обернутися на бездарні трюки (Батько-кондор Шульца і батько-журавель Трухановського), сенсаційним осягненням Майстра — на трюїзми Чужотворця, глибинам Зразка — на мілину наслідування. Послідовність і явність у плеканні цієї процедури підштовхує до швидкого й однозначного осуду й ставить запитання, на які немає відповіді в царині літературознавства.

Прозондуймо вибірково *Аптеки* на предмет компаративістських процедур, як це ми вчинили з *Вулицею Всіх Святих*.

ШУЛЬЦ: «Небо зненацька закишіло якоюсь кольоровою висипкою, [...] дивним людом птахів, які колували й кружляли великими перехресними спіралями. [...] Аж раптом в повітрі засвистіло каміння. Це веселуни, те дурне й бездумне плем'я, почали жбурляти каміння у фантастичне пташине небо» (156–157) [*Ніч Великого Сезону*; 103,105]

ТРУХАНОВСЬКИЙ: «На пізньому небі час від часу з'являлися ключі журавлів, лебедів, диких гусей і качок [...]. Та лиш тільки вони сідали, громадка вуличників, озброєних пращами й киями, гонила в їхній бік». (9)

ШУЛЬЦ: «Посеред кімнати стояв чудовий мідний лицар, [...] збільшений кірасою, золотими щитами нараменників, усім лунким обладунком полірованих золотих блях. З подивом і радістю я впізнав настовбурчені вуса та наїжачну бороду мого батька, що стирчали з-під важкого преторіанського шолому». (281) [*Мій батько вступає в пожежну команду*; 206]

ТРУХАНОВСЬКИЙ: «Брязкаючи бляхами панцира і нараменників, вони підійшли у золотистих преторіанських шоломах». (92)

ШУЛЬЦ: «...простір крамниці вже наповнений, як водою, індиферентним сірим мерехтінням, що не дає тіні». (124) [*Вулиця Крокодила*; 77-78]

ТРУХАНОВСЬКИЙ: «...дуже довго я шукаю його в тому індиферентному мерехтінні». (121)

ШУЛЬЦ: «Рухаються хижим, плавним кроком; у недобрих, зіпсутих обличчях мають незначний ґандж, який їх перекреслює: то косують чорним, кривим зизом...» (130) [*Вулиця Крокодила*; 82]

ТРУХАНОВСЬКИЙ: «Люди в натовпі мали злі, викривлені цинічною гримасою обличчя, і в недобрих зіпсутих їхніх очах я бачив якийсь ґандж, від чого мені здавалося, що всі зизували в мій бік чорним, липким зизом». (111)

ШУЛЬЦ: «...простір обростає його [батька. — Є.Ф.] пульсуючою гушавиною шпалер. [...] [він боровся зі спокусою, щоб] не схопити повні жмені тих кучерявих арабесок [...]. Всі ми тоді зауважили, що батько почав з

дня на день маліти, як горіх, що зсихається всередині шкаралупи. [...] Лампи почорніли й зів'яли, як торішні осоти чи будяки. Вони висіли тепер пониклі та їдкі». (60, 63, 73) [*Навіженство*; 29, 31; *Манекени*; 39*]

ТРУХАНОВСЬКИЙ: «Уважно спостерігаю за ним [за батьком. — Є.Ф.] і помічаю, що з кожним днем він щораз меншає, всихає, мов їдкий будяк, встромлений між арабесками стінного краєвиду». (189)

ШУЛЬЦ: «...образ [...] наслідків фантастичної ферментації матерії. [...] Усі ті примітивні форми були ніщо проти багатства зовнішнього вигляду і пишності псевдофауни та флори, яка часом з'являється у певних, точно визначених середовищах. Тими середовищами можуть бути старі помешкання, перенасичені еманаціями багатьох життів і подій — використане повітря, багате на специфічний інгредієнт людських марень, — звалища, збагачені гумусом спогадів, туги, безплідної нудьги». (89-90) [*Трактат про манекени. Закінчення*; 51]

ТРУХАНОВСЬКИЙ: «...витворилися нові геологічні верстви. Вони дуже нетривкі, від чого-будь розкисають і дико ферментують. Не перебільшу, коли скажу, що верстви ті були сформовані з певного ґатунку гумусу [...]. Такий самий ґатунок можна знайти у старих пивницях і крамницях, але насамперед у помешканнях, які переходять довгими віками від покоління до покоління». (191)

ШУЛЬЦ: «Чи відчуваєте ви біль, глухе невірницьке страждання, закуте в матерії терпіння цієї ляльки, яка й сама не знає, чому стала нею, чому повинна терпіти силоміць нав'язану їй форму, що стане пародією? [...] Надаєте якійсь голові, зробленій з клоччя й полотна, виразу гніву і залишаєте її з тим гнівом, з тією конвульсією. [...] нам треба плакати, мої любі, над

власною долею, споглядаючи ту нужденну матерію, яка зазнала страшного беззаконня. Звідси походить, мої любі, страшний смуток усіх блазенських ґолемів, усіх дешевеньких ляльок, що трагічно задумалися над своїми смішними гримасами». (86, 87*) [*Трактат про манекени. Продовження*; 49]

ТРУХАНОВСЬКИЙ: «Глиняні ґолеми, дешевенькі ляльки, пошиті з мішковини, на позір мертві й байдужі, якої гримаси ми їм надамо, — підлягають контролю, який здійснює кодекс творчості. Гримаса, в яку ми вклали їхні маски, мучить їх і зумовлює страшний біль, біль у сухожиллях і завісах їхніх щелеп...». (178)

ШУЛЬЦ: «[батько. — Є.Ф.] ...поринав у свої книги, глибоко заблуканий у лабіринтах хитромудрих обчислень. [...] лічив і підсумовував, боячись зрадити той гнів, який накупав у ньому. [...] він розмовляв із собою півголосом, увесь занурений в якісь заблудні внутрішні афери. Могло здаватися, що його особистість розпалася на багато посварених і розбіжних істот, бо він сварився із собою голосно, наполегливо і пристрасно вів переговори, переконував і просив...». (59, 60, 62) [*Навіженство*; 28, 29, 31]

ТРУХАНОВСЬКИЙ: «Але батько [...] був і далі заглиблений в якісь справи, щось лічив, над чимось медитував і раз у раз клацав пальцями, якби йому щось перешкоджало у копітких обчисленнях, інколи навіть мені вдавалося розчути, як він сам із собою розмовляє, сварячись і мирячись напереміну». (136)

ШУЛЬЦ: «При тім під кінець осені [пожежники. — Є.Ф.] стають ліниві та сонні, засинають стоячи, а коли впаде перший сніг, не знайти їх бодай на лік. Розповідав мені один старий пічник, що при ремонті коминів знаходять їх учеплених до каналу димаря, нерухомих,

як лялечки...». (285) [*Мій батько вступає в пожежну команду; 209**]

ТРУХАНОВСЬКИЙ: «Такі люди живуть довго, а коли непомітно зникають, то ми не впевнені, чи забрала їм смерть, чи, може, засохлі, висять у якому-небудь комині й вудяться в ялівцевому димі. Колись ув одному димарі пічники знайшли засушеного дідуса...». (137)

ШУЛЬЦ: «...кретинка поволі зрушується і встає [...] а з набучавілої напливом злості шиї, з почервонілого, темніючого від гніву обличчя, на якому, мов варварські мальовидла, процвітають арабески набряклих жил, виривається звірячий вереск...». (52) [*Серпень; 22-23*]

ТРУХАНОВСЬКИЙ: «Кретинка підбігла до них, виіндичила в потворний наріст дурнувате обличчя...». (91)

ШУЛЬЦ: «Зразу ж нагодився якийсь стрункий молодик, [...] готовий вволити наші бажання і втопити нас у дешевій та легкій мові продавця. Та коли, балакаючи, розгортає величезні штуки сукна, приміряє, фалдує і драпує нескінченним потоком тканини, що пливе через його руки, укладає з його хвиль ілюзійні сурдути і штани...». (125) [*Вулиця Крокодила; 78*]

ТРУХАНОВСЬКИЙ: «В інших крамницях лопотіли розгорнуті сувої строкатих і барвистих матерій. Люди набирали повні жмені пливучого крізь пальці шовку, драпували його у фалди і строїлися в імпровізовані сукні й костюми». (90)

ШУЛЬЦ: «Але маю для тебе новину, — продовжував він [батько. — Є.Ф.]. — Не смійся, я винайняв тут приміщення для крамниці. Авжеж. І вітаю себе з цією ідеєю. [...] Знову таки, не уявляй собі жодних пишнот. Де вже там. Приміщення значно непоказніше, ніж наша давня гамазея. Просто буда у порівнянні з нею. У

нашому місті я б соромився такої ятки, але тут, де ми мусили настільки попустити наші претензії — чи ж не так, Йосифе?.. — Він болісно засміявся. — Та й отак якось живемо». (319) [*Санаторій Під Клепсидрою*; 321]

ТРУХАНОВСЬКИЙ: «Ти здивуєшся, коли я тобі скажу, що батько приїхав заснувати тут аптеку. Аптеку Під Сонцем — додала вона з якимось особливим притиском у голосі. [...] Не уявляй собі чогось надзвичайного — схоже, то має бути непоказна ятка. «Саме те, що треба, для такого банкрута, як я», — казав мені батько, гірко посміхаючись. «Мушу прецінь з чогось жити...» — «Не уявляй собі якоїсь розкоші, зовсім скромна буда». (115, 124)

IV

Sapienti sat^[209]. Укладені в пари цитати із творів Самовидця і Чужотворця промовляють самі за себе, висновки, які звідси випливають, очевидні й безсумнівні. Паралельна лектура зіставлених уривків неодмінно супроводжуватиметься здивуванням, близьким до недовіри. Проте у психологічному аспекті винуватець залишив по собі інтригуючі знаки запитання. Ключем до зрозуміння механізмів тієї рабської залежності може слугувати, гадаю, теорія про несвідоме подекуди запозичення *a posteriori*, яке стосується автоматичного засвоєння змісту й запозичених живцем зразків. Адже моя теза полягає в тому, що у «справі Трухановського» не йдеться про свідомий плагіат, натомість ми маємо тут справу з надзвичайно рідкісним явищем, яке дозволяє наслідувачу залишатися твердо переконаним, що присвоєна ним річ є його власним твором, який постав цілком самостійно. У цьому випадку то не лише проблема ремінісценції, несвідомих запозичень, які іноді

трапляються у письменницькій творчості. Тут ми стикаємося з тривалою й послідовною процедурою «загіпнотизованої» пам'яті, яка безслідно губить знання про джерела своїх ресурсів, продовжуючи на власний кошт — наче мимоволі — експлуатацію чужих джерел, без усвідомлення собі цих присвоєнь.

Усе свідчить за те, що Трухановський такої свідомості не мав, тому не мав і наслідку — відчуття вини. Він уже радше був схильний приписувати численні й разючі збіги між собою та Шульцом — і на які йому вказували, і які він сам міг без труднощів простежити, — якомусь диктатові містичного натхнення, диктатові, котрому вони обидва — і він, і Шульц — були піддані. Зачарований творчістю Шульца, — що він сам визнавав, — він не знаходив жодного раціонального пояснення дивовижним запозиченням.

Саме такий чи дуже подібний комплекс проявів Карл Густав Юнг назвав терміном «криптомнезія», розглядаючи процес збереження у несвідомому чи у підсвідомості елементів пам'яті, запозичених іззовні, із чужих творів, і трактування їх як свою — *ab ovo*^[210] — незаперечну й виняткову власність. У роботі *Про психологію і патологію т. зв. таємних явищ* він пише: «(криптомнезія) вводить в оману науковця, письменника чи композитора і наказує їм вірити в оригінальність їхніх задумів, після чого критики вказують їм на справжнє їх джерело! На захист автора перед звинуваченням у плагіаті наводиться його індивідуальний підхід, докази доброї волі, проте можуть трапитися випадки, коли відбуваються несвідомі дослівні репродукції»^[211].

Отож, не відчуття вини чи усвідомлення зловживання, а відчуття кривди мучило Трухановського, коли він намагався захищатися від звинувачень, які вважав наклепами, усвідомлюючи водночас своє безсилля щодо них через брак вагомих аргументів,

якими б можна було їх заперечити й відкинути. На підкріплення атакованому прибули нечисленні захисники, як-от приятель письменника пластик-ілюстратор С. Рассальський, який на сторінках щоденної преси подав текст *Суд над письменником*^[212], де доволі голослівно намагався заперечити закиди, висловлені на адресу автора *Вулиці Всіх Святих*. Другим захисником, як я вже згадував раніше, був Юзеф Чехович, який у своїй статті перелічив також прізвища інших письменників, послідовно їх деформуючи: Szulc, Meyrinck, Kaffka...^[213] Чеховичева апологія Трухановського *Трухановський і товариші* не шкодує письменникові найвищих похвал: «Варто констатувати, що [Трухановський] простує власною стежкою, торованою в пустці, що польській культурі робить честь його абсолютна безкомпромісність». Сам Трухановський також не міг мовчати у ситуації, яка загрожувала його письменницькій репутації. На тексти Альфреда Лашовського, який першим відверто назвав наслідування письменника на ім'я, той відповів сповненими гніву й обурення листами до редакції. Проте головним його виступом на захист самого себе була — про що уже йшлося — стаття *Чи наслідування?*, оприлюднена в місячнику «Studio». І саме цей — безпорадний і плутаний за змістом — текст я вважаю головним доказом «невинності» Трухановського, адже — цілком мимоволі, всупереч інтенціям і намірам автора — він оголює «криптомнезійну» несвідомість наслідувача, автоматизм копіювальника. Уважна лектура дозволяє стверджувати, що мимоволі самозахист став самозвинуваченням, відповіддю на запитання, що фігурує в назві цієї публікації.

Замість остерігатися будь-чого, що могло би сприяти закидам і оскарженням, бути обережним щодо опонентів і не давати їм нових аргументів до рук,

Трухановський несвідомо оголюється, мововолі маніфестує свої нові «запозичення», своє промовляння чужими словами, чужим голосом. Безпорадно полемізуючи з опонентами, він знову вживає Шульцівських формул, необережно блукає серед Шульцівських образів, невправно снує свої наслідувальні візії. Бажаючи вирізнити зв'язки між власним мистецьким баченням і автобіографічними сюжетами, він пише про свої подорожі, про прибуття до провінційного містечка, яке заволоділо його уявою і надалося на декорацію для перипетій *Вулиці Всіх Святих*: «Екіпаж, ніби ковчег, плинув розлогою околицею горбистого краю, який, наче панорама, обертався навколо, відкриваючи моїм очам щоразу інші деталі багатой різьби терену. Повіз з'їжджав у глибокі яри, налиті темними лісами й шепотінням численних струмків. До міста ми в'їхали пізно вночі».

Але звідки ми це знаємо? З оповідання Шульца *Мій батько вступає в пожежну команду*, в якому, як виявилось, міститься першоджерело цього опису подорожі: «велика халабуда стугоніла глухо [...] як ковчег, осілий на пустищі; [...] приїхали на видуте вітром плоскогір'я; [...] ми їхали у великому старому повозі [...] в якій карта за картою спадали у вікні кольорові картини пейзажу; [...] в лісистому водозборі Солотвинки, пересиченому шумом тисячі джерельних струменів; темрява була хоч в око стрель [...] коли ґрунт раптом збився [...] у твердий вуличний брук...» [*Мій батько вступає в пожежну команду*; 204, 205]^[214]

«Чи допоможе пихатість фраз?» — ставить Трухановський риторичне запитання. Мабуть не допоможе, бо ось знову у цій фальсифікації неважко розчути голос оригіналу, речення з *Книги* Шульца: «Тож до чого тут пафос прикметників і пихатість епітетів...» [*Книга*; 109]^[215] Так ото раз у раз із гущавини не надто

компактних речень і розхристаних просторікувань виринають деформовані відлуння Шульцівських слів, які потрапляють у нові контексти, що відбирають властивий їм сенс. І знову полеміст повідомляє нам, що митець черпає матеріал для своєї композиції, черпає повними жменями, у творчому запалі хапає в тремкі руки цей «покірний і похитливий» матеріал. Чи й на дні того емфатичного визнання знайдемо Шульца? Так, хоча й позбавленого сенсу. У *Трактаті про манекени* «матерія — це найпасивніша і найбезборонніша істота в Космосі. [...] Позбавлена власної ініціативи, похитливо-покірна» [*Трактат про манекени, або друга книга роду*; 45]^[216].

Так не поводитьися людина, на яку впала тінь недобрих підозр, людина, яка хоче очиститися від звинувачень. Вона не постачає обвинувачам аргументів проти себе самої, не множить «самогубно» обтяжуючих матеріалів! Отож, обговорювану статтю я вважаю коронним свідченням автоматизму в процесі наслідування, хронічного неусвідомлення епігонства, яке чується в колі Шульцівської магії наче в себе вдома. Але прецінь згаданий текст Трухановського є не єдиним доказом того особливого стану речей. Продовження його творчості, дедалі більшою мірою залежне від «майстра», безсумнівно доводить, що цей письменник перебував у непохитному відчутті власної автономії, а водночас непритомно загрузав щоразу більше — попри застереження і спроби переконати його, що він займається літературним браконьєрством.

А що на усе це сам Шульц? Хіба ж він не знав книжок Трухановського? А може, не помічав їх супервторинності щодо власних творів?

Через багато-багато років, уже коли йому виповнилося вісімдесят, Трухановський повернеться у спогадах до своїх особистих контактів із Шульцом^[217].

Він розповідає, що «під час першої зустрічі ми припали один одному до душі, що під час пізніших варшавських зустрічей зміцніла наша приязнь». Далі Трухановський пише: «Мою книжку *Вулиця Всіх Святих* я надіслав Шульцові з дружньою посвятою. Його лист із подякою, на жаль, не зберігся». Продовження тексту *Зустрічі з Шульцом* [*Spotkania z Schulzem*] бринить узагалі фантазмагорично і покликане довести, наче Шульц трактував подібність між своїми книжками та книжками свого співрозмовника як результат духовно-мистецького побратимства і схильний був навіть... викреслювати зі своїх творів уривки, надто подібні до Трухановського, а той у свою чергу чинив подібні «поправки» у своїй прозі, коли визнавав, що подекуди й вона містить формулювання, надто близькі до текстів Шульца.

«Після дебюту, — згадує Трухановський, — я приготував до видання у Гесіка *Аптеку Під Сонцем*. Шульц у той час мав уже готовий *Санаторій Під Клепсидрою*. Ми домовилися, щоб перед виданням узгодити наші книжки [*sic!*], щоб не дублювати [*sic!*]. Прочитавши машинописи, ми умовилися про зустріч. [...] Зробивши незначні узгодження, ми ще довго розмовляли на теми, які нас цікавили».

В іншому місці Трухановський прямо казав про те, що обидва письменники робили виправлення у своїх машинописах... У цьому мали полягати «узгодження». Образ отих двох рівновеликих партнерів, які у кав'ярні «Швейцарській» завдають собі самоскалічень, щоб усунути зі своїх творів сліди надмірного втручання демона, який ними обома заволодів, провадячи у ті ж самі регіони їхні пера, — абсурдний і брехливий. Не кажучи вже про той факт, що — як впливає із нашого порівняння цитат із *Аптеки Під Сонцем*, — Шульц мав би бути вкрай неуважним читачем, оскільки залишив у машинописі колеги все те, що там залишилося.

Трухановський не забарився також додати, що під час останньої зустрічі у Варшаві — «Бруно насамперед привітав мене з письменницькими успіхами».

Припускаю, що цей спогад, витканий із фантазії, є пізньою спробою компенсації тривалого, хоча й промовчаного комплексу, породженого звинуваченнями у «шульцоподібності» і закидами у плагіаті, — тим боліснішими, що вони суперечили переконанням звинувачуваного. Повторімо запитання: а що ж на все це сам Шульц? Він ніколи не висловлювався публічно з цього питання. Він не мав звичаю розправлятися у пресі з будь-чийми починаннями, які — на його думку — чинили йому як письменникові кривду. Схоже, тільки у приватних листах він скаржився на зловживання, яке щодо нього вчинила графік (ілюстратор його оповідання *Комета* у «Wiadomościach Literackich»^[218]) Еґґа Ван Гаардт. Шульц написав про неї схвальний есей, прохаючи, щоб вона передала машинопис редакції «Tygodnika Ilustrowanego»^[219]. Після публікації Шульц упевнився і поділився цим своїм спостереженням у листі до приятельки^[220], що згадана стаття наполовину сфабрикована. «...Вона додала абзаци, які були її писаниною, вкрай позбавлені смаку та скандальні за формою. Я борюся з рішенням, чи не опублікувати спростування, оскільки не можу того інакше вчинити, як тільки знищивши її». Не спростував, і єдина реакція на цю аферу залишилася в дивом уцілілому листі. На книжки Трухановського він також не відреагував, либонь вважаючи, що його голос, голос безпосередньо зацікавленого, читачі могли б сприйняти як позбавлений об'єктивності.

Попри мовчання Шульца на публічному форумі, я знаю його рішучу, відверто висловлену точку зору з цього приводу, зафіксовану у приватному листі. Ця точка зору, чи може радше діагноз, відома мені понад

півстоліття, вона міститься в одному з перших здобутих мною епістолографічних текстів Шульца, який досі наявний у моїй колекції. В 1942 році я за посередництва спільного знайомого позичив у молодого літературного критика Анджея Плешневича три написані до нього в 1936 році листи Бруно Шульца, а коли їх адресат загинув, рукописи залишилися в мене. Я опублікував їх разом із багатьма іншими, знайденими пізніше, у томі *Прози* Шульца в 1964 році^[221], а відтак — в опрацьованій мною *Книзі листів* у 1975 році^[222]. В обох цих виданнях розлогий уривок, який містить оцінку письменства Трухановського, я вилучив, замінивши крапками, взятими в лапки. Я не помістив жодного коментарю, який би пояснював вилучення цієї частини тексту, лише у вступі до Епістолографії в томі *Проза* і до збірки *Книга листів* я коротко зазначив, що з огляду на осіб, які ще живі, я визнав за необхідне зробити в листах незначні скорочення. Опущений уривок про Трухановського ніколи досі не друкувався в оригіналі^[223].

Я мушу пояснити читачам, чим керувався, коли делікатно приховував суттєву частину листа Бруно Шульца. Бажання заощадити Трухановському дошкульних прикрощів не було мені чуже, але, мабуть, цього б не вистачило — без інших мотивів, — щоб схилити мене до подібного промовчування. Головні причини були більш практичними, пов'язаними з моїми припущеннями й побоюваннями, що стосувалися пошуку Шульцівських рукописів, роботи над реконструкцією біографії письменника, необхідної завбачливості, аби не відтяти собі шляхів до не відомих мені ще листів та інших джерельних документів. Трухановський, до якого я звернувся у 1947 чи 1948 році щодо листів Шульца, запевнив, що їх не має, що їх либонь спалили німці, які квартирували в його (Трухановського) помешканні і

палили книжками в печі... Невдовзі після цієї розмови запала тривала ніч безоглядного соцреалізму, і публікація будь-чого, що стосувалося Шульца, стало неможливим. Щойно на початку шістдесятих років, довідавшись, що я маю бути видавцем листів Шульца, Трухановський відповів на моє повторне запитання, що листів пошукає, а невдовзі повідомив, що знайшов три, і позичив їх мені, додавши, що, можливо, їх знайдеться більше, але поки що він не може вдатися до пошуків. Споряджений листами й надіями на наступні, я вмістив їх у *Прозі*^[224] і *Книзі листів*^[225], зазначивши в коментарі, що адресат, можливо, має їх більше у своїх паперах^[226]. Вони так ніколи й не знайшлися, але надія на їхнє відкриття диктувала мені подальшу стриманість в оприлюдненні різких оцінок з боку Шульца.

Щойно тепер я подаю до друку це висловлювання. Воно міститься в листі до Анджея Плешневича, означеному датою 1 грудня 1936 року, а отже, написаному наприкінці того ж року, в якому за кілька місяців до того Шульц поставився приязно й зичливо до тогочасного адепта літератури, не знаючи про його підготовану тоді до друку першу книжку. Нехай цей уривок стане істотним матеріалом для моїх висновків і розвіє сумніви й міфи, поширювані для затирання слідів чи виниклі через невігластво.

«Книжка Трухановського належить до речей, які мене останнім часом гнітять. Я вважаю цю книжку за мимовільну пародію на мою книжку, карикатурою, зумовленою бездарністю та наївністю автора. Самокритика у цього чоловіка, мабуть, цілком паралізована. Він не помічає, чи також нічого собі з того не робить, що повторює мої звороти, речення й формулювання, тривіалізовані й бездарні. Чи бачили Ви коли бездарні копії образів,

намальовані дилетантами? Деталі оригіналу на них подібним чином зневажені, деформовані й перекручені. Моя нехіть випливає з того, що я гидую цим грубим, наївним і примітивним інтелектом, який торкається бездарною рукою до моїх винаходів. У його руках вони перероджуються на карикатуру. Та книжка може мені дуже зашкодити: наш читач не є сумлінним читачем. Кому хотітиметься звернутися до «Цин. крамниць», щоб проконтролювати різницю між мною і Трухан. Таким чином, його карикатурна проза підставиться в умі читача на місце моєї прози. Я б дуже хотів, щоб Ви — якщо це відповідає Вашим намірам — застерегли читача від цієї небезпеки і викопали рів між ним і мною. Що мої побоювання не вигадка — свідчить рецензія Лашовського, де дрантя книжки Трухановського слугує приводом, щоб атакувати мене і весь мій жанр».

Drogi Panie Andrieju!

Nieśmiałem się bardzo nieśpodzianym
i miłym listem Pańskim. Wzrost dopiero przeszedł
do Pana i zanim list do Pańskim przeszedł (bratku mi
koperty) - już był jakby odpowiedź. O jakim liście
swoim Pan pisał, nie mógł mi odpowiedzieć Pan odpowiedzieć?
Od czasu ostatniego listu, jaki otrzymałem wiadomości
nie przeszedł u Wam. Był Pan potem pisać do mnie
napisać? może list zaginął? Komuś nie trudno
do niego pisać, że tak nadto nie z Panem widział
podczas pobytu u Wam. Sądzi, że jednak do do mnie
wraz niechciał inicjatywa w tej sprawie. Ale to może
jesteś nieprawdą.

Artykuł Pański bardzo mnie mile dotknął, dlatego
mój sąd o nim może nie jest obiektywny. Uważam sobie,
że Witold mógłby Pana ~~skatowanie~~ zaatakować. Jego
sąd noś może jest bardzo silny i trudny do obrony. To, co
Pan mówi o obiektywizacji prasy u artysty, o dyskusji
względem i jego i sztuki - myślałem także - prawie u identy-
czny sposób. Takie to o bezpodstawności zdania, by
pisać był tam, co Gombrowicz nazywa pełnym piarzem.
Tu jego kryterium wobec piarza nie dotyczy mojego zdania
inaczej i artysty, dotyczy jego życiowego, myślowego
wyrażenia, my podobał się. Realne osobiste koncepty z
opracowania słowa" nie może być sprawdzić artysty.
Wynikło to Pan bardzo trafnie sformułował. ~~Wynikło to~~

Wojciech stwierdził, że spędzę na niego w roku punktach,
jako już zamierzam podjąć poprzednią korespondencję, i że
w sprawie jego moim problemom poruszamy się ichy na
nieodległych drogach.

miło słyszeć, że Pan mój, wrota interesuje, Niestety
nie mogę u siebie nic poświęcić tego donieść. Wpadam
z jednej depresji u drugą i to paraliżuje moją aktywność.
Wzrost do tego, że część mojej słabej produkcji pracy
przypisać należy braku dyscypliny, my techniki życia,
nieumiejętności zorganizowania roku dnia. Wlegam
przez to, że twierdzić może się dopiero wtedy wprost, gdy
na całym obrazie życia myśli trudności są zależne, nie
nie są one i terminie pogody unosi się nad uspokojoną
długą. A nikt nie ma dług oczekić. Ustawa, jakaś sprawa
zależna i niezależna, jakaś niedogodność warunkowa, aż do
mi zepnie. wrócić do pisania.

Był Pan był mój, "wiosna"? Je sam jestem z niej
niezadowolony, dlatego nikt nie potwierdza i zamek.

Nie, nie miałem żadnego przesłania do Ministerstwa.
Pytanie dotyczy samej ze dobrej części. Przypuszczam, że już jest
u Ciebie mój sprowadzić ministra, by dać mi poradę
u kłopotu? Użyłem przesłania do Kuratorium O.S.
o przeniesienie mnie do Lwowa.

Książki Tadeusza Tadeusza jest należy do niego, które
mnie ostatnio depnują. Wziąłem te książki ze sobą.
- wolno parady mojej książki, kandydatów sprowadzając
przez nieudolność i naiwność autora. Samokrytyka
tego odbioru wydaje się być sparaliżowana. Nie dostaje
on, lub też nie robi sobie nic z tego, że postać moją
zestę, zdanie i sformułowania, ztryktizowane i nieudolne.
Wichniał Pan kiedyś nieudolne kopie obrazu robione
przez dyktantów? Zaregół oryginału są u nich u podłogi
przez zgnębienie, niekwalifikację i przekroczenie. Moja

niechcąc wypieka stąd, że brudny nie tej umysłowości
głębiej, namiętniej i prymitywniej, dotykającej nie umiarkowaną
reklę moich wynalazków. W jego reklamach przeważają nie
one u kandydatów. Ta książka może mi dużo zaszkodzić:
wytechnik może nie być sumiennym wytechnikiem.
Jednym z nich widzę do sklepiń cyny, ich skonstruowanie
winnę miętę męską a T. Machan. U ten sposób kandydaty
nie mogą być jego podstawić w umyśle wytechnika nie
miejscu mojej pracy. Chciałbym bardzo, żeby Pan -
- jeżeli to jest zgodne z Pańską intencją - odwiedził wytechnika
przed tam nadzwyczajnym i wykopem ról między
nim, a mną. Że moji sławy - nie są wymysłem -
i widać recenzja Kazimierskiego, gdzie lichota książki
T. Machanowskiego słynę za przykład, by zaatakować
mnie i całą moją robotę.

Co Pan sam roli uprawia artystów?
By Pan coś odpowiedział? Bardzo dobrze rozumieć
Pańską potrzebę izolacji i cięć.
Recenzja Napierowskiego też dobrze mi rozumieć,
ale przypisuję to jej ydłowi i tródnym drogą myślową,
przez które prowadzi. By Pan nie biał sądzić?

Szczerze Panu dziękuję za pamięć i 1904
wprawy nasilenie i najszczerzejne podziwianie

1. XII 1936

Bruno / Schulz

Лист Бруно Шульца до Анджея Плешневича з
уришком, у якому дискваліфіковано прозу Казимира
Трухановського

Зворотний бік автопортрета

або заява Бруно Шульца

Серед порівняно численних автопортретів Бруно Шульца, які збереглися, є один, підписаний автором, намальований олівцем і означений датою: 1939 рік, — з-поміж усіх найпізнішою; інші малюнки, — окрім одного з 1940 року, — якщо вони й датовані, то мають більш ранні дати, а ті, час виникнення яких не означений, походять із періодів, які принаймні на кілька років випереджають останній рік II Республіки, дату початку війни.

Ця пізня подоби́зна митця-письменника вціліла завдяки одному з учнів дрогобицької школи, якому Шульц подарував кілька своїх малюнків. Автопортрет не є летким начерком, це сміливий і влучний у рисунку твір. Підписавши його внизу — Шульц не завше так чинив, — автор надав йому особливої ваги, взявши на себе за нього повну авторську відповідальність. Автопортрет залишився б у врятованій частці пластичного доробку Шульца як один із найцікавіших і найбільш вдалих, і лише дата вирізняла б його з-поміж інших.

Існує, проте, причина, щоб аркуш паперу, на якому зображений цей малюнок, визнати винятковим, єдиним у своєму жанрі, — з уваги на його не рисунковий реверс. Адже на звороті міститься досі не відомий текст, який Шульц написав олівцем своїм дрібним почерком, повний перекреслень і поправок, чернетка, яка складається з кільканадцяти речень. Стиль уміщених у ньому формулювань, рід аргументації й тенденції змушують

уважніше замислитися над мотивами, якими прохач, — бо це заява, — керувався, пишучи поспіхом ті слова. Усталивши дату, яка в чернетці відсутня, варто нагадати, в якому становищі опинилися сам Шульц і його рідний край, південно-східні околиці Польської Республіки, інкорпоровані до ССРСР. Щойно після унаочнення того тла, тогочасних обставин, текст стає зрозумілішим, не позбавленим тих передумов, які змусили автора зійти з висот інтелекту у район гасел і банальностей — в надії, що вони виявляться дієвими.

Уже 12 вересня німці увійшли до Дрогобича. Упродовж кільканадцяти днів вони знущалися переважно з єврейської людності, тривали побиття і приниження, єврейську інтелігенцію змушували підмітати вулиці й чистити вбиральні. На підставі угоди між Москвою й Берліном, німці 24 вересня покинули Дрогобич та його околиці й відступили на лінію Сяну, поступившись місцем Червоній армії та совєцькій владі з ГПУ (НКВД) на чолі. Було організовано вибори, і місцева людність, загнана до урн, «підтримала» встановлення нової влади та прилучення цих земель до «Західної України». Почалися масові арешти, а відтак групові вивезення багатотисячних транспортів до совєцьких таборів і місць заслання на Сході. Попри це, в'язниця у Дрогобичі постійно була переповнена дедалі новими в'язнями. Переполох ширився не тільки серед інтелігенції. Довоєнні працівники державних установ позбавлялися роботи й засобів до існування, селянам відбирали реманент, переслідували так званих куркулів, польські школи було закрито, взялися до створення нових. Як згадує знайома Шульца Кінґа Чайка, Шульц, шокований наростаючим терором і зникненням у казематах цілих родин, мешканців цілих господарств, казав: «Це страшно, але врешті безглуздо: неможливо знищити чи навіть ув'язнити все суспільство».

Сам він отримав пропозицію, від якої було годі відмовитися: взяти участь у виборчій комісії, яка стежила за перебігом виборів до Верховної Ради. Пізніше він розповідав, як спроваджували до урн упертюхів, спізнюхів чи «політично несвідомих». Спеціальні посланці ходили до них додому і супроводжували аж до урни. Шульц оповів, що один із потенційних виборців злегковажив кількаразові виклики й не прибув до приміщення виборчої комісії. Кілька стражів порядку пішли до нього і, не зважаючи на гавкаючих за огорожею собак і замкнену хвіртку, форсували паркан. Силоміць вони притягли жертву, яку навіть той факт, що то був тяжко психічно хворий шизофренік, не вберіг від виконання громадянського обов'язку, завдяки чому вдалося досягнути стовідсоткову явку і стільки ж голосів «за». Згідно з совєцькими звичаями, кожен, хто не міг засвідчити своєї приналежності до профспілки, вважався паразитом, і до нього ставилися відповідно; він не міг працювати в жодній установі, його не брали на жодну роботу. Шульц залишився, відтятий кордоном від варшавських приятелів і духовних союзників, а на утриманні мав хвору сестру й безробітного небожа. Засоби для існування він міг здобути лише вчительською працею і спорадично завдяки своїм рисунково-малювальним умінням. Але його могли позбавити фахових занять. За порадою осіб, більш ніж він сам практичних і зорієнтованих у нових стосунках, він вирішив дотриматися всіх формальностей згідно з актуальними вимогами, щоб забезпечити собі можливість існування.

Шульц вирішив написати заяву до професійних спілок Західної України. Цього листа — у чернетці — він назвав терміном, який мимоволі будить жаскі конотації: «зізнання». Ми не знаємо, якої форми набула його остаточна версія, після розгляду якої влада визнала заявника продуктивним громадянином Української

Республіки. Первісний текст — попри неминучу данину ідеології — по-своєму правдомовний, коли йдеться про факти, не намагається «прикрасити» автобіографію, щонайбільше залагоджує промовистість окремих її елементів. Шульц прецінь не керувавсь у цьому якоюсь наївною щирістю — їй не було місця за тих обставин, — а дедалі сильнішим тоді усвідомленням мало не всевідання советів про життя підданих, їхні «провини» та «заслуги». Прогалини у цьому заповнювало поширене стукацтво.

Неважко здогадатися, з яким поспіхом і напругою писав Шульц це примітивне, бо розраховане на рівень і вимоги адресата, зізнання. Той раптовий поспіх, якась нагальна потреба не дали йому змоги пошукати зайву картку паперу, клаптик макулатури, більш відповідний для цієї мети. Він писав, перекреслював і знову писав на звороті свого чудового автопортрета, незважаючи на те, що карлючки просвічують на лицьовий бік паперу, тонкого й такого прозорого, що рядки чернетки спотворили рисунок на аверсі.



Автопортрет, на звороті якого Шульц написав текст заяви про прийом до профспілок Західної України

Послугуючись зворотами тогочасної «новомови», формулюваннями родом із гасел і транспарантів — щоб додати заяві дієвості, — Шульц не уник певних наївно «мистецьких» визнань, які могли б бути сприйняті високим адресатом як вияв прекраснодушності.

«Прагнучи увійти до почту членів Зах. професійної спілки, подаю мою кандидатуру і складаю наступне зізнання:

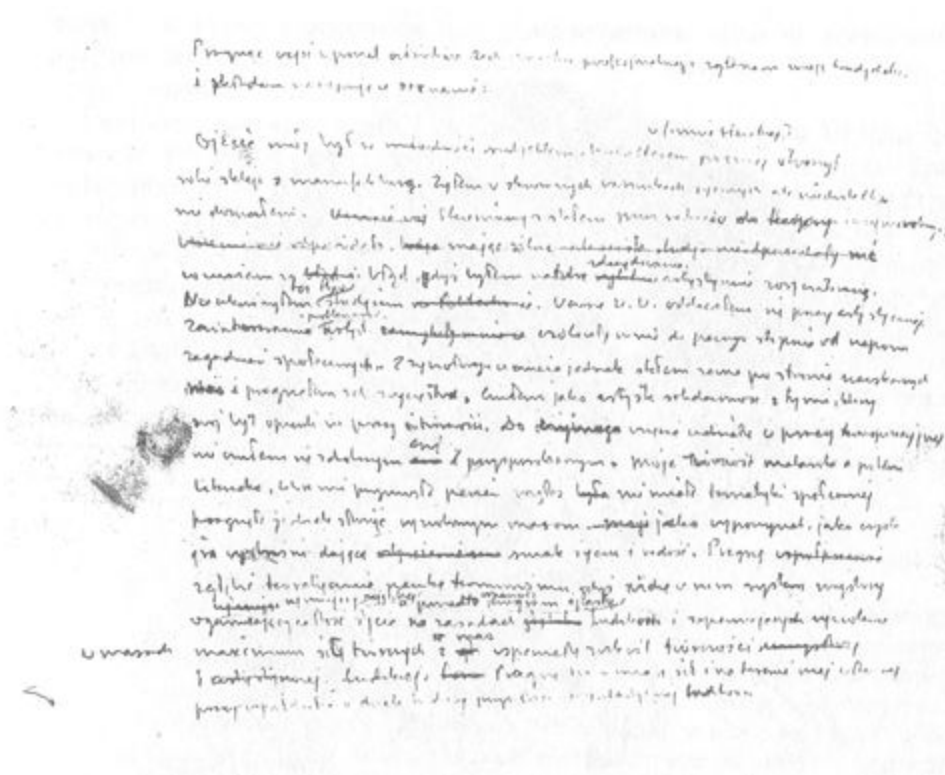
Батько мій був прикажчиком-бухгалтером у фірмі краму тканин, пізніше відкрив собі крамницю з мануфактурою. Жив я у скромних життєвих умовах, але нестатків не зазнав. Був скерований батьками до інженерської кар'єри,

що вважаю помилкою, позаяк був натурою, орієнтованою рішуче мистецьки. Не закінчив також цих студій. Під час В.В. [Великої Війни. — прим. Є.Ф.] я присвятив себе мистецькій праці. Зацікавлення проблемами митця ізолювали мене до певної міри від натиску соціальних питань. Проте через стихійне почуття я завжди стояв на боці утискуваних і прагнув їхньої перемоги. Я відчував як митець солідарність із тими, хто своє буття спирає на праці й творчості. До активної участі в підпільній роботі я не відчував себе здібним чи пристосованим. Моя малярська творчість, а пізніше літературна, яка принесла мені певний розголос, не мала соціальної тематики, проте прагнула служити визволенням масам як відпочинок, як чиста гра уяви, яка дає смак життя й радість. Я прагну поглибити теоретичне пізнання науки комунізму, оскільки бачу в ньому найпривабливішу систему мислення, яка охоплює цілість життя, а понад те чудову програму, засновану на принципах людяності, яка забезпечує визволення в масах максимуму творчих сил і чудовий розквіт людської творчості. Прагну також у міру сил і на терені моєї власної праці діяти спільно у справі побудови соціалістичного майбутнього людства».

Спробуймо трохи проаналізувати цей текст, щоби верифікувати інформацію, яку він містить, зіставити її з дійсним станом речей. Уже в першому реченні (воно перед авторським закресленням звучало: «Батько мій був у молодості прикажчиком-бухгалтером...») на перший план висунута первісна наймана праця батька, хоча пізніша власна крамниця також не промовчана.

«Скромні життєві умови», в яких жив Шульц, уміщують його посередині між заможністю й бідністю («але нестатків не зазнав»). Після слів: «Не закінчив також цих студій», Шульц викреслив два наступні: «на Політехніці». Речення про те, що він присвятив себе мистецькій праці під час Світової війни — згідне з правдою, як і попередні інформації, — схоже, дає зрозуміти, що прохач у воєнних діях участі не брав. Мистецька творчість, перейнятість мистецтвом покликані пояснити бокування від соціальної проблематики («ізолювали мене до певної міри від натиску соціальних питань»).

Особливо жалісно звучить спроба виправдати власну літературну творчість, буцім, хоча вона й не містила обов'язкових у совецькій рецептурі соціальних акцентів чи політичної дидактики, та прецінь «прагнула служити визволенім масам як відпочинок, як чиста гра уяви, яка дає смак життя й радість».



Чернетка заяви на реверсі автопортрету

Куди й поділися Книга, Автентик, Регіони великої єресі, «міфологізація дійсності», «міфи дитинства» — негідні виправдання, — їх усі заступив «смак життя», а на місце довіреного читача вступили «визволені маси».

То були гарячкові зусилля намацати ґрунт під ногами, пошуки порятунку від небезпеки. Абсурдно було б дошукуватися в цьому тексті символу віри. Формули про чудову програму «науки комунізму», який визволяє в масах максимум сил і забезпечує «чудовий розквіт творчості» — то лише обрядові строфи панегірика, без яких його голос не був би вислуханий. Але чи так само пустою декларацією є слова: «я завжди стояв на боці утискуваних»? Спробуймо відповісти на це запитання.

У 1982 році в інтерв'ю для «Trybuny Ludu» Артур Сандауер сказав: «А тепер щось, що буде для вас несподіванкою. За переконаннями Шульц був комуністом». На доказ цього твердження він додав: «То він навертав мене у 1939-41 роках на радянську владу [sic!] [...]. «Чи бачиш ти інший вихід?», — казав він». Не розмежування безвиході в пастці й задоволення від втілення омріяної ідеї — це одне з численних свідчень фальсифікаторських схильностей цього літературознавця, які провадять до безпідставних висновків, згідно з наперед визначеними засновками.

Чула, притаманна Шульцові упродовж усього життя вразливість до людської кривди ніколи не схилила його до формального ангажування в політичну діяльність, не наблизила його до комунізму, але завше, у скромному діапазоні його можливостей, спонукала до спроб допомагати скривдженим і приниженим, навіть тим, кому власне комуністична влада відбирала надію й права людини.

Колишня наречена Шульца Юзефина Шелінська, яка знала письменника як ніхто інший, а не лише офіційний

бік його мистецької та людської фізіономії, так відреагувала в листі до мене на сенсації Сандауера:

«Ліві симпатії у часи загострення націоналізму й гітлеризму — то ж прецінь не комунізм. І якщо Сандауер приписує його Шульцові, то радше йдеться про кокетування високих зірок нашого режиму, вказування, що уже тоді видатні особи схилялися перед такою високою, як комунізм, ідеологією».

Згадка у заяві про неучасть у підпільній роботі стосується цікавої для влади інформації про діяльність у підпільному комуністичному русі в незалежній Польщі. Це наче відповідь, що випереджає запитання, які зазвичай містилися в анкетах, пропонованих совєцькою владою. Ми знаємо, що причиною цієї незаангажованості був не тільки — як повідомляє сам заявник, — брак психічних схильностей. «Юліуш Віт [поет, комуніст. — *Прим. Є.Ф.*], — згадує знайомий письменника, — дорікав йому, так само, як і ліві кола загалом, що, маючи під носом робітничий клас Дрогобича і Борислава, він не цікавиться їхнім життям, займаючись лише туманними витворами уяви». Ще один колишній дрогобичанин-комуніст оповідає: «Наскільки міг, я намагався ознайомити його з таємницями марксизму. Але мій запал остудив близький приятель і ровесник Шульца — Пільпель, який [...] сказав мені, що Бруно цікавиться пролетарською революцією лише у тому сенсі, якою мірою вона заважатиме йому в його уявному світі фантазмагорій і мрій».

Ці правдиві свідчення могли б, утім, створити фальшиве враження, підсунути образ митця, замкненого у вежі зі слонової кості. Брак соціальної активності не означав, утім, браку світоглядних опцій. Шульц висловлювався на користь соціальних програм лівих, був їхнім прихильником і симпатиком, але не в революційно-екстремістському вигляді, не кажучи вже про звиродніле совєцьке втілення та практику. Наведені

оповіді приятелів стосуються, однак, тридцятих років, а заява, підшита саморятівним переляком і нафарширована нещирими лестощами, — то вже грізний 1940 рік. Похвали на адресу системи, яка забезпечує «визволення в масах максимуму творчих сил і чудовий розквіт людської творчості», потребують на засаді контрасту спогадів комуніста, який залишався ним усе своє життя, Оскара К. Іще учнем він був діяльним і охочим до агітаторських виступів членом молодіжної організації КПП. Під час уроку малювання, на якому Шульц говорив про блиск і багатство мистецтва Ренесансу, молодий К. гостро заперечив висновки професора, рішуче стверджуючи, що в ту епоху широкі маси не допускали до творення благ культури і користування ними. І що допіру тепер, коли пролетарська революція створює належні умови та сприяє суспільному авансові, може відбутися справжній та всебічний розквіт. Шульц із поблажливою посмішкою відповів, що немає і бути не може епох, які мали б «рецепт на продукування і розмноження великих талантів».

Чи міг він тоді припустити, що сам колись уживе подібних фраз, от лише не через віру в їхню слушність, а через страх за себе?

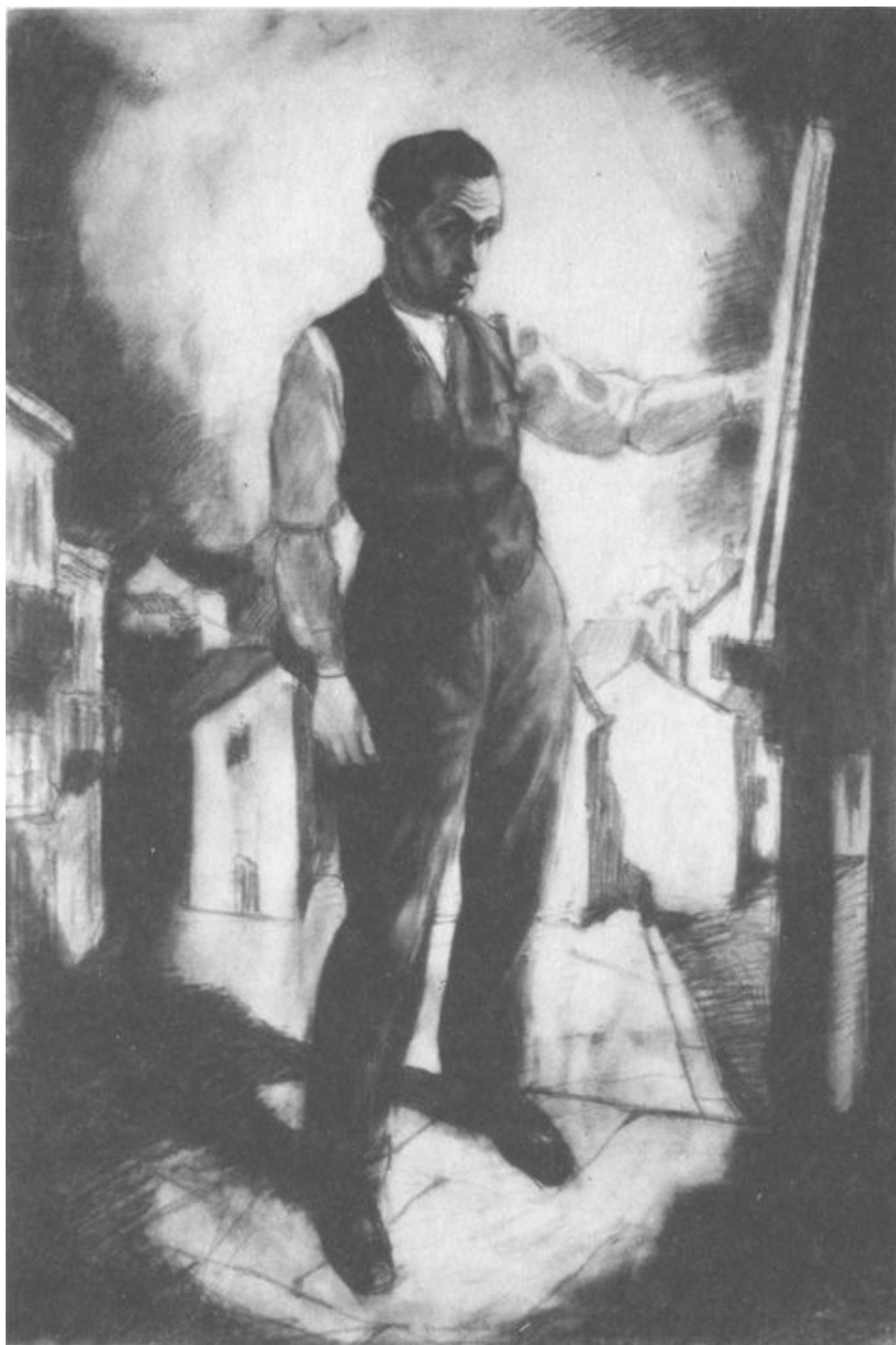
Заходи були успішними, Шульц здобув право навчати малювання, ба навіть отримував від нової міської влади та з редакції місцевої газети доручення-замовлення на рисунки й портрети державних достойників. Він брався за це не лише через такі важливі для нього фінансові причини, щоб якимось залатати дірки у скромному домашньому бюджеті, а насамперед тому, що будь-яка спроба відмови неодмінно закінчилась би для нього дуже погано. Йому не компенсували цього примусу, цього «ремісничого малювання», — як він висловився у листі, — нечисленні й несподівані сатисфакції, скажімо, та, про яку він із

тамованою радістю розповів приятелеві, сказавши, що галки на ратушній вежі обгидили великий портрет Сталіна, — «мазанину», виконану ним за дорученням влади. Брак «політичної свідомості» не раз суворо йому мстився, коли, наприклад, на рисунку для газети, де мали б бути зображені соціалістичні жнива, він представив селян-жниварів... босоніж. Його запідозрили у нищому намірі показати начебто злидні колгоспників, які не мають грошей на взуття. Того разу це не мало тяжких наслідків. Шульц домалював взуття, і конфлікт був залагоджений. Іншого разу трапилося гірше. В дорученні йшлося про створення олійного образу, який представляв би хоробру українську кінноту на «нововизволеній» рідній землі. Він намалював образ, витриманий у чужому йому «героїчно-батальному» стилі. Може, й не вдалося це найкраще, у вершників було — як хтось зауважив — «замало гормонів», але не в тому річ. Домінуючими барвами образу була синя й жовта. Шульц не передчував, що його звинуватять у пропаганді українського націоналізму; жовтий і синій кольори — це барви «самостійної України», тепер — на державному прапорі. Шульца заарештували і допитували в НКВД. Якось йому вдалося виправдатися, бо повернувся додому.

Шульц погодився з ремісничим володінням пензлем, з оплачуваною зрадою мистецтва у малюванні. У письменстві — і не хотів би цього, і навіть не умів. Знаний серед дрогобицьких функціонерів як ужитковий пластик, він не хотів забувати про свою прозу, про те, що до війни написав низку творів, яких не встиг надрукувати. У своїй наївності він намагався клопотати про публікацію деяких із них.

Прощаючись із письменством, яке становило для нього сенс життя, він міг уже тільки вдовольнятися самим лише фізичним існуванням, уникненням заслання і залишенням у рідному Дрогобичі, де, попри все, він

почував себе найбільше вдома. «Визволений народ» не потребував письменника Бруно Шульца. Балансуючи у хиткій рівновазі між нелюбими обов'язками та дедалі глибшою депресією, він не написав уже ані слова. Так Шульц дожив до часу Шоа, який і його поглинув через кілька років. Тоді він загинув остаточно. Але його перша смерть — як письменника — смерть Бруно Великого, випредила фізичну майже на три роки, ставшись у другій половині вересня 1939 року. Мабуть, коли він писав свою Власноручну Заяву, то ще не знав, що цей вирок уже винесено.



Автопортрет, 20-і роки

Автопортрети і портрети



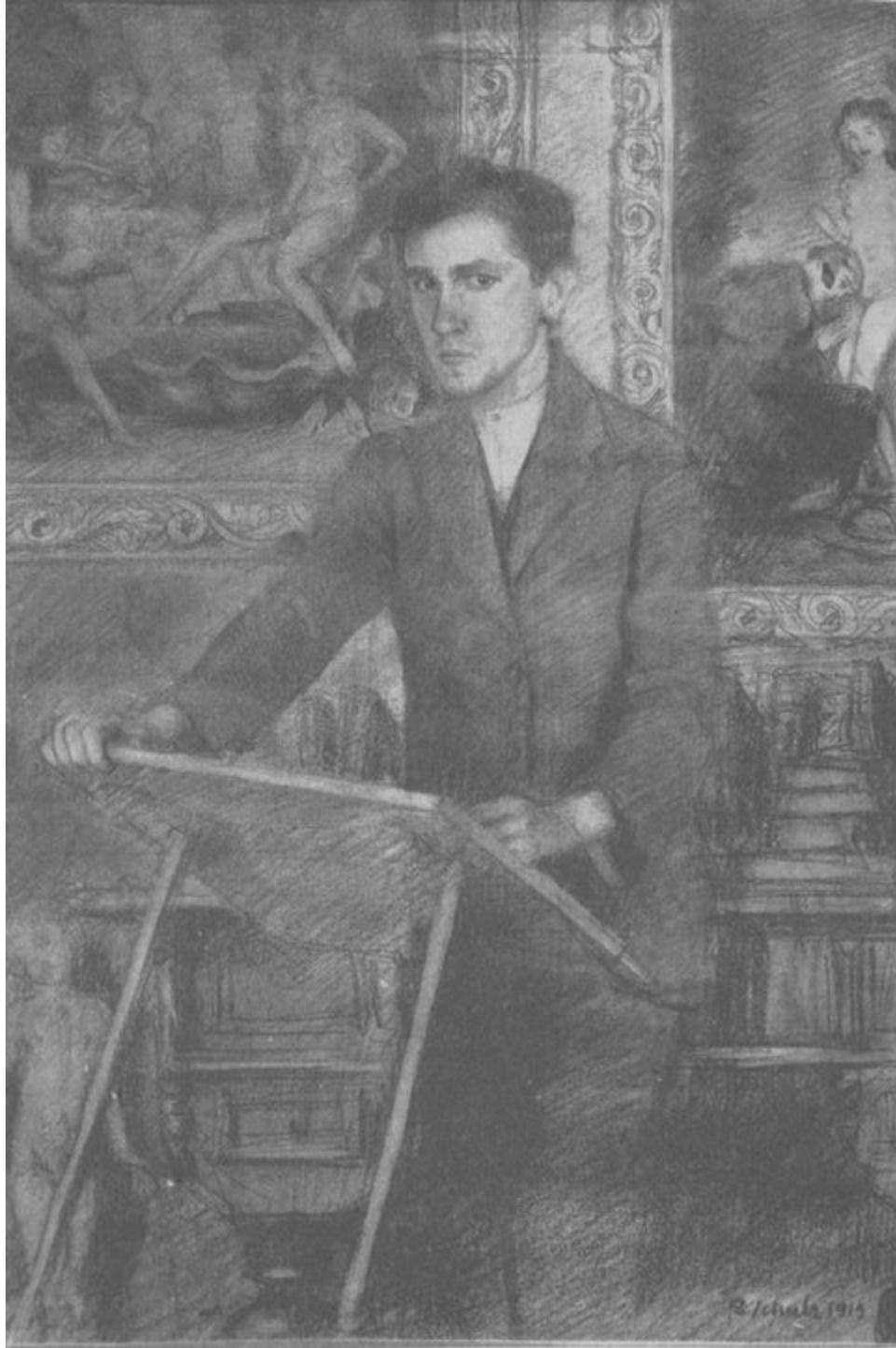
Автопортрет, бл. 1920

Мало не вся пластична творчість Бруно Шульца є своєрідним автопортретом. Її особливий автобіографізм, перенасиченість винятковою, неповторною індивідуальністю творця, тематика та зумовлені вірою мотивації, — усе це призводить до того, що ми постійно маємо справу з різними версіями подоби автора, з усілякими варіантами його фізичного й духовного портрета.

У вужчому, дослівному значенні — у фізіономічному сенсі — повсюдна присутність обличчя творця в його власній мистецькій творчості є мало не нав'язливою. З малюнків Шульца раз у раз визирає його обличчя — поміж інших облич із так само правдиво схопленою подібністю до осіб, сьогодні вже майже без винятку безіменних. У зображеннях постатей, які безумовно були автопортретами митця, він майже всюдищений у своїх творах. А прецінь поза цими різними подобами він також втілений у безлічі силуетів без обличчя, які судомляться перед жінкою — об'єктом сакрально-мазохістського культу.

Отож ми знайдемо його й упізнаємо майже у всіх комплектах Шульцових рисунків — незалежно від домінуючої в них тематики — в ілюстраціях до власної прози, в еротично-підданських сценах, у гравюрах *Ідолопоклонної Книги...*

Тут зупинімося на автопортретах, із яких поглядає на нас, вихилившись зі своєї самотності, обличчя Шульца, а також на невеликій, узятій лише задля прикладу добірці групових сцен, у яких фізіономія Шульца, особливо виразна у своїй присутності, сусідить із обличчям жінки-божества, іноді також із постатями інших перетворених на карликів чоловіків-рабів, які супроводжують його в ідолопоклонних обрядах.



[Автопортрет, 1919](#)

Так само, як письменницька творчість автора *Цинамонових крамниць* поважає реалії, з яких висновує їхні магічні наслідки та продовження, так і в пластичних

працях — навіть тих, найбільш візіонерських, а може, насамперед у них, — Шульца цікавить і зобов'язує апеляція до видимого світу крізь призму портретної подібності. Мало хто зумів із такою, як він, вправністю, посталою із винахідливого бачення, засобами слова «зобразити» вигляд і звички щеняти Німрода, акації на вітрі, плоди, куплені на базарі служницею Аделею, квітучі соняхи, вибуялу гушавину лопухів, фасади старих кам'яничок, хвилясто-розлогу панораму Прикарпаття, вежу ратуші в Дрогобичі... Мало хто зумів із такою проникливістю помітити й виразити словом повсякденні речі та явища в їхніх загально знаних вимірах і перебігу, аби, документально зафіксувавши їхню тотожність, видобувати з них — наче з циліндра фокусника — чудесний, проте глибоко прихований вміст, водночас незаперечно переконуючи нас, що він нічого до них не додає, а лише виявляє, як за дотиком чарівної палички чорнокнижника, їхню таємну суть, вроджені риси їхньої власної природи.

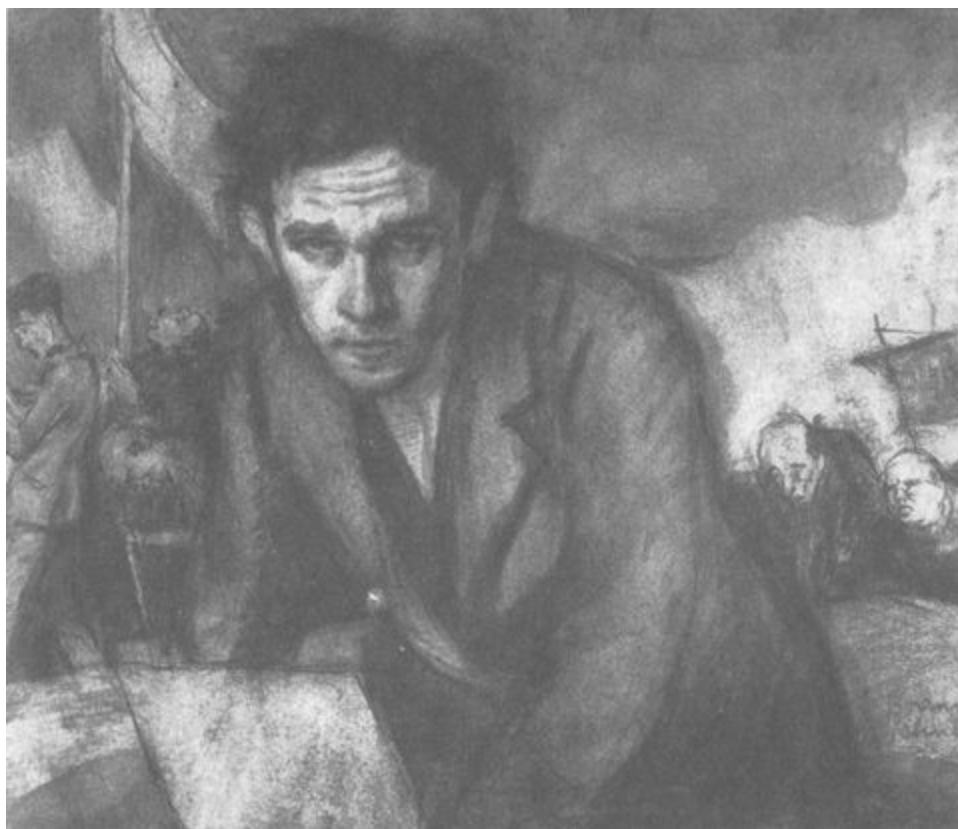
Цей дар винахідливого спостереження в поєднанні з аналітичним і синтезуючим трактуванням об'єкта — чи то обличчя, чи краєвиду, чи сукупності деталей, які складаються разом, — є підставою його творчості, канвою для магічної міфологізації явищ. А тому, за дивовижної подібності до моделі, творчість Шульца ніколи не прагне наслідувати зразки, а прагне до трансформації, узагальнення, поглибленого зображення, з якого виринає потаємне, в якому втілюється потенційне, той вміст, якому творець надає злютованих рис такої вірогідності, наче навіть у найсміливіших міфологізаціях і метаморфозах тільки розгадує шифр, наче визволяє у своїх літературних і пластичних зображеннях потенціал, схильності чи забаганки об'єктивної реальності. І наша уява дозволяє себе переконати сугестіям справжнього мистецтва.

У цьому, між іншим, і полягає отой магічний реалізм, якому Шульц вірний і в слові, і в малюнку, хоча першому з цих двох плеканих ним різновидів експресії притаманна більша сила магічного артистизму, ніж другому.

Портретуванням він займався ще у школі, а відтак під час навчання у Львові. У листуванні зі своїм давнім колегою, Зеноном Вашневським, поновленому чи розпочатому через багато років, намагаючись собі пригадати його, він запитує, чи, може, малював йому колись, коли був початкуючим студентом, його портретик. З-поміж ранніх малюнків Шульца уціліли гри портрети 1919 року: поличчя приятеля, Станіслава Вайнґартена, приятельки юних літ Марії Будрацької та автопортрет. Вони за своїм рисунком докладні, традиційні, дещо академічні, наче зосереджені на точному фіксуванні рис моделі. Вони не диспонують ще уповні власними стилістичними схильностями та можливостями, які допіру формуються і які в майбутній творчій практиці мали призвести до своєрідних трансформацій та формальних спрощень, до більшої вибіркової засобів виразу. Пластична мова цих юначих праць є вже, щоправда, виразною, здатною впоратись із завданням, але його «голос» буває ще трішки чужим, — попри аксесуари еротичної фантастики у тлі, які позначають композицію власним, хоча й виразно відмежованим від самої подоби, нав'язливим тавром. Воно могло би саме по собі слугувати достатнім розпізнавальним знаком, який вказує на автора, навіть якби портрет не був споряджений сигнатурою митця.

Незвичайну подібність зображень до людей, яких портретував Шульц, засвідчували вони самі, іноді обурюючись при тому роллю, яку творець довірив їхнім поличчям у своїх композиціях, — а також усі ті, хто мав змогу порівняти портрети із живими моделями. Збережені світлини осіб, — включно із самим

Шульцом, — обличчя яких він зафіксував на своїх малюнках, уповні підтверджують цю констатацію. Водночас вони дозволяють нам помітити очевидну вищість Шульцових портретів — подоб не лише осіб, а й особистостей — над зазвичай банальним зображенням обличчя, схопленого об'єктивом.



[Автопортрет, бл. 1920](#)

Таким чином, поза мистецьким виміром Шульцового портретного мистецтва, воно набуло додаткового значення, стало не раз єдиним слідом, який зостався від людей, з-поміж яких тільки небагатьом доля дозволила прожити свій час до кінця, як-от батькам Бруно Шульца, без втручання розстрільних команд чи газових камер таборів Собібора чи Белжця...

Гвалтовна трагічна смерть усіх постатей, які залюднюють Шульцові зображення, не була прецінь

результатом збігу обставин, а наслідком Шоа, масового винищення євреїв. Обличчя осіб — і тих, кого ще можна ідентифікувати, і тих, кому судилося так і зостатися анонімними, які багато разів повторюються в рисункових композиціях і портретних ескізах, — це обличчя членів родини митця, його знайомих, колег і приятелів, представників середовища, в якому він виховувався і серед якого жив. То були переважно євреї з Дрогобича й околиць, представники місцевого купецтва та частково асимільованої інтелігенції єврейського походження. Тільки нечисленні з-поза цих кіл — польські письменники чи колеги Шульца, члени вчительського колективу дрогобицьких шкіл, — потрапили до його начерків і рисунків у дещо пізніший період, коли після літературного дебюту й успіху *Цинамонових крамниць* сфера його знайомств і приятельства значно поширшала.

Це не означає, що знайомства Шульца не виходили за межі рогачок Дрогобича й околиць; він мав приятелів і знайомих у Львові, Варшаві, Кракові, Лодзі, але відвідували його зазвичай тільки їхні листи, на які він відповідав. Завдяки спорадичним особистим контактам поза родинним краєм він іноді отримував замовлення на портрети, коли слава про його уміння в цьому малярському жанрі розійшлася трохи далі, поширювана знайомими, переконаними в його таланті, які прагнули матеріально допомогти йому в такий спосіб. Шульц виконав невідому нам кількість олійних портретів, які пізніше були знищені у спалених будинках варшавського Ґето разом із їхніми вбитими власниками, або стали здобиччю злодіїв у спорожнілих «поєврейських» помешканнях Лодзі, Кракова чи Львова — і безслідно загинули.

Про портрети, виконані в олійній техніці на замовлення, згадує Ірена Кейлін-Мітельман, колишня варшав'янка. В домі її дитинства та ранньої юності

висіли три такі портрети: батька, матері й дочки. Заохочені її батьками знайомі також замовили Шульцові кілька портретів. Загинули усі, — і сьогодні нам відомий тільки один олійний образ, який безумовно належить Шульцові, хоча відомо, що було їх чимало і що походили вони переважно з початку двадцятих років, а отже, періоду, який безпосередньо передував його вчительській роботі.

У порівнянні з гігантськими втратами, яких зазнав увесь мистецький доробок Шульца, вцілілий комплект портретів і автопортретів, звісно, вкрай неповний; ба більше: він далекий від репрезентативності бодай уже тому, що в ньому бракує олійних образів, а з-поміж доволі численних пастелей ми відшукали заледве кілька. Окрім них, а також окрім трьох ранніх портретів олівцем і кількох інших праць, те, що вціліло з цієї категорії, складається переважно з начерків малого формату, рисованих олівцем на кепському папері, до яких Шульц ставився як до ескізів, рисункових етюдів і часто дарував їх своїм моделям — приятелям, колегам, ба навіть учням.

Елементи деформації в цих портретиках стримувані, формальне загострення експресії вжите з поміркованістю, сильніші перебільшення з'являються рідко. Подобизна не виходить поза межі реалістичної конвенції. Шишкарєва голова дракона поряд із головою Станіслава Вайнґартена на портреті 1924 року не заражає її своїм потворним виразом. Оголені жінки з бичами, жорстокі Венери, які народжуються з мушлі, становлять лише відокремлений та обмежений рамками «образу в образі» форпост умовних витворів уяви, у той час, як постать Шульца, що стоїть на їхньому тлі, суть твору, є тут витвором реальності.



Автопортрет, 20-і роки

Ці дві сфери — реальності й фантазії — поєднуються тільки в тих рисункових композиціях, які виходять поза функцію поличчя, не обмежуються лише єдиною постаттю й несуть у собі емоційну напругу — чи в культово-еротичних сценах, які переважають у Шульца, чи так само в інших. Проте й тут повсюди обличчя є

портретами, носії рисованих напруг і драм представлені фізіономіями приятелів, а також невгамовним обличчям самого творця.

Втім, у даному випадку портрет є лише одним із складників твору, а не його головним елементом. Підпорядкований змістовій та композиційній цілості, він сміливіше сягає значно далі у сферу перемін і деформацій, аніж міг би собі дозволити в автономному персональному портреті. Адже він стає обличчям дійової особи драми, яка власне розігрується.

Обличчя увиразнюють свої характерні риси, переростають у кошмар, а гримаса, яка їх відмінює, тавро плюгавства, стигмат приналежності до «племені парій» чи «ідолопоклонників» — не позбавляє їх, попри все, рис розпізнаваної тотожності. Тільки Ідол у постаті жінки вилучений із цього правила, яке постатям чоловіків викривлює обличчя, судомить їхні тулуби, перетворює на потворні фігурки карликів.

На думку Еміля Гурського, автора спогадів про Шульца^[227], той відкинув цей основний деформуючий і деградуєчий принцип і замінив його абсолютно іншим, піднесеним задумом лише один-єдиний раз, за особливих обставин, — як доступний йому алюзійний акт опору виявам зневаги до людини, позбавленню євреїв права на життя в роки Голокосту. Ота діаметрально інша ідея знайшла свій вираз у малярській композиції, зафіксованій у спогадах свідка і частково відкритій у 2001 році.

Гестапівець, від якого Шульц за рисунки та виконання стінописів отримував іноді трохи їжі та купував собі право на життя — дуже коротке, як невдовзі виявилось, — наказав йому оздобити стіни кімнати у своєму помешканні фантастичними кольоровими малюнками — ілюстраціями до казок. Шульц разом зі своїм колишнім учнем узявся малювати

казкові композиції в кімнаті кількарічного синочка Ґестапівця.

У фантастичних декораціях на стінах з'явилися костюмовані постаті королів і войовників із монаршими та рицарськими атрибутами гідності, хоробрості та слави — в коронах, на троні, в позолочених каретах, на румаках, у латах, з мечами за поясом... Фігури ці, як запам'ятав приятель Шульца та його помічник у цьому малярському починанні, «мали зовсім „неарійські“ риси облич осіб, між якими Шульц обертався [...]. Схожість їхніх схудлих і змучених облич, схоплена з пам'яті, була надзвичайною».



Автопортрет, 1924

Якщо можна повірити пізній згадці Гурського, Шульцівська міфологізація покинула тим разом зону екзистенційного підданства, щоб у своїй останній казці

перенести жертви геноциду до королівства тріумфуючого міфу, до порятунку в мистецтві.

Від убитих у Шульцовій спадщині zostалися інші, інакші пластичні документи: їхні поличчя в образі шанувальників жіночої тиранії, згорблених і здрібнілих від покори тоді ще добровільного приниження; ці зображення постали, коли ще ні Шульц, ні жодна з увічнених ним осіб не могли передбачити своєї долі.

Обличчя у більшості цих подоби́зн не мають уже своїх живих відповідників ані в дійсності, ані в пам'яті; декого ще вдалося б ідентифікувати й назвати їхніми власними іменами; окремі заслуговують, аби згадати про них і представити ближче, адже це обличчя близьких Шульцові людей, які брали істотну участь у його біографії. Йдеться насамперед про батьків Бруно та Станіслава Вайнґартена й Емануеля Пільпеля. Від них залишилося тільки дві світлини (матері та одного з приятелів митця), відтак єдиними вцілілими їхніми зображеннями, єдиним слідом по них є Шульцові зображення.



[Портрет Людвіка Гофмана](#)

Батьки Бруно, мати — Гендель-Генрієта з Кугмеркерів і батько — Якуб, були власниками крамниці текстильної мануфактури. У зв'язку із хворобою Якуба крамниця підупала й була ліквідована, а невдовзі по тому згоріла у вогні Першої світової війни разом із усією кам'яничкою, домом дитинства Бруно, який він пізніше включив до своєї творчої міфології як центральний пункт сцени його магічної прози, *sui generis* храму Шульцової *Genesis*, його автобіографічної епопеї.

Мати отримала у цій приватній візіонерській Біблії надто скромну роль, натомість батько став її головним героєм, *alter ego* автора-оповідача, самозваним Деміургом, який змагається із плодом творіння, що його він застав, творцем засік Шульцового Міфу, патріархом, який навертає спрофановану повсякденність до віри у відновлювальну міць уяви та захвату. Таким він став у творчості сина.

Знаменна річ: його подоби́зна відсутня на численних рисунках серед поклонників Ідола-Жінки, ба навіть у суто портретних ескізах. Його міфологічне вивищення, своєрідна сакралізація, ввели його лише до синові́ прози та до супутніх їй ілюстрацій, а відтак увесь він перенісся — вдаючись до Шульцової термінології — у Регіони Великої Єресі. На жодному з малюнків ми не зауважимо його фізичної деградації, метаморфоз, які у прозі редукують його до постаті таргана чи краба. На всіх зображеннях він зберігає своє натхненне аскетичне обличчя і патріаршу сиву бороду, як ота особлива постать, котру кількалітній Бруно намалював і назвав: «Господь Бог».



Портрет матері, що задрімала, бл. 1930

Мати, зафіксована заледве в кількох портретних начерках, із похиленою в дрімоті головою, не бере участі в міфічних перипетіях єретичної синовії Біблії, вона перебуває поза нею, осібно, наче вступаючи у свій останній, віковичний сон, яким вона заснула після шістнадцяти років вдовування в 1931 році.

Образ Емануеля Пільпеля, якого близькі звали Мундком, зберігся на кількох вцілілих малюнках-портретах, не рахуючи його характерного обличчя, яке вихиляється з кількох масових сцен. Він був сином дрогобицького книгаря, який у кам'яничці на Ринку торгував книжками, часописами та «письмовим приладдям», а вдома накопичив доволі багату книгозбірню, без якої начитаність Бруно Шульца в красному письменстві, а також у філософських творах, чи у психології, історії мистецтва й інших галузях, — не

була б, мабуть, такою розлогою та настільки імпонуючою для колег ще за його дуже юних літ. Книжки з бібліотеки Пільпелів, переважно німецькомовні й польські, були однією з підвалин інтелектуальної освіти Шульца.



Портрет Емануеля Пільпеля, бл. 1930

Пільпель-молодший, з юності гладкий і корпулентний, із зализинами, в окулярах короткозорого із товстими скельцями, такий, яким його достовірно представив Шульц на портретиках, був шанувальником і знавцем мистецтва, меломаном, а також «вічним студентом» юридичного факультету Ягеллонського університету в Кракові, куди він час від часу навідувався. У салоні Пільпелів у Дрогобичі стояло фортепіано, з якого часто лунала музика, а навколо лежали стосами книжки Мундка — бібліофіла і затиного, завше невситимого читача. Стіни були завішані пластичними працями Шульца; йдеться про два олійні портрети Мундка та його сестри Гертруди, а також малюнки й графічні роботи, на яких серед

ідолопоклонників, які віддають екстатичну шану владним жінкам, з'являлися обличчя приятелів автора — Мундка, Сташка Вайнґартена, і, звісно, самого Шульца — так, як на дуже багатьох інших графічних та мальованих композиціях.

Емануель Пільпель, поруч із Марією Будрацькою, Станіславом Вайнґартеном та іншими однолітками Шульца, був одним із його найближчих і багатолітніх приятелів і, подібно до Вайнґартена, хоча, мабуть, не такою ж мірою, — колекціонером творів свого талановитого колеги. Він помер від раку легенів у 1934 році у своєму дрогобицькому помешканні, де майже до останку його відвідував Шульц, довічний приятель.

Зрештою — Станіслав Вайнґартен, один із найближчих Шульцових приятелів-ровесників від літ їхньої спільної школярської молодості, присутній на портретах і в групових сценах, малюнках і гравюрах *Ідолопоклоної Книги*, правник та економіст, службовець нафтового підприємства «Galicja». Він був одним із найвідданіших, багаторічних шанувальників творчості Шульца, колекціонером його праць і — разом із Пільпелем і кількома іншими колегами — активним учасником спільних зустрічей та зібрань, присвячених красним мистецтвам.

Їхні концерти, диспути, декламації, презентації книжок, лекції, покази пластичних творів Бруно — то сповнені вигадливості й запалу ініціативи, до яких вдавалася ця молодь у перший період іще хиткої — зокрема у тих краях — незалежності Польщі, одразу після Першої світової війни. Після Другої світової від того всього не залишилося нічого — ні сліду їхньої діяльності в ті часи, ні сліду пам'яті. Шоа увінчалася депортацією тих, хто вижив.

У рідному краї Бруно Шульца, у львівсько-дрогобицько-стрийсько-самбірських околицях, нам не вдалося знайти майже нічого. Невблаганно

скрупульозно були винищені люди, творіння їхніх рук і розуму; часто не вціліли навіть найдрібніші свідчення їхнього існування. Там, де містивсь осередок творчості генія з Дрогобича, всі сліди були затерті чи приховані. З-поміж численних портретних етюдів тільки два знаходяться у Львівській картинній галереї; зрештою, то єдині праці Шульца, які збереглися у тамтешньому музеї. Одна з них — автопортрет — походить із розпорошеної та переважно загиблої збірки брата митця, Ізидора Шульца, та його родини.

Певні відомості та гіпотези на теми шульціани, яка була колись у власності брата, начебто свідчать про те, що в період німецької окупації та після приєднання цих теренів Польщі до СРСР ці твори, а також багато-багато інших, позбавлені своїх власників, убитих чи засланих до таборів, опинилися, якщо їх не знищили, як «нічийна власність» у багатьох чужих руках, привласнені випадково причетними людьми і не випадковими функціонерами установ, які здійснювали конфіскацію майна. Пошуки пропалих і розграбованих творів за нашим східним кордоном були неможливі впродовж кількадесят минулих років, і досі нам не вдалося натрапити на їхні сліди.

Серед різних образів у львівському помешканні родичів Бруно знаходилися олійні портрети, на яких зображені його брат Ізидор і братова Регіна, їхні діти Якуб і Елла, а також великий портрет тієї ж братової у голубій сукні, з квіткою троянди в руці.

Можливо, ці твори, як і чимало інших, які поділись не знати куди, ще колись віднайдуться. Досі вдалося відшукати тільки частину збірки портретних творів Бруно Шульца, те, що оминув вогонь, недогледіло варварство та врятував щасливий випадок.

Жінка — ідол і повелителька





У львівському виданні «Nasza Opinia» (№ 77, 1939) була надрукована статейка Юзефа Нахта *Ризиковане інтерв'ю* [*Wywiad drastyczny*]. Там ми читаємо таке запитання автора та відповідь Бруно Шульца:

«— Уже давно я зауважив, що в письменстві ви розряджаєтеся духовно, а в малюнку — сексуально.

— Так воно й є. Я не зумів би написати мазохістського роману. Зрештою, соромився б».

Скандально-хизувальний тон *Інтерв'ю*, записаного зеленим дебютантом, поверховість і тенденція тексту до спрощування вимагають від нас ставитися до нього обережно, не надто йому вірити. Проте, попри всі спрощення і тривіальність, ми знаходимо там кілька відомостей, які в принципі здаються правдивими, хоча й сформульовані доволі незграбно й неточно — як, зрештою, процитовані вище фрази.

Те, що Шульц міг, хоча й у ризикованій формі, переказати в рисунку, — в писаному слові, в літературі, змовкало, відмовляючись об'являтися, уникаючи виразу. А відтак пояснення, яке він дав Віткевичу у відповідь на запитання, чи проявляється в його прозі та рисунках «одна й та сама лінія», не було вичерпним, воно замовчувало певні істотні причини відмінностей у діапазоні обох плеканих Шульцом родів мистецтва.

Нагадаймо: Шульц, підтвердивши, що і тут, і там дає вираз тій самій дійсності, додав, що лише відмінність у виражальних засобах і матеріалі визначають, що міститься у прозі, а що в рисунку. При цьому він констатував, що «рисунок окреслює вужчі межі» і що, на його думку, в прозі він міг би висловитися повніше. Важко не погодитися з тим останнім твердженням: регіони, які охоплює його проза, незрівнянно ширші, ніж сфери, в які вписані його рисунки.

Отой «сором», згаданий в Інтерв'ю, призвів, однак, до того, що у значно повніший, місткіший світ Шульцівської прози не мало ширшого доступу оголене еротичне «ідолопоклонство», секс — у тій напрузі і з тією ж частотою, з якою вони виявляються в рисунку. У більш гармонізованій щодо тонів формі, органічно пов'язаній з іншими елементами дійсності, ці сенси очевидні також і у прозі Шульца, вони пронизують її мало не всюдишущим флюїдом, проте не насмілюються в неї вступити у всій своїй оголеності, в домінуючому виразі й вимірі. Природне поняття отого «сорому» є умовним і змінним; воно провокує до глибшого пошуку джерел і механізмів подібного гальмування і саме такого добору. Але зостаньмося, однак, при цьому слові-символі; нам його вистачить, щоб сигналізувати явище нерівномірної присутності Шульцівського Ероса в рисованій *Ідолопоклонній книзі* з одного боку, і в писаних *Цинамонових крамницях* — з іншого. Проза стала цариною Міфу, малюнки, зокрема їхня значна,

доступна нам нині більшість, — потаємною оселею Сексу.



Рисунок олівцем і вугіллям, 1922

Те почуття власної міри, отой «сором», який диспонує в прозі та в малюнках такими несумірними територіями, межі яких він визначив сам, давалися взнаки й поза сферою мистецтва, у звичайному, не літературному писаному слові. У листуванні митця ми знаходимо особливе і значуще звір'яння. Коли Романа Гальперн, ентузіастка його творчості, запропонувала Шульцові в листі, щоб вони перестали називати одне одного на «Ви» (per «Pan», «Pani») та перейшли на «Ти», він визнав:

«Приймаю Ваше приятельське «Ти», але, на противагу до Вас, хотів би почати від усного

«Ти». Для мене писання є більш сором'язливим, аніж мовлення».

Отож, писане слово було для нього «найбільш сором'язливим» — тобто, мабуть, найбільш відповідальним засобом комунікації, більш ригористичним, аніж усний переказ і переказ мальований; який визволяв його до певної міри від тих самообмежень, а водночас був вужчим від слова. Далекі, у прозі Шульца еротизм із мазохістським забарвленням воістину всюдисущий, але прихований, порівняно нечасто трапляються місця, в яких цей первень виявляється безпосередньо та набуває барви — і без того блідої, в порівнянні з експресією багатьох малюнків і гравюр.

У *Трактаті про манекени* то буде уривок, в якому Аделя

«...підняла край сукні, поволі висунула обтягнуту чорним шовком напружену ногу, що скидалася на головку змії. [...] Виставлена пантофелька Аделі злегка тремтіла й блищала, мов гадючий язичок. Мій батько, не глянувши ні на кого, поволі підвівся, ступив крок уперед, як автомат, і опустився на коліна» [*Трактат про манекени, або Друга книга роду, 48*].

У *Весні* ми натрапляємо на опис нахабних примх і зваблювання Б'янки, яка

«...раптом без слова, одним здригом ніжки під ковдрою [...] струшує всі папери на землю і

дивиться через плече з висоти своїх подушок загадково розширеними очима, як я, низько схилений, ревно збираю їх із землі» [*Весна*; 187].

У *Книзі* ми читаємо про героїню рекламних анонсів зі старого тижневика:

«Там дрібним крочком виходила спутана тренем сукні незнана пані Маґда Ванґ і з висоти стягнутого декольте заявляла, що кпить собі з чоловічої стійкості і принципів та що її спеціальністю є ламання найсильніших характерів (тут рухом ніжки уклала трен на землі). Для цієї мети існують методи, цідила вона крізь стиснуті зуби, безвідмовні методи, над якими вона не хоче тут розводитися, відсилаючи до своїх спогадів, [...] де вона виклала результати своїх колоніальних досвідчень у царині дресури людей [...]. І дивна річ: ця млявомовна і безцеремонна дама, здавалося, була впевнена в апробаті тих, про кого вона говорила з таким цинізмом, і серед якогось особливого запаморочення і миготіння відчувалося, що напрямки моральних означень дивно пересунулися та що тут ми в іншому кліматі, де компас діє навспак» [*Книга*; 117].

Процитовані уривки прози є, либонь, найвиразніше акцентованими сценами, де експоновано мазохістський еротизм, у всьому письменстві Шульца. А прецінь, ті описи незмірно стримані, дистанційовані, без оголеності й жорстокості — таких явних у малюнках, — ба навіть,

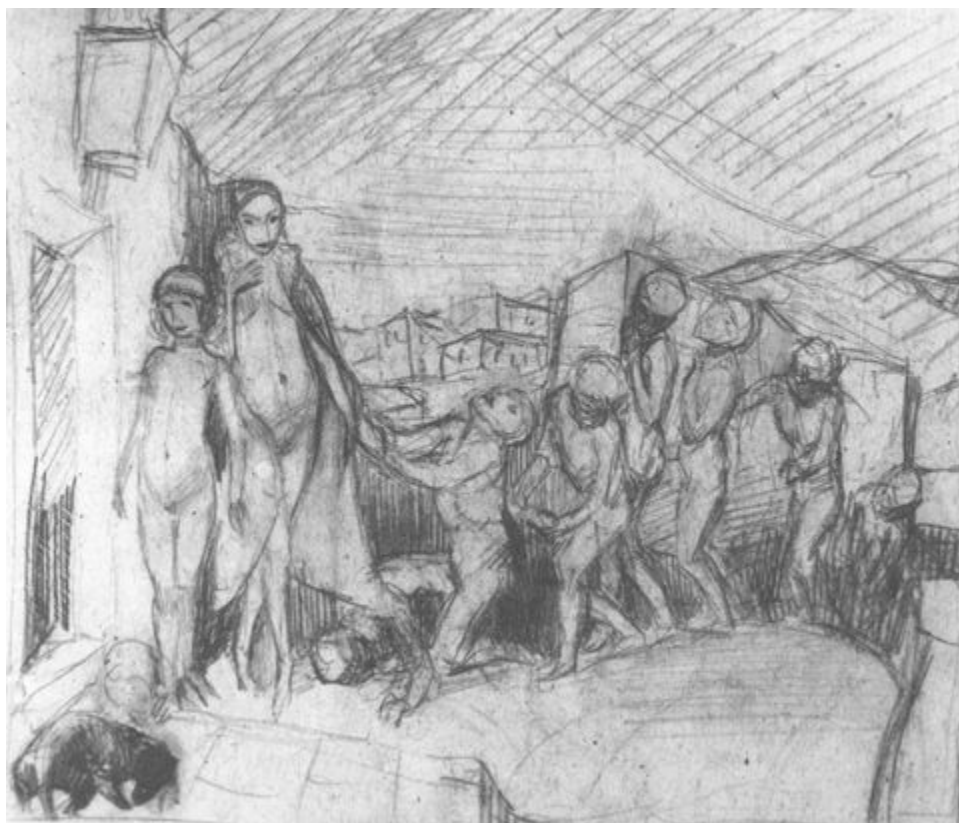
як в останній цитаті, не позбавлені гротескно-іронічних лапок.



[«Ундуля на прогулянці», малюнок олівцем і вугіллям, опублікований у виданні «Cusztajer», 1919](#)

Чи в пластиці, у своїх рисунках і графіці, Шульц був вільний від отієї дистанції та лапок? Зауважмо, що в своїй Біблії Ероса, якою програмно є *Ідолопоклонна книга*, більшість жіночих постатей, які виступають у її сценах, не оголені, що умовність тла, стафажу й усієї сценографії робить постаті та зображені ситуації далекими від буквальності, що весь цикл перенесений у вимір *sui generis* культових церемоній. І хоча подоби́зна автора присутня не в одній із цих робіт, він наче сповняє там своє жрецтво — місіонерське покликання. Стилізація *Книги* є формою своєрідних лапок, її

орнаментика й оздоби убезпечують твір від вузького, дослівного сприйняття.



[Малюнок олівцем, до 1936](#)

Риси символіки й культовості, наявні у *Книзі* та ранніх малюнках, блякнуть і щезають у пізнішій творчості, позначеній еротичною тематикою, стихії являються оголеними, позбавленими і вбрання, і серпанку таємниці. Своєрідну урочистість отієї «єресі» буде відкинуто в подальших, дуже численних рисунках. Після демонічної *Книги*, яка апелює назвами творів до міфології, настає відмова від цих піднесених родоводів у *Journal Intime*. Його героїні не перестають бути буденними спадкоємицями Юдити та Саломеї, проте вже не на ієратичних ложах-тронах, не в святинях, не біля мети ідолопоклонних процесій і прощ, а у звичайних кімнатах, у зіжмаканій постелі, на міських

вуличках. Демонізм, каверзні риси божественності зостаються і концентруються в самих постатях жінок, з якими уже не змагається жодна навколишня пишнота. Їх оточує яловий простір, залишкові реквізити наявності світу та деформовані, потворні фігури «ідолопоклонників», часто ледь накидані, побіжно окреслені, абиякі. Цей жанр, найбільш рясний серед уцілілих робіт Шульца, є найбільш інтимним виявом віри митця й людини. Еротично-підданська домінанта, наявна мало не в усіх інших рисунках, відомих нам, тут досягає свого зеніту, діє мало не на правах винятковості. Монотематичність тих робіт призводить до тиражування в різних, іноді схожих, наче близнюки, відмінах того самого мотиву, не диверсифікованого жодними іншими іконографічними сюжетами. Композиції не лише підпорядковані зображенням еротичної ідолатрії, а часто нею й обмежуються. Іноді здається, що вони були створені для власного вжитку, не призначені для показу. Далєбі, ми маємо тут справу з різновидом іконолатрії — «образопоклонства», — міняються лише обличчя, вічна жіночість міняє маски, й надалі залишаючись собою; коханка Шульцівської уяви, яка навідує його в тих візіях. Малюнок і є місцем тих вигаданих зустрічей та проекцією жаги.



Малюнок вугіллям, бл. 1930



Начерк олівцем, 30-ті роки



Начерк олівцем, бл. 1930



Малюнок вугіллям, 20-і роки



Малюнок олівцем, 30-і роки

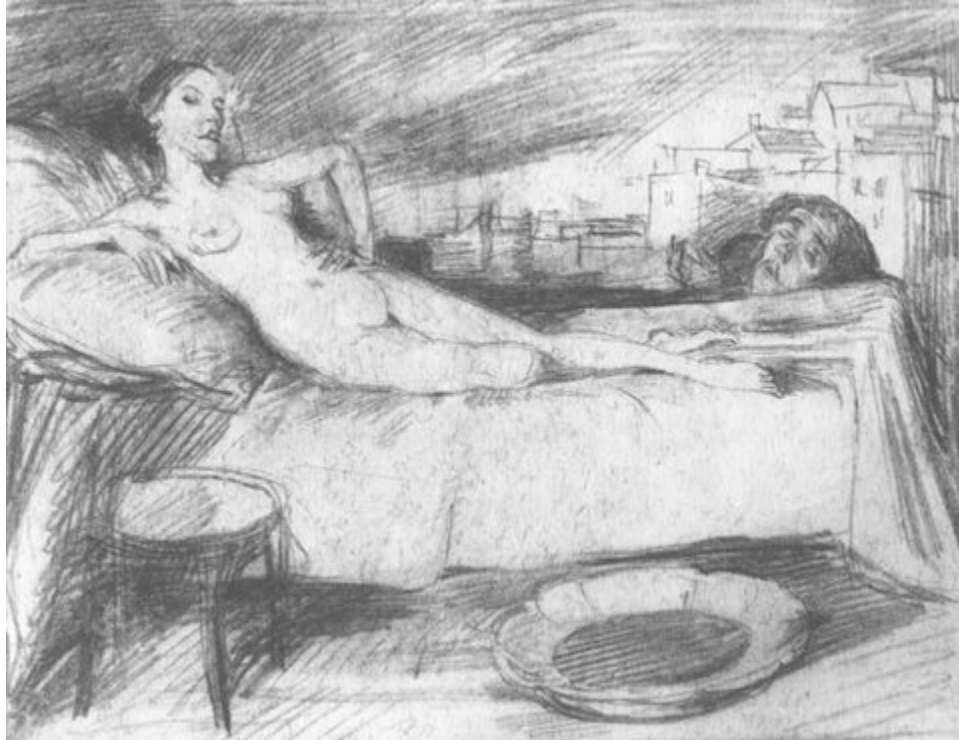


«Ундуля у митців», графіка з циклу «Ідопоклонна книга»

Попри таку затяту нав'язливість теми, попри панівні тут неподільно каверзні закони Ероса, на тих малюнках відсутні риси непристойності. Шульц ніде не переступає межі, за якою починається простір експресивної розгнузданості, межі, яку він сам собі визначив. Чи ж і тут, у цій вільнішій від слова царині, його зобов'язував отой «сором»? Адже пароксизм не асоціюється з поміркованістю...

Поєднання емоційної напруги з іконографічною стриманістю, мало не аскетизмом засобів і вжитих знаків, здається, було, серед іншого, ефектом отого домінуючого «ідолопоклонства», яке порядкує Шульцівським альковом і мистецтвом.

Фетиш дамської туфельки, дотик «божественної» ніжки, сам вигляд недосяжної жіночості, її тріумфальної повноти, є тут найвищими виявами контакту з Ідолом, який роздає своїм покірним поклонникам милостиню жорстокої вроди й переможного магнетизму. В тих закамарках еротики, де удостоєнням спрагненої ласки є вже бодай роль підніжка, до якої допускають зсудомленого віруючого, нема місця ні для чого іншого, окрім піддансько-спазматичного споглядання, яке — навіть у мистецтві — не дозволяє жодного ризикованого жесту щодо Недоступної. Ерос Шульца є богом напруженого аж до болю незбуття.



Малюнок олівцем, 30-і роки

Зображення *femme fatale*, образи жорстокості Жінки-Вампіра чи еротично-хижої Химери, яка несе згубу, поширені в європейському мистецтві межі століть. У пластичних зображеннях вона набувала постаті демона, бестії, спокусливого і водночас жахливого монстра; у символістів, у модерністському та експресіоністському мистецтві вона була уособленням Зла, посланцем Пекла. Едвард Мунк у своїх символічних образах збочення та вбивчої сили, втілених у жінці, виражав своєрідний осуд пожирачці чоловіків, яка несе їм згубу й загибель. Так само сатаністський Фелісьєн Роп був у своєму мистецтві її палким і зятим обвинувачем і викривачем, убачаючи в ній «посудину проступку й злочину».

У Шульца все по-іншому. Його жінка перебуває поза добром і злом. Водночас її жорстокість принадна і благословенна. В її владності немає ні узурпаторства, ні застережного послання митця. Навпаки: та владність є

плодом його мрій. То він запрошує її на вівтар свого культу. Той Ідол — попри позірність — не тотожний, ба навіть не споріднений зі своїми попередницями в мистецтві, яке, представляючи оту Молільницю, наче волато про порятунок від неї. Шульц ні до чого не апелює, він є еротичним самозреченцем. Його Ідол не вимагає і не удостоюється візуальних метаморфоз, він зостається самим собою, не набуває тератоїдальних, алегоричних форм^[228].



[«Вакханалія», розмита туш, 1920](#)

Уже сам малюнок викликає ефект, схожий мало не до обрядового акту, практикування культу. То вона, жінка, повинна бути єдиним його об'єктом. Форма рисунку, його майстерність, його суто пластичні завдання та цілі не мають права конкурувати з її самодостатньою досконалістю, вони мусять бути лише слухняними й вірними у відтворенні її постаті. Більш-менш подібну творчу (чи відтворювальну) програму

можна було би дедукувати із тих образотворчих студій. Отож, навіть лінія, яка слугує для фіксування її принад, стає зазвичай інакшою, вона не так конструює, як копіює — іноді аж пестливо...

Жіноча жорстокість, якою насичені чимало з тих малюнків, тавро вульгарності на обличчях Шульцівських Венер контрастують із ідеалізованими перевагами Ідола, що посилює напругу експресії. Станіслав Ігнаци Віткевич, убачаючи в Шульцівських працях суто пластичні, малярські принади та високо їх цінуючи, з певним жалем стверджував, що вони не є чистим витвором пластичної уяви та гри форм. Він писав (маючи на думці насамперед гравюри *Ідолопоклонної книги*), що індивідуальність Шульца «є ще (а може вже й назавжди) причавленою його потужними життєвими сенсами, і не спроможна досягнути самостійності виразу в чисто мистецькій формі».



[Малюнок вугіллям, бл. 1930](#)

Оті «потужні життєві сенси» були, втім, головним імпульсом і рушійною силою творчості Шульца, — то

посилюючи його мистецькі потенції, то — іншим разом — вражаючи їх та оволодіваючи ним до решти. За їхнім наказом, наче під гіпнозом, він творив свої інтимні графічно-малюнкові літанії та супліки до божества. Саме воно ставало тоді його найвищим законодавцем, а не автономні заповіді Мистецтва, яке він закликав на свою ідолопоклонну службу.

Серед жіночих актів у знаних нам малюнках Шульца дивовижно мало самотніх оголених, таких, які б не перебували в товаристві їхніх поклонників. У переважній більшості рисунків образ жінки-володарки нерозлучно пов'язаний з її почтом. Найчастіше в тому її оточенні ми знаходимо заледве обриси змізернілих «ідолопоклонників» — згорблені, плазуючі, позбавлені тілесності фігурки, редуковані до молитовно-васальної гримаси чи жесту покори й підданства, ледь зазначені кількома скупими й побіжними лініями.

На містечкових вулицях, у тісних завулках, на сходах у середмісті, біля входів до будинків і крамничок вони проходять, ступаючи на високих підборах, оті богині буденності, в поході, який навіть у старцях будить відрух фантазії та приниженого схиляння. Відбуваються уклони обранців і биття поклонів, цілування руки, яке чинять із богобійною шаною до жінок, дівчат чи повій, які уділяють милості дотику.

У подальшій презентації Шульцівського *Journal Intime* жінка очікує васалів у самотній ще оголеності, ваблячи самим своїм існуванням. Самотня жіноча оголена натура, порівняно нечисленна у Шульца, з'являється після образів владності жінок і рабства чоловіків-монстрів, які жебрають ласки страждання.

Врешті фанатичний поклонник божества в апогеї свого еротичного самозречення перетворюється на пса, набуває його надресированої для служби й послуху іпостасі. Внутрішні процеси, психічні переміни допроваджують його до метаморфози, як то не раз

трапляється з героями прози Шульца, з тіткою Перазією, яка обертається на попіл і порох, із батьком, який стає тарганом, мухою чи крабом...

Міфологія — стихія Шульца-письменника — частково зродилася з рисунку, знайшовши для себе розлогі, дедалі ширші терени мистецького проникнення в прозі, анексуючи щораз ширші території відчуттів. Власне тут мова мистецтва осягнула найблискупішого результату, несподіваного рівня відвертості, наче визволяючи Шульцівську дійсність від виняткової диктатури сексу, що знайшов вираз і притулок власне в малюнку, зокрема в його розлогій монархії, підпорядкованій абсолютній владі Ідола-Жінки.

Тут, за кулісами мистецтва Шульца, ми можемо прочитати неписані строфи екзистенційної драми, гіперболізовану притчу про могутність інстинкту, котрий буває двигуном духовних потуг, а водночас їхнім вудилом і погромником. Вони є отими «грузькими теренами пограниччя, — писав сам Шульц в одному з листів, — де бусоль наших почуттів починає розпачливо крутитися, полюси моральних настанов міняють свої знаки в дивній амбівалентності, а ненависть і любов утрачають свою однозначність у великому загальному конфузі».

Ілюстрації до власних творів



Іноді трапляється так, що письменники на маргінесі своєї творчості по-аматорськи займаються малюванням чи навіть малярством; буває й навпаки, — відомі письменницькі експерименти малярів. Проте вкрай рідко в обох цих царинах той самий митець вправляється професійно, ставиться до них рівнозначно. Саме з таким винятковим дуалізмом ми маємо справу у Шульца. Щоправда, його чудові, взяті окремо, малюнки годі й порівнювати з його письменством, творчим літературним генієм, але вага, якої він сам надавав кожній з обох галузей своєї творчості, була, либонь, однаковою, аж поки письменницький успіх дещо не притлумив творчих аспірацій Шульца-малювальника.

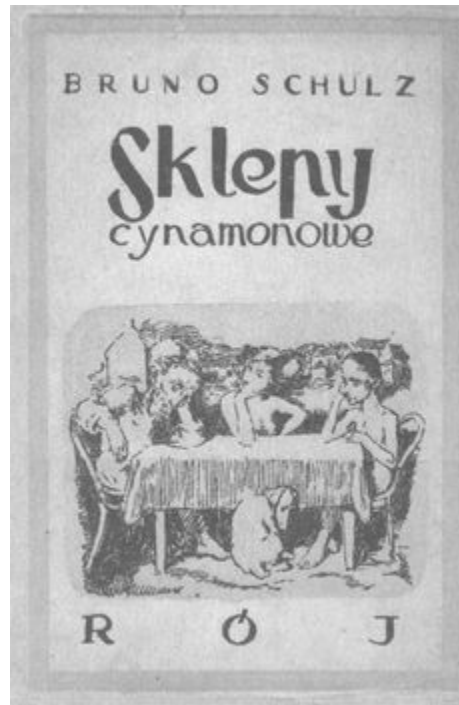
Можна б сказати, що малювання опинилося в невідгідному становищі, на позиції, що змушувала його до поступок на користь прози, яка затьмарювала своєю дивовижною ілюмінацією навіть найблискучіші досягнення в тій, другій, царині. Проте вже сам факт, що

та ж рука, яка написала *Цинамонові крамниці*, творила також малюнки, є достатнім приводом, щоб ними зацікавитися. А що вже тепер, коли їхній неповторний стиль, ота особлива промениста аура й майстерність ставлять їх у ряд видатних досягнень польського рисунку XX століття, хоча за життя їхнього творця їх помічали заледве в мізерному ступені, й допіру тепер вони здобуваються на заслужений розголос і визнання, підкоряють дедалі ширший світовий форум.

Пластичний доробок великого письменника й видатного малювальника та графіка відомий нам тільки частково. Вціліла й віднайдена досі мистецька спадщина автора *Цинамонових крамниць* складається з близько 400 рисунків і гравюр і становить усього лише частку величезної кількості праць, більшість із яких загинула або була знищена.

Переважну частину збережених рисунків становлять роботи, виконані олівцем на благодячому зжовклому папері, вони рідко підписані та споряджені датою. Датування, запроваджені у списках ілюстрацій, є лише приблизними і хибують неточностями.

Малюнки пером і тушшю, принаймні ті, які нам доступні, переважно були призначеними до друку ілюстраціями до виданої в 1937 році книжки *Санаторій Під Клепсидрою* і виконані на креслярській кальці. Усього лише кілька з них вціліли. Решта відомі нам завдяки репродукціям, уміщеним у друкованому виданні. Подібні ілюстрації, мальовані олівцем і відтворені у довоєнних періодичних виданнях, дозволяють поглибити наші знання про ілюстраторський хист Шульца.



[Суперобкладинки перших видань Цинамонових крамниць, 1934, і Санаторію Під Клепсидрою, 1937](#)

До колекції ілюстрацій належать не тільки остаточні версії рисункових композицій, які стосуються власних творів письменника, а й начерки та варіанти, які

провадили до пошуку остаточних рішень. Їх можна згрупувати за творами, яких вони стосуються.

Усі малюнки пов'язані зі збіркою *Санаторій Під Клепсидрою*. Це, втім, не означає, що оповідання з-поза цієї збірки не були ілюстровані автором, а лише свідчить про те, що серед вцілілих рисунків радше за все відсутні ілюстрації до інших творів.

Не завжди можна бути певними, чи якісь роботи є ілюстраціями, чи ні. Так буває у випадках, коли літературний твір, до якого окремі малюнки були, можливо, призначені, загинув, і ми не знайомі з його змістом. Це могло би стосуватися насамперед ніколи не закінченого Шульцом і зниклого рукопису роману *Месія*. Можна було б ризикнути і припустити, що цикл із єврейсько-хасидською тематикою може бути серією ілюстрацій та начерків до *Месії*.

Ілюстрації Шульца, згідно із задумом творця, мали б доповнювати текст, бути паралельною до писаного слова супутньою творчістю. Діапазоном і силою виразу вона не намагалася конкурувати з письменницькою візією та експресією, наче поступаючись їй та не застуючи їй шляху. Адже тільки проза Шульца спроможна дозувати дійсність, розріджувати і згущувати її тканину, інтерпретувати її конкретику таким чином, аби плідно прищеплювати їй нові риси й можливості, наче дедукуючи їх із її власної природи — схиляючи дійсність до нового способу буття. Такою силою перетворення малюнок не володіє. В наче-інтерв'ю, даному Віткаци, Шульц переконував:

«На запитання, чи в моїх малюнках виявляється та ж лінія, що й у прозі, я б відповів ствердно. Це та ж дійсність, тільки різні її відтинки. Матеріал, техніка діють тут як засада добору. Малюнок окреслює вужчі межі своїм

матеріалом, аніж проза. Тому я гадаю, що у прозі висловився повніше».



Малюнок олівцем, 30-і роки

Можна було б дещо доповнити цей діагноз. Річ, здається, не лише в тому, що малюнок за своєю природою є менш містким, ніж мистецька проза загалом, а проза Шульца зокрема. Також і можливості цього митця, масштаб його небувалості, є значно багатшими у слові, ніж у малюнку, близькому багатьма своїми рисами до осягнень австрійсько-віденського експресіонізму, в діапазоні якого, в колі стилістики якого він залишався, з певним спізненням підпавши під його вплив. Утім, це виявилось не в пасивних запозиченнях і слідуванні усталеним зразкам. Надто сильною і самородною була творча індивідуальність Шульца як маляра, графіка та рисувальника, надто

значним був потенціал його уяви, надто переможними її нав'язливі рушії, щоби він міг скоритися тогочасним течіям, не закарбовуючи на своїх творах неповторного, самобутнього відбитку. Якщо в літературі він є Деміургом, то у пластиці досягнув рівня Аргонавта.



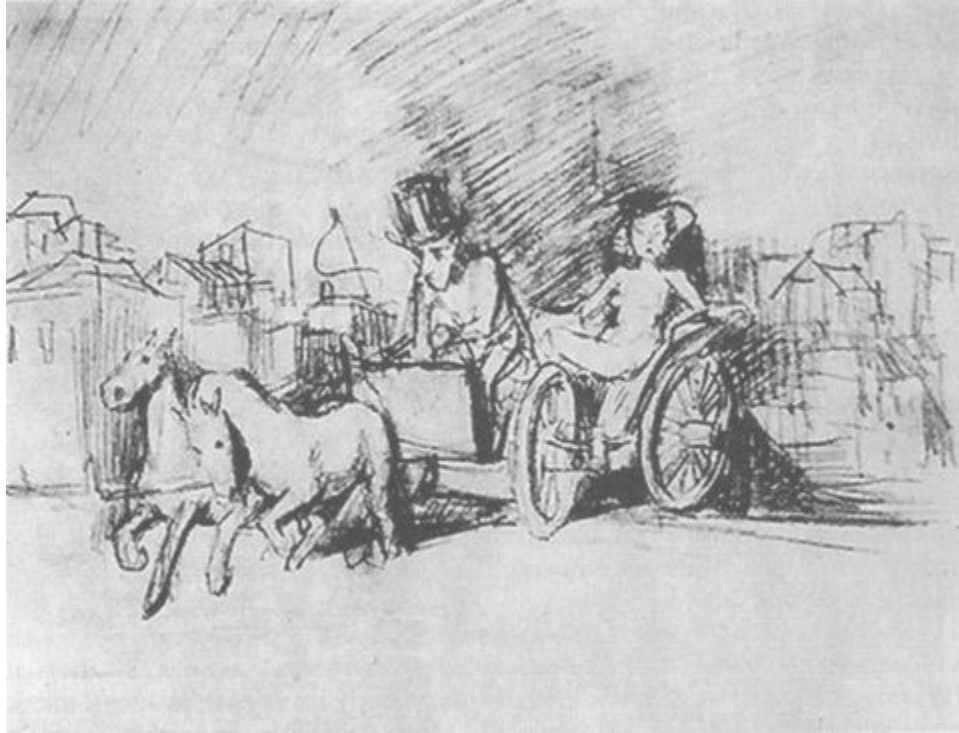
[«Батько, Юзеф і пан фотограф», ілюстрація до «Весни», 1938](#)

Малюнок Шульца, за всієї своєї особливої, лише йому властивій аuri, фіксує межові моменти сюжетів і процесів, які в прозі перетинають увесь простір перемін, міфічних наслідків свого сенсуального вмісту. Натомість

тут, в ілюстрації, вони можуть бути лише подобиною і знаком вихідних точок чи точок осягнення тих процесів панметаморфози, якій безнастанно підлягає вся Шульцівська дійсність. Малюнок, щоправда, не раз дозволяє собі далекосяжні деформації, проте не хоче й не може вийти поза межі розширеного магічною уявою реалізму, наче документуючи дотичні, а водночас повсякденні акти зачаття великої метафори, всюдисущої у словах, і, заледве її анонсує, передає її ініціативу.

Отож, ілюстрації, згідно зі своєю ґенезою і покликанням, відіграють свою істотну, хоча, звісно, підрядну щодо тексту роль, — тільки разом із ним. Малюнок є тут лише доказом тотожності щодо прози, яка йому відповідає, візуальним підтвердженням, посвідчувальним додатком. Повсюди там, де проза посилює своє візіонерство, мерехтить від сенсів і перемін, автор залишається в її вербально висловленій візії, і рисунок тут відсутній, щоб з'явитися там, де його словесний відповідник надається до візуального переказу й дозволяє — *sit venia verbo*^[229] — «приземлення» візії.

Серед збережених ілюстрацій одним із найчастіше повторюваних композиційних мотивів є образ кінного екіпажу. У найрізноманітніших варіантах повторюється образ брички, в якій їдуть персонажі з повісті *Весна* — Б'янка з батьком. До першого видання своєї другої книжки *Санаторій Під Клепсидрою* Шульц запропонував видавництву також малюнки, на яких зображені екіпажі з оголеними дівчатами на прогулянці. В книжці опинилися кілька саме таких жіночих оголених натур в екіпажах, хоча вони не пасують до жодного з уміщених у томі оповідань.



[Малюнок олівцем \(іншу його версію Шульц опублікував як ілюстрацію до Санаторію Під Клепсидрою\), 1936](#)

Вони є знаками нав'язливого захоплення, якого Шульц зазнавав упродовж усього свого життя і яке усвідомлював. У наче-інтерв'ю, даному Станіславу Ігнаци Віткевичу, він писав:

«Я ще не вмів говорити, коли вкривав уже всі папери й поля газет карлючками, які приваблювали увагу оточення. Спершу то були самі лиш екіпажі з кіньми. [...] Близько шостого-сьомого року життя у моїх малюнках знову і знову повертався образ фіакра з піднятим верхом, палаючими ліхтарями, який виїжджав із нічного лісу. Той образ належить до твердого капіталу моєї фантазії, він є якимось вузловим пунктом багатьох рядів, що сягають углиб.

Донині я не вичерпав його метафізичного вмісту. Вигляд візницького коня не втратив донині для мене своєї захопливої та збуджуючої сили. Його шизоїдальна анатомія, повна на всіх кінцях кутів, вузлів, притичин і сторчаків, залилася наче затриманою в розвитку у мить, коли хотіла ще далі розростися й розгалужитися. Та й екіпаж є шизоїдальним витвором, який постав на тому ж анатомічному принципі — багаточленний, фантастичний, виготовлений із вигнутих, наче плавці, блях, із конячої шкіри та величезних коліс-торохтілок».

Той Шульцівський кінно-екіпажний прамотив переважає серед ілюстрацій, хоча його словесний відповідник у Весні є лише миттєвим фотоспалахом, короткою згадкою. Окрім того, легко відшукати інші типові та виразні іконографічні знаки, а серед них — особливо яскраві ознаки відступу від нормальності, вияви каліцтва. Таким є Едзьо із враженими атаксією ногами, таким — цибулястоголовий, розумово недорозвинений Додо. В їхніх особах (а вони мали своїх реальних прототипів у родині Шульца) природа наче допомогла деформуючим процедурам мистецтва, підсунула тератофільським мистецьким тенденціям свої, можна сказати, готові вже у своїй деформованості креатури, яких годі піддавати спотворювальним метаморфозам, щоб вони стали тим, чим і так є.

Дурненька Мариська й божевільна Тлуя зі збірки *Цинамонові крамниці* не мають власних рисованих подобири серед відомих нам праць Шульца. Інтерес графіка до фізичних деформацій стосується переважно чоловіків. Тільки вони — і то мало не завжди — зазнають майже на всіх малюнках Шульца тілесного виродження. Позамистецька дійсність не мусить тут уже ставати

приводом, надавати творцеві повноваження для тератологічних процедур. Шульцівський чоловік, майже завжди протиставлений тріумфальній вроді жінки, залишається зануреним у мізерність і спаскудженість, перетворюється на скарліле й потворне створіння.

На чолі нечисленних чоловічих постатей, яких не торкнулася на малюнках ота епідемія потворності, не назначених її стигматом, стоїть Батько, тобто Якуб, батько оповідача, а також сам Бруно Шульц. Батьківська подобизна — точний портрет Якуба Шульца, — яка вирізняється чудовим аскетичним обличчям і довгою бородою старого єврея, Деміурга і Господа Бога водночас, зображена на численних ілюстраціях. І хоч у словесній творчості Шульца Батько зазнає почергових стадій занепаду, потерпаючи від дедалі більш редукуючих його метаморфоз — аж до стану таргана, — жоден малюнок не підтверджує, не документує тих принизливих перемін. Адже діються вони у Шульцівській прозі, в тих її сферах, до яких рисунок Шульца не знаходить або й не шукає повнішого доступу.

Попри позірне суперництво між рисунком і словом, в якому саме воно зазнало найвищого тріумфу, Шульц ніколи не зрікся малювання і не полишив ілюстраторства. Останній слід його праць у цьому жанрі зафіксував Ігнаци Віц у своїй книжці *Території малярської уяви* [*Obszary malarskiej wyobraźni*].

«Востаннє у своєму житті Шульц виставлявся [...] у Львові, то було вже за радянських часів. Збережений каталог *Виставки львівської графіки* [*Wystawy grafiki lwowskiej*] за 1940 рік подає поруч із його прізвищем шість позицій, гуртом названих «Ілюстрації». Наскільки я собі пригадую, то були «ілюстрації» до чогось іще не написаного, і що, мабуть, ніколи так і не було написане».

Ми не маємо докладнішої інформації про ті шість графічних робіт; можливо, назва «ілюстрації» була тільки умовністю і постала через нагальність під час усталення каталожних розділів. У кожному разі, висновок Віца є надто довільним і квапливим. Адже невідомі були і є донині невидані літературні твори Шульца. Також годі виключити, що ілюстрації з совєцької виставки стосувалися вже написаних, хоча й ніколи не публікованих творів, які спочивають в авторській теці з рукописами. Втім, абстрагуючись від класифікації графіки з тієї виставки, треба визнати, що саме формулювання Віца про ілюстрації до чогось, «іще не написаного», не мусить бути ні жартівливим, ні абсурдним твердженням. Адже існують свідчення, що інколи графічна композиція була провісником візії, котра лише пізніше знаходила вираз у прозі, що ілюстрація, а не текст, бувала первинною.

Неможливо точніше окреслити, коли Шульц заходився ілюструвати власні твори. Це трапилося на порозі його письменства, а отже, в період, який годі точно визначити, оскільки впродовж багатьох років він нікому не зізнавався у своїх намірах і не оприлюднював свого літературного доробку. Допіру у зв'язку з планованим виданням *Цинамонових крамниць* і вже після того дебюту він згадував у розмовах та листах про бажання ілюструвати свою прозу.



[«Юзеф із Батьком серед терористів», ілюстрація до оповідання «Санаторій Під Клепсидрою», бл. 1936](#)

Власне у зв'язку із *Крамницями* Шульц писав до професора Стефана Шумана: «Я міркував про ілюстрування цієї речі дереворитами в тексті, як у книжках початку 19-го століття, але не знаю, чи вчиню так». Не вчинив. *Цинамонові крамниці* були опубліковані без ілюстрацій, лише з малюнком на обкладинці книжки. Софія Налковська, щоправда, отримала від автора примірник тієї книжки, в який були вклеєні оригінальні малюнки-ілюстрації, але то не були дереворити, й існували вони лише в отих єдиних, унікальних вклейках. Той примірник згорів.

Допіру друга книжка, *Санаторій Під Клепсидрою*, була оздоблена понад тридцятьма ілюстраціями. То

також були малюнки. На опанування техніки деревориту Шульц уже ніколи не знайшов ні нагоди, ні часу. Ще в 1921 році, тобто за три роки до початку вчительської праці, він задумав було навчатися техніки деревориту в одного з найвидатніших митців, який працював у цій галузі, — Владислава Сковича, проте ті наміри не здійснилися.



[«Аделя уві сні, Едзьо за вікном», ілюстрація до «Едзя», перед 1934 роком](#)

Як пластик він залишився вірним малюнкові, покинувши в наступні роки навіть живопис. Цикл *Ідолопоклонна Книга*, виконаний Шульцом у двадцятих роках у техніці *cliché-verre*, — це єдиний його графічний твір, який складається із понад двадцяти робіт. Ніколи пізніше він до тієї техніки не повернувся і не вживав її під час роботи над ілюстраціями, довірившись олівцеві, вугіллю та перу.

«Щільність» гравюри, яка так йому подобалася в чужих дереворитових композиціях і яку він сам

реалізував замолоду в *Ідолопоклонній Книзі*, поступилася в ілюстраціях лінійним формам, оголеним обрисам дедалі аскетичнішої лінії, позбавленої помітних раніше схильностей до орнаментики, деталізації та глибокого тьмяного тла, — так, наче воно стало марним, коли його заступив багатовимірний і розлогий простір прози, до якої провадять ті малюнки.



Ілюстрація до «Книги», бл. 1933

Олівець і вугілля є найчастіше вживаним Шульцом знаряддям. Рідше він уживав перо й туш, які слугували йому переважно для виконання ілюстрацій, призначених для друку, — з уваги на більшу контрастність і виразність такого малюнку, завдяки чому його легше було перенести на друкарське кліше. Цю техніку Шульц вживав саме через цю практичну причину. Проте, значно ближчим і слухнянішим був для

нього олівець, за допомогою якого він досягнув найкращих мистецьких звершень. Ту різницю в результатах, залежно від того, в якій техніці виконаний малюнок, найпростіше помітити, порівнюючи первісні начерки олівцем окремих композицій із їхніми остаточними версіями, виконаними тушшю. У багатьох випадках кінцевий результат стає більш штивним у виразі, позбавленим вільнішого розмаху попередніх начерків.

Численність варіантів тієї ж ілюстрації, наявність різних версій окремих композицій дозволяють зазирнути в тайники творчої майстерні Бруно Шульца, інколи простежити меандри, які ведуть від начерків до кінцевого ефекту, а також усвідомити нав'язливість кількох мотивів, які постійно повертаються. Їх далекі небагато, а затятість, із якою Шульц тримається тих мотивів, які знову й знову модифікує та вдосконалює, либонь свідчить про те, яку велику вагу він приділяв пластичному доповненню свого письменства.



[«Б'янка зі своїм батьком у екіпажі», начерк ілюстрації до Весни](#)

Деякі з малюнків-ілюстрацій мають дуже ранні дати, можливо, одночасні з періодом написання літературного тексту, якого стосуються, якщо не є навіть більш ранніми від нього. Є й такі, що мають метрику пізнішу, ніж книжкова публікація творів, доповненням до яких вони є; це могло би свідчити про намір подальшого вдосконалення твору та про задум змінити ілюстрації в пізніших публікаціях оповідей, подальшу експлуатацію візії, а може, й про подальше снування письменницької матерії.

Як впливає з певних свідчень і повідомлень, малюнок бував для Шульца чимось на взірець письменницького стимулу, провісником прози, а не лише підрядною щодо тексту, якого він стосувався, формою. Він бував чимось більшим: *sui generis* окличним знаком, іконографічною процедурою, яка приводила в рух уяву творця, надавала керунку словесній експресії, була вихідною точкою для подальшого конструювання прози, письменницького витвору, а відтак допоміжним засобом.



«Батько в ресторані Санаторію», ескіз ілюстрації до оповідання «Санаторій Під Клепсидрою», бл. 1930

У мистецькому життєписі Шульца першим було малювання, воно випередило найбільш ранні фахові спроби письменства. Малювання назавжди залишилося для нього творчою практикою, навіть тоді, коли письменство відсунуло його на другий план, — як у сфері прагнень, так і у сфері досягнень. Але малюнок, який слугував ілюстрацією, став не лише твором, що акомпанує прозі, не лише її відгомонам чи оздобою, а й проявником для тексту, який щойно мав постати чи розвинутися, — динамічного писаного образу. Власне від малюнку, як від ініціалу, уява творця починала наступний етап своєї міфологізуючої місії, вступала в метафору, долала її кордони та обертала її в метаморфозу, яка формувала спосіб буття Шульцівської дійсності.

Власне таку роль Шульц приписує міфічній, архетипній КНИЗІ, матері всіх книг. І знаходить її риси та потугу не в Книзі Книг — Біблії, — а у шпаргаллі, в розділі оголошень старого тижневика, оздобленого рекламними гравюрами. Саме вони в оповіданні *Книга* виконують оту функцію магічного стимулятора, аналогічну тій, яку ми приписуємо малюнкам Шульца, його ілюстраціям, у справі спонукання та засвідчення процесу креації літературного твору. Вони становили, як уже було сказано, пластичний вступ до словесної версії, приготування до снування оповіді, ще не кристалізованої дорешти у слові.

Отож, то був би відповідник механізму й процесу, про який Шульц пише у *Книзі*. В отому Автентіку, як він його називає, повному малюнкових реклам, міститься джерело натхнення. З коротких гасел і супровідних до них образків наче визволяється їхнє продовження, котре підживлює уяву, народжуються історії, які простують дорогами інстинктивних асоціацій щоразу далі й далі від своїх початкових стимулів — і так підноситься й розростається міфічна Книга, а ужитковий за своїм призначенням мальований анонс окрилюється міфом — тобто поезією.

Безугавно тиражоване перед Першою світовою війною в австрійських та галицьких виданнях зображення довговолосої Анни Чілок, яку врятував від облісіння та буйними косами нагородив надійний засіб для прирощення волосся, стало в оповіданні знаком оклику у фантастичній міфічній історії, оживлена в якій, виринаючи зі шпальт тижневика і вторгаючись у розлогий Шульцівській міф, Анна стає «апостолкою волохатості».

Інший анонс — ЕЛЬЗА-ФЛЮЇД ІЗ ЛЕБЕДЕМ — рекомендував чудотворні ліки на усі хвороби. І тут знову отой на позір пустий і дріб'язковий анонс із гравюрою визволив міф одужуючих, які проголошують диво

визволення від страждань і каліцтв, образ натовпів воскреслих Лазарів, які мандрують малими містечками ц.к. монархії^[230]... Так само реклама катеринок перетворюється на магічний міфогенний знак для катеринкового міфу, натомість анонс, який рекомендує купувати гарценських канарків, перероджується на випурхуючу з нього фантастичну орнітопею, щоб урешті всі ті міфи зішлися до купи й поєдналися у спільній міфології.

Існує спорідненість між етіологією тих міфотворчих процесів і творчим методом письменника, в якому чорнокнижництво слова спирається на гравюри, які анонсують та легалізують його «єретичні починання» в царині слова.

Характерно й знаменно те, що навіть у найбільш фантастичних малюнках і описах Шульц зберігав зв'язок із конкретною, автентичною дійсністю, з елементами зображення видимого світу, які можна було об'єктивно підтвердити, — скажімо, у сфері фізіономічних рис зображуваних постатей, чи топографії, ба навіть термінології. Ті постійні апеляції до автобіографічних реалій були для нього доконечною легітимізацією власних творчих починань, яка гарантувала певність у правдомовності твору навіть у його найбільш фантазмагоричних верствах. Поєднання й змішування витворів креаціонізму з вірністю знакам реального світу зводить обидві ці сфери до спільного знаменника, міфізуючи дійсність та надаючи реальності фантомам.



«Підхоплений вихором», ілюстрація до Пенсіонера, малюнок олівцем, 1936

Не без приводу в *Цинамонових крамницях* вулицю міста, якою герой оповіді блукає поночі, автор називає її справжнім, здавна відомим йому іменем — вулиці Лішнянської; не випадково він згадує в тому ж оповіданні прізвище професора Арендта, бо саме так звався його колишній учитель малювання; не без причини він каже у *Республіці мрій* про заміську «Гірку» і тамтешню корчму, яка височіє над розлогими долинами піддрогобицького краєвиду; не довільно, а в точній відповідності із планом забудови дрогобицького Ринку і з урахуванням пори дня він пише про пополудневу мандрівку разом із матір'ю крізь ринкову

площу, кладучи тіні у своєму описі достоту так, як вони зазвичай падають о цій порі, а дорогою зауважує вітрину аптеки Горґоніуша Тобіашка, хоча й не згадує прізвища власника, локалізуючи її у властивому місці — на розі вулиці Стрийської...

Той самий принцип зобов'язує його в малюнках. А прецінь у тих композиціях, населених безліччю дрогобичан, яких досі впізнають їхні колишні земляки, без вагання називаючи їхні давно покійні імена й прізвища, — криються тут і там витвори Шульцівської фантазії: гібридні істоти — люди-собаки, чоловіко-тигри зі знайомими обличчями...

Характерна вежа дрогобицької ратуші, фронтони тамтешніх храмів та куби приринкових кам'яничок — то також повторювані елементи мальованих композицій Шульца, герби його магічних фантасмагорій, стала сценографія пригод уяви. Навіть храм купецького обряду — крамниця Батька на Ринку, — переноситься разом із власником до *Санаторію Під Клепсидрою*, щоб і в тамтешній напівдійсності наче-існування виконувати функції гаранта буття, доказу сталості тривання, свідчення особливого видовження реальності поза її межі.

Допіру саме так посвідчена магічна дійсність може бути для автора *Цинамонових крамниць* мистецьки не облудною, допіру тоді вона стає для нього — і для нас — «вірогідним» витвором, міфічним образом його власної біографії, носієм нової космогонії, яка не відмовляється від свого зачаття.

Незвична візуальність, живописність його прози та своєрідна наче-фактографічність супровідного їй рисунку призводить до того, що оті два взаємодоповнюючі елементи наче міняються своїми функціями: текст перетворюється на *illustratio* — роз'яснення, унаочнення — гравюри, натомість вона

сама стає анонсом і проголошенням образу,
намальованого Шульцовим словом.

Остання казка Бруно Шульца



Якщо, окрім відомої християнам надприродної постаті Ангела Хоронителя, можна було б уявити й повірити в Диявола Хоронителя, якому б людина на дні нещастя довірила свою долю і повірила, що той її порятує, — то цю заступницьку, хоча й жахаючу роль можна було би приписати функціонераві дрогобицького ґестапо, гауптшарфюрерові Феліксові Ландау, «протекторові» Шульца, як його напівжартома називали. А прецінь, якби не він, Шульц радше за все не дожив би до кінця 1942 року. Виснажений, надзвичайно слабкий фізично, він не мусив би так довго чекати на кулю. Ґестапівським убивцям не бракувало набоїв, і будь-якого приводу вистачило б (хоча і їх не раз не потребували), щоб прицілитися й завдати смерть комусь, у кого відібрали право на життя, як у

представника єврейського народу, що його гітлерівська зооідеологія прирєкла на винищення.

Проте не бажання вийти поза межі «ідейних» принципів чи оминати жорстоку практику гітлеризму стало вирішальним у ставленні Ландау до Шульца. То чому ж він був на позір до нього зичливим? Спробуймо пошукати якоїсь риси в особі чи життєписі Ландау, яка, попри жахливі функції, котрі він виконував у ґестапо, можливо стримувала його від екстремальних учинків. Може, попри прізвище, яке він носив, — одне з найпопулярніших єврейських прізвищ у Європі, — він був настільки переконаний у своєму бездоганному арійстві й відзначався такою безсумнівною вірністю партії геноциду НСДАП, що йому безмежно і беззастережно довіряли? Може, подіяла пам'ять про вітчима — єврейського купця з Відня?

Аби не заплутатися у цих припущеннях і гіпотезах, варто звернутися до короткої біографії «заступника»-ґестапівця.

Він народився в 1910 році. Коли йому виповнився рік, його мати вийшла заміж за єврея Ландау, який дав дитині своє прізвище. Хлопця у віці дев'яти років, невдовзі після смерті вітчима, віддали до католицького інтернату, яким керували монахи. Уже через шість років, у 1925 році, Фелікс вступив до організації Націонал-соціалістична трудяща молодь. У ті часи він здобув ремісничу освіту на курсах мистецького меблевого столярства. В 1931 році, у двадцятилітньому віці він став членом НСДАП. У дні приходу Гітлера до влади в Німеччині він став членом формування СА, а невдовзі — активістом СС. Уже есесівцем він брав участь у заколоті 1934 року, під час якого був убитий канцлер Австрії Енгельберт Дольфус. Ландау опинився у в'язниці, де перебував аж до 1937 року, а відтак, побоюючись повторного арешту, втік із Австрії до Німеччини, прийняв громадянство Райху і в 1938 році

став асистентом кримінальної поліції, а пізніше — віденського центрального управління ґестапо. В 1940 році, через кілька місяців після капітуляції Польщі у війні з Німеччиною, він став комендантом Sicherheitspolizei und Sonderdienst (Поліції безпеки і спеціальних служб) у Радомі. У Дрогобичі, куди його перевели зі Львова в 1941 році, невдовзі після захоплення цього міста німцями, він офіційно відповідав за зайнятість тамтешніх євреїв. Ландау оселився по вулиці Яна, 12, разом із приятелькою і їхнім спільним маленьким сином. Іще живі після війни свідки бачили в 1942 році, як він із вікна своєї кімнати стріляв у працюючих в сусідній Gärtnerei євреїв. Стріляв він блискуче, і мало не кожен його постріл був смертельним. А було цих пострілів багато, дуже багато.



[Залишки стінописів, виконаних Шульцом у помешканні ґестапівця, стан на початок 2001 року](#)

Бруно Шульц, захищений опікою майстра мистецького меблярства Фелікса Ландау, мав багато принад і козирів: він вільно розмовляв німецькою, а

насамперед був митцем, і це найбільше імпонувало віденському столяреві, який прагнув виглядати обранцем Муз і жерцем Мистецтва. У цих поривах йому якось не перешкоджали масові вбивства, якими він фахово займався на службі і якими заслуговував на особливе визнання його зверхників. Шульц звернувся до керівництва ґето із т. зв. юденрату, висловивши готовність працювати у сфері якнайширше трактованих пластичних послуг, які могли б стати засобом утримання для нього, сестри Гані та племінника «Зигуса». Хтось із правління юденрату спробував зацікавити цим когось із німецької адміністрації. Насамперед звернулися саме до Ландау. Шульц залишив — окрім пропозиції щодо можливої праці — добірку своїх малюнків і графіки як доказ задекларованих здібностей та вмінь прохача.



«Візник і візок», стінопис у колишній кімнаті маленького сина ґестапівця, тепер в Ізраїлі

Ландау, ігноруючи неминучу — згідно з нацистсько-расистською теорією — «дегенерацію єврейської мистецької творчості», зав'язав із Шульцом стосунки, викликавши його до себе. Він визнав, що з цього знайомства може мати — і як митець, і як гауптшарфюрер СС — вагому користь. Пам'ятаймо, що в 1941 році смертельний вирок єврейському народові ще не був винесений на гітлерівському Олімпі.



[«Королева», стінопис у колишньому помешканні
Гестапівця, тепер в Ізраїлі](#)

Встановивши стосунки, після перших розмов на теми мистецтва Ландау доручив відповідному відділові окупаційної адміністрації Дрогобича видати Шульцові спеціальну пов'язку, вкриту для захисту прозорим целофаном, на якій видно було напис-глієт, що забезпечував носієві безпеку як «потрібному євреєві».

Відтак почалися принагідні акти скупкої допомоги Шульцові харчами та перші доручення виконувати різні

роботи, не лише пластичні. Деякі з них оплачували хлібом, мармеладом чи супом. Найвищою платнею були наступні пережиті дні, тобто «гарантія недоторканості», отримана від Ландау, в дієвість якої Шульц намагався палко вірити. Ця віра була такою сильною, що в періоди виїздів Ландау із Дрогобича Шульц ховався, тамуючи дихання, в різних криївках і почувався відданим на ласку й неласку злої долі.

Ландау покладав на Шульца пластичні обов'язки, переважно тих різновидів, якими Шульц ніколи не займався, у техніках, невідомих йому з попередньої практики. Про відмову від ґестапівського наказу не могло бути й мови; кожен із них Шульц сприймав як неминучість, а його виконання було актом боротьби за життя.

Отож, окрім портретів його власної особи, або отримуваних «у подарунок» давніших гравюр і рисунків, Ландау цікавили т. зв. фрески, як неточно він називав усі настінні малюнки та стінописи, виконувати які він зобов'язував Шульца. Постали принаймні кілька таких композицій на стінах і стелі різних будинків у Дрогобичі. Колись я намагався деякі з них відшукати, припускаючи, що вони криються під шарами фарби, якою їх замалювали. Пошуки були безплідними — їх утруднювали або робили неможливими — хоча мої знання про існування стінописів засновувалися на вірогідних реляціях свідків.



[«Гном», стінопис, вивезений до Ізраїлю](#)

Багато років тому, перебуваючи в Дрогобичі, я намагався здобути бодай якусь інформацію про стінописи Шульца в будинку, який був до війни садибою поліції, а під час німецької окупації — квартирою Ландау. Про їх створення в 1942 році я вже доволі давно мав докладну інформацію — вона походила з перших рук, від колишнього учня Шульца, який асистував і допомагав при тій роботі.

Її особливість полягала, на мою думку, в тому зокрема, що попри брак будь-якого попереднього досвіду у виконанні стінописів, робота в помешканні Ландау мала певні суттєві прецеденти у багатолітніх експериментах учителя малювання дрогобицької гімназії...

Як я вже писав, Шульц був винахідником заспокійливого засобу для галасливого класу — зокрема наймолодших, які тільки-но починали навчання у школі.

Цей метод неможливо повторити будь-кому іншому; лише сам Шульц міг ним користуватися та досягати мало не гіпнотичного ефекту. Він розповідав казки, імпровізував їх перед миттєво змовклим і заслуханим класом, послуговуючись не раз загальновідомими казковими сюжетами та пожвавлюючи їх мотивами, виснуваними із власної фантазії, а також начерками на шкільній дошці, звичайною чи кольоровою крейдою, які народжувалися одночасно зі словами оповіді. Упродовж багатьох років, бувало, до самої смерті, учні пам'ятали ті єдині у своєму роді казки — не стільки їхній зміст, який був чарівним і неповторним, як магічний клімат тих казок понад казками, які поставали у них перед очима.

Так Шульц зумів боронитися від неслухняної дівчачої і перемагав, уміючи, як мало хто, резонувати з дитячою уявою. Тим разом було інакше: був наказ, за яким стояв жах. Був також мобілізуючий чинник: наївна віра, що тим малюванням він купує собі життя, схиляє того, хто віддав наказ, до лояльності, ласки пана для раба. І ще одне. То були малюночки родом із казки, призначені для синочка Ландау, отож для носія найвищих, рівних творцевим сил уяви, які Шульц приписував дитинству, всякому дитинству.

Десь навесні чи на початку літа 1942 року Шульц заходився малювати, взявши на допомогу колишнього учня, обдарованого пластичним хистом.

У 1978–1980 роках Еміль Гурський написав для мене письмову реляцію, яку разом з іншими спогадами я вмістив у моїй наступній книжці про Шульца — *Листи, фрагменти, спогади*, виданій у 1984 році. Серед іншого там наявна розповідь про настінні образки в кімнатці хлопчика:

«Наступним дорученням було малювання „фресок“ у дитячій кімнаті кількарічного синочка Ландау, у помешканні, зайнятому ґестапівцем. Шульц узяв мене тоді на допомогу, і завдяки тому — за тих незвичайних

обставин — я міг безпосередньо пізнати його малярську творчу майстерню [...]. Ми малювали сцени з казок — Шульц робив начерк усієї композиції, я малював пізніше певні деталі. І тут Шульц залишився вірним своєму творчому принципів; отож на стінописах у помешканні ґестапівця, у фантастичних казкових декораціях постаті королів, лицарів, джур мали зовсім „неарійські“ риси облич осіб, між якими Шульц обертався у той час. Схожість їхніх схудлих і змучених облич, схоплена Шульцом із пам'яті, була надзвичайною. І ось ті нещасні — перенесені уявою Шульца зі світу трагічної дійсності — опинилися на цих розписах у блиску багатства та пишноти: королями на троні, у соболиних хутрах, із золотими коронами на головах, лицарями в латах і з мечами на білих конях, з мечами в руках, оточені джурами, вони сиділи, як вельможне панство, у позолочених каретах».

Я, так само, як автор цього спогаду, гадав, що процитований опис назавжди залишиться єдиним слідом від казкових стінописів Шульца. Ще на початку останньої декади щойно минулого ХХ століття, на столітньому ювілеї з дня народження Бруно Шульца, я намагався довідатися у Дрогобичі щось про «фрески» Шульца. Я розпитав сучасних мешканців колишньої квартири Ландау. На вияви моєї надмірної цікавості я почув: — Я мешкаю тут уже багато років, а після війни переді мною тут тричі мінялися жильці. Кожного разу вони ремонтували приміщення, малювали стіни. Ну, то яким дивом щось могло би залишитися?

— А під фарбою? Під трьома шарами фарби? — питав я. Мені відповіли, що перед кожним малюванням зі стіни обдирають основу, рештки брудних поверхонь, отож і малюнки мали би здерти зі стін, перш ніж вкрити тиньк свіжою фарбою. Таке пояснення здавалося мені вірогідним, і я не чинив уже подальших зусиль, щоб відкрити скарби, визнавши їх безповоротно знищеними.

Ландау зник із Дрогобича у вересні 1943 року, коли тамтешніх євреїв уже було замордовано, а одразу після капітуляції Німеччини, як то зазвичай чинили військові злочинці, намагався ховатися під фальшивим прізвиськом. Утім, уже в 1946 році його впізнав у Дінці дрогобицький єврей, потенційна жертва, якій вдалося вижити, після чого Ландау заарештувала американська окупаційна адміністрація в Німеччині й помістила у табір для інтернованих у Глязенбаху. У серпні 1947 року він утік і понад десять років залишався на волі під прізвиськом Рудольф Яшке, керуючи у Ньордлінгені фірмою «Проекти, планування, поради, облаштування інтер'єрів, холодильники». Після повторного арешту, слідства й судового процесу його засудили у Штутгарті в 1963 році до довічного ув'язнення. Проте його багатий на різноманітні події життєпис не закінчився тим довічним ув'язненням, так само як історія «фресок» Шульца не закінчилася обдиранням стін у Дрогобичі. Довічне ув'язнення закінчилося для Ландау довічною свободою. Несповна десять років після винесення вироку, а властиво вироків — і обидва передбачали довічне ув'язнення — суд у Штутгарті після повторного процесу звільнив його від відповідальності за звинуваченнями, які стали підставою для першого вердикту, а пізніше анулював, шляхом застосування акту про помилування, довічне ув'язнення номер два. Таким чином убивцеві з Дрогобича судилося ще насолоджуватися свободою впродовж десяти років, аж до смерті у Відні в 1983 році. До кінця життя він залишився вірним расистсько-геноцидній ідеології, на службі якій провів найактивніші роки свого життя як ревний убивця, а своїм синам залишив у спадок незламне переконання, що гітлерівська політика масового знищення євреїв була повоєнною вигадкою американської пропаганди.

На межі вісімдесятих і дев'яностих років один німецький кінорежисер збирався до Дрогобича, щоб зняти там фільм про Шульца за власним сценарієм. Готуючись до зйомок, він провів зі мною у Варшаві низку розмов і консультацій, щоб розширити свої знання у цій сфері. Я звернув його увагу на кілька поліхромій митця, виконаних під час німецької окупації. Я згадав серед іншого будинок Reitschule (манежу), де колись мали знаходитися намальовані за наказом стінні оздобы; я вказав на колишню віллу Раймунда Яроша, польського бургомистра Дрогобича, в якій пізніше була розташована офіцерська їдальня чи клуб ґестапо, а стіну прикрашав великий образ Шульца, на якому були зображені співбесідники за заставленим столом і слуга, який наливав їм у дзбани вино; я нагадав також про плафон у будинку довоєнного єврейського сирітського притулку, а пізніше — садибі ґестапо і НКВС. Високий рангом офіцер ґестапо, який прибув на інспекцію зі Львова, начебто оцінив образ у ґестапівському казино дещо зневажливо: «*typisch jüdische Malerei*» (типово єврейське мальовидло). Ми не знаємо з усією певністю, чи отой образ був намальований на стіні, чи на полотні, розтягнутому на одній зі стін. Група згаданого кінорежисера не знайшла нічого, хоча й намагалася; зате зняла поганий фільм.

Через кілька років подібний шлях відбув талановитий кінодокументаліст Беньямін Ґайслер, який, приїхавши з Німеччини до Дрогобича, пішов на вулицю Яна (за старою номенклатурою), тепер Тарнавського, 14, і, керуючись серед іншого відомостями, які я колись опублікував, 9 лютого 2001 року знайшов частину поліхромії Шульца, яка визирала подекуди з-під більма замальованої стіни. Унікальний у своєму роді документ, слід боротьби беззахисного митця проти знищення, єдиний його щит і зброю. Розпочалася кінореєстрація і документування всього того, що наче виринуло з

небуття. Сам Ґайслер, без істориків мистецтва, реставраторів, фахівців у галузі поліхромії та видобування творів мистецтва з-під пізніших нашарувань, не зміг би нічого вдіяти, ризик пошкодження цінної знахідки був би надто значним. Отож було поінформовано, кого належить, і створено групу експертів, представників Польщі й України.

З Варшави, з польського Національного музею, приїхала реставратор, фахівець у галузі поліхромії, фресок, яким загрожує знищення, і всіляких творів настінного малярства, Аґнєшка Кійовська; приїхав Войцех Хмужинський, історик мистецтва і багатолітній кустош фондів варшавського Літературного музею, який зберігає у своїй колекції найбільшу у світі колекцію пластичних робіт Шульца. З недалекого Львова приїхав директор української картинної галереї Борис Возницький та інші компетентні особи. Вони повністю підтвердили авторство Шульца. Розпочалася нелегка робота відкривання стінописів — фрагмент за фрагментом. Увесь час у цих рятівних починаннях брав участь автор задуманого фільму про Бруно Шульца Беньямін Ґайслер. З узятих проб фарб був підготовлений матеріал для аналізу, який заходилися досліджувати в Польщі.

Учасники дослідницької мандрівки разом із польським консулом у Львові порозумілися з тогочасним міністром культури України Богданом Ступкою, який повідомив про намір внести невдовзі стінописи Шульца до реєстру пам'яток і творів, які перебувають на території України під захистом держави, запевнивши про дальшу співпрацю свого відомства. Подібно поставився до цієї справи польський міністр культури. Через кілька днів дрогобицька сенсація почала набувати присмаку афери, що спершу здавалося неймовірним. Я сам покvapно заперечував цьому — як я гадав — наклепові.

А проте афера виявилася фактом, а її винуватці — не фаховими злочинцями, а фаховими співробітниками Єрусалимського Інституту національної пам'яті Яд Вашем, установи, яка в багатьох інших починаннях заслуговує на визнання й повагу. З багатьох причин, бодай хоча в тому, що власне Яд Вашем уже багато років нагородує почесними медалями Праведників Народів Світу, тобто осіб, які в роки Шоа, ризикуючи життям, переховували тих, кого гітлерівські окупанти позбавили права на життя, — єврейських мешканців Європи. Я сам мав у родині особу, яку Єрусалим нагородив такою медаллю (а також деревцем у єрусалимській Алеї Праведників). Урятованою в 1942 році дитиною є моя дружина, з сім'ї якої не вцілів ніхто, мати моєї дочки. Рятівниця дружини вже багато років як померла, а медаль Яд Вашем зберігається в нас удома як незгасна пам'ять про неї разом із вдячністю до установи, яка своєю відзнакою вшанувала посвяту і героїзм.

Отож, довідавшись про трьох таємничих осіб, які представилися керівництву Дрогобича саме як співробітники Яд Вашем та продемонстрували отримане від свого керівництва «повноваження» забрати роботи Шульца і перевезти їх до єрусалимського центру, я вирішив, що ми маємо справу із дурисвітами, які зловживають добрим іменем шанованої установи. Я не міг повірити у кримінальні наміри патрона Праведників, я поставився до цієї інформації в ЗМІ як до дурної плітки, вигаданої, мабуть, для того, щоб похитнути його моральне реноме. Я надто сильно вірив у бездоганну чесність і наче програмно практиковану справедливість Яд Вашем, щоб поставити її під сумнів. І не тільки я один.

Так склалося, що Богдан Ступка, який обіцяв ефективно втручання, перестав бути міністром культури України, а Казимир Уяздовський — його відповідником у

Польщі. З боку влади запанувала зрідка порушувана мовчанка, лише заголовки у пресі ще певний час бриніли, так само, як і голоси експертів і відповідальних діячів культури. Щойно через п'ять місяців після грабіжницької акції в Дрогобичі українська прокуратура розпочала слідство у справі про підозру в корупції міської адміністрації, яка начебто посприяла трьом іноземцям у вчиненні варварського пограбування. Преса, і не лише польська, ледь стримувалася від ризикованих акцентів, проте писала: «Це варварство», «Фрески Шульца стали здобиччю злодіїв», стінописи «вивезені невідомими злочинцями». У відкритому листі мешканки Дрогобича, філолога та історика, громадської та культурної діячки, єврейки Дори Кацнельсон читаємо: «Не лише євреї та поляки, але й українці, читаючи щодня в українських газетах про варварське пограбування стінописів Шульца, вигукують здивовано: «Яд Вашем? Не може бути!» А євреї додають: «Ізраїль, наш моральний зразок, наша надія? Він цього не вчинив!»

Під таким градом звинувачень і закидів Яд Вашем не міг довше мовчати, але для першого свого «пояснення» потребував аж п'ять днів. І що ж ми в поясненні читаємо? «Польські та німецькі ЗМІ опублікували інформацію, що стінописи єврейського митця Бруно Шульца були знайдені». Далі наводиться похвальна оцінка міської влади Дрогобича та інформація про чинну й солідарну співпрацю із представниками Яд Вашем. «Найкращим місцем для їхнього [пластичних творів Шульца] зберігання є Яд Вашем, Інститут пам'яті мучеників і героїв Шоа в Єрусалимі».

І як із чимось подібним полемізувати? Вистачить хіба привітати замовників акту беззаконня із їхнім нічим не порушеним добрим само-гумором. А якщо ще додати, що непрохані гості, змусивши господарів приміщення переказати їм акт дарування, підсолодили цю обгороду

подачкою в сумі сто доларів, і що вся акція була проведена без ужиття насильства, — нам не залишається нічого іншого, як висловити подив і здивування.

Від відкриття Шульцівських поліхромій у занедбаному та напівзруйнованому будинку до миті їхнього «зникнення», про яке 25 травня 2001 року довідалися із невеликим запізненням українська та польська влада, минуло несповна чотири місяці. Рештки стінописів залишилися у Дрогобичі, де їх було відреставровано, проте це лише рудименти, скалічені шматки цілого, якого вже немає. Спершу ініціативи та процедури трьох іноземців були до певної міри старанними і свідчили про фаховість прибулої групи. Пізніше, коли спалахнув скандал і справа набула широкого розголосу, приїжджі, наче сполохані, запакували свою здобич і, покинувши те, що не встигли зняти, виїхали. Решту фрагментів, скажімо, зображення візника, яке безпідставно визнали за останній автопортрет Шульца, зняли зі стін поспіхом і недбало — наче у трьох джентльменів земля почала горіти під ногами — залишивши на мурі нерівні й пошарпані сліди.

Аргументи, висловлені речником Яд Вашем, ображають логіку й здоровий глузд. Приналежність Шульца до єврейського народу пані Розенберг обґрунтовує наступним чином (наче не було інших, більш сенсовних аргументів): вона нагадує, що Шульц був убитий у ґето ґестапівцем. Так, цей постріл винуватця геноциду підтвердив ідентичність жертви. Іншим, хоча й пов'язаним із попереднім, аргументом Іріс Розенберг є незламне твердження, що стінописам найкраще вестиметься в Єрусалимі, що там їхнє властиве місце...

Чи пристойно виголошувати подібну точку зору після вчинку, який визнано неприпустимим карним законодавством усього цивілізованого світу?

Справа створення у Дрогобичі музею Бруно Шульца, про що я багато років клопотав разом із людьми доброї волі, прихильниками цього задуму, в гармидері суперечки не була ані залагоджена, ані на крок не посунулася вперед, ані навіть не обговорювалася предметно батьками міста. Замість того, попри місцеві й світові протести, вони допустили «зникнення» творів, не протистояли практично нічому, а може навіть дивилися крізь пальці на починання непроханих гостей, які зуміли оцінити зичливість функціонерів адміністрації Дрогобича. Усі обставини цієї афери свідчать про те, що марно було б очікувати на її розслідування та торжество справедливості.

У Дрогобичі, своєму «єдиному на світі місті», Шульц мав дім, у якому провів майже все творче життя, аж до миті, коли його позбавили даху над головою, а невдовзі й життя. Цей дім стоїть і досі, і саме в ньому я би бачив музей його імені, хоча нічого з жилого інтер'єру там не залишилося таким, як було за його часів. Іще в 1965 році я сфотографував ті, що й колись східці, які вели до тильної частини будинку, я ще встиг сфотографувати велику старосвітську білу піч, оздоблену металевим «медальйоном» із міфологічною сценою на передній частині. Уже й її там немає.

Від миті виселення до ґето Шульц мусив попрощатися з домом, так, як сьогодні прощається зі своєю посмертною криптою в Дрогобичі, де у криївці збереглися сцени його останньої казки.

Іншої могили, могили, яка б містила його прах, немає ніде. Тепер і вона була спрофанована, а сам він депортований, вигнаний в інші, чужі йому світи. Мені б хотілося помилитися, але боюся, що єдиним тривалим наслідком відкриття поліхромії є і, мабуть, іще довго залишаться розбуджені та роз'ятрені наново національні антагонізми, ксенофобія, воскресла немалою мірою завдяки Яд Вашем. Це дуже сумна

констатація, невеселе закінчення останньої казки Бруно Шульца.

Дрогобич 1920

На ринку в Дрогобичі
навпроти горґоніуша тобіяшка
надвечір ноги стрункі ішли
карбуючи кроки печаттю
високих підборів
ішли уперед і вздовж
чорних панчіх
від литок аж до гордовитих підв'язок
бруно за рогом завмерши стояв
поглядом прикипівши
до чорних панчіх
і рвучи вічко їх плетива
а на небі
комета панчішників сходила
й бігли оперіщені батоґом
зодіакальні тварини з меткими хвостами
тоді то з чорного лона
книги зогар
зродився кріт чорноземної маґії
глибоко приміський
щоби бруно адепт кабали
з вулиці флоріянської
з руки його годував
шепочучи сину мій сину



«Зустріч», єдиний олійний образ Шульца, який зберігся

Бруно Шульц — календар життя і творчості

1892

12 липня народився у Дрогобичі Бруно Шульц, наймолодша дитина Якуба Шульца, купця родом із Судової Вишні, власника крамниці мануфактури у будинку № 10 на Ринку, і Гендель-Генрієти (дівоче прізвище Кугмеркер), яка походила з дрогобицької родини дрібних єврейських підприємців і торгівців лісом. Бруно мав старшого брата Ізидора (за метричним документом — Ісраель), який народився 1881 року, та старшу сестру Ганю. Ім'я Бруно було запозичене з календаря, в якому фігурує поруч із датою його народження. Дрогобич (тепер в Україні) перебував тоді вже понад сто років під владою Австро-Угорської імперії.

1902

Початок шкільної науки у дрогобицькій цісарсько-королівській гімназії ім. Франца Йосифа. Шульц дуже добре вчився, зокрема відзначався відмінними успіхами з польської мови та малювання.

1908

З ініціативи батька і за погодженням зі школою в Дрогобичі була видана поштова листівка з фотографією скульптурної роботи та надрукованою інформацією: «Робота Бруно Шульца, учня шостого класу Гімназії в Дрогобичі».

1910

Атестат зрілості з найвищими оцінками і «рекомендацією для навчання в університеті».

За порадою родичів, зокрема старшого брата, Шульц відмовляється від попереднього наміру студіювати малярство і складає вступний іспит до Політехніки у Львові, де починає навчання на факультеті архітектури. У зв'язку з хворобою батька, крамниця була ліквідована, а сім'я переселилася до будинку сестри Бруно, Гані та її чоловіка Гофмана по вул. Беднарській (Флоріанській).



[Ринок в Дрогобичі у дні торговиці, бл. 1905](#)

1911

Склавши іспити за перший курс, Шульц перериває навчання й повертається влітку до Дрогобича, де впродовж шести місяців прикутий до ліжка хворобою серця й легенів. Мати доглядає хворого сина та чоловіка, який страждає на гострий атеросклероз. Після хвороби Бруно Шульц відбуває реконвалесценцію на сусідньому курорті, у Трускавці.

1913

Шульц відновлює вивчення архітектури у Львові.

1914

Вдало складає І державний іспит у Львівській Політехніці. Навчання перериває початок Першої світової війни. Шульц повертається до Дрогобича.

1915

Чимало будинків у Дрогобичі спалені російською армією, зокрема колишній будинок Шульців на Ринку. 23 червня у віці 69 років помирає батько, Якуб Шульц.

1917

Бруно Шульц разом із частиною родини виїжджає до Відня, де намагається поновити вивчення архітектури та знайомиться з колекціями тамтешніх музеїв малярства. Через кілька місяців він повертається до Дрогобича. Попри мобілізацію, його не призвали до австрійської армії через непридатність до військової служби.

1918

Вступає до групи «Kalleia» (Красні речі), яка складається з молодих шанувальників мистецтва, представників єврейської інтелігенції Дрогобича. Це угруповання створили спільно Марія Будрацька (Темпеле), майбутня австрійська оперна співачка; Емануель Пільпель, студент-юрист, меломан, аматор літератури й мистецтва; Міхал Хаєс, майбутній адвокат із широким колом гуманітарних зацікавлень; Станіслав Вайнгартен, близький приятель Шульца, колекціонер його пластичних творів, меценат мистецтва; музики, які створили камерний оркестр під орудою Отокара Явровера, майбутнього перекладача польської літератури на іспанську мову. Починається період інтенсивної та широко закроєної самоосвіти Шульца, він багато читає польською та німецькою мовами — переважно користуючись чималою бібліотекою Мундка

(Емануеля) Пільпеля і книгарнею, власником якої був Якуб Пільпель-старший. Період напруженого вдосконалення в малюванні й малярстві, яким він давно прагнув присвятити свої зусилля. Створюються перші портрети приятелів і автопортрети, а також фантастичні композиції.

1920

Початок понад дворічної праці над графічним циклом *Ідолопоклонна Книга* (*Xięga bałwochwalcza*). Постало більше двадцяти графічних робіт, які він пізніше вкладав до власноручно виготовлених чи замовлених у палітурника тек у полотняній оправі. Шульц споряджав їх титульними сторінками, оздобленими графічною композицією. Окремі теки містили від кільканадцяти до понад двадцяти графічних робіт, виконаних у техніці *cliché-verre*, наклеєних на картон, підписаних автором і зазвичай споряджених авторськими назвами. Поза теками, які він дарував приятелям і знайомим, чи призначеними на продаж, графічні роботи з цього циклу функціонували також нарізно, їх експонували на виставках і продавали, втім доходи від продажу тек і окремих графічних робіт були спорадичними й незначними.

1921

Через брак засобів для існування й важку родинну ситуацію Шульц вирішує клопотати про постійну роботу в школі на посаді вчителя малювання. Він подає прохання про прийом до школи, яку закінчив 11 років тому і яка тепер називається державною гімназією ім. короля Владислава Ягелла. Прийнятий на випробувальний термін, проте від посади відмовився у зв'язку з поганим станом здоров'я, а також через страх не подужати нових обов'язків.

1922

У березні в залах варшавського Товариства заохочення красних мистецтв (Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych) відбувається групова виставка, на якій експонують і графічні роботи Шульца.

У червні бере участь у груповій виставці Товариства приятелів красних мистецтв (Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych) у Львові.

У серпні перебуває на оздоровленні на німецькому курорті в Кудовій (тепер у Польщі). Зустріч із Арнольдом Шпетом, германістом, перекладачем німецької поезії на польську мову.

1923

Перебування у Варшаві. Завдяки клопотанням пані Кейлін із родини варшавських торгівців (з нею він познайомився у Кудовій), Шульц малює низку олійних портретів: кільканадцятилітньої Ірени Кейлін, її батьків і кількох знайомих. Це дає йому певний заробіток.

У Вільні на виставці робіт єврейських художників експонуються кілька робіт Шульца.

1924

З вересня почав працювати за контрактом учителем у державній гімназії ім. короля Владислава Ягелла у Дрогобичі. Відтоді навчає малювання 36 годин на тиждень.

1925

Знайомство зі Станіславом Ігнаци Віткевичем, який, гостюючи в Дрогобичі, виконав (у помешканні Едмунда Пільпеля) пастельний портрет Шульца — фантастичну композицію голови, розташованої на риб'ячому хвості.

1926

Від 16 березня до 30 квітня — відпустка задля складання іспиту, який давав право навчати малювання в гімназії. 27 квітня Шульц на відмінно складає іспит перед комісією Краківської Академії Красних Мистецтв. Липень проводить у пансіонаті «Piast» у Закопаному, малюючи олівцем портрети відпочиваючих, із якими там познайомився.

1927

У Закопаному помер від сухот 26-річний Владислав Ріф, талановитий письменник-початківець зі спорідненою з Шульцовою уявою і, мабуть, схожою мистецькою програмою. Впродовж кількох років Шульц підтримував із ним постійні контакти, які зродили перші письменницькі наміри та спроби Шульца. Рясна кореспонденція, численні листи, в яких набувала обрисів і виразу творча індивідуальність Шульца, були разом із усіма ніколи не публікованими рукописами покійного спалені санітарами, що проводили дезінфекцію. Смерть приятеля, співрозмовника в істотних, творчо плідних діалогах, стала для Шульца важким ударом.

1928

Улітку — відкриття виставки малюнків, графічних робіт і олійних образів Шульца у трускавецькому санаторії «Dom Zdrojowy». Старенький сенатор від Християнських демократів Максиміліан Туле, який там тоді відпочивав, зарахувавши роботи Шульца до порнографічних, зажадав негайного закриття виставки, проте ця вимога наштовхнулася на активний опір Раймунда Яроша, бургомістра Дрогобича і власника Трускавця.

31 серпня Шульц був звільнений із посади учителя, «позаяк упродовж чотирьох років не здобув фахової

кваліфікації», тобто не представив належних формальних довідок.

20 жовтня склав у Варшаві перед комісією Міністерства народної освіти іспит на вчителя середніх шкіл із оцінкою «добре». Був відновлений на роботі учителя за контрактом на період від 5 листопада до 31 грудня.



Бруно Шульц, бл. 1928

1929

1 січня Шульца призначили на постійну вчительську посаду. Окрім навчання малювання, він відтоді зобов'язаний вести уроки ручної праці.

1930

9 січня Шульц подає прохання до львівської кураторії шкільного округу про надання йому двомісячної відпустки «зادля порятунку підупалого здоров'я» (лікар констатував «невроз серця і диспепсію шлунка»). У проханні відмовлено.

У травні в одній із зал «Весняного Салону» у Львові виставлені роботи Шульца. Митець також бере участь у груповій виставці в Єврейському товаристві сприяння красним мистецтвам (Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych) у Кракові.

На канікулах Шульц знайомиться в Закопаному з Деборою Фогель, єврейською поетесою, єврейсько-польською письменницею, мистецтвознавцем. Це знайомство невдовзі зродило істотний обмін думками, рясне листування. У листах Шульца до Дебори Фогель містяться перші начерки і фрагменти *Цинамонових крамниць*.

1931

У краківському Товаристві сприяння красним мистецтвам представлено «Виставку робіт» трьох митців, у тому числі й Шульца.

23 квітня помирає мати Бруно, Гендель-Генрієта. Шульц проектує кам'яний надгробок обом батькам, який і був утілений за його задумом. Пізніше надгробок був знищений разом із усім єврейським цвинтарем у Дрогобичі.

1932

8 березня Шульц отримує «декрет сталості», цей документ гарантував йому вчительську працю в гімназії в наступні роки.

9 квітня і 3 грудня бере участь у конференціях учителів ручної праці у Стрию; виголошує там реферат «Мистецьке навчання з використанням картону і його застосування у школі».

В липні бере участь у міністерському канікулярному курсі підвищення кваліфікації для вчителів у Живці. Там він знайомиться із відомим психологом, професором Ягеллонського університету Стефаном Шуманом, який читає лекції курсантам. Шульц ознайомив його з рукописом *Цинамонових крамниць*, які Шуман дуже високо оцінив і пообіцяв скласти протекцію в когось із видавців, проте його зусилля не увінчалися успіхом.

1933

Навесні Шульц знайомиться у Дрогобичі з учителькою польської мови в місцевій жіночій школі Юзефиною Шелінською, своєю майбутньою нареченою.

У Великодню неділю Шульц приїжджає до Варшави з рукописом *Цинамонових крамниць*. За посередництва приятельки-скульптора Магдалени Ґрос йому вдається вмовити Софію Налковську прочитати рукопис. Того ж дня увечері Налковська переказала телефоном свою захоплену оцінку, яка проклала книжці шлях до видавця.

8 квітня Шульц бере участь у конференції вчителів у Стрию.

11 червня бере участь у відкритті виставки ручних робіт і «жіночих робіт» у методичному осередку VIII гімназії у Львові.

У червні кілька днів гостює в Софії Налковської у Варшаві. Розпочате раніше листування між ними стає дуже активним.

У серпні два дні проводить з Налковською у Варшаві та «На Ґурках» (батьківський дім Налковської неподалік Варшави, який називали також «Домом понад Луками»).

До годин роботи в гімназії додаються десять годин на тиждень у середній школі ім. Адама Міцкевича у Дрогобичі.

У видавництві «Rój» у Варшаві в грудні (з датою 1934) з'являється перша книга Шульца — *Цинамонові крамниці*.

1934

Від 1 до 15 січня Шульц перебуває в Закопаному, де зустрічається із Софією Налковською. Між ними зав'язується роман, який триває близько чотирьох місяців.

«ABC Literacko-Artystyczne» № 1 друкує відповідь Налковської на запитання анкети: «Яку найцікавішу книгу я прочитала в 1933 році?» Налковська ставить *Цинамонові крамниці* на чолі досягнень польської прози.

Упродовж січня-квітня Шульц отримує листи з найвищою, сповненою ентузіазму оцінкою *Цинамонових крамниць* від видатних польських письменників і поетів: Ст.І. Віткевича, Вацлава Берента, Болеслава Лешм'яна, Зенона Пшесмицького, Леопольда Стафа, Юліана Тувіма, Юзефа Вітліна та інших.

У березні у «Wiadomościach Literackich» № 6 з'являється рецензія Леона Півінського — одне з найвдумливіших досліджень і найвлучніших оцінок *Цинамонових крамниць*.

Березень. Відновлення знайомства з колегою з Львівської Політехніки, малярем і вчителем малювання та співредактором літературного щомісячника «Катена» Зеноном Вашневським, який через двадцять років написав Шульцові, прочитавши *Цинамонові крамниці*.

Квітень. Тадеуш Бреза публікує в газеті «Kurier Poranny» № 103 сповнену ентузіазму рецензію на *Цинамонові крамниці «Двійник звичайної дійсності»*.

Тижневий візит Шульца до Налковської у Варшаву. Вона запрошує для знайомства з гостем кільканадцять осіб із літературних кіл, «його ентузіастів»: Блешинського, Вата, Чапського, Рудницького, Богущевську, Корнацького. Шульц також познайомився з Юліаном Тувімом, зустрівся з Адамом Важиком і Полею Гоявічинською.

9 травня Шульц подає до Міністерства народної освіти прохання про річну відпустку для продовження літературної праці. У проханні було відмовлено у зв'язку з новою ухвалою Ради Міністрів, якою призупинено надання оплачуваних відпусток.

Шульц отримує двотижневу відпустку у зв'язку зі станом здоров'я з 30 серпня до 15 вересня (запалення січового міхура, ниркових мисок і простати) — у відповідь на прохання про чотиритижневу відпустку.

Грудень. Під час святкових канікул перебуває у Варшаві з Юзефиною Шелінською, поновлює давнє знайомство зі Станіславом Ігнаци Віткевичем, знайомиться з кількома видатними, прихильними до нього письменниками, як-от Вітольдом Гомбровичем і Юзефом Вітліном.

Упродовж 1934 року опублікував кілька оповідань: *Друга осінь* («Kamena», № 3), *Липнева ніч* («Sygnały», № 12), *Геніальна епоха* («Wiadomości Literackie», № 13).



[Бруно Шульц, бл. 1934](#)

1935

20 січня несподівано помер від серцевого нападу у Львові старший брат Бруно — Ізидор, інженер, організатор і один із керівників польської нафтової промисловості. Його смерть призвела до того, що Шульц

утратив регулярну фінансову допомогу і мусив зі своїх скромних заробітків утримувати також хвору сестру та її сина.

Заручини з Юзефиною Шелінською.

Допомагає нареченій у роботі над перекладом роману Франца Кафки *Процес*.

Березень — травень. Наступні прохання до львівської кураторії шкільного округу про річну оплачувану відпустку з 1 вересня 1935 до 31 серпня 1936 року.

Виставка у приміщенні Спілки митців-пластиків (Związek Artystów Plastyków) у Львові, де, окрім робіт Шульца, представлено твори трьох інших графіків і малярів.

У літературному тижневику «Pion» № 34 з'являється розлога праця Ст. І. Віткевича *Літературна творчість Бруно Шульца*, а в «Tygodniku Ilustrowanym» № 17 стаття того ж автора *Інтерв'ю з Бруно Шульцом* про Шульца як графіка.

Липень-серпень. Канікули з нареченою в Закопаному. Зустрічі й розмови з Віткевичем, знайомство з піаністкою Марією Хазен. Адольф Новачинський, Антоній Слонімський та Юліан Тувім висувають кандидатуру автора *Цинамонових крамниць* на щорічну нагороду «Wiadomości Literackich», нею нагороджений інший літератор.

Упродовж цього року Шульц опублікував такі оповідання й статті:

Книга («Skamander» № 58);

Додо — з власними ілюстраціями («Tygodnik Ilustrowany» № 2);

Мій батько вступає в пожежну команду («Wiadomości Literackie» № 5);

Весна — уривок («Kamena» № 10);

Санаторій Під Клепсидрою — з власними ілюстраціями («Wiadomości Literackie» № 16);

До Станіслава Ігнаци Віткевича — відповідь на поставлені запитання щодо власної творчості («Tygodnik Ilustrowany» № 17);

Постають легенди («Tygodnik Ilustrowany» № 22);

Едзьо — з власними ілюстраціями («Tygodnik Ilustrowany» № 40);

Пенсіонер — з власними ілюстраціями («Wiadomości Literackie» № 51-52).

1936

На початку року Шульц пише до батьків Юзефини Шелінської, які мешкають у Янові поблизу Львова, листа про намір одружитися з їхньою донькою, цей лист сприйнятий із симпатією та схваленням.

Замість річної відпустки, про яку прохав Шульц, він отримує піврічну оплачувану відпустку, з 1 січня до 30 червня, яку проводить переважно у Варшаві, підтримуючи постійний контакт із нареченою та літературним середовищем, у т. ч. Софією Налковською і Тадеушом Брезою.

У січні познайомився у Варшаві з журналісткою, шанувальницею літератури й мистецтва, яка оберталася у варшавському літературному середовищі, приятелькою Віткевича Романою Гальперн, вони стають добрими знайомими, а невдовзі — друзями, починають листуватися, їхнє листування триватиме аж до початку війни.

8 лютого Шульц виходить із єврейської громади Дрогобича й отримує статус «безконфесійного», щоб усунути формальні перешкоди в одруженні з католичкою.

Намагання зареєструватися в Сілезії, де був би можливий цивільний шлюб між католичкою та безконфесійним.

4 квітня декретом шкільної кураторії Шульц отримує звання професора як учитель малювання та ручної

праці.

У видавництві «Rój» з'являється *Процес* Франца Кафки, перекладений Юзефиною Шелінською за участі Шульца та підписаний його прізвиськом як перекладача.

Під час відпустки Шульц готує до друку свою другу книжку — *Санаторій Під Клепсидрою*, яка складається переважно з написаних раніше оповідань. Він подає у видавництво рукопис та ілюстрації.

Шульц пише або доопрацьовує раніше початі твори: чималу повість *Весна* (включає її до тому *Санаторію Під Клепсидрою*) та *Осінь* (друкує в «Sygnałach» № 17) і *Республіку мрій* (друкує в «Tygodniku Ilustrowanym» № 29).

2 липня Шульц подає прохання до Міністерства народної освіти про переведення на роботу до Варшави. У проханні відмовлено у зв'язку з відсутністю вільних учительських посад у варшавських школах.

26-29 серпня — прогулянка на кораблі з Гдині до Стокгольма.

Листопад. Листування з єврейсько-німецьким письменником Менделем Нойгрьошлем, який мешкає у Відні та зацікавився *Цинамоновими крамницями*. Шульц надсилає йому примірник книжки з пропозицією перекласти її німецькою мовою.

30 листопада Шульц подає заяву до львівської кураторії шкільного округу з проханням перевести його до якоїсь із львівських шкіл. Зміна місця роботи не відбулася, мабуть, унаслідок відмови Шульца. Його плани щодо одруження почали розвіюватися, а власне з ними був пов'язаний намір переселитися до Варшави чи до Львова.

У 1936/1937 навчальному році до вчительських обов'язків Шульца додали 18 годин на тиждень у середній школі ім. Елізи Ожешко в Дрогобичі.

Редакція «Wiadomości Literackich» запропонувала Шульцові постійну співпрацю в якості рецензента

видавничих новинок — перекладів з іноземних мов.

Іще того ж року на сторінках «Wiadomości Literackich» з'явилися два тексти Шульца з цієї серії: у № 15 *Дзвони Базеля* (обговорення роману Луї Араґона) і в № 50 *Мати й син* (про роман *Праматір* Франсуа Моріака).

У періодичних виданнях, окрім трьох нових оповідань — *Весна*, *Осінь* і *Республіка мрій* — з'являються раніше написані твори, які входять до складу тому, що готувався до друку під назвою *Санаторій Під Клепсидрою*:

Про себе — твір, який у книжці називається *Самотність* («Studio» № 2);

Остання батькова втеча («Wiadomości Literackie» № 32);

Мертвий сезон («Wiadomości Literackie» № 53–54).

Окрім того, опубліковано такі літературні рецензії та есе:

Нова книжка Кунцевичевої — про роман *Чужинка* («Tygodnik Ilustrowany» № 3);

Мандрівки скептика — про книжку Олдоса Гакслі *Музика уночі* («Tygodnik Ilustrowany» № 6);

Анексія підсвідомості — про *Чужинку* Марії Кунцевичевої («Pion» № 17);

Міфологізація дійсності («Studio» № 3–4);

Новий поет — про збірку віршів Юліуша Віта *Лампи* («Sygnały» № 23);

Трагічна воля — про збірку віршів Казимира Вежинського («Tygodnik Ilustrowany» № 27);

До Вітольда Гомбровича — відповідь на *Відкритого листа до Бруно Шульца* В. Гомбровича («Studio» № 7);

Під Бельведером — про книжку Юліуша Кадена-Бандровського («Tygodnik Ilustrowany» № 30).

1937

Січень. Розрив заручин з Юзефиною Шелінською.

Липень. Чотиритижневе перебування у селі Боберка в майже повній самотності. Коректура підготовленої до друку книжки *Санаторій Під Клепсидрою*, присвяченої Юзефині Шелінській.

Серпень. Кількаденні відвідини у Варшаві Романи Гальперн.

Кузен піаністки Марії Хазен Жорж Пінет, із наміром поклопотатися в Італії про видання *Цинамонових крамниць*, звертається до Шульца з проханням написати коротке експозе про книжку, призначену для іноземного видавця. Шульц пише текст німецькою та надсилає до Італії.

Освітянське керівництво додає Шульцові у 1937/1938 навчальному році 5 навчальних годин на тиждень у жіночих середніх школах ім. королеви Ядвіґи та ім. Ожешко у Дрогобичі.

Жовтень. Клопотання Пінета про закордонне видання *Цинамонових крамниць* закінчилися невдачею. Італійські видавництва, до яких він звертався (Bompiani, Hoerli, Mondadori), не виявили інтересу до пропозиції.

Шульц закінчив написання новели *Die Heimkehr* обсягом близько 30 сторінок машинопису, тематично близької до оповідання *Санаторій Під Клепсидрою*. Цей твір було написано німецькою, щоб його змогли помітити на ширшому форумі, «позаяк тепер я думаю постійно про переклад на якусь із європейських мов». Новелу не опубліковано, рукопис пропав.

Листопад. Читання роману Вітольда Гомбровича *Фердидурке*. «Мої останні дні проминули під разючим, приголомшливим враженням, яке справила на мене книжка Гомбровича. [...] Я ставлю її як духовний подвиг поруч із такими явищами, як Фройд або Пруст».

У видавництві «Rój» виходить *Санаторій Під Клепсидрою*.

Упродовж року з'являються, переважно на сторінках «Wiadomości Literackich», рецензії на видавничі новинки

творів польської та іноземної літератури:

Три перекладні романи — Йоган Боєр, *Бурлакування*; Йо ван Аммерс-Кюллер, *Князь Інкогніто*; Ерік Ебермаєр, *Справа Клазена* («Wiadomości Literackie» № 2);

Книжка про кохання — Тадеуш Бреза, *Адам Гривалд* («Tygodnik Ilustrowany» № 3-4);

Отава Жіоно — Жан Жіоно, *Отава* («Wiadomości Literackie» № 5);

Роман про сільського кюре — Жорж Бернанос, *Щоденник сільського кюре* («Wiadomości Literackie» № 18);

Чорні ангели Моріака — Франсуа Моріак, *Чорні ангели* («Wiadomości Literackie» № 19);

Леонард Франк, *Товариші снів* («Wiadomości Literackie» № 22);

Біля спільної мети — Чужинка М. Кунцевичевої та *Серце моєї матері* Карін Міхаеліс («Pion», № 35);

Ірена Немировська, *Кар'єра* («Wiadomości Literackie», № 38);

Анж Зайдлер, *Париж. Готель над Красним Сонцем* («Wiadomości Literackie», № 38);

Іво Андрич, *Новели* («Wiadomości Literackie» № 38).

1938

Січень. Доповідь Шульца про *Фердидурке* Гомбровича у приміщенні Спілки польських письменників у Варшаві.

Лютий. Стаття Артура Сандауера про творчість Шульца і Гомбровича *Школа міфологів* («Pion» № 5).

Єврейський маляр Натан Шпігель, член лодзької мистецької групи «Start», переконує Шульца відвідати Париж і влаштувати там виставку малюнків.

Березень. Зростає пригніченість Шульца, пов'язана з розвитком ситуації в Німеччині, аншлюсом Австрії, захопленням Чехословаччини Гітлером, зростаючими симптомами антисемітизму.

Квітень. Через знайому особу, яка виїжджала до Швейцарії, Шульц передав Томасові Маннові свою написану німецькою новелу *Die Heimkehr* в оправленому машинописі з ілюстраціями та лист до німецького письменника (у спадщині Манна не знайдено ні новели Шульца, ні листа).

Тижнева поїздка до Львова, зустріч із Деборою Фогель, малярем Єжи Янішем і письменником Мар'яном Промінським.

Травень-червень. Планування мандрівки до Франції, формальності, пов'язані з виїздом, які допомогли залагодити варшавські приятелі і знайомі, клопотання про валюту й пільговий паспорт.

2 серпня Шульц, якого Марія Хазен спорядила паризькими адресами та рекомендаціями до різних осіб у Франції, виїжджає, забравши з собою близько ста малюнків, сподіваючись зав'язати в Парижі мистецькі контакти та влаштувати виставку. Він обирає довшу й дорожчу дорогу через Італію, щоб оминати гітлерівський Третій Райх. Париж у період відпусток спорожнів, чимало осіб, з якими він хотів зустрітися, були відсутні (ск. Жуль Ромен). Шульц знаходить тимчасову опору в контактах із Жоржем Розенбергом, братом Марії Хазен, та Луї Лілем, знайомим малярем. Від запропонованої йому торгівцем Андре Ж. Ротже виставки у період з 1 до 15 жовтня в паризькій галереї Фобур Сен-Оноре відмовився через вимогу сплатити 1600 франків, чого не дозволяв його скромний бюджет. Шульцові вдається відвідати музеї, зустрітися зі скульптором Наумом Аронсоном, який прийшов у захват від його малюнків. Аташе з питань культури польського Посольства, поет Ян Лехонь (ентузіаст письменства Шульца) був відсутній у Парижі, отож Шульц не міг очікувати на жодну допомогу з боку польської установи.

26 серпня повертається до Дрогобича.

Листопад. Шульц відзначений Золотим Лавром Польської Академії Літератури.

Упродовж року Шульц опублікував у періодичних виданнях:

Комета — оповідання («Wiadomości Literackie» № 35);

Егґа ван Гаардт — фейлетон, текст якого Е. Гаардт задля самореклами сфальсифікувала за допомогою незграбних дописок і переробок («Tygodnik Ilustrowany», № 40);

Фердидурке — розлогий аналіз роману Ґомбровича («Skamander» № 96–98);

Батьківщина — уривок літературної прози («Sygnały», № 59).

Психічні депресії, в які Шульц впадав із неоднаковою напругою та різною частотою, в 1938 році значно посилювалися під впливом особистих труднощів, невдач, життєвих поразок, виснажливої роботи в школі й дедалі гіршого політичного становища.

1939

На порозі року депресія Шульца почала набувати майже паралізуючих масштабів. У листах до приятельки він пише: «Я в сильній депресії, цим разом навіть не лише моральній, а в якомусь занепаді всієї моєї істоти. [...] Чи знаєш ти у Варшаві доброго невропатолога, який би погодився лікувати мене безкоштовно? Я абсолютно хворий — якийсь розлад, якийсь початок меланхолії, розпач, смуток, відчуття неминучої поразки, неодмінної втрати... Треба було би порадитися. Але я не вірю в лікарів».

Березень. Пані А. Ґрунбаум, яка мешкає у Франції, погоджується на пропозицію перекласти французькою оповідання *Серпень* із тому *Цинамонові крамниці*. Свій переклад вона надіслала Шульцові, прохаючи про згоду й можливі правки. Врешті її переклад дискваліфікував Йозеф Рот, австрійський письменник, який перебуває в

еміграції в Парижі. Рот доручив зробити новий переклад усієї книги *Цинамонові крамниці* Савлові Фришманові, але той, отримавши дозвіл на переїзд до Палестини, покинув роботу над перекладом.

Квітень. Поет Еміль Зеґадлович відвідує Шульца у Дрогобичі.

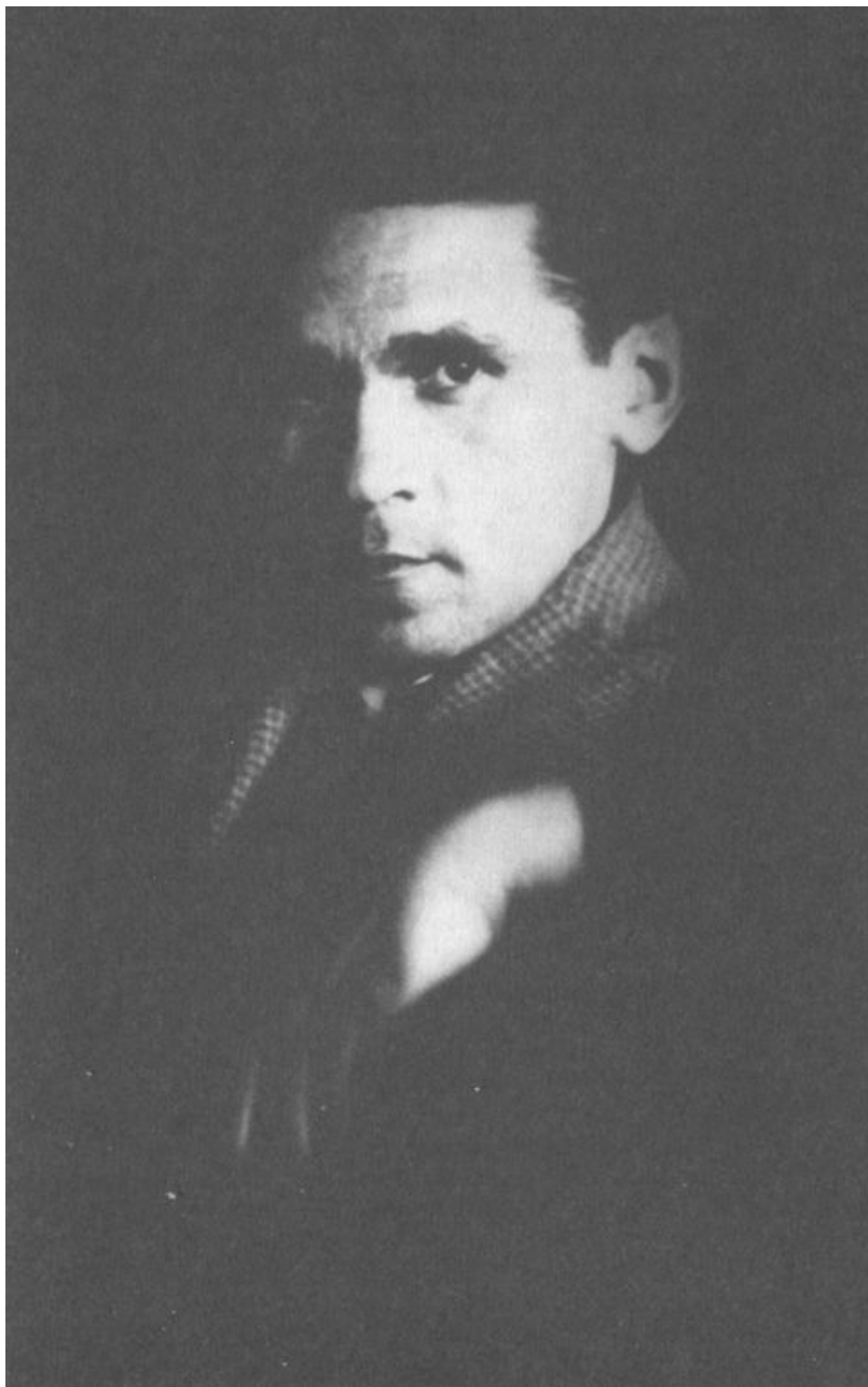
У Трускавці біля Дрогобича зустріч із Налковською. В парку Шульц читає їй із рукопису свій новий есей про літературну критику — за оцінкою Налковської, «цілком слушний, а поза тим сповнений розкішної інтелектуальної вишуканості» (текст загубився).

Перед початком Другої світової війни Шульц іще встиг помістити у журналі «Skamander», № 108-110, свою останню прижиттєву публікацію *Софія Налковська на тлі свого нового роману*.

Червень. Відповідаючи на запитання анкети «Wiadomości Literackich» «У майстернях польських письменників і вчених», Шульц повідомив, що завершує книжку, яка складається з чотирьох великих оповідань. Ці твори пропали.

1 вересня. Напад Німеччини на Польщу. 11 вересня німецькі підрозділи увійшли до Дрогобича, негайно вчинивши перші вбивства й акти звірства щодо місцевих євреїв.

24 вересня німецькі війська відступили з Дрогобича й околиць, поступившись місцем підрозділам Червоної Армії. Дрогобич опинився на території, адміністративно включеній до Української Радянської Республіки. У нових обставинах сталінського терору, масових депортацій до таборів сотень тисяч мешканців цих територій, Шульц не має жодних шансів як письменник і митець, а має тільки вищі шанси фізичного виживання, ніж мешканці територій, окупованих німцями, та надію залишитися у рідному місті. У нього також залишається змога продовжити вчительську працю в совєцькій школі.



[Бруно Шульц](#)

1940

Рішенням нової влади Шульца включають до однієї з місцевих виборчих комісій, які організують вибори до Верховної Ради СРСР.

Липень. Початок знайомства із біженкою з Варшави до Борислава Анною Плоцкер, молодою маляркою. Це було останнє кохання Шульца.

Представники нової влади замовляють Шульцові принагідні пропагандистські малярські та графічні роботи, від яких він не міг ухилитися, щоб не спровокувати жахливого за наслідками закиду в нелояльності до влади. Скажімо, він намалював жнива в колгоспі, після чого був викликаний до редакції газети, яка мала той малюнок помістити, і мусив негайно домалювати жінцям взуття, бо вчинив «політичну помилку», зобразивши колгоспників босоніж.

Вересень. Виконав великий олійний образ «Визволення народу Західної України». На картині була зображена кіннота, яку вітає місцеве населення, а в колориті домінували жовті й голубі барви. Шульц був заарештований НКВС за звинуваченням в «українському націоналізмі», позаяк кольори, яких він ужив, є національними барвами України, тоді суворо забороненими. Намальований також на замовлення совєцьких органів влади великий портрет Сталіна був уміщений на вежі ратуші, де його загидили галки. Шульц казав, що ніколи ще знищення його власного твору не справило йому такого задоволення.

У Спілці художників у Львові відкрито колективну виставку, на якій представлено кілька малюнків Шульца, названих у каталозі «ілюстраціями».

Шульц надсилає до Москви, до Видавництва іноземної літератури «Иноиздат», свою німецьку новелу *Die Heimkehr*. Не була опублікована, пропала.

Листування зі знайомим пластиком-вітражистом Тадеушем Войцеховським, викладачем нової школи мистецтва у Львові. Шульц просить його допомогти

отримати роботу в цій школі викладачем малювання та історії мистецтва. Проте сам же й відмовляється від намірів обійняти цю посаду.

Вересень-жовтень. Хвороба нирок, перебування у шпиталі через операцію усунення каміння з нирок, реабілітація у Трускавці.

Листопад. Редакція нового часопису польською мовою «Nowe Widnokreği», який виходить у Львові, запрошує Шульца до авторської співпраці. Попри вагання, зумовлені усвідомленням, що його творчість не відповідає вимогам обов'язкового тоді соцреалізму, він надсилає одне оповідання. Це була начебто новела про потворного шевцевого сина, або — за іншими повідомленнями — про «майстра калейдоскопу».

1941

Травень. Редакція часопису «Nowe Widnokreği» повертає Шульцові надіслане ним оповідання як таке, що не надається до друку. Представник редакції, якого запитали про причину, пояснив: «Нам Прусти не потрібні».

Шульц продовжує навчати малювання й ручної праці у школі-десятирічці, яка міститься у будинку колишньої гімназії ім. Ягелла.

22 червня — напад Німеччини на СРСР.

1 липня німецькі військові підрозділи захоплюють Дрогобич. Школи закриті, Шульц позбавлений засобів для існування. Починаються переслідування, зокрема євреїв.

З кінця липня діють Арбайтсамти, покликані примусово залучити до роботи всіх євреїв у віці від 16 до 65 років. Кожен єврей від шостого року життя повинен носити на лівому рамені пов'язку із зіркою Давида. Заборонено ходити тротуарами; євреям можна ходити тільки по проїжджій частині, вони зобов'язані кланятися кожному німцеві в мундирі; їм заборонено їздити

потягом, автомобілем чи кінним екіпажем, а також відкривати крамниці; видано попередню заборону мешкати на головних вулицях. За рабську працю (в каменоломнях, лісах, на прибиранні міста, на спорудженні мостів) платня становить чверть буханця хліба на день; хворим заборонено лікуватися в «арійських» шпиталях. Починаються масові вбивства євреїв, страти груп по кількасот осіб поблизу Дрогобича і вивезення транспортів до табору смерті в Белжці. Триває організований грабунки єврейського майна.

Взимку німці розстріляли всіх єврейських сиріт і їхніх опікунок-вихователюк.

Серед офіцерів ґестапо, розквартированих у Дрогобичі, був столяр із Відня Фелікс Ландау, колишній учасник замаху на Дольфуса, «референт у єврейських справах», один із особливо ревних убивць дрогобицьких євреїв. Він зацікавився малярськими вміннями Шульца та замовляв йому різні підневільні роботи в цій галузі, за які платив хлібом або супом. Його вважали опікуном Шульца, але насправді йому залежало на тому, щоб його «підопічний» виконував ті завдання, які йому доручили. За наказом Ландау Шульц оздобив кімнату його дитини стінописами за мотивами казкових сцен. Шульц також малював «фрески» у т. зв. Райтшуле і великі багатоколірні композиції на стінах казино ґестапо. Він свідомо затягував цю роботу, щоб забезпечити своє виживання.

27 листопада — велика бійня євреїв Борислава та околиць, влаштована українськими фашистськими парамілітарними організаціями за підтримки ґестапо. Серед сотень убитих були Анна Плоцкер та її наречений Марек Цвіліх, які мали намір найближчими днями спробувати втекти й дістатися до Варшави. Звістка про смерть Анни стала для Шульца важким ударом.

У той самий час Шульц разом із усіма дрогобицькими євреями мусить покинути власну

домівку й переселитися до ґето, де займає з родиною кімнату в одноповерховому баракі по вул. Столярській, 18.

1942

Шульц вирішив надійно сховати свої рукописи та малюнки, передавши їх на зберігання довіреним особам поза ґето. Він змайстрував тимчасові картонні пакети й помістив у них літературні рукописи, малюнки, графічні роботи, багате листування, яке накопичував упродовж багатьох років. Шульц хворіє, лікується амбулаторно в єврейському шпиталі, він голодний, виснажений фізично й нервово, сповнений найгірших передчуттів щодо власної долі. Він вирішує рятуватися втечею та розсилає листи з благаннями про порятунок. Варшавські приятелі, насамперед письменники, виготовляють йому фальшиві документи (т. зв. «арійські папери») і передають їх через представників польського підпілля.

Тим часом, завдяки підтримці Юденрату, впродовж кількох місяців працює разом із кількома знайомими в колишньому єврейському Будинку для старих над каталогізацією колекції з понад ста тисяч цінних книг, по-грабіжницькому конфіскованих спершу совєцькими органами влади, а відтак — німецькими. Ця робота боронить від непосильної для нього важкої фізичної праці, дає відносну тимчасову гарантію безпеки.

19 листопада Шульц вирішив утекти з Дрогобича, споряджений фальшивими документами й грошима. Близько 11 години в ґето спалахує стрілянина; починається т. зв. дика акція місцевого ґестапо. На вулицях стріляють у випадкових перехожих, ґестапівці вбігають слідом за втікачами в брами будинків, убивають тих, хто ховався на сходових клітках і в квартирах. Того дня, який вцілілі назвали «чорним четвергом», на вулицях ґето були застрелені понад 100

осіб, а за деякими повідомленнями — понад двісті. Шульцові, який ішов до Юденрату за хлібом, двічі вистрелив у голову шарфюрер СС Карл Гюнтер, убивши його наповал.

Уночі приятель Шульца Ізидор Фрідман поховав його рештки на єврейському цвинтарі. Місце поховання залишилося невідомим, а випадково вцілілий цвинтар був повністю ліквідований після війни.

Перелік ілюстрацій

с. 13 Ринок у Дрогобичі з будинком Шульців (наріжний будинок праворуч від собору), кольорова фотолистівка, Wydawnictwo Artystów w Wiedniu, А. Шраєр, 1914.

с. 15 Єжи Фіцовський та учень Шульца Альфред Шраєр на дрогобицькому Ринку біля перетину з вулицею Стрийською (Шульцовою «вулицею Крокодилів»), 1988.

с. 18 Велика синагога у Дрогобичі, збудована в 1842-1865 роках; тепер у стадії стрімко прогресуючого руйнування. Фотолистівка, бл. 1905

с. 19 Дрогобицький Ринок у день торговиці. Фотолистівка, видана в 1915 році, незадовго до пожежі в наріжному будинку, в якому народився Бруно Шульц і де містилася мануфактурна крамниця його батьків, а пізніше аптека.

с. 21 Атестат оцінок Бруно Шульца, учня III класу гімназії у Дрогобичі, 1903/1904 навчальний рік.

с. 22 Атестат оцінок Бруно Шульца, учня VII класу гімназії, 1908/1909 навчальний рік.

с. 27 Бруно Шульц після закінчення гімназії ім. Франца Йосифа у Дрогобичі, бл. 1910-1912.

с. 31 Шульц, «Карусель», олівець, бл. 1930.

с. 35 Шульц, «Шарманщик на подвір'ї», ілюстрація до Книги, туш, бл. 1936 р.

с. 37 Маскарад на прийнятті в д-ра Яна Кохановського у Варшаві по вул. Сільській [Wiejska], 11. На передньому плані — господар дому, Віткаци, який «встромляє» Шульцові ножа в живіт, позаду — Роман Ясенський, 1936.

с. 41 Шульц, «Юзеф після приїзду до Санаторію Під Клепсидрою», начерк ілюстрації до оповідання

Санаторій Під Клепсидрою, олівець, 20-і роки.

с. 51 Викладачі та випускники (Шульц посередині у другому ряду) державної гімназії ім. короля Владислава Ягелла в Дрогобичі, 1935.

с. 52 Шульц (із текою) у групі відпочиваючих у Трускавці, кінець 20-х років.

с. 53 Державна гімназія ім. короля Владислава Ягелла у Дрогобичі, 30-і роки.

с. 61 Дебора Фогель, бл. 1932.

с. 67 Дрогобич — загальний вигляд. Фотолистівка, видана перед 1913 р. накладом книгарні А. Герстмана в Дрогобичі. На горизонті видно вежу Ратуші в її давньому вигляді, перебудована перед самою Першою світовою війною.

с. 69 Вулиця Стрийська у Дрогобичі — прототип Шульцівської «вулиці Крокодилів» із Цинамонових крамниць, фотолистівка, бл. 1905.

с. 79 Будинок, у якому Шульц мешкав із родиною у 1910-1941 роках. Фото Єжи Фіцовського, 1965.

с. 82 Оздоблювальний медальйон на печі з білих кахлів — тепер її вже не існує — в кімнаті Бруно Шульца. Фото Єжи Фіцовського, 1965.

с. 89 Шульц, «Юзеф поруч зі сплячим батьком», ілюстрація до Санаторію Під Клепсидрою, олівець, туш, 1926.

с. 94 Фото, виконане після іспитів на атестат зрілості у т. зв. гімназії Блятта в червні 1940 р. У першому ряду вчителі, члени екзаменаційної комісії (в окулярах, вусатий — професор Якуб Блятт, перший ліворуч — Бруно Шульц); на стіні портрети Маркса і Сталіна.

с. 101 Будиночок по вул. Столярській, 18, в якому Шульц займав одну кімнату в останній рік свого життя. Будинок, якого вже не існує, знаходився на т. зв. Лані, тобто в старовинній єврейській ділянці, де в 1941 р. було утворено дрогобицьке ґето. Фото Єжи Фіцовського, 1965.

с. 111 Шульц, «Процесія», графіка *cliché-verre* з циклу *Ідолопоклонна книга*, 1920-1924.

с. 113 Шульц, «Жінка в шалі та чорних панчохах, яка сидить на канапі в будуарі, та три її поклонники», олівець, 20-і роки.

с. 117 Дерев'яна церква св. Юра у Дрогобичі, збудована в XV столітті, досі перебуває в досконалому стані.

с. 121 Рукопис Шульца, на якому представлено його власне вирішення задачі на побудову: «Побудувати трапецію, коли відомі обидві діагоналі, відношення двох суміжних сторін і кут навпроти бічної сторони, яка фігурує в даному відношенні» (*Zbiór zadań matematycznych* J. Krauza, Краків, 1920). Шульц вирішив задачу і доповнив розв'язання власноручними поясненнями в 1935 р., прийнявши виклик колеги з гімназії, вчителя математики Мирослава Кравчишина.

с. 128 Шульц, «Батько, який пише листа до фірми Крістіана Зайпеля», ілюстрація до оповідання *Едзьо*, олівець, бл. 1935.

с. 131 Шульц, ескіз екслібрису для Елли та Якуба, дітей брата Бруно Шульца, олівець, бл. 1925.

с. 133 Кубусь (Якуб) Шульц у віці близько п'ятнадцяти років у помешканні своїх батьків у Львові; на стіні видно гравюру Бруно Шульца «Одвічна казка» з циклу *Ідолопоклонна книга* і його невідомий малюнок-автопортрет, бл. 1930.

с. 134 Двадцятидворічна Елла Шульц, небога Бруно, 1935.

с. 135 Якуб і найстарший у родині Вільгельм, племінники Бруно, біля моря бл. 1932.

с. 139 Бруно Шульц, Лаура Вюрцберг, Мар'ян Яхимович, Анна Плоцкер в саду біля будинку Марка Цвіліха, нареченого Анни Плоцкер, Борислав, 1938.

с. 147 Шульц, втрачений олійний образ, який висів у помешканні його брата Ізидора Шульца у Львові,

намальований у дусі еротичної ідилії, до якої Шульц схилився у 20-х роках, тут утриманий у фіолетово-блакитному колориті. Ця композиція — єдиний збережений олійний образ Бруно Шульца — перебуває у колекції Літературного музею у Варшаві.

с. 151 Бруно Шульц (сидить посередині) і вісім випускників дрогобицької державної гімназії в кабінеті моделей для малювання, 1926.

с. 163 Шульц, єдиний відомий ескіз до *Цинамонових крамниць*, олівець.

с. 179 Шульц, «Примірка у кравця», малюнок олівцем, картон, 20-і роки.

с. 187 Балконні двері та вікно кімнати Шульца в одноповерховому будинку по вул. Флоріанській, 10. Фото Єжи Фіцовського, 1965.

с. 189 Меморіальна дошка українською та польською мовами, вмурована в 1989 році у стіну будинку Шульца по вул. Флоріанській. Помилково інформує, наче Шульц оселився там у 1915 році, хоча це трапилося п'ятьма роками раніше.

с. 191 Не існуюча уже придорожня капличка св. Флоріяна по вул. Флоріанській поблизу будинку Шульца, вже без фігури святого. Фото Єжи Фіцовського, 1965.

с. 197 Поштова листівка і конверт листа Шульца до Анни Плоцкер, 1941.

с. 213 «Ja Anna Csillag», популярна в роки юності Шульца реклама засобу для прирощування волосся. З колекції Томаша Леца.

с. 221 Урочистість ушанування пам'яті Бруно Шульца 19 листопада 1992 р. об 11 год. на колишній вулиці Міцкевича, на місці, де о тій самій порі 50 років тому письменник загинув, застрелений гестапівцем. Праворуч стоїть Єжи Фіцовський, ініціатор цього жалобного вшанування.

с. 229 Церква і монастир отців василіян у Дрогобичі, міфічна садиба недоступних колекцій малярства, які стали причиною явища «другої осені». Фотолистівка, бл. 1905.

с. 233-238 Факсиміле рукопису *Другої осені* на 6 сторінках шкільного зошиту в клітинку, надісланого в 1934 р. до «Камену» і вцілілого в Хелмі Любельському, в паперах редактора Зенона Вашневського. Це єдиний відомий сьогодні манускрипт літературного твору Бруно Шульца.

с. 239-241 Факсиміле листа Бруно Шульца до Зенона Вашневського, редактора видаваного у Хелмі Любельському літературного щомісячника «Камена», за 6 жовтня 1934 р., зі згадками про пересилання рукопису *Другої осені*, оповідання, яке було опубліковане в «Камені» 15 листопада того ж року.

с. 245 «Присвята» або «Інтродукція», графіка *cliché-verre* з циклу *Ідолопоклонна книга* (автопортрет), бл. 1920.

с. 247 Шульц, титульна сторінка одного з примірників *Ідолопоклонної книги*, перо, туш, папір. Кожен примірник був оздоблений рисою в одному екземплярі титульною композицією, 1920-1922.

с. 251 Шульц, «Ундуля вночі», графіка *cliché-verre* з циклу *Ідолопоклонна книга*, бл. 1920.

с. 253 Шульц, малюнок на полотняній обкладинці *Ідолопоклонної книги*, перо, туш, полотно, бл. 1920.

с. 254 Шульц, начерк олівцем до гравюри «Пілігрими» з *Книги*, яка постала на підставі цієї композиції як її модифіковане дзеркальне відображення.

с. 255 Шульц, «Пілігрими», графіка *cliché-verre* з циклу *Ідолопоклонна книга*, бл. 1920.

с. 259 Шульц, «Бестія», графіка *cliché-verre* з циклу *Ідолопоклонна книга*, бл. 1920.

с. 261 Шульц, малюнок тушшю, межа 20-30-х років.

с. 263 Шульц, рисунок у кубістському стилі (ліворуч — Шульц, праворуч — Вайнґартен), олівець, 20-і роки, з колекції Картинної галереї у Львові, пропав після 1965 р.

с. 265 Шульц, «На Цитері», графіка *cliché-verre* з циклу *Ідолопоклонна книга*, бл. 1920.

с. 266 Шульц, титульна сторінка з автопортретом і переліком гравюр, які містить тека *Ідолопоклонної книги*, перо, туш, картон, бл. 1920.

с. 269 Шульц, титульна сторінка *Ідолопоклонної книги*, перо, туш, картон.

с. 272 Шульц, «Ідолопоклонна книга II», титульна гравюра *cliché-verre* з циклу *Ідолопоклонна книга*, бл. 1920.

с. 275 Шульц, «Зачароване місто II» (або «Революція в місті»), графіка *cliché-verre* з циклу *Ідолопоклонна книга*, бл. 1920.

с. 277 Шульц, екслібрис Максиміліана Ґольдштайна, суха голка (?), 20-і роки.

с. 281 Станіслав Вайнґартен, бл. 1930.

с. 282 Шульц, портрет Станіслава Вайнґартена, олівець, 1919.

с. 283 Сторінка Каталогу Вайнґартена із власноручними записами Вайнґартена, в т. ч. «Kafka Franz — Der Prozess».

с. 284 Сторінка Каталогу із записом «Kafka Franz — Proces» (польське видання у перекладі, підписаному іменем Бруно Шульца).

с. 285 Сторінка Каталогу із записами «Schulz Bruno — *Xięga bałwochwalcza* (grafiki 21) i 1 oryg.», «Zbiór rysunków» [Шульц Бруно — *Ідолопоклонна книга* (21 гравюра) i 1 ориг.], «Колекція малюнків»].

с. 286 Шульц, «Сцена в майстерні (Дві натурниці, Шульц і Вайнґартен)», пастель, розмивання тушшю, перо, 1921.

с. 287 Шульц, портрет Вайнґартена з книжкою і п'єром, олівець, папір, бл. 1925.

с. 288 Шульц, проект екслібрису Станіслава Вайнґартена, пастель, розмивання тушшю, перо, 1919.

с. 289 Шульц, екслібрис Станіслава Вайнґартена (театр життя і смерті), офсетний друк, 1920.

с. 291 Шульц, обкладинка каталогу книжок Станіслава Вайнґартена, туш, полотно, бл. 1925.

с. 294 Шульц, ескіз екслібрису Станіслава Вайнґартена, олівець, папір, бл. 1925.

с. 295 Шульц, фронтиспіс *Каталогу Вайнґартена*, олівець, папір, бл. 1925.

с. 294-316 Шульц, літери алфавіту від А до ХУ, відсутні літери J, Ł і Z, олівець, папір, бл. 1925.

с. 317 Шульц, «Finis» — рисунок, який завершує *Каталог*: гриф, що сидить на книжках, олівець, папір, бл. 1925.

с. 318-319 Шульц, начерк портрету нареченої Юзефини Шелінської, олівець, бл. 1934.

с. 325 Шульц, портрет Юзефини Шелінської, пастель, бл. 1935.

с. 328 Бруно Шульц на східцях чорного входу до будинку по вул. Флоріанській у Дрогобичі. На звороті фото — написане олівцем запитання до нареченої: «Чи не пришлеш мені навзаєм Твоє?».

с. 329 Ті ж східці, які тепер уже не існують, сфотографовані в 1965 р. Фото Єжи Фіцовського.

с. 335 Юліан Тувім.

с. 339 Тадеуш Бреза.

с. 342-343 Факсиміле листа Бруно Шульца до Тадеуша Брези за 21 червня 1934.

с. 344 Зенон Вашневский.

с. 346 Романа Гальперн, портрет пензля Ст. І. Віткевича, 1928.

с. 358 Анна Плоцкер.

с. 363 Станіслав Ігнаци Віткевич.

с. 375 Шульц, «Молитви очікування в містечку», малюнок олівцем, бл. 1932.

с. 377 Шульц, «Старійшини у штетлі та Єрусалим, мури якого височіють над горизонтом», туш на креслярській кальці (з призначенням для друку), бл. 1936.

с. 379 Шульц, «Три мудреці», малюнок олівцем, бл. 1938.

с. 381 Шульц, «Радість суботи», туш (із призначенням для друку), бл. 1936.

с. 383 Шульц, «Месія, який возноситься над містечком, на балконі Аделя, Юзеф і Батько», малюнок олівцем, бл. 1935.

с. 389 Бруно Шульц, бл. 1933.

с. 404-406 Факсиміле листа Бруно Шульца до Анджея Плешневича із уривком, у якому дискваліфіковано прозу Казимира Трухановського.

с. 411 Шульц, автопортрет 1939 р., олівець. На звороті — чернетка заяви про прийом до профспілок Західної України.

с. 412 Чернетка заяви Шульца про прийом до профспілок Західної України, написаної на звороті автопортрету.

с. 416 Шульц, автопортрет біля мольберта на тлі містечка, пастель, олівець, 20-і роки.

с. 417 Шульц, автопортрет у процесії ідолопоклонників, пастель, олівець, туш, бл. 1920.

с. 419 Шульц, автопортрет біля креслярської дошки на тлі образів з еротичними мотивами, олівець, 1919.

с. 421 Шульц, автопортрет, олівець, розмита туш, 1924.

с. 426 Портрет Людвіка Гофмана, небожа Шульца.

с. 427 Шульц, портрет матері, що дрімає, Генрієти (Гендель) Шульц, олівець, бл. 1930.

с. 428 Шульц, портрет друга Емануеля (Мундка) Пільпеля, олівець, бл. 1930.

с. 433 Шульц, малюнок, близький за тематикою і виражальними засобами до графічних робіт із циклу

Ідолопоклонна книга, створюваних у той самий період, олівець, вугілля, 1922.

с. 435 Шульц, «Ундуля на прогулянці», малюнок, опублікований у єврейському виданні «Cusztajer», яке видавали у Львові (оригінал не зберігся), вступна версія проекту гравюри з *Ідолопоклонної книги* «Револуція у місті» (або «Зачароване місто»), олівець, вугілля, 1919.

с. 436 Шульц, «Похід васалів», чергова версія більш ранньої роботи «Вакханалія», олівець, до 1936.

с. 437 Шульц, «Жінка зі шпіцрутеном і чоловік на колінах», вугілля, бл. 1930.

с. 438 Шульц, «Оголена тріумфуюча жінка сидить на наче-цоколі, спираючись на відкриту книгу, а біля її ніг двоє чоловіків, один із яких цілує її пантофлю», олівець, 30-ті роки.

с. 439 Шульц, «Жінка і двоє чоловіків (Шульц праворуч) на міських сходах», олівець, бл. 1930.

с. 440 Шульц, «Жінка і дідуган в капелюсі», вугілля, 20-і роки.

с. 441 Шульц, «Дві оголені жінки і чоловік (Шульц) за столиком», олівець, 30-і роки.

с. 442 Шульц, «Ундуля у митців», графіка *cliché-verre* з циклу *Ідолопоклонш книга*, бл. 1920.

с. 443 Шульц, «Оголена жінка у постелі та голова чоловіка (автопортрет)», 30-і роки.

с. 444 Шульц, «Вакханалія», мальована версія гравюри з тією ж назвою, створеної того ж року, проте вилученої Шульцом із більшості відомих нам тек *Книги*, розмита туш, 1920.

с. 445 Шульц, «Оголена натура на античному ложі на тлі міського краєвиду», вугілля, бл. 1930.

с. 451 Шульц, суперобкладинки перших видань *Цинамонових крамниць* і *Санаторію Під Клепсидрою*, друк із малюнків тушшю, відповідно 1934 і 1937.

с. 452 Шульц, «Шарманщик під балконом», начерк ілюстрації до *Книги*, олівець, 30-і роки.

с. 453 Шульц, «Батько, Юзеф і пан фотограф», неопублікована ілюстрація до *Весни*, олівець, туш, папір, 1938.

с. 455 Шульц, «Дві оголені жінки у двокінному фаєтоні з візником у циліндрі», в іншій версії, виконаний тушшю, малюнок опублікований як ілюстрація до оповідання *Санаторій Під Клепсидрою*, олівець, 1936.

с. 457 Шульц, «Юзеф із Батьком серед терористів», ілюстрація до оповідання *Санаторій Під Клепсидрою*, туш, бл. 1936.

с. 458 Шульц, «Аделя уві сні, Едзьо за вікном», ілюстрація до *Едзя* (оригінал втрачено), олівець, вугілля, перед 1934.

с. 459 Шульц, «Читання Книги», ілюстрація до *Книги*, туш, бл. 1933.

с. 460 Шульц, «Б'янка зі своїм батьком в екіпажі», начерк ілюстрації до *Весни*, олівець, найімовірніше 20-і роки.

с. 461 Шульц, «Батько в ресторані Санаторію», ескіз ілюстрації до оповідання *Санаторій Під Клепсидрою*, олівець, бл. 1930.

с. 463 Шульц, «Підхоплений вихором», ілюстрація до *Пенсіонера*, малюнок із присвятою акторці-декламаторці Казимирі Рихтеруwnі 24.III.1936, олівець.

с. 467 Залишки стінописів, виконаних Шульцом у помешканні ґестапівця Ландау в Дрогобичі, стан на початок 2001 року. Пізніше частину стінописів вивезли до Ізраїлю, а решту після консервації перенесли до дрогобицького музею. Фото Томаша Томашевського для журналу «Viva!», 2001.

с. 468 Шульц, «Візник і екіпаж», стінопис у колишньому помешканні ґестапівця у Дрогобичі, тепер в Ізраїлі. Фото Томаша Томашевського для журналу «Viva!», 2001.

с. 469 Шульц, «Королева», стінопис у колишньому помешканні ґестапівця у Дрогобичі, тепер в Ізраїлі. Фото

Томаша Томашевського для журналу «Viva!», 2001.

с. 470 Шульц, «Гном», стінопис у колишньому помешканні гестапівця у Дрогобичі, тепер в Ізраїлі. Фото Томаша Томашевського для журналу «Viva!», 2001.

с. 478 Шульц, «Зустріч», 1920, олія на картоні, 53x70 см. На лицьовому боці внизу посередині присвята: «Найдорожчому Сташкові / до 15 VII 1920 / Бруно». Образ був придбаний варшавським Літературним музеєм у 1992 р. на аукціоні в Лодзі.

с. 481 Ринок у Дрогобичі у дні торговиці, фотолистівка, бл. 1905.

с. 485 Бруно Шульц, бл. 1928.

с. 487 Бруно Шульц, бл. 1934.

с. 495 Бруно Шульц, 30-і роки.

Іменний покажчик

А

Авіґдор [Awigdor] 218

Айґер Діана [Eiger Diana] 118

Аксентович Теодор [Axentowicz Teodor] 48, 246

Андерс Ярослав [Anders Jarosław] 172

Арендт Адольф [Arendt Adolf] 23, 68, 463

Арле Сюзана [Ariet Suzanne] 169, 171

Арндт Вальтер [Arndt Walter] 172

Аронсон Наум [Aronson Naum] 81, 495

Асник Адам [Asnyk Adam] 205

Атаносова М. [Atanosova M.] 172

Ауербах Рахеля [Auerbach Rachela] 59, 159, 190, 199,
220

Б

Бадян [Badian] 220

Байц Бертольд [Beitz Bertold] 143, 361

Бардах Циля [Bardach Cyla] 186

Барткевич Ельжбета [Bartkiewicz Elżbieta] 171

Бартош Отокар [Bartos Otokar] 170, 171

Бейлін Кароліна [Beylin Karolina] 78

Бейлін Стефанія [Beylin Stefania] 78

Бейович Александра [Bejowicz Aleksandra] 330

Берґер Гільда [Berger Hilda] 142, 143, 147, 361

Берент Вацлав [Berent Wacław] 203, 354, 490

Бетман Герш [Betman Hersz] 220

Біндер Симхе [Binder Symche] 157

Біненшток Адольф [Bienenstock Adolf] 246

Біншток Зигфريد [Bienstock Zygfryd] 142, 147

Блешинський Казимир [Błeszyński Kazimierz] 490

Боґушевська Гелена [Boguszevska Helena] 490

Бонк Войцех [Bąk Wojciech] 14

Бонтемпеллі Массімо [Bontempelli Massimo] 82
Бреза Тадеуш [Breza Tadeusz] 38, 56, 58, 66, 77, 173,
194, 196, 205, 228, 321, 323, 330, 339-341, 343, 388, 393,
490, 492, 494
Бродницький Єжи [Brodnicki Jerzy] 161
Броновський Йорам [Bronowski Joram] 171
Бруч Станіслав [Brucz Stanisław] 490
Будрацька-Темпеле Марія [Budratzka-Tempele
(Budracka) Maria] 258, 287, 288, 420, 428, 484

В

Ваґнер Гітель [Wagner Gittel] 127
Ваґнер Фридерика [Wagner Fryderyka] 276
Важик Адам [Ważyk Adam] 57, 203, 490
Вайнґартен Станіслав [Weingarten Stanisław] 141,
146, 226, 260, 262, 276, 280-291, 293, 420, 422, 426, 428,
429, 484
Вайс Войцех [Weiss Wojciech] 48, 246
Вайсман Шахна [Weissman Szachna] 220
Вайсман Якуб [Weissman Jakub] 369, 370
Ванґ Маґда [Wang Magda] 70, 268, 434
Ват Александр [Wat Aleksander] 490
Вашневська Міхаліна [Waśniewska Michalina] 230
Вашневський Зенон [Waśniewski Zenon] 14, 53, 58,
132, 173, 199, 200, 230, 231, 238, 241, 252, 267, 271, 321,
327, 344, 420, 490
Веґнер Фридерика [Wegner Fryderyka] 65, 141
Вежинський Казимир [Wierzyński Kazimierz] 353, 493
Веневська Целіна [Wieniewska Celina] 169, 171, 172
Виґард Дорота [Wygard Dorota] 162
Виґард Ігнаци [Wygard Ignacy] 162
Відал Хуан Карлос [Vidal Juan Carlos] 171
Вільдер Станіслав [Wilder Stanisław] 116, 117
Вінклер Конрад [Winkler Konrad] 368
Вірт Анджей [Wirth Andrzej] 146
Віт Юліуш [Wit Juliusz] 155, 205, 206, 413, 493

Віткевич Станіслав Ігнаци (Віткаци) [Witkiewicz Stanisław Ignacy] 14, 20, 36, 37, 40, 59, 65, 76, 77, 91, 122, 127, 129, 148, 158, 167, 190, 191, 198, 200, 212, 227, 264, 268, 270, 271, 273, 274, 276, 285, 320, 323, 346, 349-352, 354, 363-364, 432, 444, 454, 456, 485, 490-492

Віткевичева Ядвіґа [Witkiewiczowa Jadwiga] 200

Вітлін Галина [Wittlin Halina] 131

Вітлін Юзеф [Wittlin Józef] 131, 161, 203, 323, 356, 490

Віц Ігнаци [Witz Ignacy] 257, 456

Возницький Борис 475

Войцеховський Тадеуш [Wojciechowski Tadeusz] 196, 365, 369-371, 498

Вольф Є. [Wolf J.] 171

Вюрцберг Лаура [Würzburg Laura] 137-141

Вюрцберг-Перцовська Клара [Würzburg-Piercowska Klara] 138, 139

Г

Гаардт Еґґа [Haardt Egga] 161, 186, 188, 190, 401, 495

Гаймберг Давид [Heimberg Dawid] 70

Гальперн Романа [Halpern Romana] 140, 142, 152, 159, 160, 161, 190, 191, 198, 199, 202, 321, 323, 326, 327, 346, 349, 352, 356, 402, 433, 492, 493

Гальперн (Галицький, Говард) Стефан [Halpern (Halicki, Howard) Stefan] 198

Гамерман Юзеф [Hamerman Józef] 126

Ган Йозеф [Hahn Josef] 169, 170, 171, 172

Ган Отто [Hahn Otto] 365

Гендель Кароль [Haendel Karol] 284

Гнатюк Іван 172

Гожица Вілам [Horzyca Wiłam] 271

Гольцман (Зінґер) Марек [Holzman (Singer) Marek] 361

Горовіц Бер [Horowitz Ber] 159

Гофман (шваґер Бруно) [Hoffman, szwagier Brunona] 26, 65, 483

Гофман (діво́че прізви́ще Шульц) Ганя (сестра Бруно) [Hoffman (z Schulzów) Hania, siostra Brunona] 18, 26, 49, 126, 134, 185, 218, 470, 483

Гофман Зигмунт (небіж Бруно) [Hoffman Zygmunt, siostrzeniec Brunona] 26, 49, 98, 154, 185, 470

Гофман Людвік (небіж Бруно) Hoffman Ludwik, [siostrzeniec Brunona] 26, 49, 148, 426

Гюбнер [Hübner] 101

Г

Гайслер Беньямін [Geissler Benjamin] 475

Годлевська (Шульц) Ельжбета [Godlewska (Schulz) Elżbieta] 135, 152, 352

Гольдштайн Максиміліан [Goldstein Maksymilian] 277

Гомбрович Вітольд [Gombrowicz Witold] 76, 82, 155, 756, 169, 171, 190, 191, 194, 200, 274, 267, 323, 338, 353, 356, 357, 376, 490, 493, 494, 495

Горе Ернесто [Gohre Ernesto] 170

Гошліцкі-Бор Елізабет [Goślicki-Baur Elizabeth] 161

Гоявічинська Поля [Gojawiczyńska Pola] 490

Грейф Трюґве [Greiff Trygve] 169

Грос Маґдалена [Gross Magdalena] 59, 60, 488

Грос Ружа [Gross Róża] 59

Грунбаум А. [Grunbaum A.] 496

Грюншляґ Отилія [Grünschlag Otylia] 188, 189, 192, 193

Гурський Еміль [Górski Emil] 106, 122, 156, 157, 183, 185, 215, 218, 219, 424, 473

Гюнтер Карл [Günther Karl] 102, 145, 274, 219-222, 500

Д

Дедерко Генрик [Dederko Henryk] 401

Джіанґранде Аліція [Giangrande Alicja] 59

Домбровська Марія [Dąbrowska Maria] 42, 356
Дретлер Стефанія [Dretler Stefania] 58
Дуч Миколай [Dutsch Mikołaj] 169, 172
Душі Тереса [Douchy Therese] 171

Е

Еппель Асар 172

Є

Єгова Г. [Jehowa H.] 170
Єжевський Кшиштоф [Jeżewski Krzysztof] 172

З

Завістовський Владислав [Zawistowski Władysław]
199
Заводзінський Кароль [Zawodziński Karol] 211
Зеґадлович Еміль [Zegadłowicz Emil] 203, 350, 496
Зелінський Анджей [Zieliński Andrzej] 171
Зільбернер Регіна [Silberner Regina] 143, 326
Зінґер Абрагам [Singer Abraham] 127
Зусман Ян [Susman Jan] 118, 119

І

Інґарден Роман [Ingarden Roman] 158, 205, 354

К

К. Оскар [K. Oskar] 116, 413, 414
Каден-Бандровський Юліуш [Kaden-Bandrowski
Juliusz] 273, 493
Каспровичова Марія (Маруся) [Kasprowiczowa Maria
(Marusia)] 323
Кацнельсон Дора [Katznelson Dora] 476
Кейлін-Мітельман Ірена [Kejlin-Mitelman Irena] 422,
485
Керенуї Грація [Kerényi Grácia] 170
Кійовська Аґнешка [Kijowska Agnieszka] 475

Кіпень Дора [Kipeń Dora] 49
Кітовська Малґожата [Kitowska Małgorzata] 252
Кляйман Рахель [Kleiman Rachel] 171
Кляйнман Фридерик [Kleinman Fryderyk] 257
Корн Рахеля [Korn Rachela] 159
Корнацький Єжи [Kornacki Jerzy] 490
Коско Ален [Kosko Allan] 168, 169, 171
Косовський Юзеф [Kosowski Józef] 97, 154
Кохановський Ян [Kochanowski Jan] 37
Коцімський Кароль [Kocimski Karol] 371
Кравчишин Миколай 145
Краґен Ванда [Kragen Wanda] 190, 356
Крамштик Роман [Kramsztyk Roman] 171
Крепо Марі [Craipeau Maria] 171
Кудо Юкіо [Kudo Yukio] 169, 171, 172
Кунцевичева Марія [Kunciewiczowa Maria] 156, 203, 356, 493, 494
Купферберг Самуель [Kupferberg Samuel] 127
Курилюк Кароль [Kuryluk Karol] 140, 196
Курц-Райнес [Kurtz-Reines] 101
Кушак Алекси [Kuszczał Aleksy] 156, 322
Кшетуська Ганна [Krzetuska Hanna] 250

Л

Ландау Фелікс [Landau Felix] 98, 99, 102, 145, 146, 183, 214, 218-220, 468-474, 499
Лашовський Альфред [Łaszowski Alfred] 386, 399, 403
Лехонь Ян [Lechoń Jan] 495
Лешм'ян Болеслав [Leśmian Bolesław] 90, 203, 490
Лешиц Александер [Leszczyc Aleksander] 252, 345
Ліберверт Самуель [Lieberwerth Samuel] 118, 119, 120, 203
Ліль Людвік [Lille Ludwik] 80, 200, 365, 367
Лінденбаум Шалом [Lindenbaum Shalom] 162
Лісовський Єжи [Lisowski Jerzy] 149, 169, 171
Лободич Мечислав [Łobodycz Mieczysław] 116

Лобос Ігнаци [Łobos Ignacy] 123, 124, 125
Люстіґ Міля [Lustig Mila] 65, 141, 276
Ляутербах Артур [Lauterbach Artur] 249, 250
Лящка Константи [Laszczka Konstanty] 48
Льов [Löw] 102, 220
Льовенталь Едмунд [Löwenthal Edmund] 154, 156,
157

М

Майзельс Кароль [Majzels Karol] 142, 143
Малакаускене Л. [Malakauskiene L.] 172
Мальм Йоган [Malm Johan] 171
Мальчевський Рафал [Malczewski Rafał] 122
Манн Еріка [Mann Erika] 161
Манн Томас [Mann Tomas] 37, 38, 81, 84, 161, 168,
203, 345, 360, 361, 366, 494, 495
Маримінц Целіна [Marymintz Celina] 136
Маршаль Богуслав [Marszal Bogusław] 106, 118, 120,
121, 122
Матушевський Ришард [Matuszewski Ryszard] 217
Мах Вільгельм [Mach Wilhelm] 74
Машевський Генрик [Maszewski Henryk] 290
Мірський Міхал [Mirski Michał] 102, 103
Моравський Здзіслав [Morawski Zdzisław] 138
Моронь Збіґнев [Moroń Zbigniew] 214, 216, 217, 218
Морткович Якуб [Mortkowicz Jakub] 52, 252
Музика Ярослава 251

Н

Наґ Мартін [Nag Martin] 169
Налковська Зоф'я [Nałkowska Zofia] (Софія) 59, 60,
76, 77, 88, 118, 133, 136, 188, 203, 204, 210, 211, 232,
322, 457, 463, 488, 490, 492, 496
Наперський Стефан [Napierski Stefan] 118
Нахт Юзеф [Nacht Józef] 432
Нельсон Вікторія [Nelson Victoria] 172

Новачинський Адольф [Nowaczyński Adolf] 77, 491
Нойгрёшль Мендель [Neugröschl Mendel] 159, 160,
199, 492

О

Обер Єн Крістоф [Öberg Jean Christophe] 380, 382,
383

Опенауер Калікст [Oppenauer Kalikst] 147, 199

Орлев Урі [Orlew Uri] 171

Орнсбо Джес [Ornsbo Jess] 169

Ортвін Остап [Ortwin Ostap] 196, 271

Отенбрайт Рудольф [Ottenbreit Rudolf] 365, 369

П

Паулішкіс [Pauliszki] 99

Перомієс Аарно [Peromies Aarno] 169

Петріка Йон [Petrica Ion] 171

Пєщახович Ян [Pieszczachowicz Jan] 387

Півінський Леон [Piwiński Leon] 340, 490

Пільпель Ґертруда [Pilpel Gertrude] 428

Пільпель Емануель, Едмунд, Мундек [Pilpel Emanuel,
Edmund, Mundek] 47, 65, 141, 155, 226, 276, 287, 289,
338, 413, 426, 428, 429, 484, 485

Пільпель, старший [Pilpel senior] 47, 484

Пінет Жорж [Pinette George] 81, 160, 164, 190, 191,
493

Пйотровська Боґна [Piotrowska Bogna] 172

Плєшневич Анджей [Pleśniewicz Andrzej] 29, 49, 143,
195, 337, 402, 403, 406

Плоцкер Анна [Płockier Anna] 84, 96, 99, 100, 137,
139, 141, 142, 143, 196, 197, 271, 358–362, 496, 499

Подгурський Станіслав [Podgórski Stanisław] 250

Порембальський Тадеуш [Porembalski Tadeusz] 249

Промінський Мар'ян [Promiński Marian] 495

Пронашко Анджей [Pronaszko Andrzej] 251

Процький Адам [Procki Adam] 106, 118, 123, 124, 126

Пуїґ Сальвадор [Puig Salvador] 170
Пшесмицький Зенон [Przesmycki Zenon] 490

Р

Рас Херард [Rasch Gerard] 170, 171, 172
Рассальський С. [Rassalski S.] 399
Редер В. [Reder W.] 171
Рихтерівна Казимира [Rychterówna Kazimiera] 190
Ріф Владислав [Riff Władysław] 48, 56, 57, 58, 203, 226, 486
Розенберг Жорж *vel* Маршак Греґорі [Rosenberg Georges *vel* Marshak Gregory] 80, 199, 495
Розенберг Іріс [Rosenberg Iris] 477
Роллер Давид [Roller Dawid] 127
Ромен Жуль [Romains Jules] 81, 495
Рот Йозеф [Roth Joseph] 162, 203, 496
Ротже Андре [Rotgé André] 495
Рудницький Адольф [Rudnicki Adolf] 490

С

Сальмон Анна [Salmon Anna] 170
Сандауер Артур [Sandauer Artur] 145, 148, 150, 153, 154, 158, 168, 169, 171, 177, 180, 187-193, 221, 223, 376, 412, 413, 494
Себила Владислав [Sebyła Władysław] 211
Сідр Жорж [Sidre Georges] 169, 171
Скочияс Владислав [Skoczylas Władysław] 271, 458
Скурницький Єжи [Skórnicki Jerzy] 188, 193
Слонімський Антоній [Słonimski Antoni] 77, 126, 491
Сойка Еріх [Sojka Erich] 170
Соколовська Яніна *або* Гальперн Романа Сосінська Ядвіґа [Sokołowska Janina *vide* Halpern Romana Sosińska Jadwiga] 199
Старомейський Юзеф [Staromiejski Józef] 23
Стаф Леопольд [Staff Leopold] 490

Стренґ Генрик (Влодарський Марек) [Streng Henryk (Włodarski Marek)] 365

Ступка Богдан 475, 476

Суботін Стоян [Subotin Stojan] 169

Т

Тобіашек Ґорґоніуш [Tobiaszek Gorgoniusz] 67, 463

Трухановський Казимир [Truchanowski Kazimierz] 181, 199, 386-403, 406

Тувім Юліан [Tuwim Julian] 77, 196, 335-336, 490, 491

Туле Максиміліан [Thulie Maksymilian] 53, 248, 249, 486

У

Увачек Ф. [Uvaczek F.] 172

Уяздовський Казимир [Ujazdowski Kazimierz] 476

Ф

Файльгауер Генрик [Fajlhauer Henryk] 171

Фліс Лукаш (Стефан Шуман) [Flis Łukasz (Stefan Szuman)] 205, 211

Фогель Дебора [Vogel Debora] 59, 61, 62, 64, 75, 79, 147, 159, 186-188, 190, 191, 202, 220, 227, 258, 349, 486, 495

Фоєрберґ Ізаак [Feuerberg Izaak] 157, 352

Фошєро Серж [Fauchereau Serge] 149, 278

Фришман Давид [Fryszman Dawid] 162

Фришман Саул [Fryszman Saul] 162, 496

Фрідман Ізидор (Любовецький Тадеуш) [Friedman Izydor (Lubowiecki Tadeusz)] 99, 101, 113, 215, 216, 218, 219, 500

Фріс Леон [Friess Leon] 125

Х

Хаєс Міхал [Chajes Michał] 255, 287, 484

Хазен (Рей-Хазен) Марія [Chasin (Chazen, Rey-Chasin) Maria] 80, 81, 160, 163, 190, 199, 201, 202, 491, 493, 495
Хмужинський Войцех [Chmurzyński Wojciech] 475
Ходзько Ришард [Chodźko Ryszard] 387
Худек Юзеф [Chudek Józef] 143
Хуліаракіс Дімітріс 171
Хцюк Анджей [Chciuk Andrzej] 136, 145, 150, 151, 152, 153
Хшонстовський Францішек [Chrzastowski Franciszek] 23

Ц

Цаймер Гарі [Zeimer Harry] 117, 220
Цвіліх Марек [Zwillich Marek] 97, 143, 271, 358, 362, 499
Ціґе Альфред [Ziege Alfred] 285

Ч

Чайка Кінґа [Czajka Kinga] 409
Чапський Юзеф [Czapski Józef] 490
Чарський Вацлав [Czarski Wacław] 199, 200, 353, 368
Чаховський Казимир [Czachowski Kazimierz]
Чермакова (Германова) Ізабелла [Czermakowa (Hermanowa) Izabella] 40, 371
Чехович Юзеф [Czechowicz Józef] 386, 399
Чижевич Ґражина [Czyżewicz Grażyna] 205, 211
Чілок Анна [Csillag Anna] 32, 33, 70, 110, 213, 268, 462

Ш

Шелінська Гелена [Szelińska Helena] 325
Шелінська Юзефина (Юна) [Szelińska Józefina (Juna)] 8, 9, 62, 105, 148, 152, 201, 281, 320-322, 324-331, 347, 351, 413, 488, 490-493
Шелінський Зиґмунт [Szeliński Zygmunt] 325
Шишко-Богуш Адольф [Szyszko-Bohusz Adolf] 246

Шкраб'юк Андрій 172
Шмер Дзюня [Schmer Dziunia] 276
Шпет Арнольд [Spaet Arnold] 140, 147, 199, 485
Шпет Марек [Spaet Marek] 117, 140, 155
Шпігель Натан [Spiegel Natan] 494
Шраєр Аяля [Schrayer Ayala] 192
Шраєр, учитель релігії [Schreier, nauczyciel religii] 157
Шраєр Файвель (Шраєр Шраґа) [Schreier Feiwel (Schrayer Shraga)] 118, 119, 120, 155, 186, 187, 188, 190, 192, 193
Шренювська Кристина [Śreniowska Krystyna] 147, 199
Штурм де Штрем Тадеуш [Szturm de Sztrem Tadeusz] 215, 217, 323, 349, 351, 353
Шульц Алекс [Schulz Alex] 379, 380, 382
Шульц Вільгельм, небіж Бруно [Schulz Wilhelm, bratanek Brunona] 130, 132, 133, 135, 136, 152, 352
Шульц (діво́че прізви́ще Кугмеркер) Генрієта (Гендель), мати Бруно [Schulz (z Kuhmerkeryw) Henrietta (Hendel); matka Brunona] 17, 18, 25, 26, 123, 124, 125, 127, 134, 426, 482, 488
Шульц Гінда, бабуся Бруно [Schulz Hinda, babka Brunona] 18
Шульц Ізидор (Ізраель), брат Бруно [Schulz Izydor (Izrael); brat Brunona] 18, 126, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 147, 162, 352, 379, 429, 482, 491
Шульц (діво́че прізви́ще Лібесман) Регіна [Schulz (z Liebesmanyw) Regina] 130, 429
Шульц Шимон, дідусь Бруно [Schulz Szymon, dziadek Brunona] 18
Шульц Якуб, небіж Бруно [Schulz Jakub, bratanek Brunona] 130, 131, 133-136, 429
Шульц Якуб, батько Бруно [Schulz Jakub, ojciec Brunona] 17-19, 24-27, 43, 59, 70, 112, 123-127, 178, 426, 456, 482, 484

Шульц-Подстольська Елла, небога Бруно [Schulz-Podstolska Ella, bratanica Brunona] 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 152, 379, 429

Шуман Стефан [Szuman Stefan] 158, 196, 204, 205, 209, 211-213, 267, 457, 488

Ю

Юанська (дівоче прізвище Купферберг) Ернестина (Тинка) [Juańska (z Kupferbergów) Ernestyna (Tynka)] 65, 141, 276, 288

Я

Яворський Анджей Казимир [Jaworski Andrzej Kazimierz] 199, 230

Явровер Отокар [Jawrower Otokar] 288, 484

Яжембський Єжи [Jarzębski Jerzy] Яніш Єжи [Janisch Jerzy] 365, 366, 369, 495

Янушевський Тадеуш [Januszewski Tadeusz] 196

Ярач Стефан [Jaracz Stefan] 51

Ярош Раймунд [Jarosz Rajmund] 53, 248, 249, 474, 486

Ясенський Роман [Jasieński Roman] 37

Яхимович Мар'ян [Jachimowicz Marian] 137, 139, 196, 358

Таблиця відповідності вжитих у тексті оригіналу імен та прізвищ у автентичному написанні та їх кириличних аналогів, вжитих у тексті перекладу (у квадратних лапках фонетична вимова польських прізвищ та імен):

Anders Jarosław Андерс Ярослав

Arendt Adolf Арендт Адольф

Arlet Suzanne Арле Сюзана

Arndt Walter Арндт Вальтер

Aronson Naum Аронсон Наум
 Asnyk Adam Асник Адам
 Atanosova M. Атаносова М.
 Auerbach Rachela Авербах Рахеля
 Awigdor Авіґдор
 Axentowicz Teodor Аксентович [Аксентовіч] Теодор
 Badian Бадян
 Bardach Cyla Бардах Циля
 Bartkiewicz Elżbieta Барткевич Ельжбета [Барткевіч
 Ельжбета]
 Bartos Otokar Бартош Отокар
 Bąk Wojciech Бонк Войцех
 Beitz Bertold Байц Бертольд
 Bejowicz Aleksandra Бейович Александра [Бейовіч
 Александра]
 Berent Wacław Берент Вацлав
 Berger Hilda Берґер Гільда
 Betman Hersz Бетман Герш
 Beylin Karolina Бейлін Кароліна
 Beylin Stefania Бейлін Стефанія
 Bienenstock Adolf Біненшток Адольф
 Bienstock Zygfryd Біншток Зигґфрид
 Binder Symche Біндер Симхе
 Błeszyński Kazimierz Блешинський Казимир
 [Блешиньскі Казімеж]
 Boguszewska Helena Боґушевська Гелена
 [Боґушевська Гелена]
 Bontempelli Massimo Бонтемпеллі Массімо
 Breza Tadeusz Бреза Тадеуш
 Brodnicki Jerzy Бродницький [Бродніцкі] Єжи
 Bronowski Joram Броновський [Броновскі] Йорам
 Brucz Stanisław Бруч Станіслав
 Budratzka-Tempele (Budracka) Maria Будрацька-
 Темпеле [Будрацка-Темпелє] Марія
 Chajes Michał Хаєс Міхал

Chasin (Chazen, Rey-Chasin) Maria Хазен (Рей-Хазен)
Марія

Chciuk Andrzej Хцюк Анджей

Chmurzyński Wojciech Хмужинський Войцех

[Хмужиньскі Войцех]

Chodźko Ryszard Ходзько Ришард

Chrzastowski Franciszek ХШОНСТОВСЬКИЙ

[ХШОНСТОВСКІ] Францішек

Chudek Józef Худек Юзеф

Craipeau Maria Крепо Марі

Csillag Anna Чілок Анна

Czachowski Kazimierz Чаховський Казимир [Чаховскі

Казімеж]

Czajka Kinga Чайка Кінґа

Czapski Józef Чапський [Чапскі] Юзеф

Czarski Wacław Чарський [Чарскі] Вацлав

Czechowicz Józef Чехович [Чеховіч] Юзеф

Czermakowa (Hermanowa) Izabella Чермакова

(Германова) Ізабелла

Czyżewicz Grażyna Чижевич [Чижевіч] Гражина

Dąbrowska Maria Домбровська [Домбровска] Марія

Dederko Henryk Дедерко Генрик

Douchy Thérèse Душі Тереса

Dretler Stefania Дретлер Стефанія

Dutsch Mikołaj Дуч Миколай

Eiger Diana Айґер Діана

Fajlhauer Henryk Файльгауер Генрик

Fauchereau Serge Фошеро Серж

Feuerberg Izaak Фоєрберґ Ізаак

Flis Łukasz (Stefan Szuman) Фліс Лукаш (Стефан

Шуман)

Friedman Izydor (Lubowiecki Tadeusz) Фрідман Ізидор

(Любовецький [Любовецкі] Тадеуш)

Friess Leon Фріс Леон

Fryszman Dawid Фришман Давид

Fryszman Saul Фришман Саул

Geissler Benjamin Гайслер Беньямін
 Giangrande Alicja Джіанґранде Аліція
 Godlewska (Schulz) Elżbieta Ґодлевська (Шульц)
 Ельжбета [*Ґодлевська Ельжбета*]
 Gohre Ernesto Ґоре Ернесто
 Gojawiczyńska Pola Ґоявічинська [*Ґоявічинська*]
 Поля
 Goldstein Maksymilian Ґольдштайн Максиміліан
 Gombrowicz Witold Ґомбрович [*Ґомбровіч*] Вітольд
 Goślicki-Baur Elizabeth Ґошліцкі-Бор Елізабет
 Górski Emil Ґурський [*Ґурскі*] Еміль
 Greiff Trygve Ґрейф Трюґве
 Gross Magdalena Ґрос Маґдалена
 Gross Róża Ґрос Ружа
 Grunbaum A. Ґрунбаум А.
 Grünschlag Otylia Ґрюншляґ Отилія
 Günther Karl Ґюнтер Карл
 Haardt Egga Гаардт Еґґа
 Haendel Karol Гендель Кароль
 Hahn Josef Ган Йозеф
 Hahn Otto Ган Отто
 Halpern (Halicki, Howard) Stefan Гальперн
 (Галицький [*Галицкі*], Говард) Стефан
 Halpern Romana Гальперн Романа
 Hamerman Józef Гамерман Юзеф
 Heimberg Dawid Гаймберг Давид
 Hoffman (z Schulzów) Hania, siostra Brunona Гофман
 (діво́че прізви́ще Шульц) Ганя (сестра Бруно)
 Hoffman Ludwik, siostrzeniec Brunona Гофман Людвік
 (небіж Бруно)
 Hoffman Zygmunt, siostrzeniec Brunona Гофман
 Зигмунт (небіж Бруно)
 Hoffman, szwagier Brunona Гофман (шваґер Бруно)
 Holzman (Singer) Marek Гольцман (Зінґер) Марек
 Horowitz Ber Ґоровіц Бер
 Horzysa Wiłam Гожица Вілам

Hübner Гюбнер
Ingarden Roman Інґарден Роман
Jachimowicz Marian Яхимович [Яхімовіч] Мар'ян
Janisch Jerzy Яніш Єжи
Januszewski Tadeusz Янушевський [Янушевскі]
Тадеуш
Jaracz Stefan Ярач Стефан
Jarosz Rajmund Ярош Раймунд
Jarzębski Jerzy Яжембський [Яжембскі] Єжи
Jasieński Roman Ясенський [Ясєньскі] Роман
Jaworski Andrzej Kazimierz Яворський Анджей
Казимир [Яворскі Анджей Казімеж]
Jawrower Otokar Явровер Отокар
Jehowa H. Єгова Г.
Jeżewski Krzysztof Єжевський [Єжевскі] Кшиштоф
Juańska (z Kupferbergów) Ernestyna (Tynka) Юанська
[Юаньска] (діво́че прізви́ще Купферберг) Ернестина
(Тинка)
K. Oskar К. Оскар
Kaden-Bandrowski Juliusz Каден-Бандровський
[Каден-Бандровскі] Юліуш
Kasprowiczowa Maria (Marusia) Каспровичева
[Каспровічова] Марія (Маруся)
Katznelson Dora Кацнельсон Дора
Kejlin-Mitelman Irena Кейлін-Мітельман Ірена
Kerényi Grácia Керенї Грація
Kijowska Agnieszka Кійовська [Кійовска] Аґнешка
Kireń Dora Кіпень Дора
Kitowska Małgorzata Кітовська [Кітовска] Малґожата
Kleiman Rachel Кляйман Рахель
Kleinman Fryderyk Кляйнман Фридерик
Kochanowski Jan Кохановський [Кохановскі] Ян
Kocimski Karol Коцімський [Коцімскі] Кароль
Korn Rachela Корн Рахеля
Kornacki Jerzy Корнацький [Корнацкі] Єжи
Kosko Allan Коско Ален

Kosowski Józef Косовський [*Косовскі*] Юзеф
Kragen Wanda Краґен Ванда
Kramsztyk Roman Крамштик Роман
Krawczyszyn Mirosław Кравчишин Мирослав
Krzetuska Hanna Кшетуска Ганна
Kudo Yukio Кудо Юкіо
Kuncewiczowa Maria Кунцевичева [*Кунцевічова*]

Марія

Kupferberg Samuel Купферберг Самуель
Kurtz-Reines Курц-Райнес
Kuryluk Karol Курилюк Кароль
Kuszczak Aleksy Кущак Алекси
Landau Felix Ландау Фелікс
Laszczka Konstanty Лящка Константи
Lauterbach Artur Ляутербах Артур
Lechoń Jan Лехонь [*Лехонь*] Ян
Leszczyc Aleksander Лещиц Александр [*Лєщиц*]

Александр

Leśmian Bolesław Лешм'ян Болеслав [*Лєшмян*]

Болєслав

Lieberwerth Samuel Ліберверт Самуель
Lille Ludwik Ліль Людвік
Lindenbaum Shalom Лінденбаум Шалом
Lisowski Jerzy Лісовський [*Лісовскі*] Єжи
Löw Льов
Löwenthal Edmund Льовенталь Едмунд
Lustig Mila Люстіґ Міля
Łaszowski Alfred Лашовський [*Лашовскі*] Альфред
Łobodysz Mieczysław Лободич Мечислав
Łobos Ignacy Лобос Іґнаци
Mach Wilhelm Мах Вільгельм
Majzels Karol Майзельс Кароль
Malakauskiene L. Малакаускене Л.
Malczewski Rafał Мальчевський [*Мальчевскі*] Рафал
Malm Johan Мальм Йоган
Mann Erika Манн Еріка

Mann Tomas Манн Томас
Marszał Bogusław Маршаль Боґуслав
Marymintz Celina Маримінц Целіна
Maszewski Henryk Машевський [*Машевскі*] Генрик
Matuszewski Ryszard Матушевський [*Матушевскі*]

Ришард

Mirski Michał Мірський [*Мірскі*] Міхал
Morawski Zdzisław Моравський [*Моравскі*] Здзіслав
Moroń Zbigniew Моронь Збіґнєв
Mortkowicz Jakub Морткович [*Мортковіч*] Якуб
Nacht Józef Нахт Юзеф
Nag Martin Наґ Мартін
Nałkowska Zofia Налковська Софія [*Налковска*

Зоф'я]

Napierski Stefan Наперський [*Нап'єрскі*] Стефан
Nelson Victoria Нельсон Вікторія
Neugröschl Mendel Нойґрьошль Мендель
Nowaczyński Adolf Новачинський [*Новачиньскі*]

Адольф

Öberg Jean Christophe Обер Єн Крістоф
Oppenauer Kalikst Опенауер Калікст
Orlew Uri Орлев Урі
Ornsbo Jess Орнсбо Джес
Ortwin Ostap Ортвін Остап
Ottenbreit Rudolf Отенбрайт Рудольф
Pauliszkis Паулішкіс
Peromies Aarno Перомієс Аарно
Petrica Ion Петріка Йон
Pieszczachowicz Jan Пещахович [*Пєщаховіч*] Ян
Piłpel Emanuel, Edmund, Mundeck Пільпель Емануель,

Едмунд, Мундек

Pilpel Gertrude Пільпель Гертруда
Pilpel senior Пільпель, старший
Pinette George Пінет Жорж
Piotrowska Bogna Пйотровська [*Пьотровска*] Боґна
Piwiński Leon Півінський Леон [*Півіньскі ЛЕОН*]

Pleśniewicz Andrzej Плешневич [Плешневіч] Анджей
 Płockier Anna Плоцкер [Плоцкер] Анна
 Podgórski Stanisław Подгурський [Подгурскі]
 Станіслав
 Porembalski Tadeusz Порембальський
 [Порембальскі] Тадеуш
 Procki Adam Процький [Процкі] Адам
 Promiński Marian Промінський [Промінські] Мар'ян
 Pronaszko Andrzej Пронашко Анджей
 Przesmycki Zenon Пшесмицький [Пшесмицкі] Зенон
 Puig Salvador Пуїґ Сальвадор
 Rasch Gerard Рас Херард
 Rassalski S. Рассальський [Рассальскі] С.
 Reder W. Редер В.
 Riff Władysław Ріф Владислав
 Roller Dawid Роллер Давид
 Romaines Jules Ромен Жуль
 Rosenberg Georges ve/ Marshak Gregory Розенберг
 Жорж ve/ Маршак Греґорі
 Rosenberg Iris Розенберг Іріс
 Rotgé André Ротже Андре
 Roth Joseph Рот Йозеф
 Rudnicki Adolf Рудницький [Рудніцкі] Адольф
 Rychterówna Kazimiera Рихтерівна Казимира
 [Рихтерувна Казімера]
 Salmon Anna Сальмон Анна
 Sandauer Artur Сандауер Артур
 Schmer Dziunia Шмер Дзюня
 Schraye Ayala Шраєр Аяля
 Schreier Feiwe (Schraye Shraga) Шраєр Файвель
 (Шраєр Шраґа)
 Schreier, nauczyciel religii Шраєр, учитель релігії
 Schulz (z Kuhmerkerów) Henrietta (Hendel); matka
 Brunona, Шульц (діво́че прізвище Кугмеркер) Генрієта
 (Гендель), мати Бруно

Schulz (z Liebesmanów) Regina Шульц (дівоче
прізвище Лібесман) Регіна

Schulz Alex Шульц Алекс

Schulz Hinda, babka Brunona Шульц Гінда, бабуся
Бруно

Schulz Izydor (Izrael); brat Brunona Шульц Ізидор
(Ізраель), брат Бруно

Schulz Jakub, bratanek Brunona Шульц Якуб, небіж
Бруно

Schulz Jakub, ojciec Brunona Шульц Якуб, батько
Бруно

Schulz Szymon, dziadek Brunona Шульц Шимон,
дідусь Бруно

Schulz Wilhelm, bratanek Brunona Шульц Вільгельм,
небіж Бруно

Schulz-Podstolska Ella, bratanica Brunona Шульц-
Подстольська [*Подстольска*] Елла, небога Бруно

Sebyła Władysław Себила Владислав

Sidre Georges Сідр Жорж

Silberner Regina Зільбернер Регіна

Singer Abraham Зінґер Абрагам

Skoczylas Władysław Скочиляс Владислав

Skurnicki Jerzy Скурницький [*Скурніцкі*] Єжи

Słomski Antoni Слонімський [*Слоні́мскі*] Антоній

Sojka Erich Сойка Еріх

Sokołowska Janina *vide* Halpern Romana Sosińska
Jadwiga Соколовська [*Соколовска*] Яніна *див.* Гальперн
Романа Сосінська [*Сосінска*] Ядвіґа

Spaet Arnold Шпет Арнольд

Spaet Marek Шпет Марек

Spiegel Natan Шпігель Натан

Staff Leopold Стаф Леопольд

Staromiejski Józef Старомейський [*Старомейскі*]
Юзеф

Streng Henryk (Włodarski Marek) Стренґ Генрик
(Влодарський [*Влодарскі*] Марек)

Subotin Stojan Суботін Стоян
Susman Jan Зусман Ян
Szelińska Helena Шелінська Гелена [*Шелінська Гелена*]

Szelińska Józefina (Juna) Шелінська Юзефина
[*Шелінська Юзефіна*] (Юна)

Szeliński Zygmunt Шелінський [*Шелінські*] Зигмунт

Szturm de Sztrem Tadeusz Штурм де Штрем Тадеуш

Szuman Stefan Шуман Стефан

Szyszek-Bohusz Adolf Шишко-Богуш Адольф

Śreniowska Krystyna Шренювська [*Шренювська*]
Кристина

Thulie Maksymilian Туле Максиміліан

Tobiaszek Gorgoniusz Тобіашек Горґоніуш

Truchanowski Kazimierz Трухановський Казимир
[*Трухановські Казімеж*]

Tuwim Julian Тувім Юліан

Ujazdowski Kazimierz Уяздовський Казимир
[*Уяздовські Казімеж*]

Uvaczek F. Увачек Ф.

Vidal Juan Carlos Відал Хуан Карлос

Vogel Debora Фогель Дебора

Wagner Fryderyka Ваґнер Фридерика

Wagner Gittel Ваґнер Гітель

Wang Magda Ванґ Маґда

Waśniewska Michalina Вашневська [*Вашнєвська*]
Міхаліна

Waśniewski Zenon Вашневський [*Вашнєвські*] Зенон

Wat Aleksander Ват Александр

Wązyk Adam Важик Адам

Wegner Fryderyka Веґнер Фридерика

Weingarten Stanisław Вайнґартен Станіслав

Weiss Wojciech Байс Войцех

Weissman Jakub Вайсман Якуб

Weissman Szachna Вайсман Шахна

Wieniewska Celina Веневська [*Вєнєвська*] Целіна

Wierzyński Kazimierz Вежинський Казимир
[*Вежинський Казимєж*]

Wilder Stanisław Вільдер Станіслав

Winkler Konrad Вінклер Конрад

Wirth Andrzej Бірт Анджей

Wit Juliusz Віт Юліуш

Witkiewicz Stanisław Ignacy Віткевич [*Віткєвіч*]
Станіслав Ігнаци

Witkiewiczowa Jadwiga Віткевічева [*Віткєвічова*]
Ядвіґа

Wittlin Halina Вітлін Галина

Wittlin Józef Вітлін Юзеф

Witz Ignacy Віц Ігнаци

Wojciechowski Tadeusz Войцеховський [*Войцеховскі*]
Тадеуш

Wolf J. Вольф Є.

Würzburg Laura Вюрцберг Лаура

Würzburg-Piercowska Klara Вюрцберг-Перцовська
[*Вюрцберг-Перцовска*] Клара

Wygard Dorota Вигард Дорота

Wygard Ignacy Вигард Ігнаци

Zawistowski Władysław Завістовський [*Завістовскі*]
Владислав

Zawodziński Karol Заводзінський [*Заводзіньскі*]
Кароль

Zegadłowicz Emil Зеґадлович [*Зеґадловіч*] Еміль

Zeimer Harry Цаймер Гарі

Ziege Alfred Ціґе Альфред

Zieliński Andrzej Зелінський [*Зеліньскі*] Анджей

Zwillich Marek Цвіліх Марек

Текстологічна примітка видавця

До тому *Регіони великої єресі та околиці* увійшли такі тексти й цикли нарисів (у переглянутих і доповнених версіях):

1. *Regiony wielkiej herezji* (Wydawnictwo Literackie, wyd. I 1967, II 1975, Słowo, wyd. III 1992)
2. *Okolice sklepów cynamonowych* (Wydawnictwo Literackie, 1986)
3. *Druga jesień* (Wydawnictwo Literackie, 1973)
4. *Xięga bałwochwalcza* (Interpress 1988)
5. *Alfabet Weingartena* (раніше не публіковано)
6. *J [...] Bezimienna* (раніше не публіковано)
7. *Listy niektóre* (Wydawnictwo Literackie, 1975, *Księga listów*; Wydawnictwo Literackie, 1984, *Listy, fragmenty...*; Chimera, 1993, *Z listów odnalezionych*)
8. *Czekanie na Mesjasza* (1992, тижневик «Polityka» № 46 під назвою *W oczekiwaniu na Mesjasza*)
9. *Własnowidz i cudzotwórca* (1996, щомісячник «Kresy» № 26)
10. *Druga strona autoportretu* (1995, тижневик «Polityka» № 41)
11. *Autoportrety i portrety* (раніше не публіковано)
12. *Kobieta — idol i władczyni* (1999, щоденна газета «Gazeta Wyborcza», 4-5 вересня)
13. *Ilustracje do własnych utworów* (1992, Wydawnictwo «Re-Print»)
14. *Kalendarium życia i twórczości Brunona Schulza* (1995, w: *Bruno Schulz 1892-1942, Katalog-Pamiętnik Wystawy «B. Schulz. Ad memoriam»*, Muzeum Literatury w Warszawie)

Зібраний Єжи Фіцовським епістолярій Бруно Шульца — виданий у 1975 році під назвою *Księga listów* — готується до друку окремим книжковим виданням разом із пізніше віднайденими епістолярними текстами письменника.

«... Прошу моїх Близьких і моїх Далеких про благословення посмішки і ласку погожості духа»

У вересні 1999 року авторитетний міжнародний фонд «Pogranicze» із маленького містечка Сейни на польсько-литовському прикордонні вперше визначив особу, гідну почесного звання «Людини Пограниччя». Нею став 75-річний польський поет, письменник, перекладач, етнограф, мистецтвознавець і незрівнянний шульцолог Єжи Фіцовський.

В обґрунтуванні рішення було означено: «Із надзвичайно багатого доробку Єжи Фіцовського для нас особливо важливою є його поезія, прошита духом пограниччя, його піонерська пристрасть у пізнанні й популяризації історії та культури циганів у Польщі, його зусилля у справі засвоєння у польськомовному середовищі культурної спадщини їдишу та пам'яті про Шоа, а також відкриття й пізнання таємниць життя та творчості Бруно Шульца». Зрештою, то було до певної міри апостеріорне тлумачення, адже годилося написати якесь обґрунтування. Насправді ж, як сказав у інтерв'ю для «Tygodnika Powszechnego» керівник «Pogranicza» Кшиштоф Чижевський, у випадку Єжи Фіцовського головним критерієм було те, що той був Єжи Фіцовським, справжньою людиною-симфонією, для якої годі вигадати формальні рамки, котрих вона б і так уже не виписала своїм власним життям.

Єжи Фіцовський народився 4 жовтня 1924 року у Варшаві, тут він прожив усе своє життя та помер 9 травня 2006 року і був похований на військовому

меморіалі Повонзки. Останній факт легко зрозуміти, знаючи, що юнаком майбутній поет перебував у русі опору нацистам, дивом врятувався із ґестапівської тюрми Пав'як, брав участь у Варшавському Повстанні 1944 року, врешті зумів вижити у нацистському концентраційному таборі. Доля відміряла йому 82 роки. Проте від його рідного міста гітлерівські варвари не залишили й сліду. Тисячі ровесників загинули молодими у момент безмежно мужньої та, на жаль приреченої, спроби самотужки визволити від окупантів столицю Польщі. Мільйони співвітчизників були убиті чужинцями лише тому, що були зроду польськими євреями або циганами. Він відчував свій борг вдячності перед долею і покликання розповісти світові про квінтесенцію духу невинно убієнних — їхню культуру.

Інтелектуальна пригода тривалістю в усе свідоме життя пов'язала Єжи Фіцовського із Бруно Шульцом. Як слушно зауважив Джон Апдайк, він став для дрогобицького генія тим, ким для Франца Кафки був Макс Брод. Втім, мабуть навіть кимось важливішим, — перегорнувши останні сторінки цієї книжки, виразно усвідомлюєш, що Фіцовський вчинив неможливе, вирвавши жертву з пазурів потворного Молоха забуття достоту в останню мить, коли ще залишалася бодай дешиця слідів, за якими вдалося так блискуче реконструювати життя й доробок Бруно Шульца.

Ще одним безприкладним подвигом стало відкриття загалові універсуму циганської культури. Переслідуваний після війни комуністичними спецслужбами, Єжи Фіцовський упродовж 1948–1950 років ховався у циганському таборі, де глибоко пізнав ромський побут і мову, щоб пізніше описати світла й тіні цього унікального середовища у народознавчих збірках есеїв «Польські цигани» (1953), «Цигани на польських дорогах» (1965), «Демони чужого страху» (1986) і «Цигани в Польщі. Історія та звичаї» (1989), а з іншого

боку — в не менш промовистій добірці перекладів автентичних ромських казок «Галузка із сонячного дерева» (1961). Один із небагатьох з-поза ромського середовища він глибоко занурився у його реалії, тож цілком природно, що саме до нього звернулася за порадою ромська поетеса Броніслава Вайс, вірші якої він видав у польському перекладі в 1956 році, започаткувавши світову кар'єру великої Папуші.

Врешті, годі не подивуватися унікальному внескові Єжи Фіцовського у витворення пам'яті поляків (та й загалом, ширшого кола тих, хто читає польською) про фантастично багатий світ культури їхніх земляків-євреїв і про трагічну їх долю в чорні літа Шоа. Йдеться і про розкішну антологію перекладів із єврейської народної поезії «Родзинки з мигдалем» (1988), і про перекладені з їдиш вірші Моріса Розенфельда, Лейба Найдуса, Дебори Фогель, Ізраеля Еміота, Якуба Зоншайна, а відтак поеми Іцхака Кацнельсона «Пісня про убитий єврейський народ». А ще про власну збірку віршів «Ворожіння з попелу», опубліковану в самвидаві в 1979 році. Один із найбільших митців ХХ століття Марк Шагал був так нею захоплений, що підготував добірку авторських ілюстрацій, відбитих у Франції у 1981 році. Зазвичай він не займався книжковою графікою, зробивши ще один виняток хіба для Біблії.

Далєбі, перекладацький доробок Єжи Фіцовського вражає своїм розмаїттям, а водночас екзотичністю, яку так високо цінував цей барвистий соловей у саду польського віршованого слова. З іспанської він перелицьовував Федеріко Гарсія Лорку, з румунської — народну лірику, з російської — вірші Болеслава Лешмяна, з середньовічної латини і хорватської — вірші поетів XVI–XVIII століття Дінко Ранджіна, Івана Буніча й Ігната Джурджевіча.

А ще ж не забудьмо про півтора десятка оригінальних поетичних збірок творів для дорослих і

для дітей, настільки досконалих за формою і новаторських за мовою, що окремі вірші були визнані класикою та включені до шкільних читанок ще за життя поета. Тай про активну політичну поставу згадаймо — участь у Комітеті оборони робітників, протестах польської опозиції, просвітництві у середовищі робітництва...

І все одно, помираючи, Єжи Фіцовський попросив написати на власній могилі, що так і не встиг зробити того, що прагнув. Великі творці зазвичай бувають надміру вимогливими до себе.

Андрій Павлишин

Примітки до електронної версії

Перелік помилок набору, виявлених та вправлених верстальником електронної версії

С. 48: Проте цього виявилось не досить, бракувало ще якихось необхідних формальностей, аби здобути повні права [вчитюлювання] => вчителювання в середній школі.

С. 52: Уже в березні 1922 року у Варшаві в Товаристві заохочення красних мистецтв [Towarzystwo Zachęty Sztuk [Pięknych] => Pięknych] відбулася перша виставка графіки Шульца, а в червні того ж року він узяв участь у колективній виставці в Товаристві приятелів красних мистецтв [Towarzystwo Przyjaciół Sztuk [Pięknych] => Pięknych] у Львові.

С. 73: Певна [видимість] => видимість об'єктивної реальності дотримана, певні її зовнішні рудименти шановані й надалі, а водночас під сумнів потрапляють істотні її риси й закони: час, простір, окремішність поодиноких істот.

С. 90: Шульцівська «топографія липневої ночі» так само незамінна, як «нарис [зальної] => загальної систематики осені».

С. 106: Занурення у дальші околиці цинамонових крамниць походить із переконання, що й воно може дати нам істотні доповнення, кинути нове світло, [доповогти] => допомогти в реконструкції цілого.

С. 138: Там була списана пожежа нафтової свердловини в Бориславі, [яки] => яку сестра бачила в дитинстві.

С. 186: ...то були листи до Шульца, написані Деборою Фогель і [Еддою] => Еггою ван Гаардт у 1938 році.

С. 190: Кілька листів, знайдених Шраєром і пізніше переданих мені п. Новаком, — від [Едди] => Егги Гаардт і Дебори Фогель — так само походять з того ж року.

С. 207: Дивною й радісною здається мені та близькість, і я боюся, щоб не зруйнувати [дистанціюне] => дистанцію надто квапливо.

С. 226: Для кого він записував ті перші сторінки своєї «приватної [міфології» Шульц] => міфології»? Шульц не намагався їх надрукувати...

С. 260: Втім, він виконував не [графічні] => графічні мініатюри, а проекти більшого формату, з яких щойно фотодрук чинив зменшені книжкові знаки.

С. 276: Універсалізм Шульцівської візії не відмовляється від топографічних знаків — так само і в прозі — а включає упізнавані реалії «тутешності» до своєї [всеохопної] => всеохопної міфології.

С. 280: Каталог має форму книжки в цупкій полотняній оправі бежево-жовтуватого [забарвлення] => забарвлення і оздоблений рисунками тушшю на обох обкладинках

С. 325: ...проте почувався фатально, на що вплинула необхідність [прийняття] => прийняття рішення про те, щоб почати працювати у Варшаві...

С. 382: Решту своїх знань посол зберіг для себе, зокрема й таку кардинально важливу деталь, як прізвище втаємниченої особи, яка могла б допомогти у [віднайденні] => віднайденні *Месії*.

С. 387: ...краківський літературний критик Ян Пешахович згадав про образливі для письменника [висновку] => висновки...

С. 387: В утвердженні іміджу Трухановського, начебто не залежного від Шульцівських джерел, значну роль відіграла повоєнна літературна критика, особливо

з [осередков] => осередків, пов'язаних із часописами РАХ-у...

С. 441: [Монотематичнісь] => Монотематичність тих робіт призводить до тиражування в різних, іноді схожих, наче близнюки, відмінах того самого мотиву...

С. 452: Утім, це виявилось не в пасивних [запозиченнях] => запозиченнях і слідуванні усталеним зразкам.

С. 460: ...затятість, із якою Шульц тримається тих мотивів, які знову й знову модифікує та вдосконалює, либонь свідчить про те, яку велику вагу він приділяв пластичному [доповнення] => доповненню свого письменства.

С. 482: [Створюються] => Створюються перші портрети приятелів і автопортрети, а також фантастичні композиції.

С. 496: Листування зі знайомим пластиком-вітражистом Тадеушем Войцеховським, викладачем [нової] => нової школи мистецтва у Львові.

С. 510: [Оберь] => Обер Єн Крістоф

С. 518: [Оберь] => Обер Єн Крістоф

С. 520: Шеліньска [Язефіна] => Юзефіна

С. 527: ...працюючи з натурою у Варшавському зоопарку, заприятелювала з його директором Яном Жабінським та дружиною [останнього] => останнього Антоніною...

notes

Примечания

С. 7 «...відколи Дрогобич опинився за кордоном» — у вересні 1939 згідно з пактом Молотова-Ріббентропа Червона армія окупувала більшу частину довоєнної Польської держави; у 1941-1944 місто перебувало під німецькою окупацією, від 1944 — у складі СРСР, тепер в Україні. *(Примітка перекладача).*

С. 7 «...напередодні жовтневої „відлиги“ 1956 року...» — після смерті Й. Сталіна (5.III.1953) та польського сталіністського диктатора Б. Берута (12.III.1956), під впливом змін в СРСР у ПНР відбулися масові антикомуністичні виступи робітників, чим польське партійне і державне керівництво скористалося для поглиблення суверенності країни, певної лібералізації режиму та опрацювання власного шляху комуністичної модернізації, зокрема зменшення ідеологічного тиску в галузі культури. Усе це в польській історіографії називають «жовтневою відлигою», яка протривала недовго, адже основи режиму, механізми залежності від СРСР та ідеологічні підстави політики ПОРП іще майже 30 років залишалися загалом незмінними. *(Примітка перекладача).*

Переклад здійснено за виданням Фонду «Pogranicze», яке побачило світ у 2002 році, ще за життя Автора. Цей текст, як зазначив у вступі Автор, дещо відрізняється від попередніх публікацій окремих його творів.

Оповідання та повісті Бруно Шульца зі збірок *Цинамонові крамниці* та *Санаторій Під Клепсидрою* українською мовою перекладали Іван Гнатюк, Микола Яковина, Тарас Возняк, Андрій Шкраб'юк і Андрій Павлишин. Ці переклади увійшли до книги: Бруно Шульц. *Цинамонові крамниці. Санаторій Під Клепсидрою*, Львів 2004, виданої Форумом видавців України. Саме на це видання ми посилаємося після цитат, скажімо: [Геніальна епоха; 132] — це означає, що йдеться про оповідання *Геніальна епоха*, процитовано стор. 132 видання. Іноді доводилося дещо модифікувати цитату, аби дослівний переклад виконував передбачену йому роль, тоді до номера сторінки у посиланні додано зірочку: [Геніальна епоха; 132*]. Пропуск у цитованих художніх текстах, листах і документах помічено знаком: [...]. Задля кращого розуміння реалій та контексту наприкінці тому подаємо короткі примітки. (*Примітка перекладача*).

С. 12 *«З огляду на мою занадто пізню дату народження, доля подарувала мені ті, ні з чим не порівнянні емоції, які відчуваєш, коли вперше читаєш твори Шульца, щойно в 1942 році», — Є. Фіцовський народився у 1924 році у Варшаві, отож у 1942 році йому було 18 років. (Примітка перекладача).*

С. 14 «...надходив період „помилки і перегинів“ у культурній політиці» — так евфемістично називала комуністична критика й історіографія часи сталінського терору в культурному житті ПНР (1948–1956), коли обов'язковим і єдиним творчим методом вважався соціалістичний реалізм, а твори «буржуазних формалістів» на взірець Бруно Шульца були вилучені з культурного обігу, чимало оригінальних пластичних робіт знищені. Ще один несприятливий для поширення творчості Шульца чинник полягав у копіюванні в ПНР совєцьких антисемітських кампаній: нагінки в 1948/1949 роках на «безрідних космополітів» та переслідування «лікарів-шкідників» у 1952/1953 роках. (Примітка перекладача).

С. 14 *Станіслав Ігнаци Віткевич* (псевдонім — *Віткаци*, 1885–1939) — одна з чільних постатей польської культури першої половини ХХ століття, класик світового малярства і театру, філософ, теоретик мистецтва, творець теорії Чистої Форми, драматург, автор романів-антиутопій; син відомого художника Станіслава Віткевича, виріс у середовищі «Молодої Польщі» (Краків, Закопане), навчався малярства в Польщі, Італії, Франції та Німеччині; учасник етнографічної експедиції Б. Маліновського до Австралії (1914 року), під час I Світової війни закінчив офіцерську школу в Петербурзі та служив у царській гвардії; у 1918–1922 був теоретиком угруповання «Formiści» («Формісти»), пізніше багато займався театром, у 1928 році заснував у Варшаві «Портретну фірму С.І. Віткевич», яка надавала портретні послуги, часто експериментував із різними наркотичними речовинами; наклав на себе руки в Озерах на Поліссі, дізнавшись, що Червона армія увійшла 17 вересня 1939 року до Польщі; драматургія Віткевича має риси фантастичного гротеску, близька до театру абсурду, романи-антиутопії *622 падіння Бунґа*, *Прощання з осінню*, *Ненаситність*, *Єдиний вихід* пророчно показують катастрофу європейської цивілізації; творчість художника й літератора була заснована на розбудованій ним системі естетичних поглядів (гасло Чистої Форми, яке протиставляло метафізичні та естетичні цілі мистецтва його зображальним і дидактичним функціям) та на історіософській концепції катастрофізму. Шульц і Віткевич активно контактували у 20-30-х роках, листувалися, про що Є. Фіцовський пише у різних розділах цієї книги. *(Примітка перекладача).*

С. 14 «*Kamena*» — літературний часопис, який із різною періодичністю (у 30-х роках як щомісячник) виходив у Хелмі (Холмі) та Любліні; заснований у 1933 році К.А. Яворським і З. Вашневським, відновлений у 1945 році, проіснував із перервами до 1988 року; естетична програма була орієнтована на авангард і ліву інтелігенцію. *(Примітка перекладача).*

С. 14 «*Sygnaty*» — щомісячне (від 1938 року двічі на місяць) літературно-публіцистичне видання, яке виходило у Львові у 1933–1934 і 1936–1939 роках; редактори: Т. Голендер, від 1934 року К. Курилюк; із 1936 року виконувало функцію загальнопольського органу молодії лівої інтелігенції. *(Примітка перекладача).*

С. 17 «...на розі вулиці Симбірської (пізніше Міцкевича)» — тепер вулиця Шевченка. (Примітка перекладача).

С. 17–18 «Внизу містилася крамниця мануфактури» — оригінальний текст Єжи Фіцовського звучить: «Na dole mieści się sklep bławatny czyli magazyn towarów łąkciowych». Тут і надалі в українському перекладі для відтворення цих синонімічних словосполучень вжито формулювання «крамниця мануфактури». Sklep bławatny дослівно означає «крамниця, де торгують тканинами [волошкового кольору]», magazyn towarów łąkciowych — «склад товарів, міркою для яких служить лікоть». (Примітка перекладача).

С. 18 «Шульців батько народився у неспокійному для Галичини 1846 році» — йдеться про повстання 1846 року на теренах т. зв. Вільного міста Кракова, формально незалежного утворення, яке Габсбурги приєднали після поразки повстання до Галичини, назвавши цю територію «Західною Галичиною». Особливістю повстання було те, що підняла його польська шляхта, натомість польські селяни нещадно розправлялися зі своїми господарями. Селянський бунт спалахнув 18.11.1846, селяни під проводом Якуба Шелі зруйнували 470 шляхетських дворів, убили близько 1100 осіб. Австрійські військові скористалися селянським бунтом для придушення виступу шляхти, а відтак до літа 1846 року придушили селянський бунт. Євреї підтримали шляхтичів-повстанців, близько 500 із них воювали як добровольці у повстанському війську, водночас керівники повстання видали 23.11.1846 перший у польській історії документ, який ліквідував станову різницю між поляками та євреями. *(Примітка перекладача).*

С. 19 «*Давно вже не було крамниці...*» — батьки Шульца змушені були продати будинок на Ринку і крамницю в 1910 році, в жовтні 1914 року козачі підрозділи російської армії спалили цей будинок, тепер на цьому місці стоїть будівля, споруджена після Другої світової війни. *(Примітка перекладача).*

С. 19 *«Вони навіть не передали Бруно мови своїх предків, якої він так ніколи й не навчився, розуміючи її слова лише тією мірою, якою вони близькі до німецьких»*, — ідеться про їдиш, мову ашкеназійських євреїв, яка постала, починаючи від IX століття, у діаспорі Центральної Європи і містила приблизно на 75 % германську лексику, на 15 % лексику івриту, на 10 % слов'янську лексику. (Примітка перекладача).

С. 20 *Йом-Кіпур* — дослівно «День прощення», «Судний день», найважливіший святий день в юдаїзмі, день посту, каяття і відпущення гріхів, коли вирок Всевишнього про долю на наступний рік скріплюється печаттю; є завершенням десяти днів покаяння (ямім нораїм), які настають із початком Нового року (Рош га-Шана, зазвичай наприкінці вересня або на початку жовтня, на межі місяців елул і тішрей). *(Примітка перекладача).*

С. 20 «...пішов у 1902 році до школи» — у 1902–1910 роках Бруно Шульц навчався у реальній гімназії ім. цісаря (імператора) Франца Йосифа по вул. Сенкевича (тепер Івана Франка). Зараз у цьому приміщенні розташований головний корпус Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, в одній з аудиторій якого є музей Бруно Шульца. *(Примітка перекладача).*

С. 26 «Вони перебралися до будинку по вулиці Беднарській» — пізніше ця вулиця звалася Флоріянською, тепер це вулиця Юрія Дрогобича. Будинок позначався під номером 10, тепер має номер 12. (Примітка перекладача).

С. 27 *«...почалася I Світова війна. Коли вона спалахнула, частина родини, боячись наближення фронту, виїхала до Відня. Погіршення стану здоров'я батька змусило їх невдовзі повернутися...»* — на думку Є. Яжембського, родина Шульців евакуювалася до Відня в 1917 році. (Примітка перекладача).

С. 30 «Каспар і Валтасар — то блукаючі дворами шарманщики» — Шульц надав мандрівним музикантам легендарні імена «мудреців зо сходу» (Мт., 2), які принесли дари Ісусові-немовляті. В Євангелії від Матвія ці імена не згадані, від III ст. у християнській традиції фігурують «три царі», а імена Каспар, Валтасар і Мельхіор фігурують у переказах від IX століття (Каспара вважали негром). *(Примітка перекладача).*

С. 33 *anticipando* — від лат. *anticipatio* — «наперед складене, переддосвідне уявлення, вроджена ідея». (Примітка перекладача).

С. 34 «...мотив із *Erlkönig*. Коли Бруно мав вісім років, мати читала йому: *Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?...*» — ідеться про баладу Йоганна Вольфганга фон Гете *Erlkönig*, переробку балади Йоганна Готфріда Гердера *Erlkönigstochter*, сюжет якої, своєю чергою, запозичений із данської балади *Улоф і ельфи*. Данське *eilerkonge* («король ельфів») Гердер помилково переклав німецькою *Erlkönig* («лісовий цар»). В українських перекладах відомі версії Бориса Грінченка — «лісовий цар» та Максима Рильського — «вільшаний король» (друга ближча до первісного варіанту). Процитований перший рядок балади Гете дослівно означає: «Хто то скаче поночі крізь морок і вихор?», у перекладі Б. Грінченка звучить: «Хто їде в негоду тим лісом густим?», у перекладі М. Рильського: «Хто пізно так мчить у час нічний?». (Примітка перекладача).

С. 34 *фірмамент* — небесне склепіння, небеса.
(Примітка перекладача).

С. 37 «*Минуле Якова*» — перший том тетралогії Томаса Манна *Йосиф і його брати*, який вийшов друком у Відні у 1933 році (наступні частини відповідно — *Юний Йосиф*, Відень, 1934, *Йосиф у Єгипті*, Відень, 1936, *Йосиф-годувальник*, Стокгольм, 1943). (*Примітка перекладача*).

С. 47 «Після чотирнадцятилітньої перерви він знову ступив на поріг державної гімназії ім. короля Владислава Ягелла» — так у міжвоєнний період називалася колишня реальна гімназія ім. цісаря (імператора) Франца Йосифа по вул. Сенкевича (тепер Івана Франка) (див. примітку до с. 20; в електронній версії — примітка № 15). *(Примітка перекладача).*

С. 50 *conditio sine qua non* (лат.) — неодмінна умова.
(Примітка перекладача).

С. 50 «...старим лошакам із четвертого класу» — у 4-му класі гімназії навчалися 14-річні підлітки. (Примітка перекладача).

С. 59 *Дебора Фогель* (1902–1942) — поетеса та прозаїк, писала їдишем і польською; народилася у містечку Бурштин на Львівщині, в учительській родині, пов'язаній із традицією Таскали (єврейського просвітництва) та сіоністським рухом, в юності брала участь у молодіжній сіоністській організації Гашомер Гацаїр; після I Світової війни разом із родиною переселилася до Львова, де закінчила університет Яна Казимира (філософія, історія, польська література), була учасницею семінару знаменитого філософа Казимира Твардовського; в 1924 році перевелася до Ягеллонського університету в Кракові, де 1926 року захистила докторську дисертацію «Пізнавальне значення мистецтва у Геґеля та його модифікації в Юзефа Кремера»; після мандрів Європою працювала викладачкою літератури й психології в Єврейській семінарії Якова Ротмана, яку під совєцькою окупацією перетворили на учительську семінарію викладачів мови їдиш; після німецької окупації Львова Д. Фогель відмовилася переховуватися з фальшивими документами поза ґето, впала у глибоку депресію і загинула разом із матір'ю, сином і чоловіком, архітектором Шулімом Баренблютом, у серпні 1942 року під час нацистської акції «ліквідації». Свідомо послугувалася у творчості мовою їдиш, хоча володіла нею гірше, ніж польською чи німецькою, тому її тексти редагувала подруга Рахеля Ауербах (див. нижче); 1930 року опублікувала том віршів *Фігури дня* [Tog-figum], 1934 року — *Манекени* [Manekinen], 1935 року — том прози *Цвітуть акації* [Akasjes blien], який наступного року в авторському перекладі польською мовою з'явився у варшавському видавництві «Rój» (перевиданий через

сімдесят років, 2006-го у краківському видавництві «Austeria»). Приблизно у 1930 році познайомилася в Закопаному з Віткаци, якому дала перечитати свою докторську працю, та Шульцом; листування з останнім спонукало його до укладення збірки оповідань *Цинамонові крамниці*, їхній роман закінчився відмовою Д. Фоґель вийти заміж за письменника, проте вони до кінця життя зберегли приятні й довірливі стосунки; листування між ними радше за все загинуло, за винятком кількох випадкових листів (див. розділи *Горище на Флоріанській* та *Втрати і знахідки*). (Примітка перекладача).

С. 59 *Рахеля Ауербах* (1901-1976) — єврейський історик, журналіст, письменниця, за освітою психолог; у 1920-х роках працювала у львівському журналі «*Najer Morgen*» («Нове завтра»); писала їдишем, івритом та польською мовами; у роки Другої світової війни мешкала у Варшавському Ґето, де була близьким співробітником легендарного історика Ґето доктора Рінґельблюма, зокрема записала спогади втікача з табору смерті Треблінка Якуба Абрама Кшепіцького, опікувалася упродовж 3-х років громадською кухнею, була пов'язана з польською підпільною організацією допомоги євреям «Жеґота»; у 1943 році втекла і переховувалась у Варшавському зоопарку аж до Варшавського повстання; з 1950 року в Ізраїлі, керувала відділенням Яд Вашем у Тель-Авіві; товаришувала з Деборою Фоґель (зокрема правила її тексти їдишем), авторка спогадів *Порвані нитки. Дещиця спогадів про Дебору Фоґель і Бруно Шульца* (їдишем). (Примітка перекладача).

С. 59 *Магдалена Грос-Зелінська* [Magdalena Gross-Zielińska] (1891–1948), польська скульпторка єврейського походження, освіту здобула у Варшаві та Флоренції; авторка портретів відомих діячів політики та культури; у 1930-х роках створила власний стиль анімалістики, у 1937 році отримала золоту медаль на Міжнародній виставці мистецтва й техніки в Парижі за скульптури (малої форми) зубра і птахи бугая; працюючи з натурою у Варшавському зоопарку, заприятималася з його директором Яном Жабінським та дружиною останнього Антоніною, це подружжя у роки війни врятувало її та чимало інших євреїв, переховуючи їх на території зоопарку; більшість робіт скульпторки загинула в роки війни. *(Примітка перекладача).*

С. 59 *Софія Налковська* (1884–1954), відома польська письменниця, есеїстка, діаристка, організатор літературного життя (зокрема віце-президент польського ПЕН-клубу), член Польської Академії Літератури, в післявоєнні часи депутат сейму та член Головної комісії з вивчення гітлерівських злочинів у Польщі; у міжвоєнний період виробила власний стиль соціально-психологічної прози, який відзначався глибиною аналізу людських характерів та інтелектуальною моральною рефлексією; значну увагу приділяла описові долі жінок із різних соціальних спільнот і проблематиці кохання. Вона допомогла кільком дебютантам увійти в літературу, серед них був і Бруно Шульц, певний час її коханець (у приступі ревності видавець Богуслав Кубинський, який жив із Налковською у цивільному шлюбі, подер на шматки спеціально оформлений та оправлений для неї Шульцом примірник *Цинамонових крамниць*), якому вона присвятила чимало добрих слів у своїх «Щоденниках», підтримувала його подальшу літературну кар'єру і опікувалася до останніх днів його життя, намагаючись урятувати зацькованого нацистами письменника. (Примітка перекладача).

С. 60 «*Передмістя*» [«Przedmieście»] — літературна група прозаїків, яка діяла у 1933–1937 роках у Варшаві та Львові, заснована з ініціативи Г. Богушевської, Є. Корнацького, В. Ковальського, Г. Морцінека, К. Мушалівни, С. Налковської, Б. Шульца, пізніше до неї приєдналися Я. Бжоза, А. Деґал, Г. Рурська, А. і Є. Ковальські, Ю. Лободовський, Б. П'ях; програма групи була популістською, передбачала систематичне й колективне опрацювання сучасної проблематики з життя матеріально й морально упосліджених груп із залученням техніки репортажу та соціологічних досліджень, була пізнім проявом натуралізму в польській літературі; головні колективні публікації: *Передмістя* [Przedmieście] і *Першотравень* [Pierwszy maja] (обидві 1934). (Примітка перекладача).

Продовження листа відсутнє.

С. 66 *Стрийська* — тепер Івана Мазепи. (*Примітка перекладача*).

С. 68 *Лішнянська* — тепер Івана Франка. (*Примітка перекладача*).

С. 71 *тератофілія* — «уподобання потворного»; термін складається з грецьких слів *teras* («дивне створіння, потвора») і *philia* («любов, уподобання»). *(Примітка перекладача).*

С. 77 *Юліан Тувім* (1894–1953), видатний польський поет, співзасновник поетичної групи «Skamander», твори його відзначаються увагою до сучасної мови, гуманізмом і пацифізмом, критичною настановою щодо політичного життя міжвоєнної Польщі; відомий своїми віршами для дітей, патріотичною лірикою часів Другої світової війни; через єврейське походження змушений був у 1939–1946 роках перебувати в еміграції (Франція, Португалія, Бразилія, США), відтак повернувся до Польщі, де зосередився на перекладах із різних мов. *(Примітка перекладача).*

С. 82 *Массімо Бонтемпеллі* (1878–1960), італійський письменник і літературний критик, від 1930 року член Італійської Академії, після війни — сенатор; теоретик близького до футуризму літературного напрямку «новоцентризму», у 20-х роках запровадив власний літературно-філософський стиль, заснований на парадоксі й вигадливих асоціаціях між дійсністю й фантазією, який він назвав «магічним реалізмом». *(Примітка перекладача).*

С. 85 *deus ex machina* (лат.) — дослівно «бог із машини», формальний засіб у давньогрецькій драматургії, який дозволяв завдяки появі на сцені божества (скажімо, спущеного у люльці згори) різко й несподівано розв'язати конфлікт між персонажами чи обірвати природний розвиток сюжету. (Примітка перекладача).

С. 88 *cum grano salis* (лат.) — дослівно «з дрібкою солі», ідіома з «Природничої історії» Плінія Старшого, яка означає «з гумором, дотепно, із застереженнями, не всерйоз». (Примітка перекладача).

С. 88 *dementi* (франц.) — заперечення, спростування. (Примітка перекладача).

С. 95 «*Nowe Widnokreği*» — польськомовне літературно-публіцистичне видання, що виходило у 1941–1946 роках у Львові, а також в евакуації у Куйбишеві та Москві; головний редактор Ванда Василевська, до складу редакції входили Є. Борејша (директор утвореної в 1936 році на основі колекції Оссолінеуму та сотень конфіскованих приватних і громадських бібліотек Бібліотеки АН України у Львові, один із провідних післявоєнних ідеологів польського сталінізму у галузі культури), С. Держинська (дружина Ф. Держинського), А. Лямпе, Г. Усієвич, письменники Т. Бой-Желенський, Я. Броневська, А. Важик, Г. Гурська, С.Є. Лец, Т. Пайпер, Є. Путрамент, Ю. Пшибось, А. Рудницький, М. Яструн; створене сталінським керівництвом СРСР для пропаганди сталінської версії комунізму та прискореної советизації польської інтелігенції, а також як полігон для випробування майбутньої культурної політики в залежній Польщі; значну частину співробітників складали євреї-біженці з Варшави, яким постійно загрожувала депортація у Сибір та Казахстан, якби вони відмовилися працювати (прецедентом стала масова депортація зі Львова до Сибіру 28–29 червня 1940 року 78–79 тисяч осіб, з-поміж яких євреї-біженці складали 82–84 %), та ж небезпека постійно чигала на польських діячів культури, яких могли будь-коли звинуватити в «антисовецькій діяльності» на підставі довоєнних публікацій у незалежній Польщі, навіть і членів комуністичної партії Польщі, розпущеної та репресованої за наказом Сталіна в 1938 році. (Примітка перекладача).

С. 95 *Ванда Василевська* (1905–1964) — польська письменниця, дочка міністра закордонних справ Польщі Леона Василевського, хрещениця Ю. Пілсудського; до війни активна діячка Польської соціалістичної партії, учасниця антифашистського конгресу діячів культури у Львові 1935 року, прихильниця входження Західної України до складу СРСР; на початку Другої світової війни емігрувала до СРСР, стала членом ВКП(б) і депутатом Верховної Ради України, редакторка прокомуністичних журналів «Nowe Widnokreęi» і «Wolna Polska»; у публічних виступах і літературних творах відстоювала ідеологічні принципи сталінізму, була улюбленицею Й. Сталіна; організаторка Спільки польських патріотів і дивізії ім. Костюшка в СРСР, заступник голови контрольованого СРСР Польського комітету національного визволення; після війни прийняла совєцьке громадянство, мешкала у Києві (дружина А. Корнійчука) та Москві. *(Примітка перекладача).*

С. 96 «Нам Прусти не потрібні» — йдеться про Марселя Пруста. (Примітка перекладача).

С. 98 *«На віллі, де мешкав Ландау, Шульц на його замовлення виконував стінописи»* — докладніше про це у розділі *Остання казка Бруно Шульца*; т. зв. «вілла Ландау» розташована у Дрогобичі на вулиці Тарнавського (до війни — Яна), 14. (Примітка перекладача).

С. 98 *Райтшуле* — школа їзди верхи містилася у будинку по сучасній вулиці Шевченка. (*Примітка перекладача*).

С. 98 *Дрогобицький будинок старих* — тепер у цьому будинку по вулиці Міцкевича міститься міська бібліотека ім. В. Чорновола. (*Примітка перекладача*).

С. 99 «*Komm, du Jude, komm!*» (нім.) — «Йди-но, сюди, єврею!» (Примітка перекладача).

С. 101 «...він отримає „арійські папери“» — тобто документи, які би посвідчили, що їхній пред'явник не є євреєм, а належить до «арійських» народів (німці, поляки тощо). Згідно з гітлерівськими «расовими законами» євреї підлягали відокремленню в суспільстві, дискримінації, а відтак і плановому винищенню. На окупованих територіях Європи вони були зобов'язані постійно перебувати у визначених для них ґето, їм було заборонено пересуватися залізничним транспортом, самостійно обирати місце проживання і шукати засобів для утримання. «Арійські папери» давали змогу переїхати у порівняно безпечне місце і там сховатися від переслідувань, перебуваючи на нелегальному становищі. *(Примітка перекладача).*

С. 101 «...під час „дикої акції“ Ґестапо» — нацисти здійснювали планомірні операції винищення єврейського населення окупованої Європи, які евфемістично називали «акціями»; у згаданому випадку йдеться про незаплановану, спонтанну («дику») операцію винищення євреїв Дрогобича. *(Примітка перекладача).*

С. 102. *Перехрестя вулиць Чацького і Міцкевича — тепер це всуціль вулиця Шевченка. (Примітка перекладача).*

С. 106 *Адам Процький* (1909–1990) — польський скульптор, творець композицій із синтетичними спрощеними формами, які найчастіше зображували людську постать, автор монументальних творів, зокрема пам'ятника вбитим у концентраційному таборі Ґрос-Розен в Роґозниці (1953) та пам'яті жертв II Світової війни (1963). *(Примітка перекладача).*

С. 108 *феретрон* — елемент католицьких культових церемоній, скульптурне зображення чи двобічний образ (зазвичай Діви Марії чи місцевих патронів-святих), який у свята носять вулицями на ношах. (*Примітка перекладача*).

С. 110 *ієрофанний* — від грецького слова hierophanta, що ним в античній Греції іменували жерця-наставника, який посвячував adeptів у таємниці культу, у переносному сенсі — «втаємничена особа, яка виповідає таємницю». *(Примітка перекладача).*

С. 112 *das ewig Weibliche* (нім.) — «вічно жіночне», «вічна жіночність», вираз із другої частини трагедії Й.В. фон Гете Фауст. (Примітка перекладача).

С. 113 *ідолатрія* — грецький термін, який означає «ідолопоклонство, поклоніння ідолам як богам». *(Примітка перекладача).*

С. 115 *бельфер* — жартівливе прізвисько вчителя в польському учнівському сленгу, походить від німецького «belfern» — «гавкати, дзявкати, лаятися». *(Примітка перекладача).*

С. 119. *Іґнасіо Сулоаґа-і-Савалета* [Ignacio Zuloaga y Zabaleta] (1870–1945), іспанський маляр, який працював у Парижі та Сеговії, автор жанрових образів, портретів і пейзажів із вражаючим колоритом. (*Примітка перекладача*).

Monika Krajewska, *Cmentarze żydowskie — mowa kamieni*, «Znak», 1989, nr 2-3, s. 405.

Ibidem, s. 407.

С. 127 «... „колишніх власників нерухомості“, що є цілком офіційним терміном, хоча бринить як вишукана метафора при окресленні покійних, тобто наче „емігрантів із реальності“» — при перекладі втрачається гра омонімами у словосполученнях «właścicielej realności» та «emigranci z realności». (Примітка перекладача).

Пор.: Бепек [Berek].

С. 130 «...архітектора зі Станіслава» — тут йдеться про місто Станіслав, яке від 1962 року зветься Івано-Франківськом. *(Примітка перекладача).*

С. 130 *Елла Шульц-Подстольська* (1914-1997) — небога Бруно Шульца, дочка його старшого брата Ізидора; народилася в Дрогобичі, навчалася в Академії красних мистецтв у Відні (змушена була покинути навчання після смерті батька та заміжжя), під час війни мешкала із фальшивими документами у Варшаві, Кракові, Закопаному, у 1963 році емігрувала спершу до Великої Британії, а відтак до ФРН (Дюссельдорф), де працювала телефоністкою у банку, а у віці понад 70 років заходила створювати образи (переважно навіяні творчістю Бруно Шульца та єврейським містечковим життям) у власній техніці «fleur-image», твори із засушених і спеціально препаративаних квітів і рослин. *(Примітка перекладача).*

С. 132 «...із садибою у Львові по вул. 3 Травня» — тепер вулиця Січових Стрільців. (Примітка перекладача).

С. 136 *Анджей Хцюк* (1920–1978) — польський письменник і журналіст, родом із Дрогобича, учень Б. Шульца в гімназії; з 1940 року у Франції, вояк польської армії та учасник французького Руху опору, після війни пов'язаний із соціалістичною пресою; з 1951 року мешкав у Австралії, де опублікував книги віршів, оповідань, романів, а також дилогію спогадів про молоді роки в Дрогобичі: *Атлантида* [Atlantyda] (1969) і *Місячна земля* [Ziemia księżycowa] (1972). Є. Фіцовський полемізує з ним у розділах *Гра помилок* і *Навернення у чужу віру*. (Примітка перекладача).

Atlantyda. — S. 65.

С. 137 «*Polmin*» — створене у 1927 році державне підприємство мінеральних мастил із центральним офісом у Львові та виробничими підрозділами у Дрогобичі, Бориславі та інших містах, одне з найбільших у галузі переробки нафти, перекачування природного газу тощо. (Примітка перекладача).

Продовження листа подаю в перекладі з
російської. — Є.Ф.

С. 140 *Кароль Курилюк* (1910–1967) — польський громадський діяч, публіцист; у 30-х роках пов'язаний із комуністичним рухом, у 1934, 1936–1939 роках — головний редактор літературного щомісячника «Sygnały», який виходив у Львові; під час совєцької окупації Львова працював у редакції комуністичної газети «Czerwony Sztandar» та просталінського журналу «Nowe Widnokręgi», у роки німецької окупації — редактор підпільних видань військових формувань лівих сил, активно займався порятунком євреїв; з 1949 року директор варшавського видавництва PIW, у 1951–1956 керівник Державного видавничого управління Польщі, у 1956–1958 роках міністр культури Польщі, у 1959–1964 роках посол ПНР в Австрії, у 1965–1967 роках директор Польського наукового видавництва PWN, де став жертвою масової антисемітської кампанії. *(Примітка перекладача).*

Далека кузина Шульца з боку матері, яка тепер носить прізвище Юанська, вона вижила і ще в дев'яностих роках мешкала в Німеччині, в Дюссельдорфі.

Уже після написання цього нарису я знайшов у цінній книжечці учениці Шульца додаткову інформацію про подальшу долю Зигґфрида Бінштока і Гільди Берґер (Regina Silberner, *Strzępy wspomnień. Przyczynek do biografii zewnętrznej Brunona Schulza, Oficyna Poetów i Malarzy, Лондон 1984*); «...одного дня несподівано у нашому помешканні в Єрусалимі з'явився дуже гарний молодий чоловік, який ще дихав духовною свіжістю і певною наївністю, згаданими в Шульца. Він представився як близький кривний мого чоловіка — Зигґа Біншток. Під час свого короткого і єдиного візиту він розповів, що вцілів у Росії, що після війни отримав музичну стипендію в Римі, що мешкає в Тель-Авіві з дружиною і 5-річною донечкою. Це було в 50-х роках. Я чула кілька разів його голос по радіо, він співав і грав на гітарі. Через кілька років він виїхав до Сполучених Штатів. Мені вдалося нещодавно упевнитися, що він і далі грає та співає на новому континенті...» Щодо Гільди Берґер, то, як повідомляє Р. Зільбернер: «У серпні 1966 року вона була в Німеччині, у Бремені, свідком на процесі Фріца Гільдебрандта, оберштурмфюрера СС, головного інспектора примусових таборів праці в нафтовому басейні Дрогобича й Борислава. До зали увійшов, також як свідок, німець Бертольд Байц і відразу ж упізнав у пані Ольсен, яка сиділа на лаві поруч із пресою, Гільду Берґер, якій понад 20 років тому врятував життя, давши роботу у своєму бюро в Бориславі. Сердечне привітання цих свідків викликало певну сенсацію в залі». («Stuttgarter Nachrichten», № 197, 22.VIII.1966).

С. 145 *Артур Сандауер* (1913–1989), літературний критик, прозаїк, перекладач, родом із міста Самбора на Львівщині. Опанував класичну філологію у львівському університеті Яна Казимира, під час війни перебував у Самбірському ґето, звідки втік, перебував у польській армії, контрольованій СРСР. Трагедії польських євреїв у роки війни присвятив дві книги прози — *Смерть ліберала* (1947) і *Нотатки з мертвого міста* (1962), про своє перебування в Ізраїлі написав книгу *Через 2000 років* (1956), переклав польською біблійну Книгу Буття та видав власні роздуми над Старим Завітом *Бог, Диявол, Месія і...* (1977), опублікував відомий есей *Про становище польського письменника єврейського походження. Твір, який мав би написати не я* (1982). Як літературний критик відзначався гостротою і безкомпромісністю, працюючи переважно у жанрі памфлету чи фейлетону, — книги *Без пільгового тарифу* (1959) і *Кожному щось прикре скажу* (1966). Артурові Сандауеру, який був особисто знайомий із Бруно Шульцом, вдалося вперше після війни видати у 1959 році збірку його творів із власного передмовою *Розжалувана дійсність* [Rzeczywistość zdegradowana], переконати (завдяки приязні із Сартром) французьких видавців опублікувати переклади творів великого дрогобичанина, що започаткувало світову славу Шульца. Есей Сандауера «на багато років уперед визначив спосіб сприйняття й інтерпретації Шульцівських оповідань. То блискучий нарис, який представляє Шульца насамперед як співця розмаїтих поразок: поразки старого купецтва, поразки єврейської раси, еротичної поразки чоловіка. Для всіх тих поразок Сандауер знаходить підтвердження в дійсності — і

далебі прагне довести, що Шульц був „кращим реалістом“, аніж ті, кого в роки сталінізму вважали авангардом літератури „соціалістичного реалізму“» [Jerzy Jarzębski, Schulz, Wrocław 2000, s. 204]. Єжи Фіцовський був затятим опонентом надто вигадливих і суб'єктивних, на його думку, інтерпретацій Сандауера. *(Примітка перекладача).*

С. 153 «Її творцем є Артур Сандауер, а проголошувати її він почав у своїх публічних виступах щойно — наскільки мені відомо — в 1982 році» — згадкою про 1982 рік Є. Фіцовський прямо пов'язує висловлену критиком точку зору з контекстом епохи — тоді у керованій комуністами Польщі діяв військовий стан, отожд заяви про комуністичний світогляд Шульца в контрольованій режимом пресі (а переважна більшість діячів культури або замовкли, або емігрували, або друкувалися в підпільних виданнях) скидалися на колаборацію з узурпаторами. (Примітка перекладача).

Świat Brunona Schulza (wywiad z A. Sandauerem),
«Trybuna Ludu» № 281, 27-28.XI.1982.

Особливо *Volkerpsychologie*.

С. 154 *пілсудчик* — прихильник політичної практики чи послідовник ідейних поглядів харизматичного польського політика і військового діяча Юзефа-Клеменса Гіньятовича-Кошчеха-Пілсудського (1867–1935), який починав у царській Росії як соціаліст, наприкінці Першої світової війни очолив боротьбу поляків за незалежність, а в травні 1926 року здійснив військовий переворот, унаслідок якого у Польщі запанував авторитарний режим та було обмежено діяльність демократичних інституцій. Один із парадоксів цього перевороту полягав у тому, що він був скерований проти ультраправих і ультралівих політиків, які загрожували стабільності державного організму, який балансував під тиском Німеччини та Радянського Союзу; Пілсудський був харизматичним лідером, якого палко любили прихильники, попри його поразки і невдачі, та послідовно поборювали опоненти із націоналістичного та антисемітського середовища партії національних демократів. *(Примітка перекладача).*

«То він навертав мене у 1939-41 роках на радянську владу [...]. «Чи бачиш ти інший вихід?», — казав він». — Świat Brunona Schulza (wywiad z A. Sandauerem), «Trybuna Ludu» № 281, 27-28.XI.1982.

Listy do Brunona Schulza, «Kultura» № 17, 25.IV.1976.

С. 156 *Марія Кунцевичова* (1895–1989) — польська письменниця-романістка; родом із Самари (Росія), із родини засланих; вивчала французьку філологію в університеті Нансі, польську філологію в університетах Кракова і Варшави, спів у консерваторіях Варшави й Парижа; літературною творчістю займалася з 1918 року; з 1939 на еміграції, у 1940–1955 у Лондоні (голова польського відділення ПЕН-клубу), з 1956 у США (у 1963–1971 роках викладачка полоністики в Чиказькому університеті), 1968 року повернулася на батьківщину; авторка психологічно-побутових романів із елементами психоаналізу. Роман *Іноземка* (1936, екранізація 1986), який рецензував Б. Шульц, присвячений письменницькому дослідженню психіки жінки, яка старіє, літературна критика вважає його одним із найважливіших досягнень польської психологічної прози. *(Примітка перекладача).*

Listy do Brunona Schulza, «Kultura» № 18, 2.V.1976.

С. 157 *кобольд* — у германській міфології добрий дух-опікун дому, який найчастіше живе біля вогнища чи під перекриттям даху, приносить добробут. (*Примітка перекладача*).

С. 158 *hiatus* (лат.) — провалля, зяюча прірва.
(Примітка перекладача).

С. 158 *Роман Інґарден* (1893–1970) — польський філософ і естетик, учень Е. Гуссерля, у 1933–1941 роках професор університету Яна Казимира у Львові, після війни викладав у Ягеллонському університеті у Кракові, дійсний член Польської АН; один із представників феноменології, багато займався проблемами онтології, розвинув власну теорію літератури та основ описової естетики, постулюючи відхід від біографізму та психологізму і зосередження уваги дослідника на самому творі. *(Примітка перекладача).*

С. 158 *Стефан Шуман* (1889-1972) — польський філософ, психолог, лікар; у 1928-1961 роках — професор Ягеллонського університету в Кракові, перший завідувач кафедрою виховної психології; автор численних наукових праць із галузі пізнавальних процесів, мови дітей, розвитку в них навичок малювання; естетичного виховання, формування індивідуальності й характеру, сенсу й радості від життя; одним із перших помітив талант Шульца і переконував його опублікувати свої твори; про нього Є. Фіцовський докладно пише у розділі Матеріали для автопортрету міфолога. *(Примітка перекладача).*

С. 158 *wishfull thinking* (англ.) — прагнення видавати бажане за дійсне. (Примітка перекладача).

С. 159 «*Wiadomości Literackie*» — літературно-мистецький тижневик, який виходив друком у Варшаві в 1924–1939 роках; видавці А. Борман і М. Ґридзевський (засновник і головний редактор) були пов'язані з групою «Skamander»; часопис був одним із провідних у міжвоєнний період, його регулярно читала ліберальна інтелігенція; помірковано проурядовий, а водночас сповідував демократичні цінності, гуртував навкруг себе літераторів із дуже різними світоглядами та естетичними програмами; часопис зауважив і високо оцінив оригінальність творчості С.І. Віткевича і Б. Шульца; для приваблення читачів у ньому часто практикувалися дискусії, конкурси, анкети. (Примітка перекладача).

С. 159 *Бер Горовіц* (1895–1942) — єврейський поет і маляр; народився на Закарпатті, перша його книга віршів *З моєї гірської вітчизни* (Відень, 1919) оспівувала рідні карпатські гори й полонини; служив у австрійському війську, закінчив медичний факультет Віденського університету, працював лікарем, учителем, малярем; перекладав твори українських письменників; загинув чи то від рук погромників у рідному селі Майдан, чи то був убитий німцями у Станіславі. *(Примітка перекладача).*

С. 159 *Рахеля Корн* (1898–1948) — поетеса, спершу писала польською, відтак перейшла на їдиш; народилася у селі Підліски на Галичині, мешкала у Варшаві; у 1939 році втекла до совєцької зони окупації, у 1948 році емігрувала до Канади. (*Примітка перекладача*).

Listy do Brunona Schulza, «Kultura» № 16, 18.IV.1976.

Ігнаци Віґард, приятель Ізидора Шульца, брата письменника, головний директор фірми Polski Eksport Naftowy (а не лікар, як я помилково написав у книжці *Bruno Schulz — listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, Kraków, 1984).

С. 162 *Давид Фришман* (1859–1922) — єврейський прозаїк, поет, літературний критик і перекладач; писав івритом; походив із Зґежа, працював у Лодзі, Петербурзі, Вроцлаві, Варшаві, Одесі та Берліні; гостро критикував єврейську літературу епохи Гаскали та пропагував нову естетику, засновану на європейських зразках; переклав івритом твори Ф. Ніцше, Р. Тагора, Дж. П. Байрона. *(Примітка перекладача).*

Лист Шульца до Ст.І. Віткевича — першодрук у:
St.I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunem Schulzem*, «Tygodnik
Ilustrowany» 1935, № 17 (див. *Księga listów*, s. 63–64).

С. 167 *kat'exochen* (грец.) — переважно, насамперед.
(Примітка перекладача).

С. 186 «*славойка*» — дерев'яний клозет на подвір'ї, іронічна назва якого походить від прізвища польського довоєнного прем'єр-міністра генерала Ф. Славоя-Складковського (1885–1962), за фахом санітарного лікаря, який виступив з ініціативою санітарної реформи, частиною якої було упорядкування відхожих місць. *(Примітка перекладача).*

С. 188 *«переслати світлину Шульца роботи цінованого у нашому місті фотографа Шенкельбаха»* — ательє Шенкельбаха [Schenkelbach] містилося по вулиці Міцкевича (тепер Шевченка), там Шульц запасався скляними кліше, на яких голкою видряпував свої графічні роботи; родина Шенкельбахів мешкала у будинку по вулиці Флоріянській (тепер Юрія Дрогобича) неподалік від Шульців. *(Примітка перекладача).*

С. 192 *ZAiKS* — Спілка авторів та сценічних композиторів [Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych], заснована у 1918 році організація, яка опікується у Польщі захистом авторських прав. *(Примітка перекладача).*

Jerzy Ficowski, *Regiony wielkie herezji — szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1967. II wyd. 1972.

Bruno Schulz, *Proza*, Kraków 1964.

Bruno Schulz, *Księga listów*. Zebrał, opracował, przypisami i aneksem opatrzył Jerzy Ficowski, Kraków 1975.

Zebrał i opracował Jerzy Ficowski, Kraków 1984.

С. 207 *антецеденція* — обставини, події, які передують якомусь факту. (*Примітка перекладача*).

с. 208 *Neue Sachlichkeit* — дослівно «Нова Предметність», напрямок у німецькій культурі, який розвивався у період Ваймарської республіки; у відповідь на експресіонізм постала своєрідна форма класицизму, прихильники якої вбачали майбутнє мистецтва у простоті мистецьких засобів та громадській активності митців; до цього напрямку належали К. Мензе, Г.М. Дафрінґгаузен, В. Шольц, А. Канольдт, Г. Шрімпф, частково Г. Ґрош і О. Дікс; у літературі А. Дьоблін, Г. Фаллада, Е. Кестнер, Л. Фейхтвангер намагалися відтворювати дійсність без суб'єктивізму й ідеалізації, вдаючись до іронічного репортажу та описів життя міста. (Примітка перекладача).

с. 209 *мескалінові видіння* — легка ейфорія або стан одурманення з барвистими зоровими галюцинаціями (залежно від дози), які породжує вживання мескаліну, алкалоїду зі стебла мексиканського кактуса, що практикують індіанці під час релігійних урочистостей. *(Примітка перекладача).*

Дочка Стефана Шумана, тепер Гражина Чижевич.

С. 215 *Представництво Уряду у Краї* — після окупації Польщі у вересні 1939 року нацистською Німеччиною та сталінським СРСР, за кордоном, спершу у Франції, а пізніше у Великій Британії, почав діяти польський уряд в еміграції, який до 1945 року визнавали його західні союзники (у 1941–1943 роках також СРСР). Ним були створені підпільні збройні сили — Армія Крайова — та підпільна цивільна адміністрація, підпорядкована на території окупованої Польщі виконавчій структурі, званої Представництвом Уряду в Краї. *(Примітка перекладача).*

С. 215 *кенкарта* — від нім. Kennkarte: посвідчення, перепустка. (Примітка перекладача).

«Goldene Kejt», літературний щоквартальник (на їдиш), 1963 р., № 30, Тель-Авів.

«Trybuna Ludu», № 281, за 27-28.XI.1982.

Сентенція арамейською мовою про потребу дотримання євреями закону держав, де вони перебувають у період діаспори.

С. 246 «...наче то ілюстрації до роману *Венера в хутрах Захер-Мазоха*, другорядного австрійського письменника, від прізвища якого був утворений термін „мазохізм“, назва девіації» — Леопольд Ріттер фон Захер-Мазох (1836–1895), австрійський письменник, який народився у Львові (його дід з боку матері був відомим лікарем і багатолітнім ректором Львівського університету, а батько — начальником львівської поліції, істориком та меценатом музики), виріс у середовищі із сильними українськими та єврейськими мовними й культурними впливами; позаяк українська мова не мала тоді видавничої інфраструктури, вирішив писати німецькою; доктор філософії, професор університету Граца, фахівець із історії Росії. Автор глибоко психологічних та ліричних *Галицьких історій*, *Єврейських історій*, більше популярний у Франції, ніж у себе на батьківщині, завдяки циклові романів *Заповіт Каїна: Дон Жуан з Коломиї*, *Капітулянт*, *Місячна ніч*, *Плато*, *Венера у хутрах*, *Мадонна у хутрах* та низці окремих повістей, де провідною темою є аномальне кохання чоловіка, якому подобається приниження, до владної та жорстокої красуні. Попри відсутність у Захер-Мазоха відверто еротичних сцен і зосередженість на певній психологічній грі персонажів, австрійський психіатр Рихард фон Крафт-Ебінг назвав сексуальне збочення (девіацію), дзеркальне до садизму, прізвищем письменника — «мазохізм» (*Psychopatia sexualis*, 1886). У лицемірній вікторіанській Європі це повністю знищило добре ім'я літератора, який помер у злиднях, твори його послідовно вилучали з бібліотек і нищили, а оригінальність творчості усвідомили тільки у другій половині XX століття, на культуру якого він справив

величезний вплив. Упередженість, яка вчувається в оцінці Є. Фіцовського, традиційна для польської громадської думки, котра табувала прізвище Захер-Мазоха через батька, який упродовж півтора десятиліття на посту керівника львівської поліції активно поборював польський національний рух, симпатизуючи водночас місцевим українцям і євреям. *(Примітка перекладача).*

Adolf Bienenstock, *Z wystawy wiosennej. Prace graficzne Brunona Schulza*, «Chwila», 8.VII.1922, № 1213.

Wystawa prac artystów żydowskich, Wilno, IV.1923.
«Przegląd Wileński» 1923, № 8, s. 7-8.

Wystawa siedemnastu malarzy żydowskich, Kraków, 16.11.1930. «Sztuki Piękne» (Kronika Artystyczna). Kraków-Warszawa 1930. R. 6.

З листа Юліуша Фляшена до Єжи Фіцовського
1.VI.1948 (див.: B. Schulz, Księga listów, Kraków 1975, s.
159–160).2 «Sztuki Piękne» (Kronika Artystyczna), Kraków-
Warszawa 1930. R. 6, s. 200–201.

С. 248 *хадеки* — члени партії християнських демократів. *(Примітка перекладача).*

Artur Lauterbach, Talent w ukryciu. O grafikach Brunona Schulza, «Chwila», 1929, № 3740.

Artur Lauterbach, Ze sztuki. Salon wiosenny, «Chwila»,
1930, № 4005.

«Sztuki Piękne» (Kronika Artystyczna), Kraków-
Warszawa 1930. R. 6, s. 200–201.

«Głos Plastyków», Warszawa 1931, № 8, s. 6, № 9, s. 5.

«Głos Plastyków», Warszawa 1936, № 1-6, s. 97;
«Przegląd Artystyczny», Warszawa 1936, № 1, s. 12.

Ignacy Witz, *Obszary malarskiej wyobraźni*, Kraków
1967, s. 40.

Лист Шульца до Зенона Вашневського 24.IV.1934
(див.: Księga listów, s. 37).

«Cusztajer» (львівське літературно-мистецьке видання мовою їдиш), 1930, № 2.

Лист Шульца до Ст.І. Віткевича — першодрук у:
St. I. Witkiewicz, Wywiad z Brunonem Schulzem, «Tygodnik
Ilustrowany» 1935, № 17 (див.: Księga listów, s. 63–64).

Лист Шульца до Стефана Шумана 24.VII.1932 (див.:
Księga listów, s. 20).

125

Там само.

Лист Шульца до Зенона Вашневського 28.1.1935
(див.: Księga listów, s. 47).

St.I. Witkiewicz, op. cit. (див.: *Księga listów*, s. 64).

St.I. Witkiewicz, op. cit. (див.: Księga listów, s. 163–164).

Лист Шульца до Остапа Ортвіна 20.V.1921 (див.: *Księga listów*, s. 17).

Лист Шульца до Анни Плоцкер 19.XI.1941 (див.:
Księga listów, s. 132).

Лист Шульца до Зенона Вашневського 24.IV.1934
(див.: *Księga listów*, s. 37).

St.I. Witkiewicz, op. cit. (див.: *Księga listów*, s. 63–64).

У паперовому оригіналі текст примітки відсутній.
(Примітка верстальника).

С. 284 «...народився в Кам'янці Струмиловій» — тепер місто Кам'янка Бузька на Львівщині. (Примітка перекладача).

С. 323 *Гаренда* [Harenda] — будівлі в межах Закопаного, в т. ч. музей поета Я. Каспровича та його мавзолей, дерев'яна церква XVII ст. (*Примітка перекладача*).

С. 323 ГСУ — Головне статистичне управління.
(Примітка перекладача).

С. 326 «таедіовітальні» стани — від лат. *táedium vitae*, «огида, байдужість до життя, нудьга, породжена оточенням та обставинами, фрустрація». (*Примітка перекладача*).

С. 327 «...повернулася до батьків у Янів...» — від 1945 року селище Івано-Франкове Яворівського району Львівської області. (Примітка перекладача).

С. 330 «...закінчивши гімназію ім. королеви Ядвіґи у Львові, вступила до університету Яна Казимира...» — державна жіноча гімназія ім. королеви Ядвіґи містилася у 1920–1932 роках у будинку по вул. Академічній (тепер проспект Шевченка), 9; університет Яна Казимира — тепер Львівський національний університет ім. Ів. Франка. *(Примітка перекладача).*

С. 331 *«...перетнулася з майбутнім кардиналом Вишинським»* — Стефан Вишинський [Stefan Wyszyński] (1901-81), з Х.1948 року примас (перший за статусом з-поміж єпископів) Польщі, архієпископ ґнезненський і варшавський, з 1953 року кардинал. Твердо відстоював автономність Римо-Католицької Церкви у Польщі, за що був у 1953–1956 роках ув'язнений комуністичним режимом; зумів організувати церковне життя, не підпорядковане державі, викликав велике невдоволення влади, коли у 60-х роках польські єпископи простягнули руку християнської любові німецьким католикам («пробачаємо і просимо пробачити нас») і організували масове відзначення тисячоліття хрещення Польщі; активно підтримував у Польщі реформи ІІ Ватиканського собору; його приятель і соратник кардинал Войтила був обраний у 1978 році Папою римським під ім'ям Івана Павла ІІ. Примас Вишинський за життя став моральним лідером віруючих поляків. У період німецької окупації, коли він перетнувся з Ю. Шелінською, о. Стефан мешкав у Лясках біля Варшави — з цим осередком, який гуртувався навколо священника В. Корніловича, він був пов'язаний із 30-х років; у Лясках о. Стефан був капеланом шпиталю варшавських повстанців. *(Примітка перекладача).*

Йдеться про однолітка та багатолітнього приятеля Шульца Емануеля (Мундка) Пільпеля, який невдовзі помер у Дрогобичі.

Йдеться про Вітольда Гомбровича.

«Rocznik Literatury» (точніше, «Rocznik Literacki») виходив від 1932 р. та містив обговорення літературної продукції попереднього року. Шульцові йдеться не про рецензію на Цинамонові крамниці, яку опублікував у «Roczniku» Леон Півінський, а про фейлетон Брези *На полях «Rocznika Literackiego» — відсіч песимістам [Na marginesie «Rocznika Literackiego» — odprawa pesymistom]*, надрукований у «Kurjerze Porannym».

У грудні 1934 р. Шульц познайомився з Брезою особисто, й відтоді попереднє знайомство, яке обмежувалося листуванням, перетворилося на близьку приязнь між обома письменниками.

Александр Лещиц — торговець творами мистецтва, власник пересувної галереї, організатор виставок образів, які він приймав на комісію у відпочинкових осередках під час туристично-відпусткового сезону.

Райнер Марія Рільке (1875–1926) — австрійський поет, якого Шульц числив покровителем своєї уяви та недосяжним майстром поетичної експресії.

Юною називав Шульц свою наречену Юзефину Шелінську (1905–1991), із якою він розстався після близько чотирьох років знайомства, в 1937 р.

Пенсіонер — оповідання, яке входить до тому *Санаторій Під Клепсидрою* (першодрук: «Wiadomości Literackie», 1935, № 51/52 із 6 ілюстраціями автора).

Друкована у двох наступних числах щомісячника «Skamander» повість *Весна* (1936, № 74 і 75) була пізніше включена до тому *Санаторій Під Клепсидрою*.

Тадеуш Штурм де Штрем (1892-1968) — громадський діяч, публіцист, член Польської соціалістичної партії (PPS), багатолітній працівник Головного статистичного управління (GUS), куди на прохання Шульца він узяв на роботу його наречену. Самовідданий громадський активіст, усе життя допомагав людям. У роки сталінізму на багато років ув'язнений. Приятель Ст.І. Віткевича.

Дебора Фогель (1902–1942) — авторка книги прози *Цвітуть акації*, єврейська поетеса, теоретик мистецтва, критик, співробітниця «Sygnałów» і «Wiadomości Literackich». Приятелька Шульца. З його листів до неї постали перші фрагменти та начерки *Цинамонових крамниць*. Шульц написав рецензію на її прозу. Дебора разом із сім'єю була вбита у львівському ґето.

«Wiadomości Literackie» — тижневик за редакцією Мечислава Ґридзевського, який публікувався у Варшаві в 1924–1939 роках, аудиторію його складала ліберальна інтелігенція.

Стефан (Стеф) — синочок Романи Гальперн, тепер лікар-психіатр у США.

Змори — найвідоміший роман Еміля Зеґадловича (1888–1941), поета і прозаїка, засновника поетичної групи «Czartak».

Головне статистичне управління.

Станіслав Ігнаци Віткевич.

У зв'язку зі спробою одружитися, Шульц мав намір фіктивно зареєструватися у Сілезії, де існувала юридична можливість укласти цивільний шлюб без урахування різниці віросповідань кандидатів на подружжя (Шелінська була католичкою, а Шульц — позаконфесійним).

Вільгельм Шульц (1910–1944) — син старшого брата Бруно Шульца, Ізидора. В 1938 р. узяв шлюб із Ельжбетою Годлевською в євангелічній церкві у Варшаві. Загинув разом із дружиною в освенцимській газовій камері.

Ізаак Фоєрберґ (1911-1970) — колишній учень Шульца, комуністичний діяч. Шульц звертався до знайомих, у т. ч. до Романи Гальперн, із проханням про пораду й допомогу арештованому в Угорщині Фоєрберґові. Після війни, під зміненим прізвищем — Ігнаци Кшемень — він працював на польській дипломатичній службі.

Казимир Вежинський (1894–1969) — поет із групи «Skamander», помер в еміграції.

Вацлав Чарський — головний редактор «Tygodnika Ilustrowanego», де Шульц публікував свої новели та есеї.

Вацлав Берент (1873–1940) — романіст і перекладач, автор романів *Порохно*, *Живе каміння*, *Діоген в кунтуші*; у ті часи член Польської Академії Літератури.

Едмунд Гусерль (1859–1938) — німецький філософ, математик, творець модерної феноменології, якою Шульц цікавився завдяки ознайомленню з працями професора Романа Інґардена, польського представника цього напрямку в науці.

Коростів — туристично-відпочинкова місцевість у тогочасній Східній Малопольщі (Галичині), де інженер Єжи Райтман, знайомий Шульца, заснував рекреаційний осередок, описаний в поетично-міфічній візії Шульцівської *Республіки мрій*.

Гнітючі історичні події — то насамперед т. зв. Аншлюс, вступ німецької армії до Австрії та інкорпорація тієї держави до Третього Райху. Трапилося це 15 березня, всього лише за п'ять днів до написання листа Шульца.

Польське видання перекладу Сліпого в Газі Олдоса Гакслі було опубліковане в 1938 р. З творчістю Гакслі Шульц познайомився раніше — він написав рецензію-есеї *Мандрівки Скептика* («Tygodnik Ilustrowany», 1936, № 6) про видану в 1936 р. *Музику уночі* того ж автора.

Ванда Краґен (1893–1982) — перекладачка, переважно з німецької та англосаксонської літератур.

Юзеф Вітлін (1896–1976) — поет, романіст, перекладач. У 1935 р. отримав нагороду ПЕН-Клубу за переклад Одиссеї та нагороду «Wiadomości Literackich» за роман Сіль землі. Від 1939 р. в еміграції, помер у США.

Марія Кунцевичева (1899–1989) — представниця психологічно-побутового напрямку в польській літературі. У 1938 р. запропонувала кандидатуру Шульца на нагороду «Wiadomości Literackich». Шульц опублікував аж три розлогі рецензії на її роман *Чужинка*.

Марія Домбровська (1889–1965) — романістка, новелістка, есеїстка, авторка *Ночей і днів*, видатний творець великого романного епосу. Як і Кунцевичева, назвала кандидатуру Шульца під час дискусії в журі нагород «Wiadomości Literackich».

Шульц виїхав до Франції 2 серпня, повернувся 26 серпня 1938 р.

Запропонована Шульцом неділя була днем початку німецько-совєцької війни — 22 червня 1941 р.

Гільда Берґер — тоді трохи старша за двадцять років утікачка від гітлерівських переслідувань у Німеччині. Врятована німцем, пережила війну та виїхала до США, у шістдесятих роках як Гільда Ольсен виступила свідком звинувачення на процесі військового злочинця, де також свідком виступив Бертольд Байц, той, який врятував їй та багатьом іншим євреям життя, за що пізніше був відзначений в Ізраїлі медаллю Праведника Народів Світу.

Марек З. — Марек Гольцман (1919–1982), який тоді носив прізвище Зінґер (по матері), керівник бібліотеки в Бориславі, після війни видатний майстер фотографії. Помер у Варшаві.

Анна з нареченим приготувалася до втечі з Борислава, маючи намір пробратися до Варшави.

176

Марек Цвіліх.

Тобто з Варшави.

Того листа Анна отримала за тиждень до своєї трагічної смерті.

Клопотання про річну відпустку закінчилися невдачею. Шульц отримав піврічну відпустку, та й то лише у 1936 р. — від 1 січня до 30 червня, — з офіційним обґрунтуванням: «з метою надати йому можливість для літературної праці».

Єжи Яніш (1901-1962) — маляр, співорганізатор і член групи малярів «Artes», яка виникла у Львові в 1929 р.; до неї належали Отто Ган, Людвік Ліль, Генрик Стренґ, Тадеуш Войцеховський та інші. Займався малярством у дусі сюрреалізму. В період тісних контактів із Шульцом працював у Дрогобичі над реставрацією фресок у храмі XV століття. Помер у Варшаві.

Генрик Стренґ (1903–1960) — маляр, співзасновник групи «Artes». Навчався у Львові та у Фернана Леже в Парижі. Після війни під зміненим прізвищем — Марек Влодарський, — був професором Варшавської Академії красних мистецтв. У різні періоди творчості займався малярством із рисами сюрреалізму, кубізму та абстракціонізму.

Едґар Алан По (1809–1849) — американський новеліст, поет, літературний критик. Після Е.Т.А. Гофмана — найвидатніший творець фантастичної новели та повісті жаху.

Шульц виїхав із Парижа 26 серпня 1938 р.

Конрад Вінклер (1882–1962) — маляр, теоретик і критик мистецтва, співтворець групи «Formiści Polscy».

«Pion» — літературно-громадський тижневик, який виходив у Варшаві в 1933–1939 роках.

Якуб Вайсман, якого приятелі називали Кубою або Марком, двадцяти-кількарічний піаніст, випускник Вищої музичної школи у Львові; його вважали за одну з найвидатніших мистецьких індивідуальностей в царині фортепіанної гри у своєму поколінні. В 1942 р. німці його затримали під виглядом набору євреїв на примусові роботи та вбили. Згадки про «Марка» у другому листі стосуються його ж особи.

Єжи Яніш — дивіться примітку 1 у листі до Рудольфа Отенбрайта (у електронній версії — примітка 180).

Войцеховський двічі виїжджав перед війною до Парижа, в 1936 р. як стипендіат Фонду національної культури, в 1937 р. як інженер-архітектор з екскурсією студентів архітектури.

Після встановлення у Львові совєцької влади, колишня Школа мистецького ремесла була перетворена в Інститут красних мистецтв, у якому завдяки протекції приятелів Войцеховський отримав роботу викладача.

Марек — Якуб Вайсман.

Мандрівка Войцеховського до Москви не відбулася.

Войцеховський спільно з архітектором Каролем Коцімським брав участь у конкурсі з модернізації Театру Скарбека (драматичний театр у Львові) як пам'ятки архітектури, здобувши найвищу з визначених, другу нагороду.

Войцеховський виставляв у тридцяті роки у Львові, в рамках діяльності групи «Artes», проект базиліки, церковних меблів, поліхромії інтер'єрів, виконані під впливом подорожі до Італії та відвідин пам'яток Равенни.

Зусилля Шульца, метою яких була публікація його творів, виявилися в тогочасній ситуації цілком безплідними, отож після початку у 1939 р. війни він не надрукував жодного слова.

Зюна Г. — Ізабелла Германова. У себе вдома у Львові вона провадила мистецький салон, була покровителькою зібрань пластиків, письменників, акторів. Після вибуху німецько-совєцької війни в 1941 р. опинилась у львівському ґето, звідки їй вдалося завдяки приятелям вибратися та переїхати до Варшави. Після війни під прізвищем Чермакова і псевдонімом Феліція займалася літературною публіцистикою і перекладами. Написала серед іншого спогади про Бруно Шульца. Померла в 1964 р.

K. Truchanowski, *Apteka pod Słońcem*, Warszawa 1938.
Рецензія А. Лашовського *Apteka pod Schulzem*, «Polityka»
1938, № 35.

J. Czechowicz, *Truchanowski i towarzysze*, «Pion» 1938,
№ 35

K. Truchanowski, *Zatrute studnie*, Warszawa 1957.

K. Truchanowski, *Ulica Wszystkich Świętych*, Warszawa
1936.

J. Pieszcachowicz, *Modelowanie piekła*, «Życie Literackie» 1968, № 2. Автор висновує, буцім Шульц для Трухановського — то «творча, а не відтворювальна інспірація».

B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1975, s. 66-68.

С. 387 «...літературна критика, особливо з осередків, пов'язаних із часописами РАХ-у...» — йдеться про Товариство «РАХ» (читається «пакс»), формально засноване у 1952 році, проте чинне з 1945 року, що згуртовувало світських католиків, частина з яких до і під час війни активно діяла в ультраправих організаціях ONR «Falanga» і Konfederacja Narodu. У період до 1956 року лідер «фалангістів» (назва організації апелювала до франкістського руху в Іспанії) Болеслав П'ясецький, який очолив РАХ, тісно співпрацював із сталіністським режимом у Польщі, намагаючись монополізувати діяльність католицьких осередків і стати єдиним посередником між ними та державними й партійними органами. За цю колабораціоністську позицію влада ПНР передала йому в підпорядкування активи репресованої Римо-Католицької Церкви й дозволила провадити широку пропагандистську діяльність, зокрема видавати щоденну газету «Słowo Powszechne» (від 1946 року), тижневик «Dziś i jutro» (1945-56), утримувати впливове книжкове видавництво «Instytut Wydawniczy RAH». Повністю поділяючи ідеологічні настанови польських комуністів, керівництво РАХ ігнорувало «буржуазну формалістську» літературу (до якої зараховували і творчість Бруно Шульца), окрім того відзначалося антисемітськими та ультраконсервативними настроями, що особливо виразно виявилось під час цькування євреїв та ліберальної інтелігенції у 1968 році. *(Примітка перекладача).*

T. Breza, *Pisarz, którego dręczy sobowtór*, «Kurier Poranny» 1936, № 357.

K. Truchanowski, *Czy naśladownictwo?*, «Studio» 1936, № 5-6, s. 186-190.

B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, Warszawa, 1937.

B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą* (оповідання),
«Wiadomości Literackie» 1935, № 16.

B. Schulz, *Mój ojciec wstępuje do strażaków*,
«Wiadomości Literackie», 1935, № 5.

B. Schulz, *Księga*, «Skamander», 1935, № 58.

С. 398 *sapienti sat* (лат.) — фраза із Плавта, яка означає «розумному доста», щоб зрозуміти, про що йдеться. (Примітка перекладача).

С. 398 *ab ovo* (лат.) — ідіома, яка дослівно означає «від яйця» (Леди, з якого вилупилася Єлена, причина Троянської війни), тобто «від прапочатку». (*Примітка перекладача*).

Carl G. Jung, *O psychologii i patologii tzw. zjawisk tajemnych*, przekł. E. Sadowska, Warszawa 1991, s. 115-116.

S. Rassalski, *Sąd nad pisarzem*, «Kurier Poranny» 1937, № 309.

С. 399 «...послідовно їх деформуючи: *Szulc, Meyrinck, Kaffka*» — згідно з польською правописною традицією прізвища іноземного походження пишуться, як у мові оригіналу, відтак прізвища Бруно Шульца, Густава Мейрінка та Франца Кафки мали б писатися: Schulz, Meyrink, Kafka. (Примітка перекладача).

B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 278, 279, 280.

Ibidem, s. 116.

Ibidem, s. 80.

K. Truchanowski, *Spotkania z Schulzem*, (w:) H. Dederko, *Bruno, autobiografia pośmiertna Brunona S.* (program spekt. teatr. o B. Schulzu), Kraków 1987, s. 9-11.

B. Schulz, *Kometa*, «Wiadomości Literackie» 1938,
№ 35.

B. Schulz, *Egga van Haardt*, «Tygodnik Ilustrowany»
1938, № 40.

Лист до Романи Гальперн за 13 X 1938 (в:) В. Schulz,
Księga listów, s. 112.

Листи до А. Плешневича, (в:) В. Schulz, *Proza*, s. 579–584.

Листи до А. Плешневича, (в:) В. Schulz, *Księga listów*, s. 73–76.

Лист до А. Плешневича, В. Schulz, *Proza*, s. 582–584 і (в:) В. Schulz, *Księga listów*, s. 75–76. Опущений мною уривок я опублікував лише у трьох іншомовних виданнях листів Шульца: *Letters and drawings of Bruno Schulz*, edited by J. Ficowski, Harper a. Row. New York, 1988; В. Schulz, *Correspondance et essais critiques*, preface et notes de J. Ficowski, Editions Denoel, 1991; В. Schulz, *Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes — Aufsätze und Briefe*, herausgegeben von J. Ficowski, Carl Hanser Verlag, München, 1992.

Листи до Трухановського, (в:) В. Schulz, *Proza*, s. 585–588.

Листи до Трухановського, (в:) В. Schulz, *Księga listów*, s. 66–68.

Ibidem, коментар, s. 165.

Bruno Schulz — listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu,
Kraków 1984.

С. 444 «...набуває тератоїдальних, алегоричних форм» — тератологія є наукою, яка займається дослідженням вад розвитку та потворністю у людей і тварин. (Примітка перекладача).

С. 454 *sit venia verbo* (лат.) — дозвольте сказати.
(Примітка перекладача).

С. 462 «ц.к. монархії» — тобто, «царсько-королівської монархії», дуалістичної Австро-Угорської імперії, яка існувала у 1867–1918 роках. (*Примітка перекладача*).

