

Пйотр Лукашевич
Творче об'єднання художників «Артес»: 1929–1935.

Перекладач: Богдана Пінчевська.

Переклад реалізований під час стипендіальної програми Міністра культури Польщі Gaude Polonia у 2011 році.

Авторські права на переклад, надані особисто автором книжки, паном П.

Лукашевичем, долучені до даного рукопису.

Переклад реалізований за виданням: Piotr Łukaszewicz. Zrzeszenie artystów plastyków ARTES: 1929–1935. Wrocław, 1975.

Вступ

Творче об'єднання «Артес» виникло у Львові, близько сорока з років тому¹. З часів перших львівських маніфестів «нового мистецтва» минуло лишень півстоліття. Не зважаючи на це, досліднику, який звертається до цієї теми, може видатись, що він має справу з явищем з якоїсь давньої, майже забутої епохи. У цьому випадку таку ілюзію обумовила остання війна.

Величезні втрати торкнулись художньої спадщини власне групи «Артес». Згинули чи були майже остаточно втрачені творчі доробки таких художників, як Мечислав Висоцький, Єжі Яніш, Маргіт Сельська. Вдалось відшукати вкрай мало творів Людвіка Лілле довоєнного періоду. Трагічно склались долі деяких художників. Отто Гана та Олександра Рімера вбили гітлерівці. М. Висоцький загинув у катастрофі, коли йому було тридцять років. Павло Ковжун також помер іще напередодні війни. Багато хто відійшов вже в наші часи, і майже всі вони не дожили до шістдесяти років життя: Л. Лілле, Є. Яніш, М. Влодарський, Л. Тирович, Стефан Войцеховський. Власне, все середовище пішло в історію. Неподільне колись коло людей розпалося, і традицію було перервано.

Все це спричинило ситуацію, у якій наразі важко вповні реконструювати образ творчих ініціатив, які в міжвоєнні роки надихали львівське художнє середовище, а також, зокрема, явище, відоме під назвою групи «Артес». Тож немає нічого дивного в тому, що у повоєнний період це питання піднімалось лише в узагальнених працях, і то тільки кілька разів, до того ж досить умовно, з численними, зрозумілими у таких випадках, помилками та спрощеннями².

Хоч і фрагментарна, проте дещо детальніша інформація стосовно Марека Влодарського містилась у першій статті А. Войцеховського, що складалась здебільшого з розповідей самого художника³. Також згадував львівське середовище у формі спогадів та есе Ігнацій Вітц⁴.

На організованій варшавським Національним Музеєм виставці «Od Młodej Polski do naszych dni»⁵ серед інших творів експонувались рисунки та літографії художників «Артесу».

1

Цю книгу вперше видано у 1975 році. — Прим. Перекладача.

² Зокрема, автор посилається на наступні видання: А. Jakimowicz. Kronika polskiej awangardy 1912–1945, «Przegląd Artystyczny», R. 13; 1958, nr. 1, s. 20 nn; А. Kotula. „Artes», [w:] Encyklopedia współczesna, Warszawa, 1959, s. 483; Т. Dobrowolski. Nowoczesne malarstwo polskie. T. 3. Wrocław, 1964, s. 366–370; Z. Kępiński. Stanisław Teisseure, malarstwo [wstęp do katalogu], Warszawa, 1964; А. Ligocki. O nowy kształt polskiej sztuki. Kraków, 1970, s. 208–212.

³ А. Wojciechowski. Marek Włodarski. Z dziejów plastyki 20-lecia. «Przegląd artystyczny», R.15: 1960, nr. 1, s. 31–33. Не зважаючи на те, що творчий спадок цього художника чудово зберігся, досі не організовано жодної ретроспективної виставки його творчості. Цю функцію не могла виконати виставка його гуаші та малюнків, організована у 1966 р. варшавським Музеєм А. Міцкевича (каталог виставки опрацював А. Еквінський: А. Еквінський. Marek Włodarski. Ośrodek kultury Plastycznej ZSP, Muzeum Adama Mickiewicza, Warszawa, czerwiec 1966). Про творчість Влодарського передвоєнного періоду писав також В. Боровський: W. Borowski. Marek Włodarski. «Życie i Myśl», 1965, nr 9, s. 108–112. Існує також невідома мені магістерська робота Т. Совинської, присвячена творчості М. Влодарського, написана під керівництвом професора Й. Стажинського.

⁴ I. Witz. Wspomnienia lwowskie, [w:] Księga wspomnień 1919–1939, Warszawa, 1960, s. 357; Obszary malarstwa wyobraźni. Kraków, 1967 (особливо розділ «Марк Влодарський», с. 54. Епізодом, пов'язаним з львівським формізмом, почасти займалась Й. Поллакова: J. Pollakówna. Formiści. Wrocław, 1972. — С.63.

⁵ Od Młodej Polski do naszych dni (Katalog wystawy). Muzeum Narodowe w Warszawie. Warszawa, 1959.

Перша за багато років спроба зібрати та інтерпретувати весь доробок групи «Артес», однак, відбулась лишень під час виставки, організованої у 1969 р. вроцлавським Музеєм Сілезії. Вступ до каталогу цієї виставки містить основні тези проблематики, розвинуті у даній праці⁶.

Для заповнення лакун у тому художньому матеріалі, що зберігся до сьогодні, слід було звертатись не тільки до нечисленних репродукцій втрачених творів, опублікованих в тогочасній пресі чи збережених в приватних архівах, але і заглибитись у тексти анонсів, статей та рецензій періодики, досить часто поверхневих чи некомпетентних в питаннях інтерпретації, котрі, проте, поглиблювали наші знання уточненням ряду важливих подробиць. Врешті, слід було звернутись до записаних та усних свідчень учасників чи свідків цих подій.

Щоб вповні оцінити ці останні джерела, слід було пам'ятати вислів Марселя Дюшана, який влучно зауважив, що наша пам'ять є недостатньо докладною навіть у тому, що стосується найважливіших періодів у житті, і додав: «C'est d'ailleurs ce qui explique l'heureuse fantaisie de l'histoire». Напевне, у цій праці автору не завжди вдавалося уникнути цієї «щасливої фантазії». Автор також усвідомлює той факт, що тут прояснено далеко не всі питання, дотичні до творчості згаданих у книзі художників, і не для всіх стверджень віднайдено відповідну документацію.

Ця праця ніколи не могла б бути написана без допомоги, в деяких випадках неоціненої, багатьох осіб, учасників або свідків описаних тут подій: найперше художників об'єднання «Артес» — Маргіт Сельської, Олександра Кривоблоцького, Романа Сельського і Тадеуша Войцеховського; а також Гелени Блум, Ярослави Музики, Марії Тейссейре, Ігнація Вітца, Романа Турина, Євстахія Васильківського. Цінні матеріали та важливу інформацію також надали Владислава Яворська, Гелена Мадурович-Урбанська, Софія Матусяк, Яніна Паперковська, Наталя Радницька, Ернестина Сандель, Яніна Влодарська, Софія Зимнова, Юрій Кульчицький, Володимир Ласовський, Вітольд Манастирський, Мечислав Марцинкевич, Олександр Рафаловський, Ян Рейхман, Станіслав Тейссейре, Анжей Войцеховський, Володимир Висоцький. Всім цим людям автор виражає сердечну подяку.

Ця монографія початково була представлена в якості кандидатської дисертації в Інституті Мистецтв Польської Академії Наук у 1973 році. Щиро дякую моєму керівникові, професору Анжею Ришкевичу, за доброзичливу допомогу та цінні вказівки в процесі збирання матеріалів та написання роботи. З щирою вдячністю згадую також професора, доктора наук Ксаверія Пивоцького; також дякую доценту, кандидату наук Анжею Якимовичу. Їх уважні рецензії значно поліпшили поданий нижче текст.

Дякую за дружню допомогу кандидату наук Божені Стейнборн. І я повинен також подякувати за створення необхідних умов інституціям, під патронатом яких написано цю працю: Інституту мистецтв Польської Академії наук у Варшаві та Національному музею у Вроцлаві.

Перелік подяк був би неповний без вдячності моєму батькові, доброзичлива уважність та допомога якого супроводжували мене у моїй роботі, і чий пам'яті я хотів би присвятити цю книгу.

Частина перша

I. Нове мистецтво в художньому житті Львова 1920-х років.

Виставки формістів та реакція місцевої критики

Нові художні напрямки, які не зовсім точно визначались в якості експресіонізму, футуризму чи кубізму, дійшли до нас завдяки публікаціям у літературно-критичних виданнях

⁶ P. Łukaszewicz. «Artes» 1929–1934. Katalog wystawy. Muzeum Śląskie, Wrocław, 1969. Згодом виставка експонувалась у варшавській «Сучасній Галереї» (скорочена версія каталогу: «Artes»: 1929–1934». Galeria Współczesna, Warszawa, жовтень-листопад 1969), та в Музеї Західного Помор'я в Щецині. З приводу цієї виставки було видано кілька статей, серед яких варто відзначити наступні: I. Witz. «Artes», 1929–1934 // «Życie Warszawy», 1969. 6.XI; E. Garztecka. Artes. // «Trybuna Ludu». 1969. 8. XI; W. Hudon. Montaż z wyobraźni. «Projekt», 1970. nr. 1. s. 31–35. Трохи раніше надруковано дослідження В. Гудона, присвячене колажам А. Кривоблоцького (W. Hudon. Wyobrażenia i konkret. «Fotografia», 1968. nr. 10). Зміст одного з розділів цієї праці входив до тексту доповіді, проголошеної на XIX Сесії Товариства мистецтвознавців у Слупську у 1969 р., та опублікованої дещо пізніше (P. Łukaszewicz. «Artes» i problem nadrealizmu, [w:] Sztuka XX wieku. Warszawa, 1971. S. 203–217.

періоду Першої Світової війни⁶, — як іноземним, так і виданим польською мовою. Близько 1912 р. ці явища знайшли певне відображення у творах кількох художників, в майбутньому — прибічників авангардного руху в Польщі, які дізнавались про них на Заході⁷.

Очевидно, першим і протягом досить тривалого часу єдиним безпосереднім знайомством з новими тенденціями у мистецтві в Польщі стала виставка, організована в червні 1913 року львівським Товариством прихильників образотворчого мистецтва у співпраці з берлінською галереєю «Der Sturm». Ця виставка напередодні експонувалась у Будапешті та включала твори німецьких (серед іншого, Г. Ріхтера, Л. Мейднера, О. Кокошки), російських (В. Кандинського, О. Явленського, з великим відділом, що включав цілих 52 твори), та чеських (Б. Кубісти) експресіоністів⁸. Хоча не можна сказати, що ця виставка відбулась у цілковитому замовчуванні, а проте вона не зустріла тієї зацікавленості, на яку заслуговувала.

Польський експресіонізм виник не у Львові, а у Познані та Кракові, і, зрештою, досить по-різному трактувався в кожному із цих міст. Наприкінці 1917 р. почав видаватись познанський «Zdrój» під керівництвом С. Пребишевського та під редакцією Й. Гулевича; з цим виданням співпрацювало художнє товариство «Bunt». Майже водночас у Краківському палаці Мистецтв відбулась Перша Виставка Польських Експресіоністів, що їх пізніше назвали формістами. Ці події досить швидко вплинули на Львів, зокрема, завдяки особистому знайомству з цим містом деяких авторів із обох центрів нового мистецтва. Не завжди добре відомі сучасникам факти, розкриті в тексті цієї книги, дають можливість скоректувати механічно повторювані враження щодо художнього маразму, нібито властивого колишній столиці Галичини, поширені виключно третьорозрядними епігонами.

Сьомого квітня 1918 року у Львові, в залах Товариства прихильників образотворчого мистецтва, відбулося відкриття Другої, після аналогічної краківської, «Виставки польських експресіоністів», поєднаної з загальною «Виставкою польської графіки»⁹. Ця виставка частково складалася з творів, що напередодні експонувались в рамках краківської виставки, і була організована одним із засновників групи, львів'янином Яном Гриньковським, який, серед іншого, також допомагав організувати виставку графіки¹⁰; виставка протривала до кінця травня. Слід зазначити, що ідея перенести краківську виставку до Львова виникла ще у грудні 1917 року, а висловив її у листі до секретаря львівського Товариства прихильників образотворчого мистецтва Ян Болож-Антоневич¹¹, якого відрізняло приязне ставлення до нових мистецьких напрямків. Він радив зробити цю «напрочуд важливу» виставку, але водночас відповідно підготувати місцеву публіку та критику, щоб все це «не скінчилось знущанням, кпинами та жартами»¹². Напевне, він добре пам'ятав як жарти, так і протести попередніх п'ятнадцяти років, що вони супроводжували виставки кількох європейських модерністів, твори яких експонувались у Львові завдяки його ініціативі¹³.

З поради професора скористались. Львівську виставку супроводжували лекції, в тому числі доповіді львівського живописця Леона Должицького, який приблизно в цей час

⁶ Їх наводить та аналізує Й. Полякова в публікації «У переддень формізму. Польська художня критика про напрямки в сучасному європейському мистецтві». «Biuletyn Historii Sztuki», 28: 1966, № 1, с. 62–66. — Див. Також: Leon Chwistek. Biografia artysty (1884–1944). Kraków, 1971. С. 83.

⁷ Цей, загалом досить погано вивчений, період обріс легендами, частково вигаданими самими художниками. Останньою його намагалась оглянутись Й. Полякова у виданні «Формісти...», С. 18.

⁸ Документи львівського Товариства прихильників образотворчого мистецтва в архіві Бібліотеки Осцілінських у Вроцлаві, рукопис 7535/II. Згідно із збереженою там же паризькою кореспонденцією А. Баслера, проектувалась також виставка сучасного французького мистецтва. Виставка не відбулась, напевне, через консервативні погляди дирекції Товариства, яка не захотіла прийняти написаний А. Баслером вступ до каталогу.

⁹ Katalog wystawy Grafiki Polskiej i Ekspresjonistów Polskich, TPSP, kwiecień-maj, Lwów, 1918. У виставці взяли участь: Т. Чижевський, Л. Должицький, Г. Гроздецький, Л. Хвістек, Я. Гриньковський, Й. Межеєвський, Т. Ніщіловський, З. Пронашко, А. Пронашко, Я. Рубчак, С. Зак.

¹⁰ Документи львівського Товариства прихильників образотворчого мистецтва у Львові, архів Бібліотеки Осцілінських у Вроцлаві, рукопис 7463/I. Кореспонденція Я. Гриньковського.

¹¹ Лист від 13 грудня 1917 року. Документи львівського Товариства прихильників образотворчого мистецтва у Львові, архів Бібліотеки Осцілінських у Вроцлаві, рукопис 7447/I. Кореспонденція Я. Болож-Антоневича.

¹² Там само.

¹³ Див.: М. Treter. W sprawie TPSP we Lwowie. Lwów, 1912. С. 75.

долучився до нового руху¹⁴.

Виставка обумовила публікацію цікавої анкети львівської «Gazety Wieczornej» на тему «Експресіонізм у пластичних мистецтвах», яка мусила, згідно з поясненнями, що її супроводжували, «допомогти зрозуміти найновіший напрямок в польському мистецтві, майже невідомий широкому загалові»¹⁵.

Висновки анкетування заповнили ледь не весь номер видання від 28 липня, проілюстрованого графічними репродукціями творів З. Пронашко, М. Шагала, Л. Хвістека та ін. Цей номер став фундаментальним документом з відгуків авторитетної тогочасної критики стосовно нових художніх течій, що віднедавна з'явилися у країні¹⁶. Х. Заворська вже звернула увагу на те, до якої міри незвичайною була подібна зацікавленість з боку щоденної газети міста, яке переживало досить сутужні часи:

«Перегляд газети нагадує про те, до якої міри складна та бурхлива епоха служила тлом для «переоцінки цінностей» у мистецтві. Ще тривала Перша Світова війна, і новини з фронту заповнювали перші шпальти видання. В Росії відбувалась революційна боротьба — інформація щодо неї друкувалась під кричущими сенсаційними заголовками. [...] Зріла революція в Угорщині, в Німеччині, в Австрії. Гинули армії, змінювались уряди та державні устрої, а в місті Львові, де звичайні продукти харчування, включно з хлібом, видавались за картками, — популярна газета розраховувала на те, що її читачі захоплюватимуться проблемами сучасного мистецтва!»¹⁷

В результаті синхронної з подією популяризаторської акції виставка експресіоністів викликала з боку львівської публіки значну зацікавленість, не позбавлену присмаку скандалу, і започаткувала цілу серію подібних акцій. Вже у липні того ж року групу доти невідомих молодих художників допустили до участі у виставці в Палаці мистецтв без попереднього рішення комісії. Це був, згідно із визначенням львівської преси, «прорив у призвичаєних традиціях, заклик до сприяння молодим художникам та народження нового мистецтва»¹⁸. У жовтні 1918 р. в Салоні Товариства прихильників образотворчого мистецтва з'явилися твори «апостола чистої форми» Станіслава Ігнація Віткевича. Виставлені твори включали композиції з іще модерністськими назвами («Смерть», «Людська нищість», «Покликання»); цикл так званих «астрономічних композицій», а також етюдні портрети («Російський революціонер», «Тип росіянина», «Той, хто впав»), які принесли до Львова дух революційних настроїв зі Сходу¹⁹. Віткевич, власне, щойно повернувся з Петербургу. «Думаю, що певна, на перший погляд, химерність (цих малюнків) не спричинить з Вашого боку небажання їх виставляти», — писав автор про свої твори в листі до секретаря Товариства²⁰.

Через місяць свою першу персональну виставку організував Леон Должицький. Її закрили негайно після відкриття через початок боїв за Львів²¹. Відтоді у художньому житті міста розпочався мертвий сезон, що тривав аж до осені 1919 року. Наступні виставки молодих художників відкриваються тільки весною наступного року. Другого травня відкрила свою другу виставку група колишніх експресіоністів, які нині перейменувалися на формістів,

¹⁴ Документи львівського Товариства прихильників образотворчого мистецтва у Львові, архів Бібліотеки Оссілінських у Вроцлаві, рукопис 7505/І. Кореспонденція В. Вітвіцького.

¹⁵ «Gazeta Wieczorna». 1918. № 4232. 3 VII. С. 5.

¹⁶ «Gazeta Wieczorna». 1918. № 4276. 28 VII. Тут опубліковано відгуки наступних осіб: Я. Болож-Антоневич. Імпресіонізм — експресіонізм; В. Козицький. Щодо так званого польського експресіонізму; Л. Пінінський. Експресіонізм — наслідок модерністської думки; С. Пшибишевський. Ідейні засади експресіонізму; А. Шрьодер. Хвороблива маячня, а не життєдайна течія; В. Вітвіцький. Культ художньої бездарності шкодить культурі мас; Р. Жренбович. На шляху до майбутнього чистого стилю.

¹⁷ Див.: Н. Zaworska. O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922. Warszawa, 1963. С. 145.

¹⁸ «Gazeta Poranna». 1918. № 4239. 7.VII.

¹⁹ Документи львівського Товариства прихильників образотворчого мистецтва у Львові. Архів Бібліотеки Оссілінських у Вроцлаві. Рукопис 7505/І. Кореспонденція С. Віткевича.

²⁰ Там само. Лист від 1918 р., без вказання точної дати.

²¹ «Sztuki Piękne», R. 7: 1931, с. 131.

разом з познанським об'єднанням експресіоністів «Bunt»²². Другу, як, власне, і першу, виставку організував Я. Гриньковський у співпраці з поетом Йозефом Вітлінім, присутнім в якості представника групи «Bunt»²³. Виставку супроводжували організовані в Промисловому Музеї²⁴ вечори експресіоністської поезії. Подібні вечори у Львові згодом кількаразово організовував, вже під патронатом «Zdroju», Ян Стур, поет та чоловічий ідеолог познанського видання²⁵. Як і Вітлін, він був тісно пов'язаний зі Львовом навчанням та роботою і багато чого досяг в якості публіциста та лектора-популяризатора теорії польського експресіонізму. Зокрема, він опублікував у «Gazecie Wieczornej» такі програмні тексти, як «Експресіонізм» (1919 р.) та «В третю річницю заснування "Zdroju"» (1920 р.).

Але повернімося до виставки формістів. Вона також викликала значний резонанс. В місцевій пресі з'явилися детальні тексти і навіть окремо надруковані трактати, присвячені розширеному аналізу запропонованого напрямку художніх пошуків: у «Gazecie Wieczornej» — стаття Я. Болож-Антоневича «Засади формізму»²⁷; у «Wiek Nowym» — стаття Елієзера Бика «На шляхах нового мистецтва»²⁸. Ця виставка варта особливої уваги, зокрема, з огляду на те, що тут вперше зустрічаються твори молодих львівських живописців: Софії Ворзіммер, Станіслава Матусяка та Людвіка Лілле, який пізніше увійшов до складу групи «Артес»²⁹.

Критика згадує їх тільки в якості «початківців, новонавернених, котрі ще не зовсім відійшли від імпресіонізму»³⁰. Тільки у деяких творах Матусяка спостерігаються елементи «нового»: деформація постатей для «посилення ефекту напруження», — у творі «Буксир», та в динаміці композиції — у картині «Кав'ярня»³¹.

Найбільшу увагу привертають уже сформовані особистості, вже частково відомі завдяки попередній виставці. «Найбільш симпатичними» здаються критику газети «Wiek Nowy» сповнені руху, «візійні» композиції Гриньковського: «Жонглер», «Танцівниця» та ліричні пейзажі, цікаві «підсумком просторових вражень», при чому зауважується традиціоналізм деяких творів³². Болож-Антоневич з надзвичайною точністю судження звертає особливу увагу на твори Титуса Чижевського, «найбільш послідовного прибічника мистецтва формістів». «Фабричне місто» цього художника він «хотів би бачити в постійній експозиції якої-небудь галереї»³³. Дивні композиції, що складаються з площин, з обережністю оцінює Е. Бик, проте бачить народний родовід деяких творів автора «Розбійника»³⁴.

Врешті, зв'язки з народним мистецтвом декларує у своїх маніфестах вся група. На львівській виставці, так само, як і під час краківської експозиції, розвішані оригінали підгальських малюнків на склі.

Ці зв'язки львівська критика знаходить також в творах, присвячених релігійній тематиці обох братів Пронашко, а також у графіці художників групи «Bunt» (Гулевича та Паненського)³⁵. Серед виставлених праць вирізнялись також твори наступних художників: значна кількість скульптур Августа Замойського, — згідно з Антоневичем, найбільш «світського та паризького» митця; С. Віткевича, який залишається «у фазі надзвичайного

²² Документи львівського Товариства прихильників образотворчого мистецтва у Львові, архів Бібліотеки Осцілінських у Вроцлаві, рукопис 7458/1.

²³ Там само. Див. також: L. Lille. Wspomnienie o formizmie. «Głos plastyków», 1938. № 8–12. — С. 26.

²⁴ «Gazeta Wieczorna». 1920. 22. V.

²⁵ «Zdrój», 1920, t. 10, с. 54; 1920. t. 13. z. 5. — С. 119; «Kurier Lwowski», 1921, № 255, 29. X. — С. 5.

²⁷ «Gazeta Wieczorna». 1920. № 5275, 5277, 5279, 5281, 5283, 5285, 5287.

²⁸ «Wiek Nowy», 1920, № 5711–5719.

²⁹ Певний час помилково вважалось, що виставка Гриньковського, Матусяка та Радницького відбулась у 1918 році (наприклад, в книзі Полякової, на с. 107), коли насправді вона відбулась тільки у 1923 р. і вже не мала нічого спільного з формізмом.

³⁰ «Gazeta Wieczorna». 1920. № 5287. С. 3. Стаття Я. Болож-Антоневича.

³¹ «Wiek Nowy». 1920. № 5715. 13 VI. Стаття Е. Бика.

³² Там само.

³³ «Gazeta Wieczorna». 1920. № 5287. С. 3. Згідно з Поляковою («Формісти...», с. 111), тут йдеться про твір Л. Хвістека, помилково приписаний Т. Чижевському.

³⁴ «Wiek Nowy». 1920. № 5718. 17. VI.

³⁵ «Gazeta Wieczorna», там само.

зацікавлення процесом бродіння»³⁶, та Леон Хвістек. Його синтетичні образи сучасного міста для критика газети «Wiek Nowy» послужили прикладом розвитку, характерного для сучасних новаторів: «[...] не про вигляд того чи іншого міста, дійсного чи зруйнованого, не про якусь його частину йдеться художнику, але тільки про образ всіх тих статичних елементів, рухомих та настроєвих, разом взятих. [...] І це повинно пояснити нам, чому в його творах будинки вивернуті догори фундаментами, башти похилились у різні боки, трамваї прямують в довільний простір, вози в'їжджають у кімнати помешкань, і т. д. [...] В його мистецтві йдеться не про красу, але про правду. І знову не про ту правду, відому нам з давніх уявлень стосовно натуралізму, реалізму, веризму, тощо, але про ту правду образу, що виникає в душі художника. [...]»³⁷. З тексту видно, що критику не була чужою експресіоністська теорія «внутрішньої потреби».

Третя виставка формістів у Львові відбулась у жовтні 1921 року, цього разу завдяки зусиллям Л. Лілле, який протягом певного часу працював з групою та брав участь в її виставках: у Кракові (січень-лютий 1921 р.) та у Варшаві (травень 1921 р.). Виставка включала твори краківських художників (Т. Чижевського, Л. Хвістека, Ніселовського, Вінклера, Готліба, З. Пронашко), а також так звану львівську секцію³⁸. Як згадував через багато років Людвік Лілле³⁹, на виставці були відсутні варшавські формісти, попри обіцянки преси. До львівської секції, що її представляли Л. Лілле та С. Ворзіммер, долучився Зигмунт Радніцький, який тоді ще навчався у Краківській академії мистецтв. Радніцький та Матусяк в цей же час організували окрему експозицію в одному з павільйонів Східної виставки, який, власне, саме тоді відбувався у Львові вперше після закінчення війни. Цю так звану «Виставку двох» рекламував плакат, намальований Радніцьким⁴⁰.

Серед краківських формістів звертали на себе увагу дві постаті, що посідали прямо протилежні позиції: Т. Чижевський та Збігнєв Пронашко. У Чижевського, згідно з одним із львівських критиків⁴¹, «поступово зникав реалізм». В якості аргументів використано такі твори, як «Скрипковий ключ» та передусім «Безголова дама з котом» (нині відома як «Оголена з котом»), а також дві картини, що складались з безлічі площин, що належали до «експресіоністських експериментів, які не підлягають усталеним критичним нормам». З. Пронашко ж був представлений в якості «сильної індивідуальності», що «не дотримується програмних (!) норм»⁴². В картинах «Портрет оголеної, що читає», «Юнак з гармонікою», а також в кількох портретах, на думку критика, переважали «реалістичні починання». Цей же критик вирізняє з-поміж львівських художників Л. Лілле, вважаючи його одним з «радикальних формістів», та окремо розглядає твори Матусяка.

Якщо вірити коротким нотаткам преси, обидві виставки набули значної популярності серед «найширших верств прихильників мистецтва»⁴³. Однак було б помилкою вважати, що волелюбність молодих художників повсюдно зустрічала загальне схвалення. «Хвороблива маячня», «культ бездарності», «рекламні трюки», «спритний блеф», «містифікація» — такі визначення часто зустрічались у відгуках фейлетонів та рецензій з часів перших виставок формістів і художників групи «Zdrój»⁴⁴.

Третя виставка формістів навіть дала привід для несподіваної та надзвичайно сильної атаки на нові напрями у мистецтві. Владислав Козицький, постійний рецензент «Słowa Polskiego», той критик, що в анкетуванні «Gazety Wieczornej» декларував досить прохолодну позицію, але утримувався від засудження, за його визначенням, ексцентризму, нині розкидав

³⁶ «Gazeta Wieczorna», там само.

³⁷ «Wiek Nowy», там само.

³⁸ «Wiek Nowy», там само.

³⁹ Лілле, (Спогади...).

⁴⁰ «Kurier Lwowski». 1921. № 214. 11 IX. — С. 5.

⁴¹ М. Bienenstock. «Chwila», 1921 рік. // Вирізка з архіву З. Матусяк.

⁴² Там само.

⁴³ «Gazeta Poranna», там само.

⁴⁴ Наприклад, у відгуках А. Шрьодера та В. Вітвіцького в анкеті «Gazety Wieczornej» (1918. № 4276. 28 VII. — С. 7–8; та рецензії С. Махневича у «Kurierze Lwowским» (1921. № 73. 27 III. — С. 5).

епітети на зразок «художнього тифу», засуджував «натужні прагнення вивернути весь світ живописних уявлень догори ногами», і робив це тим зліше, чим сильніше акцентував «визволення широко та суттєвого таланту Збігнева Пронашко»⁴⁵. Можна припустити, що Козицький побачив на виставці 1921 р. згадані вище нові твори художника, витримані в неокласичній манері. Це «схвалення» Пронашко обіцяло кризу, завдяки якій на початку 1922 р. фактично зникла група краківських формістів.

В травні 1922 р. відбулася виставка львівських формістів, організована Л. Лілле. Крім організатора, в ній взяли участь Радніцький та Матусяк. Напередодні відкриття експозиції відбулася лекція Я. Болож-Антоневича. Це був його останній виступ незадовго до смерті, де востаннє прозвучав сповнений ентузіазму голос знаменитого захисника творчості молодих митців. Як писав очевидець, прозвучали слова, «сповнені синтетичних узагальнень, котрі відкривали широкі горизонти понад актуальною боротьбою та її дискусіями; слова, що їх численна публіка вислухала з зацікавленням та напруженою увагою»⁴⁶.

Промовець, згідно з традицією, окреслив історичний розвиток нових напрямків у мистецтві, від імпресіонізму до експресіонізму, акцентуючи значення ролей Мане та Сезана. Він також торкнувся закінчення епохи Ренесансу та вказав на необхідність осягнення «нових світів», яких не знало мистецтво минулого. Виставку супроводжував виданий до цієї події каталог з репродукціями рисунків на обкладинках та великим вступом Л. Лілле, в якому пояснювались функції сучасного мистецтва⁴⁷.

Останньою, дещо ефемерною демонстрацією формізму у Львові став так званий живописний концерт. Він відбувся у липні того ж року в якості акції виключно краківських художників. Тільки двоє з учасників цієї події належали до колишнього складу групи. Прізвища усіх інших, — студентів Академії образотворчого мистецтва, — ще мало кому про щось говорили. Це була одна із спроб оживити групу, яка з березня перебувала у стані гострої кризи. Послухаємо хроніки сучасника:

«Художники з Кракова додали минулому тижню атмосфери справжнього мистецтва та юнацького запалу. [...] Вони привезли з собою до Львова значну кількість картин та розвісили їх на підвішених мольбертах в залі Музичного Товариства, де протягом трьох годин панувала надзвичайно естетична атмосфера. Виставку супроводжувала лекція молодого краківського поета пана Млодоженьца, який із силою, щирістю та переконаністю у правоті власної справи, об'єктивними аргументами захищався від ворожих інсинуацій, пояснював тенденції, знищував байдужість іронією. Після промови пана Млодоженьца відбувся концерт. Грали симфонію інтенсивних та потужних барв та форм інших світів із їх досі незанимаючими вартостями переживань. У концерті взяли участь шестеро осіб: Леон Хвістек, Ян Цибіс, Титус Чижевський, Йозеф Ярема, Маріяан Щирбула та Зигмунт Валішевський»⁴⁸. Додамо, що один з учасників, Маріан Щирбула, виступив з власною виставкою у Тернополі, на зламі 1923/1924 рр., що називалась «F-27»⁴⁹ та тяжіла до традицій формізму.

Львівська секція формістів.

Так виглядала хроніка подій, що внесли певне поживлення в художнє життя Львова протягом останнього року війни та перших повоєнних років. Слід розглянути детальніше творчість деяких художників, які входили до складу львівської секції формістів.

Першість серед них належить Людвіку Лілле, — не тільки завдяки віку (він був наймолодшим художником групи), але й з точки зору «впливовості». В той час Лілле був радше критиком, який повсякчас рефлексував з приводу власного розвитку, аніж художником, що спонтанно реагує на все, що його оточує. Ще, як виявилось пізніше, був він витривалим та сповненим запалу популяризатором нового мистецтва. Все це надало йому авторитетності

⁴⁵ «Słowo Polskie». 1921. № 488. 1 XII. — С. 3.

⁴⁶ В. Терлецький. Стосовно мистецтва. // «Kurier Lwowski». 1922. № 107. 17 V. — с. 4–5.

⁴⁷ Wystawa zbiorowa Ludwika Lillego, Stanisława Matusiaka, Zygmunta Radnickiego. TPSP, Lwów, 1922. Maj-czerwiec.

⁴⁸ В. Терлецький. Живописний концерт. // «Kurier Lwowski». 1922. № 155. 13 VII. — С. 4.

⁴⁹ Згідно з інформацією Р. Турина, який допомагав Щирбулі організувати виставку у тернопільській гімназії. Цю виставку бачив Б. Ясінський. Див. Також: М[aciej] S.[zcherbuła]. Portrety Brunona Jasińskiego. // «Odra». 1971. № 7–8. — С. 110.

організатора та людини, яка надихала творче середовище 1920-х рр., а згодом — художнє об'єднання «Артес» та Спілку художників-пластиків.

Він виріс у середовищі єврейської інтелігенції, тісно пов'язаної з польською культурою, — саме в тім, з якого походили польські поети Віттлін та Ян Стур (Герш Фейнгольд), ровесники, гімназійні однокласники та друзі Л. Лілле. Їх стосунки згадує Ізабелла Чермакова (Герман), дід якої був у той час своєрідним інтелектуально-художнім салоном Львова: «Всі ті люди, які мали щастя познайомитись ближче з Людвіком Лілле, підкорялись авторитету цього вродженого педагога. Людвік тільки рік чи два тому отримав атестат зрілості, коли в його заваленій малюнками та книжками кімнаті на вулиці Гродській збирались натовпи так званої «золотої молоді». До нього також навідувався молодий, ще невідомий тоді Йозеф Віттлін, та інший поет, від якого багато що очікували, що помер від сухот на 25-у році життя, — Ян Стур. Лілле був не набагато старший за своїх друзів, і навіть молодший від деяких з них, але, наскільки я пам'ятаю, завжди залишався для них авторитетом, опікуном та радником»⁵⁰.

Власне, авторські роботи Л. Лілле завдячували своїм існуванням вагомості його знань та художнього досвіду. Як писав художник у своїх спогадах 1938 р.⁵¹, з новими напрямками в мистецтві він вперше зустрівся в їх німецькій іпостасі, завдяки тому, що до Львова потрапляли деякі публікації, — наприклад, маленькі монографії з серії «Junge Kunst», що їх видавав Г. Бірман у Липську. В тому ж тексті він описує перше знайомство з формістами, датоване 1919 роком:

«Під час перебування у Кракові, який видавався мені тоді "Новими Афінами", — стільки тут було художників, — я познайомився з колегою Леоном Хвістком. Хвістек подарував мені один чи два номери "Formistów"; а коли він довідався, що я художник і мені бракує нового мистецтва, то запросив мене до співпраці». (Слід уточнити, що Хвістек міг подарувати тільки перший номер видання, виданий у жовтні 1919 року, — адже ця зустріч відбулась в одному з останніх місяців цього року). Прізвище Лілле фігурувало в переліку співробітників цього часопису вже починаючи з другого номера. В цей же час Лілле почав підтримувати контакти з познанським виданням «Zdrój». Співпраця з обома часописами дозволила йому репродукувати по одному малюнку в кожному з них⁵². Обидва малюнки, попри помітну реалістичність мотивів, іще зберігають декоративну атмосферу сецесійно-японської каліграфії.

З огляду на згадані контакти з німецьким мистецтвом та оточенням часопису «Zdrój», не здається дивним те, що вся творчість Л. Лілле періоду 1920–1921 рр. проходила під знаком експресіонізму⁵³. Його твори, які експонувались у 1921 році, ймовірно, «балансували» «між російським та німецьким експресіонізмом»⁵⁴. Нині, знаючи творчість експресіоністів, ми можемо тільки здогадуватися про те, як в дійсності виглядали деякі з цих творів, згадані в одній з рецензій⁵⁵: «Мандрівка місяця містом» або ілюстрації до прози Ф. Достоєвського, письменника, твори якого особливо цінували експресіоністи.

В свою чергу, образ «Паломника», — «з рудим волоссям, з лілеєю в руці, на інтенсивному золоченому тлі, нагадував якийсь середньовічний храмовий образ»⁵⁶, — звертався до архаїзації, дуже популярної напередодні I Світової війни. Нечисленні репродукції і ще менш численні оригінали творів, що збереглися до сьогодні, підтверджують враження рецензентів. Чудовому «Автопортрету з намиленою бородою» 1920 року (зберігається в Національному музеї у Вроцлаві) властиві всі особливості

⁵⁰ I. Czermakowa. Dom na Krasuczynie. 1958. — Машинопис з архіву автора, фрагмент якого надрукований завдяки підтримці пані Еви Чермак-Гжибовської.

⁵¹ Лілле. Спогади...

⁵² «Formiści». 1920. z. 2. kwiecień. — С. 3; «Zdrój». 1920. t. 10. — С. 29.

⁵³ В розмові з автором цієї книги, що відбулася у 1968 році, Маргіт Сельська визначила твори Лілле попереднього періоду в якості постімпресіоністичних. Можливо, цю інформацію можна віднести до його творчості періоду 1918–1920 рр.

⁵⁴ В. Терлецький. Львівські формісти // «Zwrotnica». 1922. № 2. Liepiec. — С. 47.

⁵⁵ М. Bienenstock. «Chwila», 1921 рік. // Вирізка з архіву З. Матусяк.

⁵⁶ Там само.

експресіоністичного гротеску: риси обличчя зведено до форми примітивної маски; експресія посилюється контрастом мигдалеподібних білків з блискучими чорними зіницями, увінчаними несиметрично розташованими півколами брів; енергійно підкреслені щоки; вільно розкидано різновеликі плями, крізь які проступає білий ґрунт полотна, а також акценти інтенсивних кольорів: випалений сієни, смарагдовий зелені та сапфіровий — блакиті. Твору властива лапідарність форми та суворість виразу екзотичного примітиву, «відкритого» експресіоністами та кубістами. Подібні засоби виразності, вжиті ще різкіше, властиві обом «Головам» (іл. 18), репродукованим у виданні «Głos Płastyków»⁵⁷, а також постатям музикантів створеного трохи пізніше «Джазу» (нині зберігається в Національному музеї у Вроцлаві).

До переліку ранніх творів Лілле також входять ілюстрації до трьох книг, виданих у Львові у 1923 р.: це «Гільгамеш» та «Кохання Магдалини» Райнера М. Рільке і «Пісня над піснями»⁵⁸. Ілюстрації у двох перших книгах намальовані грубою, різкою ламаною лінією, яка формує динамічні композиції з драматичними контрастами світлотіні (іл. 15–17). Сильна деформація образу властива малюнкам «Кохання Магдалини», з їх посиленою експресією жестів та схематичною мімікою облич, пов'язаних з експресіонізмом німецького кола «Di Brücke» (за винятком пост-сецесійної обкладинки). Ксилографії, якими ілюстрована «Пісня над піснями», витримані в найтонших відтінках, обумовлених чорно-білими арабесками пласких, напрочуд сильно стилізованих начерків рослин та тварин (іл. 14).

Висока емоційна напруженість, несподіваність та спонтанність живописної мови експресіонізму насправді не були властиві натурі Л. Лілле і не могли надихати його занадто довго. Тому на виставці львівських формістів 1922 р., де експонувалась значна кількість робіт цього художника, хоч і були присутні твори, в яких він намагався виразити засобами «виключно барв та ліній» стани почуттєвої екзальтації, як, наприклад, у малюнку «Схвильоване місто»⁵⁹, проте загальна інтонація була вже зовсім іншою. «Інтелектуальне ставлення помітно та відчутно впливає на його (Л. Лілле) твори, які справляють враження творів дуже добре продуманих», — писав з приводу згаданої виставки В. Терлецький⁶⁰. Художник найчастіше звертався до жанру натюрморту. «Наприклад, тут кількаразово повторюється мотив пляшок, — читаємо далі у Терлецького, — в якому Л. Лілле чимдалі сильніше зачаровують нові гармонії кольору, в чім він досягає надзвичайної вишуканості. Наслідуючи приклад Віслера, їх можна визначити в якості симфоній певного кольору: зеленого, блакитного, або зразу кількох кольорів. [...] Найбільш зрілі твори художника — монохромні малюнки тушшю під назвою “Натюрморт I, II, III” з пречудово продуманою компактною, ясною та простою композицією, що виступає в його творчості в якості основної художньої проблеми»⁶¹.

На жаль, ці зауваження не можна порівняти із вже наразі невідомими картинами. Кілька творів, виконаних у техніках гуаші та акварелі, що збереглися донині, ймовірно, створені ще до 1923 р. Окрім загаданого вище «Джазу», до них належить ще одна композиція овальної форми, на якій зображені дві постаті обабіч карнавального столику (іл. 19), та інша, частково абстрактна робота з нотним мотивом (НМВр). Геометризація фактур та декоративних площинних плям живих кольорів пов'язана з далеким відлунням синтетичного кубізму. Тим не менше, малюнок нерішучий і м'який, а простір розбитий на площини досить наївно.

Відхід Л. Лілле від експресіонізму підтверджує його передмова до каталогу виставки 1922 року. В ній художник у досить доступний спосіб формулює основні засади нового мистецтва, відомі на Заході з кінця XIX ст., а у нас проголошені протягом останніх кількох

⁵⁷ «Głos Płastyków». 1938. № 8–12. — С. 26.

⁵⁸ «Gilgamesz». Powieść starobabilońska. Oprac. J. Wittlin, wyd. Monsalwat; «Miłość Magdaleny». Sermona francuska przez O. Józefa Bonnet... Przełożył R. M. Rilke, spolszczył i rys. zaopatrzył L. Lille, Spółka nakład. Odrodzenie; Bolesław Dan. Pieśń nad Pieśniami króla Salomona. Wyd. Monsalwat.

⁵⁹ Е. Вук. На przelomie w sztuce (II). // Wiek Nowy. 1922. № 6344. 5 VIII. — С. 3–4.

⁶⁰ В. Терлецький. Львівські формісти...

⁶¹ Там само.

років формістами: мистецтво не наслідує природу, вирішальною для мистецької цінності твору є творча уява, і важливий не зміст, але форма, трактована в якості логічної побудови образу. «Кожна форма, що одного разу виникла на полотні, — пише Лілле, — кожна намальована форма обумовлює наступні плями та форми. Внаслідок цього ані картина, ані скульптура не можуть бути набором випадковостей, але тільки найтіснішим чином пов'язаними між собою фрагментами художньої конструкції. [...] Істину композиції втілено в формах та фактурах. Окрім них, не існує жодних інших чинників ні в картинах, ні в скульптурах. Сюжет картини безкінечно далекий від поняття пластичного мистецтва. Сенс, історія не представляють собою жодної інноваційної вартості; це третьорозрядний чинник, важливим тільки сам для себе. [...] Скривлене обличчя здатне мало що передати із сильного болю чи великої радості: так і для дійсної виразності в картині чи скульптурі не потрібні ні гримаси, ні пози. Фактура та колір, їх взаємні стосунки говорять із глядачами красномовніше за все»⁶². Останні два речення дуже нагадують промову А. Матісса, присвячену кубізму, процитовану польською мовою у статті А. Баслера у 1913 р.⁶³

Важко погодитись із твердженнями, проголошеними об'єднанням «Zdrój», зокрема, через товариша Лілле Я. Стура, який вважав, що форма мусить бути тісно пов'язана зі змістом, а в генетичному сенсі стосовно змісту завжди виступає в якості вторинного елементу; це обумовлювалось з типовим для цього кола переконанням стосовно безвідносної переваги життєвої правди. Стур критикував формістів за їх культ форми, коли писав: «Вони прагнуть зупинитись на чистій формі, яка повинна викликати в нас виключно абстрактні, невловимі відчуття, і стверджують, що будь-який творчий вислів [...] призначений для того, щоб викликати в нас такі ж почуття, які викликає, наприклад, музика»⁶⁴.

Наведене посилання на музику не випадкове. Зв'язки з цим видом мистецтва напрочуд характерні для програмних та художніх висловлень найбільш відомих формістів. Вони також досить часто зустрічаються в загаданому вище періоді творчості Л. Лілле. Художник називає кольори та форми «музичною основою» картини, і, можливо, також тому — а не тільки з огляду на мотив, — кількаразово називає свої твори «Музичний натюрморт». Музика неодноразово перетворюється у нього на безпосередню тему картини, як, наприклад, у малюнку під назвою «Остаточне вирішення музичної проблеми», відомого нам виключно завдяки опису Еліезера Бика. Так, критик писав: «У цьому творі художник хотів створити образ напруження, викликаного трудностю змагання з якимось напрочуд складним музичним фрагментом. У малюнку, який, можливо, через монохромний тон колористичного рішення не привернув належної уваги глядачів, художник [...] представив виключно музичні знаки, безладно розкидані по поверхні твору, котрі, проте, чергуються між собою і тим тісніше пов'язані в єдину групу, чим ближче до центру композиції їх розташовано; в самому центрі рисунку міститься знак збільшених розмірів, виразно підкреслений кольоровим контуром, який мусить означати перемогу, чи то спійманий інструментом тон, який, власне, мусить відповідати тому нотному знакові, що завдав музикантові стільки труднощів»⁶⁵. Очевидно, не зважаючи на дещо наївну, хоч і символічну наративність цієї ідеї, Л. Лілле прямував шляхом абсолютного звільнення форм від їх семантичних функцій власне завдяки аналогії з музикою. Як більшість формістів, він не дотримувався до останку наслідуванню теорії на практиці, хоча теоретично був схильний її визнавати: «Фактури, створені художником, можуть або нагадувати їх (природні явища), або не робити цього»⁶⁶. Подальша творчість Лілле розвивалась у зовсім іншому, значно складнішому від попереднього, напрямку.

Інша особистість, що супроводжувала перші починання Людвіка Лілле у сфері сучасного мистецтва, — Софія Ворзіммер, — нині фактично нікому не відома. Як і Лілле,

⁶² Wystawa zbiorowa Ludwika Lillego...

⁶³ A. Basler. Stare i nowe konwencje w malarstwie (Od Sezanne'a do kubizmu) // «Krytyka». 1913. z. 4–5. — С. 210. Процитовано у виданні: Полякова, «Напередодні формізму...»

⁶⁴ J. Stur. Czego chcemy // «Zdrój». 1920. t. 10. z. 5–6. Процитовано за виданням: A. Lam. Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923. T. 2.: Antologia. Kraków. 1969. С. 143. Див. також: Instynkt i ład. Rozdział «Czego chciał «Zdrój»?» С. 114.

⁶⁵ E. Byk. Na przełomie w sztuce...

⁶⁶ Вступ до каталогу «Wystawa zbiorowa Ludwika Lillego...»

вона брала участь у кількох варшавських та краківських виставках формістів, проте досить скоро, приблизно у 1921 р., назавжди залишила Львів і виїхала спочатку до Італії, а згодом у Німеччину⁶⁷, де втратила зв'язок із скільки-небудь помітною художньою діяльністю. Е. Бик писав про неї: «У своїй кар'єрі серед формістів художниця не дійшла до глибоких рішень проблеми формально-технічних засобів виразності, і частіше виражала свої художні інтенції за допомогою усталених форм»⁶⁸. Цей висновок підтверджує єдина приступна сучасникам репродукція (іл. 24), на якій зображено дівчину з довгими косами (твір, датований 1920 р.)⁶⁹, в якій лише певне спрощення малюнку та площинність плям, виконаних нібито в стилістиці «наївного мистецтва», натякають на зв'язки з формізмом.

Зигмунт Радніцький був донедавна відомий виключно в якості живописця — представника пост-імпресіоністичної культури, шанувальника П. Сезана, і було важко припустити, що саме він у 1922 р. з цілої трійці «інфантілістів» (за визначенням В. Козицького), найбільше шокував рецензента «Słowa Polskiego»⁷⁰. Тільки посмертна краківська виставка художника викрила його «гріхи молодості» і представила його в якості форміста⁷¹.

Епізод, пов'язаний з формізмом у творчості З. Радніцького, припадає на період навчання художника в живописній майстерні Войцеха Вейсса (1918–1919 та 1922–1924 рр.). Художнім збудником, що вносив пожвавлення у краківське середовище перших повоєнних років, були ініціативи його старших колег, які шокували публіку в межах діяльності існуючої вже протягом кількох років групи формістів; саме вони вплинули на юного неофіта мистецтва. Радніцький спрощує та геометризує форми будинків та дерев (олійний «Краєвид з деревами», іл. 22), стилізує форму голови до пласкої маски з анти-натуралістичним колоритом яскравим жовтим, помаранчевим, фіолетовим та блакитним (пастель «Голова» з приватної колекції). «Оголена, що лежить» (приватна колекція), як у Гриньковського, створена за допомогою чорних, місяцеподібних, видовжених ліній. Сплощені брили та видовжені форми предметів, схоплені м'якою лінією та оточені декоративним драпіруванням, то нагадують натюрморти Т. Чижевського (акварель «Натюрморт із драпіруванням», приватна колекція), то гостро підкреслюються тіннями та виокремлюються виразним контуром (олійний «Натюрморт з пляшкою коньяку», НМВр).

Впадає в очі те, як художник докладає зусиль, щоб відмовитись від єдиної точки зору, орієнтуючись на засадничу для кубізму тезу багатократного огляду, сформульовану у відомій статті З. Пронашко «Щодо експресіонізму»⁷². Терлецький наступним чином описує натюрморт, згаданий в каталозі виставки 1922 р. під номером 66: «Стіл, сильно нахилившись вперед, закриває внутрішній простір таким чином, щоб він розкривався в обидва боки та вгору. На столі фрукти, доміно, книжка та чашка на таці. [...] Крім того, що ми дивимось на предмети нібито згори, чашка намальована таким чином, як ніби ми б бачили її збоку. Це підкреслюється видовженістю предмету, яка була потрібна художнику для того, щоб надати композиції тектонічної логіки»⁷³.

Наближений до згаданої ідеї начерк, що зберігся до наших днів, — акварель (іл. 23), на якій зображено карафку та склянку на тлі чорного квадрату столика, взяті в одночасному ракурсі і згори, і збоку. Цілісність композиції доповнюють «друковані» літери та цифри, — сталий елемент репертуару всіх популяризаторів кубізму.

На неодноразово згаданій вище виставці львівських формістів у 1922 р. серед творів Радніцького були і такі, що демонстрували, як можна здогадатись з описів рецензентів, виразні зв'язки його творчості з експресіонізмом. Антропоморфізм стосовно предметів із краєвидів та натюрмортів був використаний для посилення зовнішньої виразності

⁶⁷ Л. Лілле. Спогади...

⁶⁸ «Wiek Nowy». 1920. № 5719. 18 VI.

⁶⁹ Стара фотографія з архіву Владислави Яворської (Варшава).

⁷⁰ W. Kozicki. Życie sztuki we Lwowie. Infantyliści. «Słowo Polskie», 1922. № 125. 9.VI. С. 5.

⁷¹ Zygmunt Radnicki (1894–1969). Wystawa malarstwa. Katalog. TPSP, grudzień-styczeń. Kraków, 1970–1971.

⁷² «Maski». 1918. № 1. С. 15.

⁷³ W. Terlecki. Ekspresjonści lwowscy (II) // «Kurier Lwowski». 1922. № 114. 25.V. С. 2.

композицій, як, наприклад, у творах «Будинки, що мовчать» та «Будинки, що кричать»⁷⁴. Тут також слід було б згадати малюнок вугіллям під назвою «Манекен», який, як далеке відлуння «*pittura metafisica*», переносить нас — з точки зору Терлецького — «до сфери трансцендентального досвіду».

«Це один з найсильніших творів художника», — писав рецензент «*Kuriera Lwowskiego*», — «манекен, замкнений в абстрактному просторі, живе зовнішнім життям, нагадуючи фантастичну постать вічного блукача Голема. Художник досягає надзвичайно сильного ефекту, акцентуючи вартісність простору довкола предмету за допомогою посиленої світлотіні»⁷⁵. Цей твір також нагадує ксилографію, на якій зображено оголену натуру, що стоїть, створену приблизно в той же період.

В досить різномірних юнацьких експериментах Радницького в напрямку адаптації до нових мистецьких форм не бракувало також «сучасного» іконографічного ряду. Акварель під назвою «Фабрика» наївно, але і метафорично розкриває тему, збільшуючи пропорції фабричних труб, залізних паль та дротів електромереж, розбиваючи моноліти будинків на ряди почергових площин. Пригадаймо, що футуристичний ентузіазм стосовно техніки серед поляків поділяв також Титус Чижевський (переважно в поезії), і що він спорадично зустрічається також і в творчості інших формістів (наприклад, у Леона Хвістека), а також той факт, що в той час, коли у Львові організовувалась виставка формістів, у Кракові вийшов перший номер «*Zwrotnicy*», — часопису, що його редагував Тадеуш Пейпер, який одним з найважливіших своїх завдань вважав інтеграцію мистецтва до сучасної цивілізації.

Останнім представником секції львівських формістів був Станіслав Матусяк, який також залишився в сутінку цілковито забуття, що його тільки частково прояснюють річні підшивки львівської щоденної преси. Попри те, що вже у 1920 році цей художник звернув на себе увагу критиків деформацією та динамічністю форм своїх творів, у пошуках нових форм експресії він був значно поміркованішим (чи, можливо, більш еkleктичним), аніж Л. Лілле та З. Радницький, за що отримав схвалення навіть від суворого противника «інфантилізму» В. Козицького.

Художник тільки протягом року, до початку I Світової війни, навчався у Краківській академії мистецтв. З формізмом він познайомився досить рано, і вже у 1916 р. малював геометризовані твори, «маючи на меті підкреслити взаємність просторових стосунків між формами даних предметів»⁷⁶. У Львові йому склав особисту протекцію Я. Болож-Антоневич (художник, серед іншого, виконав на його замовлення панно в стилі формізму на історичну тематику⁷⁷).

Деформація форм та присутність поверхової геометризації у деяких творах Матусяка з засудженням описував В. Козицький: «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»⁷⁸.

Геометризація та деформація, однак, слугували радше посиленню експресії, аніж підкресленню композиції, — так, наприклад, у «Автопортреті» форма трикутника «ніби врізається в чоло», виражаючи динаміку думки⁷⁹. Портрети С. Матусяка В. Козицький охарактеризував в якості «гіпертрофованих психологічних характеристик». З цим складно погодитись, вдивляючись в «Портрет проф. Срібного» на тлі стилізованого пейзажу, що зберігся у музеї м. Торуні. Цей твір з'явився на світ пізніше, як і «Портрет професора Владислава Подлахи»⁸⁰ (іл. 21), який, попри незначну експресію форм голови та рис обличчя,

⁷⁴ E. Byk. Na przelomie w sztuce...

⁷⁵ W. Terlecki. Ekspresjonisci lwowscy...

⁷⁶ Там само. Терлецький відносить це твердження, серед іншого, до «Моделі» та «Романтичної композиції I», датованих 1916 роком, що вони експонувались на виставці 1922-го року.

⁷⁷ Інформація від вдови Матусяка, пані Софії.

⁷⁸ W. Kozicki. Życie sztuki...

⁷⁹ W. Terlecki. Ekspresjonisci lwowscy...

⁸⁰ Відомий з репродукції у виданні «*Sygnaly*». 1934. № 10–11. С. 27.

вражає передусім експресією темних очей.

Творам художника періоду 1922 р., з точки зору Терлецького, властивий вплив кубізму з його тяжінням до «синтезу та спрощення»⁸¹. Деформація форм перетворюється на стилізацію і підкреслює ритміку композиції. В цей період з'являються цикли ілюстрацій до відомих творів з народної літератури, стилізовані під сарматський примітив, — з цього періоду улюбленої теми в творчості С. Матусяка. Саме тоді також написаний вроцлавський «Вівчар із стадом» (НМВр). В просторовому сенсі твір побудовано цілком традиційно: плани ритмічно чергуються, тягнучись в глибину гір. Розташована в центрі, на перехрестях центральних осей композиції, фігура вівчаря виглядає темним силуетом, огорнутим важкими променями, що сміливими діагоналями пронизують наскрізь всю композицію. Ієрархічність побудови; продуманість у розташуванні світла, яке підкреслює спрощений рельєфний малюнок кам'яних брил; ілюзорність кольорів та форм, — всі ці засоби створюють пафосний настрій і підкреслюють містичний підтекст, обумовлений прадавнім іконографічним мотивом Доброго Пастиря.

Подібним чином виглядала «Битва»⁸² (іл. 20), написана в якості стилізації під живопис XV сторіччя. Світло тут виконує ті ж функції, що і в «Вівчарі...», об'єднуючи композицію та водночас підкреслюючи раптовими спалахами пластичність деталей. Ще, згідно з Терлецьким, слід відзначити, що в «Пейзажі № 45», виставленому у 1922 р., з'являється нова інтонація «послідовної абстракції»⁸³. Якщо це дійсно було саме так, художник не став продовжувати експеримент.

Тут слід згадати живописця, який, щоправда, ніколи не виставлявся з групою львівських формістів, але на творчість якого надзвичайно сильно вплинув цей стиль. Йдеться про Владислава Кжижановського, пізніше видатного представника колоризму у Львові. Він навчався в майстерні Панкевича у Краківській академії мистецтв; товаришував з Гриньковським та молодшим від нього на п'ять років З. Радніцьким. Як і Радніцький, цей художник був шанувальником творчості Сезана і знав твори протокубістів (наприклад, творчість Дерена періоду 1906 р.), а також другорядних кубістів на зразок А. Лота (А. Lhote'a) чи Роже де ла Френе, — про що свідчать, зокрема, його пейзажі, створені під час навчання в Парижі у 1914 р. (ці твори не збереглися до наших днів і відомі тільки завдяки репродукціям у монографічній статті Х. Блум, надрукованої в «Kurjerze Literacko-Naukowym» (Р. 4, № 8).

Після I Світової війни цей художник також звернувся до формізму. Його «Пейзажний етюд» від 1920 р. (НМВр) дуже нагадує краєвиди З. Пронашко (наприклад, «Краєвид Стрижува»). У пейзажах, а також у фігурних композиціях 1920–1923 рр. (іл. 25) художник зводив форми постатей, будинків, дерев, хмар до простих геометричних форм, моделюючи характерні призматичні фрагменти простору. Проте ця геометризація ніколи не досягала стадії проникливого аналізу простору та предметів і не порушувала ясності прочитання образів. Іноді в результаті його зусиль з'являлось щось подібне на декоративну мозаїку геометричних форм (наприклад, акварельний малюнок «Постать у пейзажі», датована 1922 р. (НМВр)).

Підбиваючи підсумки під цими фрагментарними, нечисленними, з огляду на випадковість матеріалу, що зберігся до наших днів, спробами реконструкції епохи «львівського формізму», слід зазначити, що він не набув ані надто характерного, ані достатньо цілісного образу. Як і учасники всіх інших художніх груп, львівські живописці були представниками різних засад та засобів виразності, що могли різнитись навіть у творчості одного і того ж художника. Вияви експресіонізму виступали паралельно з впливами школи Сезана та пост-кубізму. Не викликає сумніву також той факт, що маніфести футуризму

⁸¹ W. Terlecki. Ekspresjonści lwowscy...

⁸² Давня фотографія з архіву вдови художника. Можливо, це твір «Śmierć Warneńczyka», твір, показаний під час Весняного Салону у 1924 р., із надзвичайним ентузіазмом описаний В. Терлецьким («Kurjer Lwowski». 1924. № 157. 11 VII. С. 3): «У цьому творі слід відзначити майстерне розкладання форм на площини та барви, що створюють сповнену рівновагу цілісність. Кістяком, на якому тримається вся композиція, виступають держакі списів, які вільними діагоналями перетинають картину».

⁸³ W. Terlecki. Ekspresjonści lwowscy...

взагалі не знайшли тут жодного відгуку. Також і проблема національного стилю та зв'язків з народним мистецтвом, яку активно декларували краківські формісти, львів'ян нібито взагалі не цікавила, — можливо, хіба що за винятком С. Матусяка.

Загальному стану львівського живопису була властива та розрідженість форми, яку вдало визначив вслід за С. І. Віткевичем Я. Болож-Антоневич: в якості риси, що об'єднує ціле покоління сучасних молодих бунтівних художників⁸⁴. Але і цей стан загалом був досить поміркованим у декларуванні нової художньої мови. У Львові не знайшлося особистостей, які хоча б частково витримали порівняння у сміливості живописних формул з провідними авторами формізму, такими, як Т. Чижевський, Л. Хвістек чи С. І. Віткевич. У вторинності творчого доробку львівських формістів стосовно досягнень краківських формістів, врешті, немає нічого дивного. Це були твори юних художників, молодших від їх краківських колег приблизно на десять років. Їх творчий шлях тільки розпочинався, контакт з новими явищами в мистецтві, у Львові завжди опосередкований, тривав недовго. За винятком Л. Лілле, їх творчість слід визнати радше результатом спонтанного молодіжного бунту та гарячкових пошуків в атмосфері загального збурення, аніж ясно усвідомленою метою в прагненні нових напрямків у мистецтві.

Беззаперечною заслугою львівських формістів, які ділились з своїми старшими краківськими колегами виставковим простором у Львові, було пробудження художнього життя в своєму місті та закладення основ для авангардних пошуків, які через кілька років знайшли adeptів серед представників ще молодшого покоління.

Відхід від засад формізму після 1923 року. «Ті, що повернулися» та «фанатики»

Існування львівської секції формістів припадає на період 1920–1922 рр.; її найбільша активність виявлялась переважно у 1921–1922 рр. Цьому передувала діяльність Гриньковського та Должицького, які створили умови для появи цієї секції, працюючи у Львові протягом 1918–1920 рр. Згодом 1923 рік вніс суттєві зміни до існуючої ситуації. Виставка Гриньковського, З. Радницького та С. Матусяка, відкрита весною в якості виставки формістів, що супроводжувалась статтею Терлецького «Генеалогія експресіоністів»⁸⁵ у «Kurjerze Lwowski» (обидва терміни використані в якості взаємозамінних), демонструють абсолютну відмову від засад формізму. В. Козицький публікує рецензію під символічною назвою «Повернення до дійсності» («Виставка творів... колишніх формістів»)⁸⁶.

У творчості Гриньковського еволюція відбулась іще раніше, — під впливом загальної кризи краківської групи формістів початку 1922 р., обумовленої згаданим вище «відступництвом» З. Пронашко. Уже в січні 1921 р. Ян Віктор, описуючи у «Gazecie Wieczornej» візит до краківської майстерні Гриньковського, стверджував, що цей художник пом'якшив революційний запал і знайшов себе «після періоду нескінченних вагань»⁸⁷. Нині З. Радницький та С. Матусяк відмовились від своїх нетривалих експериментів у сфері формізму і повернулись «на шлях розсудливості». С. Матусяк, щойно запрошений до факультету образотворчого мистецтва Вільнюського університету, з того часу присвятив всі свої сили діяльності, скерованій переважно у напрямку технік монументального живопису, а також творам ужиткової графіки. Радницький, невдовзі потому запрошений до участі в виставці краківського об'єднання «Sztuka», віднайде власне місце в значному переліку живописців-представників свого покоління, для яких проблема конструкції та живописної *qualité* картини трактувалась в дусі постімпресіонізму чи навіть протоімпресіоністичного реалізму, набуваючи значення виключної мети та сенсу їх мистецтва. В цьому ж ряду художників знаходився Кжижановський. Вони обидва пережили подібну, хоч і не ідентичну еволюцію: від оновленого, хоч і досить консервативного в порівнянні з періодом формізму, розуміння

⁸⁴ J. Bołoz-Antoniewicz. Podstawy formizmu. «Gazeta Wieczorna». 1920. № 5275.

⁸⁵ «Kurjer Lwowski». 1923. № 107, 114, 121.

⁸⁶ «Słowo Polskie». 1923. № 142. 27.V. С. 5.

⁸⁷ J. Wiktor. U ekspresjonisty Hrynkowskiego. «Gazeta Wieczorna». 1921. 28.I.

творчості Сезана; через неокласичні та неореалістичні дослідження переваг форми (1926–1928), — аж до домінування колористичних рішень періоду 1930-х рр.

Серйозність професії живописця, культ професіоналізму перетворювались на вимоги сьогодення. Проте поважність та ретельність намірів не гармоніювали з нещодавніми позами бунтівників. У 1925 р. в Кракові з'явилась одна з характерних для цього напрямку груп — «Jednogo», яка не випадково визначила себе в якості Цеху художників. Співзасновниками групи «Jednogo» були, серед інших, Гриньковський, З. Радніцький та Кжижановський. Протягом 1920-х років Цех організував три виставки у Львові, датованих 1926, 1927 та 1929 рр.

Людвік Лілле також рухався в подібному напрямку. Після 1923 р., того самого, протягом якого закінчився епізод львівського формізму, Л. Лілле виїхав до Берліна. Там він познайомився з художниками, що навчалися у майстерні О. Архипенко: з львів'янами Зигмунтом Менкесом, Альфредом Абердамом та Олександром Рафаловським⁸⁸. А. Абердам тоді зацікавився кубізмом⁸⁹, Рафаловський захоплювався формальними експериментами з фактурою, що згодом привели його до групи «Blok». З. Менкеса приваблювала стихія кольору, можливості висловити ним змістовну поверхню життя, що і стало запорукою віртуозного реалізму майбутнього художника Паризької школи. На Лілле ж вплинула традиція: від зайнявся вивченням стародавнього живопису в музеях Берліна, Дрездена та Веймара⁹⁰. У сучасному німецькому мистецтві художник мусив зауважити симптоматику повернення до пост-експресіоністичного реалізму⁹¹, який двома роками пізніше Франц Рох у відомій публікації кодифікує та найменує «магічним реалізмом»⁹².

Повернувшись до Львова, але ще не приєднавшись до групи «Артес», Л. Лілле брав участь тільки у двох виставках, що відбулися у 1924 та 1925 рр. Він експонував переважно натюрморти, портрети та малюнки оголеної натури⁹³. 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»⁹⁴, — і згодом, роком пізніше: «Судячи зі спрощених, надто побіжних і зумисне неохайних малюнків оголених жіночих тіл із негарними формами, позаяк переважно товстих, обважнілих та коротконогих, здається, що він, за прикладом Пікассо, тяжіє до класицизму, який, однак, не був би ренесансним культом краси»⁹⁵. У 1930 р. критик уже ретроспективно додає: «Коли я бачив востаннє його (Лілле), він напрочуд пластично малював найпростіші предмети (пляшки, слоїки) в дусі німецького пост-експресіонізму»⁹⁶. Ці риси властиві «Натюрморту», репродукованому Вінклером⁹⁷, хоч йому і далеко до «жерстяної» довершеності моделювання Канольдта чи Шраймпфа.

На виставкових львівських Салонах тим часом почав з'являтися програмний неокласицизм, — вперше у 1925 році, у творах львівського художника Владислава Лама (який згодом оселився у Познані), та пізніше, у 1927 р., на персональних виставках Людомира Шледзінського та Вацлава Вансовича⁹⁸, врешті, у найцікавіших творах Єжі Меркеля, одного

⁸⁸ За інформацією А. Рафаловського.

⁸⁹ У Національному музеї у Вроцлаві зберігається його «Натюрморт» в стилі кубізму, датований 1923 роком.

⁹⁰ Згідно з біографічними матеріалами з архіву В. Яворської у Вроцлаві.

⁹¹ У 1923 році Г. Ф. Гартлауб (G. F. Hartlaub) в процесі приготувань до запланованої виставки у Мангеймі, визначив цей напрямок в якості «neue Sachlichkeit». Див.: W. Haftmann. Malerej im 20. Jahrhundert, Munchen, 1954. С. 312.

⁹² F. Roh. Nach — Expressionismus. Magischer Realismus. Leipzig, 1925.

⁹³ Katalog Salonu Wiosennego. TPSP. Lwów, 1924. № 443–462. Maj-liepiec. Katalog wystaw zbiorowych art. mal. Wilhelma Wachtla... Ludwika Lillego..., TPSP, Lwów, 1925. № 162–191. Kwiecień-maj.

⁹⁴ «Słowo Polskie». 1924. № 170. 23 VI. С. 5.

⁹⁵ «Słowo Polskie». 1925. № 127. 11.V. С. 5.

⁹⁶ «Słowo Polskie». 1930. № 141. 26.V. С. 7.

⁹⁷ K. Winkler. Formiści polscy. Warszawa, 1927.

⁹⁸ У рецензії, присвяченій цій виставці, В. Козицький ширше характеризує тенденції неокласицизму у європейському та польському мистецтві: «Це нове мистецтво, мистецтво сьогодення [...] Європа почала опанувати з 1920-х рр., визначаючи його різноманітно: як веризм, ідеальний чи магічний реалізм, врешті, в якості неокласицизму. [...] У нас його представляють, окрім найбільш відомого в цьому контексті Шледзінського, Владислав Лам, до певної міри Вансович, а іноді, щоправда, із численними пересторогами, Скочилас та інші художники варшавської групи «Ритм». («Słowo Polskie». 1927. № 84. 26.III. С.

з провідних представників цього напрямку в європейському живописі. Велику виставку творів Єжі Меркеля організувала львівська філія Товариства прихильників образотворчого мистецтва у 1928 р.; в каталозі виставки надруковано детальний вступ В. Козицького⁹⁹. Неокласицизм користувався підтримкою цього вже неодноразово згадуваного вище критика, наступника Я. Болож-Антоневича на кафедрі Історії мистецтва нового часу у Львові¹⁰⁰.

Здавалось, все поступово поверталось до норми, — не тільки на львівському чи польському «подвір'ї», але й взагалі в усьому світі. Експресіонізм, кубізм, футуризм були безумними устремліннями, однак, добре зрозумілими під час воєнних струсів та революційних пароксизмів. Тепер, коли по війні минуло кілька років, створювалась нова кон'юнктура, і продовження цієї лінії віддавало епігонством. Так вважав передусім В. Козицький. Інші формулювали свої висновки менш категорично. У 1926 р. Владислав Терлецький, учень Я. Болож-Антоневича, у праці «Від імпресіонізму до експресіонізму»¹⁰¹ підводив підсумки епосі «...ізмів», аналізуючи кубізм, конструктивізм, абстракціонізм, футуризм, об'єднані під узагальненим визначенням експресіонізму. Він оцінював дійсно неминущі досягнення цих напрямків та животворність їх впливу (ніби полемізував з Козицьким навіть і в цьому питанні¹⁰²), однак і для нього епоха, досягнення якої він наводив, вже належала до минулого, а «симптомом часу» стало повернення до дійсності¹⁰³.

Професор В. Козицький мав нагоду для тріумфу: його найглибше переконання, «що не змінилось, попри критичний період художнього психозу, ворожого духу образотворчого мистецтва», справджувалось. «Повсюдно, — писав він у 1923 році, — відбувається повернення від абстракції до дійсності, від символічних знаків ілюзорного таємного знання [...] до одухотвореного мистецтва, що не спокушається тим, чого не можна виразити. Дійсно талановиті, справжні художники [...] зреклись нарешті фантастичного марення про те, що можуть винайти абсолютно нове мистецтво, здатне безпосередньо передавати абстрактні ідеї та метафізичні переживання. Зрозуміли, що все це можна передати тільки за допомогою символів, запозичених із дійсності. Так, як це відбувалось протягом віків»¹⁰⁴. Критик наводив напрочуд переконливі приклади. «Повернувся до дійсності сам великий пророк фальшивої нової художньої віри, Пікассо; повернувся німецький експресіонізм [...], а у нас першим повернувся З. Пронашко»¹⁰⁵. З тих, хто «повернувся», можна також назвати А. Дерена, Де Кіріко, Северіні, Ла Фреснея. В Парижі отримала розголос «нова школа» А. Сегонзака та Моро. Всі просто малюють. Так, як це відбувалось протягом віків. Десь у світі дадаїсти та конструктивісти дійсно давали про себе знати¹⁰⁶. Була це, однак, або звичайна «клоунада», або... «більшовицька пропаганда», і так вважали не тільки львівські критики.

«Хто ще залишився у формізмі? — запитував Козицький, — хіба тільки ті, хто випадково опинився в мистецтві, і, якби не формізм, ніколи б не опинились на виду. Або фанатики, нещирі стосовно самих себе, які не хочуть позбутись юнацьких ілюзій»¹⁰⁷.

Згадані «фанатики» з'явилися у Львові ще раз, у 1924 році. Традиційний Весняний Салон організували львівські Прихильники образотворчого мистецтва, цього року на нових засадах, завдяки яким вирізнялось переважно так зване «ліве крило», причому його найбільш

5). З думкою стосовно загального навернення до класичного живопису та Д. Енгра полемізував Т. Чижевський уже у 1922 році, у «Liście z Paryża», надрукованому у «Zwrotnice» (№ 3, С. 73).

⁹⁹ W. Kozicki. Wystawa zbiorowa Jerzego Merkla. Wkładka do: Katalog wystaw zbiorowych Anny Harland-Zajączkowskiej, Jerzego Merkla... TPSP, Lwów, maj-kwiecień.

¹⁰⁰ Козицький у цьому випадку був послідовний у своїх принципах, висловлених ще до початку I Світової війни.

¹⁰¹ «Słowo Polskie». 1926. № 120. 4.V. С. 2; № 123. 7. V. С. 6.

¹⁰² Особливо з рецензією з Весняного Салону 1924 року («Kurier Lwowski». 1924. № 153. 6.VII. С. 3)

¹⁰³ Див. також рецензію Терлецького з виставки В. Кжижановського та З. Радницького, надруковану у виданні «Dziennik Lwowski». 1928. 12 III. С. 9.

¹⁰⁴ «Słowo Polskie». 1923. № 142. 27.V. С. 5.

¹⁰⁵ Там само.

¹⁰⁶ Тут варто зауважити, що інформація стосовно художніх подій у світі не була настільки запізнілою, як могло б здатися. Безцінна «Gazeta Wieczorna» вже у 1920 р. детально інформувала читачів, хоч і, звичайно, з засудженням, про паризькі маніфести дадаїстів та діяльність групи Татліна у Росії (Дадаїзм та татлінізм. «Gazeta Wieczorna». 1920. № 5218. 8.V. С. 4–5).

¹⁰⁷ «Słowo Polskie», там само.

прогресивні твори, обрані за оцінками журі та визнані «лівацькими»¹⁰⁸. Львівські газети попереджали: «Вперше у Львові та в Польщі буде представлена виставка всіх провідних напрямків польського сучасного живопису, [...] аж до найрадикальніших виявів експресіонізму»¹⁰⁹.

Поняття лівизни у мистецтві було доволі широким і включало різні типи постімпресіонізму та нового реалізму (серед інших його представляли Гриньковський, З. Радницький, Л. Лілле, З. Менкес)¹¹⁰. Але були представлені також і «не навершені»: Т. Чижевський, С. Віткевич (якого «по-більшовицьки» називали «Віткацием»), як стверджував В. Козицький, Вінклер та Йозеф Досковський. Цей останній, один з наймолодших adeptів формізму, формулював абстракційні поняття мовою ілюзорних стереометричних конструкцій, котрі символізували постаті або обличчя. Вінклер, безперервно зайнятий створенням групи формістів, прочитав лекцію про напрямки у сучасному мистецтві. Він вже не пропагував, згідно з В. Козицьким, формізм, а тільки «старий, замшілий кубізм Пікассо і Брака. [...] Промовець 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»¹¹¹.

«Фанатики», попри все, продовжували працювати. У Кракові Л. Хвістек випрацював свою власну площинну систему. Видавалася «Zwrotnica». Вже кількаразово згадуваний тут 1923 рік також приніс перший маніфест нового, ще не остаточно сформованого руху польських конструктивістів, генетичні зв'язки якого з післяреволюційним радянським мистецтвом залишаються безсумнівними. Однак зі Львовом цей рух не мав нічого спільного. Тут конструктивізм інтерпретувався досить однобоко: в якості напрямку, у якому йдеться передусім про експресію стереометричних елементів, «експресію машини та механізму» (Терлецький)¹¹².

Саме таким чином інтерпретований конструктивізм зустрічався в деяких творах та сценографічних композиціях Костянтина Мацкевича. Цей художник нещодавно прибув з радянської Росії, де навчався у В. Кандинського. У Львові він працював протягом 1924–1925 рр., представляючи собою певного типу фокусника від мистецтва: художник малював у різноманітних манерах, як «традиційних», так і «авангардних». Під час львівських салонів 1924 та 1925 рр. К. Мацкевич демонстрував, між іншим, динамічні візії механістичної цивілізації, гігантські фабричні цехи, що пульсують ритмами світлотіні¹¹³. Завдяки романтичному пафосу ці твори мали більше спільного з футуризмом, аніж з конструктивізмом, принаймні в сучасному розумінні цих термінів. Один з його пуристських натюрмортів викликав сенсацію, а саме той, на якому отвори в сидіннях намальованих стільців були вирізані з полотна картини¹¹⁴. Заслужували на увагу також сценографічні композиції К. Мацкевича, з їх, з точки зору В. Козицького, «надмірно спрощеною геометричною одноманітністю»¹¹⁵. Мацкевич співпрацював не тільки з міським театром, але й театром-ревю «Семафор», що мав новаторські амбіції, і де також працював Л. Лілле¹¹⁶. У «Семафорі» експонувався, серед іншого, так званий колаж Бруно Ясінського «Людина-машина» з конструктивістськими декораціями Мацкевича¹¹⁷.

Тут слід додати, виходячи за межі хроніки суто художніх подій, що автор

¹⁰⁸ Це відбулося за ініціативи тогочасного секретаря ТПОМ, Юрія Кульчицького (лист Ю. Кульчицького від 3. X. 1969).

¹⁰⁹ «Kurier Lwowski». 1924. № 118. 23.V. С. 5

¹¹⁰ Katalog Salonu Wiosennego...

¹¹¹ «Słowo Polskie». 1924. № 162. 15.VI. С. 5.

¹¹² W. Terlecki. Od impresjonizmu do ekspresjonizmu (II). «Słowo Polskie». 1926. № 123. 7.V. С. 6.

¹¹³ Там само; див. також: Terlecki. Salon Wiosenny 1924 (II). «Kurier Lwowski». 1924. № 157. 11.VII. С. 2. Можливо, там виставлялись твори 1920-х рр., які нині зберігаються у колекції Музею мистецтв у Лодзі («Maszynu». Інв. № SN/M/3; «Maszynu II». Інв. № SN/M/665).

¹¹⁴ Цей твір нині зберігається у Музеї мистецтв у Лодзі.

¹¹⁵ «Słowo Polskie». 1925. № 30. 31.I. С. 5.

¹¹⁶ Театр «Семафор» заснували у 1925 році Йозеф Майер вел Майен, актор, режисер та журналіст, та львівський письменник Станіслав Майковський. Окрім Мацкевича та Лілле, із «Семафором» співпрацював художник Генрик Мунд. Театр проіснував недовго, лише тільки до 1926 року.

¹¹⁷ «Wiek Nowy». Dod. Ilustr. 18. X. 1925. il.

представленого в «Семафорі» «колажу» в ті роки мешкав у Львові. Це був важливий етап в ідейному та художньому розвитку Бруно Ясінського, який під враженням повстання краківських робітників 1923 року перейнявся рішучими революційними переконаннями і розпочав співпрацю з одним із легальних комуністичних видань, що виходили у Львові, а саме з «Trybuna Robotniczą»¹¹⁸. Він був дописувачем також і інших, не комуністичних львівських газет («Wiek Nowy», «Kurier Lwowski») та організовував у Львові власні доповіді з декламацією футуристичної поезії. Футуризм він представляв в якості «євангелія нової людини, єдиного творця будь-яких цінностей», і проголошував прихід нової, анти-індивідуалістичної демократичної епохи. Форма цих доповідей, типово футуристичних, з властивою останнім провокативною розв'язністю, шокувала та вражала навіть тих, хто прихильно ставився до інших виявів нових тенденцій в мистецтві¹¹⁹. Як би там не було, суспільно-радикальні акценти вперше у львівському художньому житті були уточнені саме таким чином¹²⁰.

В хроніці історичних подій Львова 1920-х рр. «Нове мистецтво» з'являється ще двічі. У 1924 році відбулась виставка під назвою «Молоде мистецтво», на якій, окрім імпресіоністичних та експресіоністичних творів Олександра Рімера, також експонувались акварельні фантазії Еміля Кунке, насичені єврейським містицизмом. Чотирма роками пізніше Отто Ган та Марек Влодарський¹²¹ організували виставку своїх «конструктивістських» творів. В обох подіях знайшли можливість висловитись представники молодшого покоління львівських художників, яким ми приділимо особливу увагу.

Молодь у Вільній Академії та у «Школі» Казимира Сіхульського

Коли перші виступи формістів відкрили для Львова, як і, власне, і для всієї країни, новий розділ в історії польського мистецтва, значна кількість львівських співавторів цього розділу, народжених переважно у 1899–1904 рр., переживала ще тільки початковий етап своєї творчої біографії. Вони мали за собою (чи навіть і донині переживали) досвід війни, який багато у кого затримав вдалий життєвий старт. Деякі з них вже встигли познайомитись з мистецтвом на приватних лекціях у відомих львівських майстрів пензля, — епігонів академічного реалізму чи дещо сучасніших імпресіоністично-декоративних традицій Молодшої Польщі. Мечислав Висоцький навчався у Станіслава Качур-Батовського, Єжі Яніш — у Валеріана Крицінського та Софії Альбіновської, Олександр Кривоблоцький — у Романа Братковського, Роман Сельський — у Олексі Новаківського.

Інші, — і серед них М. Влодарський, О. Рімер, Р. Сельський, Маргіт Райх та Людвік Тирович, — в той же час або трохи пізніше, у 1919–1922 рр., відвідували так звану Вільну Академію Образотворчого мистецтва, що розміщувалась у спеціально для неї зведеному будинку на вулиці Піскової, 11. Ця інституція, створена за зразком численних паризьких академій такого типу, була заснована у 1913 році, завдяки зусиллям інженера Подгорецького. Стосовно системи освіти в цій Академії інформує одне з газетних оголошень 1918 року: «Після чотирирічної перерви поновлено художні курси для молодіжних студентських кіл. Порядок навчання: уроки відбуватимуться протягом дня; існує можливість обрати вивчення живопису та рисунку ранком, вдень чи увечері (зображення голів, оголеної природи, натюрмортів). Майстерні освітлюються рівномірним верхнім світлом. [...] По мірі набору учнів будуть організовані лекції з анатомії, перспективи та історії мистецтва»¹²². Заняття

¹¹⁸ Polski Słownik Biograficzny. T. 1. Wrocław, 1964–1965. С. 28. (Н. Kowalska).

¹¹⁹ W. Terlecki. W futurystycznym kabarecie. «Kurier Lwowski». 1923. № 17. 6. VI. С. 2–3; див. також те ж видання, №№ 1924. № 7. 10. I. С. 7; та 1924. № 11. 13 I. С. 5. Про авторські вечори Ясінського у Львові також згадує Х. Сафрін (H. Safrin. Ucieszenie i osobliwe historie mego życia. Łódź, 1970. С. 229)

¹²⁰ Анонімний автор на сторінках преси скаржився на «сильне суспільно-політичне забарвлення віршів, процитованих під час лекції Я. Стура «Про джерела та сподівання нової поезії», організованого у Львові зусиллями Академічного товариства «Життя» («Kurier Lwowski». 1921. № 255. 29. X. С. 5)

¹²¹ Власне, Генрик Стренг. В цій праці також вживається прізвище, під яким художник був відомий під час війни. Зміна документів під час окупації спричинила зміну деяких біографічних даних художника, ймовірно, також і змінила дату його народження на кілька років вперед.

¹²² «Gazeta Wieczorna». 1918. № 4232. 3. VII. С. 6.

проводили, серед інших, Е. М. Пітч та Ф. Вигживальський.

Майже всіх представників тієї групи митців, які нас цікавлять, протягом 1920–1924 рр. можна зустріти серед учнів Казимира Сіхульського у Державній Промисловій Школі, розташованій на вул. Снопковській. Протягом першого року (1921/1922) вони навчалися на загальному курсі рисунку; згодом відвідували так звану спеціальну школу декоративного живопису. В якості випускників гімназій художників було звільнено від теоретичних предметів (адже Промислова Школа мала статус середньої школи), і додатково відвідували тільки заняття В. Гжимальського (художні форми), живописця К. Ольпінського (техніки живопису) та Я. Нальборчика (анатомія)¹²³. І це був максимум художньої освіти, яку можна було здобути у ці роки у Львові.

«У залі хвилясте світло, — згадував Яніш, — відтінене мольбертами, тісно розставленими біля розташованих по обидва боки вікон. І повно народу. Представників всіх суспільних верств, які збіглись сюди, мобілізовані самим звучанням прізвища Професора, люди, котрі, якби не цей зв'язок, не познайомилися б між собою ніколи. І всі прагнуть набути вміння переносити дійсність на полотно»¹²⁴.

К. Сіхульський був найбільш ушлявленим і беззаперечним авторитетом. До того ж, безсумнівно, саме він був найцікавішою особистістю серед художників старшого покоління, які в той час мешкали у Львові. Всією силою свого темпераменту він пропагував «вчорашнє мистецтво», до представників якого належав. Старий імпресіонізм, властивий краківському об'єднанню «Sztuka», що йому темперамент професора надавав подекуди майже експресіоністського виразу, нині розплавився у мимовільних кольорах краєвидів та натюрмортів. Сецесійна декоративність проектів вітражів, мозаїк та різноманітних панно набувала більш сучасних форм завдяки модній «фольклорній» геометризації, — стилізованим під гуральські різьбленим візерункам. З точки зору тематики це виглядало так: «[...] ніби висохлий на картоні темперний живопис. Якись несамовито важливі справи зрілих соняшників, напівсонних темних букетів дерев, прадавньої покрівлі солом'яного даху, враженого екземами моху, голий і босий хлопчик, заляпаний чистим, як свята земля, брудом, старий кінь з важким, як валіза, чолом, або теж: Національна Ідея, якою лякав його з труни Виспьянський, реалізована в триптихах, котрі важили центнери»¹²⁵.

Весь цей багаж молоді адепти сприймали з належними здивуванням та повагою. Малювали оголені натури, натюрморти, поглиблювали побудови ластівок, бабок, квітучих каштанів (садові квіти не тішили довірою професора), малювали на пленерах. Мало хто наважувався врешті втілити набуті знання у більших декоративних композиціях. Є. Яніш намалював проект вітража «Листопадова ніч».

Але були й такі студенти, котрим всього цього не вистачало. Групу «бунтівників» утворили О. Ган, М. Влодарський та О. Рімер, — «вже перенасичені теоретичними маніфестами, які уже переїли Сезанна і вже тоді знали, хто такий Фресне»¹²⁶. Яніш згадує, з яким подивом розглядав натюрморти Гана, розрізані «неохайними мазками» на «псевдосезанівські кравецькі площини», в яких виявлялась передусім «нестримність фактури»¹²⁷ (на питання про те, чому він так малює, Ган відповідав, що «він так відчуває»¹²⁸).

О. Рімер плодив «химер» з кількох несподіваних поєднань зеленого та червоного (автор спогадів визначає це в якості «бруталізму 1923 року»). Звичайно, доходило до суперечок із вічно поривчастим професором. Один з таких анекдотів наводить Яніш. Сіхульський під час однієї з лекцій викинув з вікна натюрморт Гана: «Прошу пана, Сезан хворів на атрофію зору. Бачив погано, але оригінально. А у вас лише короткозорість!». М. Влодарський критикував ту «вівісекцію квітів», що кожної весни відбувалась у школі («це вже зробив Виспьянський»),

¹²³ Інформацію надано Р. Сельськім.

¹²⁴ Єжі Яніш. Спогади. 1961–1962. Машинопис з архіву Марії Тейссо (Варшава).

¹²⁵ Там само.

¹²⁶ Там само.

¹²⁷ Там само.

¹²⁸ Там само.

і стверджував, що «геометрія повинна знищувати предмет, але вибудовувати образ»¹²⁹.

Немає нічого дивного в тому, що трьох бунтівників вже не задовольняла школа К. Сіхульського. Процитовані факти свідчать про те, що вони вже досить добре орієнтувались у тому питанні, в напрямку якого хотіли б рухатись. Уточненням намірів вони завдячували, безсумнівно, львівським виставкам формістів. Марек Влодарський через багато років згадував про те, що саме вони були «першим ударом»¹³⁰.

На художників також вплинув вперше «напрочуд скрупульозно»¹³¹ прочитаний «Zdrój», а також знайомство, і, згодом, товариські стосунки з Л. Лілле, як вся загалом атмосфера нового мистецтва у Львові, сповнена ентузіазму та надій, властивих першим починанням. Велике значення мала також, — як підкреслював згодом Влодарський¹³², — активна, згадана вище діяльність Бруно Ясінського.

Як можна здогадатись, його діяльність вплинула також і на формування суспільних поглядів М. Влодарського та О. Гана, які уже в цей період визначились із своїми лівими поглядами. «Особливий вплив, — писав Влодарський, — на молоде покоління львівських художників мало відлуння Жовтневої революції. Ми були переконані в тому, що політична революція принесе з собою також революцію формальну, революцію у мистецтві»¹³³.

Навчання та подорожі

Наступний етап художньої освіти відбувався вже поза межами міста Лева. Найближчим був Краків із своєю Академією. У 1921 році там розпочали навчання М. Висоцький та М. Райх, яке вони, щоправда, досить скоро перервали; роком пізніше тут вчився Р. Сельський¹³⁴. Л. Тирович обрав графічний факультет у Варшавській школі образотворчого мистецтва. Тільки Кживоблоцький залишився у своєму місті, вивчаючи архітектуру у Львівській Політехніці, де в цей же час навчався Тадеуш Войцеховський, що приїхав з Кракова. За кордоном відбулись перші знайомства та перші порівняння. У 1923 році О. Рімер виїхав на навчання спочатку до Берліна, а потім до Дрездена¹³⁵.

У 1924 році Яніш та Влодарський поїхали до Відня. Враховуючи значне, а у випадку Яніша навіть переломне значення цього епізоду для творчої біографії обох художників, варто розглянути їх детальніше. Метою поїздки були відвідини виставки, організованої у приміщенні Сецесії завдяки ініціативі Gesellschaft zur Förderung Moderner Kunst. Виставка давала також іще рідкісну в ті часи можливість поглибленого знайомства з найбільшими досягненнями міжнародного сучасного мистецтва, переважно кубізму та експресіонізму. Серед інших, тут були представлені твори Пікассо, Леже, Метзінгера, Фейконнера, Глеза, Брака, Руо, Дерена, Шагала, Кандинського, Явльєнського, Клеє, Кокошки, Хофера, Шмідт-Ротлуфа, Пехштейна, скульптури Лоуренса, Архіпенко, Лембрука¹³⁶.

Подивимось на виставку очима Яніша. Цінність його спогадів, хоч і написаних наприкінці життя, полягає в тому, що вони добре передають атмосферу та вирішальне враження, яке справило тогочасне порівняння провінційного художника-початківця звичного мистецтва із новим сучасним мистецтвом світу:

«Неймовірно безсистемний павільйон Сецесії з мереживним куполом. Після купівлі вхідного квитка ви опиняєтесь перед стіною, завішаною мистецькими творами з цілковито інакшими уявленнями про прекрасне. Я знітився і дуже розгубився. У нескінченному puzzoli — в кілька секунд намальована біла фігура, що до епатування вражає сильно

¹²⁹ Там само.

¹³⁰ «Przegląd artystyczny». 1958. № 1. С. 121.

¹³¹ Там само.

¹³² Там само.

¹³³ Там само.

¹³⁴ Materiały do dziejów Akademii sztuk Pięknych w Krakowie: 1895–1939. Tom II. Wrocław, 1969.

¹³⁵ Протягом одного семестру, у 1923/1924 рр., художник навчався у берлінській Hochschule für bildende Künste. З весни 1924-го до весни 1927 рр. художник був учнем Р. Стерла у Дрезденській Академії мистецтв. Фактично він виїхав з Дрездена у відпустку уже в червні 1926 р., у якому отримав відзнаку (дані з архівів навчального закладу).

¹³⁶ Katalog: Internationale Kunstausstellung. Gesellschaft zur Förderung Moderner Kunst in Wien, Sezession. 11 September bis 20 Oktober. Wien, 1924.

перебільшеними очима та зіницями, і виглядає своєрідною парафразою середземноморського малюнку. Паралельно, у верхньому ряду, розташовано над “Зимовим Вітебськом” картину “Єврей — Вічний блукач”. Поряд: криваві порізи, ножові рани, завдані німецьким експресіонізмом. На протилежному боці ілюзорна, але напрочуд реальна прірва, на самому краєчку котрої стирчить у вазоні кипарис чи лавр, — прірва, на яку публіка не зважає: західноєвропейський живопис тоді переймався бідністю кокоток у Паскіна, зовсім інакшої, ніж у Лотрека, та народним російським орнаментом, перетвореним у пласкі, обведені жорстким контуром абстракції. Там були маслянисті булки Леже, округлі, оточені нейтральними кольорами, з яких він формував тіла та пальці, сконструйовані геометричною перспективою, підвішеною в попелястій пустці. З другого боку прірви, такої близької, що, тільки підійшовши ближче, можна було переконатись у реальності шкіри полотен, — повоєнний живопис, який досяг просто неймовірних успіхів, насміхаючись з того, що досі по праву належало оптиці. [...] Я особисто почуваюсь так, ніби переніс операцію на очах, що після невдалих експериментів із Титусом Чижевським та С. Віткацієм нарешті втратили невинність чи наївність галичанського бачення. [...] Думаю про те, ким я є, ким є ми і що ми вміємо [...] і починаю розуміти всю непридатність для мене ремесла копіювання дійсності, якому мене навчили і яке ніколи не стане поезією»¹³⁷.

Менш стихійно реагував М. Влодарський¹³⁸. Його здатність бачення «втратила невинність» дещо раніше; чи, можливо, йшлося про спокійніший, схильний до рефлексії темперамент. Тим не менше, і для нього також перша безпосередня зустріч із західноєвропейською сучасністю повинна була досить багато означати. Цілком ймовірно, що твори М. Влодарського, офіційно датовані 1924 роком, що представляють різноманітні формальні концепції, були створені уже після його візиту до Відня. «Пейзаж із Снопкова» (приватна колекція) — фрагмент міської архітектури, добре відомий студентам курсів К. Сіхульського (Промислова Школа містилась саме у цьому фрагменті Львова), трансформований в якості набору простих кубів, нанизаних на сітці перехрещених силових ліній, — ця концепція апелює до не надто вдалого перевидання фейнінгерівського кубізму. У «Дитячих спогадах» (іл. 26) ми знаходимо, в свою чергу, виразні асоціації з поетикою М. Шагала, з її «анекдотичним симультанізмом». Образи поєднуються та накладаються один на одного з алогічним механізмом марення, заперечуючи обов'язки сили тяжіння та правила перспективи. Бідні будиночки передмістя, чоловік, що читає при гасовій лампі, потяг, що кудись їде, солдат з шаблею, який пасе корову, півень, будинок з вусатим обличчям, дівчина з косою, яка мовби вказує шлях в цьому лабіринті образів, передають меланхолійну, почасти казкову атмосферу дитинства. Своєю стилістикою ця картина унаочнює найбільш характерні риси, властиві пізнішій творчості Влодарського, а саме тяжіння до примітиву, до приземкуватих форм, з нібито незграбним малюнком; до певного наївного способу наративу.

Композиційні властивості, подібні до «Дитячих спогадів», Влодарський використав у творі «Вулиця» (іл. 27). Форма та зміст її, однак, суттєво відмінні. З технічною точністю тут викреслено начерки переходів, поліцейських, сторожа, вуличного транспорту, будинків, ліхтарів, кіосків, вивісок, написів, літер та цифр, котрі витримано, однак, в різних масштабах; вони накладаються і проникають один в одного, виражаючи нервовий темп та гомін сучасного міста. Тут, хоч і тільки частково, використано елементи колажу (написи, вирізані з газет). Ідея цього разу запозичена з фотомонтажів конструктивістів.

Ми не знаємо, яким був доробок колег М. Влодарського попередніх часів. Опосередковано можна реконструювати тільки творчість О. Рімера, і то завдяки вже згаданій тут виставці 1924 року. На ній були представлені «не експресіоністичні» портрети та пейзажі, які демонстрували «надзвичайний розмах і силу колориту», як писав Козицький¹³⁹, напевне інспіровані «академічним імпресіонізмом» Стерла, дрезденського професора, у якого Рімер навчався протягом кількох років. Були також твори, що надихались духом експресіонізму, в

¹³⁷ Є. Яніш, там само.

¹³⁸ Там само.

¹³⁹ W. Kozicki. Sztuka Wczorajsza a dzisiejsza // «Słowo Polskie». 1924. № 283. 16. X. С. 6.

яких «людські постаті та стани розмашисто перебільшені, а колорит перетворюється на калейдоскопічні візерунки»¹⁴⁰. З'являються теми, типові для психопатологічних зацікавлень експресіонізму, наприклад, «Голодний та самовбивця» («Бути чи не бути»). У творах О. Рімера, датованих цим періодом, відчувається значний вплив О. Кокошки¹⁴¹. Це цілком ймовірно з огляду на те, що саме у цей час Кокошка був професором дрезденської Академії.

У Парижі

Всім відомо, що Краків, Відень та Дрезден були тільки етапами на шляху, що мусив привести до самого центру нових пошуків, — у Париж. Перебування у цьому місті було предметом мрій всіх молодих львівських художників. Першими втілили цю мрію Висоцький та Ган, уже в 1924 чи навіть у 1923 році. Пізніше до столиці над Сеною по черзі прибули М. Влодарський, Є. Яніш, М. Райх, О. Рімер, Р. Сельський. Ці відвідини, часто з кількаразовими поверненнями, припадали на 1924–1929 рр. Тільки Яніш згодом ще раз побував у Парижі на зламі 1930 та 1931 рр.¹⁴². Рімер же оселився у цьому місті, проте постійно підтримуючи контакти зі Львовом¹⁴³.

Перше знайомство з Парижем справило неймовірне враження. Художники тримались разом, оселившись в дешевих маленьких готелях на Rive Gauche. Висоцький в листівці, висланій до Львова, з видом на площу Св. Мішеля та своєї «резиденції» «Hotel du Palais», радив винаймати кімнати в готелі «De la Grille» на вулиці Жакоб. Тут оселились разом Яніш, Влодарський та Ган¹⁴⁴. Звідси недалеко до Rue de Seine, Bonaparte, des Beaux-Arts, — віддавна традиційного району маршанів, антикварів та Школи образотворчого мистецтва. Яніш винаймає власне помешкання неподалік, на Rue Verneuil, № 6, «на вулиці, де жив рідний брат Lafkadia. Тут все іграшкове. З вулиці веде скляний коридорчик, увішаний клітками з канарками та папугами, переповнений виткими рослинами. Драбина Якова виростає іще на кілька поверхів, і я на своєму шостому живу під самим небом Парижа. Пуп землі»¹⁴⁵. Саме сюди будуть приходити вони всі.

Влодарський, Ган та Маргіт Райх відвідують Académie Moderne, розташовану на Rue de Nôtre Dame des Champs. Цю школу відкрив Ф. Леже, ще не так давно, у 1924 році. Це єдина школа живопису, якою керує один з відомих майстрів, від тих часів, коли А. Маттіс почав викладати у Couvent des Oiseaux¹⁴⁶. Серед студентів переважають іноземці, що їх притягує як магнітом слава імені Леже. Є також поляки. З часом зав'язуються знайомства, народжуються симпатії, з'являється навіть певна спільність у творчих пошуках. Тут вчиться Ханна Вольська, безнадійне кохання Отто Гана, передчасна трагічна смерть якої кількома роками пізніше перерве цікаву і багатообіцяючу творчість. Тут вчиться Станіслав Грабовський, згодом частий гість на Rue Verneuil, неспокійний художник, що перебуває у постійних пошуках і з легкістю переходить від однієї манери до іншої, та його дружина Ванда Ходасевич-Грабовська (потім Надя Леже). У 1928 році з ініціативи Грабовської та під літературною редакцією Яна Бженковського з'явиться двомовний часопис «L'Art Contemporain — Sztuka Współczesna»¹⁴⁷. Редакцію часопису, яка містилась в помешканні Грабовських на Rue Valette, неподалік від Пантеону, відвідуватимуть Яніш, Висоцький та Рімер. Кілька репродукцій їх творів будуть надруковані у першому та другому номерах «L'Art Contemporain»¹⁴⁸, на жаль, ліквідованого після 1930-х років через фінансові складності.

¹⁴⁰ Там само.

¹⁴¹ Інформацію надано Р. та М. Сельськими.

¹⁴² Дату встановлено завдяки змісту недатованого листа Є. Яніша, адресованого О. Кживоблоцькому (з архіву О. Кживоблоцького).

¹⁴³ Тут не розглянуто другу хвилю візитів до Парижа, що припадає на другу половину 1930-х рр.

¹⁴⁴ Всі обставини перебування художників у Парижі наведено завдяки свідцтвам Є. Яніша (згідно з цитованим вище текстом), а також усних розповідей М. та Р. Сельських.

¹⁴⁵ Яніш, там само.

¹⁴⁶ P. Descargues. Fernand Leger. Paris, 1955. С. 102.

¹⁴⁷ Див. J. Brzękowski. W Krakowie i w Paryżu. Warszawa, 1968. С. 83.

¹⁴⁸ «L'Art Contemporain — Sztuka Współczesna», № 1, С. 43, 46; № 2, С. 71, 72, 74.

Скромні збереження, привезені з собою зі Львова, скоро вичерпуються; «посилки», надіслані родичами, надходять рідко і нерегулярно. Молоді львів'яни, як всі художники-початківці, пробують різноманітні методи заробітку. Яніш, наприклад, проектує візерунки для шпалер.

Але аматорів серед них немає. Всі займаються творчістю. Деякі наважуються показати результати своєї праці. Ган і Влодарський разом з Вольською у 1927 році організують виставку у *Galerie au Sacre du Printemps*, де часто виставляються польські художники (саме в тому році виставлявся Рафаловський)¹⁴⁹; для обох львів'ян ця подія стала дебютом. У 1928 році відбулась виставка Рімера у *Galerie Jacques Callot*¹⁵⁰, у наступному — відкрилась виставка Висоцького в *Galerie de la Jeune Peinture*. Художники беруть участь в Салонах Незалежних: Маргіт Райх — у 1926 році, Рімер та Висоцький — у 1929 році¹⁵¹.

Тут, у Парижі, в беззаперечному центрі мистецтва («Справжній живопис, не зважаючи на напрямки, розташовано тільки і виключно у Парижі»¹⁵², скаже Яніш у 1930 році), їх мистецтво протягом 1924–1929 рр. отримує вирішальні стимули. Цей стимул діятиме протягом найближчих років, уже після повернення додому. «Париж взяв нашу безпорадність у ясні рамки дисципліни та розсудливості, вказав засоби, що полегшували втілення образів, осучаснив нашу майстерність. Ми стали віддаленим і не дуже слухняним львівським дитинчам Паризької школи»¹⁵³, говорив Яніш у 1959 році.

Котрі з величезної маси модних у Парижі напрямків, їх основ та окремих реалізацій, видались цим художникам цікавими чи близькими? Котра з навальної кількості агресивної оточуючої інформації дісталась до них і увінчалась плідними ініціативами?

«Щоразу нові реінкарнації хворого чи найздоровішого з живописів шокували. Вони вибухали в щоразу інших місцях, ніби пластикові бомби. Найчастіше це відбулось в околицях метро *St. Philippe du Roule, Vavin, Raspail*. Вибігаючи ранком за булкою, я не міг бути певним того, чи не впаде мені в око скалка від вибуху довгастих прямокутників Гарції, виставлена на *rue Bonaparte*, чи дротяний контур абстракції Кандинського, що повідомляла про себе зненацька (тут, неподалік від корзинки з бананами, поставленої на тротуарі *rue de Seine*). На тлі притишених ліхтарів на *rue de la Voëtie* пахло бучним скандалом, як ніби пси драли горла через витягнутого Сутіним «Пекаря»»¹⁵⁴.

Ненабагато більше ми довідаємось про ці свята із спогадів Єжі Яніша. Відомі висловлення Влодарського¹⁵⁵ на тему його зв'язків із задекларованим у 1924 році молодим сюрреалізмом та знайомств із Бретоном та Массоном, хоч і дуже суттєві, а проте не виходять за межі загальних стверджень. Враження інших свідків, — Маргіт Райх-Сельської та Романа Сельського, — досить скупі щодо конкретної інформації, дотичної до контактів та художніх інновацій. Залишається дізнаватись про це з їх творів. Але, оскільки твори паризького періоду становлять одне ціле з львівським доробком попередніх років, їх слід оговорити окремо в одному з наступних розділів.

Одне можна сказати одразу. Молоді львівські художники тягнулись до новітнього мистецтва, позаяк орієнтувались на авангард. Це означає, що тільки кубізм та напрямки, похідні від нього в широкому розуміння цього слова (до них долучається також сюрреалізм), вони вважали дійсно сучасним мистецтвом, яке дійсно справляло на них враження. Не на всіх в однаковій мірі. Висоцький, Сельський, Райх були обережнішими і не надто рішучими. Вже тепер, однак, сформувалась радикальна група, яка згодом, у Львові, вже об'єднавшись організаційно, задаватиме загальний тон і вказуватиме напрямки художніх пошуків. Цю

¹⁴⁹ A. Rafałowski. ...i spoza palety. Wspomnienia. Warszawa, 1970. С. 54. il. 3.

¹⁵⁰ Каталог виставки: Riemer (peintures). Galerie Jacques Callot, du jeudi 17 mars au jeudi 31 mai. Paris, 1928. Text: M. Sauvage.

¹⁵¹ H. Bartnicka, J. Szczepńska. Katalog artystów Polskich wystawiających na Salon des Independants. Salon d'Automne, Salon des Tuilleries 1884–1959. Warszawa, 1960. Maszynopis w Instytucie sztuki PAN w Warszawie.

¹⁵² «Słowo Polskie». 1930. № 17. 19 I. С. 5.

¹⁵³ Вступ до каталогу виставки: Malarstwo i rysunek Jerzego Janisza. Muzeum Śląskie we Wrocławiu, kwiecień. Wrocław, 1959. С. 3–4.

¹⁵⁴ Яніш. Там само.

¹⁵⁵ Jakimowicz. Kronika... с. 23; A. Wojciechowski. Marek Włodarski..., s. 32.

групу створять Отто Ган, Марек Влодарський, Єжі Яніш, у дещо меншій мірі Олександр Рімер.

Всі вони рішуче порвуть з минулим. «Ган, пройшовши галереями Лувру, стверджував, що там ні на гріш немає кольору. Виключно бронза»¹⁵⁶. Яніш ретельно копіював картини у Луврі, але і він вважав, що «після шоку, що дорівнював операції на оці, ураженому фантазмагорією Кокошки та Громар'є після Пікабіо та Пуні — мистецтво всіх епох, арештоване до кінця світу у Луврі, здавалось чимось почасти омертвілим»¹⁵⁷.

Наскільки ж відрізнявся стосунок до мистецтва їх ровесників з Паризького Комітету, які в той же час прибули до Парижу (відомо, що Потворовський навіть заглядав до Академії Леже), а також у їх львівських, ближчих чи більш віддалених знайомих, — Радніцького, Кжижановського, — які після «повернення» з формізму навчались у «паризькій школі» Панкевича. Капістів із майбутніми художниками «Артесу» об'єднувала відмова від того, що вважалось офіційним сучасним їм польським мистецтвом. Розділяло ж їх досить багато.

Ці перші, студенти Краківської Академії мистецтв, були учнями Панкевича, який заслужив на їх пошану не стільки своїм живописом, скільки культурою та рівнем мислення про мистецтво, просто винятковими як на польські обставини. Перші бунти та маніфести сучасності для них були вже в минулому, — вони ще встигли взяти участь в останніх виставках формістів та зустрічах у *Galce Muszkatolowej*. Нині ж у Парижі, слідує тезам лекцій свого професора, вони відкривали великі традиції давнього живопису, захоплюючись Сезаном, а з сучасних художників обираючи за взірць Боннара¹⁵⁸. Віднині вони будуть надолужувати пропущене, ніби заповнюючи ті сторінки мапи історії польського мистецтва, котрих йому бракувало¹⁵⁹.

Молоді львів'яни не навчались у цій Академії (за винятком Р. Сельського та О. Рімера). Те, що репрезентував Сіхульський, ані з художньої, ані, тим більше, з інтелектуальної точки зору не могло справити на них враження. Їм не трапилась нагода взяти участь у русі молодого мистецтва. Вони сприймали його спершу в якості дещо шокуючих візій, пізніше — з усім можливим ентузіазмом та фанатизмом молодості. Ці молоді варвари — тому, що були такими й хотіли бути такими, — прагнули одним махом перескочити через ту прірву, що її побачив Яніш у Відні, прірву, яка відділяла найновіші досягнення світового мистецтва від того, чому їх вчили і що цінувалось в їх найближчому оточенні, у Львові.

Повільне і систематичне «надолуження пропущеного» їх не цікавило. Досить символічна в своїй бундючній самовпевненості думка Єжі Яніша: «Я познайомився у Парижі з багатьма художниками, котрі після закінчення навчальних закладів в своїх країнах у супроводженні провіанту з порад та вказівок не дали подіяти на себе ідеалам, створеним найкращими мислителями тієї епохи. Вони утворили там стадо зляканих, настрашених високою культурою баранів. Я їм співчуваю»¹⁶⁰.

¹⁵⁶ Яніш. Там само.

¹⁵⁷ Там само.

¹⁵⁸ J. Czapski. *Oko*. Paryż. 1960. С. 13.

¹⁵⁹ Див. Також: J. Woźniakowski. *Czy trzeba mieć wstręt do kapistów?* «*Twórczość*». 1970. № 2. С. 84

¹⁶⁰ J. Janisz. *Dlaczego obecnie maluje się tak, a nie inaczej?* // «*Słowo Polskie*». 1930. № 17. 19. I. С. 5.

II. «АРТЕС»: поява та діяльність. Виставки та видавничі ініціативи. Зміни складу об'єднання

Протягом 1929 року з чергової подорожі за кордон поверталися по черзі Є. Яніш, М. Висоцький, Р. Сельський та Маргіт Райх. Під час їх зустрічей, у яких також брали участь студенти факультету архітектури львівської Політехніки О. Кживоблоцький та Тадуеш Войцеховський і випускник варшавської Школи образотворчого мистецтва Людвік Тирович, зароджується намір поєднати зусилля для творчості в межах однієї організації. Дискусії, що супроводжували цей намір, організовував О. Кживоблоцький у бібліотеці Музею художнього промислу, де зберігались безліч найсучасніших вітчизняних та закордонних видань, звідки, як він писав, «не одна творча думка [...] тихенько прослизала зовнішнім коридором з першого поверху, повз старовинну карету до холу Музею, до виставкових Салонів Товариства прихильників образотворчого мистецтва на першому поверсі будинку по вулиці Дзедушицьких»¹⁶¹.

Остаточне рішення про створення творчого об'єднання художників «Артес» виникло, згідно із записами автора спогадів, «влітку 1929 року, у досить спекотний полудень», в помешканні Єжі Яніша на вулиці Яблоновських, за участі Кживоблоцького та Висоцького, «налаштованого войовниче, іще поглинутого паризькими враженнями»¹⁶². Назву, що символізувала ідею інтеграції різних мистецьких сфер, — живопису, графіки, архітектури, і, згідно з початковими задумами, скульптури, — запропонував Яніш. Згодом, після дискусії з усіма зацікавленими, усталився склад групи. До неї увійшли всі художники, названі у вступі. Об'єднання офіційно зареєструвалось на підставі статуту, опрацьованого О. Кживоблоцьким, в якості «художнього товариства, що має на меті поширення знань про сучасне мистецтво за посередництвом проведення виставок, лекцій і т. п.»¹⁶³. Першим очолив нове Об'єднання Роман Сельський.

Львівське об'єднання «Артес» не було першою організацією такого типу у цьому місті. Тут існувало безліч спілок суто професійного характеру, а також певна кількість «ефемерних» груп; тут протягом багатьох років працювала Спілка польських художниць, організація досить анахронічна, що повстала на ґрунті ідей XIX ст., в тому числі феміністичних (до неї належали, серед інших, З. Альбіновська-Мінкевичова, Й. Новотнова, Ю. Кратохвиля-Відимська). Майже на рік раніше від «Артесу» з'явилась «Спілка десяти художників», що власною виставкою розпочала свою діяльність у березні 1929 р. Більшість програмних засад цієї Спілки припускала різноманітність художніх позицій, за умови уважного ставлення до «досконалого рівня виконаних творів»; до її складу початково входили також Радницький та Кжижановський. Творча практика провідних представників Спілки демонструвала скерованість до класицистичних стилізацій, властивих творам Яна Генрика Розена, Павла Гаєвського, Анни Гарланд-Зайончовської, Марії Водзіцької, скульптурам Яніни Рейхерт та проектам вітражів та мозаїк Зигмунта Гарланда¹⁶⁴.

Натомість «Артес» став першим львівським об'єднанням художників, які свідомо шукали нових шляхів у мистецтві (адже група львівських формістів ніколи не мала окреслених організаційних форм). Цю особливість об'єднання ствердила вже перша об'єднана виставка групи¹⁶⁵, хоч, можливо, і не так рішуче, як уся його подальша діяльність. Приготування до цієї виставки тривали протягом останніх місяців 1929 року. Відкриття відбулося 5 січня 1930 року в залах Товариства прихильників образотворчого мистецтва. Ця консервативно налаштована інституція (щасливий вільний період за секретаря Кульчицького

1

61 A. Krzywobłocki. Śladem spotkań i wspomnień. 1967–1968. — Машинопис з архіву автора.

¹⁶² Там само.

¹⁶³ Там само.

¹⁶⁴ «Спілка десяти художників» описана у статті «Słowo Polskie». 1929. № 82. 24 III та у рецензії В. Козицького на першу виставку Спілки, надруковану у газеті «Słowo Polskie». 1929. № 89. 31 III. С. 8.

¹⁶⁵ Каталог: Wystawa Zrzeszenia Plastyków «Artes», TPSP, Lwów, 1930, styczeń.

скінчився у 1928 році) без жодного опору поступилась своїм салоном. Так сталось завдяки протекції самого К. Сіхульського, який дуже доброзичливо поставився до ініціативи молоді. Про цю доброзичливість красномовно свідчить той факт, що, коли дирекція Об'єднання запросила його в якості авторитетної особи до Комісії ТПОМ, Сіхульський відібрав представлені твори і не видалив, як можна було сподіватись, «сумнівних» картин, що унаочнювали граничні вияви «модернізму»¹⁶⁶. Інша справа, що художники, принаймні Яніш, не представили власних найсміливіших досягнень, прагнучи витримати виставку «у більш поміркованій стилістиці»¹⁶⁷.

Місцева критика досить прихильно зустріла перший виступ Об'єднання. Сам факт появи групи молодих художників був сприйнятий в якості ознаки помітного поживлення 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»¹⁶⁸. Козицький у великій рецензії, схвалюючи організаційну ініціативу та талант молоді, водночас, за своєю звичкою, суворо ганив «кокаїн паризьких новинок» та «гашиш новаторського ексцентризму», що їх вбачав передусім у деяких творах Висоцького та Яніша, — «найрадикальнішого з художників цієї групи»¹⁶⁹.

Повідомлення преси стверджували, що «виставка надзвичайно цікава і користується надзвичайним попитом у публіки»¹⁷⁰. Публіка, однак, почувалась дезорієнтованою. На певні твори вона реагувала обуреними протестами. Ці розбіжності у реакціях на виставку «Артесу» виникали в значній мірі через її еkleктизм та зумисну «поміркованість». Єжі Гюттлер, один з небагатьох компетентних критиків, писав: «ціла гама художніх напрямків знайшла відображення у представлених творах, і, таким чином, ця виставка могла б слугувати досконалою ілюстрацією до лекції про етапи, котрі пройшло сучасне мистецтво протягом останніх десятиліть, починаючи від реалізму, через імпресіонізм, сезаннізм, експресіонізм, кубізм, аж до сюрреалізму та неонатуралізму»¹⁷¹. Розбіжності існували не тільки поміж митцями, але й в межах окремих циклів творів одного художника, що найкраще ілюструвала значна кількість творів М. Висоцького.

Спільна програма, яка б підтверджувала загальний стан та наміри Об'єднання, натомість проголошена не була. У каталозі першої виставки навіть не було звичайного за подібних обставин вступу. Було, однак, очевидно, що художники «Артесу» вбачають власну єдність у пошуках сучасного західноєвропейського арт-процесу, при цьому не наслідуючи котрийсь з його конкретних напрямків. Рецензент «Нових Шляхів», який підписувався псевдонімом «К-ий», намагався на підставі власне виставки та розмов з художниками сформулювати не написану художню програму групи: «[...] це об'єднання вважає, що вибір елементів для створення свого власного стилю та приналежність цього стилю до будь-якого напрямку у сучасному мистецтві є особистою справою кожного художника, так само, як його національність та релігія. Провідною ідеєю, на яку спирається об'єднання “Артес”, є створення якісних та “сучасних” картин та архітектурних проєктів з виключно живописної чи архітектурної точки зору»¹⁷².

Загалом програма групи відстоювала автономність засобів виразності в обумовлених мистецьких сферах, а також зв'язок поміж ними, який полягав у понятті «сучасності». В той час поєднання живописних та архітектурних пошуків практикувалось значною кількістю нових мистецьких об'єднань, наприклад, варшавськими групами «Blok» та особливо «Praesens» (заснованою у 1926 році). Також той же український критик зосереджував увагу на невизначеності нового об'єднання щодо постулатів «національного мистецтва», яке в ті

¹⁶⁶ A. Krzywobłocki. Там само.

¹⁶⁷ Janisz. Dlaczego obecnie...

¹⁶⁸ «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.

¹⁶⁹ W. Kozicki. Grupa «Artes». «Słowo Polskie». 1930. № 11. 13. I. С. 5.

¹⁷⁰ Наприклад, так писала «Gazeta Poranna» (1930. № 9110. 25. I. С. 13)

¹⁷¹ «Lwowski Kurier Poranny». 28. I. 1930.

¹⁷² К-ий. Виставка Союзу митців «Артес» // «Нові Шляхи». 1930. № 6. С. 166.

роки пропагувалось офіційними джерелами, та підкреслював їх інтернаціоналізм, характерний для авангардних об'єднань міжвоєнного періоду.

Це формулювання нового Об'єднання підтверджує полемічна публікація Є. Яніша під назвою «Чому я зараз маю так, а не інакше?», опублікована у «Słowie Polskim» у відповідь на рецензію Козицького¹⁷³. Позаяк в самій назві об'єднання «Артес» було закладено, як писав Яніш, «намір викласти наше живописне “слово віри”», його можна вважати своєрідним маніфестом групи. «Інноваційність» чи «сучасність» живописного висловлення (про архітекторів Яніш не згадує) є загальною підставою, природнім чином пов'язаною з розвитком цивілізації. «Не знаю, чого від нас чекали місцеві аматори мистецтва, — пише далі Яніш, — безсумнівно, вони були б задоволені, якби ми, пристосувавшись до місцевих обставин, продовжували традиції дев'яностих років або імпресіонізму; ми ж зі свого боку пропонуємо їм вживати гусячі пера та гасові лампи, відмовитись від автомобілів та радіо, а зимовими вечорами зачитуватись Луцією з Ламермуру замість Джека Лондона». Цю форму «сучасності» автор маніфесту не ототожнював з якимось із провідних мистецьких напрямків, однак він окреслив її межі, що охоплювали міжнародний арт-процес від Сезанна та Ван Гога через кубізм до сюрреалізму включно. Це були межі окресленої традиції, на яку посилались і з якої виходили різні авангардні осередки. Детальніше до визначень Є. Яніша ми повернемося під час розмови про творчість художників групи.

В травні 1930 львівське ТПОМ відкрило черговий Весняний салон. В ньому взяли участь також і художники «Артесу»¹⁷⁴. Офіційна назва Об'єднання не вживалась, хоча перелік пізніших виставок включав також і цю експозицію.

Водночас це був період важливих змін у складі групи. В результаті суперечок з членами «Артесу» групу залишив один з її співзасновників, Мечислав Висоцький¹⁷⁵. Ми можемо тільки здогадуватись про те, що йшлося радше про політичні, аніж про художні переконання. Багато важили родинні та дружні зв'язки Висоцького; «національно-демократичні» симпатії його друзів не узгоджувались з полінаціональним складом групи, що включала представників національних меншин. Врешті, припустимо, що розрив відбувся в той момент, коли до групи приєдналися кілька єврейських художників з чіткими лівацькими переконаннями. Ми наразі не знаємо докладно, коли саме це відбулося: під час організації Весняного Салону чи ще раніше. Формально цей факт був зафіксований у вересні 1930 року, коли була обрана нова дирекція Об'єднання у складі: голова дирекції Л. Лілле; заступник — О. Кживоблоцький; секретар — О. Ган, бухгалтер Л. Тирович. Крім того, до «Артесу» приєдналися також М. Влодарський та О. Рімер¹⁷⁶. Роль новоприбулих у перспективі подальшої діяльності Об'єднання виявилось до такої міри значущою, що Влодарського чи Лілле пізніше вважали засновниками цієї групи. Дійсно дивно те, що в дійсності це було не так. Їх об'єднували спільні переконання, сформовані значно раніше, — зацікавлення новими напрямками у мистецтві, співробітництво, а часто і дружні зв'язки, що зав'язались іще у Вільній Академії та в «Школі» К. Сіхульського та закріпились під час спільного перебування в Парижі: все це створювало природні умови для об'єднання зусиль всіх названих художників в одній організації.

Отже, під час Весняного Салону 1930 року був представлений новий, розширений склад групи, що залишатиметься її кістяком протягом кількох наступних років діяльності. Львівські рецензенти визначають «Артес» в якості «лівого крила» чи групи «червоних»¹⁷⁷, яке на тлі виставки викликало виразне роздратування досить суттєвими розбіжностями з творами «Спілки десяти» чи групи «консерваторів». Серед учасників Салону, які тяжіли до «лівизни» (у художньому значенні) згадували Еміля Кунке та Генрика Лангермана, а передусім М. Висоцького, який виставлявся окремо, — і, як виявилось, востаннє напередодні

¹⁷³ Janisz. Dlaczego obecnie...

¹⁷⁴ Каталог: Salon Wiosenny. TPSP. Lwów, maj 1930.

¹⁷⁵ Усна інформація Р. Сельського; «Sztuki Piękne». 1930. № 6. С. 65; W. Kozycki. «Słowo Polskie». 1930. № 280. 13. X. С. 5.

¹⁷⁶ «Sztuki Piękne». 1930. № 6. С. 410.

¹⁷⁷ А. (К. Majewski). «Gazeta Lwowska». 1930. №№ 117, 118, 22 і 23; J. Kilian-Stanisławska. «Gazeta Poranna». 1930. № 9223. 21 V; W. Kozicki. «Słowo Polskie». 1930. № 141. 26. V. С. 7.

його трагічної загибелі в серпні того ж року. Додамо, що у виставці взяв участь також Бруно Шульц, в той час ще тільки живописець і графік. Людвік Лілле ініціює освітянські акції, що з того часу постійно, — згідно зі статутом Об'єднання, — супроводжують події «Артесу», і читає лекцію «Щодо нового мистецтва», в якій пояснює твори, представлені «лівим крилом»¹⁷⁸.

У листопаді 1930 року Об'єднання видало накладом у 60 примірників графічну «Папку номер І».

Вона складалась з десяти літографій О. Гана, Є. Яніша, О. Кживблоцького, Л. Лілле, Маргіт Райх, О. Рімера, Р. Сельського, Л. Тировича, М. Влодарського та Стефана Войцеховського. Цей останній художник приблизно в цей час приєднався до «Артесу»; попри однакові прізвища, він не був родичем Тадуеша. Пов'язаний народженням та діяльністю з Помор'ям, він після закінчення Краківської академії мистецтв кілька років мешкав у Львові, де працював в якості головного сценографа театру-ревю «Гонг», що переїхав до цього міста з Кракова і був відкритий на новому місці в новій якості восени 1929 року¹⁷⁹.

Чергову виставку, першу за межами Львова, Об'єднання організувало у грудні 1930 року у Станіславові. Виставка відбулась у приміщенні Міської ошадної каси, і її також супроводжувала лекція Лілле, що «роз'яснювала художні засади, прагнення та мету нових мистецьких напрямків, яких дотримується Об'єднання»¹⁸⁰.

Важливою подією в історії «Артесу» стала четверта виставка, організована у січні 1931 року в столичному Салоні мистецтв Чеслава Гарлінського¹⁸¹, — на той час в одній з найсерйозніших мистецьких галерей Варшави, позаяк Салони Інституту пропаганди мистецтв тоді ще не набули масштабів, властивих його подальшій діяльності. Як свідчить Х. Гарлінська-Зембжуська¹⁸², домовленість про організацію виставки обговорювалась під час візиту Гарлінського до Львова. З боку «Артесу» нею займався Л. Лілле, — спершу у Львові, а потім у Варшаві. Виставка вперше за історію існування «Артесу» була фундаментально оформлена: з сучасним впорядкованим каталогом, з опублікованим вступом Л. Лілле та плакатом, виконаним О. Ганом. На виставці був представлений живопис О. Гана, Є. Яніша, Л. Лілле та М. Райх, О. Рімера, Р. Сельського, М. Влодарського, Стефана Войцеховського, графіка Л. Тировича та архітектурні проекти О. Кживоблоцького, а також літографії «Папки № 1» (яка не згадувалась у каталозі).

Виставку прокоментували ледь не всі газети та журнали Варшави. Реакція, однак, була прохолодною. Повторювались обвинувачення, що вже озвучувались деякими львівськими рецензентами. Офіційна «Gazeta Polska» надрукувала рецензію під характерним заголовком «Мародери модернізму». Її автор, Мечислав Трейтер, впливовий критик, речник офіційної культурної політики, отримав нагоду розправитись з усім авангардним рухом сучасного мистецтва, а львівську групу назвав «збіговиськом [...] засліпленої молоді, яка з запалом перейнялась засадами псевдо-модернізму, від якого навіть їх авторитети давно вже перейшли до порядку денного, залишившись і справжніми живописцями, і художниками»¹⁸³.

Суттєвість мети «Артесу» та певні відмінності, запропоновані Об'єднанням на тлі сучасного польського мистецтва зауважили тільки критики-живописці, які колись були пов'язані з формізмом: Конрад Вінклер¹⁸⁴ та Титус Чижевський¹⁸⁵. Автор «багатоплощинних» творів навіть визнав, що «як на Варшаву, це надзвичайно смілива та ризикова виставка».

¹⁷⁸ «Dziennik Lwowski». 17. V. 1930. С. 10.

¹⁷⁹ Усні свідчення сина художника, А. Войцеховського, а також повідомлення у: Kronika dnia // «Gazeta Lwowska», 1929. № 246, 248. — 25 і 27. X.

¹⁸⁰ «Sztuki Piękne». 1931. № 6. С. 30.

¹⁸¹ Каталог: 4 wystawa zrzeszenia art. plastyków «Artes». Salon Garlińskiego. Warszawa, 1931. 15–31 stycznia.

¹⁸² H. Garlińska-Zembrzuska. Salon Sztuki Czesława Garlińskiego 1922–1939. — Машинопис з архіву авторки.

¹⁸³ M. Trejter. Maruderzy modernizmu // «Gazeta Polska». 1931. № 32. 1. II. С. 3., та інші рецензії: J. Kleczyński. «Kurier Warszawski». 1931. 25. I.; M. Wallis. «Robotnik». 1931. № 45. 31. I.; W. Husarski. «Tygodnik Ilustrowany». 1931. № 5. С. 93–94. M. Sterling. «Wiadomości Literacki». 1931. № 16. С. 4.

¹⁸⁴ «Kurier Poranny». 1931. 27. I.; «Polska Zbrojna». 1931. 31. I.

¹⁸⁵ T. Czyżewski. Dowód osobisty. Wystawa grupy «Artes» w Warszawie // «Kurier Polski». 1931. 25. I.

«[...] Їх не зрозуміли, висміяли та назвали футуристами», — писав він про художників «Артесу». «[...] Окрім визначення “футуристи” їм ще приклеїли ярлик “сюрреалістів”. Згідно з моїми враженнями, [...], як би ми їх не назвали, вони назавжди залишаться сміливими та талановитими художниками».

Загалом атмосфера, що склалася на зламі 1920–1930-х рр., не сприяла авангардним пошукам, особливо у Варшаві, де прибічники архаїзації та різних напрямків так званого «національного мистецтва» віддавна посідали надійні позиції. З іншого боку, групи модерністів тоді були розпорошені (у 1929 році від групи «Praesens» відкололась група Стжемінського), а молодий і дуже войовничий рух капістів, що стартував після повернення з Парижу у Польщі, зосередив увагу на зовсім іншій проблематиці, відмінній від тієї, що так хвилювала молодих львів'ян. На цій виставці у державні колекції були куплені тільки два графічних твори Л. Тировича та «Папка № 1»¹⁸⁶.

П'ята виставка об'єднання відбулась у Львові, у квітні та травні 1931 року¹⁸⁷. Цього разу твори експонувались не в залах ТПОМ, а у Миському музеї художнього промислу, одночасно з виставкою польської графіки, організованої у співпраці з Гарлінським. Офіційно вона називалась виставкою графіки групи «Артес», експонувались однак переважно гуаші, рисунки та — вперше у Львові, — фотографічні колажі Олександра Кживоблоцького. Склад об'єднання залишився незмінним, попри те, що вже в каталозі варшавської виставки у переліку членів групи фігурували три нових прізвища: живописець Констянтин Мацкевич, архітектори Тадеуш Міхейда та Тадеуш Лобос. Мацкевич товаришував з Лілле та Маргіт Райх з часів свого кількарічного перебування у Львові у 1920-х рр.; обидва архітектори були колегами О. Кживоблоцького з часів львівської Політехніки; в той час вони працювали у Катовіцах. Належність художників до «Артесу», однак, виявилась формальністю, адже вони не брали ніякої участі у діяльності Об'єднання.

У жовтні 1931 року творче об'єднання «Артес» взяло участь у регіональній виставці у Тернополі, нарівні з двома іншими львівськими художніми групами, а саме з Спілкою польських художниць та «Спілкою десяти художників»¹⁸⁸. Через деякий час, 15 грудня, було відкрито сьому колективну виставку «Артесу» у Львові¹⁸⁹. Окрім живопису, графіки, фотографічних колажів та сценографічних композицій (Лілле) тут востаннє експонувались архітектурні проекти Т. Войцеховського. У виставці взяв участь в якості запрошеного гостя Анжей Пронашко, який в той час виконував обов'язки сценографа міських театрів Львова. Виставку супроводжував «Листок»¹⁹⁰, виданий окремо від каталогу, в якому проголошувалось кредо художників Об'єднання. Серед відвідувачів з метою реклами виставки було розіграно щось на зразок безплатної премії, призи якої — автолітографії одного з представлених художників, — випадали на кожен тридцятий квиток¹⁹¹.

Новинкою для Львова був концерт, організований у виставкових залах Польським товариством сучасної музики. Цьому концерту, під час якого виконувались, серед іншого, твори львівського додекафоніста Йозефа Коффлера¹⁹², передувала лекція Стефанії Лобачевської. На жаль, попри початкові наміри, потім ця форма репрезентації та розповсюдження нової музики та нового мистецтва не мала ніякого продовження. Публіка відреагувала незмінно. «Ми вже давно не чули настільки яскраво сформульованих одностайних виявів обурення, видобутих з найінтимніших, вщент зраних почуттів “цінителів мистецтва”, як серед нашої публіки з приводу виставки групи “Артес”[...]», писав один з рецензентів¹⁹³. Висловлювались навіть вимоги повернути гроші за квиток. Серед

¹⁸⁶ H. Garlińska-Zembrzuska. Там же.

¹⁸⁷ Каталог цієї виставки знайти не вдалося. Про виставку повідомляє рецензія М. Кубішиної: «Wiek Nowy». 1931. 12. V.

¹⁸⁸ «Sztuki Piękne» 1931. № 7. С. 388.

¹⁸⁹ Каталог: «7 Wystawa zbiorowa Zrzeszenia Artystów Plastyków "artés"». TPSP. 15 listopada — 4 grudnia. Lwów, 1931.

¹⁹⁰ Ulotka «Artes». Wydala Zrzeszenie «artés», redagowali Janisz, Streng. Listopad, Lwów, 1931.

¹⁹¹ Kronika. «Słowo Polskie». 1931. № 320. 22. XI.

¹⁹² Там само; також усна розповідь М. Сельської.

¹⁹³ M. Minich. «Kurier Lwowski». 1931. № 328. 26 XI. С. 6.

банальних схвалень та примітивних атак місцевої преси¹⁹⁴ вирізнялась глибока рецензія проникливого критика-початківця Маріана Мініха¹⁹⁵.

Сьома виставка мала більш цілісний характер, ніж попередні, що пояснювалось зближенням як ідейних, так і художніх переконань художників. Цей факт лаконічно сформулював Сельський у згаданому вище «Листку»: «Нас достатньо сильно пов'язує подібність поглядів на художні проблеми і боротьба за зміни у майбутньому».

Через місяць після закінчення сьомої виставки, у січні 1932 року, була готова восьма виставка Об'єднання, друга за рахунком у Варшаві¹⁹⁶. Вона була організована у невеликому виставковому салоні Торговельного дому Братів Яблковських на вулиці Братській. Свої твори, — винятково живопис і графіку, — тут представили Ган, Яніш, Кживоблоцький, Лілле, Райх-Сельська, Рімер, Сельський, Тирович, Влодарський та С. Войцеховський. Рецензій цього разу майже не було. Нічого дивного. Момент був обраний ще менш вдалий, ніж роком раніше, коли виставка принаймні викликала зацікавленість тим, що художня група з'явилась та працювала у Львові, художнє середовище якого було у Варшаві справжньою terra incognita. Детально восьму виставку обговорював тільки Вінклер¹⁹⁷, протягом десяти років вірний своїм ідеалам.

Організація двох виставок протягом незначного проміжку часу була пов'язана зі значним напруженням, не тільки художнім, але й фінансовим. Про те, з якими складностями мусило змагатись Об'єднання, і те, у скільки клопотів з «приємною» частиною роботи обходилась кожна нова виставка, свідчить збережений циркуляр, розписаний дирекцією «Артесу» у січні 1932 року¹⁹⁸. Згідно з цим документом сьома та восьма виставки групи відбулись на підставі задекларованих фінансових внесків членів групи у розмірі 12 (за сьому) та 30 злотих (за восьму виставку). Потім циркуляр просить негайно внести ці суми. «У даний момент каса Об'єднання та приватні кошти його художників покрили перші найнеобхідніші витрати цих виставок. Каса Групи, наразі позбавлена будь-яких дотацій, не може звести подальші рахунки в тому, що стосується майбутніх виставок (згідно зі схваленим бюджетом), а ці рахунки більше не можуть залишатись безоплатними. [...] Якщо Шановні Колеги не зрівняють цих квот, бухгалтер запевняє, що все Об'єднання буде змушене припинити будь-яку виставкову діяльність та інші акції, як це має місце уже тепер».

Цього разу до таких наслідків не дійшло. У квітні та травні виставка групи гостювала у краківському Палаці Мистецтв¹⁹⁹. Виставка була оплачена почасти завдяки львівській експозиції, що відбулась на півроку раніше. Бракувало лише Є. Яніша, О. Кживоблоцького та Т. Войцеховського. У Кракові «Артес» не був прийнятий доброзичливо з тих же причин, що й у Варшаві²⁰⁰.

У травні-червні тільки четверо художників Об'єднання взяли участь у Салоні Львівських Художників, організованому у Львові дирекцією ТПОМ. Це були О. Ган, Є. Яніш, О. Рімер та Л. Тирович. Виставка носила ретроспективний характер, і художники представили також і ті твори, що були намальовані протягом останніх кількох років²⁰¹.

Про те, що група львівських «модерністів» не працювала в цілковитій ізоляції і почувалась зобов'язаною до виявів солідарності всім силам польського авангарду, попри різницю в художніх переконаннях, свідчить лист від дирекції Об'єднання, датований 2-м червня 1932 року, адресований Магістрату Лодзі з приводу призначення Художньої нагороди

¹⁹⁴ «Wiek Nowy». 1931. № 9134. 21. XI. М. К. (Kubiszyna); «Chwila». 30. XI. 1931. (A. Lauterbach); «Gazeta Lwowska». 1. XII. 1931 (S. Machniewicz).

¹⁹⁵ М. Minich. «Kurier Lwowski». 1931. № 328, 336. 26. XI та 4. XII.

¹⁹⁶ Каталог на цій виставці, ймовірно, не було. В архіві А. Кживоблоцького збереглось друковане запрошення, створене за малюнком Л. Тировича. Виставку прокоментувало видання «Sztuki Piękne». 1932. № 8. С. 33.

¹⁹⁷ «Kurier Poranny». 1932. № 21. 21. I. С. 3.

¹⁹⁸ Циркуляр, надрукований на машинці, з печаткою «Артесу», не має дати; вірогідно, він написаний наприкінці січня 1932 року. Власність автора книги.

¹⁹⁹ Каталог: Wystawa XX-a Plastyki Poznańskiej, «Artes» (Lwów) Tadeusza Korpala oraz wystawa bieżąca: TPSP, kwiecień-maj, Kraków, 1932.

²⁰⁰ Див., зокрема, зауваження: М. Dąbrowski. «Ilustrowany Kurier Codzienny». 1932. № 110. 22. IV.

²⁰¹ Каталог: Wystawa obrazów. TPSP. 15 maja — 8 czerwca. Lwów. 1932. Dział 1: Salon Artystów Lwowskich.

міста Лодзі Владиславу Стжемініському. Виражаючи привітання у зв'язку з «цінним схваленням» Міської Ради, «яка призначила нагороду художнику з видатними заслугами у сфері модерністського мистецтва та енергійному співорганізатору Музею Сучасного Мистецтва у Лодзі», об'єднання «Артес» разом з тим гостро засуджувало «нечесну діяльність певних сфер проти особи пана Стжемініського та загального процесу сприяння прогресивного руху в країні»²⁰². Контакти із художнім середовищем Лодзі, що бурхливо розвивалось у цей період, не обмежились лише цим актом солідарності. У 1932 році «Артес» організував у Лодзі свою виставку, вірогідно, в межах співпраці з місцевою Спілкою художників. На жаль, на цю тему не вдалося знайти ніякої більш детальної інформації²⁰³.

Чергова колективна виставка Об'єднання була відкрита у Львові під час осіннього сезону виставок ТПОМ, у жовтні 1932 року²⁰⁴. Під назвою «150 малюнків, гуаші, ксилографій» були зібрані твори, намальовані протягом кількох останніх років (в деяких випадках навіть до 1928–1929 рр.), що повинно було обумовити більш приватний погляд на світ уяви та розвитку таких художників, як О. Ган, Є. Яніш, Л. Лілле, М. Сельська та М. Влодарський. Кількісно скромнішим був внесок Л. Тировича та Стефана Войцеховського. Крім того, до «Артесу» в той час приєднався український живописець та графік Павло Ковжун, який представив свої малюнки та акварелі. Реакції публіки були, як і раніше, ворожі. Виставка викликала, однак, певне розчарування також й у тих, хто прихильно ставився до нових художніх напрямків (наприклад, у Мініха²⁰⁵). Ці люди критикували не продуманий, на їх думку, відбір праць, слабкий рівень та хаотично укладену експозицію.

Так склалось, що жовтнева виставка 1932 року стала останньою колективною виставкою Об'єднання, яке, щоправда, не припинило свого існування та діяльності. Наразі спробуємо зрозуміти причини зменшення активності «Артесу» після 1932 року, аналізуючи з ширшої перспективи художнє середовище Львова, що у 1931–1932 рр. мало певні ознаки поживлення.

Художнє середовище Львова 1931–1932 рр. (Хвістек, «Anum», «Nowa Generacja», LZZAP)

Наприкінці 1930-х років факультет логіки львівського Університету ім. Яна Казимира очолив Леон Хвістек²⁰⁶. Прибуття до Львова цього видатного художника, критика та теоретика мистецтва, наділеного темпераментом воїна в питаннях сучасного мистецтва Польщі, значно збагатило місцеве культурне середовище. Л. Хвістек з часом розвинув широку публіцистичну кампанію як у львівській, так і в загальнопольській пресі, вказуючи, з одного боку, на розпачливу байдужість та неосвіченість суспільства в питаннях мистецтва, а з іншого боку, підтримуючи різноманітні ініціативи представників молодшого покоління як львівських, так і поза-львівських мистецьких кіл. В оптимістичні хвилини Львів уявлявся йому столицею «модерністського» мистецтва, що жила соками вагомими місцевими художніми традиціями, — передусім іконопису, значна колекція якого зберігалась у львівському Національному музеї українського мистецтва і справила на Хвістека надзвичайне враження²⁰⁷. Хвістек, звичайно, не без певного здивування зауважив «Артес». Він потім схвально згадував твори його художників, які були для нього «джерелом справжнього

²⁰² Цит. Згідно з: A. Łabecka. Kronika grupy «a.r.», [w] «Grupa "a.r." 40-lecie międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej w Łodzi». Muzeum Sztuki w Łodzi. 1971. С. 135.

²⁰³ Інформацію стосовно виставки у Лодзі підтвердили, серед інших, М. та Р. Сельські, А. Кживоблоцький та С. Тейссер. Ця виставка також згадується в нотатках С. Войцеховського (інформація сина художника), що вказує на те, що її не можна ототожнювати з лодзинською виставкою львівської спілки художників, яка відбулася у 1935 році (у ній взяли участь члени «Артесу»), тому що в той час Войцеховський уже не жив у Львові.

²⁰⁴ Каталог: «150 rysunków, gwaszy, drzeworytów Ottona Hahna, Jerzego Janisza, Pawła Kowżuna, Ludwika Lillego, Margir Reich-Sielskiej, Hentyka Strenga, Ludwika Tyrowicza, Stefana Wojcechowskiego. TPSP. Lwów. 1932. październik».

²⁰⁵ Рецензії М. Мініха в «Kurjerze Lwowskim». 1932. 22 X; H. Blum «Słowo Polskie». 1932. 12. X.

²⁰⁶ Хвістек оселився у Львові у 1932 році. Estreicher, Leon Chwistek. С. 292

²⁰⁷ Estreicher, там само, с. 294–295. L. Chwistek. Duchowa przyszłość Lwowa. «Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie». 1933. № 74. С. 1.

художнього піднесення»²⁰⁸. До дійсного зближення між Леоном Хвістеком та «Артесом» справа, однак, не дійшла. Спроби Хвістека влаштувати щось на зразок патронату над Об'єднанням наштовхувались на стриманість художників, що не поділяли поглядів автора теорії «розподільності»²⁰⁹. Кандидатів на роль своїх підопічних Хвістек знайде дещо пізніше, серед представників молодших поколінь львівських та краківських художників.

Потім, у цей час поживається середовище українських художників. У 1930-х рр., завдяки активним зусиллям цього середовища, створено товариство незалежних українських художників, — «Асоціацію незалежних українських митців», АНУМ, успадковану модернізовану версію Гуртку діячів українського мистецтва (ГДУМ). АНУМ об'єднував не лише місцевих митців, але й художників, що працювали у Радянському Союзі та на Заході, переважно в Парижі, в тому числі таких видатних особистостей, як А. Петрицький, В. Седляр, О. Грищенко та М. Глущенко. Мета та основні засади Товариства окреслювались досить узагальнено. Об'єднання призначалось для тих художників, які, як ми довідуємося з каталогу, «відчувають спорідненість між собою на спільному шляху українського мистецтва, знаються на свободі пошуків, безпосередності вираження, які нам приносять життя, і, найважливіше, — на сучасності»²¹⁰. Перша виставка АНУМ, організована восени 1931 року, була досить далека від войовничого авангарду. Козицький з її приводу писав: «[...] я думав, що матиму справу з виступом авангарду художньої лівизни, подібної на наші групи “Praesens” чи “Артес”. А в дійсності це не так. [...] Хіба що кілька картин виразно обумовлені конструктивізмом чи сюрреалістичними деформаціями»²¹¹.

Тим не менше, Асоціація поживала перебіг українських виставок та посилила процеси творчих пошуків серед молодших поколінь митців. Постійно підкреслювався зв'язок цієї групи з сучасним західним мистецтвом. На першій виставці експонувався, окрім творів її художників, ряд графічних творів видатних західноєвропейських митців: Громаєра, Дерена, Дюфо, Цадкіна, Пікассо, Шагала, Северина та ін. Пізніше діяльність АНУМ стала надзвичайною плідною, позаяк включала не тільки організацію виставок, але й досить розгорнуту видавничу діяльність, включно із власним часописом «Мистецтво»²¹². Одним з провідних діячів АНУМ був вже знайомий нам з виставки «Артесу» Павло Ковжун. У виставках цього об'єднання кількаразово брав участь Роман Сельський.

У 1932 році у Львові закінчилась всепольська подія, — виставка об'єднання «Нова Генерація». Йшлося про спробу створення «спільного фронту» між кількома середовищами: пост-імпресіоністів та капістів, які значно посилились у цей час, та рештками «старого» авангарду, що його у комітеті виставки репрезентував Стжемінський. «Ми прямуємо тісними рядами: не вслід один одному, але всі нарівні: паралельно. Для того, щоб здобути сучасність», — проголошував бундючний і разом з тим таємничий вступ до каталогу виставки²¹³. Тут, серед інших, представили свої твори Стжемінський (універсальні образи), Стажевський (абстрактні композиції), Анжей Пронашко та Леон Хвістек. Переважну більшість на виставці, однак, склали твори художників з таких художніх об'єднань, як «Jednogo», «Zwornik», «Pryzmat», а також їх послідовників, — Чижевського, Федковича, Гежабека, Гриньковського, Коварського, Кірха, Поланського, Збігнева Пронашко, Таранчевського та інших. У виставці також взяли учать капісти, — Цибіс, Ярема, Нахт, Потворовський, Рудзька-Цибіс. Львів'яни вперше отримали можливість ознайомитись у подібному обсязі²¹⁴ з творами учасників давнього «живописного концерту» у новій, більш

²⁰⁸ L. Chwistek. Tęsknota za elitą artystyczną. «Słowo Polskie». 1933. 25.XII. С. 6.

²⁰⁹ В оригіналі «strzeżizmu». Усні свідчення М. та Р. Сельських, а також Т. Войцеховського.

²¹⁰ Каталог четвертої виставки Асоціації незалежних українських митців. Грудень-січень. Львів, 1933–1934.

²¹¹ W. Kozicki. Wystawa malarzy ukraińskich. «Słowo Polskie». № 266. 1931. 28. IX. С. 4–5.

²¹² Протягом 1932–1936 рр. було видано п'ять номерів часопису, який складався з 4-х зошитів. З ініціативи АНУМ було також видано окремий том, присвячений екслібрисам, а також ряд монографій українських художників.

²¹³ Каталог: Нова Генерація. Перша виставка. ТПОМ, 17 липня — 18 вересня. Львів, 1932.

²¹⁴ Деякі твори капістів, — Валішевського та Чапського, — вже рік тому експонувались під час Листопадового салону Інституту пропаганди мистецтв і демонструвались у Львові в межах весняної виставки ТПОМ (каталог: Wystawa wiosenna. TPSP. Maj-lipiec. Lwów, 1931).

зрілій іпостасі, що згодом залишила відчутний відбиток на польському мистецтві 1930–1940-х років. Немає нічого дивного в тому, що львівські рецензенти сприйняли виставку в якості симптому змін в напрямку панівної ролі колориту та вирішення «суто живописних» проблем²¹⁵.

Одним із провідних організаторів «Нової генерації» став львівський художник Максиміліан Фоєррінг. У минулому пассеїст, він пережив у 1927 році в Парижі художній злам, після якого несподівано почав працювати в стилі експресіонізму, який так обурював львів'ян-відвідувачів його персональної виставки у 1930 році²¹⁶. Тепер він працював у напрямку колоризму, у цього художника завжди пов'язаного з певною експресивністю малюнку. Серед львівських художників Фоєррінг зумів налаштувати співпрацю не тільки із згаданими вище Л. Хвістеком та А. Пронашко, але й з Кжижановським, Радніцьким та Менкесом. «Артес» відмовився від пропозиції долучитись до нової організації. Союз «лівого крила» з «центром» сучасного молодого мистецтва не витримав випробувань часом, і «Нова Генерація» не зіграла значної ролі у всепольському художньому процесі. Друга виставка, відкрита також у Львові трьома роками пізніше, була вже суто локальною подією²¹⁷.

У тому ж 1932 році в організаційному житті львівського художнього середовища відбулась визначна подія: йдеться про створення сильної та впливової репрезентативної професійної спілки. В якості реакції на заклик краківської Спілки польських художників стосовно поширення профспілкового руху у всі значні культурні центри країни, 20 грудня 1932 року було створено Львівську професійну спілку художників-пластиків²¹⁸. Вона виникла завдяки поєднанню трьох вже існуючих на території міста художніх об'єднань: групи «Артес», «Спілки десяти художників» та «Нової Генерації» (чи, точніше, її львівської філії), які, проте, ще зберігали власну автономність. У назві Спілки не випадково немає прикметника «польських»: це було наслідком того, що склад її організаторів був цілковито інтернаціональним, що давало можливість брати участь в її діяльності багатьом українським художникам, зокрема, членам АНУМ (хоча ця українська група і не увійшла до складу ЛПСХ)²¹⁹.

Спілка виникла завдяки ініціативі представників молодшого покоління львівських художників. Живописці-консерватори, які здебільшого належали до старших поколінь, не увійшли до складу нової організації²²⁰. Таким чином, всі найбільш активні творчі групи Львова могли поєднати зусилля у спільних акціях. Першим головою Спілки був обраний А. Пронашко; крім нього, організацію очолювали деякі представники «Артесу», — Л. Лілле в якості віце-голови, Р. Сельський, О. Кжибовлоцький, Л. Тирович. Одним з перших досягнень нового Зв'язку було внесення пропозиції особисто Президентові міста у справі заснування у

²¹⁵ H. Blum. «Słowo Polskie». 1932. № 209. 1. VIII. С. 6–7.

²¹⁶ Каталог: Wystawa prac Maksymiliana Feuerringa. TPSP. 1930. 2–26 marca (z obszernym wstępem J. Güttlera). Див. Також рецензію: J. Kilian-Stanisławska. «Gazeta Poranna». 1930. № 9167. 23. III. С. 14.

²¹⁷ Katalog: Nowa Generacja. Oddział Lwów. Miejskie Muzeum Przemysłu artystycznego. 22 września — 3 października. Lwów, 1935. В якості гостей у цій виставці взяли участь, серед іншого, Сельські, Тирович та Тадеуш Войцеховський.

²¹⁸ Професійний рух львівських художників мав власну, довшу історію. Однак жодна з профспілок, які до цього часу працювали у Львові, не відіграла настільки ж значної ролі в художньому житті міста. Тут у 1920 р. виникла Спілка художників Східної Малопольщі (першим її очолив Тадеуш Рибковський). Починаючи з 1921 р., ця спілка організувала виставки у власному приміщенні на вулиці Вроновських, 4. У травні 1930 року було створено Синдикат художників південно-східних земель (одним з провідних її організаторів став Павло Граєвський). Про появу Львівської професійної спілки художників (LZZAP, Lwowski Związek Zawodowy artystów-plastyków) див.: «Głos plastyków». 1932. № 11–12. С. 149; Simsund. Lwów placówka plastyków. «Gazeta Poranna». 1933. 5. III.

²¹⁹ Це спричинило згодом, наприкінці 1937 року, розкол ЛПСХ та виникнення, завдяки ініціативі В. Лама, окремої Професійної спілки польських художників, яка повинна була дбати про «вплив на художнє життя міста в напрямку підтримки у ньому характеру та впорядкування польської культури» («Dziennik Polski». 1938. 2. I. С. 1.). Нова Спілка, однак, не відіграла практично ніякої ролі. Див. Також статті: J. Kilian-Stanisławska. «Dziennik Polski». 1937. 15. XI; S. Kramarczyk. 1937. 22. XI.

²²⁰ Деякі з них тільки у 1938 році створили Львівську спілку незалежних художників. В каталозі їх першої виставки сказано: «Адже всім відомо, що існуючі у Львові професійні спілки визнають та підтримують тільки певні мистецькі напрямки, чим ставлять ширші кола львівських художників у прикру та незручну моральну та матеріальну ситуацію [...]». Katalog I wystawy dzieł sztuki, Lwowski Związek Niezależnych Artystów Plastyków. Lwów, 1938.

Львові музею сучасного мистецтва²²¹. Іншим важливим завданням вважався пошук власного приміщення для проведення виставок, що увінчався успіхом тільки частково і тільки восени 1933 року.

Неоартес.

Виставки Об'єднання та експозиція «Краківської групи»

Поява профспілки та активна участь в її діяльності деяких художників «Артесу» мусили послабити організаційну активність їх власного Об'єднання. Лілле, який досі очолював «Артес», взяв на себе безліч нових обов'язків. В новій спілці він виконував обов'язки віце-голови, а в той же час зніціював і з того часу регулярно підтримував «Wiadomości Plastyczne», — програму на львівській хвилі Польського радіо. Тим не менше, «Артес» продовжував роботу. В лютому було проголошено випуск «Папки “Артесу” № 2», що повинна була включати графіку Лілле, Рімера, Сельських, Ковжуна, Тировича та С. Войцеховського²²². З невідомих причин ця ініціатива реалізована не була. Перелік прізвищ авторів запроєктованої «Папки» є більш-менш сталим, та в ньому, однак, бракує провідних художників групи — Єжі Яніша, Марека Влодарського та Отто Гана. Це можна пояснити розколом, що відбувся у групі через місяць.

20 березня 1933 року львівські газети надрукували коротке повідомлення про створення в межах ЛПСХ «нової художньої організації під назвою “Неоартес”»²²³. До її складу увійшли: О. Ган, Є. Яніш, М. Влодарський, О. Кживоблоцький та О. Рімер, тобто, власне, все так зване «ліве крило» «Артесу». Нині важко зрозуміти причини розколу. Він не міг бути занадто глибоким, оскільки вся ця історія не згадується учасниками подій. Прибічники відділення напевне прагнули надати більшого масштабу своїй діяльності та збільшити активність виступів групи, що їм, зрештою, не вдалося. З «неоартесом» можна пов'язати тільки одну виставку, — творів Гана, Яніша та Влодарського, організовану тільки наприкінці листопада 1933 року, вже в циклі виставок ЛПСХ. Питання видається особливо складним з огляду на те, що в той же час, а також трохи пізніше, реалізовувались ініціативи під минулою назвою Об'єднання. У 1933 році «Артес» долучився до протестів у справі польського павільйону на Венеційській бієннале 1932 року²²⁴. Восени того ж року увагу всіх учасників Об'єднання було зосереджено на дискусії стосовно питання «нового реалізму», що поглинало всі помисли деяких художників вже з кінця 1931 року. Дискусії виникли у зв'язку з виданням анкети на тему «нового реалізму»²²⁵, яку, ймовірно, опрацював М. Влодарський. Врешті, 16 червня 1934 року дирекція Об'єднання висловила солідарність з акцією протесту проти Краківського Салону 1934 р., та з бойкотом краківської філії Товариства прихильників образотворчого мистецтва²²⁶. Він став останнім формальним виявом активності «Артесу» з тих, що їх можна зафіксувати сьогодні. Художники і далі працювали у тому ж складі протягом іще кількох років (до 1936 р. включно), позаяк їх об'єднувала певна спільність пошуків. Формально «Артес» так ніколи і не був розформований, і ще у 1935 р. Л. Лілле посилається на нього у статті «Сучасні львівські художники», живаючи теперішній час²²⁷.

Починаючи з 1933 р., художники групи «Артес» виставлялись тільки індивідуально або в контексті великих колективів, найперше ТПОМ (спільна виставка М. Сельської та Л. Тировича у квітні 1933 року²²⁸ та виставка О. Рімера в листопаді того ж року²²⁹), а пізніше — в скромному салоні Спілки, який містився в кулуарах «Teatru Rozmaitości» по вул.

²²¹ Simsund. Lwów...

²²² «Lwowskie Wiadomości Artystyczne i Literackie». 1933. № 71. С. 4. (Kronika).

²²³ «Słowo Polskie». 1933. 20 III.

²²⁴ «Sztuki Piękne». № 9. 1933. С. 102.

²²⁵ Зберігся опис анкети та відповіді на її запитання Т. Войцеховського, датовані 18 листопада 1933 року (з архіву художника).

²²⁶ «Głos plastyków». 1934. № 9–12. С. 174.

²²⁷ «Nowe Czasy». 1935. № 8. С. 5.

²²⁸ Каталог: Pokaz prac Margity Sielskiej oraz zbiorowa wystawa grafiki Ludwika Tyrowicza. TPSP. Kwiecień, Lwów, 1933.

²²⁹ Wystawa dzieł sztuki. TPSP. Październik. Lwów, 1933. С. 7.

Рутковського. Цей Салон організував, як писали газети, Отто Аксер, живописець та сценограф львівських театрів. Геометричні, насичені яскравими кольорами площини кольорів ділили стіни відповідно до спеціально запроєктованих кубічних меблів, створюючи інтер'єр, який, напевне, мусив нагадувати аналогічне рішення інтер'єру, виконане Стжемініським у Лодзі²³⁰.

Виставки досить часто змінювались, збігаючись із кожною новою прем'єрою, і відбувались у цьому місці аж до жовтня 1935 року, коли Спілка отримала від міста нове приміщення, поряд з садибою ТПОМ²³¹. Перша виставка, що відбулася у Театрі, була організована в жовтні 1933 року під гаслом «Сучасний інтер'єр — сучасна картина»²³². Серед інших, в ній взяли участь Є. Яніш, О. Кживоблоцький та Р. Сельський.

З виставок, найбільш важливих з точки зору Об'єднання, слід вказати згадану вище експозицію Гана, Яніша та Влодарського, що відбулася у листопаді 1933 року²³³; першу виставку живопису Тадеуша Войцеховського, датовану травнем 1934 року²³⁴, виставку малюнків Л. Лілле у червні (?) того ж року²³⁵, а також колективну виставку групи у травні 1935 року, яка спочатку експонувалась у Лодзі, і уславилась візитом поліції, яка зняла зі стіни картину О. Гана «Кінь» (іл. 105) з обвинуваченням у аморальності твору²³⁶.

Розповідаючи історію творчого об'єднання художників «Артес» протягом останніх років його існування, слід згадати також про ще одну важливу подію. У 1933 році «Артес» вже не був цілісною авангардною групою молодшого, «пост-формістського» покоління. В листопаді того ж року вперше офіційно виступила нова група, що поєднувала постулати формальних пошуків із суспільно-політичними інтересами; вона називалась «Краківська група» (або «Краківська група» — «Живі»). Це об'єднання організували кілька студентів останніх курсів Краківської академії мистецтв, але перша їх виставка відбулась, власне, у Львові²³⁷. З цим містом молодих художників поєднували досить тісні зв'язки. Двоє співорганізаторів групи, Станіслав Осостович та Леопольд Левицький, походили зі Львова, саме тут вони тривалий час працювали у 1930-х рр. Львівська виставка цієї групи була передусім заслугою Леона Хвістека, який з перших, іще краківських часів, виступів цієї молоді приділив їм багато сповненої ентузіазму уваги, і був, фактично, офіційним захисником групи. Попри те, що в якості групи художники виступили вперше, вони вже не були дебютантами. Деякі з них навіть брали участь у «Виставці Групи сучасних художників», що відбулася за два місяці до описуваних подій у Варшаві і яка ненадовго об'єднала різні напрямки ослабленого авангардного руху країни (проте, однак, без «Артесу» чи «Неоартесу»²³⁸). Енергійністю та організаційними ініціативами відрізнявся, однак, переважно Осостович. У Львові саме він заопікувався рекламою, критикою, розширенням складу групи. В процесі цих клопотів він стикнувся, як свідчить його листування²³⁹, з протистоянням

²³⁰ M. Minich. «Kurier Lwowski». 1933. 23 X. С. 6.

²³¹ Більш відповідне потребам приміщення Спілка отримала тільки на початку 1938 року, у будинку № 9 на Маріяцькій площі. Місто, однак, ніколи не зважилось на те, щоб побудувати спеціальний виставковий павільйон, про що віддавна просили і художники, і ТПОМ. Переважно через брак відповідної площі не була реалізована ініціатива створення львівської філії Інституту пропаганди мистецтва (див. Memoriał w sprawie utworzenia Oddziału IPS we Lwowie, z końca 1935 r. Archiwum IPS w Instytucie Sztuki PAN).

²³² Перелік виставлених творів був надрукований в програмці вистави: «Scena Lwowska». 1933. z. 8. С. 153–154; про цю виставку також писали: М. Minich. «Kurier Lwowski». 1933. 23 X. С. 6.; Н. Blum. «Słowo Polskie». 1933. 14. X. С. 5–6.

²³³ Н. Blum. Nowe kierunki w sztuce plastycznej. Z powodu ostatniej wystawy w foyer Teatru Rozmaitości. «Słowo Polskie». 1933. 18. XII. (dodatek «Nauka, Literatura, sztuka». № 33). С. 2.

²³⁴ Див. Рецепції: М. Minich. «Kurier». 1934. № 159. 13. VI; А. Lauterbach. «Chwila». 1934. № 5472. 17. VI. С. 10; Н. Blum. «Gazeta Lwowska». 1934. 22. VI; М. Kubiszyna-Majerska. «Wiek Nowy». 1934. 22. VI. С. 9.

²³⁵ Ця виставка згадується: «Głos artystów». 1934. № 9–12. С. 183; «Sztuki Piękne». № 10. 1934. С. 352. Детальнішої інформації у львівській пресі відшукати, на жаль, не вдалося.

²³⁶ J. Kilian-Stanisławska. «Kurier Lwowski». 1935. № 156. 7. VI. С. 5. Факт експропріації картини Гана з виставки згадує також, в дещо перебільшеній інтерпретації, Ігнацій Вітц (I. Witz. Obszary malarskiej wyobraźni. Kraków, 1967. С. 61).

²³⁷ Wystawa dzieł sztuki. TPSP. Październik. Lwów, 1933. Cz. I. С. 3–5.

²³⁸ Каталог: Katalog wystawy Grupy Plastyków Nowoczesnych. IPS. 10. VI — 10 VIII. Warszawa, 1933.

²³⁹ Лист С. Осостовича до С. Блондера від листопада 1933 року. Архів кореспонденції С. Блондера в Інституті мистецтв ПАН, рукопис № 773–I.

деяких львівських художників, що захищали власне звужене розуміння професійних інтересів. Дійшло до гострого конфлікту з Л. Лілле, який на той час виконував обов'язки голови Професійної спілки (після відходу А. Пронашко). Він протестував, згідно з Л. Хвістком, проти пропаганди виставки «чужої групи», до того ж «бойкотованої» Спілкою (йшлося про ухвалений ЛПСХ 30 червня 1933 року бойкот виставок ТПОМ, в салоні якого відбувалась виставка «Краківської групи»). Ці провінційні конфлікти та спричинені ними особисті антипатії початково ускладнили взаємні контакти між львівським «Артесом» та ідейно близькими йому краківськими художниками. Зближення і навіть дружба між деякими художниками стали можливими лише через кілька років. Це, однак, не входить до хроніки вже фактично не існуючого в той час львівського об'єднання.

Пожвавлення культурного життя у Львові у 1933–1935 рр. (Театр; часопис «Сигнали»).

Загальні тенденції, властиві польському художньому життю, далися взнаки у Львівській спілці художників, а також відбилися на зовнішньому поживавленні та партикулярних амбіціях деяких художників, котрі, безсумнівно, мушили розчарувати таких витривалих воїнів нового мистецтва, як Леон Хвістек. Осостович писав восени 1933 року: «Хвістек сильно пригнічений ситуацією, сформованою на живописному арт-ринку: зростанням впливів консерваторів та програшем модерністів. Він втратив інтерес до краківських та львівських художників, і, власне, це стосується безплідності ініціатив модерністів»²⁴⁰. Можливо, останнє твердження стосується також деяких ініціатив «Артесу».

Були, проте, і позитивні явища, — переважно у ширшому розумінні контексту культурного життя Львова. Той же Хвістек під час публічних лекцій неодноразово озвучував суттєво відмінні настрої. В інтерв'ю львівському щотижневику «Авангард» у листопаді 1933 року він сказав: «[...] мені здається, що сучасний художній Львів прокидається від одвічного сну і переживає власний ренесанс. Я починаю помічати у ньому нове життя і живий рух»²⁴¹. Навіть якщо деякі визначення тут можна списати на користь публіцистичної красномовності, слід, тим не менше, також сказати, що Хвістек мав рацію. Спілка Художників започаткувала серію власних, напрочуд цікавих виставок (про них йшлося вище); організовувались рекламні акції (художні виставки та лекції, в межах яких Л. Хвістек проголосив свою «Боротьбу за нове мистецтво»). Театральне життя переповнювали цікаві події, важливі навіть і у масштабах всієї країни, — завдяки діяльності директора міських театрів Вілама Гожиці, наступника Леона Шиллера, а також праці сценографів А. Пронашко та О. Аксера.

Восени 1933 року молодий Львів дочекався власної трибуни у пресі. Це відбулося тоді, коли група молодих обдарованих публіцистів створила часопис «Сигнали», якому вдалося вижити і з часом створити середовище, в якому формулювались ідеї прогресивної інтелігенції міста²⁴². З «Сигналами» була початково пов'язана група, чи, радше, літературний

²⁴⁰ Там само.

²⁴¹ T. Hollender. Artystyczny Lwów przez okulary pogodnego filozofa. Wywiad «Awangardy» z prof. D-rem Leonem Chwistekom. «Awangarda». 1933. № 4. С. 1–2.

²⁴² У Львові протягом 1930-х рр. кількаразово відбувались спроби створити культурологічний журнал. Весною 1931 року вийшло кілька номерів видання «Tydzień» під редакцією С. Кавина, Т. Терлецького та Б. В. Левицького. В тому ж році був виданий єдиний номер видання «Pomost», — «щомісячника, присвяченого сучасній культурі», як вказувалось у підназві, а також лівацькі «Trybu» (ред. Г. Арнольд, Й. Шпевак, С. Е. Лец, Л. Пастернак) та «Nowa Kronika» (red. A. Dan). Найбільша кількість ініціатив у цьому напрямку припадає на 1933–1934 рр. Згодом, окрім «Сигналі», друкуються «Wczoraj — Dziś — Jutro» (двотижневик та оновлена майбутнім складом редакції «Сигналі» з Т. Холлендером на чолі версія «Małopolanina»); «Авангард» («незалежний ілюстрований тижневик, присвячений справам театру, кіно та радіо»), «Kultura Lwowa» (щомісячне видання, редактор К. Левандовський) та «Акція Narodowa» (двотижневик під редакцією К. Грабика. Номер 10 присвячено літературі та мистецтву «Молодого Львова»). За винятком останнього часопису, який мав радше суспільно-політичний характер, жодному з видавців не вдалося опублікувати більше ніж кілька чи кільканадцять номерів. В той же час за ініціативи З. Балька був оновлений єдиний, але, на жаль, малорухомиий культурний часопис Львова з дещо більшою традицією (від 1925 року), — «Lwowskie Wiadomości Artystyczne i Literackie» (часопис видавався до 1934 року). В другій половині 1930-х рр. з'явилися також «Nowe Czasy» (1935–1936, двотижневик під редакцією С. Менкарського) та «Lwów Literacki» (1937, редактори А. Крчківський та З. Блуменфельдова), засновані в якості конкурентів «Сигналам». З українських часописів слід згадати передусім літературно-художній двотижневик «Назустріч» (1934–1938).

клуб «Рибальтів»²⁴³. Наступний рік приніс нові ініціативи: виникли нові інституції, — Суспільно-політичні курси, засновані завдяки ініціативі Л. Хвістека, Клуб Юної Інтелігенції, та ін.²⁴⁴.

Це все змінило культурну атмосферу міста, принаймні стосовно того, якою вона була під час перших виставок «Артесу». Протягом цих років змінились, очевидно, не тільки форма, але й зміст культурного та художнього життя. Еволюція поглядів та творчості художників, які нас цікавлять, була цьому виразним доказом.

Частина III. Артес. Творчість

Для того, щоб у тій мірі, в якій це наразі можливо, охарактеризувати доробок художників, що створили групу «Артес», потрібно ще раз повернутись до Парижа, — міста, що вирішальним чином вплинуло на їх творчі біографії.

Близько 1925 року кубізм вже пішов в минуле. «Якщо те, що ми називаємо кубізмом, полягає тільки у зовнішньому вигляді, кубізм зник; якщо ж кубізм — це естетика, то він цілковито втілюється у живопис», стверджував Хуан Гріс²⁴⁵. Естетика кубізму увійшла в основу багатьох художніх напрямків та індивідуальних програм 1920-х років. До нього звертався пуризм, концепцію якого проголосили Ле Корбюз'є та Озенфан у впливовому щомісячнику «Esprit Nouveau». До ідей пуризму звертався Фернан Леже з його новою предметністю, індивідуально вирішуючи проблематику кубістичного перевороту в мистецтві. Х. Гріс на основі синтетичного кубізму виробив власну концепцію нового «великого стилю». З кубізму розпочинались, поступово віддаляючись від нього, нові тенденції: у дещо поміркованій формі — у творах А. Глейза та Ж. Віллона (остання виставка організованої ними «Sections d'Or» відбулась саме у 1925 році); та у більш радикальній формі, представленій П. Мондріаном та групою «De Stijl». Інші, як, наприклад, А. Лоте, наслідували тільки поверхові та зовнішні аспекти кубізму, пропагуючи своєрідний сучасний академізм, що, в свою чергу, викликав антикубістичну реакцію.

Важко уявити, щоб львівська молодь, захоплена усілякою «сучасністю», опинившись в Парижі, могла байдуже пройти повз «багатий спадок» кубізму. Навіть Єжі Яніш, зазвичай далекий від будь-якого формального порядку, робив начерки у виразній, хоч і поверхневій, кубістичній манері. Зберігся його малюнок з мотивом Ейфелевої вежі, що нагадує твори Р. Делоне (іл. 74). Колеги Яніша, які відвідували Academie Moderne, особливо Отто Ган та Марек Влодарський, піддалися сильному впливу позірно «сучасної» формули Ф. Леже.

В ті роки Леже переживав свою класичну епоху, свій розквіт. Після «механічного» періоду 1920-х рр. в його творах знову з'являються людські постаті, розташовані в пейзажах або інтер'єрах, — монументальні, позбавлені індивідуальної експресії, створені з гладеньких блискучих сегментів, вмонтованих в геометричний стелаж оточення. Могло скластись таке враження, ніби завдяки взаємодії з революційними здобутками кубізму нарешті народився стиль, який міг би виразити дійсний сенс нових часів, їх сутність, всю анонімну точність та оптимізм прогресу²⁴⁶.

М. Влодарський під безпосереднім впливом творів Ф. Леже малює у 1925–1926 рр. такі композиції, як «Перукар» (Музей мистецтв у Лодзі), «Фігура з грамофоном» та «Двоє негрів». Один і той же тип геометризації, «жерстяне» моделювання та живе, дзвінке поєднання кольорів з першого погляду справляють сильне враження. Наприклад, «Перукаря»

²⁴³ Перший вечір «Рибальтів» відбувся у грудні 1933 року. Вступну промову проголосив Т. Банас. Пізніше, переважно у квітні та травні 1936 року, деякі поети та письменники відійшли від «Сигналів» і почали співпрацювати з «Dziennikom Polskim», де з листопада 1936 року друкувалась «Kolumna Rybaltów». Про Рибальтів згадується також у книзі L. Kaltenebergh. Ludzie i lata. 1960. Машинопис з Бібліотеки ім. Оссолинських у Вроцлаві.

²⁴⁴ Estreicher. Leon Chwistek... С. 293.

²⁴⁵ Відповідь на анкету стосовно кубізму у виданні «Le Bulletin de la Vie Artistique». 1925. № 1. Цитата за виданням: M. Porębski. Granica współczesności. Wrocław, 1965. С. 251.

²⁴⁶ Descarques. Fernand Leger. Розділ «Le Tentation du Classicisme». С. 59.

можна порівняти, також з огляду на мотив, з «Тією, хто розчісується» Ф. Леже, датованою 1922 роком. Твори М. Влодарського відрізняє більш помітна індивідуалізованість персонажів, підкреслена характерними рисами облич. Перукар чи чоловік в капелюсі, що сидить біля грамофону (іл. 40), не зважаючи на схематичність рис, зберігають типову елегантність модників із передмістя. У Ф. Леже подібна характерність персонажів зустрічається досить рідко (наприклад, знаменитого «Механіка», датованого 1920 роком, можна вважати радше винятком із загального правила). Замилування найменшими тонкощами деталей на тлі розширеної нарраційності послаблює суворість технократичної деформації та жорсткість композиційних поділів навіть у тих творах, які підносять сучасну іконографію до рівня маніфесту, — як, наприклад, у творі «Гараж» (іл. 47). В цій картині, точніше, в збереженому дотепер начерку до неї, М. Влодарський у досить наївний спосіб інтерпретував кубістичну засаду «багатократного огляду», втілюючи її в якості зображених на одній площині ракурсів згори, з фасадної частини та збоку.

З часом групи геометризаних форм, що досі виступали в творах М. Влодарського в якості тла для великих фігур і мали загалом тематичні функції в якості фрагментів інтер'єру або пейзажу, виокремлюються в окремі системи гладеньких кольорових площин або рельєфно модельованих абстрактних композицій. Ці системи самі по собі перетворюються на теми осібних картин, як, наприклад, у «Контрастах форм» (1926 р., іл. 51), витриманих у чистих акордах блакитного, жовтого, білого та рудувато-червоного. Щоб зрозуміти походження цих нечисленних, чисто абстрактних творів Влодарського, не потрібно звертатись до модного в ті роки конструктивізму: їх безпосередній взірець можна знайти також у творчості Леже, в його «архітектонічних» композиціях 1925–1926 рр.

Найчастіше в ці геометричні системи вписувались легко впізнаванні предмети (фрукти, сифони, ножиці), або в постаті. Початково досить часто зустрічається людська фігура, виконана нібито у вигляді плаского рельєфу, що відіграє досить вагому роль у всій композиції. Тут слід згадати такі твори Влодарського, як «Велосипедисти» (олійна версія — у приватній колекції), «Той, хто лле вино» (іл. 41) та «Фігура з трубою» (прив. колекція), а також єдиний твір Отто Гана цього періоду, що зберігся дотепер: «Велосипедисти» (іл. 43). Творчість обох художників в цей період була надзвичайно тісно взаємопов'язаною. Це очевидно завдяки наступним творам: «Композиція з раковиною» (приватна колекція), «Риби та портрет» (Музей мистецтв у Лодзі), «Голова» (Національний музей у Вроцлаві) М. Влодарського, а також створений трохи раніше «Колаж» (іл. 44), «Робітники» (іл. 39) та «Гиря» Отто Гана. Цей останній твір ми знаємо тільки з описів Яніша: «десятикілограмова кухонна гиря пласко вписана в оточення яскравих, кутастих форм»²⁴⁷. Неважко зауважити, що у всіх цих композиціях панує чітко продуманий, суто пластичний порядок, який тримається на контрастах, що їх скрупульозно перелічив Л. Лілле у вступі до першої львівської виставки обох художників: горизонталі та вертикалі, пласкі та об'ємні, кулясті та загострені, прямокутні, реальні та абстрактні. «Ці правила, — писав Лілле, — уможливають дисципліну, напружене зусилля кожної лінії, відкриття нових, досі невідомих нам джерел прекрасного»²⁴⁸. Дещо пізніше у творах М. Влодарського періоду 1927–1928 рр. починають домінувати банальні предмети, а людська постать зводиться до якогось фрагменту (голова, рука), що набуває того ж сенсу, що і всі інші елементи композицій (іл. 48, 49).

Львівські учні *Academie Moderne* цього разу прямували шляхом свого вчителя. «Краса є всюди: в предметах, у фрагментах, у цілковито вигаданих формах», стверджував Фернан Леже²⁴⁹. В березні 1926 р. він відкрив виставку своїх нових творів. Це були натюрморти, з якими розпочався новий етап у його творчості, — звичайні, щоденні предмети, профілі облич, радше чудово викреслені, аніж намальовані, позбавлених власних, властивих їм досі, функцій та значень, що переносились у нову, суто пластичну, ригористично упорядковану

²⁴⁷ Єжі Яніш. Спогади...

²⁴⁸ Каталог: *Wystawa zbiorowa Hahna Otto, Strenga Henryka, sztuka prymitywów*. TPSP. Czerwiec-liepiec. Lwów, 1928.

²⁴⁹ Фернан Леже. Функції живопису. Варшава, 1970. С. 103. Наведена цитата датована 1935 роком, але Леже і раніше говорив щось подібне, — див. його текст 1925 року (с. 85).

дійсність образу²⁵⁰. Нові функції предмету, промовистість фрагменту підказали художнику форми сучасної реклами, фотографія та кіно, з їх збільшеннями та наближеннями. Це. Але також і «примітивна» візуальна мова паризького передмістя, і автентичний, народний, вільний від умовностей професійного мистецтва, магічний реалізм видатного Митника Руссо, який справив сильне враження на Леже іще на початку його кар'єри. Вивіски та вітрини провінційних магазинчиків, дешевенькі листівки, ярмаркові декорації додавали свою «незграбну», але таку свіжу форму, та допомагали створювати новий стосунок до предмету, позбавлений традиційних сентиментально-експресіоністських асоціацій. Власне, ця особливість творчості Ф. Леже, яка, з його точки зору, «поєднала примітиви сучасної епохи»²⁵¹, мусила бути особливо близькою його львівським учням. Влодарський іще напередодні приїзду до Парижа шукав натхнення у «наївному» мистецтві («Дитячі спогади», іл. 26). У Парижі він, нарівні з творами, виконаними під безсумнівним впливом вчителя, водночас писав і інші твори, безпосередньо пов'язані з «периферійним» мистецтвом.

Зафіксований у пам'яті, а можливо, і в кишеньковому альбомі образ почасти народної, почасти комерційної продукції рідної галичанської провінції художник поєднував зі стимулами, що їх постачала актуальна дійсність французької banlieue. В таких акварелях та рисунках, як «1 centime par jour» (іл. 48), «Магазин бензину» (приватна колекція), «Купання» (приватна власність), «Родина та кінь» (іл. 46), зникає архітектоніка композицій Леже та нова точність у моделюванні форм. Похибки перспективи, наївні деформації рисунку, в якому точно передано деталі, трансформувались і навіть копіювали ярмаркові вивіски чи твори вуличного богомаза. Інспірації такого типу двоє львів'ян піднесли до рангу маніфесту, коли, повернувшись у 1928 році, організували свою першу львівську виставку. Окрім власних творів, привезених з Парижу, вони показали на ній «мистецтво примітиву». Що це визначення означало в даному випадку, частково може пояснити інформація одного з рецензентів²⁵². Це були фігуративні скульптури, «як місцеві, так і заморські», та дивні предмети: птах, зроблений з рогу, мідне начиння у формі риби, і навіть ікони провінційних церков. Ідея виставки нагадувала ту, що її за десять років до того спробували реалізувати формісти, експонуючи на своїй першій виставці народний живопис на склі. Єдине, що тоді йшлося про звернення до місцевої традиції та акцентування національної основи мистецтва, а тепер реалізовувалась більш універсальна ідея. Додамо: «заморські» скульптури — невичерпне джерело натхнення європейського авангарду з часів перших виставок кубістів та експресіоністів.

Майстерня Ф. Леже та наївне мистецтво не були єдиними паризькими інтересами, принаймні, для Влодарського. Про Гана ми знаємо, на жаль, досить мало. Кишенькові альбоми Влодарського²⁵³, що збереглися донині, свідчать про вже відому нам зацікавленість художника творчістю М. Шагала; тут можна знайти також слабе відлуння футуризму.

У 1926–1927 роках в доробку М. Влодарського з'являються гуаші з фігуративними мотивами, відчутно стилізованими під форми синтетичного кубізму (іл. 50), чи намальованими пливкою лінією, незалежною від пласкої кольорової плями. Обидві інтерпретації пов'язані з творчістю П. Пікассо. Влодарський також цікавиться фотоколажами, новою технікою, винайденою дадаїстами та конструктивістами. Цей вплив відчутний вже у його більш ранній «Вулиці» (іл. 27). У 1927 році він конструє з вирізок ілюстрацій преси образи світу сучасної цивілізації, певним чином формально пов'язані з композиціями Ф. Леже (іл. 52). Пізніше, за кілька років, техніка фотоколажу знайде поглиблений розвиток у творчості всього «Артесу». І врешті, випереджаючи подальший хід подій, слід згадати про вплив сюрреалізму та контакти з цим рухом, що принесе вагомні результати вже після повернення у Львів.

Колежанка О. Гана та М. Влодарського в Academie Moderne, Маргіт Сельська виявилась значно більш стійкою до впливу вчителя. «Реалістка по натурі», як вона сама себе

²⁵⁰ Descargues. Op. cit., розділ «L'Objet». С. 87; див. також: E. Teriade. Leger. Paris, 1928. С. 21.

²⁵¹ James Sweeney. Descargues. Op. cit. С. 140.

²⁵² J. Grabowski. «Gazeta Lwowska». 1928. № 141. 22. VI. С. 4.

²⁵³ Власність Я. Влодарської (Варшава).

називала, не могла цілковито перейняти строгими правилами абстрактних конструкцій Леже чи Озенфана. Створені в ательє Ф. Леже кольорові композиції, які складались з різноманітних предметів, — табуретів, драпірувань, глечиків, розташованих на тлі з кольорових площин в якості «натури» для студентів (в Академії Notre-Dame des Champs не малювали моделей, як у всіх інших школах), Сельська — як сама визнає, — частіше за все займалась звичайним копіюванням²⁵⁴. Досить скоро вона також попрямувала в керунку живопису, переважно портрету та пейзажу, в котрих оперувала певними спрощеннями, однак, такими, що іще частково ґрунтувались на засадах імпресіоністичного трактування кольору та фактури. Певне, цього типу твори вона виставила весною 1927 року під час виставки у Львові. «Всі ці твори були намальовані з виразним тяжінням до синтезу, до спрощення», писав рецензент «*Wieku Nowego*»²⁵⁵. Школа Ф. Леже залишила в її творчості досить нечисленні відбитки. До таких можна віднести, наприклад, «Натюрморт» (іл. 53), який експонувався у 1926 р. в Салоні Незалежних²⁵⁶: виразний приклад стилізації предметів в стилістиці Ф. Леже, а також засад монументальної композиції з його «класичного» періоду. Тут також слід згадати твір, який не зберігся навіть у репродукції, — «Портрет Ольги Ган», сестри Отто, який, як згадує Яніш, був «намальований по-паризькому» («Ольга з круглою, як тарілка, головою, в костюмі, розмальованому під шахівницю»²⁵⁷).

Нам мало відомо про перші кроки паризького періоду Олександра Рімера. Можна з впевненістю стверджувати одне: після юнацького захоплення імпресіонізмом та експресіонізмом він також звернувся до змістовної, чітко визначеної форми. Його «Стіни» (іл. 54) — це міський пейзаж, тісно забудований геометризованими брилами будинків, досить відверто пов'язаний з пост-кубістичними тенденціями, точніше, з їх німецьким трактуванням (*Neue Sachlichkeit*)²⁵⁸. Загадкова «Композиція»²⁵⁹, що експонувалась на ретроспективному Салоні у 1932 році, але, без сумніву, була створена значно раніше, складається із суто абстрактних поділів на візерунчасті прямокутники та нагадує колаж, котрому не заважає жіноча напівфігура, стилізована під картковий малюнок. Твори 1928 року, в свою чергу, свідчать про наслідування художником сучасних форм та нових композицій Ф. Леже («Людина та дерево», іл. 125) та про ремінісценції пізніх кубістичних композицій П. Пікассо та Х. Гріса («Натюрморт», іл. 126). Тим не менше, в них можна зауважити, як у деяких паризьких творах М. Влодарського, нотки нової поетики.

Із згаданої вище творчості майбутніх художників «Артесу» мешканці Львова могли бачити тільки твори Гана та Влодарського, виставлені у червні 1928 року. Ця вже кількаразово тут згадувана виставка вперше з часів виступів формістів стала несподіванкою для посередніх естетичних смаків львівської публіки. У вступі до каталогу цієї виставки Л. Лілле писав про «живопис пост-кубістичної епохи»²⁶⁰. Засуджуючи в рецензії поведінку публіки, але й закидаючи обом художникам зайву покірливість загальноприйнятним смакам, Гюттлер вжив поняття «Школа Ф. Леже»²⁶¹. Самі ж художники говорили про «конструктивістський» період у своїй творчості. Позаяк цей термін нині вживається в якості визначення безпредметного мистецтва радянських художників початку 1920-х рр., а також груп «*De Stijl*» та «Баухауз» на Заході, нині слід скористатись попереднім визначенням, даним Гюттлером. По суті, можна сміливо говорити про школу Леже в польському мистецтві, хоч і як про таку, що мала місце протягом незначного періоду. Під виразним впливом видатного художника протягом 1925–1929 років перебувала не тільки «юнацька» творчість

²⁵⁴ Усна інформація, надана М. Сельською, а також інтерв'ю з цією художницею, опубліковане в часописі «Назустріч» (1936. № 2. С. 3). Цю Академію також згадує Р. Жренбович у книзі: «*O nowoczesnym malarstwie francuskim*». Warszawa, 1959. С. 82.

²⁵⁵ «*Wiek Nowy*». 1927. № 7770. 18.V. С. 3.

²⁵⁶ Bartnicka, Szczepińska. Katalog artystów... Згідно з не ідентифікованою газетною вирізкою, твір був репродукований у «*Revue du Vrai et du Beau*».

²⁵⁷ Яніш. Спогади...

²⁵⁸ Цей твір був репродукований у каталозі паризької виставки Рімера, — див. коментар № 150.

²⁵⁹ Твір, відомий з репродукції у ілюстрованому додатку газети «*Chwila*» (1932. № 22. 29.V. С. 2.)

²⁶⁰ *Wystawy zbiorowe*...

²⁶¹ «*Dziennik Lwowski*». 1928. № 214. 9.VIII. С. 6–7.

М. Влодарського та О. Гана. Вплив автора «Механіка» очевидний не тільки в деяких творах М. Сельської та О. Рімера, але й також у творчості наступних польських учнів *Academie Moderne*: Ванди Ходасевич-Грабовської, Станіслава Грабовського, а особливо у Ванди Вольської. Творчість цих художників, котрі працювали за межами батьківщини, вивчена мало²⁶². Тільки творчий доробок В. Вольської був почасти документований в альбомі, виданому Яном Бженковським після її передчасної смерті у 1933 році²⁶³. Ця молода художниця походила з Варшави; у середині 1920-х років вона малювала натюрморти, — прості предмети, складені у ритмічні «кадри». В них вона втілювала концепцію Ф. Леже, показуючи предмети у всій їх пластичній «оголеності». Деякі сильно стилізовані групи предметів та геометричних форм багато чим завдячували пуризму (іл. 45). Зрозуміло, що подібні аналогії були властиві також певним творам В. Вольської і, наприклад, О. Гана.

Що дала молодим львів'янам школа Леже? Вона прояснила кожному його мету, ту, до якої художники інстинктивно прагнули напередодні. Школа навчила їх новим, ширшим уявленням про поняття предмета, а також людської постаті, а також привчила їх до інакшого, предметного, навіть можна було б сказати — ремісничого, позбавленого чинника естетичної насолоди, ставлення до власної праці. Ця школа навчила їх також майстерності дисциплінованого оперування формою, яке спиралось на знамениті канони контрастів Ф. Леже. І все це було тільки поверхневий завоюванням, таким, що легко впадає в очі. Це теж, напевне, мав на увазі Є. Яніш, з деякою іронією згадуючи «занадто вчені рецепти конструктивізму». Рецепти, запозичені з природи речей, продукували не надто особистісне мистецтво. Вони, однак, були досить скоро щасливо забуті. Тривалішим завоюванням виявились науки, завчені раніше та згадані вище; але передусім вкорінилась ідея картини в якості осібної, автономної живописної дійсності.

Паризький мистецький багаж, що його О. Ган та М. Влодарський та інші митці привезли з собою до Львова, мусив здаватись тут чимось іншим, незвичним, навіть химерним для далекого провінційного міста. Він дивував та збивав з думки навіть найближче оточення художників, яке не могло погодитись з тим, що Яніш називав «паризьким послушництвом»²⁶⁴.

Зазирнемо на мить, завдяки спогадам Яніша, до власної оселі М. Влодарського, щоб ознайомитись з нині вже екзотичною топографією цього місця: «Трамваї з гострим звуком повертають на вулицю Балонову; балконні двері відкриті назустріч романтичним нагромадженням цієї вулиці. Навпроти витискає сльози з божих очей цибулина церкви Підзамчі, де одразу ж височіє біле дихання лісу Замкової Гори, кургану Копця. Слов'янськість та Єврейськість. Натискаю на дзвоник, прикріплений біля мезузи. [...] Серед суцільної навали меблів, одразу перед трюмо, — ледве втиснута на мольберт велика картина, схожа на метеор, який втрапив у ці балконні двері просто з Парижа. Провал у просторі за два кроки від сецесійної канапи, овального столу, на тлі стіни, розмальованої ірисами. Картина складається з контрастних, таких, що впадають в очі за кілометр, форм, намальованих просто з тюбика та чітко відтінених чорним; це продукт механістичної культури. Врешті-решт в ній можна побачити силует Мойсея, який виливає з глечика воду²⁶⁵. Це мотив з вивіски на Крупничій чи Старозаконній. Картина була б чудово зрозумілою на паризьких вулицях, і, проте, не має жодного сенсу в цей час у Польщі, де збуджує оточення до білої гарячки. [...] Йдучи сюди, краще за все оминати його близьких. Вони сваряться. Свариться не тільки людська родина, — гавкає все оточення: меблі, прикраси, іриса, зелений плюш канапи, зруйновані ворожим їм стилем картини»²⁶⁶.

Творчість у «стилі Леже» Гана та Влодарського знайшла у тогочасному Львові єдиного цінителя та ентузіаста. Ним був автор процитованого вище вступу до каталогу виставки обох

²⁶² Їх твори репродукувались у часописах «L'Art Contemporain — Sztuka Współczesna» та «Praesens» (№ 2. С. 120–121).

²⁶³ Wanda Wolska (Collection l'Art Contemporain). Paris, 1935. Із надрукованих у каталозі спогадів найбільшу кількість інформації можна знайти у спогадах Яна Бженковського.

²⁶⁴ Є. Яніш. Спогади..

²⁶⁵ Ймовірно, йдеться про картину «Той, хто лле вино», датовану 1927 роком (зберігається у Національному музеї в Варшаві).

²⁶⁶ Яніш. Там же.

художників, Людвік Лілле. Власне, завдяки йому проблематика «конструктивізму» згодом далася взнаки в усій діяльності групи «Артес», коли обидва її давні протагоністи вже були зайняті цілковито іншими проблемами. На другій, і навіть на четвертій виставці «Артесу» експонувались картини та малюнки Лілле, котрі нагадували композиції Гана чи Влодарського, створені протягом попередніх кількох років. Ми знаємо з фотографій два твори: «Фігура та абстрактні форми» (іл. 55) та «Дві фігури» (іл. 57). Гротескно перебільшена деформація фігур витерла їх тектоніку, цілковито підпорядковуючи абстракції поділений на площини твір. Сухість форм, мало переконливих пластично, здається, була результатом спекулятивності, типової для Л. Лілле. З огляду на характер деформацій людської фігури згадані твори можна прямо порівняти з деякими «механістичними» творами Леже. Подібні ж асоціації викликають акварельні начерки, позбавлені фігуративний алюзій: статичні або динамічні системи кіл, прямокутників, «друкованих» написів та цифр, створених, ймовірно, в той же період (іл. 56).

У 1930-у чи на початку 1931 року мистецтво такого типу не відповідало зацікавленням більшості художників львівської групи, що швидко зауважили рецензенти четвертої виставки «Артесу». «Небагато спільного з рештою групи має пост-кубізм Л. Лілле», писав Вінклер²⁶⁷. Однак передмова до каталогу виставки, написана Лілле, тримала тон, що надзвичайно гармоніював з виставленим доробком всіх інших художників. Повторюючи, по суті, погляди, сформульовані десятьма роками раніше, з приводу виставки львівських формістів, Лілле акцентував увагу на формальних аспектах мистецтва в якості єдино гідних уваги. «Літературний сюжет — це проблема, розташована поза межами картини, і він абсолютно не потрібний для посилення її вартості; образотворче мистецтво має свої власні цінності, власні багатства. Навіщо малювати щось “болісне” чи “смутне” і т. д., коли ніщо не здатне так передати сутність цих переживань, як плинність чистого мистецтва? Нове мистецтво хоче виявити вартості, які полягають у ньому самому. Прагне зворушити образом гармонії чи контрасту кольорів або форм, і тією силою, що б'є з двох поєднаних художником кольорів, чи двох фактур, котрі він гармонізував»²⁶⁸. З огляду на очевидний розвиток Влодарського, Гана чи Рімера у напрямку сюрреалістичної проблематики, ці твердження були занадто спрощені та односторонні. Інша справа, що, з дидактичної точки зору, у зв'язку з тотальною неграмотністю публіки стосовно мистецтва цей текст можна було б і нині вважати відкриттям.

Твори, виконані в традиціях пост-кубізму, з'являлись і на наступних виставках Об'єднання. Це були, однак, або картини, виконані давніше, що входили до складу ретроспективних виставок, або твори художників, випадково чи ненадовго пов'язаних із «Артесом». Так сталося з Анжеєм Пронашко, який взяв участь у сьомій виставці Об'єднання, під час якої він виставив твори, витримані в стилістиці синтетичного кубізму. Як відомо, цей напрямок, що його сам художник називав конструктивізмом, А. Пронашко використовував також у своїх сценографічних творах, зроблених для львівських театрів.

До кубістично-конструктивістської стилістики іноді звертався Стефан Войцеховський. Для театру-ревю «Гонг» він, серед іншого, виконав проспект з геометричним рішенням форм, запозичених зі світу техніки та архітектури²⁶⁹ (іл.61). Його живописні твори, — пейзажі, натюрморти, марини, — були, однак, досить традиційними. Мініх оцінював їх якості наближених до мистецтва Сельських²⁷⁰. Конрад Вінклер писав про стиль, наближений до композиційних та формальних засад варшавської Академії²⁷¹. Здається, на С. Войцеховського відчутно вплинув Феліціан Коварський, у якого він навчався у Кракові.

Своєрідні псевдо-колажі, виконані тушшю або аквареллю, які складались із прямокутників, кіл, хвилястих стрічок, літер та людських силуетів та віддалено нагадували

²⁶⁷ «Polska Zbrojna». 1931. 31.I.

²⁶⁸ Katalog: 4. Wystawa zrzeszenia...

²⁶⁹ Репродукція у виданні «Słowo Polskie». Dodat. Ilustr. № 102. 14.IV. 1930. С. 3. Ці декорації С. Войцеховського для театру «Гонг» експонувались на сьомій виставці «Артесу».

²⁷⁰ «Kurier Lwowski». 1931. № 336. 4. XII.

²⁷¹ «Polska Zbrojna». 1931. 31.I.

конструктивістські колажі, експонував на одній з виставок «Артесу» Павло Ковжун²⁷² (іл. 59–60). Цей художник, який зіграв вагомий роль у становленні сучасної української графіки, колись використовував подібні композиційні системи у творах, виконаних у жанрі ужиткової графіки (торговельні реклами, ілюстрації, екслібриси; іл. 58), котрі були наслідком поєднання поверхово сприйнятого конструктивізму з неокласичними тенденціями.

Окреме місце в наших дослідженнях належить Людвіку Тировичу. Цей графік належав до засновників Об'єднання і брав участь майже у всіх його виставках. Саме його майстерня розташована по вулиці Пекарській, протягом кількох років слугувала секретаріатом «Артесу». Л. Тирович, принаймні з графічної та типографської точки зору, надав сучаснішого вигляду більшості друкованих видань «Артесу». Він входив до складу провідного об'єднання групи та протягом всього часу її існування зберігав рішучо відособлену художню позицію.

Творчість Тировича розвивалась власним шляхом, незалежно від проблем, які цікавили його колег. Він навчався у варшавській Школі образотворчого мистецтва, у Владислава Сковиласа та Войцеха Ястженбовського, які дали йому чудове розуміння ремесла. Тому він над усе цінував високий технічний рівень та професійність творів. «Біг гравірувального різця чи голки, що з невідпорною силою виплітає різні коронки, чергування пластичних чорних плям умиротворено діють на мій художній інстинкт», писав він у «Листівці» «Артесу» у 1931 році.

Після юнацьких спроб, наближених до експресіонізму (цикл «Шість сумних ксилографій», іл. 65) Тирович звернувся до неокласичних та пост-імпресіоністських традицій сучасної французької графіки (переважно до Жана-Еміля Лаборе). У перших він навчився концентрованості рисунку, у других — живописності, яку звичайно цінував більше, аніж чисту графічність, переважно в техніках літографії та «металевої» графіки. Він тільки у виняткових випадках наближався до пост-кубістичної, пласкої стилізації зображення, — як, наприклад, у літографії з «Папки “Артес”» (іл. 64), а також у деяких екслібрисах (іл. 66) та у ужитковій графіці. Найчастіше він виражав чуттєву красу світу у таких жанрах, як пейзаж, часто італійський; у панорамах з прадавньою архітектурою; в портретах та малюнках жіночих оголених натур (іл. 68). Значна заслуга Л. Тировича полягає в пошукванні інтересу до графіки, а також в її розвитку в місцевому середовищі, причому не тільки завдяки його власній творчості, але й через плідну організаційну діяльність художника.

З конструктивізмом та кубізмом пов'язані також деякі архітектурні проекти та проекти пам'ятників О. Кживоблоцького. Згадуючи про нього в цьому контексті, слід приділити окрему увагу ролі архітекторів у діяльності Об'єднання. Як було сказано вище, ця роль була, попри початкові наміри, незначною: кілька проектів О. Кживоблоцького та Войцеховського, експоновані під час Першої виставки групи, а також «Проект Яхт-Клубу» Войцеховського, виставлений під час сьомої виставки. Проблеми, озвучені в цих проектах, були досить випадковими: деякі виникли на стику архітектури та живопису чи архітектури та скульптури; вони як такі ще не могли створити окреслену архітектурну проблематику. Що характерно, обидва архітектори досить скоро змінили круг своїх інтересів. Тадеуш Войцеховський цілковито присвятив себе живопису; Олександр Кживоблоцький, хоч і залишився архітектором, уже з 1930 року почав спеціалізуватись на проблемах охорони пам'яток, а також зайнявся фотографією та фотоколажами. Твори з цього останнього виду діяльності він демонстрував на наступних виставках «Артесу».

Львівське архітектурне середовище, сконцентроване довкола факультету архітектури львівської Політехніки, після періоду бурхливого розвитку напередодні I Світової війни протягом міжвоєнного періоду відійшло на другий план²⁷³. Творчі ініціативи цього кола тоді значно послабились. Професура декларувала консервативні погляди, — як, наприклад, Ян Кароль Сас-Зубрицький, еkleктик родом з XIX століття, який пропагував «надвіслянську готику», або Владислав Клімчак, автор неокласичних Лазієнок у Криниць (у них обох

²⁷² Каталог: 150 rysunków...

²⁷³ Творчість львівських архітекторів напередодні 1918 року високо оцінив А. К. Ольшевський у книзі: А. К. Olszewski. Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Wrocław, 1967. С. 86–87.

навчався О. Кживоблоцький)²⁷⁴. Спрощений класицизм пропагував також професор Вітольд Мінкевич. Молоді випускники отримували надзвичайно мало можливостей для самореалізації. У місті, що деградувало в якості столиці Галичини, перетворившись на центр воєводства, масштаби будівництва були незначними. До цього долучились наслідки економічної кризи 1929 року. Тому Войцеховський, пишучи у 1933 році про свої творчі наміри, міг присвятити власній архітектурній праці тільки елегійне зауваження: «Якщо вже я наважився говорити про власні художні наміри, то передусім мушу визнати, що не згадую про свою архітектуру та про суспільні реформи, на котрі вона здатна, та про мої роздуми стосовно її майбутніх форм, — тому, що моя архітектура поступово гине, позбавлена майбутнього. Архітектура вимагає реальної проблеми, а саме втілення задумів у тривимірних конструкціях; і ось цієї можливості у мене немає»²⁷⁵.

Відомі нині проекти, котрі художник виставив на першій виставці «Артесу», позірно ще досить традиційні. Твори Войцеховського у сфері декоративних інтер'єрів втілені під знаменами декоративного стилю так званої краківської школи, котрущо її у Львові у певній мірі репрезентував (поліхромією та вітражами) К. Сіхульський. Сказане стосується переважно проекту декорацій зали засідань Міністерства релігійних визнань та громадської освіти, а також поліхромних розписів старовинного парафіяльного костелу, з характерною трикутною лускою в декорі склепіння апсиди та стилізованим рослинно-геометричним орнаментом у наві. Третій проект Войцеховського, «Вигадана базиліка» (власність родини художника), був вільною інтерпретацією візантійської декорації з постаттю Пантократора в центральній апсиді²⁷⁷.

Кживоблоцький розробив проект динамічних форм бетонного амвону, позбавленого оздоблення. Цей проект, як писав один з рецензентів, «конструктивно нагадує якусь сталеву складову потужної машини, і його вигляд мимоволі надає каплиці вигляду шахти чи фабрики, де він справляв би доречне враження»²⁷⁸. Але по суті йшлося тільки про модернізовану версію традиційної структури церковного амвону.

Тріумфальна арка цього ж архітектора (іл. 71) — це залізобетонна будівля, що складалася з двох будинків, які нагадували гігантські кронштейни, плечі яких були наближені один до одного; разом вони утворювали силует площинно трактованої дуги. Тут очевидне тяжіння автора до спроби розпрощатися з традиційними формами (сувора кубістична форма брил, видовжені щілини отворів у верхній частині), однак власне ідея монументальної будівлі та певні деталі композиції, наприклад, відокремлення цокольної частини, все-таки вказують на її класицистичне походження. У «скульптурному» монументалізмі та розмаху можна помітити відлуння експресіоністської архітектури, і, можливо, також архітектури футуристичної (Sant'Elia). Подібну монументальність, хоч і суто кубістичну за формою, фіксує запроєктований О. Кживоблоцьким стадіон, фланкований величезними бетонними півчашами, відомий з літографії у «Папці „Артесу“ № 1» (іл. 70).

Найцікавішим, хоч і не позбавленим непослідовності (йдеться про цокольну частину), був його проект пам'ятника майору Ідзіковському на Азорах (іл. 73), начисто позбавлений історичного характеру. Зміст, — нагадування про трагічну загибель льотчика, — художник виразив за допомогою нагромодження абстрактних форм, котрі можуть вважатись віддаленою ремінісценцією розбитого літака. Динамічним рішенням піднесених вгору сторін трикутника «крил», а також геометризованою формою пам'ятник асоціюється з конструктивізмом, хоча і не відповідає всім його вимогам стосовно просторової композиції.

З більш пізніх архітектурних проектів О. Кживоблоцького заслуговують на увагу Місіонерський костел у Львові, а також проект санаторію в Устроні (Сілезія) (іл. 72), створені на засадах функціональної архітектури.

²⁷⁴ Krzywobłocki. Śladem spotkań...

²⁷⁵ T. Wojciechowski. [Odpowiedz na ankietę w sprawie «nowego realizmu» i inne notatki]. 1933–1934. Рукопис. Власність автора (Краків).

²⁷⁷ Обидва проекти були репродуковані: перший — у виданні «Нові шляхи» (1930. № 6), другий — у журналі «Sztuki Piękne» (№ 6. 1930. С. 67).

²⁷⁸ М. К[ubiszyna]. «Wiek Nowy». 1930. 24.I.

Оцінюючи загалом скромний внесок архітектури в історію «Артесу», слід зазначити, що він не вніс в сучасне йому мистецтво ані докорінних, ані суто авангардних змін. Це само по собі незвичайно, якщо прийняти до уваги той факт, що у 1928–1930 роках, коли було створено більшість цих проектів, у Варшаві вже протягом певного часу працювала група авангардних архітекторів, що об'єднались довкола часопису «Praesens» і не тільки опрацьовували серйозні теоретичні проекти та розробки, але й блискуче реалізовували деяких з них²⁷⁹. Немає жодних сумнівів у тому, що молоді львівські архітектори прагнули підтримувати зв'язок з сучасною архітектурною думкою та хотіли створити середовище, здатне займатись дослідженнями у цій сфері. Наприклад, були спроби запросити до «Артесу» талановитих випускників Львівської Політехніки, котрі в той час працювали в Силезії: архітекторів Тадеуша Лобоса і Тадеуша Міхейде. Ці зусилля не здійснились здебільшого через те, що у Львові бракувало об'єктивних обставин для повноцінного розвитку архітектури (про що вже йшлося вище). В результаті архітектурний доробок художників «Артесу» залишився на периферії творчості Об'єднання.

В контексті сюрреалізму

Термін «сюрреалізм» вперше прозвучав під час першої виставки об'єднання «Артес» у січні 1930 року, передусім в полеміці Козицького з Янішем, яка відбулася на шпальтах «Słowa Polskiego»²⁸⁰. Також його вживають автори кількох рецензій у львівських часописах. В дужках зазначимо, що Козицький, який ще донедавна пов'язував з терміном «сюрреалізм» Нову Дійсність та неокласичні тенденції²⁸¹, цього разу вжив його в контексті, вже наближеному до сучасного розуміння цього слова. Він писав: «Коли я почув, що художники «Артесу» в Парижі перейнялись 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, Рей, Массон, Міро, Тангі, Арп та інші, вже не кажучи про великого натхненника всього цього напрямку, яким був, а іноді буває і нині Пабло Пікассо»²⁸². Надії рецензента, чи, як він пише, «радше побоювання», не виправдались: «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»²⁸³. В. Козицький, однак, спостеріг також і винятки. Він був готовий визнати сюрреалістичними більшість творів Є. Яніша, а також деяких композицій М. Висоцького та Р. Сельського.

Попри таку, здавалося б, обережну класифікацію рецензента, Яніш у своїй «програмній» відповіді звинувачує Козицького у зловживанні етикеткою «сюрреалізму», яку приклеюють кожному новому явищу, як донедавна чинили з модним тоді терміном «футуризм», і стверджує:

«Взагалі сюрреалістичних творів на нашій виставці було шість, в той час як загальне число моїх творів та творів моїх колег, визначених в якості сюрреалістичних, всього 64»²⁸⁴. Згідно з Янішем, на це визначення могли претендувати тільки деякі твори: зокрема М. Висоцького, а також деякі з його власних картин. Водночас він визнає, що вважає цей напрямок «певними крайнощами». Коротко ж формулюючи історію нових мистецьких керунків, Яніш згадує сюрреалізм в якості напрямку, що не має власної «стилістичної уніформи», але натомість акцентує, ще більше, ніж кубізм, абсолютну свободу і навіть парадоксальність у мистецтві: «розширює зовнішній реалізм, приєднуючи до нього факти,

²⁷⁹ Див.: I. Wisłocka. Awangardowa architektura polska 1918–1939. Warszawa, 1968.

²⁸⁰ Kozicki. «Grupa „Artes”»; Janisz. Dlaczego obecnie...; Kozicki. Jeszcze z powodu grupy «Artes». «Słowo Polskie». 1930. 20.I. С. 6; Janisz. W obronie własnej. «Słowo Polskie». 1930. 22.I.

²⁸¹ «Słowo Polskie». 1927. № 84. 2.III. С. 5.

²⁸² Kozicki. «Grupa «Artes»...

²⁸³ Там само.

²⁸⁴ Janisz. Dlaczego obecnie...

котрі досі залишались у підсвідомості, які виражають те друге життя, що існує в нас самих, і не завжди іде паралельно з виявами зовнішнього світу». Далі, від імені всього Об'єднання, Яніш складає «символ віри». Його варто навести тут майже повністю з огляду на рідкісність документів такого типу в історії «Артесу»:

«Образ не є інтелектуальним тістечком в золотих рамах, але інструментом передачі сильних переживань; образ не малюється і не створюється, але переживається.

Око, і, завдяки оку, душа, мозок, весь інтелект людини мають власні переживання, які повинні бути висловлені; картина є обумовленим місцем вираження цієї сповідальності.

Можна сповідуватись у піднесених, драматичних, комічних, дратівливих, дитинних, бруталних переживаннях. Щоб якнайповніше виразити в образі те, що хоче бути сказаним, ми щодалі сильніше спрощуємо (маючи на меті послаблення контролю) нашу живописну мову, нашу систему, тобто впроваджуємо тим самим пришвидшену комунікацію між значенням, а також образом картини та її виконанням. [...] Замість трагічної та небезпечної боротьби між мозком та нервами ми пропонуємо раціональне та точне формулювання суті того, чим є мистецтво, в чому полягає його мета і наше до нього ставлення»²⁸⁵.

Цей текст, сформульований недостатньо точно, не позбавлений певної непослідовності, вказує тільки на досить узагальнені аналогії з сюрреалізмом *sensu stricto*, програмою групи А. Бретона, яку художник міг знати з тексту Першого маніфесту, проголошеного саме в тому році, коли Є. Яніш прибув до Парижа. Романтичний а-інтелектуалізм, закладений у першому реченні звернення Яніша, нагадує анти-раціоналістичні засади сюрреалістів. З іншого боку, розуміння живопису тільки в якості «інструменту передачі сильних переживань» чи «сповіді душі» має радше романтичний чи експресіоністичний, аніж сюрреалістичний характер. Сюрреалізм мав на меті не реалізацію суб'єктивного переживання чи думки, але межового, наскільки це взагалі можливо докладного унаочнення «внутрішньої моделі», яка в розумінні сюрреалістів завжди була тісним зв'язком між елементами, котрі дотепер були антиномічними, — об'єктивних та суб'єктивних²⁸⁶. Натомість сюрреалізму близький анти-естетизм виступу Є. Яніша, свідомо відмова від смислових чарів живопису, бо саме так слід інтерпретувати рішуче відкидання концепції образу як «тістечок в золотих рамках». У проголошеному тяжінні до пришвидшення процесу перекладу уявлення образу на мову його пластичної реалізації («[ми] впроваджуємо [...] пришвидшену комунікацію між [...] образом картини та її виконанням») можна було б спостерегти відлуння спонтанних творчих методів сюрреалістів, якби не сформульована в тому ж реченні Є. Яніша мета такого тяжіння: полегшення контролю над достовірністю цього процесу, контролю, що вступає у протиріччя з одною з основних засад сюрреалізму (як сказано в маніфесті Бретона, «*Dectée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison*»²⁸⁷).

Як виглядав на практиці сформульований художником в якості «певних крайнощів» сюрреалізм, можна пересвідчитись на кількох репродукціях виставлених творів, а також на прикладі деяких малюнків та гуашей, створених у Парижі протягом 1928–1929 років²⁸⁸. В них зафіксовано нічим, окрім естетичних постулатів, не стриману свободу стихійних, переважно дещо наївних стилізацій, що полягають у розбиванні форми, простору та кольору на візуальні схеми. Найчастіше тут зустрічаються пейзажі («Ліс», (іл. 76), «Краєвид з парканом» (іл. 77)), види популярних куточків Парижа (Нотр Дам, площа Згоди, Клюні, храм св. Северина, мости, Версальський парк) (іл. 79, 80), та Шартр («Собор», колекція НМВр). Дещо рідше тут зустрічаються жанрові сценки («Похід» (іл. 78), «У кав'ярні» (іл. 81), і навіть «репортерські» відтворення подій (відкриття пам'ятника А. Міцкевичу у Парижі). Всі ці мотиви залишаються досить реалістичними, попри те, що в них стерто просторові та колористичні структури:

²⁸⁵ Там само.

²⁸⁶ К. Janicka. Światopogląd surrealizmu. Warszawa, 1969. С. 250.

²⁸⁷ Сюрреалістичний маніфест 1924 року. А. Breton. Manifestes du surréalisme. Paris. 1970. С. 37.

²⁸⁸ Архів малюнків та акварелей Є. Яніша, датованих різними роками та, відповідно, різноманітної художньої вартості, разом з колекцією професора Стасяка зберігався у Відділі орієнталістики Польської Академії наук у Варшаві; нині — у Національному Музеї у Варшаві.

рисунок з абсолютною свободою сполучає різноманітні кшталти та плани, підкреслюючи одні і гублячи інші деталі; колір в поєднанні з фактурою застосовується напрочуд вільно (несподівані ракурси у малюнках, грубі імпасти та пуантилістські фрагменти в живописі); використовуються імпровізації стосовно вагомості та консистенції архітектурних мас, неба, води, предметів та постатей. В результаті цих експериментів у деяких випадках з'являлись твори, що майже непокоїли своєю багатозначністю («Похід», «Ліс»), нагадуючи сюрреалістичне тяжіння до того, щоб піддати сумніву свідоцтва сенсів, а також до спроби зламати стереотипи зорового сприйняття.

Згадані тенденції посилюються у творах, зроблених дещо пізніше, у 1930–1931 роках²⁸⁹. З'являються ще виразніші тенденції до створення нової дійсності, збудованої з фрагментів зафіксованих у пам'яті образів та видобутих із неї фантазій; візій, нібито нав'яних снами, мінливих та невловимих. «Композиція з деревом» (іл. 86) чи «Голова коня» (іл. 84) — це миттєві виверження уяви, яка на хвилю перетворює пливкі лінії матерії та плями кольорів на біоморфні форми, значення котрих підказує тільки тема, окреслена назвою твору. Так, «Портрет у кріслі» (іл. 85) здається фантомом постаті, виліпленим з аморфної магми, готової за мить повернутись у свій первісний стан.

Щойно згадані твори Яніша нагадують твори А. Массона періоду 1925–1930 років, а саме барокові, завдяки динамічності форм, метаморфози його людей і тварин (іл. 82). Про захоплення творами Массона Яніш навіть згадує у своїх записках²⁹⁰. В інших творах (наприклад, у «Лісі»), проступають ремінісценції творчості Макса Ернста. Проте, шукаючи як формальні, так і ідейні джерела творчості Є. Яніша, слід посилатись далеко не тільки на сюрреалізм. Цей напрямок був найбільш усвідомленою, найкраще інтелектуально скристалізованою реакцією, а разом з тим і наслідком перевороту, що його вчинив кубізм. Переворот відбувся протягом 1924–1930 років, у зв'язку з окремою течією у досить значному напрямку, репрезентованому багатьма другорядними живописцями молодшої генерації, котрі намагались вийти за межі пост-кубістичної естетики і бунтували проти її конструктивістських крайнощів. Паризькі критики (Моріс Рейналь, Еміль Теріаде, Вальдемар Джордж) кодифікували цю течію під різними назвами в якості повернення до романтизму, або нового фовізму²⁹¹.

В якості характерних рис цього нового покоління слід відзначити відмову від будь-якої продуманої дисципліни та логічної організації композицій. «La peinture est un art de suggestions et de correspondances»²⁹², писав Теріаде, коротко формулюючи наміри молоді. У живописі таких художників, як Франціско Борес, Франціско Косіо, Гернандо Вінес, Кіріак Гіко та Гастон-Луїс Рой, відкривались ірреальні та магичні властивості випадку, наголошувався новий суб'єктивізм у домінуванні уяви та марення; живописні засоби цих художників нагадували як кубізм, так і імпресіонізм; їм була властива панівна свобода композиції, просторовість, легкість штрихів та блискучість поверхні. Зафіксовані навіть спроби протиставлення між «живописністю» творів згаданих художників та «літературними крайнощами» сюрреалізму, нібито чужих «французькому смаку»²⁹³.

Аналогії між деякими творами Є. Яніша (тут йдеться переважно про його паризькі малюнки) та певними творами Ф. Боре чи Г. Вінеса очевидні як у властивостях формування образу, так і у використанні конкретних засобів виразності. Вкажемо, наприклад, примітивізацію рисунку, переважно людських постатей, чи на типові для живопису Яніша

²⁸⁹ У недатованому листі до Кживоблоцького, написаному приблизно наприкінці 1930-го чи початку 1931-го року, Яніш писав з Парижа: «Не знаю, чи можна це вважати декадансом, але мені вдалося пізнати дуже сильні переживання в картинах, значно більш метафізичних, аніж львівські (твори)». Важко сказати, чи мав він тут на увазі «Портрет у кріслі», чи якісь інші твори.

²⁹⁰ Яніш. Спогади...

²⁹¹ Див. Статті: А. Тєріаде «Cahiers d'Art» з циклу «Peintres nouveaux» (Т. 2, 1927) та «Documentaire sur la jeune peinture» (Т. 5, 1930). В них Теріаде посилається на серію власних статей у «Comœdia» (1927 р.) під назвою «Besoin d'un nouveau fauvisme», а також на відгуки М. Райналя у виданні «L'Intransigeant». Див. також паризьку кореспонденцію В. Джорджа у «Das Kunstblatt» (Р. 11: 1927. С. 236).

²⁹² «Cahiers d'Art». № 5. 1930. С. 176.

²⁹³ Думка М. Рейналя, сформульована у «L'Intransigeant», яку цитував Теріаде у «Cahiers d'Art» (№ 2. 1927. С. 292).

площини з кольорових крапок, котрі його колеги називали «крупною Яніша» (попри те, що щось подібне вживав також і Пікассо). Аналогія, звичайно, не мусить свідчити про свідоме наслідування того чи іншого паризького художника — Яніш завжди намагався залишатись «неповторним»²⁹⁴; однак це слід зазначити в якості узагальненої актуальної тенденції.

Говорячи про аналогії, слід згадати одну дуже суттєву особливість творів Яніша: їм бракує віртуозності живописного *métier*, характерної для згаданих вище представників Паризької школи. Обдарований надзвичайною легкістю в тому, що стосується рисунку, — про що свідчать як деякі його твори, що збереглися донині, так і відгуки колег-живописців, — Яніш свідомо намагався приховати або зламати цю рису свого таланту. Це бажання можна вважати однією з засадничих, принаймні у світлі постульованого ним створення нової пластичної мови, вільної від традиційних канонів. Однак слід визнати, що художнику не часто вдавалося знайти форму, цілковито відповідну тим сенсам, котрі він прагнув виразити. І важко не погодитись з В. Козицьким, який, коментуючи твори Яніша з першої виставки «Артесу» писав: «[...] в цьому всьому відчувається болісне, трагічне, просто небезпечне напруження мозку, нервів та уяви, — для того, щоб перекреслити все, що відбулося протягом історії живопису і знову все розпочати з себе»²⁹⁵.

Слова В. Козицького підтверджує інший авторитетний союзник нового мистецтва, Мініх. В рецензії на Сьому виставку Об'єднання він пише: «[...] складається таке враження, ніби цей художник (Яніш), з безсумнівним, врешті, талантом намагається негайно створити найоригінальніше явище, часто поступаючись при цьому значною мірою зовнішньої правди, а разом з нею тим чинником, що є обов'язковою умовою мистецького твору: формою та кольором»²⁹⁶. Мініх мав на увазі вже відому нам «Голову коня» та «Автопортрет», які збереглися донині тільки у вигляді фотографій. Його слова підтверджують неідентифікований «Портрет» 1931 року (фотографія), «Портрет Кживоблоцького»²⁹⁷, а також кілька збережених донині акварелей та рисунків, що вони експонувались у 1932 році («Паротяг», «Картярі» — обидва в Музеї образотворчого мистецтва у Лодзі; «Гра в теніс» — НМВр).

Огляд збережених донині залишків творчого доробку Єжі Яніша справляє враження великого проекту, численних ескізів до твору, що не дочекався переконливості остаточної реалізації. Можливо, нині слід враховувати саму позицію художника, його устремління? Цей здогад підказує вже наша епоха, проте виключно на основі історичного переказу переконатись в його вірогідності неможливо.

Зовсім інакше враження справляють нечисленні твори М. Висоцького з першої виставки «Артесу», що їх Яніш визначив в якості сюрреалістичних. В композиції під назвою «De Profundis» (іл. 91), ніби з потрісканих рам, які нагадують фрагменти потужної архітектури на тлі розтягнутої за нею блакитної безодні, патетичною хвилею впливають людиноподібні цегляні істоти, позбавлені індивідуальних рис, скалічені або збиті у позбавлену форми масу. Картина «Кохання гір», згідно з враженнями критика, була витримана у кольорових контрастах і представляла собою «двох людей, чії постаті написано із стертими контурами, розташованими біля величезної брили, викинутої якимось шаленим поривом вітру»²⁹⁸. Можливо, йдеться про картину, репродуковану у «L'Art Contemporain»²⁹⁹ (іл. 93), де присутні зображення коня та обриси гір вдалині. У подібній стилістиці витримана

²⁹⁴ Це зауважив навіть Козицький: «Є. Яніш 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». «Słowo Polskie». 1930. № 141. 25.V. С. 7.

²⁹⁵ Kozicki. Grupa «Artes»... Слід додати, що пізніше, з приводу другої виставки «Артесу», критик пом'якшив свої висновки стосовно творчості Яніша: «Він має видатний талант колориста; його нервові контрасти, плями з глядєнькими площинами, вкритими насиченими кольорами, дають дуже хороші результати. Образ французького собору, попри позірну абстрактну химерність, сприймається в якості логічної репродукції кольорового спогаду, який залишився в пам'яті художника. Фігури в пейзажі, окрім переваг колориту, також наділені чудовою примарною настроєвістю».

²⁹⁶ «Kurier Lwowski». № 336. 1931. 4.XII.

²⁹⁷ Зберігся на звороті картини Т. Войцеховського «Віолончелістка» (власність художника).

²⁹⁸ M. Kubiszyna. «Wiek Nowy». 1930. 24.I.

²⁹⁹ «L'Art Contemporain — Sztuka Współczesna». 1930. № 2. С. 71.

інша, єдина із збережених донині, композиція (іл. 92) з двочастинним монолітом, розхитаним у якомусь тяжкому змаганні з людським силуетом, розтягнутим в нижній частині композиції (можливо, це «Воскресіння Лазаря», згадане Козицьким)³⁰⁰.

У названих темперних творах Мечислав Висоцький намагався виразити власне метафізичне сум'яття, висловити роздуми стосовно життя та смерті. Він формулював їх мовою, спорідненою з мовою Де Кіріко періоду його короткого зближення з сюрреалістами, а разом з тим мовою поступового відходу до позицій неокласичного традиціоналізму (іл. 89). Названі зв'язки остаточно уточнюються та прояснюються в його пізніших творах: у «Фантазії битви» (іл. 90, 1930 р.) з фігурами античних воїнів та в композиції «Коні над морем», що донині не збереглася, обидві — з мотивами, характерними для італійського художника. У 1926 р. учня Феліціана Коварського, монументаліста за призначенням, це мистецтво «перших років пізнього Кіріко» мусило зацікавити своєю монументальністю, сповненою античних ремінісценцій, яка ще утримувала відлуння неспокою «метафізичного періоду»³⁰¹.

Також можна зауважити певні зв'язки між «метафоричними» творами М. Висоцького та картинами пізнього періоду деяких футуристів (наприклад, Філіо, Піппо Оріані). Додатковим, хоч і художньо неточним, аргументом на користь цього зауваження є акварель М. Висоцького «Міра фантазії» (приватна власність), — динамічна композиція, що складається з виключно абстрактних форм.

Згадані вище твори Висоцького — тільки фрагменти творчості людини, ще художньо не скристалізованої, яка все ще перебувала в пошуках свого власного стилю. Переважна більшість його робіт, котрі збереглися дотепер, створена передусім під впливом зовсім інших, імпресіоністично-фовістичних традицій Паризької школи. Це доводить також набір творів Висоцького, виставлений під час першої виставки «Артесу»: ескізні, просвітлені темперні пейзажі або витримані в соковитих імпастах види («Нотр Дам», Галерея мистецтв у Львові) та натюрморти, а передусім численні портрети та автопортрети, виконані у найрізноманітніших «манерах». З цих останніх найцікавішим здається тип експресивного рисунку, візерунку, деформованого відповідно характеру портретованої особистості (портрети архітекторів Кароля Кеслера та О. Кживоблоцького (іл. 95); пастельний «Автопортрет» (іл. 94), гротесковий «Портрет Є. Яніша» з мініатюрними начерками автомобілів та лижників на полях капелюха (іл. 96). Також відчутне тяжіння до класицистичного скульптурного моделювання мас у трактуванні «салонних портретів», із їх схильністю до веризму, типового як для «Нової Дійсності», так і для італійського Novecento (наприклад, «Груповий портрет», пейзаж «Дорога» (іл. 97), з докладно відтвореною фактурою поверхні).

Інші учасники січневої виставки представили радше традиційні концепції. Окрім схильності до спрощення форм та кольорів, властивих творам Р. Сельського цього періоду («Оголена натура», «Виїзд»), ці концепції мали небагато спільного з починаннями художнього авангарду. Маніфест Є. Яніша вступав в протиріччя з творами молодих художників, експонованими на цій виставці; текст був сформульований «на виріст». Термін «сюрреалізм» у цьому контексті слід розуміти в якості вияву симпатії до одного з провідних напрямків у сучасному мистецтві, але не в якості свідомого наслідування програми, окресленої цим терміном.

Через кілька місяців ситуація докорінно змінилась. Другий колективний виступ під час «Весняного Салону» 1930 р. група провела в розширеному складі. З цієї виставки почався період найінтенсивнішої діяльності Об'єднання, найчастіше пов'язаного з поняттям сюрреалізму. У напрямку сюрреалізму з певного часу розвивалась творчість М. Влодарського, О. Гана, О. Рімера, а пізніше і Л. Лілле, — художників, котрі тільки тепер

³⁰⁰ «Słowo Polskie». 1930. № 137. 22.V. С. 6.

³⁰¹ М. Висоцький у 1919 році кілька місяців жив в Італії, звідки згодом повернувся до Львова (вступ до каталогу його посмертної виставки: *Wystawa obrazów. TPSP. Kwieceń. Lwów, 1932*). В Парижі він міг бачити виставку Де Кіріко в галереї Леонсії Розенберг (1928 р.). На цій виставці експонувались пізні твори Де Кіріко; вона викликала контр-манфіестацію сюрреалістів, які збирали його твори попередніх періодів (М. Jean, А. Mezei. *Historie de la peinture surrealiste*. Paris, 1959. С. 136).

долучились до «Артесу». На зміну інтересів тих, хто досі вважався «послідовниками Ф. Леже» (за винятком Лілле), безпосередньо вплинула зустріч з сюрреалізмом. Адже роки перебування львів'ян у Парижі — це героїчний період цього напрямку, період «Le Surréalisme et la peinture», першого маніфесту А. Бретона. Через багато років М. Влодарський згадував першу виставку сюрреалістів, яка «справила на нього велике враження»³⁰². Він також розповідав про власне знайомство з Бретоном та Массоном³⁰³, на жаль, не наводячи жодних подробиць, дотичних до цієї теми.

Цей переворот, однак, не відбувся зненацька і не був чимось подібним на несподіване відступництво. Зміна напрямку відбувалась поступово, майже непомітно. Висхідною точкою залишалась школа Ф. Леже. В деяких малюнках М. Влодарського, котрі ще спирались на вранішні концепції Леже, зафіксована зміна акцентів, — нібито малопомітних переходів від форм до їх значень. Наприклад, у малюнку, який згодом увійшов до книги Дебори Фогель³⁰⁴, нагромадження безлічі розмаїтих предметів та форм стирає початково прозору та стислу архітектоніку образу, внаслідок чого проступають їх несподівані взаємопроникання, котре створює особливий настрій, зовсім чужий виключно художній грі контрастів Ф. Леже (Іл. 107, 108). Додаткові імпульси приніс новий етап у творчості самого Ф. Леже, відомий під назвою «objets dans l'espace». З ригористичною геометрією було покінчено; форми викидалися у невизначений простір; впроваджувались ширші, ніж досі, спектри органічних форм, — важких хмар, листя, каменів, пнів, капризно скручених стрічок, ниток та «вогнів»; все це ставило перед художником цілковито інакші, інноваційні можливості посилення виразності (Іл. 109). Невипадково цей період у творчості Ф. Леже характеризують в якості певного, хоч і узагальненого та поверхового, тяжіння до сюрреалізму³⁰⁵. Йдеться про контрастне та нібито випадкове поєднання предметів: наприклад, загальновідоме співставлення в'язки ключів та банки сардинок з образом Джоконди. Але Ф. Леже використовує це для зовсім іншої мети, аніж сюрреалісти. Так, П'єр Дескарт писав: «pour lui, qui alors s'intéresse [...] aux possibilités de l'art abstrait, qui, en de contrastes de formes de composition harmonieuse, que de la moindre reverie disons poétique, le seul but est toujours de créer un fait plastique»³⁰⁶.

Ця «reverie poétique» поступово почала домінувати в творах М. Влодарського, О. Гана та їх колег. Двом картинам, котрі експонувались у травні 1930 р. та частково послугоувались морфологією Ф. Леже (всі запозичення з його творчості скрупульозно наведені В. Козицьким у рецензії на цю виставку)³⁰⁷ Влодарський дав красномовні назви: «Лірична композиція» (Іл. 106) та «Романтична композиція»³⁰⁸. Представлені тут предмети, підвішені у просторі, втрачають власну однозначність. Зав'язана краватка може бути також рослиною, «Коралова шкала» — масою сплутаного волосся. Живописна фактура різниться від тієї, що використовувалась у попередній період, і вже не має нічого спільного з Ф. Леже. «Жива» поверхня фарби унаочнює кожен рух пензля; певні грубо промальовані фрагменти навіть створюють ефект рельєфу, що згодом буде властиво живопису деяких художників групи. У 1931 році Отто Ган напише: «накладаю фарбу грубо (фактурно), бо хочу, щоб вона діяла не тільки як колір-звук, музичний акорд, але й також матеріальною вартістю фарби»³⁰⁹.

Деякі твори Олександра Рімера вже у 1928 році демонстрували підбір фактур з огляду не стільки на їх пластичне звучання, скільки передусім на їх почуттєві засади. Таким чином

³⁰² «Przegląd Artystyczny». 1958. № 1. С. 23.

³⁰³ Там само.

³⁰⁴ Debora Vogel. Akacje kwitną. Warszawa, 1936. С. 118.

³⁰⁵ Щодо впливу сюрреалізму на творчість Ф. Леже: Ch. Zervos. Fernand Leger et le développement de sa conception des objets dans l'espace. «Cahiers d'Art». 4. 1929. С. 150.

³⁰⁶ Descarques. op. cit. С. 92.

³⁰⁷ «Słowo Polskie». 1930. № 141. 26.V. С. 7.

³⁰⁸ Йдеться про твори, нині відомі під назвами «Краватка, лист та сірники», чи «Синій листок», підписані і датовані 1931 роком (Національний музей у Варшаві), та «Коралова шкала, чи Романтичні предмети» (НМВр). Встановлення ідентичності творів їх назвам уможливило як опис В. Козицького, так і написи на зворотах. М. Влодарський після війни давав старим картинам нові назви, не завжди обумовлені попередніми версіями, а також підписував їх новим прізвищем, інколи водночас вказуючи помилкові дати. Тому ідентифікація його творів, згаданих в каталогах, не завжди точна.

³⁰⁹ Ulotka «Artes».

створювалась своєрідна поетична нарративність, властива вже згадуваній «Людині з деревом» (іл. 125) чи дещо пізнішій «Оголеній натурі, що лежить»³¹⁰ (іл. 129). Образний ряд картин складався з мотивів хмар, дерев, постатей, начинь (тут часто повторювався мотив драбини); фрагментів цегляних стін, зведених, — не без участі Леже, — до найпростіших візуальних символів. Подібним чином працював О. Ган, співставляючи мотиви Леже, — лист, дерев'яний пень, хмари, — якими загалом керує радше потреба у ліричній експресії, аніж логіка композиційних ритмів («Дерев'яний пень, лист та око». 1930. Іл. 100).

Розвиток та перехід від конструювання образу згідно з естетичними засадами пост-кубізму до вільного вираження ліричного змісту відбувся як під впливом сюрреалізму, так і незалежно від нього, у численних паризьких художників того часу. Попри це, такі художники, як Жан Лурконт чи Леопольд Сурваж, котрі багато що зберегли з науки кубізму, нині опинились в ширшому контексті сюрреалістичного мистецтва, з його специфічними «літературними» мотивами. Вибудовуючи художню генеалогію наших художників, слід зважати також і на такі явища. Наприклад, літографія О. Гана, датована 1930 роком, живо нагадує твори Леопольда Сурважа 1920-х рр. (іл. 101, 102). І, нарешті, аналогічні інтересам О. Гана та М. Влодарського зміни відбулись у творчості їх польських колег в Académie Moderne: В. Вольської, Йозефа Грабовського та Ванди Грабовської³¹¹ (іл. 83, 99).

Виняткова кількість збережених донині творів, а передусім рисунків та гуашей М. Влодарського³¹², дозволяє детально ознайомитись як із живописною морфологією, так і з новою іконографією цього періоду, властивими також творчості Отто Гана, О. Рімера та Л. Лілле.

Тут з'являються пустельні краєвиди з пагорбами або приморські пляжі з лялечками постатей та макетами будинків, котрі випромінюють атмосферу снів та марень («Фігури в пейзажі». Музей мистецтв у Лодзі; цикл рисунків «Печальні коні» (Національний музей у Варшаві, НМВр) М. Влодарського; див. також іл. 115); порожні провулки, котрі ваблять ілюзорними перспективами (його ж «Французький пейзаж з будинками»). Меланхолійний настрій порожнього простору та подовжених перспектив завдяки Де Кіріко часто з'являвся у творчості сюрреалістів. Різноманітні предмети та органічні форми, котрі нагадували гілки, листя, коріння, фрукти, каміння, кості, внутрішні органи, поєднувались в особливі, магічні «натюрморти» або «портрети» («Предмети», «Серед каміння» (Національний Музей в Варшаві) М. Влодарського). Ті ж форми утворюють ускладнені квазі-механізми, котрі нагадують один одного або підлягають антропоморфізації, згідно із засадами загальних аналогій форм, що їх так цінували сюрреалісти («Сюрреалістичний малюнок». Композиція Л. Лілле з папки «Артес», іл. 133, 134). З поєднань вегетативних та абстрактних форм, котрі з'явилися внаслідок уявних сполучень випадкових асоціацій, народжуються псевдо-постаті, сповнені розмаїтих значень, як людиноподібних, так і цілковито вигаданих («Листок у музиці», «Той, хто малює» М. Влодарського, іл. 122)³¹³. Реалізується характерне для творів А. Массона чи М. Ернста згущення форм, інтерференція образів, котрі утворюють примарні візії, прочитані нібито з леонардівських хмар («Пливе у небі» М. Влодарського, НМВ). Людські постаті, в свою чергу, втрачають свої індивідуальні риси (позбавлені рис обличчя «Голови» М. Влодарського, НМВ), і найчастіше виступають в ролі лялечок, нерухомих пішаків чи манекенів (іл. 114). Відбувається типово сюрреалістична, парадоксальна метаморфоза: в той час, коли природа знаходиться в стані безперервної еволюції, переходу з однієї форми в іншу, людина залишається у набутій нерухомості, або її рух нагадує щонайбільше рух механічної маріонетки, — як у солдатів, що марширують на малюнках М.

³¹⁰ Ці твори репродуковані у ілюстрованому додатку газети «Chwila». 1930. № 40. 7.XII. С. 3 (з виставки О. Рімера у Дрездені).

³¹¹ Порівн.: Ванда Вольська; репродукції творів Грабовського та Грабовської. «L'Art Contemporain — Sztuka Współczesna». 1929. № 1; 1930. № 2, 3.

³¹² Переважна більшість цих творів нині належить дружині художника, Яніні Влодарській (Варшава). В тексті, посилаючись на твори з цієї колекції, я не вказую місце їх зберігання. Інші твори зберігаються у музейних колекціях Варшави, Лодзі та Вроцлава.

³¹³ Цей малюнок за задумом нагадує відому композицію М. Ернста «Le Surréalisme et la peinture» (1942 р.)

Влодарського.

Важливу роль відіграють окремі частини тіла, котрі живуть своїм власним, незалежним життям, зокрема руки («Сон», НМВр; «Вулкани» (іл. 111) М. Влодарського), а також очі та фрагменти внутрішньої анатомії (іл. 112). У творах О. Гана обличчя чи його риси підвішені у просторі, ніби листя чи згустки снігу (іл. 103, 104). Ці метаморфози супроводжуються гумором та гротеском. В якості прикладу можна навести деякі малюнки М. Влодарського з циклу «Родина»: у сценах, які складаються з фрагментів міщанських помешкань XIX ст. (килими, балкони, шпалери) «позують» гротескні постаті, розбиті на фрагменти, zdeформовані якоюсь потворною «слоноподібністю», віддалено нагадуючи дещо сюрреалістичні твори П. Пікассо періоду Dinard (іл. 116).

У 1931 році Марек Влодарський писав про сюрреалізм, зауважуючи: «Несподівано розпочався пошук оригінальних, іще небачених предметів; з метою пошуку нового явища ми звертались до природи, видобуваючи нові форми з-під мікроскопів»³¹⁴.

По суті, уява львівських художників надихалась пейзажами морського дна, заповненим своєрідною флорою та фауною, відомою з творів багатьох сюрреалістів (Джулієна Танге, Х. Міро, М. Ернста), про що свідчать численні приклади: «Композиція» Л. Лілле (іл. 132), «Форми» О. Рімера (іл. 130) чи «Акваріум» М. Влодарського (порівн. також з іл. 117). Як ми вже переконались, в творчості художників групи досить часто з'являлись мотиви, запозичені з рослинного світу, та нерідко траплялись асоціації з космічними формами, — їх нібито ось щойно сформованою матерією («Абстракція у просторі» (іл. 110), «Експлозія форм», «Космічні шляхи» М. Влодарського).

Всі твори, згадані вище, виникли спонтанно, у спосіб, цілковито вільний від боротьби за естетичні ефекти, так, як це відбувалось, наприклад, у творчості Є. Яніша. Їх форма далека від графічної чи колористичної витонченості і часто зумисне бруталізована: «примітивні» деформації у О. Гана, жорстка фактура і сміливі контрасти у М. Влодарського та О. Рімера. Інколи здається, нібито композиційний задум в картині взагалі відсутній; саме тоді слід згадати твердження Отто Гана: «Композиція нічого не важить, — йдеться радше про нотатки, котрі докладно описують душевний стан»³¹⁵.

Ган стверджував, що у своєму живописі акцентує не «форми як такі», але маси: «великі та малі, важкі та легкі, поєднані разом таким чином, щоб вони виражали химерний хаос сучасного життя»³¹⁶. Деякі малюнки М. Влодарського можна охарактеризувати словами О. Гана: «Ідеалом є вільний, нічим не стриманий біг пензля, що — як яструб за здобиччю, — женеться за живописним задумом»³¹⁷. М. Влодарський через багато років скаже: «Я ніколи не мав наміру гарно малювати. Хотів малювати безпосередньо; щиро. Картина тільки потім стає гарною чи бридкою. Але це вже справа публіки. Справа вражень»³¹⁸. Це переконання нагадує анти-естетизм сюрреалістів. Отто Ган, власне, цінував сюрреалізм за його внесок у живопис нових чинників, — спонтанності та безпосередності³¹⁹. Інші річ, що на практиці живопис паризьких сюрреалістів користувався досить рафінованими засобами виразності, котрі для них, проте, ніколи не були самоцінною метою.

Окрім всіх наведених спорідненостей та безпосередніх запозичень у творчій практиці, виявлення глибшої спільності між стилістикою львівських художників та сюрреалізмом неможливе. Художники «Артесу» не перейняли однією з основних засад сюрреалізму, а саме методом психічного автоматизму, єдиного, згідно з А. Бретоном, способу, що гарантує цілковиту щирість художнього висловлення. Сліди так званого ритмічного автоматизму³²⁰

³¹⁴ Ulotka «Artes».

³¹⁵ O. Hahn. Kubizm, konstruktywizm, nadrealizm i ich konsekwencje. «Gazeta artystów». 1935. № 22. 10. II.

³¹⁶ Ulotka «Artes».

³¹⁷ O. Hahn, там само.

³¹⁸ Цит. За: A. Wojciechowski. Marek Włodarski... С. 32.

³¹⁹ O. Hahn, там само.

³²⁰ Різновиди двох типів автоматизму в живописі сюрреалістів впровадив сучасний теоретик «ортодоксального» сюрреалізму у книзі: Jose Pierre. «Le Surrealisme at l'art d'aujourd'hui» у книзі «Entretiens sur le Surrealisme». Red. F. Alquié. Збірка наукових праць. Париж, 1968. С. 398; J. Pierre. «Le Surrealisme». Lausanne, 1966. Згадане розрізнення відповідає його поділові на «écriture automatique» та «recits de rêves», яке він використовує щодо поетичної творчості сюрреалізму.

спостерігаються тільки в деяких картинах Є. Яніша та в малюнках М. Влодарського. «Автоматизм символічний», пов'язаний з технікою «trompe l'oeil», не задіяний взагалі: ймовірно, Влодарський не погоджувався із «поширеною конкретизацією предметів»³²¹. Творчість у розумінні львів'ян, хоч і спиралась на вільне поєднання уявних образів, ніколи беззастережно не спиралась на так звану випадковості об'єктивного і ніколи не заперечувала свідомого втручання у неї творця. «Я не користуюсь випадковістю, а лише єдино власною творчою волею», стверджував Олександр Рімер³²². Ган, згадуючи «пост-конструктивістський» період у власній творчості, пояснював ті зі своїх творів, котрі визначались в якості сюрреалістичних: «Оскільки я використовував у картинах форми, запозичені з натури, я видозмінював їх згідно з вимогами образу. Якщо ж я вигадував нові форми, що в дійсності не існували, то вони отримували подвійний сенс: живописний (позаяк вони діяли фактурою та кольором) та загальнолюдський (тому що вони впливали на переживання)»³²³. Цей другий сенс він при тому вважав важливішим, розділяючи з Є. Янішем думку про те, що «мету картини становить переживання». Пізнавальні, раціональні амбіції сюрреалістів, тяжіння до відкриття сфери «над-реалістичного» були загалом чужі львів'янам. Попри те, що в їх творчості з'являлись певні мотиви, запозичені з цієї сфери, психоаналіз відігравав у творчості художників «Артесу» найменшу роль. Тому еротична тематика, з'являючись у їх творах (вказемо, наприклад, такі твори, як «Пара закоханих» М. Влодарського, «Жінка та чоловік» О. Гана, «Закохані солдати» Л. Лілле), ніколи не отримувала значення, відведеного їй у програмі та практиці сюрреалізму.

Можна висловити припущення про те, що погляди «артесівців» обумовлювались не стільки свідомою відмовою від засад французького мистецького напрямку, скільки досить поверхневим знайомством із його ідеями. Ця обізнаність не перетинала кордонів знання загальних теоретичних засад напрямку та певного естетичного уявлення, створеного на основі тих творів паризьких сюрреалістів, котрі трапилось бачити львівським художникам. Безпосередні контакти були дуже короткими і досить побіжними для того, щоб ситуація могла бути якоюсь іншою. Крім того, свідомість львів'ян, як і інших польських художників, формувалась у відмінній культурно-історичній ситуації і була недостатньо підготованою для сприйняття теоретичних наслідків революційної позиції сюрреалістів. Подібна ж ситуація панувала в літературі. Й. Прокоп, зауважуючи у польських письменників запозичення певних рис сюрреалістичної поетики, зауважує: «[...] вони не надто переймались філософськими засадами, висновками і взагалі всіма історичними обставинами цього (сюрреалістичного) угруповання»³²⁴.

На теоретичні переконання художників впливала львівська, — і не тільки львівська — провінційність, а також незначний художній досвід середовища, яке змушувало їх боротись із судженнями та пересудами, котрі десь-інде були вже давно переосмислені. Тому теоретичним та філософським відступам, що вони часто вважались зайвою «літературщиною» (такі відгуки чулись також і серед «артесівців»), протиставлялись живописна практика та постулати так званої «живописності». На початку 1930-х років сюрреалізм ще не мусив набирати забарвлення, яке йому надали колористи, і означав просто звернення уваги на «чисті» засоби живописної виразності. Такі погляди, сформульовані ще в період формізму, згодом поглибились під час навчання у Ф. Леже³²⁵, і, попри вплив сюрреалізму, залишились в основі світосприйняття навіть у М. Влодарського, а згодом були висловлені в його тексті, надрукованому наприкінці 1931 року в «Листку» «Артесу». Тут вперше з'являються досить гострі нападки на сюрреалізм, чи, точніше, на певний укорінений стереотип стосовно сюрреалізму. «Листок» розкриває всю поверхневість рецепцій цього напрямку для

³²¹ Згідно з виданням: W. Borowski. Marek Włodarski... С. 110.

³²² Ulotka «Artes».

³²³ Там само.

³²⁴ J. Prokop. Sprawa nadrealizmu. «Twórczość», 21. 1965. № 3. С. 67. Згодом Г. Дубовик представив огляд сюрреалістичних мотивів, які виступали у польській літературі, де, проте, оперував досить широким розумінням терміну «сюрреалізм» (Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej. Poznań — Bydgoszcz, 1971).

³²⁵ Зауважимо, до якої міри відмінною була генеалогія сюрреалістів, які пережили «очищення дадаїзмом».

художників «Артесу». Влодарський атакує передусім його «літературність», — той суто описовий, ілюстративний характер сюрреалізму, котрий, згідно з його переконаннями, виключає «право фарби», і протиставляє йому «в ім'я суто живописної культури» «образотворчу химерність», а «номінальним фразам» — «домінування поетичних засад».

В тому ж «Листку» йому вторив Яніш, закликаючи до «розвіювання поетичного туману сюрреалізму». Це був перший симптом змін у зацікавленнях художників Об'єднання, котрі протягом наступних років поступово відійшли від сфери ліричної уяви у напрямку об'єктивної дійсності та її суспільних аспектів. Через ці нові зацікавлення згодом були реалізовані спроби створення реалістичного та «заангажованого» мистецтва, з яких складається другий період існування та діяльності «Артесу».

Підбиваючи підсумки під наведеними фактами, слід визнати, що визначати творчий доробок М. Влодарського, О. Гана, Є. Яніша, О. Рімера та Л. Лілле термінами «сюрреалізм» чи «наслідування сюрреалізму» невірно. Аналізуючи твори львівських художників періоду 1929–1932 років, не можна, однак, оминати проблематику цього напрямку. З сюрреалізмом їх поєднували загальні засади, — романтична за духом відмова від інтелекту на користь переживання, а також панівна роль уяви. Заперечуючи тогочасні механічні абстракції, художники запозичили з сюрреалізму нову, органічну морфологію, а передусім — сміливість та свободу у поетичному перетворенні дійсності, динамічні асоціації форм та образів. Немає жодного сумніву в тому, що сюрреалістична поетика не була в їх випадку тільки імпортованим з Парижу «рецептом», яким до певної міри була «манера» Леже. Ця поетика допомогла львівським художникам, а передусім М. Влодарському, в формуванні власного художнього бачення, що з'явилося у місцевому культурному середовищі, насиченому традиціями локального, слов'янсько-єврейського романтизму, та досить часто було безпосередньо обумовлене саме ним.

Уява М. Влодарського та його колег у ширшому розумінні, ніж це може видатись нині, перетворювала існуючу довкола них дійсність. «Художник створює окремі світ, який під впливом оточуючого життя є витвором його творчої фантазії [...]», писав О. Рімер. Наведений ним далі скорочений опис творчого процесу можна віднести не тільки до його творчості: «[...] Йду вулицею... Блакитна пляма та червоні акценти на чорному димарі. Мене затримує форма черевичка, намальованого на жовтому тлі вивіски. Все зливається в думку про єдину гармонію, — черевичок, жовте тло, блакитна пляма та червоні акценти на чорному димарі, а далі — світлі хмари на темному небі. Мене зворушує інтенсивність живого кольору, що його людська рука сформувала у вигляді найрізноманітніших форм. Певна форма збуджує уяву до створення нових форм. А це і є творчість»³²⁶.

Дізнатись більше про реалії, закладені у творах художників, можна завдяки свідченням людей, котрі знали неповторну атмосферу тих місць і того часу. Так, Ігнацій Вітц, згадуючи М. Влодарського, писав: «Без знання реалій його живопис не можна зрозуміти правильно»³²⁷. Далі критик описує сцену життя та творчості Влодарського, — вулицю Балонову: «Вона мала тільки один ряд прибуткових будинків, з котрих жоден не вирізнявся, і відрізнитись не міг. Їх стандартні фасади багатократно повторювались у безлічі рисунків М. Влодарського, залишаючись елементами як об'єктивної дійсності, так і снів. [...] За їх фасадами видно два пагорби, дві гори. Вони нагадують Високий Замок та Кайзевальд, водночас напрочуд конкретно і вкрай ілюзорно. [...] Кам'яниця, в якій мешкав художник, була королівством бідноти. Великий прямокутний двір з чотирьох боків оточували мури кліток-помешкань. Ніби бочка обручами, це подвір'я було охоплено рядами ганків, на котрих відбувалася невпинна циркуляція та міграція тубільців. Вони поспішали до колонок з водою чи в туалет [...]». Читаючи цей опис, ми пригадуємо мотиви сходів з металевими балюстрадами в малюнках М. Влодарського, — сходів і людей, які з тяжким зусиллям піднімаються ними нагору (іл. 120). Мистецтво Влодарського глибоко вкорінилось у всевіт

³²⁶ Ulotka «Artes».

³²⁷ I. Witz. Obszary malarskiej wyobraźni. Rozdział: Marek Włodarski. С. 54–67. Всі подальші цитати з текстів І. Вітца взято саме з цього розділу.

передмістя, світ робітників та дрібних ремісників. Далі І. Вітц додає: «Це саме він [М. Влодарський] вжив в якості матеріалу для своїх художніх імпровізацій ремісниче мистецтво шиття, нині забуте та старомодне komponування носаків на взутті — у малюнках, нібито цілковито видобутих з уяви. Це він користувався покірними та слухняними лініями своїх малюнків, ніби мотузками, зав'язаними в вузли, чи вербовими кошиковими гілками, чи позументом, чи золотими нитками [...]». Фантастичне формотворення Влодарського у значній мірі обумовлювалось та надихалось цими реаліями. Якщо детально проаналізувати деякі його малюнки, — такі, як «Розмова предметів» (Музей образотворчого мистецтва у Лодзі), ми відкріємо у химерних метаморфозах звичайнісінькі форми, — окрім загаданих носаків з краму шевців взуття, іще шерстяні шкарпетки з характерним малюнком; гребінки; краватки. Навіть чудові сюрреалістичні манекени мали у Влодарського суто місцеве походження. Вітц пише: «[...] цей мотив, судячи з усього, цілковито запозичений з дійсності, і може мати значно більш прозаїчне походження, аніж у живописі, наприклад, Де Кіріко. Отже, в часи, в котрі цей твір було зроблено, ледь не кожній живописній майстерні можна було знайти дерев'яні, рухомі манекени, котрі художники використовували замість живих моделей. Такий манекен, привезений з Парижа, був також і в майстерні Марка, який, проте, не користувався ним з метою імітації людської постаті».

У картинах Влодарського, а також у творах Гана часто з'являлись коні, — саме ті «печальні коні» (іл. 115). Однак це не були героїзовані, античні рисаки, як у М. Висоцького чи Де Кіріко, але «саме ті коні, які тягли вщерть переповнені платформи вздовж довгої вулиці Балонів», і яких із запалом вивчав О. Ган у експедиційному закладі Гаскера³²⁸.

Вже добре і давно відома роль міського та сільського фольклору у творчості львів'ян. Спільні прогулянки ярмарками та народними гуляннями також були джерелом натхнення художників. Саме там знайдено прототип постаті чародія, мага, яка повторювалась у різних, досить часто фантастично трактованих картинах та малюнках М. Влодарського (іл. 121). Вивіски, малюнки фотографів-аматорів, ярмаркові картинки були матеріалом, що згодом отримували власне художнє рішення. У М. Влодарського найбільш виразно ці впливи відчущуються у таких картинах, як «Кохання, віра та надія в горах» (іл. 124), а також в серії «Прощання солдата» (НМВ). Саме цим періодом датована фотодокументація наївного мистецтва, зокрема вивісок, зроблена приятелькою художника, художником-фотографом Вандою Діамант³²⁹. Матеріал для натхнення такого типу навіть не потрібно було шукати в провінції: все це існувало просто в центрі Львова. Лев Калтенберг, полоніст, письменник і трішечки художник, писав у своїх спогадах: «З Ганом та Влодарським нас здружив спільний інтерес до «фресок» в Брамі Андріоллі. [...] Вони проступали на внутрішній стіні так званого пасажу Андріоллі, що був насправді лишень замкненим подвір'ям на розі Трибунальської та Площі св. Духа. Подвір'я було прохідним і з незапам'ятних часів слугувало невеличким базаром. Довкола, вздовж всього цокольного поверху цієї споруди, були розташовані магазини та магазинчики, а на сходах, під стінами [...] також лежали стоси різноманітних товарів. [...] Продавались тут, однак, тільки релікти, дрібні залишки того, чим Брама Андріоллі славилась колись давно, у часи, в котрі були намальовані дві стінні фрески, які прикрашали верхівки її стін. [...] На цих малюнках зображались голови цукру, вибудовані рядами, гострі, як готичні арки, блискучі завдяки поєднанню білого з дещо збляклою блакиттю; відкриті мішки, над золотисто-брунатним вмістилищем яких, здавалось, донині чувся запах приправ та бакалії; тут були гілки з пречудовим дрібним листям, що не піддавалось морозам і ніколи не жовтіло. Листя пальм було схоже на гострі, зимного зеленого кольору мечі, а на інших таємничих фруктових деревах росли готові цукерки та медяники [...]. В жовтих, кольору селянського масла, відкритих пакунках було видно складені в строгому купецькому порядку фіги та фініки, в інших лежали пакунки вже подрібненого цукру та викладені рівними рядами риби з сіро-зеленою та срібно-блакитною лускою. Тут можна було побачити також бочечки з обручами, бутлі та бляшані банки, наповнені

³²⁸ Яніш. Спогади...

³²⁹ Ці фотографії В. Діамант репродуковано у виданні «Grafika». № 5. 1931. С. 39.

таємничими рідинами. Ці малюнки справляли таке враження, нібито четвірка мурів дійсно перетворювалась на браму, широко відкриту у далекий кольоровий світ»³³⁰. Подібні теми часто зустрічались у творах Влодарського («Виногради та форми», «Сон» — МНВр). Вони виконували функції спогадів, створюючи, як і анонімні візерунки брами Андріоллі, атмосферу марення, або, подекуди звертаючись до елементів умовної екзотики, виражали печаль.

Важче проаналізувати реалії, що проступали у творчості інших художників. Доробок О. Гана, Л. Лілле, О.Рімера та Є. Яніша зберігся лише фрагментарно. Мистецтво Є. Яніша нині справляє враження вкоріненого у світ церемоніалів міщанських кам'яниць. Значна кількість його реквізитів нагадує давноминутий *fin de siècle* та часи австрійської монархії, — улюблену епоху художника. Певну роль відіграє також, так, як і у Влодарського, суто театральна умовність. Але довести це можуть тільки твори пізнішого періоду, а також враження колег та знайомих³³¹, котрі здебільшого помиляються у визначенні часу.

Говорячи про проблему реальності, варто звернути увагу на ще один аспект проблеми, а саме на літературні контакти. Адже подібні наведеним зв'язки творчої уяви з дійсністю можна знайти у певних літературних творах, створених на тих же теренах, в Галичині. Тут кількаразово згадувались зв'язки мистецтва М. Влодарського з прозою геніального мешканця Дрогобича, — Бруно Шульца³³², з яким, окрім Влодарського, також товаришували Є. Яніш³³³ та Л. Лілле³³⁴. Менш відомі його зв'язки з творчістю Дебори Фогель, львівської публіцистки та поетки, відданого друга Б. Шульца. Ілюстратором томику її «поетичних колажів» під назвою «Акація квітне» був Марек Влодарський³³⁵. Він частково використав свої малюнки, виконані дещо раніше, і таким чином текст також, в свою чергу, став нібито їх ілюстрацією. Фактура цієї прози близька прозі Б. Шульца, хоч і не дорівнює їй в тому, що стосується міри художньої конкретизації. Тому спільні ідеї та мотиви в літературних творах Дебори Фогель та Марєка Влодарського часто можна віднести і до творчості письменника з Дрогобича. Тут можна навести кілька таких тем, котрі з'являються як у письменниці, так і у художника: це однакові «будинки з невизначеного гатунку мешканцями», ті ж «люди нудні, котрі не вміють жити з нічого», пани у жорстких чорних костюмах та капелюхах, солдати, що марширують, «виконуючи ногами, зануреними у марш, якусь кутасту та пласку справу», ті «моря бляшаного волосся», ляльки з вітрин та манекени, вивіски магазинів та дешеві товари з дрібних ярмарків (наприклад, іл. 123). Очевидна та ж зачарованість, вже відома із прози Б. Шульца, «потаємна та безпорадна» матерія життя, яка постійно народжує нові форми, вибудовані у «абсолютному позбавленні від системи» та ієрархії, минущі, далекі від досконалості, бо «серед речей досконалих більше немає місця для життя [...]»³³⁶.

Обидва, Бруно Шульц і Марек Влодарський, отримували художні образи з одного і того ж світу галичанської провінції («ледь не кожна, включно із найризикованішими, метафора Шульца, кожен найбільш специфічний міф з «Цинамонових крамниць» укорінено в реальному світі», писав Єжі Фіцовський)³³⁷. Вони обидва були надзвичайно творчими особистостями. Характер уяви, що поєднує автентичність з міфами та фантомами, тип метафори, різновиди поетичних образів, попри відмінності сфер їх художньої діяльності, в багатьох випадках надзвичайно подібні. Ця спорідненість, мені здається, сягає значно глибших шарів, дотичних до сутності світосприйняття. Монізм Шульца, його глибока переконаність у єдності духу та матерії, реального та ментального,

³³⁰ Kaltenergh. op. Cit.

³³¹ M. Teisseyre. Wspomnienia z lwowskich pracowni malarskich. Машинопис, власність авторки (Варшава).

³³² A. Wojciechowski. Marek Włodarski... C. 32–33; I. Witz... C. 52; H. Bartoszek. O przeczuciach i naiwności. «Sztandar Młodych». 1966. 5.VIII.

³³³ Зберігся рисунок пером, виконаний Янішем, в якому зафіксовано дещо сюрреалістичний портрет Бруно Шульца (без дати, тільки з вказаним місцем виконання: «Дрогобич»), який нині зберігається у НМВр. Яніш згадується у кореспонденції письменника: B. Schulz. Proza. Kraków, 1964. C. 633.

³³⁴ B. Schulz. Proza... C. 562.

³³⁵ D. Vogel. Там само.

³³⁶ D. Vogel. Там само.

³³⁷ J. Ficowski. Regiony wielkiej herezji. Kraków, 1967. C. 127.

поєднання пізнання з скептицизмом можна побачити також у творах М. Влодарського, зачарованого однорідністю матерії, що «ферментує» все нові і нові форми у нескінченному процесі власних метаморфоз. «Всі види організації матерії нетривалі та нестабільні, вони легко руйнуються та звільнюються», говорив Шульц³³⁸. Марек Влодарський постійно і напрочуд яскраво ілюструє цю нетривалість явищ, недовговічність предметів та постатей: постатями-ляльками, знаменитими «вовняними людьми» (іл. 113), незграбними та таємничими формами, готовими розвалитись та сконструюватись наново; водною стихією, яка так часто зустрічаються у творах не лише М. Влодарського, але й інших художників «Артесу». Аналогії можна наводити далі. Вони свідчать не стільки про вплив письменника на живописця чи навпаки, — товариські стосунки між ними усталились, здається, тільки в 1934–1935 роках, — скільки про загальну інтелектуальну та художню атмосферу, яка в тому ж самому місті породила споріднені форми світобачення, котрі у Бруно Шульца представляють собою конкретну систему філософських поглядів, а у Влодарського — радше інтуїтивний світ переживань.

Напрямок пошуків, що цікавив протягом 1930–1931 років так зване «ліве крило» «Артесу», орієнтованого, згідно з формулюванням Яніша, на розширення меж «зовнішнього реалізму»³³⁹, впливав також на більш поміркованих художників групи, чи тих із них, котрі досі працювали в іншій області.

Роман Сельський залишається живописцем, відданим традиційній ролі природи в картині. Він ніколи не цікавився ані абстрактними конструкціями, ані позбавленою контролю ліричною експресією. Згідно з «нео-класичними» тенденціями часу та споглядальним характером власної психіки, він тяжів до синтезу та гармонії, до спрощеного малюнку, і використовував у своїх ранніх творах кілька тонів землистого спектру палітри. Львівські критики порівнювали твори Р. Сельського з творами іншого львівського художника, який в той час виставлявся у Львові, — Єжі Меркеля³⁴⁰. Обоє художників поєднувало використання класичних композицій, стислість в окресленні мас (при тому, що Р. Сельський був значно більш схильний до деформації форм), та подібність у ставленні до світло-тіньових ефектів. При цьому Є. Меркель цікавився виключно людськими постатями, а Р. Сельський надихався пейзажами та натюрмортами.

Зберігаючи відособленість, мистецтво Р. Сельського разом з тим вбирало атмосферу, утворену творчістю його колег. Протягом 1930–1932 рр., в результаті перебування у Хелі, він написав серію морських пейзажів (іл. 139, 140, 142). У безлюдних прибережних просторах та нагромаджених у них «натюрмортах» звичайного портового начиння (якорі, канати, бочки, тюки, дошки) була зафіксована меланхолійна поезія одушевлених предметів, що нагадувала деякі малюнки М. Влодарського. Можливо, на художника вплинули ремінісценції бачених в Парижі морських пейзажів Лурката³⁴¹, які представляли модний сюрреалістичний напрямок, принаймні в тому, що стосується настрою, але були вільнішими в тому, що стосувалось «сценографічних» рішень (іл. 138).

«Інтер'єри» Романа Сельського датуються 1932 роком. Порожні кімнати з відкритими дверима, за якими було видно наступні плани, заглиблені в тінь, говорили мовою тиші та світла, але й невиразною тривогою очікування. В одному випадку виявився навіть, хоч досить штучно вмонтований, сюрреалістичний реквізит: обрізана долоня з відкритою книгою, у якій прочитувались якісь дивні знаки (іл. 141). У Р. Сельського можна зустріти мотиви, загалом більше властиві творам О. Гана, М. Влодарського та О. Рімера: пні стятих дерев, білки, великі гілки дерев (іл. 143). У нього вони, однак, завжди виступали частиною традиційної структури пейзажу, переважно гірського. В межах цієї структури Р. Сельський іноді досягав виняткової, майже аскетичної, синтетичної виразності, як, наприклад, в чудовому «Зимовому мотиві» (іл. 145), витриманому у строгій сіро-білій гаммі з акцентами

³³⁸ B. Schulz. Proza... С. 80.

³³⁹ Janisz. Dlaczego obecnie...

³⁴⁰ J. Grabowski. «Gazeta Lwowska». 1930. 16.I; M. Kubiszyna. «Wiek Nowy». 1930. 24.I.

³⁴¹ Морські краєвиди Лурката вперше експонувались у 1929 році в паризькій Galerie Jeanne Bucher.

руді червіні. Та ж тема зустрічається також у кольоровій ліногравюрі — графічній версії цього твору.

Більш схильна до різноманітних інспірацій, менш дисциплінована творчість Маргіт Райх-Сельської також була витримана в контексті поетичних інтерпретацій дійсності, хоч і позбавленої сюрреалістичних асоціацій. Протягом паризького періоду вона малювала пейзажі, в котрих поєднувала соковиті, мінливі світлотіні живописної матерії з каліграфією спрощених контурів (іл. 150). В портретах художниця досягає цікавих ефектів, виділяючи світлом тільки окремі фрагменти — наприклад, обличчя, — і диференціюючи фактури (іл. 148). Її натюрморти та малюнки з натури, датовані цим періодом, побудовані плоскими плямами; їх відрізняє декоративна побудова композиції, кольорові лінії, подібні на твори Жоржа Брака періоду «Kanefog» чи «Souverbie» (іл. 147).

Згодом у мистецтві Маргіт Райх поглиблюється властива більшості «артесівців» зацікавленість тематикою та експресією наївного мистецтва. Вона малює умовні пасторальні красиви («Зимовий пейзаж», іл. 151), та жанрові сценки («Закохані», НМВр), схожі на парафрази ярмаркових картинок. В рецензіях львівських критиків їх визначали в якості творів, що котрі авторку надихнуло мистецтво Руссо³⁴². За прикладом своїх колег М. Сельська використовувала художні форми вивісок («Композиція»³⁴³, а також твір «Лови» з подібним мотивом, відомий тільки завдяки фотографіям). Використання фрагментів (наприклад, половина обличчя; іл. 152) та поетичного поєднання форм, — жіночого обличчя та троянди³⁴⁴ (іл. 153), дерева, коня та кристалу³⁴⁵ у деяких її творах на сьомій та десятій виставці «Артесу» схилили критиків до вживання етикетки сюрреалізму³⁴⁶. Вплив сюрреалізму на творчість художників групи «Артес» безсумнівний, але саме ці твори мають небагато спільного з цим французьким мистецьким напрямком. Єдиний великий твір М. Сельської цього періоду, що зберігся дотепер, «Карусель» (іл. 154) — це сповнене сентиментальних чарів зображення дитячої іграшки, виконане в білих, блакитних та рожевих тонах, тонко модельоване, з певною стриманістю у творенні мас, з недоговореностями рисунку, — загалом далеко від метафоричної мови О. Гана чи М. Влодарського.

Досить послідовно в той же час звертався до сюрреалізму Тадеуш Войцеховський. Він вже у 1927 році малював, хоч і початково тільки на маргінесах своєї архітектурної праці. В дещо більшій мірі художник присвятив себе живопису починаючи з 1932 року. В той час він випробовував різні методи та трактування, шукаючи форму, що найліпше виражала б проблематику, яка його цікавила. Т. Войцеховський вважав свою творчість виключно живописними спробами, «знайомством з клавіатурою, приступними їй можливостями та властивостями»³⁴⁷. Під впливом бароко (художник брав участь в реставрації барокових розписів у костелах) він створював у грубому живописному «теслярстві» патетичні картини з кричущим колоритом («Кінь», фотографія з архіву художника), з експресіоністським посиленням ефектів перспективи за допомогою рисунку («Диспут», іл. 159) та світлотіні («Віолончелістка», «Музикант», — власність художника). Барокова надмірність форм, контрастні освітлення та диференціація фактур відрізняють «Натюрморт з вікном» (фото з архіву художника).

Найцікавішими з творчого спадку Т. Войцеховського цього періоду можна вважати «метафізичні» мотиви. Вже в 1931 році з'явився гладенько намальований «Автопортрет, чи Художник та космос» (іл. 156) в темних, чорно-оливкових тонах. В порожньому космічному просторі, окресленому тільки маленькою білою хмаркою, ледь видно погрудний силует

³⁴² Зокрема, щодо олійного твору «Закохані» писали: М. Minich. «Kurier Lwowski». 1932. 22.X; Н. Blum. «Słowo Polskie». 1932. 12.X.

³⁴³ Цей твір був репродукований у виданні: «Gazeta Artystów». 1935. № 22. 10.II.

³⁴⁴ Співставлення, відомі також з творчості Ф. Леже («Голова та троянда», 1930), а також сюрреалістів (начерк Р. Магрітта жінки з трояндою на місці серця, датований 1926 роком).

³⁴⁵ Твір «Кінь» (фотографія з інституту мистецтв ПАН). Дерево, а особливо кристал нагадують реквізити пейзажу Й. Шіми (наприклад, «Подвійний пейзаж» 1928 р.), художника з сюрреалістичної групи «Grand Jeu».

³⁴⁶ Серед іншого, в рецензіях Х. Блум (Н. Blum. «Słowo Polskie». 1933. 1.V. С. 5) та Ю. Кіліан-Станіславської («Dziennik Polski». 1937. № 97. 9.IV. С. 7).

³⁴⁷ Т. Wojciechowski. [Odpowiedz na ankietę]...

постаті, позбавленої рис обличчя. Виразно видно тільки долоню художника, притиснуту до скла, котрі нібито відділяє глядача від того, що розташовано за нею; однак і долоня наполовину закрита чорним пасмом, подібним на зону незримого. Тут ми стикаємось не з малюнком фізичним чи психологічним, але з метафорично-філософським «внутрішнім» портретом художника, який відрізняє особиста рефлексія стосовно меж пізнання, місця художника, ролі мистецтва. Цей спосіб висловлення художник продовжуватиме протягом відносно короткого проміжку часу, від кінця 1933 до початку 1934 року, у творах «Таємниця» (іл. 158), «Композиція з вітрильником» (НМВр), та «Шепіт» (іл. 160). В них виведено постаті-фантоми, повністю чи наполовину закутані дивними покривалами. Вони втілюють тривоги художника та непізнаванню загадковості оточуючого світу. До цього типу творів належить «Primavera» (іл. 162), — портрет Софії Вальницької, львівської художниці, дружини відомого українського діяча «лівих сил». Молода жінка з половиною обличчя закрита розгорнутою вітром вуаллю, намальована на покритому смугами тлі, що просвічується крізь фігуру портретованої, дематеріалізує її, перетворюючи її нібито на ілюзорне марення.

Тадеуш Войцеховський тоді ще не мав змоги безпосередньо познайомитись із західноєвропейським мистецтвом³⁴⁸. Його сюрреалістичний символізм став, однак, виразнішим завдяки Де Кіріко. Яйцеголова мара в «Автопортреті», монументальність інших творів, псевдоантичні драпірування з «Таємниці», а також живописність виконання, — все нагадувало твори автора «Археології» (с. 157). Посередником в даному випадку міг бути М. Висоцький, який товаришував з Войцеховським. Припустимі певні аналогії з творами Рене Магрітта можуть почасти виникати з спільного джерела (Магрітт був прихильником Де Кіріко); це стосується, зрештою, більшості пізніх творів бельгійського художника (наприклад, «Therapeuta», 1937 р.). Якщо і можна говорити про сюрреалізм Войцеховського, то, напевне, це слід робити не в традиційному розумінні цього терміну. Його твори не були ані наслідком автоматичних рухів руки, ані вільними поєднаннями випадкового та об'єктивного, ані, нарешті, копіями снів, згідно з параноїдально-критичним методом Сальвадора Далі. Це «холодно» сконструйовані алегорії певних станів та відчуттів художника.

Власну живописну активність Войцеховський не наважувався представити на виставках Об'єднання. Він зробив це тільки у 1934 році, на виставці Професійної Спілки, в час, коли інтереси художників «Артесу» зосередились довкола зовсім інших проблем, сформульованих у вже неодноразово згадуваному «Листку "Артесу"» наприкінці 1931 р.

Повертаючись до «Листка», зауважимо, що зафіксована у текстах Влодарського та Яніша еволюція поглядів не одразу втілилась у практиці. Тільки сьома виставка Об'єднання, з приводу якої був виданий «Листок», як і наступні, особливо варшавська та краківська (1932 р.) виставки, а також львівська виставка рисунків та графіки з осені 1932 року, і навіть виставка «Неоартесу» 1933 року відбувались під знаком сюрреалізму³⁴⁹. Протягом 1933–1934 рр. з'явилась, а точніше кажучи, поширилась серед «артесівців» типова для сюрреалізму техніка: колаж та його різновид, фотомонтаж. На Львівщині це було інновацією, що забезпечила групі певну популярність, в той час як «механічність засобів виразності» породжувала у публіки та критиків недовіру та сумніви в тому, чи це все взагалі можна вважати чимось серйозним³⁵⁰. У колажу вже була власна, досить довга історія. Він був не винаходом сюрреалістів, а радше самостійним методом художнього висловлювання дадаїстів та конструктивістів. У версії конструктивістів його вже у 1927 році випробовував М. Влодарський. В Польщі дещо раніше цей вид мистецтва практикував М. Шука. Сюрреалізм, особливо у виконанні М. Ернста, вказав на нові можливості у цій області³⁵¹.

³⁴⁸ Він вперше відвідав Францію завдяки стипендії Фонду Національної Культури лише у 1936 році.

³⁴⁹ Твори художників «Артесу», витримані в сюрреалістичній стилістиці, — якщо вірити рецензіям преси, — експонувались і на більш пізніх виставках (наприклад, на виставці в «Teatrze Rozmaitości» у травні 1935 р., під час Художнього Салону у Варшаві у січні, а також львівського Салону, що відбувся у травні 1936 р.) Напевне, це були здебільшого картини, написані дещо раніше, інколи навіть за кілька років до виставки.

³⁵⁰ H. Blum. «Słowo Polskie». 1933. 14.X. С. 5–6; H. Blum. «Słowo Polskie». (Dodatek «Nauka, Literatura i Sztuka»). 1933. 18.XII.

³⁵¹ H. Wescher. Die Collage. Geschichte eines künstlerisches Ausdrucksmittels. Köln. 1968.

У Львові новою технікою найбільше зацікавився Олександр Кживоблоцький. Архітектор, а також фотограф-аматор, випускник курсу львівської Політехніки Генрика Міколаша, він зайнявся чистим фотомонтажем вже у 1928 році. Вперше він показав свої монтажні на виставці «Артесу» у 1931 році. Як він сам визнавав³⁵², праця з фотоколажами стала результатом його заняття фотографією: оформлюючи роботи своїх колег-художників, він компопував предмети чи їх фрагменти, шукаючи покращеного способу передачі механізму вільних виявлень художньої уяви. Цю свободу дав йому саме фотомонтаж. «Я ніби зумів вирватись за межі стереотипів фотографії»³⁵³, писав про цей момент своєї біографії О. Кживоблоцький. Гра уяви, що поєднувала в собі фрагменти картин, оперувала певними емоціями, вдихала життя в яскраві образи, що нагадували механізми марень та снів. Примарний чи то корабель, чи то постать з рукою замість голови підноситься на розбурханих хвилях (іл. 163). Долоня, рука, мотив, відомий з багатьох творів М. Влодарського, а також М. Сельської та Р. Сельського, у О. Кживоблоцького повторюється просто маніакально. Її відбиток з'являється серед важких та твердих елементів, непевно підвішених у космічному просторі (фотомонтаж під назвою «SOS»). Долоня з розкритими пальцями виростає, ніби застережний сигнал чи крик про допомогу, з таємничої, драматично освітленої теслярської конструкції (іл. 164). В іншому творі з безмежних просторів з'являється дивна крилата постать, подібна на взірцевий твір сюрреалістичного методу символічного автоматизму (іл. 166). Фотомонтажі такого типу були абсолютною новиною в польському мистецтві, і вони сильно відрізнялись від перших колажів Мечислава Щуки, Терези Жарноверової та дещо пізніше — Жоржа Бермана, котрі створювались згідно із засадами конструктивізму. Кживоблоцький, зрештою, також робив фотомонтажі, наближені до засад конструктивізму, керуючись чисто формальними сполученнями форм. Він також охоче використовував архітектурні форми, уважно слідкуючи за врівноваженістю загальної композиції. Кілька творів художника, виконаних у такому стилі, разом з фотомонтажами Є. Яніша, були використані в якості ілюстрацій до книги Аліни Лан «Комета Галлея», виданої у 1934 році³⁵⁴. «Формальний» характер властивий також єдиному колажу Олександра Кживоблоцького, який зберігся в оригіналі до наших днів, датованому 1932 р. (іл. 167).

Відомий за репродукціями³⁵⁵ унікальний колаж Отто Гана уподібнений творам О. Кживоблоцького лише завдяки видам використаного матеріалу: фотографіям та репродукціям. Фантастичну поетику сюрреалістичного походження (мотив «плаваючих» фрагментів жіночої постаті) супроводжує продумана формальна композиція, — «ритм гнучкого руху, замкненого викладеними по порядку, півколом, фрагментами геометричних фігур, що згодом переходить у стислий, статичний, сплетений танцем ритм руху людей»³⁵⁶.

Фотомонтажі Яніша та Сельської більш живописні, вони «грають» не тільки контрастами форм та відтінків, але й також кольором і фактурою. Їх можна визначити в якості колажів, сконструйованих з фотографій і репродукцій, проте вони включають також різноманітні кольорові папірці (в тому числі й так звані «обкладинкові», що ними охоче користувалися сюрреалісти), і навіть вуалетки, іноді домальовані або доповнені малюнками. Символіка та своєрідний гумор сюрреалістичного типу властивий колажам Єжі Яніша: це «Фігура з парасолькою» (іл. 172) та «Оголена натура з автомобілем» (іл. 171). В першому постать, позбавлена шкіри, стрибає в прірву з відкритою парасолькою, на якій можна прочитати астрономічні назви сузір'їв. На другому оголене жіноче тіло співставляється з автомобілем для перегонів, і продемонстровано внутрішню анатомію їх обох, з натяком на узагальнену подібність людського тіла та механізму, властиву іронічним роздумам стосовно механіки, котрі траплялись у дадаїстів та сюрреалістів.

За настроєм та характером відрізняється більш лірична «Композиція з чорним

³⁵² Krzywobłocki. Śladem spotkań i wspomnień...

³⁵³ Там само.

³⁵⁴ A. Lan. Kometa Halley'a. Lwów, 1934. Див. Також рецензію на книгу: S. Kramarczyk. «Gazeta Artystów». 1934. 2.XII.

³⁵⁵ «Sygnały». 1934. № 13. С. 9.

³⁵⁶ Там само.

профілем та пейзажем» (іл. 170), наближена до подібних творів М. Сельської. Ця художниця в своїх колажах, як і загалом у всій своїй творчості, уникає гострих і несподіваних тематичних співставлень. Вона акцентує увагу на живописних ефектах контрастів фактур та кольорів, значно менше цікавлячись метафоричним значенням образу, взагалі досить умовним в її творчості («Композиція з оголеною натурою», «Єва» — іл. 173, 174). Характерним прикладом колажу такого типу може вважатись «Вітрильник» (іл. 176). Цей мотив був одним з улюблених образів художників «Артесу», з огляду на обов'язкові для нього сентиментально-символічні асоціації: романтики подорожі, екзотики, символіки долі. На безпосередньо створення саме цього твору художницю надихнуло наївне мистецтво, зокрема, анонімні морські вотуми, репродуковані в одному з номерів «Cahiers d'Art»³⁵⁷ (іл. 175).

У творчості Марека Влодарського вказаного періоду фотомонтажі відсутні. Але при цьому вже з 1931 р. В його творах відчувається вплив цієї техніки. В деяких композиціях циклу «Родина» з'являються відмінні від звичних а-реалістичних структур натуралістично виконані обличчя або фрагменти облич, подібні на вклені вирізки фотографій (іл. 177). В його малюнках 1932–1933 рр. ми бачимо подібні ж, вигадливо намальовані, відірвані одна від одної долоні, руки, погруддя або розсічені тіла. Вони нагадують парафрази дадаїстичних та сюрреалістичних анатомічних таблиць, котрі так охоче використовували в колажах Р. Хаусман та М. Ернст, і які також зустрічались у Є. Яніша. Плідними наслідками творчої діяльності в цьому напрямку виявились, зокрема, уточнення в формулюваннях стосовно нового змісту в процесі розвитку ідей у колі Об'єднання, кількаразово згадані вище.

У зв'язку з появою на львівських виставках колажів та фотомонтажів членів «Артесу» Дебора Фогель написала у 1934 р. теоретичну статтю під назвою «Генеалогія фотомонтажу та його можливості»³⁵⁸. У цій статті фотомонтаж визнавався «симптомом тенденції тяжіння до реалізму в мистецтві». Визначаючи нові перспективи цього засобу виразності стосовно нових завдань сучасного мистецтва (таких, що їх визначали самі «артесівці»), вона писала: «Оперувати випадковим матеріалом, знайденим в ілюстрованих журналах та репродукціях, іще не достатньо. Ці вирізки з газет віддають барахлом і дшевивізною, нерозбірливих у наївній натуралістичній ситуаційності. Віра в те, що цей метод фіксує «автентичне життя», не має під собою жодних підстав. Ми мусимо ризикнути, стверджуючи, що факти набувають автентичності тільки в процесі фіксації, а потім певної інтерпретації життєвого матеріалу. Ця засада «нібито дійсного» перетворює реальне життя на власне реальність.

Найближча підійшла до тенденцій сучасності концепція Мечислава Щуки: його фотоколажі характеризувались в якості «епопеї сучасності», «синхронності у просторі всього» («Blok», 1924). При тому найбільш перспективними було визнано колажі, присвячені пролетарській тематиці. Ця тема нібито зобов'язує до використання здебільшого фотографічних елементів, котрі фіксують «сутнісні», недвозначні, гострі та однопланові явища.

Єдине, що матеріал колажу не обов'язково мусить бути знайденим випадково, і не обов'язково мусить бути вирізкою з фотографії. Колаж, в якому найбільш важливі елементи додано художником, створений так, щоб скласти враження про «нібито» фотографію, вирізану з часопису, — дасть справжнє мистецтво».

В якості однієї з ілюстрацій до статті був використаний власне такий «мальований колаж» М. Влодарського, схожий на малюнки, згадані вище, з модельованою світлотінню головою ліворуч, з групою реалістично модельованих голих чоловіків та намальованим поряд моряком. Авторка статті визначила його в якості «колажу, виконаного у сюрреалістичній манері, який може вважатись вираженням нової концепції краси».

Новий реалізм

Реалізм очолює повістку дня «Артесу» під кінець 1931 року, — принаймні теоретично. Тексти М. Влодарського та Є. Яніша, розміщені у часто цитованому вище «Листку», свідчать

³⁵⁷ «Cahiers d'Art». № 2. 1927. С. 161, 164.

³⁵⁸ «Sygnały». 1934. № 13. С. 9.

про фундаментальний поворот в поглядах двох провідних діячів групи.

«Ми вийшли, — пише Яніш, — після зроблених вправ у гімнастичних залах кубізму та конструктивізму, потім відбули обов'язкові юнацькі студії в країні сюрреалізму. Нині, повернувшись з подорожі (під час гімнастичних студій ми заробили сильні м'язи), ми легким кроком прямуємо назустріч подальшому розвитку нашого мистецтва». В той час, коли М. Влодарський скеровує свої напади на сюрреалізм та його літературність, Яніш критикує тенденції абстракціонізму, що надає, як він пише, тон хорошому живопису вже протягом чверті століття: «око позіхає, дивлячись на скромний гардероб схильного до формальних рішень змісту, і, посилаючись на кодекс, списаний з часів кубізму, вимагає контрастів; несподіванки».

Позитивна програма в даному випадку звучала досить узагальнено: «[...] відриваю погляд, досі скерований в небо, і дивлюсь на землю, на вулиці, бачу життя, події без жодних назв; і людина для мене вже не є янголом, а камінь — романтичною подією: вивітрився запах парфумів поезії, і я звертаюсь до теми, до сюжету, котрі несамовито збагачують мене, дають радість розуміння живопису та радість простоти; я малюю що хочу і як хочу, не висуваючи події на перший план, але, позаяк бачу у них живопис, я відкидаю будь-які обмеження», писав Марек Влодарський. «Ми відкриваємо вікна та двері для будь-якого змісту, навіть для анекдотів. [...] Тяжіємо до щоденних предметів, — пальто, пляшки, капелюха, кораблика, коня; дивуємось містицизму звичайних фактів, наприклад, позичаючи незнайомцю на вулиці вогонь для цигарки», говорив Єжі Яніш.

Автори «Листка», однак, зазначають, що повернення до тематики щоденності не означає перекреслення доробку авангарду та повернення до давнього мистецтва. «Звичайно, я не звернусь до біографій, до етнографії чи до психологічного ствердження. Повернення виключені», свідчить М. Влодарський, і додає: «[...] я створюю нову живописну методику, тяжіючи до реалізму не в сенсі наслідування природи, а в сенсі спроби зрівнятись з природою [...]».

Є. Яніш же декларує: «Не потрібно нагадувати, що наші тема, анекдот чи реалізм будуть і мусять бути відмінними від «їх» тем (людей ХІХ сторіччя). Ми не маємо наміру суперечити нашим щойно пережитим почуттям, бо, власне, на їх твердій основі ми добудовуємо ще один, найвищий поверх наших актуальних переконань».

Через рік Отто Ган в статті «Конструктивізм, сюрреалізм, — і що далі?»³⁵⁹ визнає реалізм логічним наслідком згаданих у назві тексту мистецьких напрямків. «Від сюрреалізму до реалізму тільки один крок, і його напевне буде зроблено». Стосовно того, яким повинен бути цей новий реалістичний живопис, Ган говорить тільки те, що, «на відміну від кубістичного, він буде динамічним та бурхливим, позаяк динамічною та бурхливою є наша доба»; і що це буде «чистий живопис», «живопис фарби», позбавлений декоративних та архітектурних амбіцій, — «картина знову буде діркою в стіні». Все це, загалом, іще небагато говорить про конкретні особливості нового мистецтва.

Восени 1933 року справа нового реалізму дозріла до такої міри, щоб можна було розіслати всім художникам «Артесу» анкету щодо їх нових творчих намірів. Перше питання анкети звучало так: «Яку шановний колега займає позицію стосовно викристалізованого наразі факту створення нового реалізму?». Ініціатива створення та розсилки цієї анкети належала напевне М. Влодарському та Є. Янішу. Донині збереглась тільки чернетка відповіді Тадуеша Войцеховського, датована листопадом 1933 року, а також його нотатки кінця цього та початку наступного року³⁶⁰, зроблені під час спільних дискусій, в котрих брали участь Влодарський, Ган, Лілле, Сельський та Яніш. Ці тексти повідомляють не тільки про позицію Т. Войцеховського у важливому для нас питанні, але й відтворюють причини розвитку поглядів всього Об'єднання, завдяки чому їм слід відвести трохи більше уваги.

У роздумах Войцеховського відчувається розчарування від колишніх авангардних напрямків у мистецтві. Надії на перебудову людської свідомості завдяки новому мистецтву,

³⁵⁹ Стаття була надрукована в українською мовою в журналі «Мистецтво». 1932. Зошит II–III. С. 47–48.

³⁶⁰ T. Wojciechowski. [Odpowiedz na ankietę]...

переконання в тісному зв'язку між суспільною та естетичною революцією виявились хибними. Оптимізм 1920-х років пішов у минуле. Світова криза 1929 року, що збільшила безробіття, посилила бідність та спровокувала зростання напружених контрастів у суспільстві, а також розвинуті на цій основі, також і в Польщі, фашистські чи про-фашистські настрої, зокрема, зростання націоналізму (серед іншого, маються на увазі антисемітські виступи у Львові кінця 1932 р.), спричинили у художників, котрі співпрацювали чи співчували «лівим» політичним силам, гнітюче почуття безпорадності та непотрібності їх власної праці. Символічний вираз цим настроям дає Войцеховський, згадуючи візит до своєї майстерні однієї комуністки та власні враження від її візиту:

«Я добре пам'ятаю сором та приниження від порівняння в глибині душі двох вартостей: її реальних суспільних вчинків і моїх маленьких, дрібненьких, рафінованих інтересиків в образотворчому мистецтві»³⁶¹. Саме тоді повстало питання перетворення мистецтва на реальну зброю для суспільної боротьби, його «заангажованості», — якщо так можна висловитись, вживаючи цей, згодом надмірно популяризований, термін. Інакше кажучи, виникла проблема тематики. Про тему як про «внутрішню потребу художника» Войцеховський говорив у статті, опублікованій у 1935 р. під назвою «Тема, чи сумління художника»³⁶².

Проблема була складною і обумовлювалось суспільним значенням мистецтва. Войцеховський, далекий від вульгаризації проблеми, точно оцінює формальну сторону мистецтва та досягнення в цьому напрямку авангардних мистецьких напрямків. Він навіть застерігає своїх колег: «стерезіться [...] бажання робити твори, занадто легкі для розуміння загалу, щоб зневага до подальшої формальної алхімії не привела вас на бездоріжжя, чи не повернула назад до примітиву, до вивісок»³⁶³.

Яким чином можна було узгодити нові змісти, уможливити розуміння цих змістів широкими масами, — з питаннями пошуку форм, гідних нової епохи? Аналіз існуючих напрямків «мистецтва боротьби» (в тексті Войцеховського вказані Фра Анжеліко, Ф. Руде, О. Дом'є, Ф. Гойя, В. Ван Гог, Жорж Грош, Дієго Рівера) не дає задовільної відповіді. Форми цього, як він пише, «діяльного реалізму», здаються йому застарілими. Сучасні методи вираження великих ідей Войцеховський відкриває не у традиційних художніх сферах, але в таких засобах впливу, як торгівельна реклама, політична агітація, кіно, статистичні таблиці та наглядні посібники. Посилаючись на ці методи, він проектує мистецтво, яке називає реалістичним конструктивізмом, а провідним методом його виразності вважає «фактомонтаж», або «співставлення фактів, контрастних або таких, що доповнюють один одного». Форма мусить бути стисла та зрозуміла. Джерело нових форм автор вбачає передусім в фотографії («зокрема, у так званій сучасній фотографії, *neue Sachlichkeit*»), та в кіно.

Концепції Т. Войцеховського напевне виникли під впливом радянського мистецтва, — проте не того, яке в той час виступало під назвою «соціалістичного реалізму». Войцеховський стверджує фіаско «більшовицького живопису», і навіть бундючно закликає своїх колег: «для того, щоб ми у творчих перегонах хоча б у цій сфері обігнали наших сусідів...». На нього впливав натомість радянський кінематограф, форми масової агітації, котрі використовували фотоколаж, а також певні тенденції у радянській літературі 1920-х рр., в якій пропагувалася література факту (група «ЛЕФ»).

Інформація щодо сучасного радянського мистецтва, попри політичні обмеження, у 1930-х рр., хоч і з запізненням, все частіше досягала Польщі³⁶⁴. У Львові, з огляду на українське середовище, яке мало природні контакти з радянською Україною, а пізніше — завдяки досить активній діяльності радянського консульату, це відбувалось легше, ніж деінде. У травні 1931 року, у зв'язку з радянськими тенденціями підміни традиційної літератури

³⁶¹ Там само.

³⁶² «*Nowe Czeszy*». 1935. № 29. С. 4.

³⁶³ T. Wojciechowski. Там само.

³⁶⁴ Посилення культурних контактів між Польщею та СРСР припадає на 1933–1934 рр. Див.: S. Wojko. *Recepcja grafiki radzieckiej w Polsce*. [w:] «*Sztuka XX wieku*». Warszawa, 1971. С. 229.

формою репортажу, львівський орган комуністичних лівих сил надрукував статтю Олександра Дана під назвою «Перемога над літературою»³⁶⁵. У цьому тексті ми читаємо: «Ми стали свідками несамопитих темпів зростання так званого натуралізму. [...] Нинішній натуралістичний стиль глибоко вмотивований радикалізацією нашого суспільного життя і бездоганно сполучається з нашим суспільним сумлінням. [...] Монтаж фактів об'єктивної дійсності — акт свідомої творчої волі, і він прислуговується точно окресленим задачам суспільства».

Аналогічні погляди стосовно театру виражав у цей же період «лівий» критик Й. Кульчицький³⁶⁶. Розквіт радянського театру, з його точки зору, доводить, що «єдиною можливістю облаштування абсолютної актуальності сучасного театру» є «безмежна чутливість до всіляких виявів життя у сфері соціальних явищ». Підтвердження цій тезі Кульчицький знаходить у львівських постановках Леона Шиллера творів Олексія Файко, Герхарта Гауптманна, Жоржа Бернарда Шавана, Я. Гашека³⁶⁷. В описі нових методів знов з'являються модні терміни: «театральний репортаж», «фактомонтаж».

Теоретичні концепції Отто Гана, а особливо Марека Влодарського, нині відомі значно менше. Художники з 1931 року інтенсивно розвивались у напрямку більш безпосередніх зв'язків між художньою теорією та питаннями суспільного світосприйняття, а також з політичними практиками революційного руху. Ган у новій версії своєї статті, датованій 1932 роком³⁶⁸, писав про «сірий живопис для сірої людини», який «повернеться спиною до еліти обраних знавців, зійде зі свого п'єдесталу і розчиниться у натовпі, — призначений простій людині, зрозумілий всім без винятку. Він стане виразником щоденного виразу обличчя нашої епохи». Керуючись подібними роздумами, М. Влодарський назвав свою програму «фактореалізмом»³⁶⁹, знаходячи додатковий вимір модного терміну. Тільки у 1936 р. він публічного проголосив це на сторінках «Сигналів»³⁷⁰. В статті «Боротьба за живе мистецтво» він, однак, досить стримано висловлювався стосовно формальних виявів нового реалізму:

«Формально вибудовування нових цінностей не може відбутись блискавично [...], тому новий реалізм ще не має конкретної форми вираження. Він прагне віднайти всі дотеперішні досягнення рівно настільки, наскільки вони можуть бути потрібні для досягнення його мети». Натомість автор критикував «революціонерів-формалістів», тобто провідних творців нового мистецтва, за їх буйний індивідуалізм, «лабораторність» та «цілковиту самотність». Стверджував необхідність підтримувати зв'язки з новими суспільними силами, — «[...] новий реалізм звертається до сил, котрі походять із суспільних низів, до організованих мас робітників та селян, — адже не салонно-танцювальні розсадники з їх отруйною атмосферою, а саме цей клас та його засади виступають в якості авангарду нової культури[...]». У цих реченнях бринить та ж суспільна пристрасть з розрізнених декларацій радикально лівої за переконаннями інтелігенції, вже добре відома хоча б із процитованої вище статті Дана, який писав: «Донедавна модернізм в мистецтві означав революційність, — і це була лишень похибка перспективи. Нас підвели проголошення бунту; у складках модернізму крились величезні підвалини безнадійного індивідуалізму. [...] Модернізм тинявся салонами та розносив фальшиву патетику своєї камерної революційності. [...] Нині ситуація зрозуміла: модернізм мусить бути ідейним, — тобто революційним. [...] Якщо в ньому немає елементів боротьби за новий стан речей, щодо нового суспільного порядку, він за таких обставин здатен бути тільки культурним комфортом, до якого не прихилиться ніхто з тих, хто зайнятий

³⁶⁵ A. Dan. (Weintraub). Przewycięzanie literatury. «Nowa Kronika». 1931. № 1. I.V. С. 4.

³⁶⁶ J. Kulczycki. Teatr Szyllera. «Pomost». 1931. № 1. С. 40.

³⁶⁷ Тут варто згадати і дещо пізніші (1931–1932 рр.) відомі львівські постановки Леона Шиллера, вистави: Арнольд Цвейг, «Spół o sierzanta Griszę»; Ежен Гладстон О'Ніл, «Чорне гетто»; Сергій Третьяков, «Krzyzcie Chiny». Фотографії афіш цих вистав друкувались на шпальтах національно-демократичного видання «Kurier Lwowski».

³⁶⁸ Hahn. Kubizm, konstruktywizm...

³⁶⁹ Термін, який використовує Ігнацій Вітц у «Львівських спогадах» (с. 370), вживаючи його також в контексті діяльності О. Гана та архітектора й живописця С. Крамарчика, датованого, однак, помилково — 1936–1939 рр.

³⁷⁰ «Sygnały». 1936. № 17. С. 6.

(суспільною) боротьбою»³⁷¹.

Варто пам'ятати, що стаття М. Влодарського була надрукована в кульмінаційний момент діяльності руху «лівих», зокрема його львівської течії. Трагічні події, датовані квітнем 1936 року, — «кривавий четвер», розстріл поліцією натовпу робітників, страйки, — все це спричинило зростання революційних настроїв серед демократичної та лівацької інтелігенції, а також такі пам'ятні акти солідарності, як першотравнева демонстрація 1936 року та відомий З'їзд працівників культури у Львові³⁷². Ці події принесла хвиля революційних настроїв, що на той час захопила всю Європу (перемога Народного фронту у Франції та Іспанії), а у Польщі виявилась, серед іншого, у краківських подіях березня 1936 року.

Досі ми розглядали новий реалізм з точки зору постулатів, сформульованих художниками Об'єднання. Цілком характерно те, що теорія в таких випадках цілковито домінує над практикою. Першим, як мені видається, реалізував цю теорію в житті Марек Влодарський. Після періоду вже згаданих тут «пост-сюрреалістичних колажів», протягом 1933–1935 рр., він створив безліч малюнків та акварельних начерків з чіткими контурами та рішучим моделюванням, на котрих зображено багатофігурні, динамічні сцени з постатями робітників, солдатів та поліцейських (іл. 180, 181). Серед них можна знайти похід демонстрантів та групу робітників (безробітних?), які розглядають картину, на якій зображено їх арештованого товариша. Цей останній мотив «картини в картині» повторюється в єдиному олійному творі М. Влодарського цього періоду, що зберігся до наших днів (іл. 179): молоді демонстранти вносять на витягнутих руках, ніби транспаранти, «фактореалістичні» картини. Ця композиція символізує ту роль, що її, згідно з початковими намірами, повинно було відігравати мистецтво художників групи «Артес». В одній з акварелей (приватна власність) М. Влодарському вдалося реалізувати запроєктований Т. Войцеховським порівняльний «фактомонтаж», в якому зіставлялись зображення художника, що працює в своїй майстерні, та заарештованого чоловіка. Від відомого за описами знакового твору цього періоду, — великої композиції «Барикада», виконаної, ймовірно, у кількох версіях³⁷³, — донині збереглися тільки дрібні ескізи (іл. 183, 196). У більшості цих творів відчувається суттєвий вплив репортерської фотографії, — завдяки блискучо схопленому руху, динаміці, перспективним скороченням, світло-тіньовому моделюванню, хаотичності та випадковості композицій. Певні малюнки створено на основі конкретних фотографій, і всі вони, напевне, слугували матеріалом для задуманих, але не втілених картин на наведені теми. Деякі з них за кілька років були надруковані в якості політичних сатир у львівському «Омнібусі»³⁷⁴ (іл. 184).

Саме 1934 роком датовано перші реалістичні експерименти Людвіка Лілле, — малюнки з подібними формальними якостями, з тематикою, властивою тоді творчості М. Влодарського, однак із значно слабшим рівнем реалізації (іл. 190). Значно цікавіші його начерки, виконані у наступному році, на яких зображено групи робітників (іл. 191) або скромні натюрморти, а також твори в стилі суспільної сатири («Накритий стіл», іл. 189). Лілле в той час взагалі відмовляється від олійного живопису. У 1936 році, пропонуючи виставку своїх акварелей, рисунків та гуаші, він писав до дирекції Інституту Пропаганди Мистецтва: «Ці твори не носять підготовчого характеру для подальшого створення олійних картин, і вони не є ескізами; ці малюнки цілковито самоцінні»³⁷⁵. В малюнках, зроблених

³⁷¹ «Nowa Kronika». 1931. № 1. 1.V.

³⁷² A. Sandauer. Wspomnienia. [w:] Księga wspomnień. С. 339–342; Witz. Wspomnienia... С. 361–362; J. Brzoza. Moje wspomnienia literackie. Katowice, 1967. С. 71. І. Вітц вважає події 1936 року безпосередньою причиною зміни художніх зацікавлень львівських художників. Порівнюючи дати, можна стверджувати, що в дійсності ця зміна відбулась значно раніше.

³⁷³ Ігнацій Вітц у процитованій вище книзі (с. 370–371) поєднує цю тему з квітневими подіями «кривавого четверга» 1936 року, в той час як один з ескізів до «Барикади» датовано 1935 р., що досить вірогідно з огляду на стиль виконання. З інших композицій М. Влодарського, невідомих нині навіть і за ескізами, І. Вітц згадує «велике полотно "Бунт на броненосці "Потьомкін"» та «картину, на якій зображалась група робітників, що читають газету».

³⁷⁴ Було видано тільки чотири номери цього часопису. Один з опублікованих сатиричних малюнків М. Влодарського («Wugażny ceł przed oczyma»). 1938. № 2. 2.X) був створений на основі композицій 1934 року (іл. 181).

³⁷⁵ Лист, датований 7.IX. 1936. Архів Інституту пропаганди мистецтва, Інститут мистецтв ПАН.

олівцем, за допомогою м'яко розтертих тіней досягнуто ніжного моделювання відтінків. Ефекти світлотіні будуть з того часу улюбленою формою висловлення художника, котрі він в різних техніках вирішуватиме до останніх років життя.

Войцеховський більшість своїх «тематичних» картин створює саме у 1935 році³⁷⁶. На них зображено постаті: агітатора на мітингу («Оратор», іл. 195), безробітного волоцюги («Той, хто спить»), жанрові сценки з політичним присмаком («Кіоск», де на першому плані зображено натюрморт з овочів та фруктів, а на другому — заарештованого робітника з поліцейським конвоем), тему фізичного зусилля («Бурлаки»). Тоді з'являються його картини-репортажі, присвячені праці робочих («Будівництво», «Пекарня», — власність художника), — наслідок організованих напередодні «пленерів». Форма цих творів, однак, має небагато спільного з теоретичними проектами Войцеховського, з його «реалістичним конструктивізмом». Засоби виразності художник запозичує не з сучасної реклами, кіно та фотографії, але радше з сучасного чи давнішого живопису. Його «Оратор» завдяки «драматичному» освітленню (що падає знизу на центральну постать), перспективній (перебільшена жестикуляція рук) та психологічній (обличчя слухачів) деформаціям з одного боку посиляється на романтизм (О. Дом'є), а з другого — на експресіонізм. Подібні «родинні зв'язки» очевидні і в «Тому, хто спить». «Будівництво», наближене до «Нової дійсності», із схильністю до своєрідного веризму, — у фарбах домішки піску, взятого на справжньому будівництві. У «Пекарні» та «Кіоску» колорит вирішено в цілковито імпресіоністичній манері.

З 1934 р. походить кілька великих, нині не існуючих композицій Р. Сельського, присвячених революційній тематиці. На дві з них — «Моряк» (іл. 192) та «Сходи» — художника надихнули кадри з фільму С. Ейзенштейна «Броненосець "Потьомкін"»³⁷⁷. Твори, що збереглися до наших днів, представляли сцену з езекуцією трьох дружинників (іл. 193), та портові маніфестації під червоними прапорами (іл. 194). Форму прапорів, які тріпочуть на вітрі, художник запозичив з фотографії, виконаної фотоагентством під час демонстрації на Червоній Площі. У той же час М. Сельська малювала демонстрації та атаки поліцейських («людський натовп, канчуки, піднесені догори»³⁷⁸); проте згадана картина донині не збереглася.

Новий реалізм не надто сильно вплинув на творчість Отто Гана. Твір «Стрілянина» (іл. 185) завдяки антимілітаристському настрою асоціюється з деякими малюнками М. Влодарського, проте він був виконаний тільки близько 1938 року. Починаючи з 1935 р., О. Ган виставляв своєрідні експресіоністські твори: динамічно закомпоновані та досить брутално намальовані відкритими кольорами фрагменти людей та тварин («Чоловік і жінка», «Кінь» (іл. 105). Вони викликали обурення критики, а в одному випадку навіть спровокували появу поліції³⁷⁹.

Яніш в своїх зацікавленнях обмежився інтересом до суспільної та політичної сатири, якою займався, врешті, епізодично, і яку, за винятком одного твору³⁸⁰, ніде не публікував (іл. 186, 188). О. Рімер тепер миттєво схоплював сценки з життя львівських та паризьких вулиць. Гуаші, котрі він виставив у 1933 році³⁸¹, відомі нині тільки за назвами («Робітник та кінь»,

³⁷⁶ За винятком «Оратора» та «Пекарні», вони відомі нам тільки з фотографій з архіву художника у Кракові.

³⁷⁷ Варто зауважити, що цей фільм не показували у Польщі до 1945 року (R. Koniczek. Film radziecki w Polsce. Warszawa, 1968. С. 14)

³⁷⁸ Записано під час розмови з художницею.

³⁷⁹ Про його твори, виставлені у червні 1935 року, Ю. Кіліан-Станіславська писала: «Легко намальований нахабний кіч Отто Гана не повинен справляти помилкового враження в якості прикладу сучасного мистецтва. [...] Твір "Чоловік та жінка" представляє собою вирізку торсу у чоловічій сорочці та обрізок, здається, жіночого боку [...], намальований як трапилось. Тон брудний, фактура виконана шляхом найменшого опору, контур вульгарний в своїй банальності. Нічим не краща картина "Кінь", — завдяки напрочуд раціональному рішення адміністративної влади вже знята з виставки, — саме та, що донедавна представляла нещасній львівській публіці коня-самця у вигляді зле намальованої шинки та хвоста, хоч і невміло прорисованих, зате збагачених сіною. [...] Твір "Рука" [...] також заслуговує на те, щоб його зняли з виставки». «Kurier Lwowski». 1935. № 156. 7.VI. С. 5.

³⁸⁰ «Sygnały». 1937. № 28. С. 12.

³⁸¹ Каталог: Wystawa dzieł sztuki. TPSP. Lwów, 1933. Październik.

«Цигани», «Ярмарок Едгар Квінет», «Паризька вулиця», «Робітники» та ін.). У вигляді репродукцій збереглася лише гуаш «Продавці», — малоцікавий твір, зроблений значно пізніше (близько 1938 року)³⁸². Постаї робітників з'явилися також у як завжди технічно бездоганних графічних творах Людвіка Тировича.

Практичні наслідки нових ідей, котрі за кілька років захопили всіх членів «Артесу», в результаті виявилися незначними. Також у незначній мірі вони вплинули на художнє життя міста. Новий реалізм рідко потрапляв до виставкових залів. Напевне, тільки твори Т. Войцеховського та Р. Сельського (не враховуючи гуашей О. Рімера) експонувались публічно, — вперше на виставці «Нової Генерації»³⁸³, а потім у варшавському ППМ³⁸⁴, та, вже вдруге, у львівському Українському музеї. Протягом незначного проміжку часу новий напрямок міг виконати роль, котру вбачали в ньому його автори, а саме боротись разом з лівими політичними силами за суспільну та політичну реконструкцію країни. У зв'язку з участю Т. Войцеховського у виставці «Нової Генерації» Гюттлер писав про його «вразливість щодо трагічного звучання сучасної дійсності», а також про те, що виставлені картини «мусять викликати глибинний відгук у кожного глядача». Деякі композиції, котрі, з точки зору художника, виражали загальні ідеї, глядачі пов'язували з конкретними фактами: так, наприклад, «Екзекуція» Р. Сельського асоціювалась з одним із вироків, що їх виносили під час «українських процесів»³⁸⁶. «Батальні сцени» у творах М. Влодарського могли прозвучати тільки в майстерні, і тільки для тих, хто особисто знав їх автора.

У цей час серед художників знайшлися нові союзники «артесівців». До групи долучився архітектор та живописець Станіслав Крамарчик, автор картини, присвяченої похованню однієї з жертв квітневих подій на прізвище Козак.

Однак про широке суспільне визнання не могло бути й мови. Сміливо написані Т. Войцеховським проекти створення у Львові міжнародних масштабів провідного центру «заангажованого» мистецтва (наприклад, думка щодо організації великих міжнародних виставок «масштабу суспільної ідеї»), звичайно, залишилися у сфері «найкращих побажань». Здається, цю ситуацію насправді спричинили далеко не тільки обмеження цензури, але передусім сумніви та невдачі артистичної натури. Дилема мистецтва легко зрозумілого, такого, котре промовляє до широких верств населення, використовуючи сучасні форми, та проблема пошуку відповідної виразності для дійсно важливих на той час для художників тем не була вирішена в спосіб, який би задовольняв самих художників. Чи вони взагалі могли вирішити ці проблеми? Адже ці питання цікавили багатьох живописців та критиків, котрі друкувались на шпальтах художньої періодики 1934–1936 рр. Повернімося до цих дискусій, дивлячись на доробок «Артесу» з загальної перспективи польського мистецтва тих часів.

Особливості та масштаби талантів художників, об'єднаних групою «Артес», не завжди відповідали піднятій проблематиці. Революційний пафос та монументалізм, несподівана експресія, засоби виразності, потрібні переважно в утилітарному суспільному мистецтві (пригадати хоча б західних нео-реалістів чи тогочасне мексиканське мистецтво), були цілковито чужі по своїй суті художній стилістиці таких художників, якими були Р. Сельський, Л. Лілле чи М. Сельська. Єжі Яніш та Отто Ган, попри теоретичний внесок у концепцію нового реалізму, свідомо уникали її практичної реалізації. Т. Войцеховський, абсолютно поглинутий власними відкриттями у живописі в традиційному сенсі цього слова, не міг втілити свої «антиживописні» задуми. Навіть М. Влодарський, попри цікаві роздуми, не зміг остаточно реалізувати свій «фактореалізм». Згодом він перейшов на більш «живописні» позиції, зберігаючи і надалі загостреність сприйняття суспільно тематики. Проте все це відбувалось вже за межами об'єднання «Артес», коли шляхи художників, котрі досі працювали в єдиній групі, остаточно розійшлися.

³⁸² Репродукований в каталозі: I Salon Wiosenny. LZZAP. Czerwiec. Lwów, 1939.

³⁸³ Каталог вказано у посиланні № 217.

³⁸⁴ Каталог: Wystawa grupy malarzy lwowskich. IPS. Grudzień. Warszawa, 1935.

³⁸⁶ Інформація надана в усній розмові Романом Сельським.

Епілог

Варшавська виставка львівських художників у 1939 році: започаткування колоризму

У березні 1939 року у варшавському ПІМ було відкрито виставку сучасних львівських художників³⁸⁸. Це була перша масштабна виставка, — перша і разом з тим, як згодом виявилось, остання, — того середовища, що за кілька років припинило своє існування. У виставці взяли участь, за кількома винятками, також і художники з колишнього об'єднання «Артес». Від колишньої спільності інтересів, однак, не залишилось ані сліду.

Панівну роль на цій виставці відігравали колористи. Вони навіть створили окрему групу з позбавленою претензій назвою «Zesrób». «Значну роль у створенні цієї групи, — писав у вступі до каталогу цієї виставки Гюттлер³⁸⁹, — та у формуванні його ідеології зіграв Владислав Кжижановський³⁹⁰, художник, якого можна вважати яскравим представником колористичних тенденцій, властивих цій групі. З інших учасників виставки найближчі до нього Роман Сельський (...) та Маргіт Сельська». Далі критик наводить імена Тадеуша Войцеховського, Станіслава Тейссера, Вітольда Марса та Зигмунта Радніцького. Цей останній вирізняється на тлі групи «сезаннівським походженням», а також схильністю до формального рішення композиції.

Хвиля колоризму дісталась до Львова близько 1935 року, і протягом 1935–1936 рр. захопила більшість художників, — як старшого (наприклад, Марія Водзіцка) так і молодшого покоління (окрім згаданих вище членів «Zespołu», слід вказати Терезу Тишкевич)³⁹¹. Персональні виставки Ларіша у грудні 1935 року та Чижевського весною 1936 р., перенесений в той час з Варшави всепольський «профспілковий» Салон, в межах якого колористи становили переважну більшість³⁹², а також Весняний салон наступного року, в якому взяли участь варшавські художники, вплинули на обґрунтованість позицій цього художнього напрямку у Львові. Важливе значення відігравав також Кременець, розташований неподалік, — в той час модний пленер для художників із усієї Польщі. У заснованому там у 1936 році «Rysunkowym Ognisku Wakacyjnym» періодично викладали відомі представники напрямку колоризму, серед інших — Ян Цибіс, Адам Гержабек, Еміль Крха, Чеслав Жепіньський, Єжі Вольф. З Кременцем підтримували постійні зв'язки капіст Станіслав Щепанський та Євстахій Васильківський, член ЛПСХ, який постійно виставлявся у Львові починаючи з 1930 року.

Навіть паризьке мистецтво нині сприймалось крізь призму «одвічних живописних вартостей», котрі символізували прізвища Боннара, Дерена, Матісса та Ренуара. Тейссер, художник, який іще деякий час працював в орбіті сюрреалістичних впливів «Артесу», писав наприкінці 1936 року у листі з Парижа: «В Парижі взагалі ніде не побачиш такого модного досі Ф. Леже. Пікассо не виставляється, сюрреалістів потрібно старанно розшукувати у складах маршанів, котрі неодноразово витрачали на них значні суми. Париж зібрав урожай і

³⁸⁸ Каталог: Wystawa współczesnych artystów lwowskich. IPS, Warszawa, marzec 1939.

³⁸⁹ Там само. С. 7–8.

³⁹⁰ З кореспонденції, що зберігається в Архіві ПІМ в Інституті мистецтв ПАН (Варшава), відомо, що В. Кжижановський уже 30 травня 1937 р. запропонував ПІМ проект організації виставки львівських художників. Окрім згаданих Гюттлером членів «Zespołu», в ній повинен був взяти участь також Отто Аксер. Пізніше Кжижановський двічі змінював запропонований склад групи, приєднуючи до неї також паризьких (Пронажко, Завадовського) та краківських (Гриньковського) художників. Дирекція ПІМ пристала на його пропозицію тільки у грудні 1938 року, в наступний спосіб висловлюючись стосовно концепції ширшої репрезентації всього львівського художнього середовища: «Ми хотіли б, однак, надати виставці характеру презентації загального художнього життя Львова, з тим, щоб вона об'єднала по можливості всі вартісні твори польських і, можливо, українських художників, які мешкають в цьому місті» (лист від 12 грудня 1938 р.). Остаточною організацією виставки займався комітет (який водночас виконував функції журі) під керівництвом тогочасного директора львівського Музею художнього промислу, Ксаверія Пивоцького, у складі: Гюттлер, В. Кжижановський, З. Радніцький, Р. Сельський, Л. Тирович, Внук.

³⁹¹ Т. Тишкевич дебютувала у жовтні 1937 року, на виставці Львівської Професійної спілки художників-пластиків.

³⁹² Про що говориться, зокрема, у наступних рецензіях: J. Güttler. «Gazeta Lwowska». 1936. 28.V. С. 2; F. M. Mars. «Nowe Czesy». 1936. № 10. I.VI. С. 4.

відділив зерна від половини»³⁹³.

Творчість Є. Яніша, М. Влодарського та О. Гана після 1935 року

Чи всі перейшли під знамена колоризму? Серед учасників варшавської виставки були також і інші художники. «Склалась зовсім інакша ситуація у Єжі Яніша та Генрика Стренга (Марека Влодарського), колишніми "артесівцями"», — пише Гюттлер, — «які додали виставці відлуння того періоду у львівському мистецтві, протягом якого в ньому панував певний естетичний радикалізм»³⁹⁴. Влодарський навіть виставив кілька давніх, сюрреалістичних та «у стилі Леже», композицій, ніби спеціально для того, щоб яскравіше відрізнитись від колег з «Zespołu». Але найновіші твори художників виглядали зовсім інакше. У Яніша поетична фантазія і нині інсценувала своєрідні вистави в дусі сюрреалізму (іл. 200). В них фігурують чудернацько вбрані дами, оголені кавалери, зображено псевдокласичну архітектуру, романтичні краєвиди, а також символи сучасної цивілізації (автомобіль, вагони потягів). Виразно акцентується театральність композицій, — всі сюжети розігруються в умовному сценічному просторі (одна з акварелей так і називається, — «Сцена». Іл. 201). Рецензенти констатують більш довершену, ніж колись, зрілість живописних форм³⁹⁵. Звичайно, нинішні твори відрізняються від створених раніше новою, демонстративною, навіть можна сказати — гобеленовою декоративністю. М'яка, сецесійно вигнута лінія контуру влітається в мозаїку дрібних різнокольорових плямок. Врешті, деякі з цих композицій були створені в якості проектів настінних декорацій (серед виставлених творів фігурувала невідома нині «Стінна композиція»), або декоративних тканин³⁹⁶. Декоративність, проте, не шкодить тривожному звучанню деяких образів. У творі «Подорож» (іл. 202) зображено пульманівський вагон. Серед його пасажирів, — Мона Ліза, натюрморт з гітарою, якась геометрична композиція: художні традиції живопису давнього та сучасного, вартості, котрі, як наголошує художник, мусять евакуюватись від наступу близької бурі, що загрожує ідилічному сюжету картини.

У Влодарського все інакше. Популярна тематика його творів походить із «нового реалізму», і разом з тим посиляється на давні захоплення художника ярмарковим народним мистецтвом. Групка вуличних музикантів, що концертує під парканом якоїсь фабрики; ці ж музиканти під час простого обіду; атлети, боксери, акробати, котрі розважають ярмаркову публіку, — ось теми, котрі найчастіше зустрічаються у творах М. Влодарського протягом 1937–1939 рр. (іл. 197, 198). Трапляються композиції, котрі продовжують мотиви попередніх періодів. Малюнок «Барикада» (іл. 196) виник у 1937 році. Напевне, цим же роком датовано «Страйк» (Музей Історії польського революційного руху, Варшава), — сцена, досить несподівано поєднана з рослинними формами, котрі нагадують сюрреалістичні малюнки попередніх кількох років. Форма цих творів, однак, не має нічого спільного з «фотографічними» вартостями світобачення фактореалізму: ламаний контур, сильні, інколи майже експресіоністичні деформації, «гострі» дисонанси сполучення кольорів, — в усьому можна було б побачити своєрідну реакцію на колоризм. Особливо нечисленні натюрморти Влодарського з їх яскравими контрастами блакитного, рожевого, фіолетового, зеленого та червоного та бруталними примітивізованими рисунками ніби полемізують із спокійною, впорядкованою естетикою тогочасних творів В. Кжижановського чи Р. Сельського, і водночас свідчать про певні впливи модного художнього напрямку. Свідомо підкреслена грубість малюнків та композицій, форма, далека від будь-якої естетичної насолоди, а також тематика останніх передвоєнних творів М. Влодарського нагадують за задумом творчість деяких художників Краківської Групи, особливо С. Блондера та С. Осостовича. Цих художників у той час поєднували близькі, навіть дружні стосунки. Зближення відбулося вже протягом перших місяців 1936 року, коли, попри «атаки» капістів та їх прибічників, у Львові виникла,

³⁹³ «Dziennik Polski». Dodatek «Krytyka i Życie». 1936. 20.XII. С. 16.

³⁹⁴ Wystawa współczesnych artystów... С. 8–9.

³⁹⁵ Наприклад, стаття у виданні: «Wiadomości Literackie». 1939. № 12. 19.III.

³⁹⁶ Про те, що він проектував декоративні тканини, згадується в текстах Марії Тейссер.

на жаль, не здійснена ініціатива створення нової модерністської групи. Станіслав Осостович, можливо, за порадою Л. Хвістека, саме тоді познайомився з Маєком Влодарським³⁹⁷.

Серед художників, що представляли «певний естетичний радикалізм», також слід назвати Отто Гана. Його творів бракувало на виставці ПМ. Подивимось на неї очима рецензента «Сигналів», який бачив також іншу варшавську виставку так званої «Львівської групи»: «Від дисциплінованого, продуманого в кожному квадратному сантиметрі мистецтва Стренга (Влодарського) відрізняються живі, неспокійні полотна Отто Гана, який ще не звільнився, принаймні у деяких своїх творах («Осінній пейзаж», «Львів під час дощу») від впливу давнього мистецтва Вламінка, Фрейша, Дерена». Ган, попри певну суворість кольору та грубість порівнянь, демонструє непересічну чутливість до відтінків та відверту, первісну, нестримну живописну пристрась. До найкращих творів художника належать «Пейзаж» (не опублікований в каталозі), та яскраво-зелений «Дощовий краєвид» із динамічною фактурою³⁹⁸. Відповідно, відданість своєрідній формі експресіонізму, котру Ган сповідував вже близько 1935 року, поєднувалась у нього з поверненням до природи; до традиційних живописних тематик. Виставляючи у 1937 році цикл пастельних малюнків, Ган писав в передмові до каталогу³⁹⁹: «Я малюю те, що під рукою: вид з балкону чи з вікна; випадкові натюрморти, добросовісні та по-школярському старанні, — що не виключає ані настрою, ані експресії». І далі: «Нині на межі між старим (модернізм) та новим (X) я знаходжусь у стадії пошуків. [...] Для мене цей період означає сурову дисципліну нечисленних чистих кольорів та логічні спрощення форм».

З окремих творів О. Гана цього періоду нині відомі репродукції трьох картин⁴⁰⁰: щойно згаданий «Львів під час дощу»⁴⁰¹; «На балконі» (іл. 199) та загаданий вище «Салют». Вони підтверджують щойно наведену думку критика. Товариш Гана, український художник Володимир Ласовський, вважав останній період його творчості найбільш зрілим живописно і найщирішим в тому, що стосується емоційного самовираження художника⁴⁰².

В новій ситуації, коли кожен художник шукав своїх власних шляхів, давні зв'язки послабилися або розірвалися, позаяк уже просто не були потрібні. Людвік Лілле з початку 1937 року мешкав в Парижі, звідки вже не повернувся. Його камерне мистецтво не отримало широкого визнання, зате завдяки повільному розвиткові досягло зрілості та глибини, досі йому не властивих. Реалістичні начерки О. Рімера з життя паризької вулиці, котрі він виставив у 1939 році у Львові, були розглянуті вище.

³⁹⁷ В листі С. Осостовича до Саші Блондера, висланому із Львова, ймовірно, у лютому 1936, читаємо: «Тут йдеться про створення нової групи, яка б нагадувала художні угруповання Лодзі, Варшави та Кракова. Переважають, очевидно, Нові Реалісти. Лише деякі люди, — наприклад, М. Влодарський — на цікавому шляху, на якому вони ще можуть зустрітися з твоїми останніми художніми інтересами. Звичайно ж, група рішуче "ліва". Я також долучаюсь до цієї групи, хоч і маю певні художні упередження; однак думаю, що в майбутньому з цього щось вийде. [...] Саме сьогодні збори з приводу цієї нової групи, і я нарешті відам Стренгу (Влодарському) твого листа. Він дуже суттєва людина, і багато працює як художник; тобі слід було б звертати на нього більше уваги». (Архів кореспонденції С. Блондера в Інституті мистецтв ПАН в Варшаві, рукопис 773-I). Ідея створення такої групи виникла значно раніше. Зберігся лист Комітету «Виставки сучасних художників Польщі» із підписами В. Стжемінського, Стажевського та С. Блондера, датований 6-м січня 1936 р., в якому ПМ запропоновано «виставку сучасних художників Краківської групи, Варшавської та Львівської груп та Групи з Лодзі. З записом олівцем на звороті цього листа ми довідуємось про існування проекту нової, в дійсності іще не існуючої, Львівської Групи, у такому складі: М. Влодарський, О. Ган, Станіслав Крамарчик, Л. Хвістек» (Архів ПМ в Інституті мистецтв ПАН). Ми можемо тільки здогадуватись про те, що згадані розбіжності в поглядах згодом виявились занадто вагомими. Здається, на початку 1936 року Влодарський ще дуже недалеко пройшов тим шляхом, який роком пізніше привів його до краків'ян. С. Осостович, *spiritus movens* всієї ініціативи, послабив свої контакти зі Львовом, позаяк мешкав переважно у Кременці. Іще в січні 1937 року у нього була виставка у Львові (у ЛПСХ, разом з Л. Левицьким); під кінець же цього року він оселився у Варшаві. Див.: Stanisław Osostowicz. 1906–1939. Katalog. Muzeum Narodowe, Warszawa, 1967, luty. Pod red. I. Jakimowicz.

³⁹⁸ L. Strakun. Z wystaw. «Sygnały». 1939. № 67. С. 6.

³⁹⁹ Wystawa obrazów O. Hahna, S. Łasowskiego, E. Wasilkowskiego. LZZAP, listopad-grudzień. Lwów, 1937. Експозиція позиціонувалась в якості виставки групи «Linia» (також і на роздрукованому запрошенні).

⁴⁰⁰ Дві картини, що збереглися дотепер — «Жінка в кухні» (олійний живопис, картон, 66x52 см) та «Перед будинком» (олія, картон, 65x52 см), — зберігаються в архіві Інституту єврейської історії у Варшаві (інв. № 181, 392), проте вони не належать до характерних творів художника.

⁴⁰¹ «Nasz Przegląd Ilustrowany». 1939. № 12. 19.III. С. 6.

⁴⁰² Лист, датований 29.II.1970. Власність автора книги.

«Артес» в контексті польського живопису

В рецензіях на виставку 1939 року деякі варшавські критики застосовують назву Об'єднання «Артес»⁴⁰³. В свідомості людей, що сліdkували за художнім життям, ця назва асоціювалась з молодим мистецтвом Львова і потроху перетворювалась на легенду. «Артес» став передусім «групою польських сюрреалістів», і саме так його звикли сприймати. Цю думку повторювали навіть у ті часи, коли припинив своє існування не тільки «Артес», але й коли час в пришвидшеному темпі історичних змін поглинув усі традиції його середовища⁴⁰⁴. Ми намагались верифікувати сучасну версію, порівнюючи її з приступним нині художнім та теоретичним матеріалом, і дійшли до висновку, що подібне визначення не відповідає характеристикам творчого доробку творчого об'єднання, а особливо його переконанням, і не є вичерпним визначенням всієї діяльності художників групи. Ця, як будь-яка інша, легенда, також несе в собі, однак, зерно істини. Пост-кубістична художня генеалогія львівських художників у досить незначній мірі реалізувалась в експозиціях «Артесу». Справа ж нового реалізму отримала найбільший розвиток у той час, коли зовнішня активність групи вже зникла та мала незначний відгук у творчій практиці, особливо представленій публіці. Тим, що впадало в очі, були власне ті сюрреалістичні інспірації, існування котрих є беззаперечним.

Один з провідних художніх та інтелектуальних напрямків ХХ ст., з усіма його значними наслідками, в тому числі для Східної Європи (Чехії, Словаччини, Румунії, Югославії), не мав привітної зустрічі з міжвоєнною Польщею. Так сталося через ряд специфічних суспільно-історичних причин, завдяки наявній культурній традиції, а також через запізнілість знайомства з точки зору розвитку загальноєвропейських художніх явищ. В Польщі довго панувала точка зору одного з перших тут коментаторів сюрреалізму, Станіслава Бачинського, який писав у зв'язку з найпопулярнішим, агресивно-деструктивним періодом у французькому напрямку: «Сюрреалізм нині — тільки навернення до психологізму, до змісту, до літератури. В якості літературного явища він намагається силоміць внести у пластичні та філософські явища дезорганізацію від імені натхнення, розходиться з нашою епохою і наразі залишається непорозумінням»⁴⁰⁵. Дещо лагідніше його оцінив трьома роками пізніше Ян Бженковський, поет, на творчість якого сильно вплинув сюрреалізм (Юліан Пшибож навіть визнав його книгу 1929 року «*Na katodzie*» «першим документом сюрреалізму в Польщі»)»⁴⁰⁶. В цікавій спробі синтезу сучасного образотворчого мистецтва, якою став «*Kilometraż*», Я. Бженковський визнає за сюрреалістами «певні заслуги»:

«В живописі вони звернули увагу на нові форми, новий зміст форм, запозичений з чистої фантазії, зі сну, з сучасного наукового апарату, — всім тим, що протиставляється геометричному змісту абстрактного мистецтва»⁴⁰⁷.

⁴⁰³ K. Winkler. «Robotnik». 1939. 12.III; «Pion». 1939 № 11; анонімний автор у виданні «Wiadomości Literackie» (op. cit.); M. Weinzieher, «Nasz Przegląd». 1939. № 91. 1.IV.

⁴⁰⁴ J. E. Dutkiewicz. W walce z przedmiotem. «Przegląd Artystyczny». 1949. № 1. С. 5; M. Porębski. Sztuka nowego czasu. Warszawa, 1956. С. 52; M. Porębski. Wstęp do katalogu: 2 wystawa sztuki nowoczesnej. Warszawa, październik-listopad, 1957. Пізніше ця думка модифікувалась під впливом публікацій М. Влодарського, датованих 1958 та 1960 рр., де він дистанціювався від сюрреалізму. Слід додати, що «Артес» згадував М. Порембський в узагальненому синтетичному нарисі «Польське сучасне мистецтво: джерела та пошуки». «Miesięcznik Literacki». 1969. № 8. С. 28.

⁴⁰⁵ S. Baczyński. Surrealizm. «Praesens». 1926. № 1. Czerwiec. С. 43. Він досить довго дотримувався цієї точки зору. Ще у 1939 році К. Вінклер демонстрував подібне ставлення до сюрреалізму, коли писав про виставку львівських художників у ППМ («Pion», op. Cit.). Цей критик вважав, що сюрреалізм — це напрямок, «саме існування якого не матиме змоги розвинути ані через естетичні передумови попередніх напрямків, ані через ідейні та емоційні засади польського художнього середовища». Роль сюрреалізму тут, зрештою, згідно з Вінклером, виконував формізм, який «почасти підсвідомо, почасти наперекір натуралізму та прагматизму у мистецтві реалізував по-своєму ці постулати сюрреалістичної ірреальності, — і, можливо, з цієї причини польський художній світ відкинув це питання з орбіти власних актуальних інтересів [...]». Ця остання думка знайшла досить несподіване підтвердження у сучасній дослідниці, що аналізує діяльність С. І. Віткевича з точки зору аналогії з сюрреалізмом: «Видається, — і це досить вірогідно, — пише К. Яніцька, — що ті функції, ролі чи місії, які в Польщі міг би реалізувати сюрреалізм, у своєрідний спосіб використав мислитель та художник до такої міри оригінальний, що міг би в певний період розділити досвід, наміри та амбіції сюрреалізму, — Станіслав Ігнацій Віткевич» (S. I. Witkiewicz a surrealizm. [w:] Studia o S. I. Witkiewiczu...)

⁴⁰⁶ J. Przyboś. «Głos Literacki». 1929. № 11. Цитата згідно з книгою: Dubowik. op. cit.

⁴⁰⁷ J. Brzękowski. Kilometraż. Cz. 2. «L'Art Contemporain — Sztuka Współczesna». 1930. № 2. С. 52.

У художній практиці польських художників наслідки прото-сюрреалізму та дадаїзму не мали місця та не розвинулись, але вони були наявні в творчості деяких формістів (переважно Чижевського та Віткевича)⁴⁰⁸. Сюрреалістичні елементи почали виявлятися в Польщі тільки в тридцятих роках. Новий «зміст форм», зокрема, космічних та біологічних, відбився у деяких творах та композиціях, виконаних у авторських техніках, — наприклад, у геліографіях лодзинського художника Кароля Гіллера⁴⁰⁹. Молодий художник з Познані, самоук Альфред Леніца, у другій половині 1930-х рр. малював галюцинаційні твори, ніби скопійовані з сонних марень, що нагадували «метафізичні» пейзажі Де Кіріко⁴¹⁰. Наближеним до сюрреалізму можна вважати джерело творів нині фактично нікому не відомого художника Владислава Жиха, який згодом облишив живопис заради художнього скла⁴¹¹. Про це писав М. Валліс з приводу варшавської виставки 1931 року: «Нахнення для своїх творів В. Жих запозичує із найбільш незвичних виявів та сфер дійсності. [...] Це марення та мрії, галюцинації, кошмари людини, котру турбують загадки життя та смерті, хвороби та здоров'я, і яка з думкою про все це заглиблюється в ботаніку та зоологію, в ембріологію та бактеріологію»⁴¹². Це, однак, були явища в певній мірі маргінальні, відсторонені і занадто складні для того, щоб на них зважав основний потік актуального художнього життя⁴¹³.

Єдиним середовищем у Польщі, єдиною художньою групою, що відкрито надихалась сюрреалізмом і визнавала його вплив, і яка, щоправда, протягом нетривалого відтинку часу, майже цілковито, хоча і в різній мірі, реалізувала його на практиці, — був «Артес». В цьому питанні можна зауважити навіть певний вплив групи на художнє середовище, хоч і обмежене виключно Львовом. «Сюрреалістичні» наслідки, котрі живо нагадують певні концепції «артесівців», мимохіть виявлялись у творчості Станіслава Тейссера⁴¹⁴, Євстахія Васильківського⁴¹⁵, а також українського художника Володимира Ласовського. Самі львів'яни чудово розуміли власну відособленість. Лілле навіть намагався пояснити її причини, коли описував більшу, аніж в інших художніх центрах, самотність львівського художника, але разом з тим і масштабність його незалежності, обумовленої відсутністю укорінених в художньому середовищі традицій, а також інституцій, котрі про такі традиції дбають⁴¹⁶.

Спонтанність вільної «експресії почуттів», схвалення творчої ролі уяви, що поєднує форми в розрізнені ланцюжки асоціацій, ентузіазм стосовно широкій виразності наївного мистецтва та «хімерної поезії» кітчю, — все це разом у теорії та практиці «Артесу» у певній

⁴⁰⁸ На це кількаразово звертає увагу Й. Полякова («Formiści». С. 84; 92; 114; 177; 184). До неї цього питання торкався М. Порембський (M. Porębski. *Teorie a praxe polskiego formizmu*. «Vytvarne Umeni». 1968. № 6. Див. Також: J. Pollakówna. *Filozofowanie i namietność*; та K. Janicka. *op. cit.* [w:] *Studia o S. I. Witkiewiczu...*).

⁴⁰⁹ У 1934 році К. Гіллер писав в статті «Нове бачення» («Forma». № 2. С. 6): «Ми вважаємо, що сучасний стан образотворчого мистецтва повинен виражатись у зосередженості на динамічній складовій форм. [...] Ці передумови цілковито узгоджуються з фактичним станом речей у сюрреалізмі, який повертає сучасному мистецтву, попри недавні зарокі, не тільки посилену виразність форм, але й конкретну тематику творів». Див. Також: Karol Hiller. 1891–1939. *Katalog wystawy. Muzeum Sztuki, kwiecień. Łódź*. 1967.

⁴¹⁰ Його твір цього періоду зберігається у вроцлавському Національному музеї («W cieniu historii». 1936. Inw. №. VIII–1706); інші композиції зберігаються в архіві художника.

⁴¹¹ Жих у 1920–1924 рр. вивчав у Львові архітектуру, і в цьому ж місті виставляв у 1929 році пейзажі, що їх львівські рецензенти визначали в якості «експресіоністичних». Один з сюрреалістичних творів Жиха нині зберігається у Музеї мистецтв в Лодзі.

⁴¹² Wallis. *Sztuka Polska...* С. 222.

⁴¹³ З живописців, які працювали за кордоном, помітні зв'язки з сюрреалізмом присутні у Янкеля Адлера та у згаданого вище Станіслава Грабовського. Менш обґрунтованим видаються впливи сюрреалізму на деякі твори Стжемінського, датовані періодом бл. 1933 року, а також на творчість Б. В. Лінке. Стжемінський в серії краєвидів поглиблював фізичні та фізіологічні властивості бачення, але не механіку підсвідомих асоціацій. Лінке радше створював алегорії в стилі веризму, наближені до німецького експресіонізму в дусі Дікса, аніж сюрреалізм. Щось подібне відбувалось у деяких «lukaszowców». «Сюрреалізм» Б. Цибіса («Primavera») або Я. Готтарда («Прометей») базується на виключно поверхневих аналогіях, при сутнісній відмінності від властивих сюрреалізму творчих засад.

⁴¹⁴ В його творі «Зустріч», намальованому у 1934 році (?), зображено пару в ніші прочинених дверей, розташованих понад берегом моря. Картина, можливо, нагадувала твори Т. Войцеховського. Нині нам відомі тільки репліки цих творів, виконані у 1950-х рр.

⁴¹⁵ Збереглась одна його картина (у Національному музеї у Познані), а також кілька репродукцій його творів, датованих серединою 1930-х рр. Одна з композицій живо нагадує «приморські» пейзажі Л. Лілле. Інші, сюжетні, обумовлені експресіоністськими та примітивістськими деформаціями О. Гана і М. Влодарського.

⁴¹⁶ Lille. *Nowocześni plastycy lwowscy*. «Nowe Czasy». 1935. № 8. С. 5.

мірі наближалось до основ сюрреалізму та відводило львівській групі особливе місце у польському авангардному русі. Врешті-решт, в умовній топографії цього руху «Артес» був би розташований, попри початкові впливи на деяких його художників пуризму та пізнього кубізму, на полюсі, протиставленому тій позиції, котрої дотримувалися в той час варшавські та лодзинські угруповання з їх конструктивістською орієнтацією. Ці полюси були неспіврозмірні один одному за значенням та вагомістю гатунків. «Метафоричне мистецтво» артесівців у своїх кращих виявах належало до автентичних явищ, попри усі зовнішні джерела натхнення та запозичень, і, однак, не дало в наслідку певної інтелектуальної сили та самосвідомості, котрі надавали б йому рангу напрямку, що суттєво вплинув на перебіг художніх подій. Сюрреалістичний період «Артесу» тривав, зрештою, відносно недовго. Тим не менше, творчий доробок цього періоду саме завдяки своїй відособленості став цінною складовою традиції сучасного мистецтва у Польщі, тією ланкою, що поєднувала дадаїстичні та про-сюрреалістичні основи формізму з несамовитою уявою мистецтва Групи Молодих Художників 1940-х рр. У цьому останньому випадку важко говорити про свідоме продовження традиції, але слід зауважити, що безпосередній зв'язок між «Артесом» та молодшим поколінням художників, які дебютували вже після війни, все ж існував. Марек Влодарський, провідна постать львівського Об'єднання, і досі недооцінений співавтор художнього авангарду 1930-х років, також належить до переліку осіб, котрі поживлявали повоєнний «молодий рух», зокрема, в якості учасників відомої мистецької виставки у Кракові. Після 1945 року Влодарський у своїй творчості неодноразово звертався до давніх сюрреалістичних мотивів, а на одній з перших виставок варшавського Клубу молодих художників та науковців показав врятовану колекцію власних малюнків 1929–1931 рр.

Після хронологічного відступу повернімося до топографії нового мистецтва у Польщі. Якою вона була напередодні виникнення «Артесу» та на початку його діяльності? Окрім згаданих конструктивістських груп (група «Praesens» та відокремлена від неї у 1929 році група «а.г.») на авангардних позиціях втримались тільки нечисленні художники, і серед них — колишні формісти: Л. Хвістек та Віткацій, який, однак, демонстративно позбавився від вправ у «чистій формі» та обмежив свою діяльність «Портретною фірмою». Крім того, зростали сили табору пост-імпресіоністів, щоб пізніше з тріумфом виявитись у рафінованому мистецтві капістів, які за деякий час проголосили союзництво з авангардом. З старшого покоління піонерів нового мистецтва близький львівським живописцям міг бути Чижевський. Деякі твори Влодарського та Гана, — несподівані композиції органічних та абстрактних форм⁴¹⁷ — нагадують картини та малюнки Титуса Чижевського, датовані 1920-ми роками. Але Чижевський близько 1930-го року досяг значної виразності в колористичному напрямку, що не входив до переліку інтересів об'єднання «Nowe Czasy». Також художники «Артесу» могли знайти досить багато спільного з Леоном Хвістеком, який в дискусії з В. Стжемінським популяризував «антиунізм» та боровся за місце для мистецтва, побудованого на уяві, і з пристрасною проголошував дифірамби «примітивізму», — з огляду не тільки на його художні, але й моральні вартості. Таку заяву Хвістека, як ця: «Я щиро впевнений в тому, що мистецтво — це синонім наївності, і що значний вплив мистецтва на суспільство у знаній мірі обумовлено самообороною простої людини проти навалюючої хвилі раціоналізму та механізації»⁴¹⁸, цілком могли визнати в якості своєї власної Влодарський, Ган та Яніш. Хвістек, однак, початково відштовхував їх від себе своїм доктринерством та ригористичною рецептурою «стрєфізму»⁴¹⁹. Коли ж зближення здавалось найбільш вірогідним, також і з

⁴¹⁷ Pollakóna. Tytus Czyzewski — formista. С. 267.

⁴¹⁸ «Głos plastyków». 1938. № 8–12. С. 10.

⁴¹⁹ Варто зауважити, що, пропагуючи мистецтво уяви, Хвістек, однак, відмовлявся від сюрреалізму і не схвалював його впливів. У 1937 році він писав: «Був момент, коли мистецтво уяви у Франції зійшло на манівці сюрреалізму, відкриваючи поле діяльності для неоімпресіонізму. Це був момент, коли в Польщі повинно було з'явитись велике середовище імені мистецтва уяви, те, яке дійсно могло б звільнити нас від вічного обов'язку папужих повторів одного і того ж. Але і тоді не йшлося про об'єднання художників на честь великої загальної ідеї. Вони воліли блукати бездоріжжям сюрреалізму або всі разом повертались до смутків імпресіонізму». (Цитата згідно з: Estreicher, op. Cit. С. 300). Видається досить вірогідним те, що згадуючи «тих, хто заблукав», Хвістек мав на увазі «Артес», що також могло бути відлунням невдалої спроби взаємного наближення.

практичної точки зору (з огляду на переїзд Леона Хвістека до Львова), на перешкоді стала напевне еволюція поглядів артесівців в напрямку реалізму.

Ця еволюція також спричинила відсутність спільної мови між «Артесом» та його потенційними союзниками з іще молодшого покоління, — з групою ініціаторів так званого «другого авангарду», який офіційно стартував у 1933 році. А поєднувало їх багато що: тяжіння до «збурення естетичних вартостей у мистецтві» при синхронному спротиві утилітарним та гранично функціональним концепціям «Блоку» та його прибічників; віра в ужитковість картини в якості засобу переказу інформації, зрозумілого в якості «проблеми, а не смакування»⁴²⁰; врешті, радикалізм суспільної позиції та глибоке переконання у значущості суспільного впливу мистецтва. В інтерпретації цього останнього питання досить скоро з'явилися, однак, виразні різночитання. Бажання перетворити мистецтво на радника зброї у суспільній боротьбі та віднайти широкі верстви глядачів спричинили необхідність створення нової концепції реалістичного мистецтва у Львові, де основна роль відводилась «сюжетам, приступним масам». Акцентування сюжету за рахунок формального експерименту, попри декларативну необхідність пошуків формальних наслідків діяльності авангардних напрямків, відштовхувало «Артес» від Краківської групи, як і взагалі від авангардного руху. Можна навіть стверджувати, що приблизно у 1935 році існувала певна подібність програми «Артесу» до декларацій «лівої» варшавської групи «Czapka Frygijska», створеної саме в цей час, яка свідомо відкидала формальні досягнення нового мистецтва, «цілковито підпорядковуючи художні техніки виключно сюжету»⁴²¹. Слід, однак, пам'ятати, що висхідні точки обох груп цілковито відрізнялись. Львів'яни переходили до «нового реалізму», маючи у минулому значний період досвіду роботи у новому мистецтві, яким вони принаймні не нехтували; а варшавська група, — молоді художники-початківці, — початково будувала свою програму на засадах, котрі не мали нічого спільного з авангардом.

В результаті львів'яни не змогли випрацювати ані остаточної програми, ані переконливо втілити у життя власні наміри. Проповідуючи загальнозрозуміле мистецтво, «актуальне та політичне», та разом з тим на практиці не залишаючи кордонів формул традиційної образності, вони опинились в глухому куті, з якого кожен з них шукав вихід уже самостійно, причому в досить різноманітних напрямках.

Попри усі ці неприємності, новий реалістичний період «Артесу» був, однак, явищем, симптоматичним для свого часу. Він виник на хвилі кризових настроїв та на тлі ідеологічного пожвавлення тридцятих років, властивого переважно юним випускникам, котрі тільки щойно вступали до публічного періоду в своєму житті, і був обумовлений регресом формальних пошуків. Це була загальна тенденція, котра виявлялась, наприклад, у Франції у таких напрямках, як неореалізм — *Forces Nouvelles*, або новий експресіонізм⁴²². В Польщі на честь цих тенденцій зав'язалась довготривала і досить хаотична дискусія стосовно тематики у мистецтві, ініційована краківськими часописами художньої молоді: на шпальтах «*Tygodniku Artystów*» та в «*Gazecie Artystów*», а згодом продовжилась у Львові (у виданнях «*Nowe Czesy*» та «*Sygnaly*»). В цій дискусії брали участь письменники, критики та художники, представники як молодшого, так і старшого покоління, авангардисти та колористи; там не бракувало також точки зору представників «Артесу» (Т. Войцеховського, М. Влодарського) та наближених кіл (С. Тейссер)⁴²³. Як звичайно буває у таких випадках, жодні домовленості

⁴²⁰ L. P[ijowar]. Grupa Krakowska. «*Tygodnik Artystów*». 1935. № 14. 16.II. С. 2.

⁴²¹ Згідно з програмою, проголошеною у каталозі I Виставки у Варшаві (1936 рік). Цит. за: Z. Baranowicz. *Plastyka Warszawska 1918–1939*. Warszawa, 1970. Z. 2.

⁴²² R. Huyghe. *Les Contemporains*. Paris, 1949. С. 105; A. K. Olszewski. *Z problemów sztuki francuskiej lat trzydziestych*. Grupa «*Forces Nouvelles*». [w:] *Sztuka XX wieku*. Warszawa, 1971. С. 115.; Н. Яворская. *Художественная жизнь во Франции в 1930-х годах и движение Народного Фронта // «Искусство»*. 1973. № 10. С. 52.

⁴²³ Статті, дотичні до образотворчого мистецтва, окрім вказаних вище публікацій Т. Войцеховського та М. Влодарського: М. Feuerring. *Abstrakcyjność a tematowość pod kątem sztuki dla mas*. «*Tygodnik artystów*». 1934. № 5. 15.XII. С. 3; Z. Radnicki. *Dobre malarstwo czy tematowość dla mas?*. «*Tygodnik artystów*». 1935. № 11. 26.0I. С. 3; Debora Vogel. *Temat w sztuce*. «*Gazeta artystów*». 1935. № 22. 10.II. С. 4; W. Strzeмиński. *Hasło przeciw stabilizatorom sztuki*. «*Tygodnik artystów*». 1936. № 14. 16.II; S. Teisseyre. *Światopogląd a styl w malarstwie*. «*Sygnaly*». 1936. № 15. 1.III. С. 6; T. Czyżewski. *O malarstwie i poezji bez literatury*. «*Sygnaly*». 1936. № 18. 1.VI.

досягнуті не були, натомість добре окреслились особні позиції. Чулись різночитання з середовища колористів. Певні з них вбачали в сюжеті чудовий привід для популяризації мистецтва у масах: «глядач тільки крізь тему зрозуміє живопис», стверджував З. Пронашко, посилаючись на приклади радянського мистецтва»⁴²⁴. Інші, — наприклад, З. Радніцький та Т. Чижевський, — вважали проблему з сюжетом загалом неістотною, а думку стосовно знаходження на цьому шляху «розуміння» мистецтва, — фальшивою по своїй суті.

Щось подібне, хоч і з іншого приводу, проголошували представники авангарду. В. Стжемінський, звертаючись до «модної останнім часом теорії хорошого живопису з сюжетами, зрозумілими масам», писав: «Територією, на якій можливий контакт із масами, не повинна бути тематика твору, що лестить відсталим устремлінням цих мас, а тільки лише запланована праця над організаційною перебудовою побутових норм та щоденних форм життя»⁴²⁵. Артесівці, як ми вже знаємо, обґрунтовують свою позицію, посилаючись на основи етичної (Т. Войцеховський), та особливо на суспільно-політичної (М. Влодарський) природи. У зовсім інакших обставинах подібна проблематика відновила на зламі 1940–1950-х рр. І з цієї перспективи «реалістичний» період «Артесу» набуває додаткового значення⁴²⁶.

Дивовижно точною виявилась думка Маріана Мініха, висловлена ним з приводу сьомої виставки Об'єднання, що відбулася у 1931 році: «Можливо, молоді художники у майбутньому не досягнуть серйозніших результатів і так ніколи і не зможуть знайти остаточні форми художнього висловлення. Тим не менше, їх мистецтво в якості художнього факту залишиться мистецтвом першопрохідців, котрі будують для майбутнього світобачення нове "завтра". Зрозуміло одне: вони не є сучасними бездушними епігонами; і саме вони є нині і залишаться згодом людьми, що торували шлях для нового мистецтва майбутнього, яке ми наразі не можемо собі уявити»⁴²⁷.

Відмінні індивідуальності, різні, більше чи менше розвинуті таланти, брак цілісної, ясно сформульованої програми, досить вільні формальні обмеження. Чи, окрім цього, ми маємо право говорити, як робили це досі, про підсумки устремлень та досягнень? Певне, що так. Про що б не йшлося, — про сюрреалістичне мистецтво, ліричне та програмно наївне; чи про суворо предметне; чи про зосереджене на боротьбі мистецтво нового реалізму, — ми мусимо визнати, що назва «Артес» означає не тільки набір фактів з організаційної хроніки художнього життя міжвоєнного періоду, але й самостійне художнє явище.

Відсутність продуманої програми надолужилась створеною пізніше протягом певного часу атмосферою спільних пошуків та народженою у вогні дискусій ідейною спільністю. З тієї миті, коли припинились спільна діяльність у пошуках однієї мети, перестав існувати центр, який протягом кількох років оживляв культурне обличчя Львова, а також вносив власну інтонацію до художнього життя всієї Польщі.

⁴²⁴ Kwadrans ze Z. Pronaszką. «Gazeta Artystów». 1935. № 10. С. 5.

⁴²⁵ Strzemiński. Op. cit.

⁴²⁶ Неймовірно, але деякі малюнки та твори Влодарського періоду фактореалізму нагадують твори Анжея Врублевського кінця 1940-х рр., що зауважив також І. Вітц (Obszary malarskiej wyobraźni...). Звичайно, Врублевський не міг бачити цих творів Влодарського.

⁴²⁷ «Kurier Lwowski». 1931. 4.XII. С. 6.

Твори, що експонувались на виставках групи «Артес»

Перелік виставок, зроблений на підставі приступних каталогів виставок. В тих випадках, коли це було можливо, поряд з назвами вказано також опис творів, нині відомих як в оригінальному вигляді, так і виключно завдяки репродукціям.

I. Перша виставка об'єднання художників «Артес»

Виставку відкрито 5 січня 1930 року у Салоні ТПОМ у Львові (вул. Дзедушицьких, 1).

Каталог: *Wystawa Zrzeszenia Plastyków «Artes»*. TPSP, styczeń. — Lwów, 1930.

Рецензії: A. Lauterbach. «Chwila». — 1930. — 8. I;

W. Kozicki. — «Słowo Polskie». — 1930. — 13. I;

J. Grabowski. — «Gazeta Lwowska». — 1930. — 16. I;

K. Majewski. «Dziennik Lwowski». — 1930. — 23 та 27. I;

M. K[ubiszyna]. «Wiek Nowy». — 1930. — 24. I;

G[üttler]. «Lwowski Kurier Poranny». — 1930. — 28. та 30. I;

K. К-ий. «Нові Шляхи». — 1930. — № 6. — С. 166–170;

«Sztuki Piękne». — 1930. — Czerwiec. — С. 65–68.

Єжі Яніш (Jerzy Janisz)

1. Декоративна фантазія № I. Техніка: темпера. Проект дерев'яної каплиці з вітражами, фотографії якої збереглися в архіві О. Кживоблоцького (Краків).

2. Декоративна фантазія № II. Техніка: темпера.

3. Проект декорацій. Твір репродуковано в ілюстрованому додатку до однієї з львівських газет («Słowo Polskie?») від I. 1930.

4. Натюрморт. Техніка: олійний живопис.

5. Пейзаж № I. Техніка: олійний живопис. Можливо, це твір «Пейзаж з плотиною», фотографія якого зберігається в архіві О. Кживоблоцького (Краків).

6. Малюнок з Парижу № I.

7. Малюнок з Парижу № II.

8. Малюнок з Парижу № III.

9. Малюнок з Парижу № IV.

10. Малюнок з Парижу № V.

11. Фрагмент пам'ятника № I. Техніка: малюнок.

12. Фрагмент пам'ятника I№ I. Техніка: малюнок.

13. Фрагмент пам'ятника № III. Техніка: малюнок.

14. Пейзаж I№ I. Техніка: олійний живопис.

15. Пейзаж I№ II. Техніка: олійний живопис.

16. Пейзаж № IV. Техніка: олійний живопис.

Один з перелічених тут пейзажів був репродукований у виданні «Sztuki Piękne» у червні 1930 року (с. 66). Ескіз до нього, зроблений олівцем та пастеллю, зберігається у Національному Музеї у Вроцлаві, у колекції Стефана Стасяка. Ймовірно, на цій виставці також експонувалась «Демонстрація» Є. Яніша, — твір, фотографія якого зберігається в архіві О. Кживоблоцького у Кракові (іл. 78), що був репродукований у виданні «Нові Шляхи» (1930. — № 6).

Олександр Кживоблоцький (Aleksandr Krzywobłocki)

Проект амвону

17a. Фасад. Техніка: малюнок олівцем.

18b. Вид збоку. Техніка: малюнок олівцем.

19c. В розрізі. Техніка: малюнок олівцем.

20d. Вигляд в перспективі. Техніка: малюнок олівцем (фотографія в архіві автора, Краків).

Проект пам'ятника майору Людвіку Ідзіковському. 1929.

- 21a. Горизонтальна проекція. Техніка: малюнок олівцем.
22b. Фасад композиції. Техніка: малюнок олівцем.
23c. Вид з боку. Техніка: малюнок олівцем.
24d. Вигляд в перспективі. Техніка: малюнок тушшю.
Фотографія цього твору зберігається в архіві автора; в даній книзі наведена під № 73;
репродукція публікувалась у виданнях «Słowo Polskie» та «Polska Zbrojna». (1931. — 31. I).
25e. Панорама з пташиного польоту. Техніка: малюнок олівцем.

Проект тріумфальної арки. 1929.

- 26a. Вигляд фасаду. Техніка: малюнок олівцем.
27b. Вигляд в перспективі. Техніка: малюнок олівцем. (Фотографія твору зберігається в архіві автора. Репродукція надрукована у виданні «Нові Шляхи». — 1930. — № 6)

Маргіт Райх (Margit Reichówna)

28. Портрет № I. Техніка: олійний живопис.
29. Портрет № II. Техніка: олійний живопис.
30. Портрет № III. Техніка: олійний живопис.
31. Портрет № IV. Техніка: олійний живопис.
Один з цих портретів, — а саме портрет молодої жінки у хутрі, відомий завдяки архіву художниці (Львів). В цій книзі його наведено під № 148. Цей же мотив використано у літографії художниці з «Папки "Артес"» (Іл. 149).

32. Голова. Олійний живопис.
33. Фрагмент оголеної натури. Техніка: олійний живопис.
34. Пейзаж № I. Техніка: олійний живопис.
35. Пейзаж № II. Техніка: олійний живопис.
36. Пейзаж № III. Техніка: олійний живопис.
37. Пейзаж № IV. Техніка: олійний живопис.
38. Пейзаж № V. Техніка: олійний живопис.
39. Пейзаж № VI. Техніка: олійний живопис.

Один з цих пейзажів, — краєвид з гратчастим возом, — був репродукований у виданні «Sztuki Piękne» (1930. — № 6. — С. 67). Інший пейзаж, паризький, надрукований у «Нових шляхах» (1930. — № 6).

40. Кораблик. Техніка: олійний живопис.
41. Квіти. Техніка: олійний живопис.
42. Натюрморт. Техніка: олійний живопис.

Роман Сельський (Roman Sielski)

43. Від'їзд. Техніка: олійний живопис.
Фотографія твору зберігається в архіві художника (Львів). Репродукція надрукована у виданні «Нові Шляхи». — 1929. — № 8.
44. Кінь. Техніка: олійний живопис.
45. Фрагмент оголеної натури.
Олійний живопис на полотні. 63,5 x 53,5 см. Внизу праворуч підпис «RSielski». Власність художника (Львів). Репродукція твору надрукована у виданні «Нові шляхи». — 1929. — № 8.
46. Фрагмент оголеної натури.
Олійний живопис на полотні. 63 x 53 см. Власність художника (Львів). Репродукція твору надрукована у виданні «Нові шляхи». — 1929. — № 8.
47. Жінка з квітами. Техніка: олійний живопис.
48. Пейзаж № I. Техніка: олійний живопис.
49. Пейзаж № II. Техніка: олійний живопис.
50. Пейзаж № III. Техніка: олійний живопис.

51. Пейзаж № IV. Техніка: олійний живопис.
 52. Пейзаж № V. Техніка: олійний живопис.
 53. Пейзаж № VI. Техніка: олійний живопис.
 54. Пейзаж № VII. Техніка: олійний живопис.
 55. Пейзаж № VIII. Техніка: олійний живопис.
 56. Пейзаж № IX. Техніка: олійний живопис.
- Один з вказаних тут пейзажів репродуковано у виданні «Sztuki Piękne». — № 6. — 1930. — С.
66. Два інших — у виданні «Нові шляхи». — 1929. — № 8.
 57. Натюрморт. Техніка: олійний живопис.
- Натюрморт з книгою та яблуком. 1929. Полотно, олія. Розмір 57 x 68 см. Внизу ліворуч підпис: «RSielski». НМВр. Інв. № VIII–370. Репродукція твору надрукована у виданні «Нові Шляхи». — 1930. — № 6.
58. Оголена натура. Техніка: олійний живопис.

Людвік Тирович (Ludwik Tyrowicz)

59. В Ассизі. Кольорова ксилографія.
- Твір репродуковано у виданні «Нові Шляхи». — 1930. — № 6.
60. Мотив із Сан-Ремо. Техніка: ксилографія.
 61. Ескіз костюму. Техніка: ксилографія.
 62. Цирковий вагончик. Техніка: ксилографія.
 63. Церква в Холуєві. Техніка: ксилографія.
 64. Малюнок голови. Техніка: ксилографія.
 65. Ніч над Арно. Техніка: ксилографія.
 66. Соната. Техніка: літографія.
 67. Голівка. Техніка: літографія.
 68. Оголена натура. Техніка: літографія.
 69. Пізанський мотив. Техніка: суха голка.
 70. Віконний хрест. Техніка: суха голка.
 71. Венера, що відпочиває. Техніка: Vernis-mou.
 72. Римський мотив. В оригіналі: «Widok z Janiculum w Rzymie». Техніка: аквафорта.
 73. Мотив з Сан-Марино. Техніка: монотипія.
 74. Ніч над Арно. Техніка: меццотінта.
 75. Віа Аппія в Перуджо. Техніка: аквафорта.
 76. Провансальський пейзаж. Техніка: суха голка.

Тадеуш Войцеховський (Tadeusz Wojciechowski)

77. Проект I. Техніка: темпера.
 78. Проект II. Техніка: темпера.
 79. Проект III. Техніка: темпера.
 80. Проект IV. Техніка: темпера.
 81. Проект V. Техніка: темпера.
 82. Проект VI. Техніка: темпера.
 83. Проект VII. Техніка: темпера.
 84. Проект VIII. Техніка: темпера.
 85. Проект IX. Техніка: темпера.
 86. Проект X. Техніка: темпера.
 87. Проект XI. Техніка: темпера.
 88. Проект XII. Техніка: темпера.
 89. Проект XIII. Техніка: темпера.
- Всі наведені роботи — фрагменти кількох проектів: 1) проекту інтер'єру варшавського Міністерства релігії та освіти; один з цих малюнків репродукований у виданні «Нові Шляхи» (1930. — № 6). 2) Поліхромні розписи вигаданої базиліки; 3) Поліхромні розписи

парафіяльного костелу у Злочуві: один з малюнків, а також зображення сповідальні, репродуковані у виданні «Sztuki Piękne» (№ 6. — 1930. — С. 67).

Мечислав Адам Висоцький (Mieczysław Adam Wysocki)

90. Груповий портрет. Техніка: олійний живопис. Фотографія цього твору зберігається в архіві Володимира Висоцького, брата художника (Львів).

91. Портрет пана С. Техніка: олійний живопис.

Портрет пана Соболя. Репродукція у виданні: «Sztuki Piękne» (№ 6. — 1930. — С. 66).

92. Портрет пана К. Техніка: олійний живопис.

Портрет Олександра Кживоблоцького. Полотно, олія. 102 x 81 см. Вгорі праворуч підпис «Wysocki 1929». Власність НМВр, інв. № VIII-1776 (іл. 95). Репродукція опублікована в ілюстрованому додатку однієї з львівських газет, — можливо, «Słowo Polskie» (?), січня 1930 р.

93. Портрет пана К. Техніка: олійний живопис.

Портрет Кароля Кеслера. Репродукцію надруковано у ілюстрованому додатку до однієї з львівських газет (січень 1930).

94. Портрет пана Я. Техніка: олійний живопис.

Портрет Єжі Яніша, підписаний внизу, в центрі «MA. Wysocki/28». Фотографія твору зберігається в архіві брата художника у Львові (іл. 96). Репродукцію надруковано в ілюстрованому додатку однієї з львівських газет (січень 1930).

95. Портрет брата. Техніка: олійний живопис.

Портрет Володимира Висоцького. Репродукцію надруковано в ілюстрованому додатку однієї з львівських газет (січень 1930).

96. Портрет пана В. Техніка: олійний живопис.

97. Портрет пана В. Техніка: пастель.

98. Натюрморт I. Техніка: олійний живопис.

99. Натюрморт II. Техніка: олійний живопис.

100. Натюрморт III. Техніка: олійний живопис.

101. Натюрморт IV. Техніка: олійний живопис.

102. Краєвид з Нотр-Дам де Парі. Техніка: олійний живопис.

Припустимо, це твір, відомий за описом ЛГМ: 60,5 x 49, 5 см. Олія, полотно. Внизу ліворуч підпис «Pażyż 1927/28 Wysocki». Власність Львівської галереї мистецтв. Львів. Інв. № Ż-1215.

103. Пейзаж (Оригінальна назва: «Pejzaż z Sanagu»). Техніка: олійний живопис.

104. Портрет пана Б. Техніка: олійний живопис.

105. Етюд з мозаїкою Сан-Марко. Техніка: темпера.

106. Замок св. Міхала у Римі. Техніка: темпера.

107. Міст над Тібром. Техніка: темпера.

108. Riva Schiavoni у Венеції. Техніка: темпера.

Припустимо, що саме цей твір надруковано в якості іл. № 116 у цій книзі, котрійі що саме він був репродукований в ілюстрованому додатку однієї з львівських газет від січня 1930 р. під назвою «Літній вечір на Riva Schiavoni», з підписом: Wenecja 1929.

109. Фінська піхота. Техніка: темпера.

Фотографія твору зберігається в архіві брата художника (Львів).

110. Giardini Publici. Техніка: темпера.

111. Pic de Jer. Техніка: темпера.

112. Начерк з паризького зоопарку I. Техніка: рисунок.

113. Начерк з паризького зоопарку II. Техніка: рисунок.

114. Начерк з паризького зоопарку III. Техніка: рисунок.

115. Міст над Тібром. Техніка: темпера.

116. Riva Schiavoni II. Техніка: темпера.

117. Пейзаж St. Servau. Техніка: сангіна.

118. Копія «Картярів» Сезанна. Техніка: темпера.

Фотографія твору зберігається в архіві брата художника (Львів).

119. De profundis. Композиція. Техніка: темпера.

Твір репродуковано в ілюстрованому додатку однієї з львівських газет (І. 1930. — Іл. 91).

120. Кохання гір. Композиція. Техніка: темпера.

Ймовірно (?), твір репродуковано у виданні «L'Art Contemporain — Sztuka Współczesna» (1930. — № 2. — С. 71). На фотографії, що зберігається в архіві брата художника, його позначено датою «29». (Іл. 93).

Один з експонованих на цій виставці краєвидів був репродукований у виданні «Sztuki Piękne» (№ 6. 1930. с. 66) під назвою «Дорога» (іл. 97). Цей мотив також використано у рисунку олівцем (43 x 34,5 см), позначеному внизу праворуч підписом «Mieczysław A. Wysocki» (Депозит НМВр).

I-й Весняний Салон — «Ліве крило».

Виставка відкрита у травні 1930 року, завдяки ініціативі Товариства поширення образотворчого мистецтва (ТПОМ), у Палаці Мистецтв, на території Східного Ярмарку (Targów Wschódnich) у Львові.

Каталог: Salon Wiosenny. TPSP. Maj. Lwów. 1930 (cz. III. Wystawa ogólna).

Рецензії: J. Kilian-Stanisławska. «Gazeta Poranna». — 1930. — 21. V;

K. Majewski. «Gazeta Lwowska». — 1930. — 22 та 23. V;

W. Kozicki. «Słowo Polskie». — 1930. — 26. V;

«Sztuki Piękne». — № 6. — 1930. — С. 201.

Отто Ган (Otto Hahn)

[1] 511. Білий кінь. Техніка: олійний живопис.

[2] 512. Виноград. Техніка: олійний живопис.

Єжі Яніш (Jerzy Janisch)

[3] 526. Абстрактна композиція. Техніка: олійний живопис.

[4] 527. Французький собор. Техніка: олійний живопис

(?) полотно, олія. 92 x 72 см. Внизу праворуч підпис «janisch». Власність НМВр. Інвентарний № VIII-368. Використаний тут мотив — ремінісценції зображення західного фасаду собору в Шартрі, відомий також завдяки іншому рисунку на цю тему, що зберігається в тій же колекції.

[5] 528. Фігури в пейзажі. Техніка: олійний живопис.

(?) Можливо, «Демонстрація», наведена в каталозі I-ї Виставки.

[6] 529. Італійський мотив. Техніка: олійний живопис.

Людвік Лілле (Ludwik Lille)

[7] 568. Дві фігури біля столу. Техніка: олійний живопис.

[8] 569. Дві фігури з капелюхом. Техніка: олійний живопис.

[9] 570. Композиція з фігурою. Техніка: гуаш.

[10] 571. Композиція з двома фігурами. Техніка: рисунок.

[11] 572. Дві фігури. Техніка: гуаш.

[12] 573. Композиція з фігурою. Техніка: рисунок.

Маргіт Райх

[13] 604. Композиція. Техніка: олійний живопис.

[14] 605. Пейзаж I. Техніка: олійний живопис.

[15] 606. Пейзаж II. Техніка: олійний живопис.

Один з пейзажів із зображенням буксира репродуковано в ілюстрованому додатку до однієї з львівських газет у травні 1930 р. Фотографія твору зберігається в приватному архіві

художниці (Львів). Іл. № 150 у даній книзі.

[16] 606а. Дівчинка. Техніка: олійний живопис.

Олександр Рімер (Aleksander Riemer)

[17] 607. Сюрреалістична композиція № I. Техніка: олійний живопис.

[18] 608. Сюрреалістична композиція № II. Техніка: олійний живопис.

[19] 609. Foire в Парижі. Техніка: гуаш.

[20] 610. Композиція. Техніка: гуаш.

[21] 611. Паризький магазинчик. Техніка: гуаш.

Роман Сельський

[22] 679. Коні. Техніка: олійний живопис.

[23] 680. Бокс. Техніка: олійний живопис.

[24] 681. Оголена натура. Техніка: олійний живопис.

[25] 682. Біля лінії. Техніка: олійний живопис.

Твір репродукований у додатку однієї з львівських газет у травні 1930 року. Іл. № 137 у даному виданні.

Генрик Стренг (Марек Влодарський) (Henryk Streng — Marek Włodarski)

[26] 694. Романтична композиція. Техніка: олійний живопис.

«Кораловий спектр», або «Романтичні предмети». Олія, полотно. 54 x 73 см. Внизу в центрі сліди підпису та дата: «1930». Власність Яніни Влодарської (Варшава).

[27] 695. Лірична композиція. Техніка: олійний живопис.

«Синій листок», чи «Краватка, лист та сірники». Полотно, олія, 54 x 65 см. Підписаний повторно внизу, праворуч «Włodarski. 1931» (дата помилкова). Власність НМВр, інвентарний № 212 684. В даній книзі іл. № 106.

[28] 696. Голова із сливою. Техніка: олійний живопис.

[29] 697. Дві фігури. Техніка: гуаш.

[30] 698. Композиція. Техніка: гуаш.

Людвік Тирович

[31] 735. Композиційна побудова. Техніка: суха голка.

[32] 736. Серед дерев. Техніка: суха голка.

[33] 737. Робітник. Техніка: суха голка.

[34] 738. Пастораль [Pasterka]. Суха голка.

[35] 739. Біля туалетного столика. Техніка: ксилографія.

[36] 740. Біля вікна. Техніка: ксилографія.

[37] 741. В майстерні. Техніка: рисунок тушшю.

[38] 742. Італійський мотив. Техніка: монотипія.

[39] 743. Потяг на мосту. Техніка: монотипія.

[40] 744. Лісова дорога. Техніка: Roulette.

[41] 745. Рибалки в Квібероні. Техніка: Roulette.

[42] 746. Автопортрет. Техніка: акватінта.

[43] 747. Мімі. Техніка: аквафорта.

[44] 748. Фехтування. Техніка: пастель.

[45] 749. Мотив з Сан-Ремо. Техніка: ксилографія.

Мечислав Висоцький

[46] 755. Груповий портрет. Техніка: олійний живопис.

[47] 756. Портрет колеги. Техніка: олійний живопис.

[48] 757. Ескіз портрету. Техніка: змішана техніка.

- [49] 758. Портрет пані Ф. Техніка: олійний живопис.
Портрет пані Фогель (Дебори Фогель?). Репродукований в ілюстрованому додатку «Słowa Polskiego» (23. VI. 1930), де помилково підписаний «Portret p. G.».
- [50] 759. Портрет пана Л. Техніка: олійний живопис.
- [51] 760. Портрет пані Г. Техніка: олійний живопис.
Портрет пані Гавліковської. Репродукція в ілюстрованому додатку «Słowa Polskiego» від 23. VI. 1930, де робота помилково підписана «Portret p. V.».
- [52] 761. Вигадана композиція. Техніка: темпера.
- [53] 762. Ricordo di Venezia. Техніка: олійний живопис.
- [54] 763. Композиція. Техніка: темпера.
- [55] 764. Озеро Гарда, I. Техніка: темпера.
- [56] 765. Озеро Гарда, II. Техніка: темпера.
- [57] 766. Воскресіння Лазаря. Техніка: темпера.
- [58] 767. «Ognisko». Техніка: темпера.

III. Четверта виставка творчого об'єднання художників «Артес»

Відкрита 15 січня 1931 року у Мистецькому Салоні Чеслава Гарлінського у Варшаві (вул. Мазовецька, 8).

Каталог: 4. Wystawa zrzeszenia art. plastyków artes. Salon Garlinskiego. 15–31 stycznia. Warszawa, 1931.

- Рецензії: Т. Czyżewski. «Kurier Polski». — 1931. — 25. I;
J. Kleczyński. «Kurier Warszawski». — 1931. — 25. I;
K. Winkler. «Kurier Poranny». — 1931. — 27. I;
M. Trejter. «Gazeta Polska». — 1931. — 1. II;
F. Siedlecki. «Dzień Polski». — 1931. — 1. II;
K. Winkler. «Droga». — 1931. — № 2. — С. 178;
W. Husarski. «Tygodnik Ilustrowany». — 1931. — № 5. — С. 93–94;
M. Sterling. «Wiadomości Literackie». — 1931. — № 16. — С. 4;
«Sztuki Piękne». — № 7. — 1931. — С. 69.

Отто Ган

- [1]. Голова, куля і виноград. Техніка: олійний живопис.
- [2]. Дерев'яний пень та око. Техніка: олійний живопис.
Можливо (?), це композиція «Дерев'яний пень, листок та око». Фотографія цього твору зберігається у О. Кживоблоцького (Краків). В даній книзі іл. № 100.

Єжі Яніш

- [3]. Композиція з деревом. Техніка: олійний живопис.
Вгорі праворуч підпис «Яніш». Фотографія твору зберігається у О. Кживоблоцького (Краків).
У даній книзі іл. № 86.
- [4]. Фігура. Техніка: олійний живопис.

Олександр Кживоблоцький

- [5]. Проект пам'ятника майору Людвіку Ідзіковському на Азорах.
а. Горизонтальна проекція. Техніка: малюнок олівцем.
б. Фасад композиції. Техніка: малюнок олівцем.
с. Вид з боку. Техніка: малюнок олівцем.
д. Вигляд в перспективі. Техніка: малюнок тушшю.
е. Вигляд з пташиного польоту. Техніка: малюнок олівцем.
- [6]. Проект Триумфальної арки.
а. Фасад композиції.

в. Вигляд з перспективою.
Див. Каталог I-ї Виставки, №№ 21–25.

Людвік Лілле

[7]. Дві фігури. Техніка: олійний живопис.

Внизу в центрі підпис «Lille». Фотографія зберігається в архіві О. Кживоблоцького. В даній книзі ілюстрація № 57. Твір репродуковано у виданні «Kurier Poranny» (1931. — 27. I).

[8]. Фігура та абстрактні форми. Техніка: олійний живопис.

Внизу ліворуч підпис «Lille». Фотографія твору зберігається у Владислави Яворської у Варшаві. В даній книзі іл. № 55. Репродукція у виданні: «Tygodnik Ilustrowany» (1931. — № 5. — С. 93).

Маргіт Райх

[9]. Пейзаж. Техніка: олійний живопис.

[10]. Пейзаж. Техніка: олійний живопис.

Один з цих пейзажів, із зображенням вітрил, був репродукований у виданні «Tygodnik Ilustrowany» (1931. — № 5. — С. 93). Гуаш з подібним мотивом, з підписом «Sielska 1931», зберігається у НМВ, інв. №.: inw. Rys. W. 3333].

Олександр Рімер

[11]. Оголена натура на тлі пейзажу. Техніка: олійний живопис.

[10]. Пейзаж. Техніка: олійний живопис.

Фотографія твору зберігається у О. Кживоблоцького. В даній книзі іл. № 130.

Роман Сельський.

[13]. Гірський мотив. Техніка: олійний живопис.

Фотографія твору зберігається в архіві художника, у Львові.

[14]. Приморський мотив. Техніка: олійний живопис.

Полотно, олія. 63,5 x 81 см. Внизу ліворуч підпис «RSielski». 1930. Власність художника. Твір був репродукований у виданні «Kurier Poranny». — 1930. — 27. I.

Генрик Стренг (Марек Влодарський)

[15]. Композиція у блакитних тонах. Техніка: олійний живопис.

Фотографія твору зберігається в архіві О. Кживоблоцького.

[16]. Натюрморт. Техніка: олійний живопис.

Полотно, олія. 60,5 x 73 см. Внизу ліворуч підпис «Streng 1930». Власність Музею мистецтв у Лодзі. Інв. № SN/M/93.

Людвік Тирович

[17] Ассиз. Техніка: ксилографія.

[18] Мімі. Техніка: аквафорта.

[19] Біля трактиру. Техніка: літографія.

[20] Біля вікна. Техніка: ксилографія.

[21] Дорога в місто. Техніка: ксилографія.

[22] Гірський пейзаж. Техніка: монотипія.

[23] Автопортрет. Техніка: ксилографія.

[24] Лісова дорога. Техніка: Roulette.

[25] Місто димарів. Техніка: ксилографія.

[26] Моряк. Техніка: меццотінта.

[27] Біля туалетного столика. Техніка: ксилографія.

[28] Вечір в майстерні. Техніка: ксилографія.

[29] Чоловік з собакою. Техніка: літографія.

Стефан Войцеховський (Stefan Wojciechowski)

[30] Композиція I. Техніка: олійний живопис.

[31] Композиція II. Техніка: олійний живопис.

Не згадані в каталозі, під час цієї виставки також експонувались проекти театральних декорацій С. Войцеховського, а також 10 автолітографій із «I-ї Папки "Артес"».

IV. Сьома групова виставка творчого Об'єднання художників «Артес»

Виставка відкрилась 15 листопада 1931 року у Салоні ТПОМ у Львові (вул. Дзедушицьких, 1).

Каталог: 7 Wystawa Zbiorowa Zrzeszenia Artystów Plastyków artes. TPSP, 15 listopada — 4 grudnia. Lwów, 1931.

Рецензії: М. К[ubiszyna]. «Wiek Nowy». — 1931. — 21 XI;

М. Minich. «Kurier Lwowski». — 1931. — 26 XI та 4 XII;

A. Lauterbach. «Chwila». — 1931. — 30 XI;

S. Machniewicz. «Gazeta Lwowska». — 1931. — 1 XII.

Отто Ган

[1] Композиція. Техніка: олійний живопис.

[2] Дві композиції. Техніка: олійний живопис.

[3] Композиція. Техніка: олійний живопис.

[4] Голова. Техніка: олійний живопис.

Ліворуч твір датовано 1931 роком. Його фотографія зберігається в Інституті мистецтв ПАН, інв. № 3197. В даній книзі іл. 103.

[5] Аркуш білого паперу. Техніка: олійний живопис.

Єжі Яніш

[6]. Портрет. Техніка: олійний живопис.

Ймовірно, «Автопортрет», підписаний внизу в центрі «janisz». Фотографія твору зберігається у Т. Войцеховського (Краків).

[7]. Площа Згоди. Техніка: олійний живопис.

[8]. Голова коня. Техніка: олійний живопис. (Фотографія твору зберігається в архіві О.

Кживоблоцького (Краків). Іл. 84. Аналогічний мотив використано у літографії з «I Папки "Артес"».

[9]. Натюрморт. Техніка: олійний живопис.

[10]. Корабель. Техніка: олійний живопис.

Олександр Кживоблоцький (Aleksander Krzywobłocki)

[11] Фотомонтаж № 1. Техніка: колаж

[12] Фотомонтаж № 2. Техніка: колаж

[13] Фотомонтаж № 3. Техніка: колаж

[14] Фотомонтаж № 4. Техніка: колаж

[15] Фотомонтаж № 5. Техніка: колаж

[16] Фотомонтаж № 6. Техніка: колаж

[17] Фотомонтаж № 7. Техніка: колаж

[18] Фотомонтаж № 8. Техніка: колаж

[19] Фотомонтаж № 9. Техніка: колаж

[20] Фотомонтаж № 10. Техніка: колаж

Людвік Лілле

[21] Гілки та квіти. Техніка: олійний живопис. Фотографія твору зберігається в Інституті

Мистецтв ПАН. № 3127. (іл. 131).

[22] Мушля і водорості. Техніка: олійний живопис.

[23] Композиція. Техніка: олійний живопис.

[24] Декорація для театрику «Ósma рієć». Модель сцени. Техніка: ?

Анжей Пронашко (Andrzej Pronaszko)

[25] Композиція № I. Техніка: олійний живопис.

[26] Композиція II. Техніка: олійний живопис.

[27] Голова. Техніка: олійний живопис.

[28] Натюрморт. Техніка: олійний живопис.

[29] Сцена. Техніка: олійний живопис.

[30] Пейзаж. Техніка: олійний живопис.

Маргіт Райх-Сельська (Margit Reich-Sielska)

[31] Голова та троянда. Техніка: олійний живопис.

Фотографія цього твору збереглася в архіві художниці (Львів). У даній книзі — іл. № 153.

[32] Коні. Техніка: олійний живопис.

Фотографія твору зберігається в Інституті мистецтв ПАН. Інв. № 3232.

[33] Пейзаж. Техніка: олійний живопис.

[34] Корова. Техніка: олійний живопис.

[35] Барани. Техніка: олійний живопис.

Олександр Рімер

[36] Людина та дерево. Техніка: олійний живопис.

Твір датовано 1928 роком; репродукований у наступних виданнях: Riemer. Peintures (katalog). Galerie Jacques Callot. — Paris. — 1928. — Іл. 125; «L'Art Contemporain — Sztuka Współczesna». — 1930. — № 2. — С. 74; «Kurier Poranny». Tyg. Dodatek ilustrowany до № 17. — 1932. — 17. I. — С. 3.

[37] Три постаті, що сидять. Техніка: олійний живопис.

Твір підписаний внизу праворуч «Riemer». Його фотографія зберігається в Інституті Мистецтв ПАН, інв. № 3087.

[38] Композиція. Техніка: олійний живопис.

[39] Три постаті на бігу. Техніка: олійний живопис.

Роман Сельський

[40] Пейзаж № I. Техніка: олійний живопис.

[41] Пейзаж № II. Техніка: олійний живопис.

[42] Пейзаж № III. Техніка: олійний живопис.

[43] Пейзаж № VI. Техніка: олійний живопис.

[44] Пейзаж № V. Техніка: олійний живопис.

Очевидно, це були пейзажі з мотивами портів, що наразі зберігаються у львівському архіві художника. Серед інших, це, ймовірно, «Пейзаж з дошками та каменями» (Олія, полотно. 53 x 63 см. Підпис внизу ліворуч — «RS»; праворуч — «1931»); «Пейзаж з якорем та пнем дерева» (олія, полотно. 54 x 63 см. Підпис внизу праворуч «RS», ліворуч «1931»); «Пейзаж з дошками та катером» (Олія, полотно. 80 x 65 см. Підпис внизу ліворуч — «1931», праворуч — «RS»). В даній книзі іл. № 142).

Генрик Стренг (Марек Влодарський)

[45] Родина I. Техніка: олійний живопис.

[46] Родина II. Техніка: олійний живопис.

[47] Родина з букетом. Техніка: олійний живопис.

Олія, полотно. 100 x 80,5 см. Подвійний підпис внизу, в центрі: «Włodarski 1936». Власність НМВ, інв. № 2 126 893. Подібний мотив зустрічається у малюнку олівцем та пастеллю, датованим 1931 роком (власність Яніни Влодарської, Варшава).

[47a] Фігура в парку. Техніка: олійний живопис.

[47b] Прощання солдата. Техніка: олійний живопис.

Припустимо (?), йдеться про твір з наступними характеристиками: олія, полотно. 73 x 60 см. Власність Я. Влодарської. Відома інша його версія під назвою «Прогулянка садом»: полотно, олія. 55 x 64 см., там же. Обидва твори датовано 1931 роком.

Людвік Тирович

[48]. Карпатські лісоруби. Техніка: ксилографія.

[49]. Оголена натура. Техніка: кольорова ксилографія.

[50]. Гірський пейзаж. Техніка: монотипія.

[51]. Малюнок крейдою. Техніка: літографія.

[52]. На перевалі. Техніка: літографія.

[53]. Натюрморт. Техніка: суха голка.

[54]. Осінній вечір. Техніка: аквафорта.

[55]. Пейзаж передмістя. Техніка: Vernis mou.

[56]. Гуцул, що сидить. Техніка: **Vernis mou**.

Стефан Войцеховський

[57]. Гданські склади. Техніка: олійний живопис.

[58]. Пейзаж. Техніка: олійний живопис.

[59]. Натюрморт. Техніка: олійний живопис.

[60]. Риби. Техніка: олійний живопис.

Тадеуш Воцеховський

[61]. Яхт-клуб. Архітектурний проект. Техніка: ?

[62]. Вид з моря. Техніка: ?

[63]. Вид з узбережжя. Техніка: ?

[64]. Розташування. Техніка: ?

[65]. Проекція першого поверху. Техніка: ?

[66]. Підвальні приміщення: в проекції та в розрізі. Техніка: ?

V. Дев'ята виставка «Артесу»

Виставка відкрита у квітні 1932 року, в Палаці Мистецтв Товариства прихильників образотворчого мистецтва (ТПОМ), у Кракові (Щепанська площа).

Каталог: Wystawy: XX-ta Plastyki poznańskiej «artesy» (Lwów), Tadeusza Korpala oraz wystawa bieżąca. TPSP, kwiecień-maj, Kraków, 1932.

Рецензії: M. Dąbrowski. «Ilustrowany Kurier Codzienny». — 1932. — 22 IV.

Отто Ган

[1] 64. Голова. Техніка: олійний живопис.

[2] 65. Дві голови. Техніка: олійний живопис.

[3] 66. Композиція I. Техніка: олійний живопис.

[4] 67. Композиція II. Техніка: олійний живопис.

Одна з цих композицій, з половиною обличчя, підписана внизу праворуч «Hahn/1931», нині відома завдяки фотографії з архіву Інституту Мистецтв ПАН, інв. № 34367 PL. У даній книзі іл. № 104.

[5] 68. Вершник на узбережжі. Техніка: гуаш.

[6] 69. Паяц. Техніка: гуаш.

Людвік Лілле

- [7] 70. Гілки та квіти. Техніка: олійний живопис
Див. Виставка № 4, номер 21.
[8] 71. Водорості. Техніка: олійний живопис.
[9] 72. Композиція. Техніка: олійний живопис.
[10] 73. Сценографія для театру «Ośma рієс». Техніка: олійний живопис.
[11] 74. Композиція I. Техніка: рисунок.
[12] 75. Композиція II. Техніка: рисунок.
[13] 76. Композиція III. Техніка: рисунок.
[14] 77. Композиція IV. Техніка: рисунок.

Олександр Рімер

- [15] 78. Людина і дерево. Олійний живопис. (Див. Виставка № 4, номер 36).
[16] 79. Три постаті, що біжать. Олійний живопис.
[17] 80. Стіни. Олійний живопис. (? 1928 рік. Твір репродуковано у виданні: Riemer. peintures (katalog). Galerie Jacques Callot. Paris, 1928. іл. 54)
[18] 81. Паризький фрагмент. Гуаш.
[19] 82. Привітання. Гуаш.
[20] 83. Пейзаж з парком. Гуаш.
[21] 84. Три фігури, що сидять. Гуаш.

Роман Сельський

- [22] 86. Пейзаж № I. Техніка: олійний живопис.
[23] 87. Пейзаж № II. Техніка: олійний живопис.
[24] 88. Пейзаж № III. Техніка: олійний живопис.
[25] 89. Пейзаж № IV. Техніка: олійний живопис.
Див. Виставка IV. №№ 40–44.

Маргіт Райх-Сельська

- [26] 90. Голова і троянда. Техніка: олійний живопис.
Див. Виставка IV. № 31.
[27] 91. Квіти. Техніка: олійний живопис.
[28] 92. Вівці. Техніка: олійний живопис.
[29] 93. Зимовий краєвид. Техніка: олійний живопис.
Припустимо (?), що фотографія цього твору зберігається в архіві художниці у Львові. В даній книзі іл. № 151. Твір репродуковано у виданні «Мистецтво». — з. II–III. — 1932. — С. 51.
[30] 94. Коні. Техніка: гуаш.

Генрик Стренг (Марек Влодарський)

- [31] 95. Родина I. Техніка: олійний живопис.
[32] 96. Родина II. Техніка: олійний живопис.
[33] 97. Композиція I. Техніка: олійний живопис.
[34] 98. Композиція II. Техніка: олійний живопис.
[35] 99. Танок. Техніка: гуаш.
[36] 100. Композиція. Техніка: гуаш.

Людвік Тирович

- [37] 101. Карпатські лісоруби. Техніка: ксилографія.
[38] 102. Вечір в Фісолі. Техніка: літографія.
[39] 103. На перевалі. Техніка: літографія.
[40] 104. Натюрморт. Техніка: суха голка.
[41] 105. Дівчина з гітарою. Техніка: літографія.

- [42] 106. Осінній вечір. Техніка: аквафорта.
[43] 107. Тип з передмістя. Техніка: кольорова аквафорта.
[44] 108. Краєвид передмістя. Техніка: **Vernis mou**.

Стефан Войцеховський

- [45] 109. Проект театральної декорації I. Техніка: акварель.
[46] 110. Проект театральної декорації II. Техніка: акварель.
[47] 111. Проект театральної декорації III. Техніка: акварель.
[48] 112. Проект театральної декорації IV. Техніка: акварель.
[49] 113. Проект театральної декорації V. Техніка: акварель.

VI. Виставка «150 рисунків, гуаші, ксилографій»

Виставка відкрилась у жовтні 1932 року у Салоні ТПОМ у Львові (вул. Дзедушицьких, 1).
Каталог: 150 rysunków, gwaszy, drzeworytów Ottona Nahna, Jerzego Janisza, Pawła Kowżuna, Ludwika Lillego, Margit Reich-Sielskiej, Henryka Strenga, Ludwika Tyrowicza, Stefana Wojciechowskiego. TPSP, październik, Lwów, 1932.
Рецензії: Н. Blum. «Słowo Polskie». — 1932. — 12. X;
W. Pauli'ówna. «Gazeta Lwowska». — 1932. — 18. X;
M. Minich. «Kurier Lwowski». — 1932. — 22. X;
«Sztuki Piękne». — № 9. — 1933. — С. 30.

Отто Ган

- 1930 рік:** (1) Композиція I. Техніка: ?
(2) Композиція II. Техніка: ?
(3) Композиція III. Техніка: ?
(4) Композиція IV. Техніка: ?
(5) Портове місто. Техніка: рисунок пензлем.
(6) Повітряні кульки. Техніка: рисунок пензлем.
(7) Історія моряка. Техніка: рисунок пензлем.
1931 рік: (8) Постріл гармати. Техніка: акварель.
(9) Гірський краєвид. Техніка: ?
(10) Музична композиція. Техніка: рисунок.
(11) Щогла. Техніка: рисунок.
(12) Жінка з конем. Техніка: рисунок.
(13) Коні. Техніка: рисунок.
(14) У фотографа. Техніка: рисунок.
(15) Потяг в горах. Техніка: рисунок.
(16) Шлюбні сукні. Техніка: рисунок.
(17) Динамічна композиція. Техніка: рисунок.
(18) — пропуск у переліку каталогу.
(19) Оголена натура. Техніка: рисунок.
1932 рік: (20) Оголена натура біля вікна. Техніка: пастель.
(21) Натюрморт. Техніка: пастель.
(22) Чоловік і жінка. Техніка: пастель.
(23) Чоловік, який палить люльку. Техніка: рисунок.
(24) Ріка I. Техніка: рисунок.
(25) Ріка II. Техніка: рисунок.
(26) Ріка III. Техніка: рисунок.
(27) Ріка IV. Техніка: рисунок.
(28) Партія в бридж. Техніка: рисунок.
(29) Люди, що ідуть. Техніка: рисунок.
(30) Демонстрація. Техніка: рисунок.

Єжі Яніш

1928 рік: (31). Малюнок з Лувру. Техніка: ?

1931 рік: (32). Теніс. Техніка: рисунок.

Олівець, пастель, папір. 19,4 x 23,2 см. Власність НМВр. Колекція Стефана Стасяка.

(33) Фігура I. Техніка: рисунок.

(34) Фігура II. Техніка: рисунок.

(35) Фігура III. Техніка: рисунок.

1932 рік: (36) Людина і кінь. Техніка: акварель.

(37) Maison Alfort. Техніка: рисунок.

(38) Композиція I. Техніка: рисунок.

(39) Angielka. Техніка: акварель.

(40) Паровоз. Техніка: акварель.

Папір. 32 x 21 см. Внизу праворуч підпис: «Janisch». Власність Музею Мистецтв у Лодзі.

Інвентарний номер SN/Rys/20.

(41) Композиція II. Техніка: акварель.

(42) Гравці. Техніка: акварель.

Папір, 25 x 21 см. Внизу праворуч підпис: «Janisch». Власність Музею Мистецтв у Лодзі.

Інвентарний номер SN/Rys/21.

(43) П'янички. Техніка: акварель.

(44) Вуста і річка. Техніка: акварель.

(45) Купальщики. Техніка: акварель.

Павло Ковжун

46–61. Композиція. Техніка: туш.

62–70. Композиція. Техніка: акварель.

Людвік Лілле

1930 рік: (71) Композиція з фігурами. Техніка: туш.

(72) Композиція з фігурами. Техніка: туш.

1931 рік: (73) Композиція з мушлею. Техніка: гуаш.

(?) Припустимо, що це «Сюрреалістична композиція II». Папір, 18 x 23 см. Внизу праворуч підпис «Lille». Власність Музею Мистецтв у Лодзі. Інвентарний № SN/Rys/26. Іл. 132.

(74). Композиція з діапазоном. Техніка: рисунок.

(75) Композиція з листям. Техніка: рисунок.

(76). Композиція. Техніка: ?

(77). Родина. Техніка: рисунок.

(78). Біля столу. Техніка: рисунок.

(79) П'янички. Техніка: рисунок.

(80). Голови I. Техніка: рисунок.

(81). Кінь. Техніка: рисунок.

(82) Рука з котом. Техніка: рисунок.

(83). Ноги I. Техніка: рисунок.

(84). Віл. Техніка: рисунок.

(85). Голова коня I. Техніка: рисунок.

(86). Голова коня II. Техніка: рисунок.

(87). Закохані солдати. Техніка: рисунок.

(88). Воли. Техніка: рисунок.

Олівець, папір. 20 x 27 см. Підпис внизу праворуч: «Lille 932–94». Власність НМВр.

Інвентарний номер VII–12 329.

(89). Біля столу II. Техніка: рисунок.

(90). Спека. Техніка: туш.

- (91). Голови II. Техніка: рисунок.
- (92). Жінки у вуалях. Техніка: рисунок.
- (93). Жінки, що працюють. Техніка: рисунок.
- (94). Квіти. Техніка: рисунок.
- (95). Той, хто грає в карти. Техніка: рисунок.
- (96) Ноги II. Техніка: рисунок.

Маргіт Райх-Сельська

- (97). Закохані. Техніка: гуаш.
Папір, 43,2 x 32,3 см. Підпис внизу праворуч «m.sielska», ліворуч «1931». Власність НМВр. Інвентарний номер VIII–1757. Існує також олійна версія цього твору.
- (98). Солдати. Техніка: гуаш.
- (99). Натюрморт з трояндою. Техніка: гуаш.
- (100). Оголена натура. Техніка: гуаш.
- (101). Жінка з парасолькою. Техніка: гуаш.
- (102). Композиція I. Техніка: гуаш.
- (103). Композиція II. Техніка: гуаш.
- (104). Композиція III. Техніка: гуаш.

Генрик Стренг (Марек Влодарський)

- 1929 рік.** (105). Кінь. Техніка: рисунок пензлем.
- (106). Голови. Техніка: рисунок пензлем.
Папір. 27, 5 x 40, 3 см. Внизу праворуч подвійний підпис: «Włodarski 929». Власність НМВ, інвентарний номер Rys. W. 87. Репродукований у книзі Дебори Фогель «Акація квітне» (Warszawa, 1936. — С. 57).
- (107). Художник. Техніка: малюнок пензлем.
- (?) Папір, 33 x 20, 5 см. Підпис ліворуч: «Streng 1929». Власність Музею мистецтв у Лодзі, інвентарний номер SN/Rys/27. Іл. 122.
- (108). Військо. Техніка: малюнок пензлем.
- 1930 рік:** (109). Абстрактна композиція I. Техніка: акварель.
- (110). Абстрактна композиція II. Техніка: акварель.
- (111). Той, хто читає. Техніка: рисунок.
- (112). Будівельник. Техніка: рисунок.
- 1931 рік:** (113). Родина I. Техніка: пастель.
- (114). Дві фігури. Техніка: пастель.
- (115). Родина II. Техніка: пастель.
- (116). Родина III. Техніка: пастель.
- (117). Люди. Техніка: ?
- (118). Натюрморт. Техніка: гуаш.
- (119). Серенада. Техніка: рисунок.
- 1932 рік:** (120). Сон. Техніка: рисунок.
- (121). П'янички. Техніка: рисунок пером.
- (122). Жінка перед дзеркалом. Техніка: рисунок пером.
- (123). Карти та пляшки. Техніка: рисунок пером.
- (124) Флірт. Техніка: рисунок.
- (125). Моряк і жінка. Техніка: рисунок пером.
- (126). Ввечері. Техніка: пастель.
- (127). Лист. Техніка: пастель.
- (128). Оголена натура. Техніка: пастель.
- (129). Сутінки. Техніка: пастель.
- (130). Закохані. Техніка: пастель.
- (131). Фігура. Техніка: пастель.

Людвік Тирович

- (132) Робітники. Техніка: монотипія.
- (133). Екслібриси. Техніка: ксилографія і аквафорта.
- (134). Італійська фантазія. Техніка: аквафорта.
- (135). Краєвид з конем. Техніка: монотипія.
- (136). Горянин з вівцями. Техніка: літографія.
- (137). Чоловік і пес. Техніка: монотипія.
- (138). Зустріч. Техніка: ксилографія.

Стефан Войцеховський

- (139). Оголена натура. Техніка: ксилографія.
- (140). Моряк. Техніка: рисунок.

VII. Салон львівських художників (Ретроспективна виставка).

Виставка відкрилась 15 травня 1932 року, завдяки ініціативі ТПОМ, у Палаці Мистецтв, на львівській площі Східних Ярмарок.

Каталог: Wystawa obrazów. TPSP. 15 травня — 8 червня. Львів, 1932. (Dział I. Salon artystów lwowskich).

Рецензії: L. Tyrowicz. «Słowo Polskie». — 1932. — 27. V;
S. Wodnicki. «Gazeta Lwowska». — 1932. — 1. VI;
«Sztuki Piękne». — № 8. — 1932. — С. 206.

Отто Ган

- [1]. 127. Голова. Техніка: олійний живопис.
- [2]. 128. Гиря. Техніка: олійний живопис. 1926 р.
- [3]. 129. Робітники. Техніка: олійний живопис.
1929 рік. Цей твір був репродукований у виданні: «Gazeta Artystów». — 1935. — № 22. — 10 II. — С. 1.
У даній книзі іл. № 39.
- [4]. 130. Пиво і примус. Техніка: олійний живопис.
- [5]. 131. Скляне начиння. Техніка: олійний живопис.
- [6]. 132. Білий кінь. Техніка: олійний живопис.
- [7]. 133. Голова і виноград. Техніка: олійний живопис.
- [8]. 134. Пісня дерева. Техніка: олійний живопис.
- [9]. 135. Композиція. Техніка: олійний живопис.
- [10]. 136. Фантастичний пейзаж. Техніка: олійний живопис.

Єжі Яніш

- [11]. 170. Дерево. Техніка: олійний живопис.
- (?) Ймовірно, це «Композиція з деревом». — Див. виставку III. — № 3.
- [12]. 171. Фігура. Техніка: олійний живопис.
- [13]. 172. Чоловік в капелюсі. Техніка: олійний живопис.
- [14]. 173. Пейзаж. Техніка: олійний живопис.
- [15]. 174. Корабель. Техніка: олійний живопис.
- [16]. 175. Купальщики. Техніка: гуаш.
- [17]. 176. П'янички. Техніка: олійний живопис.
- [18]. 177. Композиція. Техніка: олійний живопис.

Олександр Рімер

- [19]. 342. Пейзаж. Техніка: олійний живопис.
- [20]. 343. Натюрморт. Техніка: олійний живопис.

- [21]. 344. Мандрівник. Техніка: олійний живопис.
 [22]. 345. Риба. Техніка: олійний живопис.
 [23]. 346. Факір. Техніка: олійний живопис.
 [24]. 347. Композиція. Техніка: олійний живопис.
 [25]. 348. Закохані. Техніка: олійний живопис.
 [26]. 349. Пекар. Техніка: олійний живопис.

Людвік Тирович

- [27]. 396. Мотив з Сан-Ремо. Техніка: ксилографія.
 [28]. 397. Перед туалетним столиком. Техніка: ксилографія.
 [29]. 398. Циркова будка. Техніка: ксилографія.
 [30]. 399. Сутінки. Техніка: ксилографія.
 [31]. 400. Дорога до міста. Техніка: ксилографія.
 [32]. 401. Дівчина з гітарою. Техніка: ксилографія.
 [33]. 402. Св. Франциск серед птахів. Техніка: ксилографія.
 [34]. 403. Карпатські лісоруби. Техніка: ксилографія.
 [35]. 404. Засніжений день. Техніка: ксилографія.
 [36]. 405. Місто димарів. Техніка: ксилографія.

Хроніка 1918–1939

З хронології подій до 1918 та після 1939 року вказано тільки найважливіші факти з біографій членів «Артесу».

«Артес»	Найважливіші художні події в Польщі	Найважливіші художні події в Європі
1896		
3-го жовтня у селі Костюшки неподалік від Овруча народився Павло Ковжун.		
1897		
23 жовтня у Подволочиськах народився Людвік Лілле.		
1899		
31 серпня у Львові народився Олександр Рімер. 18 листопада у м. Ярослав народився Мечислав Адам Висоцький.		
1901		
15 березня, у Торуні, народився Стефан Войцеховський. 19 квітня у Гродку Ягелонським (нині Городок у Львівській області)		

народився Єжі Яніш. 23 травня у Львові народився Олександр Кживоблоцький. 15 липня у Львові народився Людвік Тирович.		
1902		
5 грудня у Кракові народився Тадеуш Войцеховський.		
1903		
17 квітня у Львові народився Марек Влодарський (Генрик Стренг). Дата неточна; див. Примітку 121. 21 травня у м. Сокал (Sokal) народився Роман Сельський. 23 червня в Коломиї народилась Маргіт Сельська.		
1904		
У Станіславові народився Отто Ган.		
1913		
П. Ковжун заснував у Львові Групу Футуристів.		
1915		
П. Ковжун закінчив київську Школу образотворчого мистецтва.		
1918		
П. Ковжун навчається в майстерні Г. Нарбута у Київській Академії образотворчого мистецтва	З. Пронашко публікує в «Масках» статтю «Щодо експресіонізму», Леон Хвістек — текст «Різноманітність дійсностей у мистецтві». У Кракові засновано Клуб Футуристів «Gaika Muszkatolowa». У квітні завдяки ініціативі Я. Болож-Антоневича та Я. Гриньковського у Львові організовано першу виставку польських експресіоністів.	Озенфан та Жаннере публікують маніфест пуризму: «Après le cubisme». У Відні Л. Кассак засновує авангардний часопис «Ma». Відбуваються перші публічні виступи дадаїстів у Берліні. Видано номер «Die Aktion», присвячений польському мистецтву, — з приводу берлінської виставки «Бунту». У Росії В. Кандинський на запрошення Відділу Мистецтв Комісаріату Народної Освіти

	<p>До групи долучився львів'янин Леон Должицький. У Познані триває виставка групи «Бунт», виходить присвячений експресіонізму перший номер видання «Zdrój». Львівська «Gazeta Wieczorna» в липні публікує анкету на тему «Експресіонізм в образотворчому мистецтві».</p> <p>С. І. Віткевич після повернення з революційної Росії влаштує у Львові персональну виставку.</p> <p>У листопаді у Львові відбулась перша персональна виставка Л. Должицького.</p>	<p>обіймає посаду професора ВХУТЕМАСу.</p> <p>Фернан Леже розпочинає «механістичний» період.</p>
1919		
<p>Восени Людвік Лілле зустрічається у Кракові з Леоном Хвістеком і знайомиться з формістами, після чого стає дописувачем часописів «Formiści» та «Zdrój».</p>	<p>У Кракові відбувається виставка Т. Ніщіловського, А. Замойського та С. І. Віткевича.</p> <p>У квітні відкрито першу варшавську виставку «Формістів».</p> <p>Т. Чижевський публікує у часописі «Wianki» статтю «Про найновіші течії в польському мистецтві».</p> <p>У вересні відкрито третю виставку формістів у Кракові. Виходить перший номер видання «Formiści», а також книга С. І. Віткевича «Нові форми в живописі та обумовлені ними непорозуміння».</p> <p>А. Стерн публікує «Futuryzje».</p>	<p>Засновано часопис «Litterature» під редакцією Л. Арагона, А. Бретона та Ф. Супальта. Бретон та Супальт відкривають «écriture automatique» («Les Champs magnétiques»).</p> <p>У Веймарі Вальтер Гропіус засновує інститут мистецтв «Баухаус». У Лейді «De Stijl» публікує маніфест групи.</p> <p>У Німеччині в якості реакції на експресіонізм виникає «Neue Sachlichkeit».</p> <p>Г. Арп та М. Ернст роблять перші колажі (Fatagaga), Курт Швігтерс — перші «Merzbilder».</p> <p>К. Малевич в Москві експонує «Білий квадрат на білому тлі», О. Родченко — «Чорне на чорному».</p> <p>Ель Лисицький створює перші композиції «проун»; Густав Ключіс вперше використовує техніку фотомонтажу.</p> <p>Створено «Кафе-бар» Жоржа Брака та «Місто» Леже.</p>
1920		
<p>М. Влодарський, О. Рімер, Р. Сельський, М. Сельська та Л. Тирович відвідують Вільну академію</p>	<p>Виданий другий номер видання «Formiści» з статтю Л. Хвістека «Формізм».</p> <p>У травні Ян Гриньковський</p>	<p>П. Мондріан публікує у «L'Effort Moderne» статтю, присвячену неопластицизму, Альберт Глейзес — «Du Cubisme et des</p>

<p>образотворчого мистецтва у Львові. Людвік Лілле бере участь у львівській виставці формістів та пише «Автопортрет з намиленим підборіддям». Роман Сельський відвідує заняття в майстерні О. Новаківського у Львові.</p>	<p>та Йозеф Віттлін організують у Львові другу виставку «Формістів» та «Бунту». До групи долучаються львів'яни: Станіслав Матусяк та Софія Ворзіммер (Ворзіммерова); виставку супроводжують вечори «експресіоністичної» поезії. Ян Болож-Антоневич публікує у «Gazecie Wieszornej» дослідження під назвою «Основи формізму». Леон Хвістек малює «Фехтування», Титус Чижевський — «Оголену натуру з котом». Вплив формізму відчувається у юнацькій творчості Владислава Кжижановського. Видано поетичні публікації А. Вата та Т. Чижевського («Зелене око»), а також перший перший польський футуристичний альманах «Gda». Видано публіцистичну збірку «Zdroju»: «Brzask epoki. W walce o nową sztukę».</p>	<p>moyens de le comprendre». Озенфан та Жаннере засновують часопис «L'Esprit Nouveau». Відбуваються перші масштабні акції дадаїстів в Парижі. Видається часопис дадаїстів «Litterature». У Берліні відкривається міжнародна виставка «Dada-Messe». Видано книгу Д. Х. Кахнвейлера: D. H. Kahnweiler. Der Weg zum Kubismus. Брати А. Певзнер і Н. Габо публікують в Москві «Реалистический манифест». В. Татлін проектує пам'ятник III-у Інтернаціоналу. П. Пікассо розпочинає неокласичний період. Жорж Брак поступово відходить від кубізму. Розпочинається «класичний» період Леже («Механік») Х. Міро малює натюрморти з очевидним впливом кубізму.</p>
<p>1921</p>		
<p>Л. Лілле бере участь у четвертій виставці «Формістів» у Кракові, а також у третій виставці у Варшаві. У жовтні у Львові організовано виставку «Формістів», що включає твори краківських художників та так звану львівську секцію (Л. Лілле, С. Ворзіммер, З. Радницький). Павло Ковжун оселяється у Львові. М. Висоцький розпочинає навчання у краківській Академії образотворчого мистецтва. Згодом до нього</p>	<p>Видано «Різноманітність дійсностей...» Леона Хвістека. Вінклер видає книгу «Формізм на тлі сучасних течій в мистецтві». У Кракові інсценізовано «Tumora Moźgowicza» Віткація. Видано поетичні книги Б. Ясінського, С. Млодженця, Анатолія Стерна та О. Вата, а також одноденні видання футуристів. У Варшаві видається часопис «Nowa Sztuka». Одночасно з виставкою формістів З. Радницький та С. Матусяк влаштовують демонстрацію своїх творів в</p>	<p>Д. Северіні публікує дослідження «Du cubisme au classicisme». В Парижі продовжуються акції групи дадаїстів. В. Кандинський та Е. Лисицький прибувають до Німеччини. П. Пікассо малює дві версії «Трьох музикантів». Створено «Le grand dejeuner» Ф. Леже та «Celebes» М. Ернста.</p>

<p>приєднується М. Сельська. Тадеуш Войцеховський розпочинає навчання на факультеті архітектури Львівської політехніки.</p>	<p>одному з павільйонів Східного Ярмарку у Львові. У творах З. Пронашко з'являються класицистичні тенденції. Т. Чижевський малює «Портрет Віктора Ясінського».</p>	
<p>1922</p>		
<p>Є. Яніш, М. Влодарський, О. Ган, О. Рімер, Р. Сельський, Л. Тирович зустрічаються на заняттях К. Сіхульського, в межах так званої спеціальної школи декоративного живопису при Львівській Промисловій школі. У травні Л. Лілле організовує у Львові виставку львівських формістів (Л. Лілле, З. Радницький, С. Магусяк) та пише вступ до каталогу. М. Сельська залишає навчання в Кракові та виїжджає до Відня. Роман Сельський починає навчання у краківській Академії образотворчого мистецтва. О. Кживоблоцький вступає до архітектурного факультету Львівської Політехніки. П. Ковжун виступає в якості співзасновника групи «Гурток Діячів Українського мистецтва». Л. Лілле у своїй творчості відходить від експресіонізму до спокійних класичних форм (серія натюрмортів). У Львові видано книги з ілюстраціями Л. Лілле: «Гільгамеш», «Кохання Магдалини» Р. М. Рільке та «Пісню над піснями».</p>	<p>В. Стжемінський та К. Кобро прибувають з СРСР до Польщі. У Кракові Т. Пейпір починає видавати «Zwrotnice»: у першому номері надруковано статтю, присвячену Ф. Леже, у другому — есе Ознфана та П. Жаннере, а також його власну статтю «Місто, маса, машина». С. І. Віткевич друкує «Естетичні нотатки». «Група Формістів» припиняє своє існування. Л. Хвістек видає брошуру «Титус Чижевський та криза формізму». Я. Болож-Антоневич проголошує лекцію напередодні виставки львівських формістів. У липні в Салоні Гарлінського у Варшаві відкрито останню виставку формістів в країні. Водночас у Львові відбувається так званий «живописний концерт» з попередньою лекцією Млодженца, за участі Л. Хвістека, Т. Чижевського, Яна Цибіса, Й. Яреми, М. Щирбули та З. Валішевського. У Варшаві організовано групу «Ритм».</p>	<p>Формісти беруть участь у паризькій виставці «Jeune Pologne». Розпадається паризька група дадаїстів. У Відні Л. Мохой-Нагі та Л. Кассак публікують першу антологію мистецтва світового авангарду, — «Buch neuer Künstler». У Берліні відкривається виставка радянських художників. Н. Габо та М. Шагал залишають Радянський Союз. У Москві Олексій Гай публікує книжку «Конструктивізм». У Бухаресті з'являється авангардна група «Contimporanul» та однойменний часопис.</p>
<p>1923</p>		

<p>Л. Лілле виїжджає до Німеччини. У Берліні він зустрічається з З. Менкесом, А. Абердамом та А. Рафаловським, які навчаються у Олександра Архипенко.</p> <p>У квітні на львівській виставці вперше виставлено твори М. Сельської.</p> <p>О. Рімер виїжджає до Берліну вивчати живопис.</p> <p>Л. Тирович розпочинає навчання у варшавській Школі образотворчого мистецтва; Стефан Войцеховський — у краківській Академії.</p> <p>Отто Ган виїжджає у Париж.</p>	<p>У Кракові група учнів Й. Панкевича організовує так званий «Паризький комітет».</p> <p>Видано шостий номер «Zwrotnicy», в якому реалізовано спроби підбиття підсумків польського футуризму.</p> <p>У Львові відбувається виставка Я. Гриньковського, З. Радницького та С. Матусяка; В. Козицький друкує рецензію під назвою «Повернення до дійсності» (виставка творів колишніх формістів).</p> <p>Виставка «Nowej Sztuki» у Вільно започатковує майбутню групу «Конструктивістів та Супрематистів».</p> <p>М. Щука робить перші фотомонтажі.</p>	<p>У Парижі відбувається останній вечір дадаїстів.</p> <p>У Берліні відкрито міжнародну виставку «Nowembergruppe» та персональну виставку Х. Гріза.</p> <p>У галереї «Der Sturm» експонує свої твори М. Щука та Тереза Жарновер.</p> <p>Курт Швіттерс ініціює дадаїстське видання «Merz».</p> <p>Видано перший номер «ЛЕФу», зі вступною статтею «За що бореться ЛЕФ» та колажами О. Родченко.</p> <p>Брак розпочинає неокласичний період (серія «Kanefor»).</p> <p>Андре Массон пише твір «Les Quatre Eléments» та знайомиться з групою сюрреалістів.</p> <p>М. Дюшан закінчує «Le grand verre».</p>
	<p>1924</p>	
<p>М. Висоцький виїжджає в Париж.</p> <p>О. Рімер відвідує Академію образотворчого мистецтва у Дрездені.</p> <p>У травні Л. Лілле та М. Сельська беруть участь у виставці «лівого крила» львівського Весняного Салону.</p> <p>Восени Є. Яніш та М. Влодарський приїжджають до Відня, на міжнародну виставку сучасного мистецтва. Потім художники виїжджають до Парижу.</p> <p>У жовтні О. Рімер, разом з Емілем Кунке, на виставці «Молоде мистецтво» у Львові експонує всі свої твори, як імпресіоністичні, так і експресіоністичні.</p> <p>М. Влодарський малює «Дитячі спогади» та «Вулицю».</p>	<p>Організовано групу «Блок», що поєднує кубістів, супрематистів та конструктивістів. Група засновує часопис «Блок» та організує свою першу виставку у Варшаві.</p> <p>Г. Берлеві видає твір «Механофактура».</p> <p>Л. Хвістек починає розробляти теорію стрефізму.</p> <p>С. І. Віткевич проголошує кінець своєї живописної творчості.</p> <p>У львівському Весняному Салоні виокремлюється так зване «ліве крило» з творами колишніх формістів, а також таких художників-початківців, як Йозеф Досковський та Констятнин Мацкевич, що прибули до Польщі з Росії. Відкриття супроводжується вступною лекцією К. Вінклера.</p> <p>Капісти виїжджають у Париж. Видано поетичні</p>	<p>Довкола А. Бретона збирається група сюрреалістів, виникає «Bureau de Recherches Surrealistes», ініціюється видання часопису «La Revolution Surrealiste».</p> <p>А. Бретон публікує «Маніфест сюрреалізму».</p> <p>Де Кіріко повертається в Париж і долучається до сюрреалістів.</p> <p>Хуан Гріз проголошує в Сорбоні лекцію, в якій викладає теорію синтетичного кубізму як «видатного стилю ХХ сторіччя».</p> <p>У Парижі відкривається перша ретроспективна виставка Марка Шагала.</p> <p>Ф. Леже разом з Озенфаном засновує приватну живописну школу («Academie Moderne»).</p> <p>Ван Досбург починає поширювати елементаризм, що спричиняє розрив його стосунків з П. Мондріаном.</p> <p>Д. Танге починає працювати під відчутним впливом Де Кіріко.</p> <p>Х. Міро малює «Terre labourée»</p>

	книги Пейпера та Ясінського «Ziemia na lewo». Б. Ясінський проголошує у Львові лекцію, присвячену футуризму.	та «Le Carneval d'Arlequin» і долучається до групи сюрреалістів. В Югославії Марко Рістік організовує «Сюрреалістичну групу».
1925		
М. Влодарський, О. Ган та М. Сельська відвідують паризьку «Academie Moderne» Ф. Леже. В ній художники знайомляться з С. Грабовським, В. Ходасевич-Грабовською та В. Вольською. Р. Сельський продовжує навчання в Парижі, у Філії краківської Академії мистецтв Й. Панкевича. Л. Лілле у Львові співпрацює з театром «Семафор». У творчості М. Влодарського відчутні сильні впливи Леже.	У Кракові Я. Гриньковський, Ян Рубчак, В. Завадовський та Ф. Коварський заснують Цех художників «Jednoróg». У Варшаві з'являється «Братство св. Луки», що звертається до традицій давнього живопису. Л. Хвістек на виставці у Кракові експонує «стрєфічні» твори. На виставці у Львові з'являються «механістичні» полотна та «стрєфічні» твори. Мацкевича. Восени В. Лам експонує у Львові твори, витримані в стилі неокласицизму. У Закопане відбуваються прем'єри кількох творів Віткація. Видано поетичні збірки Джуліана Пжибося та Яна Бженковського.	У Парижі відкрито Міжнародну виставку «Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Contemporains». З загального стилю виставки відрізняються павільйон «L'Esprit Nouveau», запроєктований Ле Корбюз'є, та радянський павільйон К. Мельнікова. Видано книгу Ле Корбюз'є та Озенфана «La peinture moderne». У «Galerie Pierre» відкрито першу виставку сюрреалістів. П. Невілл проголошує на сторінках «La Révolution Surréaliste» статтю, присвячену питанням сюрреалістичного живопису. Жульєн Тангі вступає до групи А. Бретона. В галереї «Vavin-Raspail» організовано першу в Парижі персональну виставку Клеє та останню виставку «Section d'Or». У «Sydicat des Antiquitaires» відбувається виставка всіх напрямків авангарду під назвою «L'Art d'Aujourd'hui». Реорганізований Баухауз переноситься до Дессау. Видано перші книги серії «Bauhausbücher». У Мангеймі відкрито виставку «Neue Sachlichkeit». Ф. Рох видає книгу «Nach-Expresionismus, magischer Realismus». П. Пікассо малює «Трьох танцівників», розпочинаючи сюрреалістично-експресіоністичний період. М. Ернст створює перший

		фроттаж. Ф. Леже створює перші «архітектонічні» композиції.
1926		
<p>М. Сельська бере участь у Салоні Незалежних. О. Кживоблоцький виїжджає до Відня, потім в Італію. Написані «Контрасти форм» та «Гасовий магазин» М. Влодарського, створено «Колаж» О. Гана. У творчості М. Сельської відчувуються впливи Ф. Леже та Ж. Брака.</p>	<p>У першій львівській виставці групи «Jednoroż» бере участь В. Кжижановський. У лютому у Варшаві відкрито I-у Міжнародну виставку сучасної архітектури. Відбувається розкол групі «Блок». Організовано нове об'єднання живописців і архітекторів «Praesens».</p>	<p>У Парижі відкривається Галерея Сюрреалістів. Видано альбом Ернста «Histoire naturelle», в якому використано фроттаж. Сюрреалісти розривають стосунки з Де Кіріко. Ф. Леже експонує на паризькій виставці серію натюрмортів, в котрих повертається до предметності, обумовленої строгими геометричними композиціями. У Бельгії група художників долучається до сюрреалізму. К. Малевич відвідує Ганновер та Дессау. В Голландії Ван Досбург проголошує маніфест елементаризму. В. Кандинський публікує «Точку та лінію на площині».</p>
1927		
<p>У лютому М. Висоцький бере участь у краківській виставці Незалежних; у квітні він, разом з З. Радніцьким та В. Кжижановським, бере участь у другій львівській виставці «Jednoroż». У квітні О. Ган, М. Влодарський та В. Вольська організують виставку в паризькій галереї «Au Sacre du Printemps». Відбувається персональна виставка М. Сельської у Львові. Є. Яніш та О. Кживоблоцький беруть участь у конкурсі на проект пам'ятника Свободі у Познані. М. Висоцький знову</p>	<p>У березні, завдяки виставці у варшавській «Захенті», відбувається спроба відновлення групи «Формістів». К. Малевич мешкає у Варшаві. У Львові Любомир Шледзінський та Вацлав Вансович експонують твори, витримані в неокласичній манері. Трагічно гине у Татрах Мечислав Щука. Створено Товариство польських художників-графіків «Ryt». Видано повість Віткація «Прощання з осінню».</p>	<p>У Парижі відбувається перша індивідуальна виставка Т. Маковського. В галереї Леопольда Зборовського відбувається виставка Й. Панкевича. Рене Маргітт прибуває до Парижу, де бере участь у виступах сюрреалістів. В галереї «Au Sacre du Printemps» відбувається виставка абстрактного мистецтва. Видано книгу К. Малевича «Die gegenstandslose Welt». У творчості П. Пікассо відчутні впливи сюрреалізму (скульптури-предмети). Ф. Леже малює перші «objets dans l'espace». Хаїм Сутін працює над портретами і пише серії «Слуги» та «Груми».</p>

<p>вїїжджає в Париж, де навчається у філії КАМ у Й. Панкевича, а також в Conservatoire des Arts et Mєtiers.</p> <p>М. Влодарський звертається до техніки колажу.</p> <p>Л. Тирович опрацьовує збірку «Шість смутних ксилографій».</p>		<p>Створено «Пам'ятник птахам» М. Ернста та перші твори з піску А. Массона.</p>
	1928	
<p>У березні О. Рїмер організовує виставку у паризькій «Galerie Jacques Callot». У травні він бере участь у Весняному Салонї у Львовї.</p> <p>У червні О. Ган та М. Влодарський організують у Львовї виставку своїх творів, паралельно з виставкою «мистецтва примїтиву».</p> <p>Л. Лїлле у вступї до каталогу пише про «живопис доби пост-кубїзму».</p> <p>Т. Войцеховський працює асистентом на факультетї архїтектури Львівської полїтехнїки.</p> <p>Восени Є. Янїш знову їде в Париж, де навчається у «Conservatoire des Arts et Metiers».</p> <p>Р. Сельський знову відвідує Париж.</p> <p>У творчостї М. Влодарського («Рибї та портрет») та О. Гана («Робїтники») і далї переважають впливи Ф. Леже.</p> <p>Є. Янїш пише цикл варїацій на тему вїдомих краєвидів Парижу, зокрема Шартра.</p> <p>О. Рїмер працює під сильним впливом кубїзму та Леже.</p> <p>М. Висоцький малює</p>	<p>У березні у Варшавї відкрито Салон модернїстів, в якому беруть участь колишнї формїсти, К. Малевич, Г. Берлеві, Гїллер та група «Praesens».</p> <p>У Львовї відбувається персональна виставка Єжї Меркля.</p> <p>У Львовї створено «Спїлку десяти художникїв».</p> <p>В. Стжемїнський публікує «Унїзм у живописї».</p> <p>Кароль Гїллер розпочинає експерименти з гелїографїкою.</p>	<p>А. Бретон публікує «Le surrealisme et la peinture», а наприкінці року — «Seconde Manifeste du Surréalisme».</p> <p>Виходить друком часопис сюрреалїстів «Le Grand Jeu».</p> <p>У галереї «Au Sacre du Printemps» відкрито виставку «Le Surréalisme existe-t-il?»</p> <p>У Парижї тривають виставки М. Ернста та Де Кїріко.</p> <p>С. Далї приїжджає в Париж, де знайомиться з сюрреалїстами.</p> <p>Група чеських поетів та живописцїв «Devetsil» починає підтримувати стосунки з паризькими сюрреалїстами.</p> <p>В Парижї відкрито персональну виставку Тадеуша Маковського в Галереї Берти Вейл.</p> <p>Розпочато «класичний» перїод у творчостї Д. Танге.</p>

«Портрет Єжі Яніша».		
	1929	
<p>У січні відбувається виставка М. Висоцького у паризькій галереї «Jeune Peinture».</p> <p>М. Висоцький та О. Рімер беруть участь у Салоні Незалежних.</p> <p>М. Висоцький перебуває в Італії, в Римі, де вивчає техніку мозаїки у професора Луціатто.</p> <p>У серпні до Львова повертаються Є. Яніш та М. Висоцький.</p> <p>М. Висоцький стає асистентом на кафедрі декоративних інтер'єрів Львівської Політехніки.</p> <p>З ініціативи Є. Яніша, О. Кживоблоцького та М. Висоцького створено творче Об'єднання художників «Артес».</p> <p>Першим його очолює Роман Сельський.</p> <p>Відбувається урочисте відкриття театру-ревю «Гонг» під художнім керівництвом С. Войцеховського.</p> <p>М. Висоцький малює «De profundis» та «Гірське кохання», Є. Яніш — «Демонстрацію».</p> <p>О. Кживоблоцький опрацьовує проекти пам'ятника Ідзіковському та тріумфальної арки.</p> <p>М. Влодарський створює серії сюрреалістичних малюнків («Сумні коні», «Манекени», «Odjeżdżająca para z włoczeki»).</p>	<p>У Кракові створено групу «Zwornik».</p> <p>У Львові «Спілка десяти художників» організовує свою першу виставку.</p> <p>У львівському Весняному Салоні серед інших беруть участь Є. Меркель, Віткацій, В. Жих і, по смертю, Яцек Міжеєвський.</p> <p>Відбувається відокремлення від групи «Praesens» групи В. Стжемінського, внаслідок чого засновано нову групу «a.g.».</p> <p>Група «Praesens» бере участь у познанській Загальній Виставці Краю.</p> <p>Часопис «Європа» друкує анкету, присвячену сучасному мистецтву.</p> <p>Видано поетичні книги Яна Бженковського «Na katodzie» та поему Анатолія Стерна «Європа» з ілюстраціями Мечислава Щуки.</p>	<p>Відбуваються перші паризькі виставки С. Далі та В. Кандинського.</p> <p>М. Ернст видає повість-колаж «La femme 100 têtes».</p> <p>Я. Бженковський та В. Ходасевич-Грабовська видають у Парижі перший номер часопису «L'Art Contemporain — Sztuka Współczesna».</p> <p>Група львівських футуристів проголошує «Manifesto dell'aeropittura».</p>
	1930	
<p>У січні у Львові відривається виставка Об'єднання «Артес».</p> <p>Видання «Słowo</p>	<p>Виставка творів М. Фоєррінга у Львові вказує на те, що художник звернувся до експресіонізму.</p>	<p>У Парижі створено міжнародну групу «Cercle et Carré», до складу якої входять переважно прибічники абстрактного</p>

<p>Polskie» друкує полеміку між Є. Янішем та В. Козицьким, а також видає «програмну» статтю Яніша «Чому я зараз малюю так, а не інакше?».</p> <p>М. Влодарський, О. Ган, Л. Лілле та О. Рімер долучаються до групи «Артес».</p> <p>М. Висоцький залишає «Артес»; всі інші його учасники беруть участь у так званому «лівому крилі» Весняного салону у Львові.</p> <p>Л. Лілле проводить лекцію, присвячену сучасному мистецтву.</p> <p>У Парижі виходить другий номер видання «L'Art Contemporain — Sztuka Współczesna» з репродукціями творів Є. Яніша, М. Висоцького та О. Рімера.</p> <p>У вересні обрано нову дирекцію «Артесу», котру очолює Людвік Лілле.</p> <p>До «Артесу» приєднується С. Войцеховський.</p> <p>У листопаді видано «I Папку "Артесу"».</p> <p>Л. Тирович стає професором ужиткової графіки у львівській Технічній школі.</p> <p>О. Кживоблоцький розпочинає реставраційну діяльність.</p> <p>О. Рімер організовує персональну виставку у Дрездені, в «Galerie Junge Kunst».</p> <p>Є. Яніш вкотре відвідує Париж.</p> <p>У грудні відбувається відкриття виставки «Артесу» у Станіславові, у супроводі лекції Л. Лілле.</p> <p>М. Влодарський пише твори «Чародій на зеленій горі» і «Сон», Є. Яніш —</p>	<p>У Львові створено Асоціацію Незалежних Українських митців (АНУМ).</p> <p>Леон Хвістек очолює кафедру логіки у Львівському університеті.</p> <p>Виходить другий номер часопису «Praesens» та перший том «Biblioteki a.g.» (Ю. Пшибош, «З-понад»).</p> <p>Видано повість С. І. Віткевича «Невситимість».</p>	<p>мистецтва.</p> <p>Засновано часопис «Le Surrealisme au Service de la Revolution».</p> <p>С. Далі оприлюднює свій «параноїдально-критичний» метод.</p> <p>Організовується виставка колажів, у якій бере участь більшість сюрреалістів.</p> <p>Відкрито першу ретроспективну виставку Ф. Пікабю та експозицію творів Баухаузу.</p> <p>Створено групу Ван Досбурга «Art Concert».</p> <p>У Бухаресті група письменників та живописців засновує сюрреалістичний часопис «Alge».</p> <p>У Белграді видається орган сюрреалістів «Nemoguce».</p> <p>Фернан Леже малює «La Joconde aux siefs».</p> <p>Сюрреалісти відкривають «objet a fonctionnement symbolique».</p>
--	---	--

<p>«Голову коня» та «Портрет у кріслі».</p> <p>М. Висоцький малює «Вигадану битву», О. Ган — «Пень, дерево і око», О. Рімер — «Форми», Р. Сельський — «Приморський мотив».</p> <p>6 серпня М. Висоцький гине у автомобільній катастрофі.</p> <p>У творчості Лілле розпочинається «період Леже» («Дві фігури»).</p>		
<p>1931</p>		
<p>IV Виставка Об'єднання «Артес» відкривається у січні, в салоні Гарлінського (Варшава).</p> <p>У травні відбувається V виставка «Артесу» у Промислову музеї у Львові. Окрім гуашей, рисунків та графіки, тут вперше виставляються колажі авторства О. Кживоблоцького.</p> <p>Одружуються Роман Сельський та Маргіт Райх.</p> <p>У жовтні «Артес» бере участь у регіональній виставці в Тернополі.</p> <p>У листопаді відбувається VII виставка Об'єднання «Артес» за участі Анжея Пронашко.</p> <p>Видано «Листок "Артесу"».</p> <p>Товариство Сучасної музики організовує у зв'язку з виставкою концерт авангардної музики.</p> <p>О. Ган, О. Рімер, М. Влодарський та Л. Тирович беруть участь у виставці лідерів ТПОМ у Львові.</p> <p>М. Влодарський працює над циклом «Родина», пише «Прощання солдатів» та «Кохання, віра та надія в горах».</p> <p>Л. Лілле малює «Квіти та</p>	<p>У Лодзі з ініціативи групи «а.г.» організовано Міжнародну Колекцію сучасного мистецтва.</p> <p>Видано твори К. Кобро та В. Стжемінського «Просторова композиція обчислення ритму часопростору».</p> <p>У Варшаві створено групу «Pryzmat», що представляє тенденції постімпресіонізму.</p> <p>Генрик Стажевський та Марія Лункевич беруть участь у львівській весняній виставці.</p> <p>У вересні відбувається перша виставка АНУМ у Львові, за участі французьких та італійських художників.</p> <p>У Варшаві Вл. Жих експонує твори, написані під впливом сюрреалізму.</p> <p>Леон Шиллер інсценізує у Львові «Spór o sierżanta Griszę» С. Цвейга.</p> <p>У Львові у часописі лівих політичних сил «Нова Хроніка» надруковано статтю А. Дана «Перемога над літературою».</p> <p>У Кракові стартує часопис «Лінія», орган літературного авангарду; у Вільнюсі друкується часопис «Žagary».</p>	<p>У Парижі створено міжнародну групу «Abstraction-Creation».</p> <p>П. Клеє обіймає посаду професора Академії у Дюсельдорфі.</p> <p>Група югославських сюрреалістів починає видавати часопис «Nadrealizm Danas i Ovde».</p> <p>Сюрреалісти долучаються до «L'Association des Ecrivains et Artist Revolutionnaires».</p> <p>У Парижі Елі Фейре публікує статтю «L'Agonie de la peinture».</p>

<p>гілки», Отто Ган — «Голови».</p> <p>Створено «Закоханих», а також «Голову та троянду» М. Сельської, «Порт» Р. Сельського, «Автопортрет» Т. Войцеховського.</p>		
<p>1932</p>		
<p>У січні «Артес» організовує свою VIII виставку у Торговому Домі Братів Яблковських (Варшава).</p> <p>У травні відбувається виставка «Артесу» у Кракові.</p> <p>Є. Яніш, О. Ган, О. Рімер та Л. Тирович беруть участь в Ретроспективній виставці львівських художників (Львів).</p> <p>У Львові відбувається посмертна виставка М. Висоцького.</p> <p>Л. Лілле включено до числа членів Комітету Великого З'їзду художників у Кракові.</p> <p>У червні об'єднання «Артес» протестує проти тиску на В. Стжемінського та вітає його у зв'язку з призначеною йому Нагородою Міста Лодзі.</p> <p>Відбувається виставка «Артесу» у Лодзі.</p> <p>У жовтні «Артес» організовує виставку «150 рисунків, гуашей, ксилографій» (Львів).</p> <p>До Об'єднання долучається Павло Ковжун.</p> <p>О. Ган публікує статтю в українському часописі «Мистецтво» під назвою «Конструктивізм, сюрреалізм, — і що далі?» Об'єднання «Артес» входить до складу новоутвореної львівської Професійної спілки художників.</p>	<p>В. Стжемінський отримує нагороду від муніципалітету міста Лодзь.</p> <p>Відбувається виставка творів А. Пронашко у Львові.</p> <p>У липні у Львові відкривається перша виставка «Нової генерації», в якій беруть участь здебільшого колористи.</p> <p>Відбувається львівська виставка Альфреда Абердама.</p> <p>У КАМ організовано групу «Żywi». Тоді ж відбувається гострий конфлікт між певною групою студентів та професорів.</p> <p>Восени у Кракові організовано виставку Л. Левицького, С. Осостовича та Францішека Яжвіцького.</p> <p>Л. Хвістек у статті «Живе мистецтво» підтримує групу «Żywi».</p> <p>Вілам Хожица очолює дирекцію міських театрів Львова.</p> <p>Л. Шіллер інсценує у Львові твори «Dziady», «Krzyszcie Chiny» Третьякова (обидві вистави — з декораціями З. Пронашко) та «Czarne getto» Ю. О'Ніла.</p>	<p>У Парижі відкривається велика ретроспективна виставка Пікассо.</p> <p>Помирає художник Тадеуш Маковський.</p> <p>У Німеччині під тиском гітлерівців Баухаус переїжджає з Дессау до Берліна.</p> <p>Курт Швіттерс видає останній номер часопису «Merz».</p> <p>Луї Арагон припиняє стосунки з сюрреалістами.</p> <p>Після схвального рішення ЦК ВКП(б) у СРСР створено центральну Спілку радянських художників.</p>

<p>О. Рімер організовує виставку у паризькій «Galerie Heugel».</p> <p>Написано «Карусель» М. Сельської, «Інтер'єр» Р. Сельського, «Композицію з лучницею» П. Ковжуна.</p>		
	1933	
<p>Анонсовано видання «II-ї Папки "Артесу"», яка, проте, залишилась нереалізованим проектом.</p> <p>Л. Лілле ініціює постійну програму «Художні новини» на львівській радіохвилі.</p> <p>У березні виникає «ефемерна» група «Неоартес».</p> <p>У квітні у Львові відбувається спільна виставка М. Сельської та Л. Тировича.</p> <p>С. Войцеховський виїжджає зі Львова і оселяється неподалік від моря.</p> <p>Т. Войцеховський та Є. Яніш працюють над оновленням барокової поліхромії костюлу Єзуїтів у Львові.</p> <p>«Артес» долучає свій голос до протестів у справі польського павільйону на Венеційській бієннале 1932 року.</p> <p>Р. Сельський, Є. Яніш та О. Кживоблоцький беруть участь у першій виставці ЛПСХП у «Театрі Розмаїтості».</p> <p>У листопаді О. Рімер виставляє у Львові цикл паризьких гуашей.</p> <p>О. Ган, Є. Яніш та М. Влодарський беруть участь в одній з виставок «неоартесу».</p> <p>Об'єднання проголошує анкету, присвячену</p>	<p>У Лодзі виходять перші номери часопису «Forma».</p> <p>Ф. Т. Марінетті відвідує Львів.</p> <p>У жовтні в Варшаві створено «Групу Сучасних художників», перший в Польщі масштабний показ абстрактного мистецтва.</p> <p>У Львові відбувається перша виставка «Краківської групи».</p> <p>У Кракові розпочинає діяльність експериментальний театр «Cricot».</p> <p>У зв'язку з виставкою «неоартесу» у львівському «Słowie Polskim» надруковано статтю Хелени Блум, присвячену сюрреалізму.</p> <p>У Львові вперше виходить тижневик «Сигнали».</p>	<p>У Парижі відбувається виставка сюрреалістів та персональна виставка С. Далі у «Galerie Pierre Colle».</p> <p>Виходить перший номер сюрреалістичного часопису «Minotaure».</p> <p>Створено групу чеських сюрреалістів; вони видають часопис «Surrealismus».</p> <p>«Баухауз» заборонений німецькою владою; більшість видатних діячів авангарду залишають Німеччину або підлягають репресіям.</p> <p>За трагічних обставин гине Ванда Вольська.</p> <p>Паризький часопис «L'Art Vivant» друкує анкету «Mort de la peinture? Retour au classicisme?».</p> <p>У Румунії з'являється група «Criterion», що пов'язує художників на засадах «професійної ретельності».</p> <p>Де Кіріко звертається до традиційного реалістичного живопису.</p>

<p>«Новому реалізму».</p> <p>Р. Сельський бере участь у четвертій виставці АНУМ у Львові.</p> <p>Відбувається «I Kiermasz Gwiazdkowy» ЛПСХП за участі О. Гана, Є. Яніша, О. Кживоблоцького, Р. Сельського, М. Влодарського та Л. Лілле.</p> <p>М. Влодарський формулює основи фактореалізму: «Демонстрація творів».</p> <p>Р. Сельський пише «Зимовий мотив» та створює серію ліногравюр;</p> <p>Т. Войцеховський працює над «метафізичними картинами» («Таємниця»).</p> <p>Є. Яніш, Р. Сельський та О. Ган працюють над фотомонтажами.</p>		
<p>1934</p>		
<p>Завдяки ініціативі Л. Тировича створено Спілку львівських художників-графіків.</p> <p>Т. Войцеховський вперше експонує власний живопис на персональній виставці у ЛСПХП.</p> <p>Л. Лілле обіймає посаду хранителя Єврейського музею у Львові.</p> <p>У червні відбувається виставка рисунків Л. Лілле в приміщенні «Театру Розмаїтості».</p> <p>Група «Артес» долучається до протестів в справі Краківського салону 1934 року, а також до бойкоту стосовно краківського ТПОМ.</p> <p>Л. Лілле обраний директором ЛСПХ. У львівській Спілці створено Архітектурну секцію, до якої долучаються О. Кживоблоцький та Т. Войцеховський.</p>	<p>ЛСПХ розпочинає цикл лекцій доповіддю Л. Хвістека, присвяченою тенденціям у сучасному мистецтві.</p> <p>Видано збірку статей Яна Бженковського, Л. Хвістека, П. Смоліка та В. Стжемінського «Про сучасне мистецтво».</p> <p>В Кременці відкрито другу виставку «Краківської групи».</p> <p>Дебора Фогель у зв'язку з виставкою «Краківської групи» публікує есе «Про абстрактне мистецтво».</p> <p>Кароль Гіллер публікує статтю «Нове бачення», в якому застерігає від виключно формального ставлення до мистецтва.</p> <p>У листопаді у Львові відбувається колективна виставка лодзинських художників.</p> <p>Надруковано статтю М. Фоєррінга «Абстракція та</p>	<p>Видано номер «Cahiers d'Art», присвячений творчості Міро.</p> <p>М. Ернст видає нову повість-колаж «Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux».</p> <p>Під час I-го Всесоюзного з'їзду радянських письменників сформульовано основні засади соціалістичного реалізму.</p> <p>В Угорщині створено «Групу художників-соціалістів», пов'язаних з комуністичною партією.</p>

<p>У жовтні М. Сельська бере участь, разом з В. Стжемінським, у черговій виставці ЛСПХ.</p> <p>Л. Лілле друкує статтю «Про майбутнє образотворчого мистецтва у Львові» («Акція Narodowa»).</p> <p>Л. Лілле та М. Влодарський беруть участь у 27-й виставці ІІМ у Варшаві.</p> <p>Л. Лілле, М. Сельська та Р. Сельський звертаються до суспільно-революційної тематики («Знамена», «Екзекуція» Р. Сельського).</p> <p>Т. Войцеховський малює «Шепіт».</p>	<p>сюжетність з точки зору мистецтва для мас».</p> <p>Видано «Динамонові крамниці» Бруно Шульца.</p>	
<p>1935</p>		
<p>У січні Р. Сельський бере участь у Шостій виставці АНУМ у Львові; у вересні — у виставці, приуроченій до 35-річчя Українського Музею у Львові.</p> <p>Л. Лілле в статті «Сучасні львівські художники» стверджує: «Нині "Артеc" спрямований на створення нового реалізму».</p> <p>У Кракові видано львівський номер «Gazety Artystów» з новою версією статті Отто Гана «Кубізм, конструктивізм, сюрреалізм та їх наслідки», де надруковано репродукції творів О. Гана, М. Влодарського, Є. Яніша, М. Та Р. Сельських, Л. Лілле та О. Кживоблоцького.</p> <p>ЛСПХ організує у Лодзі виставку львівських художників, за участі О. Гана, Є. Яніша, Л. Лілле, Т. Войцеховського, О. Кживоблоцького, О. Рімера, обох Сельських та М. Влодарського. Під час виставки поліція знімає з</p>	<p>Львівський критик М. Мініх отримує посаду хранителя у музеї мистецтв у Лодзі.</p> <p>В лютому у Кракові відбувається виставка «Краківської Групи».</p> <p>В. Стжемінський атакує «національну школу» та колористів в статті «Лозунг проти стабілізаторів мистецтва» («Tygodnik Artystyczny»).</p> <p>Кароль Гіллер публікує в «Formie» статтю «Живописець, суспільство та мистецтво».</p> <p>У Львові у вересні ЛПСХ організовує виставку А. Абердама, Л. Хвістека та Станіслава Тейссера; у грудні — персональну виставку Кароля Ларіша.</p>	<p>У Прагу на запрошення чеських сюрреалістів приїжджають А. Бретон та Поль Елюар.</p> <p>Віктор Браунер пропагує сюрреалізм у Румунії.</p> <p>Сальвадор Далі малює твір «Жирафу, що палає».</p> <p>Оскар Домінгез починає використовувати техніку декалькоманії.</p> <p>У Парижі перше експонуються твори групи «Forces Nouvelles», представників «Хвилі 1935».</p> <p>У Парижі скликано Міжнародний конгрес письменників для захисту культури від фашизму.</p>

<p>експозиції твір О. Гана «Кінь».</p> <p>Є. Яніш та Т. Войцеховський беруть участь у міжнародній виставці мистецтв у Брюсселі.</p> <p>У другій виставці групи «Nowa Generacja» у Львові на правах гостей беруть участь Р. Сельський та Т. Войцеховський, в якості представників «нового реалізму».</p> <p>Т. Войцеховський друкує статтю «Сюжет та совість художника» («Nowe Czasy»).</p> <p>У грудні у Варшаві відбувається «Виставка групи львівських живописців» за участі О. Гана та Т. Войцеховського. Створено «Барикаду» М. Влодарського та «Оратора» Т. Войцеховського.</p> <p>Л. Тирович працює над серією «San Giminiano».</p>		
<p>1936</p>		
<p>У січні у виставці Варшавського художнього Салону, в червні перенесеного до Львова, беруть участь О. Ган, Л. Лілле, подружжя Сельських, Т. Войцеховський.</p> <p>С. Осостович знайомиться з М. Влодарським з приводу заснування нової авангардної групи.</p> <p>М. Влодарський у статті «Борімось за живе мистецтво» («Сигнали») пропагує «Новий реалізм» та кінець обумовленості революційним рухом.</p> <p>У травні О. Ган, Є. Яніш, Л. Лілле, М. Сельська, М. Влодарський та Т. Войцеховський беруть</p>	<p>У Варшаві відкрито першу виставку «Варшавської групи» за участі об'єднання «Czapka Frygijska».</p> <p>У квітні у Львові відбулась виставка Титуса Чижевського.</p> <p>Т. Чижевський у статті, надрукованій у «Сигналах», стверджує тріумф кольору у сучасному мистецтві.</p> <p>Надруковано поетичні збірки Яна Бженковського «Zaciśnięte dookoła ust», — останній вияв діяльності групи «а.г.».</p> <p>Восени ЛПСХ організує виставку лодзинських художників, а також виставку С. Осостовича та Л. Левицького.</p> <p>С. Тейссер у опублікованій</p>	<p>«Cachiers d'Art» видає спеціальний номер, в якому А. Бретон друкує статтю «Crise de l'Objet».</p> <p>У Парижі відбувається перша виставка сюрреалістичних «предметів».</p> <p>У Лондоні відкрито міжнародну виставку сюрреалістів.</p>

<p>участь у виставці живопису в Швеції. Видано поетичну прозу Дебори Фогель «Акація квітне», ілюстровану малюнками М. Влодарського. Т. Войцеховський виїжджає на стипендію до Франції. У грудні Р. Сельський бере участь у VIII виставці АНУМ у Львові.</p>	<p>кореспонденції з Парижа стверджує загальне повернення до «хорошого живопису».</p>	
1937		
<p>Людвік Лілле виїжджає в Париж. М. Влодарський в якості віце-директора очолює ЛПСХ. В березні подружжя Сельських та Т. Войцеховський під час львівської виставки експонують постімпресіоністичні пейзажі. Є. Яніш і Р. та М. Сельські перебувають в Парижі. У листопаді Отто Ган виставляє пастельні малюнки на львівській виставці групи «Лінія». Т. Войцеховський бере участь у IX Салоні ПМ у Варшаві. М. Влодарський малює твори з циклу «Музиканти».</p>	<p>Леон Хвістек стає директором ЛПСХ. У Львові відбувається З'їзд делегатів художніх профспілок з усієї Польщі. У Львові виникає нова Професійна спілка польських художників. У Львові вперше експонує свої твори Тереза Тишкевич. Видано «Санаторій під клепсидрою» Бруно Шульца, з ілюстраціями автора. Видано повість Вітольда Гомбровича «Фердидурке» з ілюстраціями Бруно Шульца.</p>	<p>В Парижі відкрито «Exposition Internationale des Arts et Techniques». В іспанському павільйоні Пабло Пікассо виставляє композицію «Герніка»: водночас він видає альбом «Sueño y mentira di Franco». У Мюнхені організована виставка «Entartete Kunst».</p>
1938		
<p>М. Влодарський та О. Ган співпрацюють з львівським художнім сатиричним часописом «Омнібус». Л. Лілле бере участь у виставці єврейської графіки в Таллінні. У «Głosie Plastyków» надруковано «Спогади про формізм» Л. Лілле.</p>	<p>У Варшаві відбувається персональна виставка Кароля Гіллера. Створено Державний Інститут Образотворчого мистецтва у Львові. У Львові організовано посмертну виставку Зигмунта Валішевського у новому приміщенні ЛПСХ на Маріацькій площі.</p>	<p>Відкрито міжнародну виставку сюрреалістів у Парижі. Роберто Матта малює перші сюрреалістичні твори. У Мілані створено групу прогресивних художників «Corrente» (А. Солдаті, Р. Біролі, Р. Гуттузо).</p>
1939		

<p>У березні Яніш, Влодарський, Сельські та Войцеховський беруть участь у виставці сучасних львівських художників у Варшаві; троє останніх — в якості художників Об'єднання, налаштованих на користь колоризму. О. Ган та М. Влодарський беруть участь у виставці «Львівської Групи» у Варшаві.</p> <p>15 травня у Львові помирає Павло Ковжун.</p> <p>У червні організовано І-й Весняний Салон ЛПСХ у Львові, за участі О. Гана, Є. Яніша, О. Рімера, Р. та М. Сельських, Л. Тировича, М. Влодарського та Т. Войцеховського.</p> <p>Є. Яніш востаннє відвідує Париж.</p> <p>Восени Л. Лілле вступає добровольцем до польської армії у Франції.</p>		<p>У Парижі відкрито «Salon des Réalités Nouvelles», присвячений абстрактному мистецтву.</p>
1940		
<p>О. Ган, Л. Тирович та Є. Яніш беруть участь у харківській виставці львів'ян.</p> <p>О. Ган, подружжя Сельських та Л. Тирович беруть участь у Виставці Мистецтва Західної України в Москві.</p> <p>Т. Войцеховський проводить заняття з живописної композиції та мистецтва вітражів в Інституті Образотворчого мистецтва у Львові.</p> <p>Отто Ган малює «Похорон козака».</p>		
1942		
<p>У Львові помирає Ган, застрелений під час спроби втекти з транспорту, що направлявся до концтабору</p>		

у Белжці.		
1943		
Помирає О. Рімер, депортований з Франції до концентраційного табору в Освенцимі. М. Влодарський ув'язнений в концтаборі Штутгоф під Гданськом.		
1945		
Л.Тирович повертається з СРСР і оселяється в Лодзі. Потім починає викладати у лодзинській Державній Вищій Школі Образотворчого мистецтва. Подружжя Сельських залишається у Львові, де художники беруть участь в актуальному художньому житті. Р. Сельський викладає в Інституті декоративно-ужиткового мистецтва. Є. Яніш мешкає у Любліні. М. Влодарський бере участь в організації Спілки польських художників та виступає в якості співорганізатора групи сучасних художників у Варшаві.		
	1946	
О. Кживоблоцький оселяється у Вроцлаві, де працює в якості реставратора пам'яток.		
	1947	
У варшавському Клубі Молодих художників та науковців відбувається виставка передвоєнних малюнків М. Влодарського.		
	1948	
Влодарський бере участь у І-й Виставці сучасного мистецтва у Кракові; запрошується в якості		

викладача до Вищої школи образотворчого мистецтва ім. Норвіда у Варшаві.		
	1949	
С. Войцеховський працює ад'юнктом на факультеті Образотворчого мистецтва Торунського університету.		
	1950	
Марек Влодарський отримує посаду професора у варшавській Академії образотворчого мистецтва. Єжі Яніш бере участь у всепольській виставці «Художники в боротьбі за мир».		
	1954	
Єжі Яніш оселяється у Нижній Сілезії (до 1959 року).		
	1955	
Є. Яніш повертається до метафоричного живопису.		
	1956	
М. Влодарський бере участь у XXVIII Бієннале у Венеції. Відбувається виставка Є. Яніша у Клубі Спілки Архітекторів ПНР у Варшаві.		
	1957	
Марек Влодарський бере участь у II-й Виставці Сучасного мистецтва у Варшаві. 23 квітня у Парижі помирає Людвік Лілле.		
	1958	
17 лютого у Лодзі помер Людвік Тирович.		
	1959	
Відбувається персональна виставка Єжі Яніша у		

Музеї Сілезії у Вроцлаві.		
	1960	
23 травня у Варшаві помер Марек Влодарський. Єжі Яніш виїхав до Англії. «Wiadomości» друкують фрагмент спогадів Єжі Яніша.		
	1962	
19 серпня у Торуні помер Стефан Войцеховський. 2 жовтня у Варшаві не стало Єжі Яніша.		

Wrocław, 10 maja 2011

Ja, niżej podpisany, historyk sztuki, autor książki p.t. „Zrzeszenie Artystów Plastyków „artes” 1929-1935”, wydanej przez Instytut Sztuki PAN w Warszawie i Wydawnictwo Ossolineum we Wrocławiu w roku 1975, ustanawiam p. Bogdanę Pinchevską (w oryginale: Богдана Пінчевська), legitymującą się paszportem zagranicznym ukraińskim EC 017 008, tłumaczkę tekstu książki na język ukraiński, dysponentką praw autorskich do ukraińskiego tłumaczenia tej książki i wydania jej w jakimkolwiek wydawnictwie ukraińskim.

Moje honorarium autorskie w przypadku wydania tekstu w jakimkolwiek wydawnictwie ukraińskim przeznaczam na pokrycie kosztów zilustrowania książki.

Dr Piotr Łukaszewicz
Dr Piotr Łukaszewicz

Wrocław, ul. ~~...~~ m. 15

Mgr Bogdana Pinchevska
Mgr Bogdana Pinchevska

Kijów, ul. ~~...~~ m. 15

CZĘŚĆ PUSTEJ STRONY

CAŁA PUSTA STRONA



CZĘŚĆ PUSTA STRONY



Repertorium A numer 789/2011

KANCELARIA NOTARIALNA Andrzej Tkaczyński - Notariusz, 50-046 Wrocław, ul. Sądowa 14/4, tel.71-796-25-00, fax.71-796-25-01 -----

Poświadczam, że: -----

Piotr Feliks Łukaszewicz, syn Karola i Heleny, zamieszkały 58 515 Wrocław, ulica Norberta Bedliskiego 22/51 m.71, legitymujący się dowodem osobistym seria i numer 50115, PESEL 40111701000 – niniejszy podpis na dokumencie z dnia 10 maja 2011, sporządzonym we Wrocławiu, w mojej obecności dziś w prowadzonej przeze mnie Kancelarii własnoręcznie złożył. -----

Stawający oświadcza ponadto, że w okresie ostatnich 3 (trzech) miesięcy nie zaszły okoliczności skutkujące obowiązkiem wymiany jego dowodu osobistego. -----

Pobrano: -----

a) wynagrodzenie notariusza na podstawie § 13 rozporządzenia Ministra Sprawiedliwości dnia 28 czerwca 2004 roku w sprawie maksymalnych stawek taksy notarialnej (Dz. U. z dnia 29 czerwca 2004 r. Nr 148 poz.1564, z późn. zm.) w kwocie:-----20,00 zł
b) tytułem podatku od towarów i usług na podstawie ustawy z dnia 11 marca 2004 r. o podatku od towarów i usług (Dz. U. Nr 54, poz. 535 z późn. zm.) przy zastosowaniu stawki VAT 23% od kwoty20..... kwotę ----4,60 zł
Razem pobrano-----24,60 zł

Wrocław, dnia dziesiątego maja dwa tysiące jedenastego roku (2011-05-10) -----



Andrzej Tkaczyński
NOTARIUSZ

Repertorium A numer 790/2011

KANCELARIA NOTARIALNA Andrzej Tkaczyński - Notariusz, 50-046 Wrocław, ul. Sądowa 14/4, tel.71-796-25-00, fax.71-796-25-01 -----

Poświadczam, że: -----

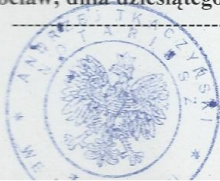
Bogdana Pinchevska, legitymująca się paszportem państwa Ukraina, numer EC 317358 – niniejszy podpis na dokumencie z dnia 10 maja 2011, sporządzonym we Wrocławiu, w mojej obecności dziś w prowadzonej przeze mnie Kancelarii własnoręcznie złożyła. -----

Stawająca oświadcza ponadto, że w okresie ostatnich 3 (trzech) miesięcy nie zaszły okoliczności skutkujące obowiązkiem wymiany jej paszportu. -----

Pobrano: -----

a) wynagrodzenie notariusza na podstawie § 13 rozporządzenia Ministra Sprawiedliwości dnia 28 czerwca 2004 roku w sprawie maksymalnych stawek taksy notarialnej (Dz. U. z dnia 29 czerwca 2004 r. Nr 148 poz.1564, z późn. zm.) w kwocie:-----20,00 zł
b) tytułem podatku od towarów i usług na podstawie ustawy z dnia 11 marca 2004 r. o podatku od towarów i usług (Dz. U. Nr 54, poz. 535 z późn. zm.) przy zastosowaniu stawki VAT 23% od kwoty20..... kwotę ----4,60 zł
Razem pobrano-----24,60 zł

Wrocław, dnia dziesiątego maja dwa tysiące jedenastego roku (2011-05-10) -----



Andrzej Tkaczyński
NOTARIUSZ

CAŁA PUSTA STRONA