



УДК 821.161.2.091:[7.047:911.375]]”193...”Антонич, Фогель  
DOI:

## РОТАЦІЙНИЙ МОДЕРНІЗМ ТРИДЦЯТИХ: МІСТО ФІГУР БОГДАНА ІГОРЯ АНТОНИЧА VS. ФІГУРИ МІСТА ДЕБОРИ ФОГЕЛЬ

Мар'яна ЧЕЛЕЦЬКА

У статті обґрунтоване явище «ротаційного модернізму» як стильової моделі, яка була визначальною для творчого літературного середовища у 30-і роки ХХ ст. Формулу ротацій, тобто повернення, синергії текстів різних часових періодів запозичено з назви останньої збірки Б. І. Антонича з урбаністичною тематикою віршів, яка вийшла у Львові по смерті поета у 1938 р. Поетичні просторові образи Б. І. Антонича порівнюються з виразальною та топографічною манерою львівської єврейської письменниці Дебори Фогель на основі її збірок «Фігури днів», «Манекени» та «Акації квітнуть. Монтаж».

**Наукова новизна.** Спираючись на історико-літературний контекст 1930-х років, авторка робить ґрунтовні й аргументовані паралелі між розвитком урбаністичних образів у поезії Б. І. Антонича та Д. Фогель. Це дослідження є новаторською та оригінальною авторською проєкцією, що допомагає глибше зрозуміти природу художнього образу через аналіз топографіки поетичних образів на рівнях жанрового моделювання, геометричного колажування та синестезійного осмислення авторських поетик. Також на прикладі творчості аналізованих поетів обґрунтована потреба теоретичного розрізнення понять «монтаж» і «колаж».

Авторка студії дійшла **висновку**, що існують такі ознаки ротаційного модернізму: рух всередину об'єкта зображення, тональнісні видозміни поетичних палітр, екзистенційні питання-відповіді на виклики щоденного буття, суб'єктивність в оцінюванні подібних між собою явищ, потреба рефлексії та творчого самовираження й самовиявлення, манекенне відчуття навколишнього світу, що допомагає глибше зрозуміти різні форми функціонування ліричних образів та існування ліричного персонажа (фігури часу і простору, манекенних персонажів). Також виокремлено чотири ключові образи-домінанти міста як тексту, які притаманні «зрілому» модернізмові: місто як організм, як паперовий макет (геометрична фігура), місто як сюжет балади, місто як Втома. Стиль Д. Фогель охарактеризовано загалом як модерністський експресіонізм, що повертається до ранньомодерністської безпосередності сприйняття життєвого матеріалу, а поетичний стиль Антонича є оновленням авангардних (сюрреалістичних, імажиністичних, футуристичних) нашарувань часу до їхніх більш безпосередніх форм пізнання досвідів і реалій.

У статті використано такі **методи**: описовий, рецептивний метод «close reading», інтермедіальний та феноменологічний підхід, метод конкретизації образів до аналізу словесних і несловесних текстів інших видів мистецтв. У статтю включено оригінальний голос авторки у поетичній формі, який запропоновано як висновок для глибинних літературознавчих рефлексій над поетикою образотворення міжвоєнного покоління, що виросло на естетиці джазової оригінальності.

**Ключові слова:** «зрілий» модернізм, літературне тридцятиліття, міжвоєнна література, ротації, урбанізм, Львів як текст, літературний монтаж, геометричний колаж.

Поняття ротаційного модернізму (метафора, запозичена для термінологічного визначення від назви останньої збірки Антонича, яка вийшла друком після смерті поета 1938 р. у Львові з Друкарні НТШ), може слугувати чи не найадекватнішим розумінням того літературного процесу, який відбувався в часі між двома світовими війнами. Однак, свідомо уникаючи поняття «міжвоєнна література», вважаю за необхідне розрізняти ті процеси, які відбувалися в українській літературі у пореволюційні двадцяті та забуті історією тридцяті роки (через радянську партійну стандартизацію у 1933 р.). Тому на перший погляд здається, що нічим особливим у стильовому плані літературне тридцятиліття не відрізнялося порівняно зі змінами, які приніс у літературу авангард. Але це тільки на перший погляд. А насправді, коли придивитися глибше на поставангардні літературні явища у світовій літературі, то можна помітити, як певні стильові експерименти (експресіонізм у Німеччині, сюрреалізм у Франції [10, с. 173, 555], футуризм та імажинізм у Росії, кубізм та конструктивізм в образотворчому мистецтві [6, с. 54–58]) надто швидко перестають бути чистими, дистильованими за своєю сутністю. Відтак, уже сама творчість Антонича є підтвердженням цьому. Хоча він не був самотнім. Поет виростав у дуже густому культурному середовищі, яке добре було знайомим із найновішими авангардовими тенденціями і яке дуже чітко усвідомлювало відносність будь-якого експериментального мистецтва. Тому поети, які творчо заявили себе в тридцяті роки ХХ ст., активно починають шукати відповіді на вимоги часу у своїх стильових попередників початку ХХ ст.

Отож зрозуміти причини зародження модернізму в Європі допоможуть два шляхи: 1) освоєння досі не відомих і ще не перекладених текстів із європейських, не оминаючи слов'янських літератур (я називаю для себе цей процес шляхом транстекстуальної ротації модернізму); 2) включення літератури в систему інших видів мистецтв, зокрема кінематографічного буму у двадцяті (цей шлях я називаю інтермедіальною ротацією модернізму).

Показовими для транстекстуальної ротації є, зокрема, і переклади поезій, які здійснив Антонич, зацікавившись творчістю таких поетів, як Ахіль Мільєн (Франція), Владислав Белза (Польща), Ярослав Врхліцький (Чехія), Густав Фальке (Німеччина) і, безумовно, Райнер Марія Рільке (Австрія) [1, с. 323–327].

Обидва шляхи у творчості поетів-модерністів, як правило, перехрещуються. Так, наприклад, Антонича зацікавив вірш Я. Врхліцького «Голос моря», що приваблює свіжістю симфонічного мислення чеського автора: картина моря накладається на «гамір труб і бубнів, псалма дзвонів» [1, с. 324], бренькотить, шумить, брязкотить у різноманітні тональності, серед яких розпізнається глибинність симфонічного акорду, що асоціюється ніби з голосом Бога. За специфікою інструментів (труба, бубен) можна розпізнати цей «голос моря» як джазове звучання з глибокою симфонічністю, тобто ніби «віддихом Бога» на другому плані<sup>1</sup>.

Приклад цього Антоничевого перекладу з поета періоду раннього модернізму є показовим для розуміння інтермедіальної моделі нового модерністського мислення у

<sup>1</sup> До речі, є такий сучасний оркестр «Фонограф-Симфо-Джаз» п/у Сергія Жилина [22].

1930-і роки, коли перекладач під впливом нового мистецького середовища розставляє видимі акценти розуміння образу, де звукове сприйняття світу переважає над картинним.

Із іншого боку, щоби зрозуміти, чому Антонича зацікавив образ В'язня в Рільке, потрібно звернути увагу на образ, що вимальовується в перекладі цього диптиха, тобто насамперед на те, як «на каміння брили капле зі скель рідина». Отож бачимо В'язня як застиглу в часі фігуру. В іншому вірші Рільке ця фігура вже безпосередньо називається і граматичним образом «Хто-небудь» (про цей переклад вірша «Хто-небудь в розпуці» відомо, що його було опубліковано ще за життя Антонича 1933 р.) [1, с. 325–327].

Отже, Антонич до створення образу «Ротацій» поставився цілком серйозно і, мабуть, свідомо. Для його бажання розвинути фігуративну рису раннього модернізму особливо вдячним матеріалом виявилось сучасне життя в місті, яке піддавалось всьляким модним провокаціям авангардового часу. Це місто можна сприймати як позачасову і позалокальну категорію, хоч і цілком логічно асоціювати його прообраз із біографічним і топонімічним львівським простором Антонича. І це, звичайно, не випадково. Скажімо, М. Ільницький звертає увагу, що «юнацькі вірші “Дума про плакати” та “Балада про вітрини” [...] є цікавими спробами через плакати показати обличчя міста, виразити його сутність, відкрити замасковану сутність його мешканців [...], які “мінються” й “минаються” залежно від тої чи тої ситуації...» [4, с. 31]. Про вплив львівського середовища на формування світогляду Антонича докладно пише у біографічному нарисі й І. Калинець [2, с. 57–78]; [7; 8].

Аналогічне сприйняття топонімічного клімату Львова 1930-х років ми можемо спостерегти і в поетичних ритмах забутої часом іншої мешканки Львова, «птахи» із вул. Лісної, 16 [13, с. 5–9] – Дебори Фогель, що загинула у гетто на Замарстинові в серпні 1942 р.). Її творчий пік активності припадає на 1930–1934 роки. Власне, у творчості Д. Фогель топонімічна мапа Львова є особливо рельєфно відчутною: «сірі вулиці» міста з поетичної збірки «Фігури днів» [20, с. 31] конкретизуються в топонімах мапи Львова в її прозових «монтажах»: вул. Кармелітська (суч. – Просвіти), яка «сповнена пастельного солоду і ніби призначена для ходіння “без цілі”», з локусами салону-перукарні, бару «Femina»; вул. Театинська (Кривоноса), де живе «пані з кобальтової палітури»; вул. Куркова (Лисенка) з локусом тодішнього пологового будинку; Губернаторські Вали і вул. Руська (особливо у жовтні, коли найдужче вражають каштани), вул. Городоцька (де мешкає столяр стильових меблів), пл. Ринок (мабуть, суч. пл. Старий Ринок), де квітнули акації [16]. Показовим для розуміння міського простору у поезії та прозі Фогель, є, зокрема, паралельний мікроклімат настроїв у згаданому вірші «Сірі вулиці» та в монтажному есеї «Сірі моря та мушлі сердець»:

- «вулиці, як море, / відбивають барву туги / і важкість чекання» [16, с. 29–32];
- «У сірому морі літніх вулиць раптом заносить млосними пахощами морських трав [...]. Тоді люди розуміють, що життя, яке зреклося “чекання” [...], – сумне і безплідне: мушля, виплунута із млосного моря туги» [16, с. 14].

Але попри конкретну топонімічну прив'язаність образів поетки з Лісної до топоніміки Львова 1930-х, у Дебори читач сприймає передусім її місто як певну ємність

для різногеометричних фігур, які продукують новітні урбанізовані реалії: кольорова світляна реклама, плакатні стіни, вивіски з пляшками нафти, натюрморти будинків і ламп у склі, помаранчеві вивіски, скляні кулі, «позолочена бляха», «бляха пласка і в'язка», «гладка порцеляна рожевих ляльок на тихих перукарських вітринах», «продавець помаранчів зі скляної вулиці», «торговці деревом», «бочки з оселедцями» і т. под. метали і матеріали «фігур днів» та «манекенів» із авангардового міста [20, с. 173–175]<sup>1</sup>. Антонич же звертає увагу на новий стиль міської цивілізації – газифіковані будинки, описуючи в «Баладі про блакитну смерть» надто, на жаль, актуальну трагедію людини в обставинах безпорадної і підступної дії чадного газу [1, с. 237].

Місто в «Ротаціях» Антонича постає як цілісний організм звуків, барв, запахів, смаків чи навіть дотиків, а окремі фігури (найулюбленішою з них є ліхтарі-лампіони) просто послідовно-переконливо «дбають про форму» (при цьому навіть квіти, а саме – тюльпани [1, с. 231]), щоби створити певне враження часу – мертвого, як бездушний метал новомодних автівок («шофер у сонній лімузині» [1, с. 236]), та водночас провулкового у своїй безпорадності проти «хімер, верзінь, наруги» [1, с. 235] соціального примітивізму життя (сажотрусів, лупіїв, горлорізів, п'яниць). Антоничева «Балада провулка» і Деборин цикл «пияцьких пісень» відтворюють однакову застільно-одноманітну атмосферу «життя, в якому нічого не діється» [20, с. 128]. Порівняймо:

в Антонича:

*чарки, мов птахи відлітають  
понад столами, попід стелю  
лопочуть крилами скляними,  
дзвінками грають понад синім  
кущем димів, що корчму стелять* [1, с. 236] ;

у Фогель:

*виставмо на столи кришталеві келишки:  
з зимного буришину, червоного коралу –  
і пориньмо в липкий трунок,  
трунок з винограду й цілунків* [20, с. 125].

В обох поетів захистом від «примітивного життя в місті» є вміння ходити вулицями так, «як ходить ріка» чи «як гора стоїть» із можливістю щоразу повертатись, скинувши з плечей плакати, «у плаский чотирикутник дому», хоч і вичерпаним, «як жовте сонце» чи «як білий місяць» [20, с. 47]. Правда, в Антонича такий інший спосіб життя ніби розуміється само собою – автор лише натякає, мовляв, «зів'яла вже зоря остання і місяць теж зів'яти мусів» [1, с. 236]: тобто якщо ти віриш, як християнин, «сурмам останнього дня», то сам без слів догадаєшся, до чого призводить таке примітивно-безвідповідальне існування у провулках міста.

<sup>1</sup> Див. зміст до поетичної збірки Дебори Фогель.

Остання зоря, яка зів'яла у місті авангардних викликів від штучного освітлення, постійно змушена конкурувати з її антиподом – скляною кулею ліхтаря-лямпіона, сестрою може бути хіба «кольорова світляна реклама». Ноу-хау урбаністичного простору лампін, тобто скляний або паперовий ліхтар для яскравого освітлення або ілюмінації, як його тлумачить «Академічний словник української мови» [9] (для пор., напр., Дебора називає «ліхтарні» «жовтими тюльпанами зі скла» у вірші «Скляні квіти» [20, с. 44]). Подібна асоціація квітки-ліхтаря є і в Антонича:

*Крива ліхтарня – квітка зламана – і попів снігу*

*і світло – лій зелений з дзбанка ночі в сутінь литий* [1, с. 237].

Отже, не без того, що така скляна куля має і якийсь магнетичний ефект (щось на зразок давнього ритуального танцю шаманів [24]) – принаймні, таку джазовоподібну асоціацію викликає в Антонича дійство, яке відбувається за муром міста («за муром джез і танці лямпіонів, балет бальончиків, хор барв, мов хор гобоїв» [1, с. 231]). Це асоціація того, що відбувається десь не тут, у місті, а за його муром (де «жовті груди велетенських стадіонів»), тобто пов'язана з іншою чужою культурою (бо в самому місті, покликаючись на досвід сприйняття Д. Фогель, можна було хіба почути мелодії більш мелодраматичного ритму – танго – з бару на вул. Кармелітській).

У жіночій поетичній свідомості цей вибухово-магнетичний ефект, який викликають скляні кулі ліхтарів та ілюмінаційна реклама, тільки ковзає «на сірому картоні міських мурів» як «пісня, написана ніжним поетом» («Пісня кольорової світляної реклами» [20, с. 39]), бо, «зваблена холодними кольоровими очима ламп», її «фігура дня» втрачає відчуття часу і живе тільки ритмом кружляння: прямокутник – коло – парабола. Цю здатність жіночої свідомості гіпнотизуватися кружлянням «кольорових рисок реклам» чи миготінням ліхтарів відчув і Антонич, коли в прикінцевому акорді ротаційної мелодії звернув увагу на те, що «кружляють, мов пом'яте листя, сніг дентисток над вирами нудних мельодій бормашини». Бо місто має здатність усотувати в себе сніг своїх мешканців, крізь призму кольорів і запахів: так, у Фогель день як «кольорове тіло світла» має «глевкий запах» [20, с. 39], а в Антонича «мусує день, мов склянка золотого чаю» [1, с. 231].

Штучним відображенням «міського сонця» і «міського місяця» Дебора називає «жовту вивіску над сірими блоками стін» [20, с. 38], що, коли придивитися ближче, насправді є нічим іншим, як примітивною «пласкою полудневою декорацією» (в Антонича «кругле сонце» викликає асоціацію з військовим барабаном – вербелем [1, с. 234]) (з іншого боку, ритм барабана у Фогель асоціюється з ритмом вулиць – «а надворі йдуть круглі вулиці» [20, с. 109] із вірша «Круглий красвид» у збірці «Манекени»). Але повернемося до «пласкої полудневої декорації»:

*сірі прямокутники паперу.*

*кольорові прямокутники:*

*сірі будинки, кольорові будинки.*

*перед паперовими чотирикутниками застигають  
червоно заштриховані кружальця.*

*кутасті й паперово цупкі, як люди зайняті:  
жоржини червоні [20, с. 23].*

У Д. Фогель багато чотирикутних натюрмотно-пейзажних ескізів міського простору. Але така геометризація життя в місті, яка, безперечно, є впливом авангардового мислення людини нового поставангардового покоління (а у випадку Д. Фогель – ще й впливом кіноматографічних студій Кароля Іжиковського (Студія на тему фільму «Десята Муза», 1924) [22]; [20, с. 13], тільки на перший погляд видається грою. Бо, придивляючись до психології людини зламу століть, модерністи тридцятих (як діти повоєнного покоління) уже вміли відрізнити чисту сецесійну естетику епохи *Fin de siècle* (кінця століття) від невігаданої апокаліптичної тривоги за екзистенційно безсенсове життя (в «Ротаціях» цей натяк поета на естетику «кінця століття» буквально закарбовано промовистими назвами до віршів «Кінець світу», «Сурми останнього дня» [1, с. 238, 240]). Тому місто і видається їм безсеновим нагромадженням зайвих фігур і манекенів, нетривких у своїй споживчій історії (один із монтажів Д. Фогель буквально так називається – «Непотріб заливає світ» [16, с. 53]; для пор.: *«Хто ж потребує слів твоїх?..»* – запитує Антоніч у вірші-епілозі до збірки «Ротації» під назвою «Закінчуючи» [1, с. 241]). Цим «непотребом» художньо обдарована душа вважає моду на перкалеву тканину, подібну до паперу, холодне скло та порцеляну, загалом лискучо-холодні фарби для натюрмортів, кулясті предмети побуту («Кулясті фрукти, по суті, не подібні, самі до себе: до дослівності матерії, до її брутальної розпусності та неокреслених забаганок» [16, с. 49]), а в музиці таким споживацьким несмаком стають мелодраматично-тангові мелодії, які закликають брати від життя все, що тільки можна тут і тепер, за формулою «йти життям» і не оглядатись на «розбиті серця» від цих дешевих замінників смаку та настрою. Тому Дебора й радить дивитися на «гори, дерева й моря» з перспективи: *«Побачені здалека – гори, як сумні яблука гранату, як сливи. Вони – країна самотня і патетична. Зблизька – це купи безпорадної землі, порослої банальною зеленню дерев»* [16, с. 50]. Тому Дебора й порівнює сіризу міських вулиць із «пергаментними тарелями», а людей, надто захоплених новою модою, – із «фігурами дерев'яними, загорненими в людський одяг» [20, с. 27].

Антоніч теж звертає увагу на місто у пошуках нового сенсу, тобто нових для себе муз, від чого неодмінно страждає людина в полоні екстазу:

*а людська доля в дзюбику кривім папуги  
колишеться шматком дешевого паперу:  
кохання,  
подорож,  
розлука,  
слава,  
успіх –  
за двадцять сотиків купити можна щастя [1, с. 232].*

Зрештою, у кінці вірша «Міста і музи» Антонич наголошує, що повинна бути «непомилною лиш одна екстази мудрість» [1, с. 233]. (До слова, у цьому описі нового щастя Антонич також близький до ритму міської всевладності грошей, який дуже сценічно вдається відтворити Юліанові Тувіму в поемі «Бал в опері» і ще краще його перекладачеві – Миколі Лукашеві [14, с. 385–400]. Зі свого боку, ритм «балу в опері» суголосний із поемою Є. Плужника «Галілей» [12, с. 49–70], а обидві ці поеми, зі свого боку, мали доволі відчутний вплив на ритм поеми Грицька Чубая «Вертеп» [21, с. 74–86], за посередництвом акторського голосу Святослава Максимчука, у чому переконаний і сам автор, за його ж словами, «на клітинному рівні» [11, с. 243]).

У першій збірці Д. Фогель «Фігури днів» є вірш «Панорама паперових фігур», у якому авторка намагається сама для себе зрозуміти філософію паперу: пласкість його водянистої барви, яка викликає почуття «вбогого смутку», коли постійно бачити перед очима одне й те саме день у день, тобто «кулясту панораму з паперовими ляльками» [20, с. 86]. Із цієї «панорами» згодом в авторки оформиться ціла концепція «манекенного існування», яка й стане основою для нової збірки. Адже у власних літературознавчих есеях сама поетка особливо наголошувала на програмовому використанні статичності в мистецтві, яке вона й намагалася буквально реалізувати у своїх поетичних збірках [19, с. 91]. Отже, манекени: це «три круглі ляльки з рожевої порцеляни» [16, с. 116], а вітрина для поетеси – просто «скляна шиба», що нагадує бляху, зі свого боку, схожу на папір. Власне, «Манекени» Фогель цілком логічно можна назвати і «поемою про вітрини», як і цілу збірку, присвячену цьому ляльковому образу. Серед поезій поза збірками Антонича є також одна суто експериментальна за ритмоформою «Поема про вітрини» [1, с. 249], але «шкляні очі кам'яниць» та «алмазні зіниці вітрин» є чи не найвиразнішим підтвердженням думки про ротацію модернізму як явища, яке намагається зрозуміти екзистенційну самотність людини у поставангардному просторі, адже «так добре глядіти в ваші безплямні шиби» [1, с. 250].

Інший позазбірковий вірш Антонича «Дума про плякати» написаний на початку 1931 р., фактично в той самий час, коли й Деборині «Фігури днів», за ритмом теж є цілком експериментальним, а за духом часу суголосний із такими віршами Д. Фогель, як «Плакатна стіна під дощем», «Помаранчева вивіска», «Вивіски з пляшками нафти», тому що констатує Дебора: «прийшов час штучних бляшаних помаранчів» [20, с. 96] і «пласких вивісок» з «фігурами безпорадної бляхи» [20, с. 95], які ведуть себе виключно й нахабно (в Антонича вони відверто персоніфіковані: «Ми розвійні вулиць брати» [1, с. 247]; у Д. Фогель плакати набувають метонімічної виразності у формах «цупких посудин нафти і нудних бляшанок чорної вакси» [20, с. 96]), а іноді, коли ці плакати уваяти під дощем, і справді нагадують ніби беззахисних істот, яких Деборі їх чисто по-жіночому шкода, – щоправда, жаліє вона тільки тих, які розповідають про фільми [20, с. 41], бо «нафтові» і «фруктові» заслуговують тільки зневаги за свою «старомодність вкарбованих талій» [20, с. 94] і «дурнуватий усміх» лакованих чоловічків [20, с. 96].

Застосовуючи урбаністичну плакатну техніку, подібні вірші можна порівняти з роботою художника-колажиста. На «колажному розгортанні вражень, зіставлень і висновків крізь призму особистого *сприйняття* та *прийняття*» [3; виокремив курсивом Д. Ільницький] текстів Антонича та Фогель також наголошує і Данило Ільницький, котрий доповнює літературну мапу тридцятих як мапу «уявлення» і «пам'ятання» простору ще й «дрогобицьким текстом» Бруно Шульца [3].

Відтак, варто розрізняти на рівні поетики простору принципи колажування від монтажування. Останній механізм запозичений із кінематографічної сфери і позначає (більше у прозі, ніж у поезії) спосіб створення сценарію чи його проєкту у формі нового роману (за Д. Фогель, романсу [16]). Монтаж у теорії Д. Фогель є окремим методом нового мистецтва, що стає окремим аспектом для розуміння ротаційної туги епохи тридцятих.

Ротанційний модернізм як явище виявляється у текстах через природу особливого *баладного ритму вулиць і будинків*. Адже актуальність нових форм мистецтва, на думку Д. Фогель, повинна відповідати тенденціям часу, який втілюється зазвичай у методі [17, с. 113]. Методом нового мистецтва поетеса пропагувала монтаж як техніку, яку вважала за необхідне олітературнити та надати їй конкретного жанрового статусу [18, с. 104–110]. Оскільки «привілейованою темою монтажу є поліфонія життя» [17, с. 114], то, власне, найадекватнішим ритмом для створення актуального сюжету буде баладний темпостиль. У 1931–1932 роках Д. Фогель написала цикл «Копійчані балади», де вивела своєрідний тип мелодраматично азартної вуличної дівчини: одна з них – «руде вуличне дівчисько з “тригрошової опери”» у чорнопопліновій сукні та «чорних панчохах з полиском» зітхає на «червоній плюшевій софі» – її, як «в дешевому романі», зрадив коханий «у світлому пальто» з «подругою в бузковій піжамі» [20, с. 157]; друга «з химерним іменем мая», – навпаки, – дуже легко освоїла своїм тілом паризькі вулиці та ліхтарі, поводить цілком безтурботно і бездумно, але чомусь їй, проте, не дає спокою її конкурентка – скромне «дівча, яке зістригло волосся після першого поцілунку в шийку», аж доки не дізналася з міських новин, що ця дівчина у бузковій піжамі належала апашеві і він її застрелив якось під час нічної стрілянини, та найсуттєвіше в цій баладі і в долі вуличної дівчини, мовляв, так і не сказано – «найважливіше ще буде» і «до цього слід їй готуватися» [20, с. 160–161].

Цікаво, що в Антоничевих «Ротаціях» теж є обидва цих психотипи вуличних дівчат: у вірші «Весна» – «дівчина, що кохає полісмена, співає на площі» «з оберемком мокрих рож» [1, с. 233–234], яка видається зажуреною через нерозділене кохання, а інший тип – у «Концерті з Меркурія» – «руда коханка в теплім ліжку» [1, с. 240], а роль апаша тут грає спікер у радіостанції, що прокручує грамофонні платівки, тобто вистрілює музикою у «мурависько міста», яке вночі спить безтурботним сном.

Отже, *місто, яке втомлює, стає ключовим рефреном тридцятих*. При цьому філософія втоми у віршах Д. Фогель («багато разів уже приходило п'ятнадцяте місяця» [20, с. 50], «і нічого більше не станеться, хай все завжди буде, як є» [20, с. 51]) кореспондує із філософією протесту проти апокаліптичної покори часові в Антонича



(«О пушо з каменю, коли тебе змете новий потоп?») [1, с. 241]. Микола Ільницький у передмові до повного зібрання творів Антонича зауважує, що в цьому уривку із «Сурм останнього дня» місто Антонича постає в гротескному вигляді, у якому сам поет відчував «якийсь надреалістичний натуралізм», що, на думку авторитетного теоретика та знавця творчості Антонича, є найближчим до визначення сюрреалізму, із яким поет познайомився завдяки картинам Дж. Кіріко та М. Андрієнка (за спогадами Володимира Ласовського) [5, с. 29]. Художникові Кіріко Д. Фогель присвятила вірш «Коні і торси» [20, с. 114–115]; її вражали трагічно відкриті очі в коней на полотнах цього сюрреаліста, але ці «порожні діри» в скульптурно «сліпих торсах» не є просто епатажною конструкцією часу, а отримують нове символічне навантаження – міста, осліпленого вітринами, такого міста, в якому бракує навіть приводів для вияву гротескних вражень.

Дебора Фогель постійно і послідовно протиставляє спосіб паризького життя львівському, що особливо відчутно у квітковій паралелі азалій – акацій. («Балада паризьких площ», «Балада паризьких вулиць» [20, с. 147–149]): «круглі площі Парижа повняться незрозумілими долями» [20, с. 147]. У творчості Антонича показово протиставляється хронотоп «ротаційного» Львова та Львова із «Книги Лева», тобто видимого та уявного, сновізійного, реального та ідеального, або ж простір провулка – «площі янголів» [1, с. 173]: побут соціальних низів контрастує з історичним і мистецьким образом Львова в уяві його «господаря» – Лева.

Окрім того, іноді в обох митців трапляються збіги в прямих натяках на місто, яке різні люди бачать однаково, типово: «мужчини в сірих пальтах в синяві провулка» (Антонич «Назавжди» [1, с. 236]) та «великого міста Парижа синя бруківка» (Фогель «Балада про Сену» [20, с. 150]) [підкреслення у цит. мої. – М. Ч.].

Відтак, стиль Д. Фогель можна сміливо означити, як *модерністський експресіонізм* (адже за власними спостереженнями цієї поетки, місто, ландшафт та інтер'єр найкраще відображають можливості *виражальної* поетики [17, с. 114]), а отже, стає стилем, який у 1930-ті роки позбувається авангардної упередженості настроїв та повертається (ротає) до ранньомодерністської безпосередності сприйняття життєвого матеріалу. Ці міркування допомагають виразніше пояснити і стиль Антонича як модерністсько-виражальний феномен, що знімає ретуш із авангардних (сюрреалістичних, імажиністичних, футуристичних) нашарувань часу та повертає їхні первісні й безпосередні форми пізнання досвідів і реалій.

Підсумовуючи, спробуємо *виокремити* ознаки ротаційного модернізму як свідчення повноти і зрілості епохи для того, щоб глибше зрозуміти те, що відрізняє його форми (фігури часу і простору, манекенних персонажів) від авангарду:

- рух в глибину, всередину об'єкта набуває статичної конкретизації (натомість в авангардному мистецтві нерухомість та застиглість форм сприймається як самодостатнє явище);
- тепла тональнісна палітра вражень (в авангарді холодна палітра, лискучі лаки форм відлякують своєю очевидністю та однозначністю);

- активний пошук відповідей на вічні питання життя і смерті, питання еросу й танатосу (авангардне мистецтво культивує пасивне споглядання очевидного, того, що апріорі не потребує відповідей);
- суб'єктивність оцінок тих чи інших явищ (на противагу авангардній десуб'єктивізації і навіть асуб'єктивній позиції);
- потреба пояснити власне творче я, імпульс, інтенцію (натомість в авангарді актуалізується потреба дефрагментувати творче «я» і так само його імпульс та інтенцію);
- манекенне відчуття світу (на противагу авангардному геометрично-фігурально-загостреному баченню та розумінню з неодмінним культивуванням фігур як самодостатніх та самочинних елементів).

Отже, можна дати таке визначення «ротаційного модернізму»: це явище позначає шлях і спосіб повернення ранньомодерністської естетики щодо світовідчуження суб'єкта у світі через збагачення його внутрішнього простору новими мистецькими відкриттями у сферах графічного живопису (колаж) та кінематографа (монтаж).

Ще один підсумок, який можна вивести на основі контексту літературних настроїв 1930-х років, найкраще вдається відтворити не аналітичною, а поетичною мовою, як-от:

\*\*\*

І тут прилітає Антонич  
У сни мої  
(Після порції львівської кави «Фріджаз»)  
Розмовляє з Франциском  
про квіти земні  
І з Левом говорить про нас..  
Все від А і до Я  
Він-бо знає..  
А потім платівку ввімкне  
(уві сні)  
Відому ще з танго часів  
Ту з Кармелітських  
Акацій і днів..  
Але що це таке?  
Це не танго не вальс  
Не фокстрот..  
Щось відмінне від днів  
І німих ліхтарів..  
І ротацій акорд  
Наче камінь із пращ..  
Там за муром де нас  
Не було і нема  
І не буде

В місті сірих фігур  
В місті наче з паперу  
В місті риб-ліхтарів  
Що вмирають з іржею  
В бляшаних квітниках  
Не потрібно вже слів  
Від людей що життя  
Просто з хлібом їдять  
Запиваючи тангом  
Місяць наче яйце  
Із твердих шкаралуц  
Наче мур..  
А за муром життя –  
Справжній дотиків сніг  
Від самого  
Меркурія

Джазова поетика особливо увиразнює урбаністичний мікроклімат, який за текстами Б. І. Антонича та Д. Фогель дає змогу побачити місто принаймні у чотирьох іпостасях: як живий організм, як паперовий макет (чи будь-яку геометричну фігуру), як фільм у баладному жанрі і, нарешті, просто як екзистенційну втому людини, котра потребує переавантаження власних ресурсів у пошуках справжніх дотиків до мимовільних вражень.

### Список використаної літератури

1. *Антонич Б. І.* Повне зібрання творів / упор. і комент. Д. Ільницький. Львів: Літопис, 2009.
2. *Ільницький Д.* Університет // Калинець І. Знане і незнане про Антонича: матеріали до біографії Богдана Ігоря Антонича / вид. 3-тє. Львів: Сполом, 2017. С. 38–56.
3. *Ільницький Д.* Шульц, Антонич, Фогель // Збруч. URL: <https://zbruc.eu/node/118879>
4. *Ільницький М.* Богдан-Ігор Антонич. Нарис життя і творчості // Ільницький М. На перехрестях віку: у 3 кн. Кн. II. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008.
5. *Ільницький М.* Від «дочасного світла» до «сурм останнього дня» // Антонич Б. І. Повне зібрання творів; упор. і комент. Д. Ільницький. Львів: Літопис, 2009.
6. *Ільницький М.* Література українського відродження: напрями і течії в українській літературі 20-х – поч. 30-х рр. XX ст. Львів: Львівський обласний науково-методичний інститут освіти, 1994.
7. *Калинець І.* Гурток українців, АНУМ, УТБ // Калинець І. Знане і незнане про Антонича: матеріали до біографії Богдана Ігоря Антонича / вид. 3-тє. Львів: Сполом, 2017. С. 57–78.
8. *Калинець І.* Левандівська «Просвіта» // Калинець І. Знане і незнане про Антонича: матеріали до біографії Богдана Ігоря Антонича / вид. 3-тє. Львів: Сполом, 2017.
9. *Лампін* // Словник української мови: в 11 т. Т IV. URL: <http://sum.in.ua/s/lampion>.

10. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001.
11. Максимчук С. «А світу нема куди утекти» (бесіди в театрі з Григорієм Чубаєм) // Максимчук С. Аплодуйте акторам. Мої придибенції. Моє покоління. Моя Україна. Львів: Артос, 2024. С. 235–250.
12. Плужник Є. Галілей // Плужник Є. Дні. [Лірика]. Київ: Глобус, 1926. С. 49–70.
13. Прохасько Ю. Птаха Фогель // Фогель. Фігури днів. Манекени / пер. з їдишу Ю. Прохаська. Київ: Дух і Літера, 2015. С. 5–9.
14. Тувім Ю. Бал в опері / перекл. М. Лукаша // Лукаш М. Від Бокаччо до Аполлінера. Переклади. Київ: Дніпро, 1990. С. 385–400.
15. Фогель Д. Передмова // Фогель. Фігури днів. Манекени / пер. з їдишу Ю. Прохаська. Київ: Дух і Літера, 2015.
16. Фогель Д. Акації квітнуть: монтаж / пер. з польськ. Ю. Прохаська. Київ: Дух і Літера, 2006. С. 29–32.
17. Фогель Д. Літературний монтаж (Вступ) // Фогель Д. Білі слова. Есеї, листування, рецензії та полеміки / перекл. та упор. А. Любас. Київ: Дух і Літера, 2019.
18. Фогель Д. Монтаж як літературний жанр // Фогель Д. Білі слова. Есеї, листування, рецензії та полеміки / перекл. та упор. А. Любас. Київ: Дух і Літера, 2019.
19. Фогель Д. Статика, динаміка та актуальність в мистецтві // Фогель Д. Білі слова. Есеї, листування, рецензії та полеміки / перекл. та упор. А. Любас. Київ: Дух і Літера, 2019.
20. Фогель. Фігури днів. Манекени / пер. з їдишу Ю. Прохаська. Київ: Дух і Літера, 2015.
21. Чубай Г. Вертеп // Чубай Г. П'ятикнижжя. Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. С. 74–86.
22. Irzykowski K. Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina. Kraków: Krakowska spółka wydawnicza, 1924.

### Інтернет-джерела

23. «Фонограф-Симфо-Джаз» п/у С. Жилина. Оркестровий мегамікс №1: [сучасний оркестр]. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=KpRDtWPjskY>
24. Shaman dance. Nature. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=SodEMBw32Z4>

### References

1. Antonych, B. I. (2009). *Povne zibrannia tvoriv / upor. i koment. D. Ilnytskyi*. Lviv: Litopys, Ukraine.
2. Ilnytskyi, D. (2017). *Universytet. Kalynets I. Znane i neznane pro Antonycha: materiialy do biohrafii Bohdana Ihoria Antonycha / vyd. 3-tieS. 38–56. .* Lviv: Spolom, Ukraine.
3. Ilnytskyi, D. Shults, Antonych, Fogel. *Zbruch*. URL: <https://zbruc.eu/node/118879>. Ukraine.
4. Ilnytskyi, M. (2008). *Bohdan-Ihor Antonych. Narys zhyttia i tvorchosti. Ilnytskyi M. Na perekhrestiaakh viku: u 3 kn. Kn. II*. Kyiv: VD «Kyievo-Mohylianska akademiya», Ukraine.
5. Ilnytskyi, M. Vid «dochasnoho svitla» do «surm ostannioho dnia». *Antonych B. I. Povne zibrannia tvoriv / upor. i koment. D. Ilnytskyi*. Lviv: Litopys, 2009.
6. Ilnytskyi, M. (1994). *Literatura ukrainskoho vidrozhennia: napriamy i techiyi v ukrainskiy literaturi 20- kh – poch. 30-kh rr. XX st.* Lviv: Lvivskiy oblasnyi naukovo-metodychnyi instytut osvity, Ukraine.

7. Kalynets, I. (2017). Hurtok ukrayinistiv, ANUM, UTB. *Kalynets I. Znane i neznane pro Antonycha: materialy do biohrafii yi Bohdana Ihoria Antonycha* / vyd. 3-tie. S. 57–78. Lviv: Spolom, Ukraine.
8. Kalynets, I. (2017). Levandivska «Prosvisa». *Kalynets I. Znane i neznane pro Antonycha: materialy do biohrafii yi Bohdana Ihoria Antonycha* / vyd. 3-tie. Lviv: Spolom, Ukraine.
9. Lampion. *Slovnyk ukrayinskoyi movy*: v 11 t. T. IV. URL: <http://sum.in.ua/s/lampion>. Ukraine.
10. Leksikon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva (2011). Chernivtsi: Zoloti lytavry, Ukraine.
11. Maksymchuk, S. (2024). «A svitu nema kudy utekty» (besidy v teatri z Hryhoriem Chubayem). *Maksymchuk S. Aploduite aktorom. Moyi prydybentsiyyi. Moye pokolinnia*. Moya Ukrayina. S. 235–250. Lviv: Artos, Ukraine.
12. Pluzhnyk, Ye. (1926). Halilei. *Pluzhnyk Ye. Dni*. [Liryka]. S. 49–70. Kyiv: Hlobus, Ukraine.
13. Prokhasko, Yu. (2015). Ptakha Fogel. *Fogel. Fihury dniv. Manekeny* / per. z yidyshe Yu. Prokhaska. S. 5–9. Kyiv: Dukh i Litera, Ukraine.
14. Tuvim, Yu. (1990). Bal v operi / perekl. M. Lukasha. *Lukash M. Vid Bokachcho do Apollinera. Pereklady*. S. 385–400. Kyiv: Dnipro, Ukraine.
15. Fogel, D. (2015). Peredmov. *Fogel. Fihury dniv. Manekeny* / per. z yidyshe Yu. Prokhaska. Kyiv: Dukh i Litera, Ukraine.
16. Fogel, D. (2006). Akatsiyyi kvitnut: montazhi / per. z polsk. Yu. Prokhaska. S. 29–32. Kyiv: Dukh i Litera, Ukraine.
17. Fogel, D. (2019). Literaturnyi montazh (Vstup). *Fogel D. Bili slova. Eseyi, lystuvannia, retsenziyyi ta polemiky* / perekl. ta upor. A. Liubas. Kyiv: Dukh i Litera, Ukraine.
18. Fogel, D. (2019). Montazh yak literaturnyi zhanr. *Fogel D. Bili slova. Eseyi, lystuvannia, retsenziyyi ta polemiky* / perekl. ta upor. A. Liubas. Kyiv: Dukh i Litera, Ukraine.
19. Fogel, D. (2019). Statyka, dynamika ta aktualnist v mystetstvi. *Fogel D. Bili slova. Eseyi, lystuvannia, retsenziyyi ta polemiky* / perekl. ta upor. A. Liubas. Kyiv: Dukh i Litera, Ukraine.
20. Fogel, D. (2015). Fihury dniv. Manekeny / per. z yidyshe Yu. Prokhaska. Kyiv: Dukh i Litera, Ukraine.
21. Chubai, H. (2013). Vertep. *Chubai H. Piatyknzhzhia*. S. 74–86. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva, Ukraine.
22. Irzykowski, K. (1924). Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina. Kraków: Krakowska spółka wydawnicza, Poland.

#### Internet-dzherela

23. «Fonohraf-Symfo-Dzhaz» p/u S. Zhylyna. Orkestrovyi mehamiks № 1: [suchasnyi orkestr]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KpRDtWPjskY>.
24. Shaman dance. Nature. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SodEMBw32Z4>.

**Мар'яна Челецька** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка (вул. Університетська, 1, Львів, 79000, Україна).

**Maryana Cheletska** – Cand. Sc. (Philology), Associate Professor, Department of the Theory of Literature and Comparative Literary Studies, Ivan Franko National University of Lviv (1 Universytets'ka Str., Lviv, 79000, Ukraine).

E-mail: [maryana.cheletska@lnu.edu.ua](mailto:maryana.cheletska@lnu.edu.ua)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0960-8333>.

## ROTATIONAL MODERNISM OF THE 1930S: THE CITY OF FIGURES BY BOHDAN IHOR ANTONYCH VS. FIGURES OF THE CITY BY DEBORA VOGEL

Maryana CHELETSKA

The article substantiates the phenomenon of “Rotational Modernism” as a stylistic model that was decisive for the creative literary milieu in the 1930s. The formula of rotations, i.e. return, synergy in the texts of different time periods, borrowed from the title of B. I. Antonych’s last collection with the urbanistic theme of poems published in Lviv following the poet’s death in 1938. B. I. Antonych’s poetic spatial images are compared with the expressive and topographical manner of the Lviv-Jewish writer Debora Vogel on the basis of her collections *Figures of Days*, *Mannequins* and *Acacias Bloom. Installations*.

The **scholarly novelty** of the article is as follows. Relying on the historical and literary context of the 1930s, the author draws thorough and well-reasoned parallels between the development of urban images in the poetry of B. I. Antonych and D. Vogel. This study is an innovative and original author’s project helping to understand the nature of the artistic image more profoundly. Focusing on micro-details, the article analyses the topography of poetic images at the levels of genre modelling, geometric collage, and synesthetic comprehension of the author’s poetics. The article employs the works of the analysed poets as an example to present strong arguments for the theoretical distinction between such concepts as ‘montage’ and ‘collage’.

The **conclusions** arrived at: there are signs of “rotational modernism”, such as movement inside the object of the image, tonal modifications of poetic palettes, existential questions and answers to the challenges of everyday life, subjectivity in assessing similar phenomena, a need for reflection and creative expression and self-discovery, and a dummy sense of the world around us. This helps to understand more profoundly various forms in the functioning of lyrical images and the existence of a lyrical character (figures of time and space, dummy characters). The author also identifies four key images-dominants of the city as a text, which are inherent in ‘mature’ Modernism: the city as an organism, a paper model (geometric figure), the city as a ballad plot, and the city as Fatigue.

D. Vogel’s style is generally described as Modernist Expressionism, which returns to the early modernist immediacy in the perception of life’s material. And B.I. Antonych’s poetic style is an update of the avant-garde (surrealist, imaginalist, futurist) layers of time to their more direct forms of cognizing the experiences and realities.

The article employs the descriptive, receptive method of ‘close reading’, intermedial and phenomenological approaches, in conjunction with the method of specifying images to analyse verbal and non-verbal texts of other art forms.

The article includes the author’s original voice in the poetic form. The poem by the author of this study is offered as a conclusion for in-depth literary reflections on the poetics of imagery of the interwar generation that grew up on the aesthetics of jazz originality.

**Keywords:** ‘Mature’ Modernism, the literary 1930s, interwar literature, rotations, urbanism, Lviv as a text, literary montage, geometric collage.

Стаття надійшла до редколегії: 08.04.2024.

Прийнята до друку: 24.02.2025.