

## ПУБЛІЦИСТИКА ДЕБОРИ ФОГЕЛЬ В СВІТЛІ МЕТОДОЛОГІЇ СТАНОВЛЕННЯ СВІТСЬКОГО ЄВРЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ 1920–1930-х

Немає підстав сумніватись у тому, що становлення того чи іншого напрямку у художньому процесі є наслідком систематичної діяльності одразу кількох мистецьких сфер: художників, котрі стверджують новий напрям своїми творами; мистецьких критиків, котрі обговорюють його на сторінках преси зі спеціалістами, повідомляючи про нього, таким чином, широким верствам глядачів; і, нарешті, колекціонерів, котрі поповнюють приватні чи державні колекції творами представників новітнього напрямку. В цьому, загалом відпрацьованому століттями і здебільшого налагодженому процесі надзвичайну роль відведено саме критикам, чия освіченість та вихованість формують не тільки мистецькі уявлення певного кола глядачів, але й, трапляється, світосприйняття поколінь.

Методології становлення світського єврейського мистецтва Східної Галичини не відступали від описаної схеми, послідовно втілюючи всі її етапи, про що свідчить перелік виставок єврейських митців та сотні присвячених їх творчості сторінок у періодиці Східної Галичини першої третини ХХ ст. Ці статті створено польськими, українськими та єврейськими мистецтвознавцями, у переважній більшості випадків, — блискучими спеціалістами у своїй сфері, чий інтерес до теми пояснювався найперше цікавістю професіоналів до виявлення нових дефініцій в актуальному мистецтві, і лише потім усіма іншими чинниками.

Проте, діяльність інтелектуальної еліти цього регіону і періоду значною мірою обумовлювалась свідомою установкою на поширення художньої освіти серед широких читацьких/глядацьких мас. Це пояснюється не тільки тим, що значущі з європейської точки зору центри художньої освіти знаходились далеко за межами Львова, але й деякими іншими чинниками. Зокрема, синхронними процесами: 1) зростанням цікавості до питання дефініцій національного мистецтва серед української, польської та єврейської еліти; 2) розвитком єврейського просвітництва, — Хаскалі, на тлі поступової секуляризації єврейського суспільства, котре складало найбільшу національну меншину регіону; і, нарешті, 3) гострою потребою у просвіті галичанських поціновувачів мистецтва, часто не готових до адекватного сприйняття творів митців, котрі отримали вищу художню освіту в європейських художніх центрах, — Мюнхені, Парижі тощо.

### Методологія становлення світського єврейського мистецтва Східної Галичини 1920–1930-х

Не заглиблюючись в царину історії періодики, слід, однак, вказати на виключне місце, відведене у процесі становлення національного мистецтва періодичним виданням. Характерною особливістю артистичного життя Галичини 1900–1939 рр. була неймовірно активна фіксація у засобах масової інформації всіх його подій, інновацій, і, врешті, проблемних питань. Активна участь преси в художньому процесі епохи створювала дискусійне поле, гостро необхідне для народження і становлення нового дискурсу, і водночас доносила особливості його існування до широкого загалу. Позаяк освічені верстви єврейського населення Кракова та Львова була в значній мірі асимільованими у польську культуру, переважна більшість культурологічних часописів видавалась саме польською мовою. Періодичні видання, дотичні до розвитку єврейського мистецтва, видавались в Кракові, Львові, а також деяких інших міста: Станіславові, Тернополі тощо. Серед безлічі інших єврейських часописів Галичини першої третини ХХ ст. існувало кілька типів видань, в котрих систематично друкувались матеріали, присвячені єврейському мистецтву.

Умовна типологія цих публікацій, згідно їх змісту, включає: 1) публікації громадських, суспільних та політичних лідерів єврейської громади у єврейській пресі всіма єврейськими (іврит, їдиш) та польською мовами; 2) статті професійних публіцистів та культурологів у єврейській пресі; 3) статті культурологів у куль-

турно-інформаційній польській пресі; 4) суто мистецтвознавчі статті, опубліковані у польських спеціалізованих мистецьких виданнях; 5) поодинокі публікації в українських виданнях.

Жодного спеціального видання, присвяченого єврейському мистецтву (як, власне, і часопису, присвяченого більш широкій сфері, — власне образотворчому мистецтву) у Східній Галичині не існувало. З іншого боку, розпорошеність цих публікацій у неспеціалізованій пресі зробила суттєвий внесок не тільки в становлення і розвиток єврейського мистецтва, але й у його популяризацію серед широких верств населення.

Напрямки мистецтвознавчої думки авторів єврейських, польських та українських статей вказаного періоду умовно поділяються на наступні категорії:

1. Огляди колективних виставок, в котрих експонувались твори живописців та графіків єврейського походження. Тут тема єврейського мистецтва виступала в якості однієї з найменш важливих ідей у огляді творчості професійних художників.

2. Статті, присвячені творчості єврейських художників. Тут тема національної самототожності виступала в якості цікавого елемента, часто досить значного, у реконструйованій критиком загальної панорами розвитку творчості конкретного живописця або графіка.

3. В окремих випадках важливість теми національної самототожності у мистецтві в контексті появи світського єврейського мистецтва з'являлась в статтях, присвячених сучасному мистецтву, а також його місцю в контексті тієї чи іншої політичної ідеології. Детальніше цю тему, включно з переліком відповідних часописів, розкрито у відповідному розділі монографії авторки статті [1].

На початку 1920-х «Chwila» опублікувала ряд статей відомих громадських діячів, в котрих виставки єврейського мистецтва були приводом для розмови щодо його ролі у житті єврейської діаспори Галичини. Так, на основі кількох власних публічних лекцій, присвячених теорії та історії єврейського мистецтва, художник та арт-критик Генрик Лілієн у 1919 р., зокрема, писав:

«Про те, наскільки інтенсивним є рух відродження нашого народу в тому, що стосується нового розвитку його культурних та духовних цінностей, найкраще свідчить шалений розквіт, невідомий стародавньому єврейству. Єврейське мистецтво початково є вагомим наслідком благодіючих променів, котрі спонукають народ до створення іншого майбутнього, і з цією метою відкидають одні вартості і створюють інші.

Перший період пошуків єврейського мистецтва вже минув. У нас досить багато єврейських живописців, а також єврейських скульпторів, котрих прадавнє єврейство з приводу відомої заборони створення скульптур виховати не змогло; єврейські архітектори досліджують суто єврейські мотиви в стародавньому та середньовічному мистецтві; художні вироби Бедалелю в якості творів декоративно-ужиткового мистецтва отримав вже світову славу.

Єврейські художники у своїх творах усе частіше використовують ідеї, взяті з різноманітного калейдоскопу єврейського життя; ми називаємо єврейським художником також того, хто користується загальними мотивами природи або пише портрети: ці студії також причетні до розквіту єврейського мистецтва.

В процесі становлення єврейського мистецтва Львів не залишався в тилу. Ще напередодні війни молоді художники та прихильники єврейського мистецтва заснували «Коло прихильників єврейського мистецтва». Війна перервала благородну діяльність Кола, котре мало на меті розповсюдження мистецтва серед єврейства та підтримку молодих adeptів мистецтва. Як тільки надійшли відносно спокійні часи, невтомне товариство прихильників знову об'єдналось, — і все частіше організовує у своїм скромнім, затісним, а разом з тим таким затишнім приміщенні в будинку Скарбіковського виставки творів своїх членів, котру кожен залишає в переконанні, що ми в нашому найближчому оточенні маємо групу художників, котрі подають чудові надії стосовно того, що можуть сміливо, разом з іншими, взяти участь у шляхетній битві за єврейське мистецтво» [2].

Організуючи культурний простір, котрий сприяв би становленню та розвитку єврейського мистецтва, публіцисти наполягали на важливості створення осередків, котрі б поєднували просвітницьку та виставкову діяльність художників та їх прибічників, і, відповідно, могли б полегшити шлях до мистецьких творів як колекціонерам, так і звичайним глядачам. Тому основною темною цієї статті став один з таких осередків, котрий Г. Лілієн характеризував наступним чином:

«Товариство прихильників єврейського мистецтва з будь-якої точки зору заслуговує на всебічну підтримку в якомога ширших колах, щоб, в свою чергу, звернути увагу на своїх меценатів культури та мистецтв. Тут

працюють курси малюнку та живопису, відбуваються лекції, присвячені єврейському та світовому мистецтву; тут існує фундація, котра уможливило розвиток та освіту для незаможних адептів, та розшукує таланти, на котрі ніхто не звертає уваги, особливо ті з них, котрі марніють, залишаючись в тіні. Для того, щоб реалізувати всі ці наміри, такі важливі для відродження нашого народу, Коло прихильників єврейського мистецтва мусить розраховувати на все єврейське суспільство, і запрошує до вступу в його ряди всіх тих, хто ясно розуміє важливість подібних намірів. В найближчому майбутньому Коло планує організувати велику виставку єврейського мистецтва, котра б об'єднала всі приступні твори наших художників, невідомих широкому загалові, котрі розсіяні по всій Європі, причому переважно у приватних колекціях. Під час цієї виставки заплановано лекції, присвячені творчим біографіям єврейських художників та їх досягненням в області образотворчого мистецтва.

“Коло прихильників” та комітет, котрий займається підготовкою виставки, розраховує на підтримку широких кіл громадськості, зокрема львівського єврейства, котре ми поступово переконуємо у тому, що володіємо давніми і створюємо нові культурні та духовні цінності, видатні з точки зору національних чеснот, і що все це сповна заслуговує на те, щоб зайняти належне і гідне місце в одному ряду з духовним доробком інших народів» [3].

Роком пізніше, 1920-го, публіцист Максиміліан Біненшток, рецензуючи виставку єврейського мистецтва, писав:

«Єврейське мистецтво досі залишається темою більш-менш вдячною, принаймні в тому, що стосується дискусій. За будь-якої нагоди, коли хочемо чи ні, ми розглядаємо з академічною вправністю та не менш академічним фанатизмом питання: чи єврейське мистецтво існувало, існує, чи існуватиме; або: чи те, що існує, заслуговує на визначення мистецтва “єврейського”, “національного”; або: чи слід твори того чи іншого художника долучати до єврейського мистецтва, чи теж прекраснодушно уступити іншим народам, ніби нас про це просили, і ніби комусь це було дійсно аж так потрібно. Тем, що крутяться довкола поняття “єврейське мистецтво”, слава Богу, достатньо, нам би тільки це обговорювати, і аналізувати, і диспутовати “ins Blaue hinein”, як сказав би німець».

Цей пасаж пояснює певні якості культурного тла, в котрому працювала Дебора Фогель: її ідеї виникли та розвинулись у гідному середовищі людей, щиро заангажованих у пошуці найбільш ефективних траєкторій розвитку культури. Завершуючи емоційний, але багато в чому донині слушний текст, М. Біненшток додає:

«Останнім часом виникла думка зосередити духовне життя єврейства в товаристві, котре б поєднувало музику, мистецтво драми та образотворче мистецтво. Таке товариство об'єднало б вже існуючі у Львові автономні кола і могло б, за умови відповідної підтримки єврейської інтелігенції, істотно вплинути на духовне життя львівського єврейства, викликаючи зацікавленість стосовно відповідних сфер шляхом матеріальної та моральної підтримки єврейського мистецтва. Створення такого товариства було б надзвичайно важливим для культури вчинком, котрий з часом, можливо, розтопив би кригу апатії та бездумності, в котру занурена нині навіть та частина єврейства, обов'язок котрої полягає в тому, щоб “іти попереду і світити”. Якби минула Виставка Єврейського Мистецтва хоча б опосередковано сприяла реалізації цієї ідеї, вона б цілковито виконала своє завдання. І стала б наріжним каменем в історії культури львівського єврейства» [4].

Неймовірно поєднання ідеалістичності, з її вірою в обрані ідеали, та юнацької енергійності у втіленні своєї мрії в житті об'єднує статті цих та багатьох інших авторів, котрі докладали зусиль для гармонійного розвитку світського єврейського мистецтва. Аналізуючи складності, котрі заважали цьому процесу, невідомий автор, котрий скористався псевдонімом, зазначав:

«Розбіжності, котрі існують між художниками та публікою, відзначають історичну місію мистецтва, і ті, хто шукають у ньому виключно задоволення власних приземлених бажань, не характеризують явище, властиве виключно єврейству. Кожному народові та кожній епосі знайомі жести розчарування, болісні крики вражених творчою амбіцією художників та гучні, згорда сказані слова, накинута ними ж “філістерами”, котрі цінують життєву вигоду більше, аніж гравюру, пейзаж, скульптуру чи будь-який інший мистецький твір. У всі часи, у будь-яких суспільствах чути одвічне “j'accuse” поетів, живописців, скульпторів, адресовані “загальним масам”, нездатним підійнятися та злетіти до головоломних почуттів, викликаних художніми переживаннями. Однак всі суспільства протягом тривалого часу намагаються вирівняти та узгодити ці протиріччя, залагодити небажаний розлад, зрівняти нерівні площини чвар, популяризувати мистецтво,

наблизити художників до суспільства, зокрема у сфері образотворчого мистецтва. Найрізноманітніші Академії, виставки, художні товариства та Кола прихильників мистецтв працюють, встановлюючи зв'язки між творцями та публічністю...

А що відбувається в цьому сенсі у нас? Чи ми можемо назвати якусь інституцію, котра б мала на меті з матеріальною та моральною допомогою вийти назустріч єврейським художникам, зібрати розпорошені серед чужих культур досягнення у праці створення власного мистецтва?» [5] Ці та подібні питання автора були адресовані виключно єврейській діаспорі, далеко не всі прошарки котрої легко йшли назустріч всебічному оновленню власної свідомості. Сам факт того, що стаття з таким змістом була надрукована, проте, свідчить про небезпідставність думки про те, що становлення єврейського мистецтва зустрічало певний опір не тільки ззовні, з боку «правих сил», але й зсередини, — від людей, чиї уявлення про єврейське мистецтво обмежувались книговидавництвом та музикою.

Всі ці обставини з типовою для Галичини неспішністю більш ніж поступово змінювались на краще: так, музей єврейського мистецтва, про котрий колекціонер М. Гольдштейн вперше заговорив у 1910-х, був відкритий лише у середині 1930-х. Дебора Фогель повернулася до Львова з дипломом професійного філософа у 1927 році, і негайно включилася у загальну дискусію з метою цілком природною для просвітника за походом, покликанням та освітою.

### **Сучасна точка зору на особистість Дебори Фогель в контексті мистецького життя Львова міжвоєнного періоду**

Філософ за освітою [6], письменник, публіцист, арт-критик і, що суттєво, поет, Дебора Фогель увійшла в історію в якості адресатки Бруно Шульца, завдяки листам до котрої дрогобицький художник перетворився на письменника-модерніста. Біографія письменниці кількаразово викладена авторкою статті в українських [7] та російських [8] виданнях. Її роль в єврейській історії Східної Галичини, згідно усному свідченню мистецтвознавця Г. Казовського, була рівною ролі Гертруди Стайн для художників та письменників Парижа міжвоєнного періоду.

Загибель під час чергової «чистки» Львова під час II Світової війни та цілковито знищений повоєнними львів'янами архів письменниці надовго викреслили її ім'я з історії літератури. Масштабно і якісно розкрити діяльність Д. Фогель сучасникам вдалося польському філологу Кароліні Шиманьяк, чия кандидатська дисертація [9] супроводжувалась перевиданням прози письменниці та детальним переліком її публікацій, котрий разом з поетичними творами та перекладами налічує 162 позиції [10]. Близько третини цих публікацій присвячено теорії та історії єврейського мистецтва.

### **Внесок Дебори Фогель у процес становлення світського єврейського мистецтва Східної Галичини 1920–1930-х**

Творча діяльність Дебори Фогель тривала протягом 1919–1939 рр. Опубліковані за цей відтинок часу статті поділяються на три категорії і включають: 1) переклади; 2) суто літературні публікації (прозу та поезію); 3) статті з теорії та історії мистецтва. Якщо перші дві категорії більш-менш докладно освітлено вітчизняними та польськими ідишистами та спеціалістами з літератури модернізму, то третя категорія її діяльності фактично невідома сучасникам. Це шкода, — адже саме у цих публікаціях бездоганно ясно розкрито основні напрямки діяльності тих представників львівської інтелектуальної еліти, котрі брали на себе роль популяризаторів найновіших течій у європейському сучасному мистецтві, роз'яснюючи читачам найбільш суттєві вияви цих процесів в контексті вітчизняної культури. Варто додати, що за стінами університетів ця роль була приступна виключно дописувачам культурно-інформаційної преси, де в той період, на щастя, друкувались найперше статті саме викладачів львівської Політехніки, а також випускників престижних європейських навчальних закладів.

Узагальнюючи сенс мистецтвознавчих статей письменниці, можна зауважити, що Дебору Фогель найбільше цікавили універсальні категорії в суто національному мистецтві. Темою її статей були здебільшого виставки сучасних їй єврейських художників, котрі працювали як у Львові, так і за кордоном; у багатоіменних групових виставках вона вирізняла найперше молодих випускників польських та європейських ВНЗ, пояснюючи читачу ті чи інші особливості досі небаченої у Львові меланхолійності чи гарячкості письма.

Так, у статті, присвяченій фотографічним колажам [11], вона стилізує свій текст під ґрунтовну університетську лекцію:

«Поява терміну “фотомонтаж” датується 1924—1925 рр. в якості визначення нового виду живопису, котрий представляє накладені одне тло чи площину різні “фрагменти життя”. Ці фрагменти — чи фотографії, спеціально створені для майбутнього монтажу <...>, чи десь віднайдені, і тільки потім, згідно Мечиславу Щуді, використані в якості закінчених характерних елементів. З часом з’явився додатковий зв’язок між фотографічними елементами з живописною фактурою або формою. <...> Мистецькі стилі не з’являються одразу в якості досконалих уособлень власної ідеї. Вони часто виступають в якості ще непевного, позаяк не випробуваного в своїх правдивих якостях, явища, перемішаного з іншими тенденціями. Класичним прикладом цієї думки є кубізм, котрий Сезан включив в контекст імпресіонізму, або взагалі ніким не помічений геометризм в пуантилізмі Свора. Так, знайти початки фотомонтажу можна в кубізмі, <...> бо саме його нагадують ці композиції з газетними вирізками, з етикетками з пляшок з-під рому чи коробочок тютюну, часто наклеєних поряд з іншими, жанрово чужими їм предметами; згодом починається епоха *rapier collée* Пікассо, з наклеєними посеред живопису фрагментами паперу. Повсюдно присутня ідея поєднання різнорідних елементів з фрагментами щоденного життя вулиці, тенденція репрезентації реальності цілковито банальних справ. При цьому ці тенденції не чимось таким, що відрізняється від самого кубізму, котрий репрезентує — попри затерте визначення “мистецтва абстракції” — схильність до конкретики виявлення самої сутності речей, уміщених в межах контуру. <...> Слід зазначити, що цей матеріал фотомонтажу не обов’язково мусить бути віднайденою та препарованою фотографією. Колаж, в котрім один з елементів був би створений живописцем, і в такий спосіб, щоб це була “нібито” фотографія, вирізана з газетних ілюстрацій, — це справжнє мистецтво. Такий колаж демонструє графіка, присвячена революційній тематиці». В якості ілюстрації до цієї статті використано колажі Макса Ернста та Олександра Кривоблоцького, художника з відомої в ті роки мистецької групи «Артес».

Подібним чином у циклі її мистецтвознавчих статей, надрукованих у львівській періодиці кінця 1930-х, виразно проступає намір найперше підкреслити аналогії між почерком львівських митців та тими європейськими мистецькими стилями, в контексті котрих відбулося їх становлення. Єдиним аргументом на користь інтересу авторки до проблеми світського єврейського мистецтва є уважний аналіз творів насамперед єврейських художників, — аналіз, зазначу, безсторонній і напрочуд коректний:

«На двох колективних виставках на особливу увагу заслуговують твори Антоніни Ріхтер [12]. В основі її мистецтва, — спрощення, властиві модернізму, саме ті, що викликали стільки непорозумінь, тим часом повідомляючи виключно про потребу та можливість демонстрації малопомітних подій і жестів. Все це об’єднує в єдине ціле тонка сентиментальність, котру можна було б визначити в якості “урбаністичної”, у котрій є власна традиція у французькому мистецтві, — від Клода Лоррена, Коро та Воллара до Вламінка, а насамперед в творчості Утрілло.

Пейзаж з конструкцією (будинки, мости, стіни), сценка на вуличній лавці, сценка в кав’ярні — це тематика урбаністичних гуашей Антоніни Ріхтер (“Сніданок під парасолькою”, “Неділя”, цілковито утрильська “Oberża w Choissei”). Однак у творах Утрілло та інших присутній людський силует, схематично позначений на межі стіни, будинку чи тротуару; а на першому плані завжди життя та настрої будівель та стін; а А. Ріхтер реабілітує людську присутність. У техніці її гуашей присутній імпресіонізм, обумовлений унізмом (на зразок творів пані Менкес, учениці школи Стремінського); її палітра імпресіоністична, але й збагачена ван-гогівською гармонією блакитного з помаранчевим, а також чітким, радісним, неповторним ритмом» [13].

У передвоєнні роки її публікації, надруковані у не-єврейській культурно-інформаційній пресі, присвячені образотворчому мистецтву, включають два обов’язкових компоненти: 1) теоретичний та історичний «вріз», в котрому йдеться про зв’язок між наявним у Львові та актуальним європейським мистецтвом; 2) кілька пасажів, присвячених аналізу творчості єврейських митців. Так, у вступі до статті, присвяченій виставці Професійної спілки художників, Д. Фогель стверджує:

«Сенсом і мірою мистецтва є актуальність, — хоч і не завжди ідентична з актуальністю в буквальному розумінні цього слова. Ця друга досить часто не може бути сформульована в якості тематики — через відсутність дистанції стосовно неї, і, відповідно, необхідної перспективи. Вона не може бути виражена на-

пряму у тому випадку, якщо не бажає набувати анекдотичних чи жанрових форм. Але для мистецтва це не обов'язкова умова: завдяки відповідному розумінню форми або завдяки стилю будь-яка тематика може набути властивостей актуальності.

Звісно, цей вступ необхідний для об'єктивної оцінки надзвичайно багатой виставки, — якщо говорити власне про мистецтво, витриманої переважно на вищому рівні. Проте складно той надзвичайно чутливий сейсмограф, котрим є мистецтво, оцінювати з точки зору “вічності фактури”. З цієї точки зору це, за рідкісними виключеннями, не актуальна виставка, часто відверто регресивна з огляду на розвиток певних художників» [14]. Перелічуючи імена учасників групової виставки, Дебора Фогель коротко оцінює властивості виставлених робіт, вказуючи *всіх* учасників експозиції, трішки тепліше, ніж інших, згадуючи єврейських художників колишньої групи «Артес», Г. Стренга та О. Рімера:

«На загальному тлі виділяються композиції Генрика Стренга, — не стільки композиційно, скільки своєрідністю розуміння форми, розташованим на межі між конструктивізмом та “новим реалізмом”. Ст. Тейссер продовжує лінію італійського “метафізичного живопису”, надаючи перевагу античним мотивам, розташованим на тлі фрагментів сучасності; в “Оголеній натурі” та “Краєвиді” цей художник представив тонку гамму та фактуру. <...> Цікаві гуаші Олександра Рімера, котрі продовжують традиції конструктивізму, але з пом'якшеними завдяки настрою лініями» [15].

Дебора Фогель залишила невеликий цикл публікацій, присвячених творчості Марка Шагала, котрі початково друкувались в пресі мовою ідиш, а згодом були перекладені на польську. Творчість видатного уже тоді єврейського художника була для неї своєрідним матеріалом для викладення класичних мистецтвознавчих схем, невідомих більшості читачів єврейської преси. Таким чином, застосовуючи об'єктивні критерії аналізу мистецького твору, вона свідомо і послідовно відокремлює уявлення читачів про єврейське мистецтво як про вияви активності дивакуватих одинаків від дійсності, у котрій країні з них вважаються художниками зі світовим іменем. Структура статті Д. Фогель «Тема і форма в мистецтві М. Шагала. Спроба естетичної критики» [16], вперше надрукована у львівському ідишистському виданні «Cusztajer» у 1930 р., структурована наступним чином: I. Живописна дійсність. II. Аналіз форми. 1) Масштаб; 2) Об'єм; 3) Колорит. III. Аналіз тематики: 1) Темі у творчості М. Шагала. А) Тема будинків; Б) Тема тварин; В) Людська постать; Г) Інтер'єри; Д) Клезмер (музикант); Є) Тема чистої постаті; 2) Узагальнення. IV. Висновки. Окрім професійного аналізу творів, Д. Фогель з педантичністю науковця наводить цитати з публікацій інших арт-критиків, дотичні до М. Шагала, полемізуючи чи погоджуючись з ними. У висновках досить великої статті Д. Фогель зазначає:

«Цей начерк представляє собою спробу естетичної критики, реалізованої згідно чітко окресленим заходам. Її програмний намір полягає в тому, щоб видобути та сформулювати ту дійсність, котру художник втілює за допомогою формальних засобів, а також сформулювати те, яким саме чином він її втілює, користуючись живописними засобами. При цьому не важливо, чи цей критичний шлях пізнання репродукує сам процес створення форми, чи живописець користувався тими ж роздумами, що і критик. Художник зумів вмістити цю дійсність у певну форму, і, таким чином, дав підстави критичному переосмисленню творів. Художник постачає критику матеріал та засоби для тієї дійсності, в котрій реальні речі та події є будівельним матеріалом для художника. Матеріал творів Марка Шагала став підставою для систематичного дослідження, — можливо, навіть цілковито відповідним матеріалом: адже у нього легше, ніж у будь-кого, розділено теми та форми, літературність та живописність, хоча і відомо, що всі ці засади є тільки різними назвами єдиного явища, і що унікальний живописний зміст видобувається тільки комбінаціями форм. Дискусія стосовно М. Шагала зачепила, однак, також і інші критичні виміри. Її аналізували з літературної точки зору, навіть там, де брались до уваги також і живописні аспекти його творчості. Це виявилось навіть у різниці речень: з одного боку, його проголосили поетом, з іншого — інтелектуалом. Це наступним чином сформулював Вейт (Wheat): “Мистецтво Шагала не дозволяє класифікувати його згідно живописній композиції, згідно інстинкту, у відповідності до його формальних рішень... Хоча його мистецтво зачіпає також і проблеми форми, чисті формальні вартості тут були досягнуті поза контролем інтелекту... Чисті формальні цінності виступають чимось другорядним, продиктованим не порожнечою полотна, а тільки тематикою; завдяки своїй тематиці він виступає в якості поета; оповідача”. Натомість Шварц (Schwartz) пише: “Шагала не малює душевні події, він представляє процеси інтелектуальні. Динамізм експресіонізму перетворюється у нього

на внутрішній дуалізм. Спрямованість до жесту та екстазу у нього розпадається на другорядні фрагменти; йому при тому не вдається переконаливо сформулювати спосіб проникання у психічні процеси — через за- надто далеко скеровану інтелектуальність” (“Євреї в мистецтві”). Розанов, Карпфен, Ефрос і Тугендхальд також звертаються до літературних категорій. Вони користуються визначеннями найвищого польоту; проте слава для живописця не може засновуватись виключно на перевагах змісту; в такій критиці зникає, позбавлена будь-якої уваги, власне його творчість, форма, котра передає живописну дійсність» [17].

### Висновки

Становлення національного мистецтва є наслідком скоординованої діяльності кількох взаємопов'язаних професійних груп:

1) художників, котрі стверджують новий напрям своїми творами; 2) мистецьких критиків, котрі обговорюють його на сторінках преси зі спеціалістами, повідомляючи про нього, таким чином, широким верствам глядачів; 3) колекціонерів, котрі поповнюють приватні чи державні колекції творами представників новітнього напрямку. Ефективність цієї моделі чудово ілюструє становлення світського єврейського мистецтва Східної Галичини першої третини ХХ ст. загалом та творчість Дебори Фогель зокрема.

Інтелектуальне підґрунтя для публіцистики Дебори Фогель було закладено у 1910–1920-і. Спільними зусиллями колекціонерів та арт-критиків, котрі бурхливо обговорювали на сторінках єврейської, української та польської преси питання дефініції єврейського мистецтва. Матеріалом для цих дискусій слугували виставки творів єврейських митців, де, окрім інших, експонувались картини на єврейську тематику. Після закінчення філософського факультету Ягелонського університету Дебора Фогель долучилась до цієї дискусії, уточнюючи та доповнюючи уявлення як професіоналів, так і широких верств читачів щодо того, як саме слід оцінювати феномен єврейського мистецтва. Зокрема, позбавляючи його від стереотипів стосовно химерності чи провінційності, Дебора Фогель застосовувала до творчості єврейських художників універсальні категорії аналізу мистецьких творів. Потім, пошук та визначення європейських мистецьких стилів, в контексті котрих створювались ті чи інші твори єврейських митців Львова, підіймали загальні уявлення про їх картини як про невід'ємну і цілком органічну частину світового художнього процесу. Нарешті, автопереклади текстів на єврейську мову знайомили з останніми досягненнями європейської думки стосовно єврейського мистецтва ті верстви глядачів та читачів, котрі не мали можливості осягнути ці знання завдяки особистому досвіду, а саме єврейську діаспору Східної Галичини, задля інтересу котрої, зрештою, докладали неймовірні сили всі однодумці письменниці. Публікації подібних матеріалів, з деякими купурами, надруковані у польській періодиці, знімали цілий ряд негативних стереотипів стосовно єврейського мистецтва у полінаціональному контексті столиці Східної Галичини.

Всі ці чинники були важливим внеском у пришвидшення створення та активне функціонування музеїв єврейського мистецтва та, відповідно, пошкваллення процесу розвитку світського єврейського мистецтва. На жаль, майже всі досягнення у цій сфері Дебори Фогель та її колеги були знищені Голокостом.

1. Детальніше про тему, включно з переліком відповідних часописів, розкрито у монографії авторки статті: *Пінчевська Б. М.* Єврейське мистецтво Галичини 1900–1939 рр. та процес становлення національної самосвідомості: художня критика епохи з точки зору сучасного академічного мистецтвознавства // *Пінчевська Б. М.* Творчість єврейських художників Східної Галичини 1900–1939 рр. — Корсунь-Шевченківський, 2013. — С. 58–81.

2. *Lilien H.* O sztuce żydowską // *Chwila.* — 28.10.1919. — № 283. — S. 3. — Переклад з польської авторки статті.

3. Там само.

4. *Bienenstock M.* Sztuka żydowska a społeczeństwo (Refleksje powystawowe) // *Chwila.* — 1920. — 15.02. — № 391. — S. 4–5. — Переклад з польської авторки статті.

5. *Dr. M. W. Ro...ld.* Społeczeństwo Żydowskie a sztuka // *Chwila.* — 1919. — 20.09. — № 248. — S. 5.

6. Керівником її докторської дисертації був Ст. Кутжеба; праця мала назву «Znaczenie poznawcze sztuki u Hegla i jego modyfikacje u J. Kremera». Захист відбувся на історично-філософському факультеті Ягелонського університету у 1927 році.

7. *Козаченко Б.* Про прозу Дебори Фогель, що не схожа на будь-яку іншу // *Всесвіт: Укр. ж-л іноземної літератури.* — 2010. — № 9/10. — С. 239–241; *Фогель Д.* Колажі: Спорудження залізничної станції // *Всесвіт: Укр.*

ж-л іноземної літератури / Пер. з польськ. Богдани Козаченко. — 2010. — № 9/10. — С. 114–122.; *Фогель Д.* Акація квітне // Всесвіт: Укр. ж-л іноземної літератури / Пер. з польськ. Богдани Козаченко. — 2010. — № 9/10. — С. 122–133.

8. *Пинчевская Б.* Книжная графика группы «АРТЕС»: иллюстрации Генрика Стренга к прозе Деборы Фогель // Материалы Семнадцатой Ежегодной международной конференции по иудаике. — М., 2010. — Т. 1. — С. 560–575; *Фогель Д.* Цветочные с азами // Двосточие. — 2010. — 24 нояб. — № 15; *Пинчевская Д.* «И вновь цветёт акация...»: О прозе Деборы Фогель // Двосточие. — № 11. — <http://polutona.ru/index.php3?show=dvoetochie&number=11&id=312>; *Пинчевская Д.* Письма Деборы Фогель к Бруно Шульцу; *Фогель Д.* Письма к Бруно Шульцу // Новая Польша. — 2013. — Февр.

9. *Szymaniak K.* Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel. — Kraków, 2006.

10. *Vogel D.* Akacje kwitną. Ilustracje: Henryk Streng. Posłowie: Karolina Szymaniak. — Krakow, 2006.

11. *Vogel D.* Genealogia fotomontażu I jego możliwości // Antoni Czyż. Ogród. — Rok V. — 1992. — № 1 (9). — S. 283–289. — Перевидання оригіналу: *Sygnaly*. — 1934. — № 12 (09.1934).

12. Антоніна Ріхтер була однією з нечисленних львів'янок, котрі вчилися спочатку у Краківській, а потім у Варшавській Академії мистецтв: більшість її колег закінчили тільки КАМ. Архіви ВАМ зберегли її світліну; архіви КАМ — точну дату народження; архів Й. Санделя повідомляє про післявоєнну долю художниці: «Ріхтер, Ріхтер-Раух Антоніна (Richter-Rauch Antonina), живописець. Народилась 13 березня 1913 р. у Львові, де закінчила жіночу гімназію. Відвідувала КАМ у 1930–1932 рр., була вільною слухачкою у майстерні В. Яроцького, після чого вступила до Варшавської АМ, котру закінчила у 1936 р. (навчалась у майстерні Т. Прушковського); згодом продовжила навчання в Парижі. На початку війни мешкала у Польщі, але у 1939 р. їй вдалося виїхати в Палестину. Її твори, — пейзажі, портрети та натюрморти — часто експонувались у Тель-Авіві. Художниця була надзвичайно тонким колористом. У 1949 р., за запрошенням СГХ, відвідала Польщу: у салоні мистецтв “Ніка” (Варшава, вул. Маршалковська, 63) відбулась виставка її творів, після чого художниця повернулась до Ізраїлю». Цікаво те, що історики єврейського мистецтва Польщі, — Н. Стирна та Є. Малиновський, — ніде не згадують той факт, що художниця закінчила Варшавську академію мистецтв. — Докладніше див.: *Пінчевська Б. М.* Творчість єврейських художників Східної Галичини... — С. 171.

13. *Vogel D.* Z wystaw // *Sygnaly*. — 1938. — 01.11. — № 56. — S. 7. — Пер. авторки статті.

14. *Vogel D.* Wystawa Zaw. Zw. Art. Plastyków // *Sygnaly*. — 1939. — 01.07. — № 72. — S. 8. — Пер. авторки статті.

15. Там само.

16. Переклад авторки статті за виданням: *Vogel D.* Temat i forma w sztuce Chagalla. Proba krytyki estetycznej. Tłumaczył z jidysz Tomasz Kuberczyk. Podał po druku Antoni Czyż // Ogród. — 2003. — № 1/2 (21/22). — S. 237–252, переклад прижиттєвого видання тексту: *Vogel D.* Teme un forum in der kunst Szagal. Pruf fun estetischer kritik // *Cusztajer (Lwow)*. — 1930. — № 1, 2.

17. Там само.

**Анотація.** Статтю присвячено аналізу методів виокремлення світського єврейського мистецтва в самостійний напрям у регіональному та світовому художньому процесах. На тлі схеми згідно котрій становлення національного мистецтва є наслідком скоординованої діяльності кількох взаємопов'язаних професійних груп: 1) художників, котрі стверджують новий напрям своїми творами; 2) мистецьких критиків, котрі обговорюють його на сторінках преси зі спеціалістами, повідомляючи про нього, таким чином, широким верствам глядачів; 3) колекціонерів, котрі поповнюють приватні чи державні колекції творами представників новітнього напрямку, авторка акцентує увагу на методах взаємодії професійної арт-критики з широкими верствами глядачів та читачів та просвітницьку роль цього типу комунікації.

**Ключові слова:** мистецтвознаство, арт-критика, єврейське мистецтво, публіцистика, колекціонування, музей, Дебора Фогель, національне мистецтво, Східна Галичина, Львів.

**Аннотация.** Статья посвящена анализу методов формирования светского еврейского искусства в качестве самостоятельного течения в региональном и мировом художественных процессах. На фоне схемы, согласно которой становление национального искусства является следствием скоординированной деятельности нескольких взаимосвязанных групп: 1) художников, которые утверждают новое направление своими произведениями; 2) публицистов и арт-критиков, которые обсуждают его на страницах прессы со специалистами, таким образом сообщая о нем широким кругам читателей и зрителей; 3) коллекционеров, которые пополняют частные или государственные коллекции произведениями представителей нового направления, — автор акцентирует внимание на методах взаимодействия профессиональной арт-критики с широкими кругами читателей и просветительские особенности этой коммуникации.

**Ключевые слова:** искусствоведение, арт-критика, еврейское искусство, публицистика, коллекционирование, музей, Дебора Фогель, национальное искусство, Восточная Галиция, Львов.