

## **Богдана Пінчевська**

### **Єврейське мистецтво Львова 1920–1930-х як спроба адаптації європейського модернізму у Східній Галичині:**

#### **Дебора Фогель та Владислав Козицький**

Громада єврейських митців Східної Галичини могла називатись громадою лише умовно: адже цих людей об'єднувало національне походження та віросповідання, про котре їм не надто часто нагадували за межами власних родин (у багатьох випадках асимільованих). Об'єднання світських єврейських митців в цілісну і неподільну групу є ризиковим кроком, необхідним, проте, з точки зору оптимізації процесу вивчення мистецтва даного регіону та періоду. Дещо спрошуєть процес узагальнення цього мистецького середовища за національною ознакою переліку імен митців, які брали участь: а) у виставках єврейського мистецтва; б) в процесі обговорення проблем єврейського мистецтва; а також в) тих, чиї твори були придбані у міжвоєнний період до колекції Єврейського музею у Львові чи до зібрання Максиміліана Гольдштейна, каталог якого, на щастя, був виданий достатнім накладом, а згодом перевиданий у Польщі в якості репринту [1].

Єврейське походження художників рідко артикулювалось на сторінках масової преси поза вказаним вище контекстом. Значно частіше критики звертались до тих чи інших творів сучасників з огляду на вияви європейського модернізму, привезені випускниками Krakівської академії мистецтв, а згодом паризьких та мюнхенських навчальних закладів до виставкових залів Львова. Мета критиків в таких випадках полягала не стільки в тому, щоб пояснити пересічним читачам особливості єврейського мистецтва, скільки в детальному поясненні сутності новітніх течій у сучасному мистецтві. А що єврейські митці не мали жодних обмежень у питанні віросповідання в процесі вступу до Krakівської академії мистецтв (далі — КАМ), а згодом доповнювали освіту в Західній Європі, то вони повертались додому з чітким уявленням про сучасне мистецтво і опинялись вдома в ролі новаторів, і критики писали про їх творчість, використовуючи її в якості приводу зайвий раз пояснити читачеві ази та особливості новітніх течій в художньому процесі Західної Європи.

Одним з найбільш плідних і послідовних у своїх висновках був польський мистецтвознавець Владислав Козицький (Władisław Kozicki) (1879–1936), історик мистецтва, письменник, публіцист, професор університету Яна Казимира у Львові, протягом тривалого часу — редактор відділу культури львівської газети «Слово Польське» («Słowo Polskie»), чиї наукові інтереси включали творчість італійських митців епохи Ренесансу, а також провідних польських художників XIX–XX ст. Він також цікавився психологією творчості, проблемами формальних інтерпретацій та особливостями національного характеру у мистецтві і брав активну участь у художньому житті Львова; його публіцистична діяльність включала, окрім рецензій на художні виставки, також театральну та літературну критику у численних польськомовних виданнях [2].

Бібліографія В. Козицького, дотична до творчості єврейських художників Галичини, досить суттєва, але це переважно оглядові статті, надруковані під типовими заголовками на зразок «Wystawa wiosenna», «Sztuka we Lwowie. Wystawa TPSP», «Ze sztuki», «Salon letni [TPSP]», «Wystawa w Pałacu Sztuki», «Z salonu Wiosennego» etc. у виданні «Słowo Polskie», де Козицький протягом кінця 1920–1930-х рр. очолював відділ культури. Власне єврейським митцям відкрито, з уточненням в заголовку, присвячено лише кілька публікацій, на зразок:

Wystawa obrazów Henryka Langermana [3]; Ze sztuki (wystawa prac Wachtla w TPS we Lwowie) [4] тощо.

Не слід вважати В. Козицького лише успішним журналістом. Маріян Тирович, який залишив докладний опис культурного життя Львова міжвоєнних десятиліть, рідний брат графіка, що входив до складу групи «Артес», Людвіка Тировича, згадує його так: «Розповідаючи про культурне життя Львова років, які передували початку Другої світової війни, не можна оминути імен двох університетських вчених: Владислава Козицького и Леона Хвістека» [5].

Таким чином, можна зробити висновок про те, що львівські ЗМІ координували суспільну думку з університетських кабінетів, таким чином, запобігаючи в ключових виданнях появі тих чи інших форм інтелектуального несмаку, а також саме цим вибором редакційного складу не приховуючи освітянського значення преси, адресованої «широким масам».

Характерним прикладом характеристик Козицького були, скажімо, його зауваження стосовно геометризації форм у творах Матусяка: "Задля славної теорії він неймовірно викривлює риси своїх облич в якості трикутних, а не овальних, і, як шматки м'яса, ніби анатом, відкидає їх вгору; фарбує волосся в червоний колір, а хмари стилізує під дитячі надувні кульки та ковбаски" [6].

Тобто прибічником модернізму цей критик не був, попри те, що досконально зізнав всі його вияви і чудово орієнтувався в усіх напрямках сучасного мистецтва.

Так, згідно монографії П. Лукашевича, говорячи про творчість Людвіка Лілле, художника групи «Артес», В. Козицький наступним чином охарактеризував його твори у 1924 році: "Лілле відсторонено малює музичні інструменти без струн, люльки і т. д. [...] Цей художник, відмовившись від колишнього ексцентризму, опинився у протилежній фазі — дезорієнтації" [7], — і згодом, роком пізніше: "Судячи зі спрощених, надто побіжних і зумисне неохайніх малюнків оголених жіночих тіл із негарними формами, позаяк переважно товстих, обважнілих та коротконогих, здається, що він, за прикладом Пікассо, тяжіє до класицизму, котрий, однак, не був би ренесансним культом краси" [8]. У 1930 р. критик уже ретроспективно додає: "Коли я бачив востаннє його (Лілле), він напрочуд пластиично малював найпростіші предмети (пляшки, слойки) в дусі німецького пост-експресіонізму" [9].

Про смаки цього критика свідчить написаний ним вступ до каталогу виставки видатного неокласика, відомого єврейського художника Єжи Меркеля, організованого львівською філією Товариства прихильників образотворчого мистецтва (1928) [10]. Згідно П. Лукашевичу, саме неокласицизм був програмним напрямком у мистецтві «цього учня та наступника Я. Болож-Антоневича на кафедрі Історії мистецтва нового часу у Львові».

Тим не менше, він гостро характеризував твори епігонів будь-яких модерністських напрямків на сторінках преси. В середині 1920-х років його відгук на лекцію Вінклера, присвячену напрямкам у сучасному мистецтві, звучав як обвинувачення: "він пропагував [...] старий, замілій кубізм Пікассо і Брака. [...] Промовеца не сказав нічого такого, чого б ми не знали з 1912 року з брошур Аполінера, а також Глезеса та Метзінгера, а з 1913 року — з книги Фріца Бургера" [11].

Щодо творів іншого єврейського художника групи «Артес», Олександра Рімера, Козицький у рецензії 1924 р. відізвався як про «не експресіоністичні портрети та пейзажі, що демонстрували "надзвичайний розмах та силу колориту", напевне інспіровані "академічним імпресіонізмом" Стерла, дрезденського професора, у котрого Рімер навчався протягом кількох років [12]. Там же польський критик додавав нейтральну характеристику творів, що «надихались духом експресіонізму, в яких "людські постаті та стани розмашисто перебільшені, а колорит перетворюється на калейдоскопічні візерунки", де з'являлися теми, типові для психопатологічних зацікавлень експресіонізму, наприклад, "Голодний та самовбивця" ("Бути або не бути")» [13].

Загалом група «Артес» наприкінці 1920-х рр. була уособленням європейського модернізму, привезеного талановитою, — зауважу, переважно єврейською, — молоддю до Львова. Характеризуючи ставлення до їх творів львівської публіки, П. Лукашевич пише: «Місцева критика досить прихильно зустріла перший виступ Об'єднання. Сам факт появи групи молодих художників був сприйнятий в якості ознаки помітного пожвавлення у культурному житті міста. Оцінки були схвальними, хоча промовлялись переважно з досить поверховим розумінням справи. Обвинувачення деяких критиків зводились до того, що "все це вже було" [14]. Козицький у великий рецензії, схвалюючи організаційну ініціативу та талант молоді, водночас, за своєю звичкою, суворо ганив «кокаїн паризьких новинок» та «гashiш новаторського ексцентризму» [15].

Для того, щоб зрозуміти культурний контекст, у якому працювали молоді митці, можна ще раз звернутися до класичної праці вроцлавського мистецтвознавця: «Попри схвальні чи зацікавлені відгуки преси, львівська публіка 1920-х рр. (...) почувалась дезорієнтованою. На певні твори вона реагувала обуреними протестами».

Суттєвий внесок у популяризацію, в розумінні пояснення широким масам, особливостей сюрреалізму вклала полеміка В. Козицького з одним з художників групи «Артес», Єжи Янішем, детально описана в монографії П. Лукашевича:

«Термін "сюрреалізм" вперше прозвучав під час першої виставки об'єднання «Артес» у січні 1930 р., передусім в полеміці Козицького з Янішем, котра відбулась на шпалтах "Słowa Polskiego" [16]. Також його вживають автори кількох рецензій у львівських часописах. В дужках зазначимо, що Козицький, котрий ще донедавна пов'язував з терміном "сюрреалізм" Нову Дійсність та неокласичні тенденції [17], цього разу вжив його в контексті, вже наближеному до сучасного розуміння цього слова. Він писав: "Коли я почув, що художники "Артесу" в Парижі перейнялися новаторськими напрямками у мистецтві [...], займаючись так званим, за браком кращої назви, сюрреалізмом, я сподівався побачити щось в стилі тих, з певною часткою галичанського гумору, а часом і з своєрідною гротесковою поезією створених ребусів, котрими обдарували людство Брак, Кіріко, Пікабіа, Ернст, Массон, Міро, Тангі, Арп та інші, вже не кажучи про великого натхненника всього цього напрямку, котрим був, а іноді буває і нині Пабло Пікассо" [18]. Надії рецензента, чи, як він пише, "радше побоювання", не виправдалися: "сюрреалізм групи "Артес", наскільки взагалі у цьому випадку можна вжити це визначення, досить поміркований, і виявляється він здебільшого у бажанні порвати з імпресіонізмом та спробах модернізації індивідуальних традицій старих майстрів" [19].

П. Лукашевич, між іншим, також зауважує, що «всі запозичення з творчості Ф. Леже були скрупульозно наведені В. Козицьким у рецензії на виставку групи «Артес» [20]. Про загалом прихильне ставлення цього критика до артесівців свідчить найвища похвала пера цієї неймовірно прискіпливої людини, адресована, щоправда, поляку Є. Янішу:

«Він надзвичайно чутливий в тому, що стосується оригінальності. по суті, наскільки можна судити, він нікого не наслідує, чим досить сильно відрізняється від своїх колег з лівого крила, мимоволі зосереджених на Парижі» [21].

Дебора Фогель (1902, Бурштин — 1942, Львівське гетто), поетка, письменниця, перекладачка, філософ за освітою, була автором численних статей, присвячених теорії образотворчого мистецтва та літератури. На відміну від В. Козицького, її інтерес до творчості єврейських митців був програмним, — адже сама вона, по-перше, належала до інтелектуальної еліти галичанського єврейства, а по-друге, була переконаною ідишисткою, тобто, в сучасному розумінні, патріоткою «єврейського питання» [22].

Свідомо оминаючи літературознавчі тексти критика, зупинюсь на її мистецтвознавчих публікаціях. Кілька її статей, присвячених образотворчому мистецтву: «Походження колажу та його можливості» (1934), «Теми і форми в мистецтві Марка Шагала. Начерк естетичної

критики»; «Статика, динаміка і актуальність в мистецтві»; «Стосовно виставок» (1938) та «Львівська профспілка художників» — є, по суті, близкими лекціями, кожен рядок котрих свідчить, по-перше, про неймовірну ерудованість автора, а по-друге, про вміння ділитись своїми знаннями у винятково лаконічній формі.

Так, у статті «Походження колажу та його можливості», початково надрукованій в газеті «Сигнали» [23], — популярному львівському виданні, — вона розгорнула масштабний просвітницький проект, в котрому не тільки пояснювала особливості нового виду образотворчого мистецтва, але й наводила у прикладах паралельно твори європейських та вітчизняних митців. Особливості цього тексту полягають в очевидній просвітницькій меті авторки, і, відповідно, її стилі: «Фотомонтаж має, врешті, більше значення, ніж може видатись на перший погляд, з огляду на подібну до гри роботу комбінування газетних вирізок. Фотомонтаж — це симптом тенденції до реалізму в мистецтві, і саме тому він мусив пройти через кілька етапів розвитку, як це властиво загалом будь-якій формі образотворчого мистецтва».

В огляді Львівської Спілки професійних художників (1938) [24] Д. Фогель використовує аналіз творів єврейської мисткині Антоніни Ріхтер в якості можливості перелічити на конкретному прикладі основні напрямки в європейському модернізмі: «В основі мистецтва А. Ріхтер є спрощена версія модернізму, — саме та, що викликала стільки непорозумінь, сигналізуючи виключно про власну потребу та здатність уточнення неяскравих жестів або подій. Особливий сентимент, котрий можна назвати «урбаністичним», надає цілісності цим творам: він походить з французького мистецтва, від Клода Лоррена та Коро і Жана Едуара Вюйяра до Моріса де Вламінка, але передусім — від Утрілло. Пейзаж з конструкціями (будинку, моста, стіни), сцена на вуличній лавці, сцена в кав'яні — це урбаністична тематика гуашей А. Ріхтер (*«Сніданок під парасолем»*, *«Неділя»*, утріллівська *«Трактир родини Choissel»*). Проте якщо у Утрілло та інших був присутній людський силует, схематично зазначений на краєчку стіни, будинку чи тротуару, а натомість перший план демонстрував життя і настрій будівель і стін, — Антоніна Ріхтер реабілітує людський жест. Техніка її гуашей апелює до імпресіонізму, переплетеного з технікою унізму (як, наприклад, в творах пані Менкес зі школи Стжемінського); так само і тут присутня імпресіоністична палітра, збагачена, однак, ван-гогівською гармонією блакитної і помаранчевої барв з радісним, твердим, напрочуд особистим ритмом. Від кубізму творам А. Ріхтер дістався метод розподілу площини полотна на форми зі спільними контурами, що характеризує наприклад, композицію *«Кав'яння»*. Але в її творах, передусім же в ескізах голів та оголених натур, панує реалізм, в котрому, наприклад, інтерпретована лисина *«Пана з газетою»*, показаного зі спини. Її реалізм спирається на засади геометризму. Однак його зміст і можливості іще важко охарактеризувати. В той час, коли барви *«Юнака з мандоліною»* залишаються у сфері так званої «деформації» епохи Модільяні або раннього Менкеса, досконалість *«Іспанки»* чи *«Портрета пана С.»* свідчить про цілковито нові можливості.

В тій же публікації Д. Фогель, згадуючи іншого єврейського митця, також посилається на європейські художні авторитети: «Міський пейзаж А. Рейсінга спирається на найліпші традиції урбаністичного живопису, подані в оригінальній, колоритній і вигадливій тональності барви та лінії. Е. Римпель двома жіночими постатями нагадує про холодні, зелено-блакитні тони кольору спрощення гатунку стилізації Гогена» [25].

Аналізуючи твори М. Шагала (за класичною схемою: масштаб; вагомість; колорит; тематика (будинки, тварини, людські постаті, інтер'єри, музиканти, силуєти; висновки), вона завжди використовує можливість вписати творчість митця в європейський контекст. Так, в огляді мотивів будинків у творах М. Шагала критик зазначає: «У нього це часто мотив одного будинку або якогось скупчення хаток, а також будинків, поєднаних з людськими натовпами або отарами тварин. Тут проступає роль кожного предмету — як засобу формулювання окресленої ритміки подій. Обличчя цих селищ перетворюється на засіб вираження ритміки життя людей, що мешкають у зменшених просторах будинків. Так само чинили Мунк,

Фламінк та Утрілло. Співставлення форм у Шагала та Утрілло може вказувати на різницю поміж двома світоглядами: у будинках, тинькованих блідо-рожевим та зеленим у передмістях Утрілло мешкають люди, що у тихому відчуженні кружляють між предметами та заняттями. Вони носять в собі дешевий смуток сердець, намальованих на зворотному боці стін вуличок передмістя. Замість цієї тихої, солодкої відчуженості у Шагала розташовано задушливу, набубнявілу, гнітуючу жалюгідність обставин. Замість статики та лірики тут виступає динамізм життєвої трагедії»[26].

#### Перелік використаної літератури

1. M. Goldstein, dr. Karol Dresdner. *Kultura i sztuka ludu Żydowskiego na ziemiach Polskich. Zbiory Maksymiliana Goldsteina.* — Lwów, 1935.
2. В. Козицький народився у галичанському місті Яцковці (нині Івано-Франківська обл.), в зубожілій шляхетській родині. Закінчив гімназію в Станіславові, у 1897 р. вивчав право на факультеті права та філософії Львівського Університету. Отримав ступінь доктора філософії за спеціалізацією «Історія мистецтва» під керівництвом Яна Болож-Антоневича у 1906 р. В. Козицький брав активну участь у громадському житті: у студентські роки вступив до Спілки Польської Молоді (*Związku Młodzieży Polskiej «Zet»*), співпрацював з виданням Спілки «Тека»; значився серед працівників Академічної бібліотеки в якості організатора літературно-художнього життя; з 1901 р. співпрацював з Спілкою реставраторів Східної Галичини; був редактором видання Спілки «Звіти» (*«Sprawozdań»*, 1902–10); з 1912 р. Вступив до Спілки Реставраторів; у 1910 р. — до Львівського Філософського Товариства; з 1917 р. працював в Регіональній Комісії Реставраторів, для котрої він написав устав. Коли Національна Ліга створила видання *«Słowo Polskie»*, він розпочав співпрацю з цією газетою. У цьому виданні після В. Вітвицького до початку I Світової війни вів розділ образотворчого мистецтва. Після вигнання російських військ зі Львова у червні 1915 р. залишився в місті; у 1916 р. був прийнятий до місцевої групи Національної Ліги, з котрою співпрацював в якості публіциста у кількох газетах. У 1920 р. поновив працю в редакції *«Słowa Polskiego»*, цього разу в якості політичного редактора; протягом 1922–1927 рр. часто публікував вступні статті. Після травневого перевороту *«Słowo Polskie»* стало співпрацювати з урядом, і у 1927 р. Козицький залишив редакцію. З 1920 р. В. Козицький працював в Комісії історії мистецтва Польської Академії Наук, у Спілці Істориків мистецтва, а потім — віце-директором Львівської Науково-Літературної Спілки; з 1921 р. входив до складу Наукового Товариства у Львові, а також був директором львівського відділу Спілки професійних польських літераторів. У 1926 р. він очолив кафедру історії сучасного мистецтва в Університеті Яна Казимира у Львові в якості надзвичайного професора. Окрім наукової та публіцистичної діяльності, В. Козицький також був літератором. Коли 1 жовтня 1933 р. кафедру було ліквідовано внаслідок реформи міністра Й. Енджеєвича, В. Козицький залишився без роботи, а у 1934 р. пішов на пенсію. Помер через серцеву хворобу у Львові, у січні 1936 р.
3. В даному фрагменті йдеться про статтю, оприлюднену у газеті *«Słowo Polskie»*. — 1932. — № 114 (26. X). — S. 6. — Цит. За: Malinowski J. *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku / Jerzy Malinowski.* — Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000. — S. 330, 346.
4. *Słowo Polskie.* — 1914. — № 192 (9.V). — s. 2–3. - Цит. За: Malinowski J. *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku / Jerzy Malinowski.* — Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000. — S. 93, 106
5. Tyrowicz M. *Wspomnienia o życiu kulturalnym i obyczajowym Lwowa 1918–1939 / Marian Tyrowicz.* — Wrocław : zakł. Narodowy im. Ossolińskich, 1991. — s. 57.
6. Тут і далі цитати та посилання на статті В. Козицького перекладено авторкою роботи за виданням: Łukaszewicz P. *Zrzeszenie artystów-plastyków Artes: 1929–1935 / Piotr Łukaszewicz ; Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki.* — Wrocław — Warszawa: ZN. im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, 1975. — 179 s. : 205 il. — (Studia z historii sztuki. T. XXIV). Переклад

виконано в рамках стипендіальної програми Міністра культури Польщі «Gaude Polonia» у 2011 році. В даному випадку йдеться про публікацію: W. Kozicki. *Życie sztuki we Lwowie. Infantyliści*. // "Słowo Polskie", 1922. - № 125. - 9 VI. - S. 5. - Цит. За: P. Łukaszewicz. Zrzeszenie artystów-plastyków Artes: 1929–1935, s. 22-23.

7. Słowo Polskie. — 1924. — № 170. — 23. VI. — s. 5. — Цит. За: P. Łukaszewicz. Zrzeszenie artystów-plastyków Artes: 1929–1935, s. 28-29.

8. Słowo Polskie. — 1925. — № 127. — 11. V. — s. 5. — Цит. За: P. Łukaszewicz. Zrzeszenie artystów-plastyków Artes: 1929–1935, s. 28-29.

9. Słowo Polskie. — 1930. — № 141. — 26. V. — s. 7. — Цит. За: P. Łukaszewicz. Zrzeszenie artystów-plastyków Artes: 1929–1935, s. 83.

10. W. Kozicki. Wystawa zbiorowa Jerzego Merkla. Wkładka do: Katalog wystaw zbiorowych Anny Harland-Zajęckowskiej, Jerzego Merkla... — TPSP. — Lwów, maj — kwiecień. - Цит. За: P. Łukaszewicz. Zrzeszenie artystów-plastyków Artes: 1929–1935, s. 28-29.

11. Słowo polskie. — 1924. — № 162. — 15 VI. — s. 5. — Цит. За: P. Łukaszewicz. Zrzeszenie artystów-plastyków Artes: 1929–1935, s. 30-31.

12. W. Kozicki. Sztuka wczorajsza a dzisiejsza // "Słowo Polskie". — 1924. — № 283. — 16. X. — s. 6. - Цит. За: P. Łukaszewicz. Zrzeszenie artystów-plastyków Artes: 1929–1935, s. 38-39.

13. Ibid.

14. Chwila. — 1930. — 8. I. (A. Lauterbach); Gazeta Lwowska. — 1930. — № 12. — 16. I. (J. Grabowski); Dziennik lwowski. — 1930. — № 22 та 26, 23 та 27. I. (M. Kubiszyna); Lwowski Kurier Poranny. — 1930. — 28. I. — I. Güttler. — Цит. За: P. Łukaszewicz. Zrzeszenie artystów-plastyków Artes: 1929–1935, s. 44-45.

15. W. Kozicki. Grupa "Artes" // Słowo Polskie. — 1930. — № 11. — 13. I. — S. 5. Цит. За: P. Łukaszewicz. Zrzeszenie artystów-plastyków Artes: 1929–1935, s. 44-45.

16. W. Kozicki. Grupa "Artes"; Janisz. Dlaczego obecnie...; W. Kozicki. Jeszcze z powodu grupy "Artes" — Słowo Polskie. — 1930. — 20. I. — S. 6; Janisz. W obronie własnej. — Słowo Polskie. — 1930. — 22. I. Цит. За: P. Łukaszewicz. Zrzeszenie artystów-plastyków Artes: 1929–1935, s. 75.

17. Słowo Polskie. — 1927. — № 84. — 2. III. — S. 5. — Цит. За: P. Łukaszewicz. Zrzeszenie artystów-plastyków Artes: 1929–1935, s. 75.

18. Kozicki. Grupa "Artes"... — Цит. За: P. Łukaszewicz. Zrzeszenie artystów-plastyków Artes: 1929–1935, s. 44-45.

19. Ibid.

20. Słowo Polskie. — 1930. — № 141. — 26. V. — S. 7. — Цит. За: P. Łukaszewicz. Zrzeszenie artystów-plastyków Artes: 1929–1935, s. 28-29.

21. Ibid.

22. Філософ за освітою, письменниця, художній критик, есеїст та поет, вона народилась у галичанському містечку Бурштин у 1902 році (втім, інша, нібито докладніша довідка повідомляє іншу дату народження: 4 січня 1900 року). Дебора походила з освіченої єврейської родини, — це означає, що ідеалами дорослих, котрі її виховували, були переконання сіонізму та Хаскали — єврейського просвітництва, а домашніми мовами — німецька, польська та іврит. Батько Дебори, Анзельм Богель, був вчителем в одній з кращих єврейських шкіл Галичини, — в школі барона Гірша; мама майбутньої письменниці викладала в школі для дівчат. Проте звичайна учительська родина була все-таки не зовсім пересічною: дядько Дебори, Якуб Ехренпрейс, мешкав у Львові і був відомим видавцем релігійної літератури; брат матері, Марк Ехренпрейс, з 1914 року виконував обов'язки

головного рабина у Швеції. Під час Першої Світової війни родина Богель виїхала до Відня; але диплом про кінчену середню освіту дівчинка отримала вже в одній з польських шкіл Львова. Певний час після школи викладала у львівському сирітському будинку, а згодом вступила на філософський факультет, а також факультет психології у Ягелонському університеті (Краків). Її докторська робота були присвячена критеріям мистецтва у поглядах Гегеля («*Znaczenie poznawcze sztuki Hegla jako modyfikacji u J. Kremera*»). Позаяк перша третина ХХ століття відзначалась несамовитим підйомом національної самототожності всіх без виключення мешканців Галичини, Дебору Фогель оточувала переважно сіоністично налаштована молодь, — саме ті люди, чиїми зусиллями трохи згодом було створено державу Ізраїль; ті, чия творчість увійшло до класики інтелектуальної думки регіону, котрий навіть тепер важко однозначно окреслити в якості сuto українського чи сuto польського. Завдяки оточенню Дебора уже в дорослому віці самостійно вивчила ідиш, хоча досі писала вірші та прозу переважно польською. Я не дарма про це згадую, — адже вся проза Дебори Фогель за життя письменниці друкувалась спочатку польською, а потім, в авторському перекладі, мовою ідиш. Доля письменниці в кращому і гіршому сенсі є типовою долею єврейської інтелігенції Галичини. Письменниця отримала чудову, цілком єврейську освіту; була переконана в можливості модернізації сонної, свідомо провінційної столиці Східної Галичини; доклада безліч зусиль для уточнення цієї модернізації, — друкувала рецензії у більшості культурологічних, мистецьких та літературних часописів (*"Cusztajer"*, *"Sygnały"*, *"Wiadomości literackie"*.) на ідиш, івриті, німецькій та, звичайно, польською мовою; перекладала; викладала; поширювала інформацію щодо останніх досягнень європейської мистецької та філософської думки; підтримувала стосунки з поетами-модерністами, включно з нью-йоркською групою "Інжих" (*"Inzich"*). Першими рецензентами її прози були Бруно Шульц та Б. Алквіт, з кожним з котрих її пов'язували тісніше з усіх можливих, а саме літературні стосунки. Розквіт діяльності Дебори Фогель припинився одночасно з існуванням єврейської інтелігенції Галичини: разом з чоловіком, сином та матір'ю Дебору Фогель було вбито у Львові, у 1942 році, під час чергової "акції" під керівництвом Юргена Штроопа, для котрого ця подія стала генеральною репетицією ліквідації Варшавського гетто.

Сучасні бібліографія письменниці наразі у 99% випадків видана польською мовою: це біографічні довідки у словниках, присвячених суспільним та культурним діячам.

23. Sygnały. — 1934. — № 12. — (09. 1934). — Тут і далі фрагменти з статей Д. Фогель у перекладі авторки статті.

24. Debora Vogel. Z wystaw // Sygnały. — 1 listopada 1938. — nr. 56. — S. 7.

25. Ibid.

26. Д. Фогель. Теми і форми в мистецтві Марка Шагала. Начерк естетичної критики // Переклад авторки статті за виданням: Debora Vogel. Temat i forma w sztuce Chagalla. Próba krytyki estetycznej // Ogród. — r. VIII: 2003. — nr. 1–2 (21–22). — s. 237–252.

**Науковий центр цїдаїки та єврейського мистецтва ім. Ф.С. Петрякової**

<http://www.jewishheritage.org.ua/ua/3844/bogdana-pinchevska-evrejske-mystectvo-lvova-1920%E2%80%931930-h-jak-sproba-adaptaciji-evropejskogo-moderni.html>