DOI: 10.31648/pw.11455

Yuri Biryulov | Юрій Бірюльов
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3455-9614
Lviv National Academy of Arts

АВАНГАРДНІ ПОШУКИ У ЛЬВІВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Avant-garde searches in Lviv art at the beginning of the 20th century

Abstract: The author analyzes avant-garde works created in the multinational artistic environment of Lviv at the beginning of the 20th century. At that time, the Secession (Art Nouveau), Impressionism and Post-Impressionism styles dominated in Lviv art, however, striving for a new artistic language, painters and sculptors turned to a wide range of creative expression, introduced a variety of stylistic, genre and thematic innovations. Particular attention was paid to the texture, materials, unusual composition, rich color palette, emotionally heightened images. For the first time in the study of art, the still unexplored question of the imaginative-stylistic originality of the works of these masters is comprehensively revealed. New, previously unknown works and facts are introduced into scientific circulation. It was found that the style of expressionism was most actively used, in particular, it clearly manifested itself in the works of F. Pautsch and G. Gwozdecki. Among other new trends, Lviv artists were also interested in fauvism, cubism, and abstractionism. Avant-garde experiments were accompanied by theoretical justifications from leading art critics. The research is based on the methods of art history and comparative historical analysis, principles of iconology, based on the system-structural and dialectical-philosophical approaches. A significant source base is made up of articles, reports and messages found in rare periodicals of the beginning of the 20th century.

Keywords: Lviv, artistic life, painting, sculpture, avant-garde, expressionism, cubism, formism, theoretical foundations

1. Вступ

В «австрійську» епоху, на рубежі XIX-XX ст., Львів, як столиця, «серце та мозок» габсбурзької провінції – автономної Галичини – пережив період бурхливого цивілізаційного розвитку. Він став осередком не тільки адміністрації, а й політичного, фінансово-економічного та інтелектуального життя. Етнічна «мозаїчність» населення міста над Полтвою гарантувала його художньому життю такий же складний, полінаціональний характер. Натомість стабільність львівського етнічного конгломерату на початку XX ст. була вже традиційною. Українські, польські, єврейські та інші митці були учасниками

монолітного художнього руху. Львів, центр Східної Галичини був втіленням її самодостатності, культурно-історичним мікрорегіоном. Сюди проникали нові тенденції західноєвропейського мистецтва, активізувалося вільне вираження оригінальних мистецьких ідей. При всій своїй самобутності Львів, як регіональний європейський художній центр не був замкненим феноменом; творчість поодиноких митців співвідносилась з окремими відомими особистостями західноєвропейської художньої сцени, хоч і мала вторинний характер по відношенню до своїх зарубіжних прототипів.

2. Концепція

Мета статті: визначити та систематизувати основні образно-стильові особливості творів львівського авангардного мистецтва періоду 1900-1918 рр. Для досягнення мети автор використав різноманітні джерела, у т. ч. матеріали, знайдені у рідкісній періодиці поч. XX ст. В основі дослідження – методи естетико-мистецтвознавчого та порівняльно-історичного аналізів, принципи іконології, на основі системно-структурного і діалектично-філософського підходів.

3. Аналіз фактичного матеріалу

Початок XX ст. – період максимального тріумфу сецесії (стилю модерн), символізму та імпресіонізму у Львові (Biryulov 2005). Однак вже тоді з'явились експресіоністичні, кубістичні й фовістичні експерименти, сформувалась програма модерністської інтерпретації візантійського мистецтва.

3.1. Експресіонізм у Львові

Ранній експресіонізм виростав із сецесійних засобів художнього виразу, що підвищували емоційну напругу, з енігматичних образів та гостро декоративних форм, з творів алогічних і гротескних. Експресіонізм розумів життя як катастрофічне видіння боротьби духа з матерією й добра зі злом. Протиставляючи спіритуалізм творчої особистості ворожості оточуючого світу, митці експресіонізму наголошували пріоритет підсвідомості, спонтанного виразу внутрішніх переживань.

В образотворчому мистецтві Львова найраніші твори експресіонізму (1903-1906) – це гротескні, імпульсивно виліплені погруддя львів'ян різця Станіслава-Казимира Островського. Створені ним численні портрети львівських письменників, художників і вчених відзначаються тонкою фіксацією

різних психічних станів. Скульптор віддає перевагу прийомам асиметрії й вертикалізму в композиції, прагне виразності контуру, що створює лінійний силует, і водночас тяжіє до атектонічності цілого об'єму.

З виконаних ним у 1903 р. портретів відома голова художнього критика Адама Цибульського (Національний музей у Кракові, далі скорочено: НМК). Вдало схоплений настрій зосередженості митець втілив близькими до живопису засобами – пооранною рефлексами світла поверхнею і поліхромією гіпсу помаранчево-брунатними фарбами.

Навесні 1905 р. велику групу своїх нових портретів С.-К. Островський показав у межах салону львівського ТШКМ (Товариства шанувальників красних мистецтв) в окремому залі, оздобленому бучацькими килимами. На їх тлі білі, чорні, зелені та бронзові маси скульптур виглядали як абстрактні силуети (Womela 1905).

Вертикалізм постатей і композиційні скорочення, ефекти "non finito", афектація руху, різкі заглиблення й виступи поверхні, гостра світлотінь, контрасти фактури, різнокольорова поліхромія – ці художні прийоми характеризували датовані 1904-1905 роками гіпсові погруддя лікаря Едмунда Бернацького (Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Возницького, далі скорочено: ЛНГМ), географа Еугеніуша Ромера, поета Болеслава Длугошовського (НМК), літератора Людоміла Ґермана, поетів Тадеуша Міцінського (НМК) і Яна Каспровича. Оригінальністю композиції вирізнявся також портрет Ф. Шопена у бронзовому рельєфі (1905, Національний музей у Варшаві, НМВ).

Друга персональна виставка С.-К. Островського у Львові відбулась восени 1905 – на початку 1906 р. (Wysocki 1906; Zapolska 1906). Серед експонованих портретів з гостро, часом гротескно виявленими людськими характерами видатне місце займало тоноване чорно-зеленими фарбами погруддя Станіслава Вомелі (1905, гіпс, НМК), що свідчило про виразний перехід від сецесії до експресіонізму.

Картинам і рисункам Казимира Сіхульського у стилістиці експресіонізму властиві неспокійні лінії, гостре співставлення плям кольору, композиційна асиметрія, загострено-гротескне чи трагедійне, екзистенціальне бачення світу. Такі риси були помітні вже в його обкладинках та ілюстраціях журналу «Liberum Veto» (1904). Характерні деякі його полотна («Злякані коні», 1911, Національний музей у Вроцлаві, НМВр) і автолітографії з серії 1912 р. «Папка часопису Лямус», наприклад, «З юдолі плачу». Ця вкрай узагальнена в композиції й колориті сцена вражає трагічним пафосом.

Мар'ян Ольшевський найчастіше звертався до прийомів символізму та сецесії, але також використовував стилістику імпресіонізму, експресіонізму, футуризму, абстракціонізму. Серед його авангардних станкових живописних і графічних творів 1902-1914 рр: «Символічна композиція», «Абстрактна композиція», «Самотні», «Викрадення Європи», «Демон Террелогос», «Христос



Мал. 1. Жебраки перед собором св. Юра (Ф. Паутч, 1907)

і Ніцше», «Сутінки богів», «Ангели цієї землі», «Суд Париса», «Сонне видіння». У побудований на зіткненні контрастних, яскравих кольорів проект вітража «Світанок нових часів» (1912-1913, ЛНГМ) він увів екзотичні мотиви мистецтва Сходу і Африки, що передвіщало модні художні течії Європи та США вже 1920-х років. «Джерела майбутнього мистецтва слід шукати у працях митців, які творять далеко від Європи, в колоніях», – писав він у 1912 р. (Olszewski 1912). Найяскравішими прикладами львівського експресіонізму початку XX ст. є твори Ф. Паутча і Ґ. Ґвоздецького.

3.2. Творчість Фридеріка Паутча львівського періоду (1906-1911)

В творах цього митця епізоди з гуцульського побуту стають загальнолюдськими символічними образами буття, він прагне до уособлення віковічної боротьби, смерті, страждання і перемог людини. Це такі полотна, як «Гуцульський

похорон» (1907, НМК), «Біля розп'яття» (1911, НМВр), «Утоплений» (1911, Краків, Архідієцезіальний музей). За визначенням Петра Лукашевича, герої Паутча «страждають, змагаються з перешкодами, ідуть в невідоме, беруть участь у містеріях смерті, народжень і діонісійського захоплення життям» (Łukaszewicz 1978, 9). Паутч прагне наситити свої картини глибокою філософською, етичною проблематикою. Тенденція до екстремального загострення «довічних» філософських питань буття зближує творчість Паутча з раннім західноєвропейським експресіонізмом 1906-1910 рр., з творами Е. Нольде, Е. Геккеля, Ж. Руо, Е. Мунка і Д. Енсора. Як і Енсор у картині «В'їзд Христа у Брюссель» (1888), Паутч замінює живі обличчя гротескними масками у своїй «Гуцульській весільній процесії» (1911-1913, Краків, Архідієцезіальний музей). Шалений вихор захоплює персонажів картини – не людей, а маріонеток.

Експресіоністичні тенденції в творчості Паутча граничного виразу набувають в декотрих краєвидах і портретах, а особливо в його найбільш відомій картині «Жебраки перед собором св. Юра» (1907, Краків, Архідієцезіальний музей). Ця картина, вперше експонована на персональній виставці 1909 р., мала скандальний успіх серед львівської публіки і критиків, які в своїх рецензіях називали її «еквілібристичним вибриком» (Kowalski 1909, 416), «сумішшю шедевра і мазанини» (Olszewski 1911, 316), «баюрою і оргією фарб» (Rutowski 1911, 44). У цій картині Паутч, застосовуючи крайню насиченість і відкритість кольору, дисонансні барвисті сполучення, ефектну безпосередність фактури і гротескну виразність образів, показав жахливу сцену людської трагедії, що розігрується під голубим, безтурботним і байдужим до земних страждань небом. Сміливість технічних прийомів у цьому творі повністю відповідала змісту – гостро поставленій проблемі соціальної несправедливості (одній з головних тем експресіонізму).

У 1907-1911 рр. Паутч створює чудову за своєю виразністю серію портретів діячів культури Львова поч. XX ст. – письменників Леопольда Стаффа, Остапа Ортвіна (Оскара Каценелленбогена), Станіслава-Антона Мюллера, Яна Каспровича, Станіслава Вомелі, з якими був тісно зв'язаний. Товариські, дружні контакти з цим середовищем письменників існували у Паутча протягом усього львівського періоду його життя. Один із творів львівської серії – портрет художнього критика, філософа і новеліста Станіслава Вомелі (1908) – знаходиться в збірці ЛНГМ (раніше, у 1905 р., його погруддя створив С.-К. Островський). Цей портрет відзначається імпульсивністю виконання: нервові, стрімкі штрихи нанесені швидкими ударами пензля, динамічна, неспокійна лінія створює нерівний, якби рваний контур фігури, фарби в окремих місцях сильно втерті в незагрунтований картон. Паутч використовує в компонуванні фігури незаповнені місця – паузи простору жовто-брунатного картону, вони активно включені в загальну колористичну структуру портрета, досить стриману. Тут переважають приглушені коричнево-чорні тони,

подекуди введені невеликі акценти білил і смарагдової зелені. Стриманість колористичного рішення відповідає загальній похмурій атмосфері портрета і дає змогу зосередити увагу на обличчі портретованого, яке вражає гіпнотизуючим поглядом широко розкритих, але несприймаючих оточуючого очей. Стражденне, поороване глибокими зморшками, воно застигло з виразом повної відчуженості і самозаглиблення.

«Портрет Вомелі» Паутча дає тонку, глибоку характеристику душевного світу людини. Водночас це портрет-метафора і портрет-карикатура, настільки гостро виявлена в ньому головна риса образу. Цей же прийом Паутч застосовує в інших портретах львівського періоду. Так, у портреті Леопольда Стаффа (1908, НМВр) і в «Автопортреті» (1907, місце знаходження невідоме) різко підкреслені такі риси образу, як гордовитість, артистична недосяжність для вульгарності, в портреті Станіслава-Антона Мюллера (1908, Краків, давніше збірка К. Мюллер-Марчинської) – іронічне, визивне презирство, в портреті Остапа Ортвіна (1908, місце знаходження невідоме) – стриманий, сконцентрований натиск енергії та волі. В портреті Яна Каспровича (1910, Познань, Національний музей), який критик М. Третер назвав «жорстоким за яскравістю характеристики» (Treter 1911a), – перебільшено приземкувата, обважнена, кремезна фігура поета випромінює монументальність, силу і владну зверхність. В найранішому з портретів Паутча – портреті художника Кароля Фрича (1902, Варшава, Театральний музей) акцентована увага на мертвотному, моторошному погляді, в якому є щось вдавано акторське.

Сучасні Паутчу художні критики неодноразово вказували на оригінальний творчий метод портретного мистецтва художника. Артур Шредер писав: «Портрети Паутча – […] це виявлення найбільшої суми внутрішнього змісту моделі, сильне загострення відповідних характерних рис обличчя, до чого художник прийшов через карикатуру» (Schroeder 1911). Мечислав Третер підкреслював:

> Портрети Паутча надзвичайно оригінальні в поданні пози фігури і аксесуарах […] Характеристика даної особи відіграє в нього головну роль. Художник обминає другорядні елементи, не турбується про «красивість» портрета, основний наголос робиться на психологічний момент, на характеризацію (Treter 1911b, 12-13).

Поглиблення характеристики душевного життя людини – загальна тенденція в європейському портреті початку XX ст. Але у Паутча ця характеристика особливо різка і пронизлива, навіть метафорична. Слід вказати на зв'язок портретного методу Паутча з теорією психоаналізу Кароля Іжиковського. У своїй повісті «Кістяк» та новелі «Сни Марії Дунін», виданих у Львові в 1903 р. (Irzykowski 1903), Іжиковський, незалежно від З. Фрейда, висунув теорію психоаналізу, яку назвав «гардеробом душі». Це була смілива

спроба розгадати найглибші таємниці людської психіки. Можливо, ця теорія справила певний вплив на Паутча – прямо або опосередковано – через тісне спілкування з Вомелею, якого Іжиковський називав «апостолом своїх ідей» (Wyka 1962, 225).

Формальні прийоми, застосовані Паутчем в його картинах, підкорені завданню досягти найбільшої психологічної і філософської глибини. Лінія і колір у Паутча динамічні, характер ведення лінії і сполучення плям кольору на площині – імпульсивний та енергійний, вся фактура картини ніби вібрує. Особливо характерні для його манери різкі грубі мазки білилом поверх червонасто-коричневого шару, які використовуються для своєрідних ефектів світлотіні.

У творчості Паутча тенденції раннього експресіонізму яскраво проявились саме у львівському періоді його життя.

3.3. Ґустав Ґвоздецький у Львові (1905-1907)

Серед найбільш новаторських явищ у львівському мистецтві початку XX ст. була творчість Ґ. Ґвоздецького. Перебуваючи переважно в Парижі, Ґвоздецький в 1905-1907 рр. мешкав і працював у Львові. Тоді він був активним членом львівського ТШКМ і уважно спостерігав за місцевим художнім життям, публікував серії статей й оглядів виставок. Його персональні виставки викликали у Львові сенсацію, гострі дискусії серед глядачів і художніх критиків; емоційно насичені, сильно суб'єктивні твори шокували публіку.

В серпні 1906 на своїй першій львівській індивідуальній виставці Ґвоздецький показав, крім фовістичних, експресіоністичних і символістських картин («Портрет жінки», 1904, «Вечірня туга», 1904, «Місячний краєвид», 1905 та ін.) стилістично співзвучні з ними гіпсові скульптури – «Думка» (1903-1904), «Враження слов'янської жриці» (1904), «До світла» (автопортрет, інша назва «Апокаліпсис», бл. 1902-1905, НМВ), «Похилена голова» (1905), «Погруддя» (1905), низку інших погрудь та жіночих голів – асиметричних, з рухливою фактурою, таємничих за змістом (Schroeder 1906).

Друга його львівська персональна виставка в березні-травні 1907 р. крім 45 картин (зокрема, «Берег моря в Бретані», 1905) і 14 рисунків знову представила 20 гіпсових скульптур – голови й погруддя, в яких домінувала назва «Враження»: «Враження квітки», «Враження сутінок», «Враження-буря» і т. п. (Schroeder 1907, 8; Lipa 2003, 50). Деякі скульптури в своєму емоційному вирішенні й в розмитості об'ємів були фактично абстрактними. Підкреслюючи вплив О. Родена і Б. Бєгаса, художні критики відзначали й вражаюче новаторство львівських скульптур Ґвоздецького, оригінальність його сміливої,

бравурної техніки. Як припускав В. Вітвіцький, ці скульптури були створені «в сутінках або при тьмяному світлі лампи» (Witwicki 1907).

Рішучі кроки, які робив Ґвоздецький на шляху від імпресіонізму до експресіонізму та абстракції, не сприймали деякі львівські митці і критики (наприклад, Роман Братковський), вважаючи такі скульптури пародією чи карикатурою на Родена (Bratkowski 1907). Насправді ж Ґвоздецький в своїх творах львівського періоду досяг глибокого виразу, близького мистецтву експресіонізму. Його напружено емоційні картини і скульптури деформували повсякденність, кристалізували у глядачів спосіб мислення, не пов'язаний безпосередньо з оточуючим світом. Їх зміст втілював метафізичні, абстрактні поняття.

Після 1910 року в львівському образотворчому мистецтві крім експресіонізму стали помітними інші авангардні напрямки, а також впливи неокласицизму й стилізації архаїки, нової інтерпретації творів ренесансу.

3.4. Львівська творчість Михайла Бойчука (1910-1915)

У 1908-1910 рр., завдяки підтримці митрополита А. Шептицького перебуваючи в Італії та Парижі, Бойчук активно втілював у життя ідею створення української школи церковного монументального малярства, яка б творчо переосмислила візантійські пам'ятки та національні традиції й утворила б свій стиль в оздобленні храмів. Бойчук об'єднав навколо себе молодих художників, які входили до майстерні «Renovation Byzantine» («Візантійський Ренесанс»). Серед послідовників Бойчука були, зокрема, Микола Касперович і Софія Налепинська, його майбутня дружина. У квітні 1910 р. у «Салоні незалежних» у Парижі було експоновано 18 творів школи Бойчука – релігійні композиції та портрети, намальовані темперою на дереві, які високо оцінили рецензенти виставки, зокрема, Гійом Аполлінер. Композиційна узагальненість цих творів вже передбачала можливість перетворення їх у мозаїки чи стінопис.

У вересні 1910 р. Бойчук повернувся до Львова. Він поселився у будинку Наукового товариства ім. Шевченка (нині вул. Винниченка, 26), де зайняв приміщення колишньої майстерні Івана Труша. Бойчук починає працювати у заснованому 1905 р. А. Шептицьким Національному музеї. Тут Бойчук реставрує старі ікони, удосконалює свою майстерність живописця. У каплиці нової Бурси дяків на вул. Скарги (тепер Озаркевича) у 1912-1913 з'явились добре узгоджені з архітектурою стінні розписи й картини Бойчука та його послідовників. У них канони візантійського живопису набули незвичної, гострої та експресивної інтерпретації. Зокрема, у збірці НМЛ – Національного музею у Львові – збереглось полотно «Св. пророк Ілля» з експресивно «прорізаними» площинами і геометризованими формами. Архівне фото частини

розписів бурси (збірка ЛНГМ) демонструє ритмічно, енергійно організовану композицію зі сполученням мотивів виноградної лози і голуба. У статті, присвяченій розписам Дяківської бурси, І. Свєнціцький писав: «[…] Бойчук взяв за основу до розписів фігурні композиції візантійсько-романського примітиву. Таке трактування розписів не зовсім схвально було прийнято галицькою інтелігенцією, яка захоплювалась панівним стилем сецесії» (Sokoliuk 2014, 40).

У НМЛ знаходиться також створена у цей час (1912-1913) велика ікона Бойчука «Тайна вечеря», натомість не дійшла до нашого часу ікона «Покрова Богородиці», в якій він намалював митрополита А. Шептицького та автопортрет.

Під час перебування у Львові Бойчук часто їздив до родини в м. Ярослав (тепер Підкарпатського воєводства). Тут у новозбудованій Преображенській церкві він виконав у 1912 р. розписи у верхній частині стіни апсиди (були реставровані у 1991) (Bartish 1998). Вони створені шляхом узагальнення колірних плям, що надає образам символічного звучання. Лаконізм кольору і лінії робить малюнок чисто декоративним. У 1914 р. він розмалював стіни василіянського монастиря під Словітою на Львівщині, які нині частково розчищені.

Серед збережених художницею Ярославою Музикою (тепер у ЛНГМ і приватних колекціях) творів Бойчука львівського періоду (від вересня 1910 до червня 1915) – рисунки, дереворити й невеликі станкові композиції, які однак виглядають як проекти монументальних розписів. Це «Дівчина біля дерева», «Врожай», «Двоє під деревом», «Плач Ярославни», «Пастушка» та ін. У приватних збірках Парижа і Львова також є інші твори Бойчука цього часу: «Сон» (1910), «Святий Йоан Євангеліст» (1910, мозаїка), «Благовіщення: архангел Гавриїл», «Христос» (Mykhaylo Boychuk 2010).

Авангардні ідеї М. Бойчука паризького та львівського періодів його життя (розвинуті в Україні в 1920-1930-х рр.) передбачали ретельне дослідження й творчу інтерпретацію візантійського та давньоукраїнського релігійного монументального живопису, мистецтва італійського Проторенесансу (зокрема, Джотто), українського дереворитy та народної картини. На основі поєднання цих традицій, зокрема, орнаментальної площинності з гармонійною ритмікою ліній і кольорів він прагнув створити новий синтез просторових мистецтв.

3.5. Авангардні пошуки 1910-1914 рр.

У цей час деякі львівські митці стали охочіше оперувати геометричними площинами, гострими та вугластими контурами, при цьому вони прагнули тектонічної замкненості творів. Після 1912 р. з'явились і перші спроби кубістичного та футуристичного формотворення.

У 1912 р. Львів вперше познайомився з мистецтвом кубізму та стилізацією примітивної пластики завдяки приїзду до столиці Галичини Євгена Сагайдачного. Цей скульптор і живописець був у 1909-1913 членом авангардних об'єднань «Бубновий валет», «Ослячий хвіст», «Союз молоді» в Москві та Санкт-Петербурзі. В 1910 і 1912 він подорожував по Греції, Італії, Франції й підпав під вплив новітніх мистецьких напрямків. Проте Сагайдачний звернувся до кубізму не тільки під враженнями від творів П. Пікассо і О. Архипенка, але й внаслідок захоплення африканською скульптурою. Він різьбив у дереві жіночі фігури, компонуючи тіла з динамічно зіставлених стереометричних брил. Зокрема, у статуетці з липового дерева «Читаюча книгу» (приватна збірка у Львові) кубістичні фасцинації знайшли вираз у важких, сильно спрощених формах.

В 1912 р. під час перебування у Львові Сагайдачний взяв участь у виконанні (під керівництвом вищезгаданого М. Бойчука) іконостасу та стінопису в Бурсі дяків (Noga 2000, 160-161). Тоді ж разом з Бойчуком Сагайдачний створив декорації п'єси В. Винниченка «Базар», поставленої на сцені товариства «Воля». На замовлення А. Шептицького він намалював у тому ж році дві гуаші з зображенням св. Йосафата (Кунцевича). На жаль, авангардні скульптури і картини Сагайдачного у Львові хоч і викликали певне зацікавлення, однак не знайшли продовження. Він залишив Львів і від 1917 працював у Києві.

У 1910-1914 рр. на виставках у Львові можна було побачити новаторські, незвичайні для того часу картини Леопольда Ґотліба (наприклад, його полотно 1908 р. «Христос і самаритянка»), краєвиди і портрети Яна Рудницького 1911-1912 рр. (Schröder 1912).

Нове відчуття ритму і формоутворення популяризували тоді Владислав Козицький (Kozicki 1912, 257-270) і Адольф Баслер (Basler 1912). Відомий своєю підтримкою експериментів у скульптурі та живописі Баслер пропагував найновіші в той час напрямки (експресіонізм, футуризм, кубізм) у своїх львівських публічних виступах узимку 1912-1913 рр.

Велику доповідь про нові тенденції в мистецтві, зокрема, про модну тоді стилізацію архаїки в скульптурі та живописі прочитав 27 лютого 1913 р. в ході дискусії у львівському Літературно-науковому товаристві М. Ольшевський (Olszewski 1913). Взірцями архаїзації стали для нього картини Георга Меркеля, які власне тоді можна було побачити у Львові. Львівська персональна виставка Меркеля у лютому 1913 була зустрінута глядачами зі здивуванням. В. Козицький, який зауважив еволюцію живописця від синтетичних тенденцій «сезанізму», писав:

> З усіх сторін чути глузування, вирази обурення, питання, чи це праці справжні, чи містифікації. Ці свої дивні та ексцентричні, на думку львівської публіки, невеликі полотна Меркель намалював так, ніби готував фрески, і в результаті

> безперечно досяг наміченого ефекту декоративності, […] симетричного спрощення барви і форми (Kozicki 1913a, 2).

Львів'янин Георг Меркель від 1909 мешкав у Парижі і почав звертатися до архаїзації (контактував у цей час з М. Бойчуком). Він малював ідилічні, симетричні за композицією та холодним колоритом сцени зі спрощено трактованими фігурами на пейзажному тлі, зі стилізованими мотивами живопису Візантії, італійського й німецького ренесансу та спогадами про Н. Пуссена, зокрема, «Лот з дочками», «Купальниці», «Жінка з ангелами».

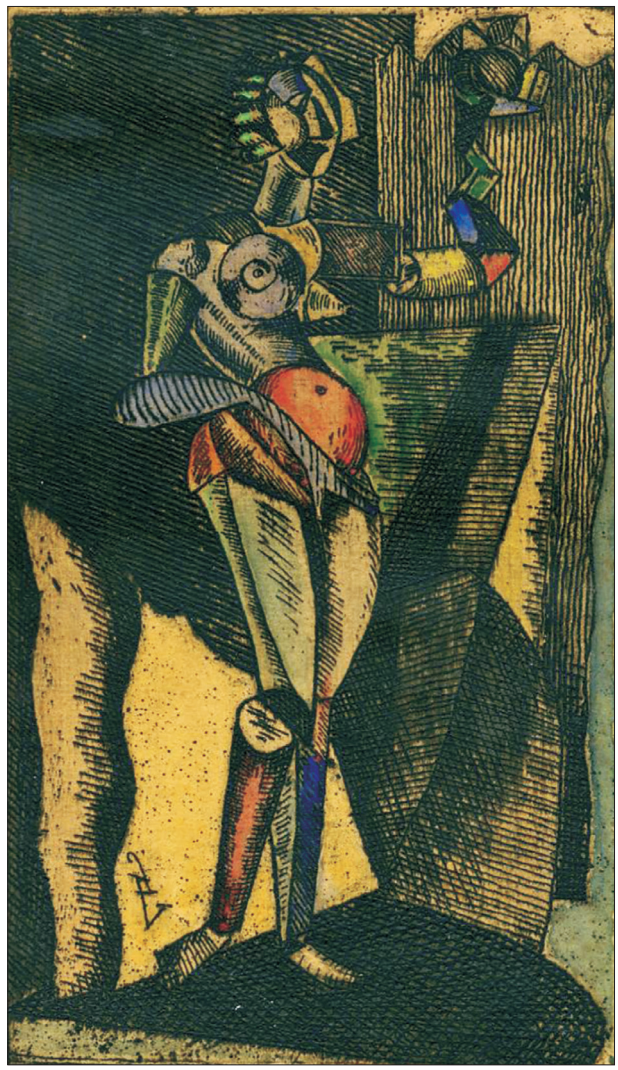
У своїй передмові до каталогу львівської виставки Меркеля А. Баслер помітив розвиток у тодішньому мистецтві Галичини двох опозиційних і полярних течій – неокласицизму і експресіонізму (Łukaszewicz, Malinowski 1996, 222).

Влітку 1913 у Львові відбулась сенсаційна, дуже незвична для тодішнього Львова «Виставка футуристів, кубістів і експресіоністів» (Wystawa 1913; Clegg 1993). Вона була організована ТШКМ і прибула у Львів з берлінської галереї «Der Sturm» («Буря») Герварта Вальдена. Її плакат виконав львів'янин Юзеф Водинський на основі картини «Вбивство» (1912) одного з експонентів, Богуміла Кубішти. Анонімний автор вступної статті до каталогу цієї виставки (вірогідно, Владислав Вітвіцький) процитував висловлювання з книги «Синій вершник» ("Der Blaue Reiter", 1912), часопису "Der Sturm", з каталогу мюнхенської виставки 1912 р. і підкреслив:

> […] Знайдуться і такі [глядачі], які абсолютно щиро і не заради шахрайського опонування більшості відчують піднесений і кращий якійсь внутрішній стан після спілкування з мистецтвом експресіоністів… Особливо цікаво буде порівняти експоновані тут картини з тим, що про них пишуть послідовники і пропагандисти цього напрямку (Wystawa 1913, 8-9).

З приводу цієї виставки В. Козицький надрукував у серпні 1913 р. статтю «Нові течії у сучасному мистецтві», де докладно розглянув теоретичні засади авангардного мистецтва і проаналізував картини В. Кандинського (у т. ч. дві його «Студії»), О. Кокошки, О. Явленського, Г. Ріхтера, Б. Кубішти та інших художників (Kozicki 1913b).

Авангардні живописні твори з'явились в 1913-1914 також на інших львівських виставках. Це були, зокрема, експресіоністичні і абстрактні експерименти Мар'яна Ольшевського – «Подвійний портрет», «Відблиски», картини Альфреда Терлецького – автопортрет, «Крокуси», «Весна» (Machniewicz 1913c), полотна Збігнєва Пронашка, що передбачали формізм – наприклад, «Три волхви» (Machniewicz 1913b) і досить новаторська акварель Анджея Пронашка з циклу «Покладення до гробу» – «Процесія» (1913-1916, НМВ),



Мал. 2. Єва (О. Васьків, 1914)

в якій він подібно до М. Бойчука звертався до інтерпретації візантійського мистецтва. Ці твори аналізував критик Станіслав Махневич, а його прихильність до нових напрямків була очевидною у статті з липня 1913 р. «Кубісти, експресіоністи, футуристи» (Machniewicz 1913a). Твори у дусі кубізму та футуризму можна було побачити на виставці студентів факультету архітектури львівської Політехніки у грудні 1913 року (Janusz 1913).

1914-м роком деякі дослідники, зокрема, організатор Музею модернізму у ЛНГМ Богдан Мисюга, датують початок створення двох творів Осипа Васьк-

ківа, в яскраво вираженій кубістичній стилістиці: «Єва» (офорт, акварель) і «Автопортрет» (акварель). У цей час молодий, 19-річний український митець навчався у львівській Вільній академії мистецтв. Якщо датування коректне, ці його твори чудово вписуються у загальноєвропейський авангардний контекст, перегукуючись з тогочасними працями О. Архипенка, П. Пікассо і Х. Ґріса. Спадщина О. Васьківа, тривалий час забута, зібрана у краєзнавчому музеї Делятина, була представлена на виставці «Осип Васьків: невідома сторінка львівського авангарду» у ЛНГМ у грудні 2021 – січні 2022 р.

Архітектор і скульптор Оттон Краснопольський інформував львів'ян про кубізм та футуризм у західноєвропейському мистецтві в квітні 1914 р. в своїй доповіді «Нові напрямки в сучасному мистецтві» (Krasnopolski 1914). Ця доповідь відома тільки в скороченому газетному варіанті, натомість глибше про теоретичні погляди Краснопольського, сформовані в Парижі та Львові, свідчить його книга «Абстрактивізм у мистецтві новаторів», видана російською мовою в Москві у 1917 (Krasnopolskyi 1917). В ній були розглянуті, крім спадщини постімпресіоністів Гогена, Ван Гога, Сезанна, принципи авангардних напрямків: фовізму, футуризму, кубізму, супрематизму.

Активно підтримала футуризм у своїй кореспонденції до Львова з мюнхенської виставки навесні 1914 художниця Емілія Феттер (Феттерова-Отто). Вона, зокрема, писала: «Мистецтво футуристів має глибоку мету… Вони прагнуть визволити мистецтво з бездуховності, змагаються за внутрішню культуру, за мистецтво душі, ідеї, серця» (Fetterowa 1914).

Перший, хоч ще обережний захист абстрактних форм в образотворчому мистецтві і поезії висловив у доповіді «Мова і мистецтво» у львівській «Літературно-науковій спілці» в лютому 1914 р. поет Вацлав Вольський, який заховався під псевдонімом Ян Сновіч (Snowicz 1914).

3.6. Мистецтво періоду війни 1914-1918 рр.

Особливо актуальною стилістика експресіонізму стала в образотворчому мистецтві періоду Першої світової війни. Картини Олекси Новаківського 1914-1918 рр. (НМЛ і приватні збірки) виділялись екстатичністю художньої мови – з конвульсивним рухом ліній й дисонансами яскравих кольорів: «Експресивний автопортрет» (1918-1919), триптих «Св. Юр. Поема світової війни» (1916-1919), «Св. Юр при заході сонця» (1917-1920). Постійно хвилювала художника тема етичного протистояння людини силам смерті, вона втілювалась, зокрема, в проектах розпису «Ангел війни» (1916). Олена Кульчицька, яка застосовувала стилістику експресіонізму й раніше, в офортах «Бора» (1911) та «Під вітром» (1912, НМЛ), в цей період створила особливо загострені в філософських роздумах естампи і картини – «Війна» і «Символи війни».

В цей час виникли рисунки на воєнні теми Івана Іванця («Шлях», 1916) і Льва Ґеца, у т. ч. «Тріумфатор» і «Відчай» (1917), цикл картонів К. Сіхульського «Війна» (1915-1920).

В останніх роках Першої світової війни і водночас австрійської епохи Львова як найбільш авангардні були зустрінуті у місті над Полтвою твори формістів. Під впливом формізму були виконані ранні, 1916-1918 рр., картини і рисунки Зигмунта Менкеса, Людвіка Лілле («Смуток») і Станіслава Матусяка. Матусяк вже у 1916, як стверджував Владислав Терлецький, намалював картини «Натурщиця» і «Романтична композиція І», в яких геометризував об'єми «з метою акцентування взаємних просторових відносин форм даного предмету» (Terlecki 1922).

У львівському Весняному салоні в червні-липні 1917 вперше взяв участь Леон Должицький, і його як прихильника нових напрямків виділив мистецтвознавець Артур Шредер (Schröder 1917). У львівських рисунках і полотнах Должицького 1917 р. векторами пошуків були лінія й барва, створення поверхні нервовими рухами пензля. Це були олійна картина «Голова чоловіка» (НМК), рисунок вуглем «Розмова» і олійна версія цієї теми (НМК) – зі спрощеними, заокругленими та гострими обрисами постатей, окреслених лаконічними і міцними контурами, у пригашеному бронзово-зеленому колориті. В інших львівських творах 1917-1918 («Автопортрет», «Сад», «Дерева») Должицький і далі використував посилену експресію лінії та кольору, ритміку композиції. Вірогідно, на його творчість тоді впливав Ян Гринковський, який підчас своєї праці у Львові в 1918 намалював олійне полотно «Танець» (приватна збірка) і акварель «Танцюристка» (Художній музей у Лодзі), де втілив динаміку руху в лапідарних композиційних скороченнях. Должицький згадував: «Формістом мене зробив Ясь Гринковський, коли перебував у Львові» (Pollakówna 1972, 16).

Після голосної «Виставки експресіоністів», що відкрилась в листопаді 1917 р. в Кракові за участі львівських формістів, у квітні-травні 1918 у львівському ТШКМ відбулась влаштована Я. Гринковським «Виставка графіки та експресіоністів» (Katalog 1918). Вона викликала серед громадськості велике зацікавлення, не позбавлене присмаку скандалу (Łukaszewicz 1975, 12; Łukaszewicz 2021, 27). Львівські глядачі побачили, зокрема, рисунок Леона Хвістека «Місто» (1918). Були на експозиції твори Тимона Нєсьоловського, який народився у Львові і тут починав художню освіту – рисунок «Сусанна і старці» і олійна картина «Втеча Сусанни» (бл. 1917, музей у Ченстохові). Багато уваги привертала до себе композиція А. Пронашка у техніці гуаші «Чернець» (1917, Художній музей у Лодзі), в якій кубізовані форми, розчленовані на різноманітні площини та елементи були акцентовані гострими брівками. Після цієї виставки А. Пронашко отримав посаду художнього керівника львівського Міського театру. Должицький показав тоді дві олійні картини, у тому числі автопортрет і «Портрет живописця Л.» (можливо,

Людвіка Лілле), а також акварель «Сад» («Дерева») з неспокійною, мерехтливою фактурою. 21 квітня у залі цієї виставки він прочитав доповідь «Про сучасні технічні засоби графіки» і пізніше згадував: «З принципів формізму я захопився турботою про конструкцію картини, у розумінні позбавлення від тих елементів з явищ природи, які не були важливими частинами мого відчуття» (Dołżycki 1938).

Як відгомін виставки були опубліковані у львівській «Вечірній газеті» 28 липня 1918 р. висловлювання Я.-Б. Антоневича, В. Козицького, Л. Пінінського, А. Шредера, В. Вітвіцького, С. Пшибишевського, Р. Зрембовича та інших відомих осіб, які відповіли на анкету «Експресіонізм в образотворчому мистецтві» (Ekspresyonizm w sztuce plastycznej 1918; Geron 2009). Майже всі автори публікацій розуміли під експресіонізмом мистецький рух, комплекс новітніх постімпресіоністичних напрямків, починаючи від Сезанна. З підтримкою виставки, на боці нових авангардних явищ виступили Болоз Антоневич і Пшибишевський. Так, Болоз Антоневич пов'язував генезис цього нового мистецтва з переворотом, здійсненим в людській свідомості XX ст. завдяки відкриттям у точних науках.

4. Висновки

Протягом порівняно невеликого, але насиченого мистецькими подіями періоду 1900-1918 рр. львівське мистецтво пройшло крізь калейдоскоп експериментів. Ці останні роки перебування Львова у складі Австро-Угорщини акумулювали та втілили у картинах, малюнках та скульптурах енергію творчих пошуків багатьох художників. Прагнучи нової художньої мови, вони зверталися до широкого діапазону креативного висловлювання, вводили різноманітні стилістичні, жанрові та тематичні новації. Особлива увага приділялася фактурі, матеріалам, незвичній композиції, насиченій палітрі кольорів, емоційно загостреним образам. Митці просунулися досить далеко у напрямку суб'єктивної трансформації, індивідуального бачення світу. Внутрішні переживання та прагнення вирішували, як виглядатиме твір, уява творця стала каталізатором формоутворення. Авангардні експерименти супроводжувалися теоретичними обґрунтуваннями.

Бібліографія

Bartish, G. (1998), Monumental'ni rozpysy Mykhayla Boychuka v Galychyni, [in]: Obrazotvorche mystetstvo 2, 28-30. [Бартіш, Г. (1998), Монументальні розписи Михайла Бойчука в Галичині, [in]: Образотворче мистецтво 2, 28-30].

Basler, A. (1912), Edward Wittig, [in:] Sztuka I, 4, 121-136.
Biryulov, Y. (2005), Mystetstvo l'vivs'koyi setsetsii. Lviv. [Бірюльов, Ю. (2005), Мистецтво львівської сецесії. Львів.]
Bratkowski, R. (1907), Z wystawy obrazów, [in:] Kurier Lwowski 183 (19 IV), 2.
Clegg, E. (1993), Futurists, Cubists and the Like: Early Modernism and Late Imperialism, [in:] Zeitschrift für Kunstgeschichte 56, 2, 249-277.
Dołżycki, L. (1938), Wypowiedź w ankecie, [in:] Głos Plastyków, 8-12.
Ekspresyonizm w sztuce plastycznej (1918), [in:] Gazeta Wieczorna 4276 (28 VII), 1-3.
Fetterowa, E. (1914),Wrażenia z Monachium, [in:] Gazeta Narodowa 90 (21 IV), 1-91 (22 IV), 1.
Geron, M. (2009), Wokół ankiety lwowskiej "Gazety Wieczornej" "Ekspresyonizm w sztuce plastycznej" (1918), [in:] Dzieje krytyki artystycznei i myśli o sztuce. Warszawa, 295-320.
Irzykowski, K. (1903), Pałuba. Sny Marii Dunin. Lwów.
Janusz, B. (1913), VII. Doroczna wystawa Związku słuchaczy architektury, [in:] Kurier Lwowski 584 (20 XII), 3.
Katalog (1918), Katalog wystawy grafiki polskiej i ekspresyonistów polskich. Lwów.
Kowalski, L. (1909), Ze sztuki i «Sztuki», [in:] Krytyka 2, VI, 413-418.
Kozicki, W. (1912), W gaju Akademosa. Poezje i szkice krytyczne. Lwów.
Kozicki, W. (1913a), Ze sztuki, [in:] Słowo Polskie 70 (11 II), 1-3.
Kozicki, W. (1913b), Nowe prądy w sztuce współczesnej, [in:] Słowo Polskie 368 (8 VIII), 1-4.
Krasnopolski, O. (1914), Nowe kierunki w sztuce współczesnej, [in:] Słowo Polskie 176 (30 IV), 6.
Krasnopolskyi, O. (1917), Abstraktivizm v iskusstvie novatorov (postimpressionizm i neoromantizm). Moskva. [Краснопольский, О. (1917), Абстрактивизм в искусстве новаторов (постимпрессионизм и неоромантизм). Москва.]
Lipa, A. (2003), Gustaw Gwozdecki 1880-1935. Wystawa monograficzna. Poznań.
Łukaszewicz, P. (1975), Zrzeszenie artystów plastyków Artes 1929-1935. Wrocław.
Łukaszewicz, P. (1978), Fryderyk Pautsch. Katalog wystawy monograficznej. Wrocław.
Łukaszewicz, P. (2021), Obyednannia myttsiv "Artes" (1929-1935) ta inshi istorii l'vivs'kogo modernizmu. Lviv. [Лукашевич, П. (2021), Об'єднання митців «Артес» (1929-1935) та інші історії львівського модернізму. Львів.]
Łukaszewicz, P. | Malinowski, J. (1996), Ekspresjonizm w sztuce, [in:] Od awangardy do postmodernizmu. Warszawa, 215-226.
Machniewicz, S. (1913a), Kubiści, ekspresjoniści, futuryści, [in:] Gazeta Narodowa 164 (17 VII), 3.
Machniewicz, S. (1913b), Z wystawy sztuki, [in:] Gazeta Narodowa 220 (23. IX), 1 – 221 (24 IX), 1.
Machniewicz, S. (1913c), IX. Salon doroczny, [in:] Gazeta Narodowa 287 (13 XII), 1-2.
Mykhaylo Boychuk (2010), Mykhaylo Boychuk. Al'bom-katalog zberezhenykh tvoriv. Lviv-Kyiv. [Михайло Бойчук (2010), Альбом-каталог збережених творів. Львів; Київ.]
Noga, O. (2000), Maliarstvo ukrayins'kogo avangardu: 1905-1918 roky. Lviv. [Нога, О. (2000), Малярство українського авангарду: 1905-1918 роки. Львів.]
Olszewski, M. (ps. Mungo) (1911), Ruch artystyczny we Lwowie, [in:] Krytyka 30, V, 314-318.
Olszewski, M. (1912), Instytucje artystyczne w koloniach angielskich, [in:] Gazeta Wieczorna 2 XII, 4.
Olszewski, M. (1913), Nowe prądy w sztuce współczesnej, [in:] Słowo Polskie 108 (5 III), 5 – 110 (6 III), 6.
Pollakówna, J. (1972), Formiści. Wrocław.
Rutowski, T. (1911), Wystawa dziel F. Pautscha we Lwowie, [in:] Sztuka I, 44.
Schroeder, A. (1906), Gustaw Gwozdecki, [in:] Nasz Kraj 14 (16 X), 21-23.
Schroeder, A. (1907), Gustaw Gwozdecki, [in:] Świat 21 (25 V), 8.
Schroeder, A. (1911), Fryderyk Pautsch, [in:] Tygodnik Ilustrowany 21, 411.
Schröder, A. (1912), Wystawa szkiców w Kole literacko-artystycznym, [in:] Gazeta Lwowska 110 (14 V), 5.

Schröder, A. (1917), Salon Wiosenny, [in:] Gazeta Lwowska 150 (5 VII), 5.
Snowicz, J. (1914), Mowa a sztuka, [in:] Słowo Polskie 72 (26 II), 1-3.
Sokoliuk, L. (2014), Mykhaylo Boychuk ta yogo shkola. Kharkiv. [Соколюк, Л. (2014), Михайло Бойчук та його школа. Харків.].
Terlecki, Wł. (1922), Ekspresjoniści lwowscy, II, [in:] Kurier Lwowski 114 (25 V), 2.
Treter, M. (1911a), Wystawa F. Pautscha, [in:] Nasz Kraj Ilustrowany 148.
Treter, M. (1911b), Katalog wystawy obrazów Fryderyka Pautscha. Lwów.
Witwicki, Wł. (1907), Z lwowskiego Salonu, [in:] Słowo Polskie 182 (19 IV), 2.
Womela, S. (1905), Ze sztuki. Rzeźby Stanisława Ostrowskiego, [in:] Kurier Lwowski 95 (5 IV), 7.
Wyka, K. (1962), Modernizm polski. Warszawa.
Wysocki, A. (1906), Z wystawy obrazów, [in:] Nasz Kraj 3 (13 I), 31.
Wystawa (1913), Wystawa futurystów, kubistów i ekspresyonistów [Katalog]. Lwów.
Zapolska, G. (1906), Z wystawy obrazów, [in:] Kurier Lwowski 7 (7 I), 3-4.

Список ілюстрацій

Мал. 1. Фридерік Паутч. Жебраки перед собором св. Юра. 1907, полотно, олія. Краків, Архідієцезіальний музей. https://www.flickr.com/photos/fryderykpautsch/with/51843345797
Мал. 2. Осип Васьків. Єва. 1914. Офорт, акварель. Експозиція Музею модернізму у Львівській національній галереї мистецтв. Фото: Юрій Бірюльов.