

ТВОРЧА БІОГРАФІЯ ОТТО ГАНА ТА ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОГО СПАДКУ ЄВРЕЙСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ

Богдана ПІНЧЕВСЬКА

Інститут проблем сучасного мистецтва, Київ

pinczewska@o2.pl

Варіанти біографії Отто Гана

Перша офіційна біографія живописця та графіка Отто Гана, надрукована у Словнику польських художників, повідомляє: “Народився у 1903 (1904?) році у Станіславові (нині Івано-Франківськ). Загинув 1942 р. від рук гітлерівців у Львові. Початкову художню освіту здобув у Львові, в Казимира Сіхульського; згодом навчався у Краківській Академії Мистецтв, згодом – у Школі Фернана Леже в Парижі. О. Ган входив до складу художньої групи ‘Артес’, разом з котрою експонував свої твори у Львові, Кракові, Лодзі та інших містах. Його творчість згадується в найбільш авторитетних львівських виданнях епохи, присвячених також і єврейському мистецтву, зокрема в каталозі колекції М. Гольдштейна та в ‘Єврейському альманасі’ Германа Стахля”¹.

Усі біографії художника, видані пізніше за цю, вказують як дату його народження 1904 р. і залишають як місце народження місто Станіславів, “третю столицю Галичини”², а також додають деякі подробиці до щойно наведеного життєпису.

Так, у книзі Є. Маліновського творчості Отто Гана присвячено один абзац, де мистецтвознавець зазначає: “... як і Стренг, Ган відвідував майстерню Сіхульського в Промисловій школі (1920–1923), а пізніше (1923–

1928) навчався в Леже в Парижі. У 1926–1928 рр. перебував під впливом Леже та створював композиції, де пласкі, синтетично трактовані силуети людей і предметів поєднувались у вигляді колажів з абстрактними формами (‘Колаж’, 1926; ‘Велосипедисти’, близько 1928; ‘Робітники’, 1928)³.

Галина Глембоцька в каталозі “Образи зниклого світу” повідомляє кілька додаткових деталей щодо освіти та творчого спадку художника: “...з 1923 року навчався у ‘Academie Moderne’ Фернана Леже та Амаде Озенфана в Парижі. У 1929 році став одним з співorganizаторів львівського авангардного об’єднання ‘Артес’. В своїй творчості використовував елементи експресіонізму, французького сюрреалізму та абстракції. Переважна більшість творчого спадку художника втрачена під час Другої Світової Війни, і його роботи відомі переважно завдяки репродукціям”⁴.

У монографії з історії української графіки дослідниця Ольга Лагутенко додає: “На художника справив сильне враження виступ сюрреалістів у Парижі, в 1925 році. Повернувшись у Львів, він у 1928 році експонує свої роботи на персональній виставці. [...] У 1930 році відбулась перша виставка цього об’єднання, де були представлені роботи О. Гана, С. Войцеховського, Л. Лілле, О. Рімера, М. Райх, Р. Сельського, Л. Тировича, Г. Стренга. За три роки відбулося 13 виставок у Львові, Варшаві, Тернополі, Станіславові, Кракові та Лодзі. В авангардизмі ‘Артес’, далекому від крайнощів, переплітаються риси конструктивізму, пуризму, дадаїзму, символізму, сюрреалізму. Проте за кілька років об’єднання приходить до нового реалізму”⁵.

Тою чи іншою мірою всі наведені тексти являють собою фрагменти монографії Пйотра Лукашевича про художнє об’єднання “Артес”⁶, де вроцлавський мистецтвознавець аналізує особисту та творчу долю кожного члена групи. Жодне з процитованих джерел, окрім його монографії, не повідомляє читачеві про те, що Отто Ган займався арт-критикою, що його тексти про мистецтво друкувалися не тільки в межах “виставкової” літератури – наприклад, у “Листку ‘Артес’”, виданому як своєрідний маніфест усіх художників групи, – але публікувалися також і в якості самостійних статей, в тому числі в українських мистецтвознавчих виданнях⁷.

Уривки з книги П. Лукашевича свідчать, що Отто Ган був одним із лідерів групи “бунтівників” ще в класі К. Сіхульського: “Групу ‘бунтівників’ створили Ган, Влодарський та Рімер, – уже перенасичені теоретичними маніфестами, такі, що вже переїли Сезанна; вони вже тоді знали, хто такий Фресне.

Яніш пригадує, з яким здивуванням роздивлявся натюрморти Гана, розрізані ‘неохайними мазками’ на ‘псевдосезаннівські клаптеподібні площини’, де виявлялася передусім ‘нестримність фактури’. На питання, чому він так малює, Ган відповідав, що ‘він так відчуває’. [...] Звичайно, траплялися сутички з вічно поривчастим професором. [...] Сіхульський під час однієї з лекцій викинув у вікно один із натюрмортів Гана: ‘Шановний, у Сезанна був атрофований зір. Він бачив погано, але оригінально. А у вас всього-навсього короткозорість!’”⁸

Згодом книга польського мистецтвознавця уточнює деякі подробиці паризького періоду у творчості художника: “...єдина школа живопису [школа Леже. – *Б. П.*], котрою керує один із визнаних майстрів, відтоді, як Маттіс відкрив *Convent des Oiseaux*. [...] Більшість студентів – іноземці. [...] З часом зав’язуються знайомства, з’являються симпатії, виникає навіть деяка спільність творчих інтересів. Тут навчається Ханна Вольська, безнадійне кохання Отто Гана, – її передчасна трагічна загибель за декілька років обірве цікаву й перспективну творчість”⁹. Деякі подробиці з особистого життя художника відомі також завдяки свідцтву Маргіт Райх, яка згадувала, що написала портрет Ольги Ган, рідної сестри Отто Гана¹⁰.

Описуючи бекграунд, що відіграв визначну роль у формуванні індивідуального почерку Отто Гана, П. Лукашевич додає: “Влодарський, Ган та Маргіт Райх відвідують *Académie Moderne*, розташовану на *rue de Notre Dame des Champs*. [...] Перше знайомство з Парижем справило неймовірно враження. Художники трималися разом, оселившись у дешевих маленьких готелях на *rive gauche*. Висоцький у листівці, надісланій до Львова, з панорамою площі Св. Мішеля та власної ‘резиденції’, ‘*Hotel du Palais*’, радив орендувати кімнати в готелі ‘*De la Grille*’ на вулиці *Jakob*. Тут оселилися разом Яніш, Влодарський і Ган”¹¹. Звідси недалеко до *rue de Seine, Bonaparte, des Beaux-Arts*, – традиційного кварталу маршанів, антикварів і Школи образотворчих мистецтв”¹².

Завдяки архівним матеріалам, які зібрав польський мистецтвознавець, відомо, що саме в Парижі відбувся дебют художника: “...дехто наважується показати результати своєї праці. Ган і Влодарський разом із Вольською організують у 1927 році виставку, котра стала дебютом для обох львів’ян і відбулася в Galerie au Sacre du Printemps, де експонувалися твори переважно польських художників”¹³.

Свої враження від першої зустрічі з оригіналами класичного мистецтва, за спогадами сучасників, художник сформулював легко й досить несподівано: “Отто Ган після візиту до Лувру стверджував, що там ні на гріш немає кольору. Сама бронза”¹⁴.

Формування стилістичних особливостей живопису Отто Гана

У цьому питанні також спершу слід покластися на свідцтво польського мистецтвознавця: “Ган і Влодарський піддалися силі впливу підкреслено ‘сучасної’ формули Леже. [...] Частіше за все в ці геометричні системи вписувалися легко впізнавані предмети (фрукти, сифони, ножиці) або фігури. Спочатку досить часто тут трапляється людська фігура, виконана у вигляді плаского рельєфу, котрій відведена центральна роль у всій композиції. Тут слід згадати такі твори Влодарського, як ‘Велосипедисти’, ‘Той, хто лле вино’ й ‘Фігуру з люлькою’, а також єдиний твір Гана, датований цим періодом, що зберігся до наших днів: ‘Велосипедисти’. Творчість обох художників у цей період була неймовірно тісно взаємопов’язана”¹⁵.

Завдяки дослідженню П. Лукашевича можна уточнити не тільки назву, але й стилістичні особливості втрачених творів художника: “‘Вага’ Отто Гана [...] відома тільки завдяки спогадам Яніша: ‘десятикілограмова кухонна вага пласко вписана в центр посеред яскравих кутастих форм’. Неважко помітити, що у всіх цих композиціях панує чіткий, продуманий, пластичний лад, що тримається на скрупульозно перелічених контрастах. [...] Л. Лілле у вступі до першої львівської виставки обох художників писав: горизонталі й вертикалі, пласкі й об’ємні, кулеподібні й загострені, прямокутні, реальні й абстрактні. [...] Леже та наївне мис-

тецтво не були єдиними інтересами в Парижі, принаймні, для Влодарського. Стосовно Гана, на жаль, нам мало що відомо. [...] Деякі з них, – сильно стилізовані групи предметів і геометричних форм – багато чим завдячували пуризму. Зрозуміло, що подібні аналогії були властиві також деяким творам Вольської й, наприклад, Гана”¹⁶.

Про те, як переосмислення європейської художньої традиції сприймалось у міжвоєнному Львові й що саме чекало на художника та його колег після повернення додому, мистецтвознавець пише: “Паризький живописний багаж, який Ган, Влодарський та інші привезли з собою до Львова, мусив здаватися мешканцям далекого провінційного міста чимось незвичним, навіть дивним. Він дезорієнтував навіть найближче оточення художників, котре не могло погодитися з тим, що Яніш називав ‘паризьким послушництвом’. [...] Творчість у ‘стилі Леже’ Гана та Влодарського знайшла у Львові єдиного поціновувача й ентузіаста. Ним став автор [...] вступу до каталогу виставки обох художників, Людвік Лілле. [...] Враховуючи очевидний розвиток Влодарського, Гана чи Рімера в напрямку сюрреалістичної проблематики, твердження [Л. Лілле] були занадто спрощеними й однобічними. Інша справа, що з дидактичної точки зору через тотальну неграмотність публіки в тому, що стосувалося мистецтва, його тексти можна й тепер вважати справжнім відкриттям”¹⁷.

Стилістичні особливості творчості художника деякий час відповідали певним формальним критеріям сюрреалізму¹⁸: “Розвиток, перехід від конструювання образу згідно з естетичними засадами посткубізму до вільного вираження ліричного змісту відбувся під впливом сюрреалізму або незалежно від нього в багатьох паризьких художників цього періоду. Попри це такі художники, як Жан Лурконт чи Леопольд Сурваж, котрі багато що зберегли від науки кубізму, тепер опинились у широкому колі сюрреалістичного мистецтва зі специфічними ‘літературними’ мотивами. У процесі реконструкції художньої генеалогії наших художників слід враховувати також і ці явища. Літографія О. Гана, датована 1930 роком, досить сильно нагадує, наприклад, твори Сурважа 1920-х рр.”¹⁹

Пізніше “псевдосюрреалістичний” період у творчості Отто Гана поступився місцем пошукам іншої, більш адекватної контекстові художньої мови, що П. Лукашевич констатує як цілком природний процес, часто

посилаючись при цьому на рукописи з архіву Єжі Яніша: “Ган згадував ‘постконструктивістський’ період у своїй творчості й, говорячи про власні твори, що визначались як сюрреалістичні, пояснював: ‘Оскільки я використовував у картинах форми, запозичені з природи, я змінював їх згідно з вимогами образу. Якщо ж я вигадував нові форми, які в дійсності не існували, то вони отримували подвійний сенс: живописний (вони діяли фактурою та кольором) і людський (оскільки впливали на переживання)’. Цей другий сенс він при цьому вважав важливішим, стверджуючи, як і Яніш, що ‘метою образу є переживання’.

Пізнавальні, раціональні амбіції сюрреалістів, які тяжіли до відкриття сфери ‘надреалістичного’, були, загалом, зовсім чужими львівським художникам. [...] Підбиваючи підсумки, не слід визначати творчу спадщину Влодарського, Гана, Яніша, Рімера й Лілле термінами ‘сюрреалізм’ чи ‘сюрреалістичні стилізації’. Аналізуючи твори львівських художників 1929–1932 рр., цю проблематику, проте, не можна оминати. Із сюрреалізмом їх пов’язували загальні засади: романтична за духом відмова від інтелекту на користь переживання, а також панівна роль, відведена уяві”²⁰.

Фрагменти художніх маніфестів художника

У невеликій збірці “маніфестів” групи “Артес”, датованій 1931 р., Ган висловився щодо власної творчості, пояснюючи: “...я накладаю фарбу грубо (фактурно), оскільки хочу, щоб вона діяла не тільки як колір-звук, музичний акорд, але й також матеріальною самоцінністю фарб”. У статті, опублікованій 1935 р. в “Газеті художників”, він додає: “Композиція нічого не значить, – тут ідеться переважно про начерки, котрі створюють точний опис стану душі. [...] Ідеалом є вільний, нічим не стримуваний шлях пензля, який, ніби яструб за здобиччю, женеться за живописним задумом”²¹.

У невеликій статті “Конструктивізм, сюрреалізм, – і що далі?”²² Отто Ган визнає реалізм логічним наслідком вищезгаданих художніх напрямів. “Від сюрреалізму до реалізму тільки один крок, і його напевне буде зроблено”, – пише художник, продовжуючи: “На відміну від кубістсько-

го, цей напрямок буде динамічним та бурхливим, оскільки динамічною та бурхливою є наша епоха. [...] Це буде ‘чистий живопис’, ‘живопис фарби’, позбавлений декораційних та архітектурних амбіцій; картина знову перетвориться на діру в стіні”²³.

Говорячи далі в тій самій статті про нове розуміння реалізму, Ган формулює його як “сірий живопис для сірої людини”, котрий “повернеться спиною до еліти обраних знавців, спуститься зі свого п’єдесталу та зникне у натовпі, – призначений для простої людини, зрозумілий всім без винятку. Він стане провісником щоденного виразу обличчя нашої епохи”²⁴.

Крім того, П. Лукашевич додає, що Ган, попри відчутний внесок у концепцію нового реалізму, свідомо уникав його практичного втілення²⁵, як і раніше, залишаючись митцем, що інтерпретує дійсність у нескінченній множинності різноманітних, іноді відверто епатажних, завжди формально бездоганних стилізацій. Одна з них відома завдяки репродукції у львівському художньому виданні “Сигнали” від 1934 р., де “Фантастичну поетику сюрреалістичного походження (мотив ‘плаваючих’ фрагментів жіночої фігури) супроводжує продумана формальна композиція, – ‘ритм гнучкого руху, розташованого в півколі фрагментів фігур, які переходять у стислий, статичний ритм рухів людей, сплетених у танці”²⁶.

Якщо до середини 1930-х рр. образи в картинах художника, “обличчя або їх риси, підвішені в просторі, ніби листя або згустки снігу”²⁷, то з 1935 р. йому властиві “своєрідні експресіоністські твори: динамічно закомпоновані та досить брутально намальовані відкритими кольорами фрагменти людей та тварин, (котрі) викликали обурення критики”²⁸, а в одному випадку з композицією “Кінь” навіть спровокували візит поліції на виставку.

Невідомі факти з творчої біографії Отто Гана

Книга Пйотра Лукашевича, по суті, – єдине достовірне джерело в питаннях щодо паризького й пізнього львівського періоду в творчості Отто Гана, оскільки зібрана в монографії інформація базується на інтерв’ю з

Маргіт і Романом Сельськими, а також на матеріалах з архіву близького друга О. Гана, польського художника Єжі Яніша.

Згадуючи у книзі про спроби визначити творчість художника в певний період як “фактореалізм”, автор, серед іншого, посилається на молодшого сучасника О. Гана, мистецтвознавця й письменника Ігнація Вітца, котрий у своїх “Львівських спогадах” одним із перших у післявоєнний період спробував сформулювати точну характеристику його творчої манери. У 1973–1975 рр., коли було створено й видано книгу П. Лукашевича, додаткових інформаційних джерел в офіційному мистецтвознавстві не існувало.

Авторка статті, зацікавившись темою єврейських художників Станіслава, в межах програми архівних досліджень польової школи “Сефер” 2009 р. намагалася відшукати згадки про сім’ю Отто Гана в Івано-Франківському архіві. Спроба закінчилася невдало: за паспортними даними на прізвище Ган (Hahn) із початку ХХ ст. вдалося знайти в архіві тільки одну особу, котра навряд чи була безпосередньо дотична до біографії художника.

Метрика, видана повторно 23 червня 1933 р. Боруху Арону Гану, який народився 12 грудня 1887 р. у Львові²⁹, вказує, що його професія – “директор єврейського театру”, а також уточнює: володів польською й німецькою мовами, мав єврейське віросповідання, і, як багато хто з його співвітчизників та одновірців, вважав себе особою польської національності.

Архівний папір, імовірно, був копією заміни втраченої метрики, яку видали в єврейській громаді Львова 27 жовтня 1926 р. під № 2354; згідно з івано-франківським документом, у 1930-х рр. Арон Ган уже давно мешкав у Станіславі. У графі “сімейний стан” нерозбірливий напис схожий на словосполучення “одружений згідно з ритуалом”, але нічого не сказано про його дітей. Імовірно, ця людина могла бути родичем Отто Гана. Але в будь-якому випадку виникає питання, чому сам художник не отримав метрику в тому місті, де, за всіма енциклопедичними даними, народився. Таким чином, кількість версій про те, коли й де саме народився Отто Ган, значно зростає, і можна стверджувати з певністю, що всі наведені вище першоджерела вказують хибне місце й, можливо, дату народження.

Далі, майже нікому з дослідників не відомі обставини загибелі Отто Гана. Їх детально пояснює інший архівний документ – лист сучасника Гана, українського художника й мистецтвознавця Володимира Ласовського³⁰, котрий в особистому листуванні з П. Лукашевичем у лютому 1970 р. розповів подробиці останнього періоду в житті та творчості Отто Гана:

“Відносно охарактеризування останнього періоду творчості Гана, можу в загальному сказати, що він був дуже цікавий і не такий еклектичний як у попередніх стадіях своїх формальних шукань. Експериментування в кубістичній та сюрреалістичній манері залишили в нього доволі брудну палітру. Він послуговувався здебільшого земляними фарбами (охра, сієна, умбра), чорною та білою він ламав ці кольори, рідко змішуючи їх з кадмієм, киноваром чи групою синіх. Чисті, неземляного походження кольори вживав переважно у чистому виді дуже ощадно. Останньо перейшов він на чисто експресіоністичні позиції з майже непомітними впливами кубістичного забудовування площі і дуже дискретним акцентуванням програмового сюрреалізму. Трактуючи своїх сюжетів (коні, начиння, людські постаті) Ган вирішував здебільшого фрагментарно; він закомпоновував площу деталями сюжету, так, наче б бажаючи його в якійсь мірі ‘відпредметовити’, децентралізував композицію динамічними, під певними кутами акцентованими лініями, виминаючи горизонтальних, статичних ліній. Орудуючи підкресленими контрастуваннями кутніх і округлих форм, він нагадував пройдену кубістичну дисципліну компонування. В останньому періоді, а радше в останніх днях своєї творчості досягав Ган значної виразовості, сугестивності творива, розв’язуючи для динаміки вислову, його щирої емоційності всі дотеперішні затіснення та доктринальні зумовлення. Хочу власне сказати, що останні його твори переконували і хвилювали своєю щирістю та правдивістю. Всі вони були заложені монументально і підказували думку про перерішення їх у мозаїковій чи темперовій техніці на широких стінних площях. Ці зауваження стосуються до останніх десяти чи двадцяти полотен, що над ними мистець працю-

вав перед своєю трагічною смертю. [...] Дуже цікавився українським народним примітивом у кахлях, килимах, дитячих іграшках, а також розписом кераміки. Ці зацікавлення віддзеркалилися у його останніх творах. Це згрубша все те, що можу Вам сказати про Гана, мистця, що жорстока смерть перервала його творчий шлях в моменті, коли він став на нього, щоби крокувати впевнено і послідовно виявляючи те, що хотів і вмів сказати.

За час німецької окупації Отто часто приходив до мене. Він був постійно голодний і я помагав йому провіянтами наскільки міг. Проте одного дня Отто не прийшов до мене. Не приходив і в наступні дні і я довідався, не пригадую собі якою дорогою, що він вискочив з транспорту, коли його везли німці, правдоподібно до конц. табору, і його конвоїри важко поранили стріляючи з поїзду. Важко ранений він доволікся до передмістя Львова і тут помер. [...] Своїх образів Отто не давав мені під опіку і нічого з того, що він залишив їх у своїому мешканні я не міг забрати, тому, що після виведення його і родини (тата і сестри) німцями на страту, мешкання було ними опечатане і очевидно не було думки, щоби туди дістатися. Врешті тікаючи зі Львова перед подступаючим фронтом я мав такі умовини втечі, що не мав змоги не те що кілька своїх образів взяти зі собою, але залишив майже всі репродукції своїх праць, так, що на еміграції я опинився малярем без минулого. [...] Як людина і як товариш Ган був неперевершений. Характеризувала його якась інфантильна наївність, щирість, але і життєва безпорадність. Бував у мене майже кожного дня і ми обдискутовували мої образи. Потім в порядку куртуазії я мусив бодай на декілька хвилин зайти до нього, щоби зчерги обговорити такі чи інакші зміни, що їх впровадив в свій остатній образ. Багато читав і з ним було мені приємно дискутувати часом цілими годинами на теми останніх мистецьких новин в Парижі²³¹.

Висновки

Із наведених фактів висновуємо, що біографію О. Гана можна вважати типовою для єврейських художників його кола, народжених у Східній Галичині на початку ХХ ст. Риси, характерні для наукового дослідження творчості його самого й більшості його колег, такі:

- а) навчання у львівських художніх навчальних закладах, зокрема під керівництвом К. Сіхульського;
- б) продовження художньої освіти за кордоном;
- в) загибель під час фашистської окупації Львова у ІІ світову війну;
- г) відсутність детальної інформації про подальшу долю більшості його творів.

Типовими також є розбіжності в даті народження між різними інформаційними джерелами, виданими польською мовою ще за життя художника: в деяких випадках різні дати народження було вказано в архівних джерелах різних ВНЗ, як це, наприклад, сталося у випадку з Б. Грюнберг, котра навчалась і у Варшавській, і в Краківській академіях мистецтв. Немає нічого дивного, що розбіжності такого типу, зафіксовані в архівних джерелах, було згодом передруковано в інформаційній літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. Врешті, цілком типово те, що єдина можливість досліджувати творчість єврейських художників вказаного регіону й періоду – це вивчати художню й інформаційну періодику, видану під час найбільшої виставкової активності митця. Усе вищевикладене свідчить, що необхідні подальші ґрунтовні архівні дослідження істориків мистецтва в галузі єврейського мистецтва Галичини першої третини ХХ ст.

¹ Słownik artystów polskich i obcych, w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy. T. III (H–Ki). Wrocław, 1979. S. 12–14.

² Зокрема, саме таке місце відводить цьому місту в ієрархії культурних цінностей регіону українська дослідниця Жанна Комар у своїй монографії: Komar Ź. Trzecie miasto Galicji. Stanisławów i jego architektura w okresie autonomii Galicyjskiej. Kraków, 2008.

³ Malinowski J. Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku. Warszawa, 2000. S. 338.

- ⁴ Глембоцька Г., Сусак В. Образи зниклого світу: євреї східної Галичини (середина XIX – перша третина XX століття). Каталог виставки. Львів, 2003. С. 93–94.
- ⁵ Лагутенко О. Нариси з історії української графіки XX століття. Київ, 2007. С. 188.
- ⁶ Łukaszewicz P. Zrzeszenie artystów plastyków ARTES: 1929–1935. Wrocław, 1975.
- ⁷ Мистецтво. Орган асоціації незалежних українських мистців. Літо-осінь 1932. Зошит II–III. Річник I.
- ⁸ Łukaszewicz P. Zrzeszenie artystów plastyków ARTES. S. 35.
- ⁹ Ibid. S. 34–35.
- ¹⁰ Ibid. S. 67.
- ¹¹ Тут мистецтвознавець додає: всі реалії перебування художників у Парижі уточнено завдяки Є. Янішу (архівним матеріалам невиданих рукописів художника), а також усним оповіданням Маргіт і Романа Сельських.
- ¹² Перекладено за виданням: Łukaszewicz P. Zrzeszenie artystów plastyków ARTES. S. 39.
- ¹³ Ibid. S. 40.
- ¹⁴ Ibid.
- ¹⁵ Ibid. S. 63–64.
- ¹⁶ Ibid. S. 65–66, 68.
- ¹⁷ Ibid. S. 68, 70.
- ¹⁸ Ibid. S. 82.
- ¹⁹ Ibid. S. 84.
- ²⁰ Ibid. S. 87, 88.
- ²¹ Hahn O. Kubizm, konstruktywizm, nadrealizm i ich konsekwencje // Gazeta artystów. 1935. № 22. 10. II. – цитата за виданням: Łukaszewicz P. Zrzeszenie artystów plastyków ARTES. S. 86.
- ²² Статтю опубліковано українською мовою в журналі об’єднання українських художників “АНУМ”: Мистецтво. 1932. Зошит II–III. С. 47–48.
- ²³ Цитата за виданням: Łukaszewicz P. Zrzeszenie artystów plastyków ARTES. S. 100–101.
- ²⁴ Ibid. S. 104.
- ²⁵ Ibid. S. 109.
- ²⁶ Ibid. (з посиланням на архівні рукописи Є. Яніша). S. 98.
- ²⁷ Ibid. S. 85.
- ²⁸ П. Лукашевич (ibid. S. 107–108) посилається на статтю, датовану червнем 1935 р., авторства Ю. Кіліан-Станіславської (Kurier Lwowski. 1935. № 156. 7. VI. S. 5), де вона характеризує твори О. Гана як “Легко намальований, нахабний кітч”.
- ²⁹ Анкети на видання паспортного свідоцтва жителям м. Станіславова. Літера “Г”. Т. 1. Ф. 27. Оп. 1. Спр. 222. С. 241–242.
- ³⁰ Володимир Ласовський, другий після М. Голубця український арт-критик, котрий намагався в публічному просторі проаналізувати особливості єврейського мистецтва, згадував творчість О. Гана та його колег з “Артесу” в статтях початку 1930-х рр. Одна з них,

зокрема, містила такий пасаж: “Кількох ‘Артесівців’, яких малюнки завішено в бічних залах, вносять на виставку велике оживлення своїми конструктивістичними й надреальними малюнками. Речі Гана, Рімера й Яніша – це хоч може й надто лябораторні, але доцільно і з талантом скомпоновані. [...] Виставка 150 рисунків, гвашів, і графік в саялях Польського Т-ва Прихильників Мистецтва давала цим разом огляд рисунків, гвашів і дереворитів цієї передової львівської групи лівих мистців. Постійність і впертість, з якою вони боронять позицій свого мистецтва, майже зовсім відчужені від громадянства, гідна справді подиву! Цілий ряд речей таких мистців як Ган, Лілле, Сельська, Тирович, Войцеховський, Штрентг, Яніш і наш Ковжун свідчить про живий рух у цій групі експериментаторів у новому мистецтві. Надреалізм панує там всевладно і може власне через те й мучить ця виставка навіть досвідченого глядача і його очі спочивають приємно на зовсім відмінних своїм стилем і виконанням графічних композиціях Ковжуна і Тировіча” (Ласовський В. Львівські мистецькі виставки // Мистецтво. Орган асоціації незалежних українських мистців. Літо-осінь 1932. Зошит II–III. Річник I. С. 64).

³¹ Ласовський В. Лист до Пйотра Лукашевича, Нью-Йорк–Вроцлав, 29 лютого 1970 року. Приватний архів П. Лукашевича, Вроцлав.

³² Всі фотографії з фондів Національного музею у Вроцлаві надав особисто мистецтвознавець П. Лукашевич.

Abstract

Bogdana Pinczewska. The Otto Hahn Biography and the Peculiarities of Study of Jewish Artists' Legacy in Eastern Galicia.

The paper is devoted to unknown in Ukrainian art-history biography of painter and graphic Otto Hahn, who in the early 1930s was in the Lviv Art Group “Artes”. In addition to general facts, the article includes a previously unknown archival materials relating to the background and ruination of the artist and his works.

From facts in the article we can conclude that the biography of O. Hahn can be regarded as a typical biography of Jewish artists in his circle, born in Eastern Galicia in the early twentieth century. The characteristic features of similar biographies from texts this scientific research work can be considered: a) art-study education in Lviv, particularly under the leadership of K. Sihulsky; b) continuing art education in Western Europe; c) death in oc-

cupied Lviv during World War II; and d) the absence of details the fate of most of his works.

Typical also is a discrepancy in the accurate date of birth of this artist, mentioned in various sources of information, issued by the Polish in the 1930–40-s. In some cases, different dates of birth were listed in the archival sources of different universities, as, for example, was done in the case of B. Grunberg, who studied in Warsaw and in Krakow Academy of Arts. Differences of such a type recorded in archival sources, were later reprinted in the informational literature of the late XX – early XXI century.

Eventually, it is typical in the research of creativity of Jewish artists of the specified region and period is an exclusively unique opportunity to study their work in art and information periodicals published during the most significant exhibition of the artist's activity. All foregoing demonstrates the need for further thorough archival research of art historians in the field of Jewish art in Galicia in the first third of the twentieth century.



Колаж. Олія, полотно. 1926 р.



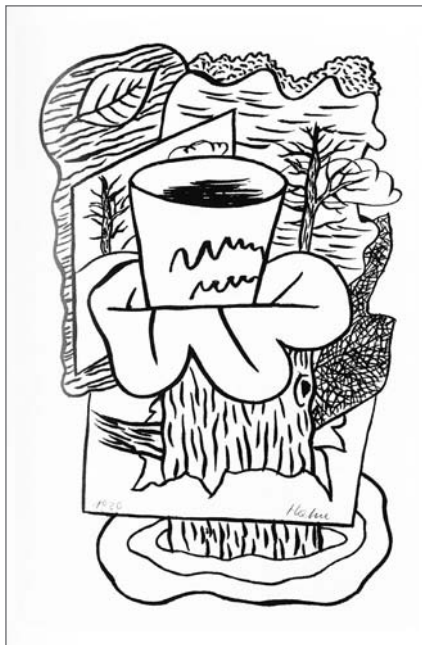
Велосипедисти. Живопис на папері. 22x18,5 см. Бл. 1928 р.
Інв. № NMWГ, VII-17938.



Велосипедисти. Начерк до олійної композиції. Папір, олівець. 1928 р.



Робітники. Олія, полотно. 1928 р. Репродуковане у виданні "Gazeta artystow". 1935. № 22. С. 1.



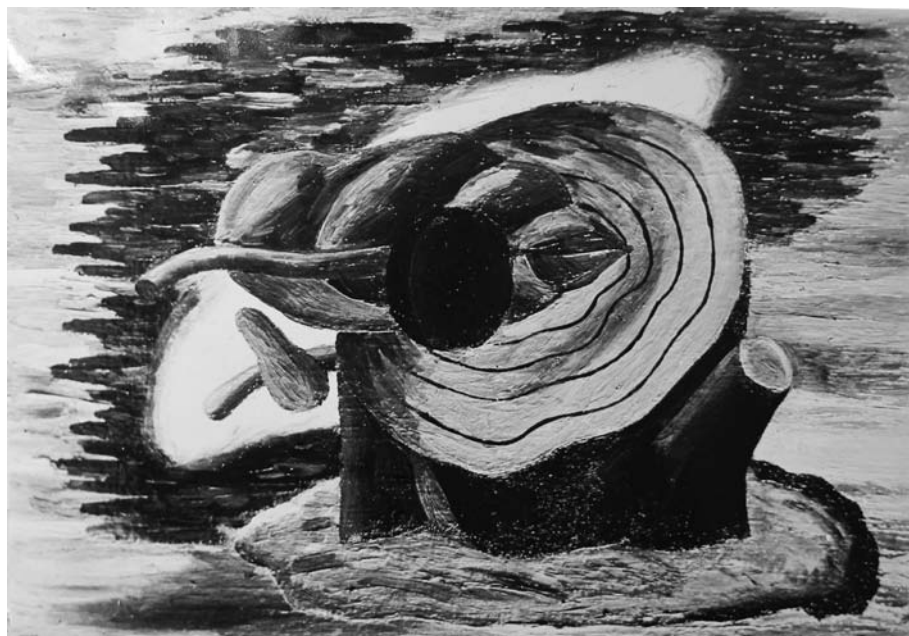
Композиція з листям.
Літографія. 1930 р. 35x22 см.
Підп. "Hahn", "1930". NMWГ,
VII-12110.



Жінка в кухні. Полотно, олія.
Рік невідомий. Музей Інституту
єврейської історії (Варшава).



Плакат виставки об'єднання "Артес". 1930 р. Папір, літографія. 50x70 см.
Інв. № ЛМEXII ЕП-61827. Львівський музей етнографії та художнього
промислу (ЛМEXII).



Пінь, лист та око. 1930 р. Втрачений твір.



Голова. 1931р. Перефотографовано з фотографії. Підпис: "1931". Фотографія зберігається в архіві Інституту Мистецтв (Варшава). Інв. № W IS PAN. Nr 28 394 PL Instytut sztuki PAN.



Композиція з половиною обличчя. підп. "Hahn /1931" (?). Олівець, папір. Підпис: "Hahn/1931". Фотографія: w IS PAN, nr 34 368 PL Instytut sztuki PAN



Кінь. Олія, полотно. Олія, полотно. 1934 р.
Фотографія з архіву Яніни Влодарської (Варшава).



Розстріл. Олія, полотно. Близько 1938 р.
Репродукція у виданні "Sygna y". 1939. № 67. С. 6.



Отто Ган. Львів під час дощу. 1938–1939 рр. Втрачений твір.



На балконі. Олія, полотно.
1939 р. Репродуковано в каталозі
I Весняного салону LZZAP,
Львів, 1939.



Отто Ган (ліворуч) і Єжі Яніш.
Фотографія 1930-х рр.