

БОГДАНА ПІНЧЕВСЬКА
Інститут проблем сучасного
мистецтва (Київ)
pinczewska@o2.pl

Світське єврейське мистецтво Східної
Галичини
першої третини ХХ століття:
Людвік Лілле й Дебора Фогель

Свідчення про діяльність Людвіка Лілле та Дебори Фогель у виданнях польською й українською мовами є нечисленними. Ще менше згадок про них у російськомовних публікаціях, котрі, як правило, репрезентують діяльність цих митців у межах професій, які вони обрали спершу: в першому випадку – образотворчого мистецтва, у другому – літератури й художньої критики. Доробок Л. Лілле й Д. Фогель не є відкриттям для істориків мистецтва, навіть якщо вони лише поверхово знають творчий контекст Львова, столиці Східної Галичини, першої третини ХХ ст. Логічно було б очікувати більш детальної обізнаності від спеціалістів з історії єврейського мистецтва й літератури, оскільки походження, а також художній контекст як Л. Лілле, так і Д. Фогель дозволяють зарахувати їхню діяльність саме до цієї частини світового художнього процесу.

Проте мені не траплялося жодної згадки, ні тим більше аналітичних оцінок організаційної діяльності цих митців, хоча саме ця сфера їхньої роботи вирішальним чином вплинула на становлення єврейської літератури й мистецтва у Львові міжвоєнного періоду.

Людвік Лілле

Ті згадки про Людвіка Лілле (переважна більшість його творів зберігається в Національному музеї у Вроцлаві, Польща), що видані українською мовою, вкрай нечисленні й розосереджені по мистецтвознавчій літературі, присвяченій художньому життю Східної Галичини. Серед публікацій такого типу слід назвати фрагменти монографії О. Лагутенко, котра досліджує історію української графіки. Проте в цій праці наведена тільки коротка біографія художника й немає жод-

ної додаткової інформації щодо його діяльності у сфері єврейського мистецтва¹. З погляду історії саме єврейського мистецтва найсуттєвішу згадку про художника наведено в одному з перших каталогів єврейського мистецтва часів незалежності України, а саме у виданні «Образи зниклого світу: євреї східної Галичини (середина XIX – перша третина XX століття)»². У цьому каталозі надруковано декілька творів художника з українських колекцій, а також подано ґрунтовну біографічну довідку. Її авторка, львівська мистецтвознавчиня Г. Глембоцька, згадує Л. Лілле також у деяких інших публікаціях: наприклад, у статті «Єврейське образотворче мистецтво у Галичині»³, надрукованій у часописі «Ї», вона говорить про діяльність художника в контексті львівської гілки європейського експресіонізму. Її колега, львівська мистецтвознавчиня В. Сусак, лише тричі згадує Л. Лілле в монографії⁴ про українських митців в *École de Paris* – попри те, що цей художник зробив неоціненний внесок у художнє життя Львова, тому напевне заслуговує на пильнішу увагу мистецтвознавців відповідного профілю.



Людвік Лілле. Львів, 1914

Про нього також коротко згадують автори українських навчальних посібників та інформаційних видань, де фігурує львівська художня група «Артес», коїтру Л. Лілле певний час очолював, – наприклад, у публікаціях мистецтвознавців Д. О. Горбачова⁵ чи В. Овсійчука⁶.

Польські джерела приділяють значно більше уваги його діяльності – не в останню чергу тому, що саме в цій країні перебуває багато творів Л. Лілле. Першим, хто заговорив про творчість цього художника в Польщі повоєнних часів, був історик мистецтва Йозеф Сандель. Його архів⁷ в Інституті єврейської історії у Варшаві зберігає детальну біографію митця, уточнення й доповнення до ко-

¹ Ольга Лагутенко, *Нариси з історії української графіки XX століття* (Київ: Грані-Т, 2007), 187–189.

² Галина Глембоцька, Віта Сусак, *Образи зниклого світу: євреї східної Галичини (середина XIX – перша третина XX століття). Каталог виставки.* (Львів: Центр Європи, 2003), 98–99.

³ Галина Глембоцька, «Єврейське образотворче мистецтво у Галичині», *Ї* 51 (2008): 245, 256–257.

⁴ Віта Сусак, «Художники євреї Східної Галичини в *École de Paris*», в *Українські митці Парижа 1900–1939* (Київ: Родовід–А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2010), 150, 378, 395.

⁵ Дмитро Горбачов, «АРТЕС», у *Мистецтво України*, за ред. А. В. Кудрицького (Київ: Українська енциклопедія, 1995), 1:82.

⁶ Володимир Овсійчук, «Живопис середини XIX–XX ст.», в *Українське мистецтво*, за ред. Д. П. Кравича, В. А. Овсійчука, С. О. Черепанової (Львів: Світ, 2005) 3:231–232.

⁷ Archiwum Sandlów, Maszynopisy i rękopisy w języku polskim, opakowanie № 1–9, Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie, S/352.

трої вносили згодом кілька поколінь польських істориків мистецтва. У цій біографії, зокрема, зазначено:

Лілле Людвік (Lille Ludwik), живописець, графік. Народився 1897 р. в м. Подволочиськ (нині Тернопільська обл.); помер у Парижі 23 травня 1957 р. Належав до львівського художнього об'єднання «Артес», брав участь у всіх його виставках у Львові, Варшаві, Лодзі та Кракові. Напередодні II світової війни певний час очолював Єврейський музей при єврейській релігійній громаді міста Львова. Згідно зі свідощвом А. Пронашко, Л. Лілле також певний час був головою Спілки професійних художників Львова, створеної 18 грудня 1932 р. Упродовж 1919–1921 рр. співпрацював із журналом «Формісти».

Л. Лілле був художником-конструктивістом; певний час працював під впливом творчості Фернана Леже. Твори митця, серед іншого, були видані в папці літографій групи «Артес» 1930 р. Напередодні Другої світової війни художник оселився в Парижі⁸.

За два десятки років після дослідження Й. Санделя науковий співробітник національного музею у Вроцлаві⁹ Пйотр Лукашевич опублікував монографію, присвячену діяльності групи «Артес»¹⁰, і цю книгу донині можна вважати одним з найбільш точних, детальних і достовірних інформативних джерел щодо творчості як групи загалом, так і Л. Лілле зокрема. Завдяки працям П. Лукашевича в Польщі в 1986 й 2004 рр. відбулися дві ретроспективні виставки доробку Л. Лілле, до кожної з котрих був виданий окремий каталог¹¹.

Згодом творчу, а також (щоправда, значно рідше) організаційну діяльність Л. Лілле згадували в спеціальних словниках¹² та енциклопедіях¹³ із єврейської культури в Польщі.

Що стосується російськомовних джерел, то мені вдалося знайти лише одну публікацію: це відносно вдала спроба В. Сусак розкрити творчу біографію митця в одній статті, виданій¹⁴ 1999 р.

⁸ Ibid.

⁹ Твори Л. Лілле також внесені до одного з найкращих каталогів польських музейних колекцій: Mariusz Hermansdorfer, red., *Sztuka Polska wieku XX: Katalog zbiorów Muzeum Narodowe we Wrocławiu* (Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2000), 477–480.

¹⁰ Piotr Łukaszewicz, *Zrzeszenie artystów plastyków ARTES: 1929–1935* (Wrocław–Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975).

¹¹ *Ludwik Lille. 1897–1957. Katalog wystawy. Art*, wstęp. Piotr Łukaszewicz, red. Hanna Kotkowska-Bareja (Warszawa–Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1986); а також: *Ludwik Lille. Prace lat 40. i 50: katalog wystawy*, aut. Piotr Łukaszewicz (Sanok: Muzeum Historyczne, 2004).

¹² Zofia Borzymińska i Rafał Żebrowski, red., “Ludwik Lille,” w *Polski Słownik Judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2003), 2:52–53.

¹³ Jerzy Tomaszewski i Andrzej Żbikowski, red. “Ludwik Lille,” w *Żydzi w Polsce. Dzieje i kultura: leksykon* (Warszawa: Cyklady, 2001), 256–257.

¹⁴ Вита Сусак, “Людвик Лилле (1907–1957). Художник в интерьере своего времени”, в *Еврейская культура и культурные контакты. Материалы 6 Ежегодной Международной конференции по иудаике* (Москва: Пробел, 1999), 3:300–311.



Людвік Лілле. Париж.
1953–1954 рр.

Деталі, пов'язані з організаційною діяльністю художника, викладені також у текстах Ізабелі Чермакової — однієї з його сучасниць. У своїх львівських спогадах, що були двічі опубліковані польською мовою (в каталозі ретроспективної виставки митця¹⁵, а також у виданні, присвяченому його колезі, художнику М. Влодарському), вона описала суттєву роль Л. Лілле у створенні Спільноти професійних митців Львова: у цьому випадку він виступив не лише як художник, але й як ідеолог, а також автор важливих ініціатив у сфері образотворчого мистецтва в міжвоєнному Львові. Зокрема, І. Чермакова писала:

Він був одним із тих людей, що відкрили для мене мистецтво. І він навчив мене однієї речі, котра нині звучить напрочуд старомодно: роботи над собою. Він переконав мене, що іноземну літературу слід читати в оригіналі, навіть якщо доведеться вгризатись у неї з важкими зусиллями, зі словником в руці. Всі, хто мав щастя пізнати його ближче, підкорялись авторитету цього природженого педагога. У кімнаті Людвіка, заваленій рисунками та книгами і розташованій на вулиці Гродській, почали збиратися натовпи так званої «золотої молоді», хоча він лише рік чи два тому отримав атестат зрілості. Там бував молодий, іще невідомий Йосиф Вітлін та інший багатонадійний поет, який у 25 років помер від туберкульозу, — Ян Стур. Лілле був ненабагато старший від своїх товаришів, і навіть молодшим за деяких із них, але, скільки я його пам'ятаю, завжди залишався для них незаперечним авторитетом, опікуном і радником. <...> Лілле був душею львівського художнього середовища. <...> Він завжди опікувався художниками. Коли Людвік знаходив десь — а це було непросто — якого-небудь потенційного «мецената мистецтва», він завжди намагався зацікавити його творами інших митців — і ніколи своїми власними. Тому немає нічого дивного в тих повазі й любові, з котрими до нього ставились не тільки його друзі, але й усі його колеги. Я ніколи не чула про нього нічого поганого: навіть найбільш злоязикі люди тепло його згадували. <...> Не було нічого дивного в тому, що очолити Спільноту львівських художників мусив саме Людвік Лілле. Ось фрагмент його статті 1934 р. під

¹⁵ Isabella Czermakowa, “Wspomnienia o Ludwiku Lille (1958),” w *Ludwik Lille. 1897–1957*, 24–26.

назвою «Щодо майбутнього образотворчого мистецтва у Львові»: «<...> слід якнайшвидше допомогти львівським митцям, заради чого треба подолати два рівня обмежень: художнього середовища та власне міста». <...> Його заклики не залишилися непочутими. Згодом Магістрат віддав у користування Спільці велике приміщення на Маріяцькій площі. Там організовували виставки не тільки творів членів СПХЛ (Спільки професійних художників Львова), але й митців із Варшави та Кракова. <...> СПХЛ зібрала митців із діаметрально протилежними переконаннями: від авангардистів до крайніх натуралістів. <...> В епоху загострення національних протистоянь, коли вулицями міста тинялися натовпи знівснених корпорантів із палицями й кастетами, в часи, коли далеко не одне об'єднання так званої інтелігенції схвалювало *pignus clausus* — ця група митців демонстративно обрала для своєї спільки назву «Спілька професійних художників м. Львова». Завдяки цьому художники української та єврейської національностей нарівні з поляками могли вважати цю Спільку своєю. <...> Таким чином, львівські художники ясно й рішуче протистояли західним віянням фашистської зарази¹⁶.

Немає нічого дивного в тому, що лідер певної художньої групи влаштовує виставки: симптоми художнього життя, власне, складаються з подібних енергійних зусиль, хоч би про який напрям у мистецтві врешті-решт ішлося. Водночас створити нову професійну спільку, яка могла би слугувати альтернативою вже наявним, з усіма їхніми національними й ідеологічними обмеженнями, — це вже свідчить про те щасливе сполучення масштабності мислення й докладених зусиль, котре властиве саме тим, кого називають, в залежності від контексту, то лідерами, то праведниками покоління, то — в сучасній світській літературі — культуртрегерами: людям, які не стільки впливають на актуальну художню політику, скільки створюють зовсім новий, альтернативний культурний контекст.

Завдяки зусиллям насамперед арт-критиків, більшість із яких були університетськими викладачами, а також і самих художників, зокрема Л. Лілле, в історії львівського єврейського мистецтва на початку 1930-х рр. була сформована досить комфортна ситуація для діяльності саме єврейських митців.

Щойно створені музеї єврейського мистецтва спочатку обережно, наслідуючи приклад приватних колекціонерів, а згодом усе більш упевнено купували твори єврейських митців, причому не тільки ті, що належали вже до історії єврейського мистецтва, але також і живопис і графіку сучасників. Це багато в чому полегшувало процес «соціальної адаптації» митців, котрі, повертаючись до Львова з чудовою європейською освітою, здобутою в академіях Кракова, Мюнхена, Парижа чи Відня, часто губились у почасті байдужих, а почасті відверто ворожих обставинах. Причиною цих несприятливих обставин були

¹⁶ Izabella Czermakowa, “Dom na Krasuczynie,” w *Czarownik przy zielonej skale: Marek Włodarski / Henryk Streneg*, red. Józef Chrobak, Justyna Michalik, Marek Wilk (Poznań: Galeria Piekary, 2009), 21–24.

настрої натовпу, який далеко не завжди вітав інновації як у єврейському, так і в будь-якому іншому мистецтві.

Виховання суспільства взяла на себе блискуча в той період арт-критика Львова, а також художники, налаштовані створювати маніфести й декларації. Усі вони могли адресувати свої статті до будь-яких інстанцій, знаючи, що їх там дійсно почують. І вони зробили свою справу, оскільки зуміли довести, що відсутність виставкового простору й, відповідно, виставок є симптомом глибокої провінційності міста. У недалекому минулому столиця «золотої провінції» Австро-Угорської імперії, а на той час одне з міст «Молодої Польщі», Львів намагався розпрощатися зі звичним образом і тому не забарився зі спростуванням усіляких звинувачень із цілком галичанською самодостатністю в всіх можливих суспільних і культурних процесах.



Дебора Фогель. Львів, 1930-ті рр.

Л. Лілле й Д. Фогель об'єднувала не тільки належність до одного середовища, культурного контексту, міста й епохи. Особистістю, котра пов'язувала їх у більш особистім контексті, був письменник і художник Бруно Шульц. Про це свідчать фрагменти їхнього листування¹⁷. Окрім суто ділових зв'язків, їхнє взаєморозуміння корінилося в ледь відчутних, не завжди точно вловимих відтінках світовідчуття, які поділяли мешканці Східної Галичини і які Бруно Шульц легко описав в одному зі своїх листів до Л. Лілле:

З великою приємністю я відчував, що Ви обдаровуєте мене симпатією, що Ви охоче перебували в моєму товаристві. І я почуваюся добре і безпечно у Вас, хоча Ваш песимізм уділявся мені й інфікував мене смутком. Але то був якийсь лагідний і нешкідливий песимізм – радше статичний і світоглядний, аніж динамічний і афективний. <...> Я б тішився, якби Ви щось колись написали¹⁸.

Дебора Фогель

Дебора Фогель у становленні нового етапу в культурному житті Львова 1930-х рр. була відіграла роль «законодавиці смаку» – саме ту роль, на котру мимоволі приречений професійний філософ, що друкує в інформаційній періодиці статті з образотворчого мистецтва й літератури. Біографію Д. Фогель – як, власне, й біографію та творчий спадок Л. Лілле – добре знають польські читачі¹⁹ й досить

¹⁷ Книгу листів Бруно Шульца кілька разів перевидавали в Польщі; останнім таким виданням було Bruno Schulz, *Księga listów*, red. Jerzy Ficowski, wydanie trzecie (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2008). У Києві вийшов український переклад цієї книги: Бруно Шульц, *Книга листів*, пер. А. Павлишина (Київ: Дух і Літера, 2012).

¹⁸ Шульц, *Книга листів*, 106.

¹⁹ Детальна біографія письменниці польською мовою наведена в таких виданнях: Deborą Vogel, *Akacje kwitną*, postówie Karoliny Szymaniak (Kraków: Austeria, 2006); Karolina Szymaniak,

мало — російсько- й україномовна²⁰ аудиторія. Залишившись в історії як «муза» Бруно Шульца, Дебора Фогель була найкращим із його співрозмовників. Вона гірко писала про це за багато років після початку знайомства:

Бруно, вчорашній день, яким я так тішилася, прагнучи відродити ним і започаткувати нову еру давніх неділь, залишив у мені легкий осад невдоволення: ми майже не розмовляли одне з одним, а ті поверхові, інтелігентські розмови з чужими людьми є власне тим, від чого я тікаю. Скільки брехні, скільки штучних, механічних відчуттів і ніби зацікавлень вони провокують, змушуючи до штучної активності!

А може, ми тікаємо одне від одного підсвідомо, і звідси це оточування себе від певного часу чужими, хоч би скільки ми зустрічалися? Може, так діється тому, що вплинули і зробили своє всі ці голоси про подібність, і ми не хочемо тепер занадто оголюватися одне перед одним? Якою сумною є така скнарність, якою непродуктивною. Скільки лихого може наробити людська дурість, і як сумно, що власне вона має таку владу навіть над найістотнішою потребою та найглибшою тугою людини. Бо прецінь наші розмови і наш контакт були однією з тих нечисленних, чудових речей, які трапляються раз у житті, а може, навіть раз на кілька чи кільканадцять безнадійних, безбарвних життів²¹.

Сам Бруно Шульц визнавав, що став письменником саме завдяки Д. Фогель, в листі до своєї близької приятельки Романи Гальперн:

Шкода, що ми не знайшли одне одного кілька років тому. Тоді я ще вмів писати прегарні листи. З моїх листів поступово постали «Цинамонові крамниці». Ті листи були адресовані пані Деборі Фогель, авторці «Цвітуть акації»²². Більшість цих листів пропали²³.

Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel (Kraków: Universitas, 2006); у словниковій статті видання Borzumińska i Żebrowski, *Polski Słownik Judaistyczny*, 2:765, а також у Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski i Stanisław Rosiek, red., *Słownik schulzowski* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2004), 404.

²⁰ З російськомовних публікацій слід вказати статтю в електронному виданні: Дана Пінчевская, “И вновь цветет акация...” О прозе Деборы Фогель”, *Двоеточие* 11 (n.d.), <http://polutona.ru/index.php3?show=dvoetochie&number=11&id=312>. Там само є переклад однієї з книг письменниці: “Цветочные с азалиями”, *Двоеточие* 15 (2010), <http://dvoetochie.wordpress.com/2010/11/24/debora-fogel-zvetochnye/>. Також див. мою доповідь на науковій конференції з юдаїки: Богдана Пінчевская, “Книжная графика группы ‘АРТЕС’: иллюстрации Генрика Стренга к прозе Деборы Фогель”, в *Материалы 17 Международной Ежегодной конференции по юдаике* (Москва: Сэфер, 2010), 1:560–575; і статтю: Гиллель Казовский, “Новая еврейская иллюстрированная книга”, *Зеркало* 32 (2008), <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2008/32/gi5.html>. Богдана Козаченко, “Про прозу Дебори Фогель, що не схожа на будь-яку іншу”, *Всесвіт* 9–10 (2010): 239–241; Дебора Фогель, “Колажі. Спорудження залізничної станції”, *Всесвіт* 9–10 (2010): 114–122.

²¹ Шульц, *Книга листів*, 210–211.

²² Книга Дебори Фогель «Акація квітне» вперше була видана в 1932 р.; польське перевидання відбулося завдяки Кароліні Шиманьяк: Deborę Vogel, *Akacje kwitną*, posłowie Karoliny Szymaniak (Kraków: Austeria, 2006).

²³ Шульц, *Книга листів*, 115.

Тим часом публіцистика Дебори Фогель свідчить, що вона була занадто яскравою особистістю, щоб залишитись в історії виключно в ролі музи для чужих талантів: її тексти часто відкривали нові імена в образотворчому мистецтві, говорили мовою, що поєднувала філософію з мистецтвознавством, і були призначені змусити глядача замислитись, ставлячи перед ним полемічні питання. Згідно з даними, котрі наводить польська філологиня Кароліна Шиманьяк²⁴, протягом 1919–1939 рр. у польській, івритській та їдишській періодиці²⁵ під іменем Дебори Фогель було видано 145 публікацій і 16 перекладів; окрім культурологічних публікацій, у цьому переліку є також поетичні книги й одна книга прози.

У всіх статтях із сучасного мистецтва й літератури Дебора Фогель знаходила можливість не тільки нагадати читачам про особливості діяльності єврейських митців – ніколи, проте, не акцентуючи власне «єврейську тему» у їхній творчості, – але й змусити їх переосмислити традиційні погляди на мистецтво. Вона руйнувала стереотипи рівно настільки, наскільки прагнули потрясіння основ художники, чия творчість її цікавила. Д. Фогель робила систематичні огляди виставок групи «Артес» і персональних виставок художників із цієї полінаціональної групи, але зверталася також і до творчості маловідомих живописців і графіків, котрим художня ситуація Львова в 1930-х рр. давала змогу взяти участь у виставкових процесах міста. В оглядах групових виставок Д. Фогель детально говорила про тих художників, чії твори заслуговували на особливу увагу, проте ніколи не забувала, хоч би побіжно, в однім рядку, навести імена всіх інших учасників експозиції.

Характерним прикладом аналітики Д. Фогель може бути пасаж, присвячений творчості маловідомої тоді художниці Антоніні Ріхтер²⁶, учасниці невеликої єврейської львівської арт-групи під назвою «Стер»²⁷:

²⁴ Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei*, 301–313.

²⁵ У виданнях «Cusztajer», «Inzl», «Inzix», «Judisk Tidskrift», «Literarise Bleter», «Morgen», «Najer Morgen», «Nasza Opinia», «Opinia», «Przegląd Społeczny», «Sygnały».

²⁶ Антоніна Ріхтер була однією з нечисленних львівських художниць, котрі навчалися спочатку в Краківській, а згодом у Варшавській академії мистецтв: більшість її колег закінчили тільки КАМ. Архіви ВАМ зберегли її фотографію, архіви КАМ – точну дату народження; архів І. Санделя повідомляє про повоєнну долю художниці: «Ріхтер, Ріхтер-Раух Антоніна (Richter-Rauch Antonina), живописець. Народилась 13 березня 1913р. у Львові, де закінчила жіночу гімназію. Вчилася в КАМ протягом 1930–1932 рр. в якості вільного відвідувача майстерні В. Яроцького, після чого вступила до Варшавської АМ, котру закінчила 1936 р. (навчалась у Т. Прушковського); згодом продовжила навчання в Парижі. На початку війни мешкала в Польщі, але 1939 р. їй вдалося поїхати до Палестини. Її твори – пейзажі, портрети й натюрморти – часто експонувались у Тель-Авіві. Художниця була неймовірно тонким колористом. У 1949 р. за запрошенням Спільки польських художників відвідала Польщу: в салоні мистецтв “Ніка” (Варшава, вул. Маршалковська, 63) відбулася її виставка, після чого художниця повернулася до Ізраїлю». Цікаво те, що ні Н. Стирна, ні Є. Маліновський ніде не згадують, що Антоніна Ріхтер закінчила Варшавську академію мистецтв.

²⁷ Група «Стер» була створена у Львові в 1930-х рр. Її організатором був художник Еміль Кунке. Польський мистецтвознавець Єжі Маліновський повідомляє, що ця група намагалася віді-



Антоніна Ріхтер.
Фотографія з особистої
справи художниці в архіві
Варшавської Академії
мистецтв

На двох колективних виставках на особливу увагу заслуговують твори Антоніни Ріхтер. В основі її мистецтва — спрощення модернізму, саме ті, що викликали стільки непорозумінь, тим часом повідомляючи глядачеві виключно про потребу й можливість демонстрації неяскових подій і вчинків. Усе це об'єднує тонкий сентимент, котрий заслуговує на визначення «урбаністичного»: йому властива власна традиція у французькому мистецтві, від Клода Лоррена й Коро до Воллара і Вламинка, найяскравіше виражена у творчості Утрілло. Пейзаж із конструкцією (будинку, мосту, стіни), сценка на парковій лавці — це урбаністична тематика гуашей А. Ріхтер («Сніданок під парасолькою», «Неділя», цілковито утріллоівська «Oberża w Choissei»). Проте там, де в Утрілло й інших присутній силует людини, схематично позначений на краєчку стіни, будинку чи бруківки, а на першому плані панує життя й настрої стін і будинків — А. Ріхтер реабілітує людську присутність. Технічно її гуаші зумовлені імпресіонізмом, синтезованим із технікою унізму (як у творах пані Менкес зі школи Стремінського). Її палітра також імпресіоністична, однак збагачена вангогівською гармонією блакиті й помаранчевої барви, з радісним, твердим, напрочуд особистим ритмом.

Від кубізму творам А. Ріхтер дістався метод поділу площини полотна на сполучення об'єднаних спільним контуром фактур, що підтверджує картина «Кав'ярня». Але її творчості також притаманний реалізм, передусім у начерках голів та оголеної натури; саме так трактована голова «Читача газети», зображеного зі спини. Цей реалізм спирається на засади геометризму. Його зміст і можливості ще важко охарактеризувати. У той час, як колорит «Хлопця з мандolinoю» ще залишається у сфері «деформації» епохи Модільяні чи раннього Менкеса, досконало виконана «Іспанка» чи «Портрет пані С.» свідчать про його новітні можливості²⁸.

йти від радикальних виявів авангарду. Про це свідчать виставки 1934 й 1936 рр.: представлені на них твори балансували на межі реалізму, постімпресіонізму й експресіонізму. До складу групи окрім Е. Кунке й А. Ріхтер входили також Юлія Ацкер, Мечислав Бух, художниця декоративно-ужиткового мистецтва Ірена Прейс, Соломон Шапіро, Броніслава Тйонзер і Ядвіга Валкер, а також Антоній Рейсинг. Є. Маліновський згадує групу «Стер» у книжці: Jerzy Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000), 324, 342, 344, 347; творчість А. Ріхтер — там само, 318, 342–344, 349. Крім того, твори А. Ріхтер краківська мистецтвознавчиня Н. Стирна згадує в монографії, присвяченій єврейському мистецтву Кракова: Natasza Stygna, *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie (1931–1939)* (Kraków: Neriton, 2009), 56, 85, 181, 214, 279, де публікує дві репродукції творів художниці під №№ 62 й 63.

²⁸ Debora Vogel, “Z wystaw. Lwowski Zawodowy Związek Artystów Plastyków,” *Sygnaly* 56 (1938): 7.

Що характерно, довоєнні твори цієї художниці, схоже, збереглися лише у вигляді репродукцій на шпальтах львівської періодики, до того ж виключно завдяки публікаціям Дебори Фогель. Творчість А. Ріхтер — одне з тих кількох невеликих відкриттів Д. Фогель, завдяки яким сучасні дослідники мають змогу дізнатися виняткові, більше ніде не зафіксовані деталі становлення світського єврейського мистецтва у Східній Галичині.

Таким чином, художнє й культурне життя регіону, зосереджене у Львові, підтримували ентузіазм і приватні ініціативи кількох людей. Це відбувалось у період виникнення новітніх художніх напрямів, зокрема і в єврейському мистецтві. Подібні ініціативи потребували якщо не централізації, то принаймні систематичного зв'язку між «авторами» нової культурної політики та їхніми реципієнтами.

У випадку образотворчого мистецтва, зокрема єврейського, ідеться про діалог між культуртрегерами, а також, з одного боку, відвідувачами виставок і читачами періодики, а з іншого — із представниками влади, від колекціонерів до працівників муніципалітету включно. Цей зв'язок реалізовувався завдяки ЗМІ: їхня кількість і якість у Львові 1930-х рр. дозволяла лідерам єврейського культурного життя вільно доносити свою точку зору як до першої, так і до другої цільової аудиторії. Щоб зрозуміти, в яких обставинах працювали тоді єврейські художники Львова, варто прочитати фрагмент єдиної україномовної статті Л. Лилле, опублікованої на шпальтах часопису об'єднання «АНУМ»:

Розяснювати мистецький твір — річ надзвичайно важка. Бо як піддати комусь заворушення, хто його взагалі не відчуває? — Можна розяснити правила, показати шляхи, по яких ішов творець. Але відчувати треба залишити глядачеві. <...> Творимо нині малюнки і різьби, про які знає хіба й дитина, що їх ніхто не купує, — відмовляючи собі й найпримітивніших потреб. Наражуємось на глум публіки, на нападів т. зв. критики. <...> Мистецтво не є математикою, ані наукою, що оперує стислими категоріями, а віруванням для тих, що хочуть вірити. Між глядачем і твором мистецтва, між глядачем і творцем існує чинник, який міг би відіграти велику роль у взаємному зближенні. Я <...> мушу згадати про нього, тому що його становище дає йому змогу безпосереднього впливу на глядача, змогу, яку він використовує звичайно не на те, щоби розширити розуміння, а щоб його докраю знищити. Тією особою є критик. <...> Там, де мистецька культура велика, судді не є небезпечні. Там може глядач, що опирається на великий досвідний матеріал, порівнювати сам один. Як це зробити в нас, де так мало виставок, де так рідко показують закордонне малярство, з яким можна б порівняти краєву продукцію й оцінити її оригінальність і рівень? В тих умовах виростає злий критик до по-



Антоніна Ріхтер.
Портрет.
Sygnaly 64 (1939): 8



Антоніна Ріхтер.
Портрет.
Sygnaly 67 (1939): 6

туги, що нераз рішає про долю маляря, про його мистецькі успіхи, матеріальні справи, словом, про його життя. <...> Хто ж ці критики, судді, глибокі люди, повні «фахового знання», що дає їм спромогу відрізнити негайно добре від злого? Люди без якогось означеного заняття, пані, що колись малювали або писали вірші, недокінчені студенти університетів, слухачі виділів, на яких слово «мистецтво» ніколи не впало, судові апліканти, чи ще гірше — радники і емерити, що мають вічні карти вступу на виставки або два малюнки дома. Це все наші судді. Судді не в колі наших найближчих знайомих, а в довгих статтях, писаних для десятків тисяч, для просвічення публіки. <...> Тимчасом за його (критика) неграмотність і несовісність терпить передусім мистець. <...>

Наше життя і праця є ненастанною боротьбою. Ми не можемо і не хочемо бути полем дешевих пописів, що виявляють сумнівне знання з ілюстрованих додатків, записок бульварної преси або підозрілих брошур.

Мистецтво не потребує суддів. Це поладнає історія. Мистецтво потребує людей скромних, що підходять до малюнка з потребою зворушуватись і ту потребу поширювати серед публіки²⁹.

Результатом діяльності Л. Лілле було створення нової профспілки — Спілки професійних художників Львова, котра об'єднала передусім тих представників національних меншин, які не могли вступити до інших профспілок через «неправильне» походження або віросповідання. Л. Лілле влаштував багато виставок



Антоніна Ріхтер.
Іспанка. Sygnaly 56 (1938): 7

як для групи «Артес», разом з котрою він виставляв свої власні твори, так і для деяких інших груп, які організовував сам або які виникали за його посередництвом, коли він був уже головою нової профспілки. Ці виставки були для львівських митців додатковою можливістю творчо реалізувати себе — а на їхні твори все частіше звертали увагу колекціонери єврейського мистецтва. Публікації Л. Лілле в різноманітних ЗМІ, зокрема в українських, свідчать, що він шукав і знаходив однодумців, готових підтримати його ідеї, всюди, де тільки можна було знайти співрозмовників, для яких існування єврейського мистецтва не було неймовірним відкриттям.

Дебора Фогель, котру донині згадують переважно як кореспондентку Бруно Шульца, через

²⁹ Людвік Лілле, «Судді й підсудні», *Мистецтво — L'ART* 4 (1932/1933): 98–99. У наведеній цитаті збережені орфографія й пунктуація оригіналу.

певні причини не виступала в якості організаторки нових суспільних ініціатив. Її роль, чи, точніше, призначення полягало в тому, щоб дискусії про сучасне мистецтво, котрі точилися на сторінках преси й за її межами, були менш провінційними. Кожна з її мистецтвознавчих статей була, по суті, невеликим посібником із новітніх течій у європейському мистецтві – їхні характерні ознаки вона помічала й описувала у творах львівських художників – своїх сучасників (більшість із них, як правило, дійсно певний час навчались у Західній Європі). Просвітниця як по натурі, так за родом занять, Дебора Фогель своїми публікаціями формувала не тільки смак, але й нову естетичну систему координат, завдяки якій найнезвичніші, з точки зору обивателя, мистецькі твори отримували легітимний статус. Це було вкрай важливим для випускників європейських арт-шкіл, чиї, наприклад, сюрреалістичні пошуки часто не сприймала консервативно налаштована львівська публіка.

Bibliography

- Czermakowa, Izabella. "Dom na Krasuczynie." W *Czarownik przy zielonej skale: Marek Włodarski / Henryk Streng*, red. Józef Chrobak, Justyna Michalik, Marek Wilk, 21–32. Poznań: Galeria Piekary, 2009.
- Lillie, Liudvik. "Suddi i pidsudni." *Mystetstvo – L'ART* 4 (1932/1933): 98–99.
- Shul'ts, Bruno. *Knyha lystiv*. Kyiv: Dukh i Litera, 2012.
- Szymaniak, Karolina. *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*. Kraków: Universitas, 2006.
- Vogel, Debora. "Z wystaw. Lwowski Zawodowy Związek Artystów Plastyków." *Sygnaly* 56 (1938): 7.