

УДК 821.411.1609(092)

Віра Романишин (Дрогобич)

СВІТ НОВОЇ РЕАЛЬНОСТІ ДЕБОРИ ФОГЕЛЬ

Сьогодні ім'я письменниці, літературного критика й теоретика літератури, великої поціновувачки мистецтва Дебори Фогель майже невідоме в українському літературознавстві. Якщо про неї іноді згадують, то здебільшого в зіставленні з творчістю Бруно Шульца чи Станіслава Ігнаці Віткевича. В польському літературознавстві її ім'я та творчість поволи входять в обіг. Важливими є праці Кароліни Шиманяк, яка реконструювала біографію і систематизувала еволюцію естетичних та філософських поглядів письменниці на прикладі її поетичних і прозових творів та теоретично-критичних розвідок, а також переклала її твори польською мовою [9, 10]. Інша польська дослідниця Барбара Сенкевич на прикладі творчості Фогель апробувала свою «теорію бачення». «Теорія бачення» полягає в осмисленні такого типу літературних творів, у яких нарація замінюється самим актом писання, котрий автоматично стає своєрідним актом бачення. Йдеться про реалізацію окремих принципів живопису в мистецтві слова, характерних, скажімо, для кубізму, конструктивізму чи сюрреалізму. У такому літературному живописанні домінантною стає предметність світу, його формальна сторона, що відтворює сутність кожного «баченого» предмета [8].

Нещодавно з'явилися український переклад циклу «Акації квітнуть» Дебори Фогель та біографічна розвідка про письменницю, в якій відсутній аналіз її творів [1, 4]. Пропоноване дослідження вперше в Україні робить спробу аналітичного осмислення літературної спадщини авторки циклу «Акації квітнуть». Необхідно, однак, зазначити декілька фактичних помилок, яких припускається перекладач. Це передовсім назва циклу, яку Богдана Козаченко подає як «Акація квітне», а має бути «Акації квітнуть». Польською вона також не зберігає правильного оригіналу «Акасіе kwitną», помилково вживаючи назву «Акасіе kwitną». Це суттєва трансляторська помилка, бо «акасіе» — це іменник знахідного відмінку однини, а «kwitną» — дієслово 3 особи множини: виникає неузгодженість іменника з дієсловом, що у перекладі звучало б «акацію квітнуть». Наступна принципова помилка — це заміна в перекладі підзаголовку циклу слова «монтажі» на слово «колажі», що неприпустимо, оскільки Фогель створює й аргументує теорію саме монтажу і фотомонтажу як літературного жанру (говорить про це, зокрема, в есеї «Генеалогія фотомонтажу і його можливості»). Окрім цього, з перекладу Козаченка випливає, що «монтажі» — це назва циклу, хоча насправді це його підзаголовок. І останнє — цикл Фогель «Акації квітнуть. Монтажі» складається з трьох монтажів, укладених авторкою у послідовності, зворотній до хронологічної: перша — «Квіткова крамниця з азаліями» (1933), друга — «Акації квітнуть» (1932) і третя — «Будівництво залізничної станції» (1931), натомість українською не перекладено першого монтажу і про нього не згадано, а два інші перекладач подає у хронологічній, а не оригінальній авторській послідовності.

Метою статті є звернення до текстів Дебори Фогель, які є «фрагментом особистої історії, а може й загальної» [9, с. 142]. Тлумачення літературних текстів з циклу «Акації квітнуть» відбувається двоетапно: конкретизація та інтерпретація. Конкретизація — це термін Романа Інгардена, що означає акт розуміння, відкриття, уточнення і своєрідного дописування твору, який відбувається у свідомості читача в процесі читання і має одноразовий характер, тобто відбувається тільки під час лектури і тому є певною підготовкою до інтерпретації, котра, своєю чергою, розпочинається після завершення лектури. Конкретизація відбувається в чотирьох взаємно доповнюваних площинах: 1) реконструкція читачем елементів твору в мовному плані (наприклад, відтворення хронологічного перебігу подій у творі, або примирення/узгодження його зовнішньо протиставлених елементів); 2) зіставлення елементів твору та його архітекtonіки з досвідом, отриманим читачем від спілкування з іншими творами — в процесі лектури твір набуває завершеності завдяки тому, що вписується в літературну пам'ять читача; 3) конфронтація художнього світу твору з реальністю, відомою читачеві — завдяки своєму пізнавальному

досвіду читач може збагатити художній світ твору різними деталями, заповнити в ньому прогалини, замовчування, відсутні елементи, тощо; 4) доповнення твору первинними читацькими переживаннями, рефлексіями й думками, що виникають у процесі читання. Проблеми форм та способів конкретизації літературного твору Інгарден розглядає у працях «O poznawaniu dzieła literackiego» (1937), «Szkice z filozofii literatury» (1947). У польському літературознавстві понятійна парадигма конкретизації літературного твору знайшла своє розгортання у Януша Славінського та Міхала Гловінського.

Інтерпретація циклу Дебори Фогель «Акації квітнуть» відбувається у пропонованій розвідці головно з перспективи втіленої в них візії міста і світу, а саме зміни візерунку міста, яке входить у новий світ цивілізації і техніки, на «нову легенду». Швидкий розвиток техніки, інтенсифікація індустріалізації та урбанізації поставили перед людиною нове завдання: не лише віднайти себе в новому світі, але водночас відкрити й досягнути місто в його новій якості.

Творчість Дебори Фогель — це не лише бачення / сприйняття нового міста, але й пережиття приходу, закоріненості й утвердження цієї його нової якості. Прихід нової цивілізації був спричинений технічними, економічними і соціальними змінами, а також відмінним баченням і розумінням світу, людини і природи. Саме технічний прогрес спричинив заміну традиційної гармонії / взаємозв'язку людина-природа на людина-машина. Спочатку машину трактували як додаток до людини, її продовження — машина ставала своєрідним заміном природи, однак працювала за законами природи, дотримуючись принципу наслідування. Згодом динаміка призводить до творення нового світу техніки, і машина починає трактуватися як космос, який протиставляється іманентному існуванню природи. Швидке вдосконалення машин, підвищення їх точності й докладності веде до взаємної залежності техніки і природи. Американський історик і філософ технології Левіс Мамфорд (Lewis Mumford) виокремив три етапи-епохи нової цивілізації, яку ототожнював з удосконаленням техніки. Відтак перший період — це епоха статичних машин, другий — динамічних машин, а третій — діалектичних [7].

Пізнання нового світу, пошук можливостей погодження людини зі світом машин, і врешті творення нової візії світу стали одними з ключових проблем літератури й мистецтва першої половини ХХ століття, зокрема серед кубістів, конструктивістів та футуристів. Первинно ці проблеми викристалізувалися в образотворчому мистецтві, відтак знайшовши своє втілення в літературі. Такі тенденції проявлялися у новій тематиці й образності, а також у появі нових літературних жанрів та нових способів пізнання дійсності і її художнього відтворення. Творчість Дебори Фогель є одним з чисельних прикладів перенесення, екстраполяції творчих методів з картини (зображення) на слово з його виражальними властивостями, як, скажімо, перенесення кубістичних засад образотворчого мистецтва в площину літератури. Ришард Нич говорить на цю тему: «У польській літературі важко було б знайти гарний приклад кубістичного колажу <...>, тим не менше загальні принципи кубістичної поетики <...> виразно присутні у ранніх віршах Адама Важики, Тадеуша Пейпера, а також у кубістично-сюрреалістичних монтажах Дебори Фогель» [3, с. 261]. Стосовно кубістичної поетики монтажів Фогель варто додати, що творчий акт писання замінено творчим актом бачення [8], в якому можна виокремити акт формування і будівництва світу, і результатом такого акту стає не окремий образ, а монтаж (не колаж) різних рухомих і змінних образів. Дебора Фогель у своєму літературно-критичному есеї «Генеалогія фотомонтажу і його можливості» розглядає фотомонтаж як літературний жанр, подає визначення, генеалогію та суть цього поняття, зазначаючи, що первні фотомонтажу присутні в кубізмі, в якому реалізується ідея монтажу різножанрових елементів з елементами щоденного життя вулиці, «тенденція презентування реальності банальних справ <...> тенденція до конкретики: до самої речовості в речі, що знаходиться в межах контура» [13, с. 285].

Замінністю процесу писання процесом бачення пояснюється відсутність персоналізованого наратора, прихованість автора та безособовість нарації у монтажах Фогель. Позірність хаотичного компоювання оповідей-монтажів, які авторка називає також хроніками чи романсами, Сенкевич розглядає як цілісність, в якій розрізняє три взаємно пов'язані частини, що накладаються одна на одну. Відтак, перша частина-монтаж скерована на пошук ладу й впорядкованості в оточуючому світі, друга — на творення легенди «геометричних подій

життя» [12, с. 80], сповненого мізерністю, на реабілітацію життя і відмову від старого, усталеного способу існування, а третя — на нове конструювання світу, що одночасно стає його впорядкуванням і пізнанням, керованих іншими принципами, ніж це було раніше [8, с. 150]. У такому триєдиному зв'язку монтажів Фогель спостерігаємо вельми щільні пропорції між окремими частинами: пошуком ладу в світі, відмовою від досвіду псевдоладу існуючого світу і, врешті, пропозицією нового впорядкування світу, мотивованого індивідуальним способом його пізнання. Така пропозиція стає відповідником процесу творення заново. За своєю природою монтажі мають часопросторовий характер, отождображають — також пропорційно — процес креування міста як світу.

У монтажах Фогель місто-світ спочатку позначене лише літерою «Л.», і лише один раз авторка дає його повну назву Львів. Таке місто Л. зіткане з вулиць, а вулиці наповнені «еластичністю, склом і ходою <...>, твердістю й округлістю предметів» [12, с. 10], воно стає містом, в якому розпочинається «новий романс життя» [12, с. 10]. Отож саме життя стає героєм оповідань, які авторка в тексті називає також «хроніками», однак жанрово визначає як монтажі. Життя як герой розщеплюється на декілька окремих пластів — життя речей, життя людей, життя міста, які є різними (у кожному випадку речовими) взаємно пов'язаними формами легенди сучасності, що вони її творять.

Необхідно з'ясувати особливості життя речей у художньому світі Фогель, для якої існують речі «дивного гатунку <...> такі, як площини кулеподібні, квадратні, прямокутні. (У звичайній номенклатурі — це сукні, меблі, асфальти й люди)» [12, с. 10]. Такий спосіб бачення / представлення речей властивий кубістам-художникам, які розмежовували / поєднували / чергували різні предмети, речі, площини, аби досягнути ефекту повного відображення зовнішньої дійсності. Статичні, на перший погляд, речі справляли враження безперервно рухомих. Колір, малюнок і фактура відділялися від зображувальної форми і ставали візуально самостійними. В їхніх роботах відсутнє емоційне навантаження — відчуття заміняли лінії й форми. Як зазначає Анна Майя Місяк, світ Дебори Фогель «складається з кубізму, конструктивізму і пуризму» [2].

У монтажах Фогель усі речі й предмети, зображені (саме зображені, а не відтворені) на початку, об'єднує те, що вони ще автентичні, не зужиті, тому й функціональні, здатні наповнювати сенсом як власне життя, так і життя оточення. Згодом зужиті предмети переробляють на фабриках за допомогою машин «на твердість і на події» [12, с. 14]. Людина працює з такою машиною, поступово стаючи залежною від неї, аж до моменту, коли «машини зупинилися нерухомо», а «ноги вже йшли без упину» [12, с. 15] і надходив час, коли атмосфера міста вже до нічого не зобов'язувала (формально мова тут про безробіття у Львові 1933 року, але також про неможливість самостійної реалізації людини, спричинену технічною кризою). Статика речей протиставляється тут динамізмові, що зводиться до простих, бездумних, механічних рухів, властивих роботі машини, з якими уподібнюється людина, втративши здатність власної, автентичної динаміки. З іншого боку, існують предмети, які не можуть самостійно пристосуватися до нового цивілізаційного ладу і чекають на когось, хто знайшов би їм застосування, як, наприклад, тарілки і склянки, чия холодна душа тягнеться вздовж ліній, що відділяють їх від решти простору.

Візерунок міста залежить не тільки від речей і предметів, що його наповнюють, але й від пори року і дня, які нав'язують предметам різну форму й функції. Так навесні місто набуває форми живого природного організму, який буяє і наповнює все, навіть людські серця: «Тим часом на світанні весна вирувала плахтами соковитої зелені, покрової — якщо ближче придивитися — на пальчасті листки каштанів і листки бузку, безпретензійні, “схожі на людські серця”» [12, с. 16]. Літо натомість наповнює простір міста неспокоєм, бо саме влітку відкриваються його приховані можливості, а такі відкриття відбуваються лише завдяки часовим зламам, що провокують «якісь безповоротні справи життя» [12, с. 19], надають автентичному й повсякденному світові нових характеристик, «властивих іншій серії та іншому порядку» [12, с. 29]. Восени ж дощова пора — це час реабілітації меланхолії в фігурі героїчного життя; осінь — то час або на все, або на ніщо. Меланхолія людської долі виводиться з неможливості поєднання двох аспектів: динаміки життя, що визначає невпорядкованість, відсутність ладу, з прагненням до досконалості, яке така динаміка вельми ускладнює.

Меланхолія стає у творчості Фогель не тільки основним почуттям і станом душі, але й світоглядом. Меланхолійними у письменниці можуть бути люди, речі, атмосфера і саме місто-світ. Меланхолія і сум, які породжують монотонність життя — це визначальні риси її художнього світу. Іноді до осінньої меланхолійної монотонності Фогель додає кольорову довершеність листопада, коли «світ знаходиться на вершині своєї досконалості», та все ж «нагадує військовий монотонний марш, що виблискує мільйоном наглянцованих гудзиків» [12, с. 55].

І врешті зима. Пора зими — це пауза, коли місяці «плоскі й безликі <...>, повністю позбавлені перспективи, великого простору покинутих речей і кулеподібної глибини передбачень і можливостей» [12, с. 54] здійснити вибір, бо ж усі розпочаті справи чи дії застигають нерухомо, затримуються на час зими. Однак такий стан нерухомості не такий небезпечний, як пополуднева пора жовтня — час зламаного життя, коли люди запитують самі себе: «заради чого маю жити?» [12, с. 41]. Такі питання супроводжуються чийось візитом до перукарні, де відбувається акт перетворення автентичної форми (манікюр, завивка, фарбування волосся), що мав би стати відповіддю на засадниче питання про сенс життя, але ж ця відповідь неодмінно фальшива, та й чи може вона бути іншою «в такому оточенні і за таких обставин» [12, с. 41]? Моменти втрати сенсу буття домінують у монтажах Дебори Фогель, пропонуючи пошук щоразу нової формули життя, яка б допомогла його (життя) прожити і в ньому реалізуватися.

Життя, в якому з'являються люди, предмети, місто, замикається у кшталті прямокутника — за Фогель, в ідеальному просторі, адже прямокутник вибудовує досконалий порядок, до якого й зміряє життя, а разом з ним і місто. Такий ідеальний замкнений простір прямокутника передбачає можливість виходу поза його межі, можливість росту і вдосконалення, натомість коло — це також замкнений простір, але такий, що не передбачає можливості входу-виходу за його межі. Фогель пише щось на кшталт кубістичного маніфесту прямокутника, в якому «прямокутник вимірює повторюваний, одностайний, передбачуваний час, визначає й описує також напрям і вид руху — визначає монотонний, повторюваний ритм життя. Це прямокутник панує над часопростором. Прямокутними є будинки і дні, брилоподібними є люди й вулиці, ті самі дії виконуються щодня в однакових проміжках часу» [10, с. 106].

Ритм простору, в якому кожна річ перебуває в русі (часто це рух без визначеної мети, але це не рух в нікуди), неминуче пов'язаний з часом, але саме простір є домінуючим у часопросторовій моделі міста Фогель, де час завжди визначений і названий. У цій моделі все регулюється циклами, а також просторовою впорядкованістю: план міста, назви вулиць, номери будинків. Картографічна точність просторової орієнтації передбачає водночас певну загальну топографію: точно визначене «тут і тепер» (пора року чи дня, назва вулиці чи номер будинку) може повторюватися й реалізуватися знову й знову, завжди і будь-де, не зберігаючи за собою права на одиничність і винятковість. Так, наприклад, відбувається з вулицею Кармелітською, назва якої залишається тільки назвою, натомість в одному випадку функціональним є салон краси як прямокутний ідеальний простір, що передбачає перспективу ідеальної відповіді на кардинальні питання, а в іншому — сіре небо, з яким зливається ця вулиця. Самі лінії названих вулиць нічого не означають, якщо вони не замикаються в ідеальний часопростір. Людина в такому часопросторі завжди перебуває в русі, але в такому, який вона самотійно не визначає: сама людина нерухома, натомість рухомою є архітектура міста, яка й регулює часопросторовий ритм життя. Відчуття ритму виводиться з інтенсивної енергетики, що наповнює кожен елемент літературного монтажу, простір якого зітканий з кольорів, що не поєднуються у спільній гамі, з форм, що не творять гармонії. Така інтенсивність є результатом кубістичного зіставлення монохромних барв, протилежних кшталтів, конфронтуючих матеріалів, що підсилює їх гостре візуальне відчуття [11, с. 156]. Серед кольорів є динамічні — червоне, блакитне, зелене і жовте, чорне і біле забарвлення, які слугують поштовхом до дії. Натомість сірий і срібний, які для імпресіоністів були не-кольором (як і білий та чорний), для Фогель надзвичайно важливі, бо «сірий з'являється там, де затираються контури речей. Динамічний колоризм, згідно з діалектикою зміни форм, переходить у свою протилежність — “у сіру поверхню”, в “сіру аскетичну лінію” геометричного орнаменту» [10, с. 131]. У Фогель маємо зіставлення хроматичних і ахроматичних типів забарвлення, де сірий колір, беззвучний і глухий, стає знаком «безнадійної нерухомості» [10, с. 131]. Однак присутність світліших тонів сірого та динамічних кольорів відроджують надію і віру в актуальність кожної речі, в тому

числі й людини, в новій легенді сучасності. Елементом такої легенди для Фогель стають тенденції до соціалізації. У статті «Генеалогія фотомонтажу і його можливості» вона постулює: «Легенда сучасності — це “факт”», що є інтерпретацією сирої брили життя, позаяк «факти стають автентичними лише в процесі їхнього усвідомлення, а отже в процесі своєрідної інтерпретації сировини життя» [13, с. 287–288].

Динамічні пори року, колористика яких визначає конкретні стани (зелень — це буяння / розквіт не лише природи, але й кожної речі, а жовта барва — це завмирання всього, вираз прохолоди), спричиняють перехід речей і предметів з одного стану в інший, нагадуючи послідовність початку і кінця — двох полюсів, насичених сірістю, яка розмиває цю антиномію, і кінець стає початком, а початок кінцем: «тут все відбувається почергово, як продовження, без ієрархії подій» [12, с. 59]. Саме подія як доконаний факт важлива не своєю ієрархічністю, а функціональністю, яка виражається у повноті кольору й форми. Прикладом досконалої функціональності стають у Фогель азалії, які, на перший погляд, є простими й не надто важливими, однак «речі, які нічого не означають, нагадують найважливіші справи життя» [12, с. 25], а тому набувають особливого значення. «Саме так поруч, зовсім без системи лежить все, як в інсценізованій хроніці: листки і спроби життя; щастя і млосні краплі грубої матерії; ходіння без мети і пристрасть до сірості й контурів, даних раз і назавжди» [12, с. 57].

Для того, щоб зрозуміти й реалізувати будь-яку подію чи факт як автентичний, необхідно визначити центр (тобто суть) життя і світу. Фогель пропонує своєрідні коментарі-коди до життя, як, наприклад: «Груба й липка матерія подій має свої тверді секрети», і продовжує: «Треба знати приховані секрети матерії» [12, с. 58] — саме так звучить перший коментар до життя. Наступний коментар стосується чергової сентенції: немає подій важливих і неважливих — все однакове, бо належить до життя, до його різних типів реалізації, перший з яких можна було б назвати всеохопним життям-хронікою. Це «анонімна і безпретензійна брила» [12, с. 59], яка розщеплюється на окремі особистісні життя-долі, що їх авторка порівнює зі стеблами й листками. Еволюція життя-хроніки призводить до приходу нової епохи, позначеної в місті світлом неонів і блиском сталі. Ця епоха охопила уряд, опанувала містом і принесла з собою манекени-ляльки: «...поторочна й нудна матерія світу входила у свій найдосконаліший етап життя — у вирішальну для його долі епоху штучних форм. А це було рівнозначне з життям неанонімним й відповідальним, вже звільненим від розбещеності подальших перемін неймовірно захоплюючої одноманітності» [12, с. 67]. Усі ці коментарі до життя-хроніки, яке складається з життів-долі окремих речей, скеровані на віднайдення й пояснення центру життя і світу, де все розвивалося б за оптимальним зразком — фігурою прямокутника. Окрім цієї форми є ще еліпс — відповідник смутку й нудьги, коло — повне нерухомої монотонності і втоми, а також квадрат — відречення від чогось раз і назавжди. У центрі життя авторка відкриває душу світу — «нерухомість», як беззмістовний рух у пошуку відповідей на запитання «як жити?» [12, с. 85].

У світі нової легенди сучасності всі предмети були вписані в жорсткий «орнамент ліній і площин», в яких, наче в корсеті, знаходилася їхня душа: «душа заліза: душа паралельного бігу щасливих рейок. Душа сконцентрованих і прозорих машин, прекрасних у болісному русі гвинтів і пружин. Люди з душею заліза йдуть м'яким й хистким пейзажем життя, не втягнуті в задушливі справи долі. Однак ті, подібні на бляху, повторювали речення: нехай усе буде так, як воно є. Сіра бляха досвідчена. А люди з душею порцеляни постійно були здивовані й безпорадно посміхнені» [12, с. 73–74]. Відтак місто населяють люди-речі з різними душами — чоловічими і жіночими. Порцелянові й паперові душі властиві жінкам, залізні й дерев'яні — чоловікам.

З фогелівської перспективи «геометричних подій життя» природа сама по собі перестає бути актуальною для людини, котра живе у технічному світі. Для неї важливими стають промислові товари, які подекуди слугують лише декорацією чи доповненням до бетонного пейзажу вулиць. Натомість зелень дерев, наче море, наповнює місто неспокоєм — місто, яке творять «вертикалі й еластичні горизонталі» [12, с. 82]. У такому пейзажі вертикалей і горизонталей, з прямими кутами, тобто, за Фогель, в ідеальному пейзажі живуть люди, «як тверді канти величезної багатогранної брили, що нашаровуються, взаємно проникають і розходяться — у відміряних проміжках часу — неминуче й безповоротно. Як хвилі сірих морів

і прозорих річок» [12, с. 82]. Люди-канти нагадують прямокутні ідеальні просторові форми — прозорі, а тому чисті, звільнені від «нікому непотрібних рук і сердець» [12, с. 82]. Стає очевидним, що в циклі «Акації квітнуть» життя міста — це життя вулиць, крамниць, речей, предметів і людей, що всі разом творять його ритм, визначений мірами й числами. Входячи в нову еру, місто виростає з класичного: «росло класичне місто: чудове дерево вертикалей і горизонталей» [12, с. 84]. Вертикалі й горизонталі домінують у кубізмі, зокрема, на рівнях їхнього функціонування: «усі вертикалі й горизонталі мали створювати враження тектонічної статичності, натомість відчуття руху, а радше його можливості, виникало тоді, коли помітними ставали відхилення від вертикалі чи горизонталі» [11, с. 61–62].

Світ прямокутних форм, напрямлених вертикально й горизонтально, надає просторові міста статус стабільності й упевненості. Людина завжди намагається знайти відправний пункт для орієнтації в просторі — центр орієнтації, якщо ж вона не віднаходить його, то почуває себе загубленою й незахищеною. Для безособового спостерігача міста таким центром орієнтації стають вертикалі й горизонталі, котрі вночі, в світлі ліхтарів, набувають значення не тільки символічних, але й фізичних орієнтирів. А що ж з неосвітленим простором, що знаходиться на периферії? Чи може колись такий простір стати центром? Чи світло ліхтарів — це єдиний визначник центру? І так, і ні. Бо місто вертикалей і горизонталей перебуває в невпинному ритмічному русі, де не потрібно «переміщати речі й ноги, бо ж у кожному місці є все, що може бути» [12, с. 84], тож людина повинна лише чекати у конкретному місці, доки саме в ньому місто не сповниться і не самореалізується як ідеальний центр. На зміну ідеальній системі вертикалей і горизонталей приходив світ нікчемності й фальшивих продуктів, позбавлених «прихованої душі» — творчої основи матерії світу. Такі продукти, несправжні й штучні, заливали світ і набували в ньому щоразу більшої ваги. Переповнення мізерністю призвело до занепаду міста, що стало підтвердженням того, «що люди не можуть довго переносити героїчної монотонності. <...> Все було надто завершене і надто заплановане, і більше нічого було робити у світі» [12, с. 94].

Однак світ влаштований так, що все повертається, замикаючи коло: після занепаду — «знову квітнуть акації», які сигналізують початок літа, коли надходить «час великих і важливих подій», коли «події затягують в околиці, звідки вже так легко не можна повернутися», куди й доноситься запах квітучих акацій, запах «можливих речей, які не сповнилися» [12, с. 96]. На зміну літа приходять осінь — пора, коли несповнені влітку події мають можливість реабілітуватися через нове застосування матеріалу-сировини як матеріалу-конструктора. Монтаж «Будівництво залізничної станції» пропонує нові способи поєднання різного типу сировини, матеріалів, форм, акцентуючи на функціональності створеного продукту. Ідеальним поєднанням буде функціональна конструкція, підпорядкована вертикалі й горизонталі, яка гарантує відчуття ладу і гармонії. Саме така гармонія втілюється у будівництві міста й фіксується в гаслі: «Будуймо вулиці й будинки. Людям потрібні вулиці. Людям потрібні стіни. І вікна, і балкони. Будуймо станції. Станції з паралельними рейками, з рейками, що огортають світ» [12, с. 107]. Щоб збудувати місто, необхідно є сировина, а щоб її застосувати, необхідно видобути з неї душу — і тоді будь-який матеріал виросте в числах і фігурах. Такою сировиною у Фогель є глина — прихована душа цегли, цемент — душа бетону; цегла й бетон змінюють обличчя вулиць, огорож, пасажів. Віднайдення душі бетону в процесі будівництва залізничної станції — це у Фогель ніби створення світу заново, це «похвала сировини», «похвала полів», «похвала життя», бо ж відбувається не лише процес конструювання, але й упорядкування простору, наче «чудернацької рослини з ліній горизонталі й вертикалі; геометричного дерева з площин і контурів, стін і меблів, пропорційних і класичних» [12, с. 122].

Отож, нова реальність міста в монтажах Дебори Фогель — це насамперед простір життя банальних, мізерних, монотонних і меланхолійних предметів різної форми, сировини та її душі, що переростає в архітектуру і регулює часопросторовий ритм міста. Це простір активних людей, які, перебуваючи в русі, прагнуть пізнати місто-світ і будувати його за принципами конструктивізму і функціоналізму. Саме в пізнаванні / будівництві виражається геометрія часопростору міста нової цивілізації і нової сучасності, закодованої в метафорі «акації квітнуть» — акації, які так і не стали провісниками відродження прихованих і забутих сенсів міста, його катарсисом, позаяк були замінені скляними штучними квітами.

Інтерпретаційна перспектива дослідження часопростору міста у прозових творах Дебори Фогель полягатиме у прочитанні кожної частини циклу «Акації квітнуть» як художніх ілюстрацій її теоретичних концепцій, побудованих на кубістичних та конструктивістичних принципах і втілених в есеях «Монтаж як літературний жанр», «Літературний монтаж (Вступ)», «Статика, динаміка і актуальність у мистецтві».

Література:

1. Козаченко Богдана. Про прозу Дебори Фогель, що не схожа на будь-яку іншу / Козаченко Богдана // Всесвіт. — 2010. — № 9–10. — С. 239–241.
2. Місяк Анна Майя. В тіні Бруно Шульца [Електронний ресурс]. — Режим доступу до джерела : <http://maydan.drohobych.net/?p=4217>.
3. Нич Ришард. Про текстовий колаж. Нарис історії поняття / Нич Ришард. Світ тексту : постструктуралізм і літературознавство. — Львів : Літопис, 2007. — С. 224–267.
4. Фогель Дебора. Колажі [з польської переклала Б. Козаченко] / Фогель Дебора // Всесвіт. — 2010. — № 9–10. — С. 114–133.
5. Delaperrière Maria. Polskie awangardy a poezja europejska [przeł. Adam Dziadek] / Delaperrière Maria. — Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004. — 264 s.
6. Ingarden Roman. O poznawaniu dzieła literackiego [przeł. D. Gierulanka] / Ingarden Roman. — Warszawa : PWN, 1976. — 468 s.
7. Mumford Lewis. Technika a cywilizacja : historia rozwoju maszyny i jej wpływ na cywilizację [tłum. E. Danecka] / Mumford Lewis. — Warszawa : PWN, 1966, 429 s.
8. Sienkiewicz Barbara. Montaż — kronika widzenia. («Акації квітнуть» Debory Vogel) / Sienkiewicz Barbara. Literackie «teorie widzenia» w prozie dwudziestolecia międzywojennego. — Poznań : Wydawnictwo Obserwator, 1992. — S. 149–172.
9. Szymaniak Karolina. Atom nieodłączny smutku. Na marginesie montażu Debory Vogel / Vogel Debora. Акації квітнуть. Montaż / Szymaniak Karolina. — Kraków : Wydawnictwo Austeria, 2006. — S. 147–176.
10. Szymaniak Karolina. Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel / Szymaniak Karolina. — Kraków : Universitas, 2006. — 337 s.
11. Turowski Andrzej. Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934) / Turowski Andrzej. — Wrocław : Ossolineum, 1981. — 242 s.
12. Vogel Debora. Акації квітнуть. Montaż / Vogel Debora. — Kraków : Wydawnictwo Austeria, 2006. — 198 s. (Переклад текстів Дебори Фогель автора статті. — В.Р.)
13. Vogel Debora. Genealogia fotomontażu i jego możliwości / Vogel Debora // Ogród. — nr. 1/9. — 1992. — S. 283–289.

The World of New Reality by Debora Vogel

The article analyzes the literary cycle «The Acacias Come into Bloom. Montages» by Debora Vogel. That is a peculiar illustration of the implementation of the cubistic principles of painting in the literary text. The dynamics of urban civilization in the literary montages of the writer replaces the authentic dynamics of life, depriving it of any sense. The artistic dominant in the interpretative cycle is an ideal form, for example, of a rectangle, and that is why the spatial projection of the universe predominates over its temporal content. The determinant of the city-world as a new reality in Debora Vogel's work becomes things and objects which form all living and inanimate surrounding reality.