

POLSKA AKADEMIA NAUK • INSTYTUT SZTUKI



PIOTR ŁUKASZEWICZ

ZRZESZENIE
ARTYSTÓW PLASTYKÓW
ARTES
1929 – 1935

OSSOLINEUM

Пйотр Лукашевич

Об'єднання Митців
artes
(1929–1935)

[та інші історії
львівського модернізму]

переклад, наукова редакція,
доповнення Андрія Боярова



Центр міської історії Центрально-Східної Європи
Львів • 2021

**Пйотр Лукашевич, *Об'єднання Митців "artes" (1929–1935) та інші історії львівського модернізму*,
Центр міської історії Центрально-Східної Європи, Львів, 2021.**

Перекладено за виданням: **Piotr Łukaszewicz, *Zrzeszenie Artystów Plastyków artes 1929–1935*,
wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk – Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1975.**

Переклад з польської **Андрій Бояров**

Наукове редагування **Андрій Бояров**

Дизайн і верстка **Ірина Цімерман**

Літературне редагування **Оксана Жмурко, Олена Подорожня**

Коректура **Олена Подорожня**

Керівник проєкту **Андрій Бояров**

Координація проєкту **Софія Дяк, Ірина Мацевко, Вікторія Панас**

Іменний покажчик **Вікторія Панас, Пйотр Лукашевич**

© Пйотр Лукашевич, текст, 1975; передмова до українського видання, 2021

© Андрій Бояров, переклад з польської, вступне слово, збирання та впорядкування ілюстрацій, 2021

© Пйотр Слодковський, післямова, 2021

© Ірина Цімерман, дизайн і верстка, 2021

© Центр міської історії Центрально-Східної Європи, видання українською мовою, 2021

На фронтиспісі: Генрик Стренг, *Голови / Głowy*, 1929. Ілюстрація до книги Дебори Фогель
Акації квітнуть, Варшава, 1936. Зі збірки Національного Музею у Варшаві.

ISBN 978-617-95025-0-7

Монографія Пйотра Лукашевича *Об'єднання Митців "artes" (1929–1935)* описує львівське середовище митців-модерністів міжвоєнного періоду з особливою увагою до постатей та ідей, що формували групу "artes". Вона була заснована у Львові наприкінці 1929 року, після повернення молодих і радикально налаштованих митців із навчання у Модерній Академії Фернана Леже та в інших європейських осередках. Об'єднання програмно включало митців різних національностей – поляків, євреїв, українців, а його виникнення і діяльність були пов'язані зі світовими центрами – передусім Парижем. Історія групи "artes" є спільним надбанням культур України та Польщі.

Монографія є фундаментальною публікацією з історії міжвоєнного періоду в регіоні й відома спеціалістам як підставове джерело, хоча від її появи минуло майже 50 років. Українське видання книги, також завдяки новим вступу, післямові та коментарям, розширенню ілюстративного матеріалу, позиціонує артесівців у ширших мистецьких та історичних контекстах і буде цікавим не лише для дослідників і митців, але й для широкої читацької аудиторії.

Видання Центру міської історії Центрально-Східної Європи



За підтримки:

Інституту Адама Міцкевича



Українського культурного фонду



**програми Львівської міської ради
"Фокус на культуру – 2020"**



Редактор і видавець висловлюють щире вдячність інституціям та особам, які надали ілюстративний і документальний матеріал для цього видання, серед них:

Національний Музей у Вроцлаві, Національний Заклад ім. Осолінських у Вроцлаві, Музей Штукі у Лодзі, Львівська національна галерея мистецтв ім. Бориса Возницького, Національний Музей у Кракові, Національний Музей у Варшаві, Галерея Рієкагу у Познані, Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького, Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства Національної Академії наук у Львові, Окружний Музей у Торуні, Музей Незалежності у Варшаві, Аукціонний Дім Libra у Варшаві, Фонд Олександра Архипенка (США), Zachęta – Національна Галерея Мистецтва у Варшаві, Львівська національна наукова бібліотека України ім. Василя Стефаника, Національний Цифровий Архів Польщі (НАС), Агнеса Бачинська-Сельська, Пйотр Рипсон, Іван та Лук'ян Турецькі, Ришард Ціхи, Євстахія Шимчук, Пйотр Ямський.

Не виявлених дотепер осіб, які можуть володіти авторськими правами на опубліковані зображення, просимо скотактуватися з видавцем.

Osoby dotychczas nieujawnione, a będące w posiadaniu praw autorskich do opublikowanych wizerunków, proszone są o kontakt z wydawcą.

Зміст

Слово редактора. Андрій Бояров: “Моральність традиції”	8
Передмова до українського видання. Пйотр Лукашевич: Пів століття тому	17
Вступ до видання 1975 року	21
<hr/>	
Розділ 1. Нове мистецтво у творчому житті Львова 1920-х років	
1.1. Виставки формістів та реакція місцевої критики	27
1.2. Львівська секція формістів	41
1.3. Відхід від засад формізму після 1923 року. “Навернені” та “фанатики”	59
1.4. Молодь у Вільній Академії та в “Школі” Казимира Сіхульського	73
1.5. Навчання та подорожі	77
1.6. У Парижі	81
<hr/>	
Розділ 2. artes: виникнення та діяльність	
2.1. Виставки та видавничі ініціативи. Зміни у складі Об’єднання	111
2.2. Мистецьке середовище Львова 1931–1932 років. Леон Хвістек, АНУМ, Nowa Generacja, LZZAP	133
2.3. neoartes. Спільчанські виставки та експозиція Краківської Групи	141
2.4. Пожвавлення культурного життя у Львові у 1933–1935 роках. Театр, “Sygnaty”	149
<hr/>	
Розділ 3. artes: творчість	
3.1. Посткубістичні початки	155
3.2. Довкола сюрреалізму	189
3.3. Новий реалізм	265
<hr/>	
Епілог. Варшавська виставка львівських митців у 1939 році: наступ колоризму	287
Творчість Єжи Яніша, Генрика Стренга та Отто Гана після 1935 року	290
artes у польському малярстві	303
<hr/>	
Післямова. Пйотр Слодковський: Монографія artes та історія мистецтва	309
Бібліографія. Публікації після 1975 року	321
Перелік ілюстрацій	328
Іменний покажчик	344
Indeks	349
Перелік аббревіатур	355

слово редактора

“Моральність традиції”

...минуле також потрібно створити [...].
Для створення чогось вартшого минулого інколи
треба більше сил, аніж для створення сучасного...
Дюла Йєш¹

Заголовок для цього тексту я позичаю від титулу статті Олени Ріпко, написаної на самому початку 1990-х і опублікованої у книзі з не менш промовистою назвою *У пошуках страченого минулого* (Каменяр, Львів, 1996). Стаття, як і книга, є спробою широко накреслити коло мистецького середовища першої половини минулого століття у Львові і регіоні, реконструювати його атмосферу та велику мережу творчих пов'язань. У центрі уваги цього тексту невідомі факти з історії групи “artes”, біографій та творчості її митців. Сам збірник присвячений пам'яті Ярослави Музики, творчим доробком та архівом якої опікувалася Олена Ріпко – у той час заступниця директора Львівської картинної галереї. Ця спадщина, яка згодом стала частиною колекції галереї², здається, ввібрала в себе саму есенцію згаданого середовища. Помешкання родини мисткині (згодом – її квартира-майстерня у будинку НТШ у Львові³) сусідувало з майстернею Михайла Бойчука⁴, який отримав її після Івана Труша у 1910 році, а пізніше з сім'єю там оселився Павло Ковжун. Власне ці митці показали Музиці певні творчі горизонти та переказали енергію, потрібну початківцеві. У цій квартирі зароджувалася та реалізувалася, разом з Павлом Ковжуном і Святославом Гординським, ідея створення групи АНУМ⁵, та зберігалася, може, найбільша збірка залишених у Львові робіт на папері учасників “артесу” – передусім рисунки Людвіка Лілле та Генрика Стренга⁶.

Колекцію доповнювали артефакти українського народного мистецтва та передані Мартином Кітцом твори єврейських митців. Спектр творчих пов'язань Ярослави Музики, як і все середовище, добре характеризує одна з групових виставок 1936 року у Львівській Професійній Спілці Митців, у якій разом з нею участь брали Анджей Пронашко (колишній форміст, авангардний сценограф львівського міського театру), Фріц Кляйнман (єврейський маляр-експресіоніст) та Бруно Шульдц (характеристики не потребує).

Здається, саме близьке знайомство з багатим архівом та збіркою Ярослави Музики, які давали великий огляд творчості ще й багатьох інших митців та угруповань, заборонених або замовчаних у радянський час, підштовхнуло Олену Ріпко до реалізації масштабного виставкового проекту-реконструкції панорами мистецького життя довоєнного Львова. Іншим головним джерелом інформації для нього стала монографія Пйотра Лукашевича про групу “artes”, у якій широко описується все львівське творче середовище між двома Світовими війнами. Олена Ріпко стає мало не першою дослідницею львівського мистецтва, яка безпосередньо посилається та використовує у роботі цю, видану майже двадцятьма роками раніше, працю. Після видання у 1975-му, книга, переказана автором із Вроцлава до Львова,

¹ Цит. за: Олена Ріпко, *Вступ*, [в:] *У пошуках страченого минулого*, Каменяр, Львів, 1996.

² Як Фонд Ярослави Музики.

³ Тепер вулиця Винниченка, 26.

⁴ Олена Ріпко здійснила також своєрідну музейну реабілітацію творчості Михайла Бойчука та його учнів – 1991 року вона організувала у Львівській картинній галереї та Державному музеї українського образотворчого мистецтва в Києві велику ретроспективну виставку *Бойчук і бойчукісти, бойчукізм*, в основу якої лягли роботи та документи, збережені Ярославою Музикою. Див.: О. О. Ріпко, *Бойчук і бойчукісти, бойчукізм, каталог виставки*, Каменяр, Львів, 1991.

⁵ У згаданому збірнику Ріпко вона знаходиться передусім у центрі уваги тексту *Мистецьке життя Львова 1920–1930-х років. Спроба реконструкції*; першодрук у журналі “Жовтень”, 1989, № 4, квітень.

⁶ Рисунки Єжи Яніша довгий час зберігав Роман Турин.

кільком знайомим та друзям, вікликала неабияке зацікавлення, але ані свого часу, ані пізніше не ввійшла до “офіційного” наукового чи популярного обігу.

Монументальна виставка-антологія, організована Ріпко – *Мистецтво Львова першої половини ХХ століття*, тривала чотири весняно-літні місяці 1994 року у залах Львівської картинної галереї, а її каталог був виданий пізніше⁷. Перелічити всіх з понад 100 (!) представлених на ній авторів видається тут неможливим, можна лише назвати основні розділи експозиції: *Витоки нової доби, 1900–1910* (з фокусом на творчість Фелікса Вигживальського, Івана Труша, Казимира Сіхульського, Михайла Бойчука та інших і окремою увагою до одного з перших мистецьких об'єднань у регіоні – Związek Artystek Polskich / Спілка Польських Мисткинь); *Олекса Новаківський*, його навчання у Краківській Академії та згодом власна школа; виділені розділи про діяльність багаточисленних груп, що виникли у Львові та регіоні після 1920-го: ГДУМ (Гурток Діячів Українського Мистецтва), Паризький Комітет⁸, “artes”, АНУМ, “Руб”, “Спокій”, “Зарево”, Краківська Група⁹, “Nowa Generacja”; виокремлена творчість братів Збігнева та Анджея Пронашків, подружжя Сельських та діяльність Львівської Професійної Спілки Митців (LZZAP), до якої входило у 1932–1939 роках близько 50 митців різних напрямків та національностей.

Як видно і з цього стислого опису, презентація та публікація носили абсолютно хрестоматійний характер, однак такими не стали для історії новітнього львівського мистецтва, і, здається, сама Ріпко таку ситуацію передбачала, коли писала раніше: “Доводиться з гіркотою констатувати, що ‘білі плями’ давно вже перетворилися у ‘чорні діри’, через які безповоротно щезло так багато, що справді наукова реабілітація втраченого буває надзвичайно ускладнена”¹⁰. Або, додаймо, виявилася практично неможливою. Велетенські багаторічні дослідницькі зусилля, зібрана по крихтах інформація розпорошилася, мистецькі об'єкти повернулися до провідних збірок Львова та Польщі (Варшава, Краків, Вроцлав, Лодзь), звідки позичалися. Від масштабної панорами залишилися жити власним життям хіба відокремлені фрагменти, випадкові пазли, уривки повномірної творчої біографії міста, натомість “реконфігурація” порадянського львівського нарративу так і не відбулася. Вона мала невеликий вплив і на постійну експозицію картинної галереї, незмінну й у наступні понад чверть століття, тобто дотепер.

Нагадаємо, виставка відбулася у “материнській” для Ріпко інституції – Львівській картинній галереї, однак переважна більшість представлених на ній робіт свого часу експонувалася у Міському Художньо-Промисловому Музеї – зараз це головний будинок Національного музею у Львові. Зрештою і в ньому ця історія тепер ніяк не відображена, можливо тому, що ці дві інституції розділяє у часі ще й Музей Леніна, розташований тут після Другої світової. А саме тут відбулися вихові для модерністичного Львова експозиції. Деякі з них Ріпко у своєму проекті та в текстах оминає, ймовірно, також через неможливість представити їх мистецькими творами. Тимчасом зберігся плакат принаймні однієї з них¹¹ – великої і, як виявилось, надто радикальної для свого часу, виставки галереї “Der Sturm” з Берліна. Вона відбулася 1913 року, влітку, тобто ще перед славнозвісним Осіннім Салоном у Берліні, який організував Герварт Вальден, теоретик нового мистецтва, його рушійна сила, власник і керівник “Штурму”. Ця межова подія, експозиція, яка виразно зазначила прихід модернізму до Львова і мала б стати потужною міфотворчою компонентою для історії міста, надалі залишається по суті не званою навіть для вузького кола спеціалістів в Україні, не згадуючи вже про широкий загал. Саме з неї розпочинає розповідь про історію львівського модернізму Пйотр Лукашевич¹².

Ця виставка, як і презентації “артесу”, Краківської Групи, Леона Хвістека, групи АНУМ та ще деякі з сотень інших у передвоєнному місті, поставили Львів в один ряд з визнаними центрами

⁷ *Мистецтво Львова першої половини ХХ століття*, каталог виставки, 14 квітня – 24 серпня 1994 року, Львів, Каменяр, Львів, 1996.

⁸ Див. сторінки 94, 100, 102 цього видання.

⁹ Названа так від Краківської Академії Мистецтв, походження її учасників в основному “львівсько-тернопільське”, а перша виставка відбулася у Львові.

¹⁰ Ріпко, с. 60.

¹¹ Див. іл. 1 цього видання.

¹² Виставці “Штурму” передувала не менш важливий показ премодерністського малярства у 1906 році в тому самому будинку Промислового Музею – виставка робіт Ван Гога, Гогена, Сера, Серузе, Піссарро та сімох інших митців із колекції акторки і драматургині Габрієлі Запольської. Вона, одна з перших колекціонерок і покупчинь робіт цих малярів, з багатьма з яких утримувала близькі знайомства і стосунки, привезла придбані у Франції ще від початку 1890-х роботи до Львова і, окрім публічного показу, демонструвала їх також у своєму приватному салоні на віллі, рештки якої дотепер існують на Кривчицькій дорозі (вул. Запольської). Каталог цієї експозиції у Промисловому Музеї ще називає всіх представлених митців “індивідуалістами”, хоча й, описуючи творчість Гогена, вказує на його інспірації тернерівськими *impressions*; найбільше було показано робіт Серузе – дев'ять, що не дивно, бо цього маляра пов'язують із Запольською особисті стосунки, а невдовзі у його студії у Парижі розпочав навчання Михайло Бойчук.

модернізму та авангарду у Центральній, або, як хто воліє, Східній Європі – із Загребом, Будапештом, Люблянью, Прагою, Белградом, Кошицями, Краковом, Варшавою, Лодзю та кількома іншими містами¹³. Неабияка заслуга представлення Львова у цьому колі належить власне монографії “artes” Пйотра Лукашевича, і з виходом теперішнього видання вона вповні доступна й українському читачеві, а через неї – ціла низка подій і фактів, стертих з історії львівського та українського мистецтва.

Зрозуміти й пояснити відсутність або “невидимість” цих і багатьох інших, не перелічених тут подій та осіб у власній історії мистецтва¹⁴, загальну “невключеність” у світовий і навіть регіональний контекст можна лише неймовірним утиском, жорстокими репресіями та ізоляцією, які тривали попередні пів століття в усіх галузях, що мали вплив на “суспільну свідомість”, і позбутися наслідків яких ще й у наступні тридцять років виявилось неможливим. Або, за словами Євгена Сверстюка, – “і в наш час, коли в зоні колишнього страху залягла глухоніма амнезія”¹⁵.

Дослідникові ж у сусідній Польщі, навіть у радянський час, дозволено було незрівнянно більше, а вибір тем був набагато вільніший. Розміри моральних, психічних і фізичних обмежень та насилля у повоєнному, українському вже Львові стають більш видимими і зрозумілими власне у порівнянні з повоюєною Польщею, яка опинилася у радянській сфері впливу. Туди зрештою, після повної “реалізації” пакту Молотова–Ріббентропа було виселено більшість мешканців міста. Вигнанці, яким вдалося вижити після воєнних завирувань, вивезли й більшість врятованих робіт та архівів, про які йдеться у монографії Пйотра Лукашевича і які посіли згодом гідне місце у польських приватних та музейних збірках. У Львові ж більшість модерністичних робіт опиняються у спецфондах, а 1952 року велика їх частина нищиться у тодішньому Музеї українського мистецтва. Радянські кордони після війни щільно замкнені, у той самий час польські митці мають змогу подорожувати та навіть отримувати стипендії на перебування у Франції від власного Міністерства культури (!)¹⁶. Тимчасом неймовірний ідеологічний та екзистенційний тиск змушують митців, які залишилися у Львові, а серед них – Роман і Маргіт Сельські, Роман Турин, Леопольд Левицький, згадана вже Ярослава Музика та інші, прийняти радянську “всеосяжну” доктрину соціалістичного реалізму. Незважаючи на вимушену покірність новим “устоям”, Ярославу Музику заарештовують у 1948 році просто у кримському Домі творчості, куди вона їде за привілеєм членкині Спілки художників. Учасницю львівських та республіканських виставок і авторку таких картин, як *Птахоферми*, *На цегельному заводі*, *Герой-стахановець*, *На збиранні колгоспного врожаю*, засуджують як “злочинницю-націоналістку” до 25 років виправно-трудоих таборів.

Тимчасом наприкінці того самого року у Кракові відбувається славнозвісна масштабна *Перша Виставка Новітнього Мистецтва / I Wystawa Sztuki Nowoczesnej*, на якій представлені виключно абстракціоністські та надреалістичні роботи – живопис, фотографія, скульптура та просторові об’єкти (закриють її, щоправда, завчасу, на початку 1949-го). Їй передуює у 1946 році презентація сучасних французьких малярів у Кракові, а 1952-го проходить велика їх експозиція у Варшаві. Про такі речі українським митцям та поціновувачам годі було й мріяти. У Польській Народній Республіці доктрина соцреалізму, цього “єдиного правильного методу художньої та ідейної творчості”, офіційно впроваджується 1949-го на відносно короткі шість років – до

1955-го. Абсолютна більшість митців її не приймає або просто навіть не встигає прийняти. Вже 1956 року Польща у культурній сфері офіційно оголошує “повернення до Європи” і підтверджує це виставкою абстракціоністів у своєму павільйоні на Венеційському бієнале – головним експонентом є, вперше, львів’янин Генрик Стренг, колишній учасник групи “artes” (вже під зміненим у часи німецької окупації іменем – Марек Влодарський). У Львові про це не знали, не знають, здається, й дотепер, а велика ретроспективна виставка Стренга / Влодарського у Львівській національній галереї мистецтв 2013 року зяяла пронизливими пустками...

“Польський модернізм кінця 1950-х років, апогеєм якого [...] була Друга Виставка Новітнього Мистецтва у 1957 році, являв собою маніфестаційне заперечення соціалістичного реалізму”, – писав Пйотр Пйотровський¹⁷. І продовжував: “Доктрина соцреалізму, нагадаймо, спиралася, з одного боку, на обов’язок заангажованості митця у процеси побудови соціалізму, який визначав, що картина мала бути пропагандою нібито досягнень нового ладу. З іншого боку, картина мала бути реалістичною, сформульованою мовою культури, яку можна було б назвати масовою, бо своєю вимовою вона скерована була власне до мас. Модернізм, навпаки, акцентував елітарність і автономію, незалежність твору від будь-якої політичної ідеології. Автономія картини опиралася на цілковито вільних засобах виразності, що у практиці зводилося до абстракції, метафоричної творчості сюрреалістичного походження і зацікавлення малярською матерією (фарбою, фактурою) у постаті *la peinture de matière*¹⁸, і являла собою маніфестацію свободи митця”¹⁹.

Без усякого сумніву і можливості будь-якого вибору, львівські митці, а з ними й історики мистецтв (критиків не існувало, вони перетворилися на “мистецтвознавців”), що залишилися у місті після 1944 року, мали підлягати у своїй діяльності цій першій, “єдиновірній” доктрині і творити “доступною та зрозумілою мовою”, а насправді – “методом узаконеного фальшу та кон’юнктури”, як визначив соцреалізм Євген Сверстюк. Їхні ж товариші, колеги і країни, які опинилися у Народній Польщі змогли відносно вільно залишитися у колі своїх передвоєнних модерністичних пошуків і навіть розвивати певні ідеї, суголосні із загальноєвропейськими експериментами. Після відлиги 1956 року польське малярство опанувала “безформна абстракція” (або інформель, ташизм), а у 1958-му керівництво ПНР навіть наважується показати саме це мистецтво на виставці соціалістичних країн у Москві. Польський розділ на ній піддається нищівній ідеологічній критиці, але водночас користується особливою популярністю у відвідувачів – він значно відрізняється від решти павільйонів “країн народної демократії”. Популярний гумористично-сатиричний журнал “Крокодил” навіть публікує карикатуру, на якій телевізійний майстер пояснює сімейній парі, що їхній телевізор не зіпсутий, а лише показує репортаж із художньої виставки, де демонструється абстрактна картина “Весна” польського маляра Адама Марчинського – одного з учасників Краківської Групи²⁰. Інша річ, що ця власна версія абстрактного експресіонізму, яка стала по суті маніфестацією спротиву проти комуністичної культурної політики і так само сприймалася й за кордоном, згодом стала цією політики певною частиною і була нею “засвоєна”²¹. Додамо, що в ті самі 1960-ті та 1970-ті зароджується польський неоавангард та виникає концептуалізм²², митці та науковці відносно вільно виїжджають за кордон і спілкуються із західними, і не тільки, колегами. Зокрема, автор

¹³ Див. поміж іншими такі публікації, в яких присвячено увагу модерністичному мистецтву Львова: Steven A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, 1890–1939*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999; Elizabeth Clegg, *Art, design, and architecture in Central Europe 1890–1920*, Yale University Press, New Haven and London, 2006; *Years of Disarray 1908–1928. Avant-gardes in the Central Europe*, ed. Karel Srp, Muzeum Umění Olomouc and Arbor Vitae, Olomouc, 2018.

¹⁴ Не згадується тепер у Львові триденний візит у 1933 році фундатора футуризму Філіппо Томмазо Марінетті на прем’єру його п’єси *Полонені* у Великому Театрі (тепер Театр опери та балету). Як не згадують і сценографію до неї, створену Анджеем Пронашком (іл. 155). Це був один із перших прикладів “симультанної” конструкції сцени, яку Марінетті оцінив вище за спроектовану раніше у Римі славним Енріко Прамполіні, про що згадував у кількох інтерв’ю. Хоча самі перебування одіозного діяча, який на той час став високим урядником та радником Муссоліні, офіційні його вшанування у місті спонукали публікацію десятків інтерв’ю з ним, а також достатньо критичні реакції у пресі. Того самого року паризький організаційний комітет виставок АНУМу на батьківщині очолює інший, колишній уже, футурист із великим ім’ям – Джіно Северіні; справа зовсім не випадкова (з огляду на близькість творчих поглядів його та Павла Ковжуна у той час і спільне “футуристичне минуле”), та однак зовсім не відома і геть не досліджена. Виставка АНУМу в Українському Музеї свідомо локалізувала твори українських митців серед всесвітньо відомих авторитетів модерністського мистецтва, таких як Марк Шагал, Андре Дерен, Рауль Дюфі, Осін Цадкін, Амедео Модільяні, Пабло Пікассо, Джіно Северіні (це були головні їхні графічні роботи, які було дешевше і простіше доправити до Львова).

¹⁵ Є. Сверстюк, *Майстер вияснювати правду*, [у:] Іван Кошелівець, *Можна одверто? Або туга за катарсисом*, Харків, 2018.

¹⁶ Наприклад: Ришард Станіславський, який згодом стане директором Музею Штукі у Лодзі, найстаршого і єдиного музею авангарду у регіоні, вивчав історію мистецтв у Сорбонні – на цій посаді він замінить львів’янина Мар’яна Мініха.

¹⁷ Пйотр Пйотровський – один із провідних істориків та теоретиків сучасного мистецтва Центрально-Східної Європи та його місця у глобальній або радше альтерглобалістичній історії.

¹⁸ *Фр. малярства матерії*.

¹⁹ P. Piotrowski, *Polska sztuka między totalitaryzmem a demokracją*, текст із каталогу виставки *Warszawa – Moskwa / Moskwa – Warszawa 1900–2000*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2004; доступ на: <https://culture.pl/pl/artykul/polska-sztuka-miedzy-totalitaryzmem-a-demokracja> (*тут і далі – переклад А. Б.*).

²⁰ Цей сатиричний крокодилівський коментар Пйотр Пйотровський наводить у своїй останній книзі *Глобальний вимір мистецтва Східної Європи / Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Rebis, Poznań, 2016, с.19.

²¹ Як пише Пйотровський у згаданій вже статті до виставки *Варшава – Москва*: “Парадокс, однак, полягав у тому, що скерований проти влади [післявідлиговий постсоціалістичний мистецький дискурс] у певний момент був нею асимільований. Малярство післявідлигової абстракції та модернізованого постімпресіонізму стане майже офіційним стилем у Польщі 1960-х та 1970-х років. Модернізм, по суті скерований проти сталінської культурної політики, буде практично, хоч і з певним опором з боку партійної верхівки, постсталінською політикою визнаний і прийнятий” (P. Piotrowski, *Polska sztuka między totalitaryzmem a demokracją*).

²² Про великий вплив сюрреалістичних праць учасників “артесу” на ранню творчість одного з провідних творців польського концептуалізму, Збігнева Длубака, згадує Пйотр Слодковський – див.: *Споглядаючи здалека та зблизька. Три погляди на міжвоєнну творчість Генрика Стренга*, [у:] *Генрик Стренг / Марек Влодарський. Між центром і периферіями*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 2013.

монографії групи “artes” для своїх досліджень і розвідок також мав змогу відвідати як Львів, так і Париж.

Цей розлогий відступ та екскурс у повоєнну історію видається важливим і потрібним, щоб показати, у яких умовах і з яких позицій вів роботу Пйотр Лукашевич, досліджуючи історію львівського модернізму. Історичне ж підґрунтя його праці обговорює Пйотр Слосковський у *Післямові* до цього видання.

Тимчасом у рідному для “артесу” місті, як і в усьому СРСР, довго культивований “жах перед згубним впливом західної культури, продиктований [...] теорією вседоступності [зрозумілості] й переможного соціального оптимізму мистецтва соцреалізму, герметизував усі художні процеси, у тому числі й мистецтвознавчі”²³. До цього у Львові додавався вміло зрежисований сталінський концепт та спритно підживлений міф “панської Польщі”, який спирався на безсумнівно наявні міжнародні напруження та конфлікти 1920-х та 1930-х років на теренах Західної України у складі тодішньої Польської держави. Усі зв’язки та будь-яка співпраця з колишніми колегами та співмістцями були перервані на довгі роки²⁴, а вся “художня продукція” опинилася під суворим ідеологічним наглядом та вже згодом і самоцензурою. Таким чином українське мистецтво остаточно редукувалося до безхребетно-соціалістично-декоративно-фольклорного загону та опинилося у повній ізоляції від зовнішнього світу, а про будь-яку незалежну теорію чи критику мистецтва годі згадувати. Було створено сферу “образотворчого мистецтва” (радянський словесний новоутвір, який, здається, просто калькує російське “изобразительное искусство”), за словами Олени Ріпко, – “теплично підживлюваного незворушного перевертня – потворно декоративну квазікультуру...”²⁵. Сконструйовано особливу реальність, межі якої, здається, залишаються непорушними й дотепер. По собі ця квазікультура залишає великий набір “формальних засобів” для самовідтворення, у тому числі “мистецтвознавчих”, чіткий розподіл на “жанри” та суворе мірило “високого й низького” у мистецтві.

У 1955 році за “амністією безневинних” із сибірських таборів повертається з інвалідністю Ярослава Музика; 1961-го з неї знімають судимість, вона надалі “работает во Львовском отделении Союза художников СССР художником, проживает в г. Львове, ул. Советская, 26, кв. 13 [...] к работе относится добросовестно”²⁶. Про будь-які відступлення чи експерименти годі й думати. Безцінні ж спогади мисткині щодо львівського міжвоєнного середовища значно збагачують розвідки Пйотра Лукашевича під час його візитів до Львова у 1960-ті і 1970-ті, а пізніше – й у листуванні. (Про інші важливі контакти в місті Лукашевич згадує у передмові до українського видання.) Доступ до архівних матеріалів у той час критично обмежений, навіть до передвоєнної періодики – тодішню щоденну польську пресу не вільно замовляти річними підшивками, а лише окремими номерами, українська ж практично вся опиняється під сімома замками у “спецхранах”... Архів та збірку Музики вдалося зберегти завдяки запобігливості її чоловіка, який переховував їх основну частину після арешту дружини, інша ж частина була знищена під час обшуків. Цей архів, як уже згадано, стає безцінним джерелом для досліджень Олени Ріпко.

Повернімося ще раз до її відчайдушної спроби знайти рівновагу та встановити справедливість, повернути вигнаних і репресованих та закрити “чорні діри” в історії новітнього львівського мистецтва – одним словом, відновити “моральність традиції” і через це наново “сконструювати минуле”. В однойменному тексті Олена Ріпко не тільки приводить великий масив прихованої, забороненої та знищеної у попередні пів століття інформації, яка стосується творчого середовища 1910-х – 1940-х у Львові, але й намагається її поєднати у цільний наратив. Дослідниця також шукає способів його продовження, хоча б тонкою ниткою, у радянські 1990-ті. Пробує знайти його у роботах тих, кого дещо поблажливо називає “мишмоволі компромісними ‘семидесятниками’”, але сама ж визнає їхню творчість обмеженою

“тримасами суспільно-мистецького життя ‘іх’ десятиріччя – повсюдними завданнями забезпечення виробничих відносин, до дрібниць розробленою системою регламентацій, названих ‘соціальним замовленням’”. Називає декілька імен уже “вісімдесятників”, які знов-таки є “відгалуззям тієї ж малярської школи”.

Виглядає, що ситуація замикає коло, втрачене і “страчене” позбавляють повноти і самої здатності бачення. Що є найбільш симптоматичним – Ріпко абсолютно поминає тих, кого не можна вже віднести до творців “образотворчого мистецтва” і які вже ніяк не належать до “тієї ж [порадянської] малярської школи”, тих, кому під кінець вісімдесятих вдається віднайтися поза межами згаданої всепереможної “квазікультури”. На початку 1990-х, коли Олена Ріпко пише “Моральність традиції”, на Заході та в сусідніх країнах уже відомі імена львів’ян Олександра Аксініна, Ніколая Філатова, Галини Жегульської, Андрія Сагайдаковського, Мирослава Ягоди, – та про них авторка не згадує. У своєму місті вони практично й дотепер відсутні і непомітні абсолютно у той самий спосіб, що й передвоєнні модерністи та авангардисти; здається, що неможливість повноцінного минулого робить неповноцінним і теперішнє, і навпаки. Викреслений і “нездійснений” модернізм, багаторічна ізоляція в оточенні вкрайного “служального візуального” не дозволяють дотепер уповні оцінити також і явище львівської школи фотографії та кіно першої половини ХХ століття – тут знову, безсумнівно, діє принцип зворотного зв’язку: невизнання такого значного явища у мистецтві довоєнному позбавляє статусу й сучасний медіарт. Подібні приклади та імена можна множити – не втримаюся, щоб не згадати хоча б іще декількох митців світового штибу, без яких львівський культурний ландшафт виглядає бідно: композитора-додекафоніста Юзефа Коффлера, письменницю, конструктивістську поетку та теоретикину Дебору Фогель, а також філософа-феноменолога Романа Інгардена, роботи якого неабияк вплинули на сучасну теорію мистецтва...

Класична вже праця Пйотра Лукашевича про групу “artes” та львівське середовище модерністів становить чи не єдину повноцінну пропозицію платформи, яка поєднує великий масив явищ, подій та творчих особистостей, складає досить повну мозаїку взаємних пов’язань між ними. Цей найбільш повний та ретельний опис того середовища, як тла для творчої біографії “артесу”, залишається безконкурентним серед польських і українських досліджень. Він змінює певну оптику сприйняття наступних, а часом і попередніх подій у львівському мистецтві. Творить його “планету” на противагу “чорним дірам”, що розверзалися понад пів століття. Монографія Об’єднання “artes” стала основою для багатьох наступних розвідок і встановила канонічну хронологію початків львівського модернізму. Унікальна на свій час можливість зустрітися з живими учасниками “артесу” та/або членами їхніх родин по обидва боки кордону, митцями і свідками подій з найближчого оточення, дала книзі надзвичайну фактографічну інтенсивність та наповнила особливою для наукової публікації енергією. Це стало зразком, а також спонукало до подальшого доповнення, за згодою та підтримкою автора, цього нового, українського видання ілюстративним та фактографічним матеріалом²⁷, доступ до якого став можливим в останні десятиліття.

Без сумніву, монографія “артесу” має й певні “недомовленості” – на перший погляд відносно небагато уваги в ній приділено історії українського модерністичного руху у Львові. Як уже коротко було згадано, це мало об’єктивну причину – у радянський час доступ до архівів, збірок та навіть передвоєнної періодики у Львові був обмеженим або просто закритим, особливо це стосувалося матеріалів, пов’язаних з українським інтелектуальним та мистецьким середовищем, – абсолютна більшість його діячів були тавровані як “буржуазні націоналісти”²⁸. Та водночас польський дослідник Пйотр Лукашевич мав тоді більшу свободу – наприклад, можливість вести кореспонденцію з кількома митцями з української діаспори на Заході (один із таких листів до нього зі США від Володимира Ласовського вперше наведено на с. 298–299), що для історика мистецтв з УРСР було просто неможливим. Цю частину добре доповнюють

²³ Ріпко, с. 61.

²⁴ У 1960-ті та 1970-ті контакти відновлюються, відбуваються навіть взаємні відвідини – до Польщі мають змогу поїхати подружжя Сельських, Леопольд Левицький, Карло Звіринський. Вже на початку 1960-х навіть кілька місяців у Львові проводить Йонаш Штерн – уродженець Калуша та учасник Краківської Групи. Однак серйозно на мистецький процес у Львові ці контакти вже не впливають і мають швидше приватно-товариський характер. Про такий вплив можна говорити у випадку творчості Карла Звіринського, але він вимагає додаткових досліджень.

²⁵ Ріпко, с. 4.

²⁶ Ріпко, с. 195.

²⁷ Додано понад 120 ілюстрацій; до того ж перше видання 1975 року було ілюстровано чорно-білими репродукціями.

²⁸ У “повідлиговій” уже *Історії українського мистецтва* Павло Ковжун, наприклад, характеризується у такий спосіб: “...підпав під вплив різних формалістичних течій, зокрема конструктивізму, кубізму й футуризму. [...] виступав у пресі з нарисами про українське мистецтво [...]. В його судженнях проявилися буржуазно-націоналістичні погляди” (*Історія українського мистецтва*, т. 4, кн. 2, видання Головної редакції Української Радянської Енциклопедії АН УРСР, с. 299), а у справі НКВД проти Михайла Семенка у 1930-х він був названий навіть “фашистом” (ця інформація отримана від дослідниці харківського авангарду пані Тетяни Павлової, авторки монографії *Мистці українського авангарду в Харкові*, 2017).

публікації, присвячені передусім українському мистецькому середовищу у міжвоєнному Львові, що вийшли після 1990 року: поза обговореною тут книгою Олени Ріпко, йдеться про дослідження Романа Яціва²⁹, Євстахії Шимчук³⁰.

Критичному аналізу піддає монографію “artes” Пйотр Слодковський у *Післямові*, написаній спеціально для цього видання. Один із головних його закидів стосується західноцентричних інтерпретацій творчості артесівців, актуальних у польському мистецтвознавстві в часи написання книги. Теперішня оптика історії мистецтв полягає радше у “горизонтальній” її версії і методології, яка передбачає альтерглобалістичне бачення, розвинуте передусім у роботах Пйотра Пйотровського³¹, на ідеї якого й спирається Слодковський. Однак для українського видання, на цій стадії досліджень львівського та українського модернізму й авангарду загалом, без сумніву, найважливішою є можливість встановлення хронології подій, збір і накопичення фактів та інтеграція їх у ширший культурний наратив. І з цієї точки зору дослідження Пйотра Лукашевича має хрестоматійний характер.

Безумовним і необхідним елементом встановлення “моральності традиції” є й ретро-спективне звернення Слодковського у *Післямові* до передвоєнної львівської школи історії мистецтв, у яку він вписує діяльність автора та показує місце самої монографії у світлі розвитку її ідей. Однією з головних рис цієї школи було дослідження та висвітлення давніх і новітніх явищ у львівському мистецтві в загальноєвропейському контексті, а також особлива увага до мистецтва найновішого. Такий підхід є вкрай необхідним і школі теперішній, якщо ми взагалі можемо говорити про її існування.

Власне відсутність ширшого понятійного та термінологічного апарату дещо ускладнювала роботу з перекладом книги, і декотрі моменти потребують пояснення з боку перекладача та редактора.

По-перше, написання самої назви Об’єднання Митців “artes” – латинкою і з малої літери: саме в цей спосіб назва групи була записана в більшості її різноманітних документів, надрукована у каталогах чи плакатах виставок. На ньому наполягали свого часу Роман та Маргіт Сельські в особистих розмовах з автором, і в такій версії вживає її Пйотр Лукашевич у своїй монографії. Хоча в літературі (та інтернеті) можна зустріти написання з великої або й усе слово з великих літер; в українських публікаціях зустрічається також написання кирилицею. За однією з версій, ідея назви належить Єжи Янішу, а написання з малої літери також мало означати егалітарність мистецтва, якому присвятилися учасники “артесу”. Можливо, вплив на це мала також група “a. r.”, заснована двома роками раніше³². Ми ж пишемо “artes” у цій первісній оригінальній версії, а відмінюємо назву групи українською, що перекладачу і редактору видається логічним і зручним для читача. Те саме правило застосовано й до назв груп та, зокрема, видань, головно польських.

Імена дійових осіб перекладені українською і наведені в оригінальному написанні латинкою при кожній першій згадці у кожному з розділів. Окрім цього, наприкінці видання можна знайти іменний покажчик в обох версіях.

Перекладаючи книгу, треба було пам’ятати, що ми живемо у добу інтернету і завдяки пошуковим системам можна отримати додаткову інформацію про окремі персоналії, події чи інституції. Саме тому поза оригінальними написаннями імен у головному тексті, а не лише в примітках, наведені також оригінальні назви виставок, публікацій чи мистецьких праць (що дозволить легко їх ідентифікувати на сайтах більшості музейних збірок чи в іншомовній літературі). За тією самою логікою пишуться скорочення назв музеїв – в оригіналі. Окремого пояснення потребує назва Музею Штукі у Лодзі (Muzeum Sztuki w Łodzi) – саме таке написання (а не Музей Мистецтва, як мало б бути в перекладі) є вимогою цього закладу, і не тільки до українського перекладу: це оригінальна, відома у світі, назва музею. Усі слова у назві цієї інституції, так само і в назвах інших організацій чи подій з передвоєнного періоду, у тому числі українських, подаються з великої літери – згідно з тодішнім правописом.

Усі інші можливі розбіжності з чинним правописом української мови, про які тут не згадано, лежать у сфері відповідальності й переконань перекладача та редактора видання і не стосуються роботи літературних редакторів чи коректора. Вони слугують дотриманню специфіки тексту і представленої теми.

Таким чином і в такій, дещо розширеній, формі монографія Пйотра Лукашевича *Об’єднання Митців “artes”* виходить українською мовою. Без сумніву, вона являє собою ту платформу, і навіть фундамент, який дає можливість конструювати та відбудовувати всю різноманітність та багатство модерністичної традиції у Львові, а також інакше подивитися на сучасне мистецтво у місті. Моральність цієї традиції полягає передусім в інклюзивності широкого кола її діячів та творців, вдячності тим, хто зберігав та накопичував, часом по крихтах, пам’ять про них.

Робота над цією публікацією тривала понад три роки, і її успіх багато в чому завдячує участі в ній автора монографії, його зичливій увазі та вникливій допомозі. Кожна зустріч упродовж цього періоду, як і ті, що відбувалися ще раніше, приносила натхнення для подальшої роботи, а також звичайне задоволення від цікавого та щирого спілкування. За що сердечно Пйотру Лукашевичу вдячний.

Вдячність належить також багатьом іншим особам в Україні та Польщі, які доклалися до реалізації цього видавничого проєкту фаховою порадою та/або практичною допомогою. Серед них: Ірина Антоняк, Анета Блащик-Смолець, Наталія Бунда, Ольга Васишин, Тетяна Вуєва, Ева Гоушка, Софія Дяк, Александра Кайзер, Йоанна Кордіак, Анна і Влодко Костирки, Пауліна Курц-Май, Вікторія Маліцька, Софія Махніцька, Ірина Мацевко, Цезарій Печинський, Марек Пежхала, Павел Політ, Пйотр Рипсон, Анна Сацок-Гонсовська, Остап Сливинський, Пйотр Слодковський, Ева Сколімовська, Анна Стельмащик, Пшемислав Строжек, Олена Субач, Ярослав Сухан, Іван та Лук’ян Турецькі, Тетяна Федорук, Малгожата Хмель, Мацей Холевінський, Ігор Хомин, Анна-Агнешка Шабловська, Ришард Ціхи, Пйотр Ямський, яким щиро дякую.

Андрій Бояров

Листопад 2020, Львів

²⁹ Перш за все фундаментальний том-довідник *Українські мистецькі виставки у Львові (1919–1939): довідник-антологія мистецько-критичної думки* (ЛНАМ, Львів, 2011) та ціла низка монографічних публікацій цього автора.

³⁰ Текст-дослідження у: *Роман Сельський. Малярство: альбом*, Софія, Київ, 2004.

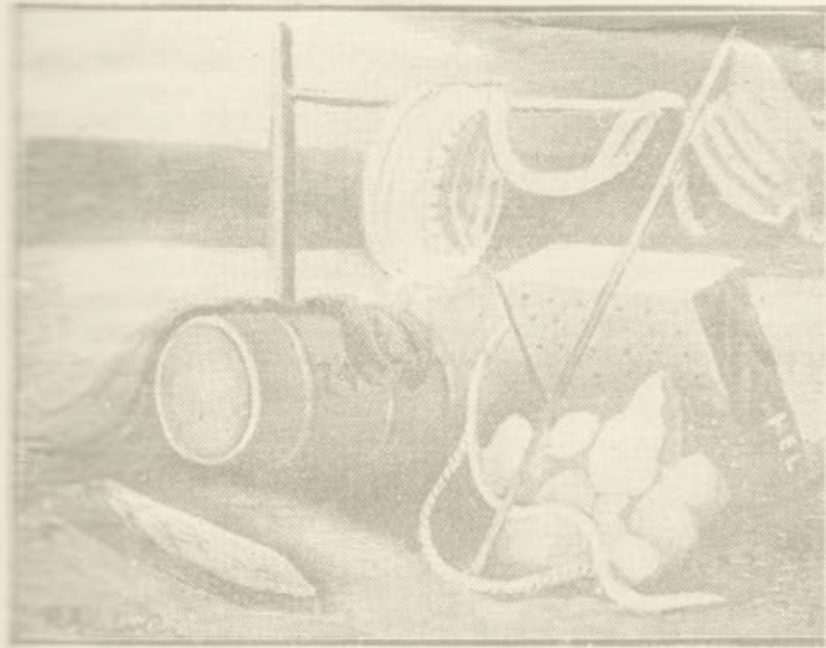
³¹ Див. згадану раніше книгу Пйотровського *Глобальний вимір мистецтва Східної Європи*, а також *Авангард у міні Ялти / Awangarda w cieniu Jalty*, Rebis, Poznań, 2005.

³² Скорочення від *пол. artyści rewolucyjni, awangarda rzeczywista* – революційні митці, справжній авангард.

Wystawa lwowskiego zrzeszenia art. plastyków „Artes”

W nowej fazie rozwojowej sztuki... dają się zauważyć... prądy. O ile przed... laty — wszystkie... dążenia w plastyce o... się dookoła zasad wpły... z formalnych, czę-

stości malarskiej, której źródło wy-
pływa z najwęższych nawarstwień
duchowych współczesnego człowie-
ka. Życie nowoczesne przeistoczyło
nasz ką widzenia na świat rzeczy-
wisty. Co krok napotykamy na cały
szereg zjawisk nowych i niespodzia-



Roman Sielski: „Motyw z nad morza”.

...mał barwnych zainteresowań... o tyle ostatnie lata przy-
... znowu nowość w posta-
... i usiłowań zmierzających do
... naszej świadomości
... do rozbudowy rzeczywi-

nych, mających ścisły związek przy-
czynowy z trybem naszego bytowa-
nia w warunkach wprost nieprawdo-
podobnie odmiennych od tych, które
np. kształtowały duszę i umysł czło-
wieka XIX-go wieku. To nowe wa-

...nowych faktów w każdej dziedzinie
życia, spowodowały tęsknotę za no-
wymi przeżyciami w plastyce, której
stoicyzm, intelektualizm, aż do pu-
stej dylektyki form, sprowadził za-
gadnienia malarskie do negacji wsze-
lkiej treści życiowej, do oschłej a
czasami wprost do powierzchownej
dekoracyjności w sztuce. Zaczęła się
walka o treść, o związek metafizycz-
ny między tem, co nas otacza a tem,
co w nas samych za rzeczywistość u-
chodzi. Zaczęto więc doszukiwać się
tego związku między treścią a for-
mą, zaczęto podkreślać realność
przedmiotu, jego znaczenie funkcyj-
nalne, jako symbolu naszych wy-
obrażeń. Kubizm — czy nawet kon-
struktywizm był abstrakcją zmy-
słów w stosunku do pojęć rzeczywi-
stych — surrealizm natomiast, jest
reakcją pierwiastków emocjonal-
nych w sztuce. Dzięki kontrastom,
przeciwstawieniom tych pojęć — czy-
stej, absolutnej abstrakcji form —
kierunek ów jest poczęści programo-
wym wprowadzaniem do sztuki ele-
mentów zupełnie sobie obcych i
przez to właśnie wzajemnie się do-
pełniających. Zagadnienia malarskie
surrealistów wyglądają czasami tak,
jak gdyby patrzeli oni na świat rze-
czywisty przez mikroskop: budują
swe obrazy z materiału jaknajbar-
dziej realnego, który jednak w ży-
ciu codziennym pomijamy, a który
na ich płótnach całkiem nowego na-
biera znaczenia. Ow materiał widzi-
my w obrazach surrealistów często-
kroć w stosunkach i zestawieniach
w życiu codziennym niespotykanych.
To nowe pojęcie rzeczywistości od-
najdujemy w niektórych pracach
członków grupy „Artes”. Pod wzglę-
dem ideowym nie jest ta grupa cał-
kowicie jednolitą. Liryka form u

...skim par-
stem międ-
stwem res-
konserwen-
zagadnień
nego praw-
nych wart-
faktura w
rządkowuj
malarstwo
M. Reichó
ogólnego t
mi nazwa-
wnami zas
Janischa,
R. Sielski
nie przez
tych nat-
tu niektór
wej realno
pia się tu
gerujące
zastanowi
ścią dyspe
pokolenia,
na wystaw
ny jej for-
to odrzu-
analogja
ważnej cz-
m. stami,
skie nie o-
niezależn
gorącej w-
stja wyod-
sztuce nie
zawsze ja-
formistam
Podkreś-
stawców o
lowideł, o
stwie dni
nabiera w-
Należy s-
warszawsk
poważnieja

W salonie Czesława Garlińskiego wystawilo
swe prace malarskie „Zrzeszenie Artystów Plas-
tyków Artes” ze Lwowa.
Zrzeszenie to, jak czytamy we wstępie do ka-
talogu, hołduje tym samym ograniczeniom sztuki,
a więc tym samym ideom negatywnym, które
stanowiły hasło „Błoku” i jego rozgałęzień.
A więc zarzekanie się „fabuły” literackiej, histo-
rycznej i... metafizycznej (!) — a na to miejsce
„czysta sztuka”, która „chce ujawnić wartości,
które tkwią w niej samej” — co jest pustym fra-
zesem, dopełnionym tak: „chce wzruszyć widza
harmonją czy kontrastem kolorów, czy form i tą
siłą, która bije od dwóch kolorów, położonych
przez malarza lub dwóch kształtów przez niego
zharmonizowanych”.
To byłaby czysta sztuka dekoracyjna. Trzeba
przyznać, że inne odłamy tej „nowej” sztuki
miały szersze założenia, przynajmniej pozornie.
Ale mniejsza o programy. Zobaczmy utwory.
U kilku artystów kolor jest przykry, choć
przypomina paryskie wzory, a formy są nie-
me — a nie ratuje ich, w jednym przypadku tło
pstrokatych kropek, zastępujące rantazje.

Jest to drugi kraniec naturalizmu. Tam pano-
szy się niewola szczegółów widzianego — tu za-
kaz zmywa widziane.
„Motyw z nad morza” tegoż artysty jest peł-
niejszy, dojrzałszy. Tam barwa również ocala ob-
raz, a szczegóły są niemal z wiernością fotogra-
ficzną oddane. Nastrój ponury, wymowny.
Jest to interesujący talent — w niewoli.
A układ obrazów — oryginalny, choć umyślnie
ubogi.
Kompozycje Stefana Wojciechowskiego są
subtelne w kolorze — np. figura mężczyzny,
rzecz o żywym, prostym układzie.
Tegoż artysty projekty dekoracji teatralnych
są, bardzo być może, dosyć interesujące — niestety,
jednak, nie wiem, do czego się mają stosowa-
ć. Dekoracja „sama dla siebie” nie istnieje,
tak samo jak „reżyser sam dla siebie”, czyli re-
żyser świeżego powietrza — i jak wogóle sztuka
„sama dla siebie” — np. bez artysty, bez świa-
domości, że artysta coś chciał nią wyrazić. O tem
„nowe” zrzeszenia winnyby pamiętać.
Interesujący projekt pomnika ś. p. majora
Idzikowskiego dał Aleksander Krzywobłocki.

передмова до українського видання

Пів століття тому

У 1964 році я почав працювати в тогочасному Сілезькому Музеї у Вроцлаві у відділі малярства. Мені видавалося очевидним, що полем моїх зацікавлень буде львівське мистецтво, оскільки це якое природно виникало з історії вроцлавської колекції польського малярства, яка походила переважно з львівських збірок. У пошуках теми, над якою міг би працювати, я натрапив на творчість учасників львівського Об'єднання „artес”. Знав я про них небагато, окрім того, що вони були пов'язані з сюрреалізмом, і це мене зацікавило. Не чужими для мене були прізвища Генрика Стренга (Марєка Влодарського)*, про якого писав у часописі „Przegląd Artystyczny” Александер Войцеховський; Людвіка Ліллє, про пізні паризькі роботи якого нагадала Владислава Яворська, або Єжи Яніша. Пам'ять про останнього існувала у вроцлавському Музеї завдяки виставці, яку організував кількома роками раніше зберігач Мар'ян Вуйцяк, котрий прибув зі Львова. На ній були представлені малюнки, створені після Другої світової війни у Нижній Сілезії. Згаданих митців у той час уже не було серед живих. На щастя, жили ще інші учасники групи або їхні найближчі родичі.

Я вирішив заглибитися в дослідження діяльності Об'єднання „artес” і запропонувати її темою докторської дисертації. Моїм керівником погодився стати професор Анджей Ришкевич в Інституті Мистецтв Польської Академії Наук у Варшаві.

У Вроцлаві перебував один з фундаторів „артесу” Александер Кшивоблоцький — архітектор за освітою, автор фотомонтажів, експонованих на львівських виставках. Він обіймав посаду охоронця історичних пам'яток Нижньої Сілезії, а коли ми познайомилися, вже вийшов на пенсію. На щастя, склалося так, що він володів привезеною зі Львова документацією власної мистецької діяльності, а також усього „артесу”. Це були безцінні для мене каталоги виставок та інші публікації на чолі з *Листівкою „artес”*, фотографії переважно втрачених праць і велика збірка вирізок із періодики з описами виставок**.

У Кракові мешкав Тадеуш Войцеховський, який після Другої світової війни проєктував костельні вітражі. У старій кам'яниці, у великій кімнаті-робітні, повній різного обладнання і скульптури, він показав мені свої картини часів „артесу”, а також документи цього періоду і, поміж іншими, — цінний, бо єдиний збережений, примірник анкети, розписаної учасниками Об'єднання на тему так званого „фактореалізму”.

Довгі, бо розпочаті 1967 року, старання в Міністерстві Культури і Мистецтва про виїзд до Львова увінчалися успіхом, і в листопаді 1968-го я провів тиждень у місті, де „artес” народився. Уже тоді я думав про виставку „артесу” у Вроцлаві і мету свого приїзду вбачав, зокрема, в пошуку творів, які можна було б позичити для неї. Я відвідав передусім Маргіт і Романа Сельських, з якими познайомився трішки раніше, коли вони відвідували Вроцлав. Вони мешкали в невеликій квартирі в модерністичній кам'яниці на вулиці Академіка Павлова (колись — Домагаличів). Обидва мистецько активні — він, викладач Інституту прикладного і декоративного мистецтва, був у сучасному львівському середовищі беззаперечним мистецьким авторитетом, опроміненим, як і Маргіт, легендою передвоєнних паризьких спогадів. Я міг передивитися збережені довоєнні роботи — картини і графіку Романа, гуаші, рисунки і монтажі Маргіт, а також документацію картин, збережену у фотографіях і газетних вирізках. У львівських музеях — Картинній галереї і Українському музеї — я знайшов, однак, небагато з того, що придалося б до виставки. Першу розвідку я зробив теж у бібліотеках, хоча доступ до різних матеріалів у Науковій бібліотеці ім. Стефаніка (колишній Оссолінеум) виявився обмеженим. Я знав, що маю повернутися на довше. У червні 1969 року я прибув до Львова на два тижні.

Можливим це стало завдяки приватному запрошенню львівського історика мистецтв Володимира Овсійчука, з яким я познайомився раніше і який викладав у тому ж Інституті, що й Роман Сельський. З'явилася можливість поговорити з іншими митцями з широко окресленого кола "артесу", зокрема і з Романом Туриним. З його колекції вроцлавський музей придбав пізніше кільканадцять рисунків та акварелей Людвіка Ліллє. Турин і малярка Ярослава Музика переказали також інформацію про українське мистецьке середовище, близько пов'язане з "артесом". У Львові я відвідав брата загиблого маляра Мечислава Висоцького, який показав мені багато гуашей, акварелей і рисунків митця.

Контакти з родинами артесівців, які вже відійшли, були важливим джерелом інформації про їхні життя і творчість. Першою треба згадати вдову Марека Влодарського [Генрика Стренга], також малярку, Яніну Брош-Влодарську, яка мешкала у Варшаві. Вона володіла правдивим скарбом – великою частиною творів чоловіка, які сама ж урятувала і вивезла під час війни зі Львова. Це була збірка олійних картин, а передусім кількасот робіт на папері, чудових рисунків і акварелей. Мій керівник, професор Ришкевич, замовив в Інституті Мистецтв ПАН виконання фотодокументації більшості з них.

Я листувався з родиною Людвіка Тировіча – вдовою Ідою Тировіч і його братом, професором Мар'яном Тировічем.

У Вроцлаві зустрічався з сином Стефана Войцеховського, Анджесом, також митцем.

Дуже придалися розмови з митцями, приятелями з львівського періоду – Станіславом Тессером, Євстахієм Васильковським, Станіславом Крамарчиком. Від Марії Тессер я отримав цінні фрагменти львівських і паризьких спогадів, записаних барвистою мовою Єжи Янішем. Тільки невелика їх частина вийшла друком у лондонській газеті "Wiadomości", а інша, на жаль, втрачена.

Я розмовляв або листувався з активними перед війною у львівському середовищі критиками мистецтва. Згадати насамперед потрібно мою викладачку історії мистецтв у Вроцлаві, професорку Гелену Блюм, а також Єжи Кульчицького, Яніну Кіліан-Станіславську й Ігнація Віца, автора опублікованих львівських спогадів.

Знання, переказані учасниками і свідками подій, потрібно було підтвердити на основі збереженої документації у формі каталогів, запрошень, небагатьох листів тощо, а особливо рецензій виставок, статей та різних повідомлень у пресі. Перегляд підшивок давньої львівської періодики, і не тільки львівської, був великою роботою і потребував витривалих пошуків. Через ускладнений доступ до збірок львівських бібліотек, залишалися бібліотеки у Польщі, передусім Ягеллонського Університету або Університетська бібліотека у Познані. Належно пам'ятати, що були це часи без інтернету, цифрових апаратів, ксероксів та інших подібних технічних полегшень.

Першою нагодою представити результати моїх розвідок стала згадана виставка в Музеї, тоді Сілезькому, тепер – Національному Музеї у Вроцлаві. Відкрита у квітні 1969 року, вона називалася *artes 1929–1934*.

З нагоди виставки був виданий ілюстрований каталог з кольоровою репродукцією картини *Таємниця Тадеуша Войцеховського* на обкладинці. Кольорова репродукція у ті часи була надзвичайним явищем у такого типу публікації. На виставці зібрано роботи учасників "артесу", свіжо придбані Сілезьким Музеєм, позичені зі збірок кількох польських музеїв і приватних колекцій Яніни Влодарської і Тадеуша Войцеховського. Вдалося здобути картини Сельських і Войцеховського зі львівських збірок. Відділ документації на виставці містив публікації Об'єднання і знімки втрачених творів. Експозиція викликала велике зацікавлення, про що свідчить запрошення показати її у варшавській Сучасній Галереї Марії і Януша Богущьких, а згодом у Музеї Західного Помор'я у Щецині. У столиці виставку із захватом описав у газеті "Życie Warszawy" Ігнацій Віц.

Восени того ж року я представив на сесії Товариства Істориків Мистецтв у Слупську фрагмент дисертації під назвою *Об'єднання "artes" і питання сюрреалізму*. Пам'ятаю, що під час обговорення професор Мечислав Порембський, говорячи про "артес", підтримав мою інтерпретацію паризьких пов'язань львівської групи, що дуже мене втішило.

Щоб окреслити ширше тло або своєрідну передісторію Об'єднання, потрібно було дослідити прояви діяльності мистецького авангарду у львівському середовищі перед утворенням "артесу". До них належали контакти Людвіка Ліллє з познанською групою "Zdrój", виставки формістів у Львові, ще під первісною назвою експресіоністів, відома анкета щодо експресіонізму львівської

"Вечірньої Газети", створення львівської "філії" формістів, виставка Генрика Стренга і Отто Гана у 1928 році. Інтерв'ю з тоді ще живими колишніми формістами зі Львова – Яном Гринковським і Зигмунтом Радніцьким багато інформації не дали. Вони воліли говорити про свою пізнішу творчість. У випадку Радніцького з його ранішими формістичними роботами мені вдалося познайомитися вже тільки завдяки зичливості його вдови, Наталії Радніцької. А акварелі іншого львівського митця, Владислава Кшижановського, який до формістів не належав, але їхньою творчістю захоплювався і творив під їхнім впливом, я побачив у його племінниці, професорки Гелени Мадурович-Урбанської у Кракові.

Остаточо дисертацію про "artes" я завершив і захистив у Варшаві 1973 року. Опублікована вона була через два роки у вроцлавському видавництві Оссолінеуму в рамках редакційної Інститутом Мистецтв ПАН серії *Studia z historii sztuki / Smydii z ismopii mистецтва*. Частина екземплярів опинилась тоді й у Львові. Книга отримала, як раніше каталог виставки, визнання живих учасників і свідків діяльності "артесу" та викликала зацікавлення в колах молодших українських митців. Позитивно було оцінено увагу до українських пов'язань Об'єднання та ролі групи АНУМ. До теми "артесу" і львівського авангарду я час від часу повертався і згодом, зокрема 1985 року, коли організував у Національному Музеї у Вроцлаві монографічну виставку Людвіка Ліллє, яка пізніше експонувалася в Національному Музеї у Варшаві. Безпосереднім приводом її створення стала передача до польських музеїв братовою митця, парижанкою Іреною Ліллє повного його спадку, який містив роботи, створені після виїзду до Парижа 1937 року.

Сьогодні, через багато років, я з радістю стверджую, що зацікавлення історією львівського авангарду в незалежній Україні не згасло, а навіть значно поживалося, що доводить, між іншим, також ініціатива публікації моєї книги українською. Першою таке зацікавлення та ідею її видання українською виявила пані Богдана Пінчевська, за що їй дякую.

Я вдячний теперішньому видавцеві моєї праці – Центру міської історії Центрально-Східної Європи у Львові, який прийняв це складне завдання. Національному Музею у Вроцлаві дякую за безоплатне виконання фотографій мистецьких творів і документації з власних збірок та згоду на їх використання в українському виданні книги. Моя вдячність Пйотру Слосковському, експерту у творчості Генрика Стренга / Марека Влодарського за написання післямови до моєї книги. Передусім, однак, дякую пану Андрію Боярову, львівському митцеві і дослідникові львівського авангарду, за докладені зусилля і витривалість у перекладі книги, її науковій редакції та опрацюванні доповнень для українського читача, а також значне збагачення ілюстративного матеріалу і знайдення відповідного видавця. Ентузіазм та енергія Андрія Боярова зробили можливим українське видання монографії Об'єднання "artes" у цілком новій формі.

Пйотр Лукашевич

Травень 2020, Вроцлав

* митець – учасник "артесу" єврейського походження Генрик Стренг під час німецької окупації змінив документи особи, а з ними й ім'я, на Марек Влодарський, яким підписав більшість власних давніх творів і яке вживав уже до своєї смерті у 1960 році. – Усі примітки тут і далі в тексті, відмічені зірочкою та виділені курсивом, належать редактору Андрію Боярову

** фрагменти саме цих віршків використані на с. 16, 20, 23 цього видання

Вступ до видання 1975 року

Об'єднання Митців "artés" виникло у Львові ледве чотири з лишком десятиліття тому. Від перших львівських проявів "нового мистецтва" минає щойно пів століття. Проте дослідникові, який береться за цю тему, може видатися, що він має справу з явищами якоїсь віддаленої, майже забутої епохи. Особливо виразну межу позначила Друга світова війна. Творча спадщина самої лише групи "artés" зазнала непоправної втрати. Загинув увесь чи майже весь доробок таких митців, як Отто Ган і Александер Рімер. Зникла більшість творів Мечислава Висоцького, Єжи Яніша та Маргіт Сельської. Небагато знайшлося робіт з передвоєнного часу Людвіка Ліллє. Трагічними були долі деяких митців. Отто Гана й Александра Рімера вбили гітлерівці. Мечислав Висоцький загинув у аварії, коли йому було тридцять. Ще до війни також помер Павло Ковжун. Багато хто відійшов уже ближче до наших днів, переважно не доживши до шістдесяти: Людвік Ліллє, Єжи Яніш, Марек Влодарський (Генрик Стренг), Людвік Тировіч, Стефан Войцеховський. Безповоротно відійшло у минуле саме середовище. Неподільне свого часу коло людей розפורшилося, традиції перервалися.

Через усе це складно сьогодні реконструювати цілісний образ творчих починань, які в міжвоєнні роки похвалювали львівське мистецьке середовище, а особливо явища, знаного під назвою "artés". Також не дивно, що в повоєнний період цю проблематику згадано лише декілька разів, досить загально, в межах ширших досліджень, причому автори не оминули зрозумілих у такій ситуації спрощень та помилок¹. Ширші, хоч і фрагментарні відомості містила одна з відкривчих статей Анджєя Войцеховського про Генрика Стренга (Марєка Влодарського), що великою мірою ґрунтувалася на розповідях самого митця². Львівське середовище, у формі спогадів та есе, згадував також Ігнацій Віц³. На виставці під назвою *Від "Молодої Польщі" до наших днів*⁴, яку організував Національний Музей у Варшаві, експонували, зокрема, добірку рисунків і літографій учасників "артесу". Однак вперше за багато років зібрати й інтерпретувати доробок усього Об'єднання "artés"

¹ A. Jakimowicz, *Kronika polskiej awangardy 1912–1945*, "Przegląd Artystyczny", 1958, r. 13, nr 1, s. 20; A. Kotula, "Artes", *Encyklopedia współczesna*, Warszawa, 1959, s. 483; T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3, Wrocław, 1964, s. 366–370; Z. Kępiński, *Stanisław Teisseyre, malarstwo*, [wstęp do katalogu], Warszawa, CBWA Zachęta, 1964; A. Ligocki, *O nowy kształt polskiej sztuki*, Kraków, 1970, s. 208–212.

² A. Wojciechowski, *Marek Włodarski. Z dziejów plastyki 20-lecia*, "Przegląd artystyczny", 1960, r. 15, nr 1, s. 31–33. Попри те що великий доробок митця добре зберігся, його ретроспективної виставки не організовано дотепер [перед 1975. – А. Б.]. Цього завдання не змогла виконати експозиція рисунків і гуашей, влаштована 1966 року у Музеї Адама Міцкевича у Варшаві (каталог за ред. Анджєя Еквінського: А. Еквінський, *Marek Włodarski. Ośrodek kultury Plastycznej ZSP, Muzeum Adama Mickiewicza*, Warszawa, czerwiec 1966), довоєнну творчість Стренга аналізував і Вацлав Боровський (W. Borowski, *Marek Włodarski, "Życie i Myśl"*, 1965, nr 9, s. 108–112). Крім того, є присвячена Марєкові Влодарському, не відома мені, магістерська робота Терези Совінської, написана під керівництвом професора Юліуша Стажинського. [Щодо останньої: Т. Sowińska, *Marek Włodarski. Zarys monografii życia i twórczości* (машинопис магістерської праці, Інститут Історії Мистецтв Варшавського Університету, Варшава, 1976). Великі ретроспективні виставки Генрика Стренга / Марєка Влодарського відбулися: 1981 року у Національному Музеї у Варшаві, 2013 року у Державній Галереї Мистецтва (Państwowa Galeria Sztuki) у Сопоті та Львівський національній галереї мистецтв; на 2021 рік заплановано виставку у Музеї Сучасного Мистецтва у Варшаві (Muzeum Sztuki Nowoczesnej), куратор – Пйотр Слєдковський – автор післямови до цього видання; усі ці презентації супроводжені добре опрацьованими каталогами чи публікаціями – див. розділ *Бібліографія. Публікації після 1975 року* наприкінці цієї книги. – А. Б.]

³ I. Witz, *Wspomnienia lwowskie – Księga wspomnień: 1919–1939*, Warszawa, 1960, s. 357; I. Witz, *Obszary malarstwa w wyobraźni*, Kraków, 1967 (в основному розділ: *Marek Włodarski*, s. 54). До епізоду львівського формізму недавно частково звернулася Йоанна Полляк: Pollakówna J. *Formiści*, Wrocław, 1972, s. 63. [На тему формізму і формістів у Львові див. нові опрацьовання др. Малгожати Герон (Małgorzata Geron). – А. Б.]

⁴ *Od Młodej Polski do naszych dni (Katalog wystawy)*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 1959.

MIECZYŚLAW TRETER

MARUDERZY MODERNIZMU

(Modernizm zdrowy a chorobliwy — Kubizm i jego pochodne — Niepoważni naśladowcy i podrabiacze — Spóźnione nowatorstwo — Wystawa grupy „ARTES“ w Salonie Sztuki Garlińskiego)

Miał swoje dreszcze chorobliwego modernizmu Poznań (kiedy w 1917 r. zaczęto wydawać „Zdrój“), miał potem Kraków (ekspresjonizm - formizm), następnie Warszawa (1918—1920, wszystkiego potrosze), nadeszła nareszcie taka chwila i na Lwów. Zbyteczna chyba dowodzić i tłumaczyć, że nie każdy modernizm jest objawem zgoła chorobliwym; chorobliwy modernizm powoduje infekcja, t. j. zarażenie; w sztuce dzieje się to zawsze za pośrednictwem cudzego organizmu, powiedzmy poprostu: drogą mniej lub więcej wstydliwego naśladownictwa.

Bonington, Turner, Gericault, Delacroix, Manet, Seurat byli na przykład w całym tego słowa znaczeniu nowatorami, ich „modernizm“ jednak nie był wynikiem cudzej szczepionki, lecz stanowił szczery przejaw ich artystycznej indywidualności, był emanacją ich ducha.

W nowszych zaś czasach Pissarro i Braque np., nie zapożyczając się od nikogo bezpośrednio, nie ulegając żadnym istniejącym już wzorom, stworzyli — dwadzieścia lat temu! — nowy w sztuce kierunek, znany pod nazwą kubizmu, który jakkolwiek

wiek sam nie wydał ani jednego prawdziwego arcydzieła, to jednak wywarł wpływ ogromny na cały dalszy rozwój sztuk plastycznych, i który zmienił wprost pogląd na świat i na istotę plastycznych problemów niemałej liczby głębiej myślących artystów.

Równocześnie niemal wystąpili rra widowię włoscy futuryści (także w r. 1911 mieli pierwszą wystawę w Paryżu).

Kubizm i futurizm ułatwił pośrednio wyleganie się całych stad niedorozwiniętych potworków o małych nawyczkach — trudno jednak winić o to twórców obu kierunków, którzy przedewszystkiem inne i ciekawsze mieli cele na oku.

Pierwsze, zupełnie już wyraźne ślady reakcji przeciw impresjonizmowi sięgają 1906 roku.

Kubizm postawił m. in. zasadę, że obraz nie zawdzięcza nic bezpośrednio naturze; jeśli malarz posługuje się barwą i kształtem, to nie dlatego, że umożliwiają one naśladowanie natury, tylko dla nich samych, jako bezsprzecznych walorów plastycznych.

Pierwsze prace Picassa w nowym stylu zjawiają się w latach 1907-8. Rozwijały się w 1909

kilkoma innymi, występują zbiorowo w r. 1911 na wystawie w Salonie Niezależnych. W r. 1912 przyłącza się jeszcze Juan Gris, Fr. Picabia, Metzinger, Gleizes, nieco później Marcoussis, Makowski, Lipszyc, Hayden i w. in.

Kubizm ma tedy już w 1912 r. zupełnie określoną fizjonomję, styl własny, odrębny; to co nastąpiło później, to były tylko pochodne odmiany, rozwojowe konsekwencje. Z czasem, teoria kubizmu przeprowadzona ze ścisłą konsekwencją aż do skrajnego końca, dała w wyniku absurd!

Skrajność prowadzi często do absurdu — stwierdzają Ozenfant i Jeanneret w swej książce o modernizmie w malarstwie (str. 153) i cytują jako dwa odstrasające przykłady zarówno Meissonier'a jak i Mondrian'a...

O tem, co się zaczęło dzieć w plastyce europejskiej od czasu wystąpienia kubistów — trudno opowiedzieć w kilku słowach. Trzebaby pisać tomy; sporo ich zresztą już napisano.

Do czego ostatecznie doszło, najlepiej poucza przykład Paryża: zjechały tam na żer „meteki“ z różnych stron świata i pod pretekstem nowatorstwa zaczęły płodzić coraz to nowe hasła, programy, coraz bardziej upraszczające wymagania, stawiane dotąd artyście, ułatwiające coraz to lepiej panoszenie się błagi, nieuczta, wewnętrznej pustki duchowej.

Nowe kierunki, nowe prze-

dział, i
szczu,
ko pat
A w
matyzi
plasty
daizm
strakty
jest ic
Han
grać n
tych k
głupoc
chętnie
parysc
ko pr
kiej, lu
słowi,
wostki
sie i c
robku.

Dos
wierzy
tysta
sztuką
Pod
deform
kształt
kiego c
metryc
raz ba
nym“

Linj
kratko
wane f
lorach,
cie (ze
uzyska
ko „-y
ne“ na
do naz
cytowa
war sz

Czytajcie „Pobudkę“

a 1931.

спробували лише з нагоди виставки, яку 1969 року влаштував Сілезький Музей [тепер Національний Музей] у Вроцлаві. Вступ до каталогу тієї виставки окреслює проблематику, розгорнуту в цій праці^{IV}.

Щоб заповнити істотні прогалини у збереженому мистецькому матеріалі, дозволяюся сягнути не тільки нечисленних репродукцій утрачених творів, опублікованих у тодішній пресі чи вцілілих у приватних архівах, а й заглибитись у тексти анонсів, статей і рецензій, часто уривчастих та некомпетентних в інтерпретації, але таких, що розширюють наші знання низкою дрібних фактів. Врешті було потрібно звернутися до письмових і усних оповідань учасників чи наочних свідків подій. Віддаючи належне цьому останньому джерелу, варто пам'ятати слова Марселя Дюшана, який слушно зауважив, наскільки неточною є пам'ять навіть щодо найважливіших періодів життя, і додав: "C'est d'ailleurs ce qui explique l'heureuse fantaisie de l'histoire"^{*}. Напевне, у цьому дослідженні не завжди вдалося уникнути тієї "щасливої фантазії". Крім того, автор усвідомлює, що не всі питання, пов'язані з творчістю митців, про яких тут ідеться, з'ясовано і не всі положення достатньо підтверджені документально.

Ця праця ніколи б не з'явилася без досить суттєвої часом допомоги багатьох людей, учасників або свідків тогочасних подій, передусім колишніх учасників Об'єднання "artés" – Маргіт Сельської, Александра Кшивоблоцького, Романа Сельського і Тадеуша Войцеховського; а також Гелени Блюм, Ярослави Музики, Марії Тессер, Ігнація Віца, Романа Турина, Євстахія Васильковського. Цінні відомості та матеріали надали також: Владислава Яворська, Гелена Мадурович-Урбанська, Софія Матусяк, Яніна Паперковська, Наталія Радницька, Ернестина Сандель, Яніна Влодарська, Софія Зімнова, Ежи Кульчицький, Володимир Ласовський, Вітольд Манастирський, Мечислав Марцинкевич, Александер Рафаловський, Ян Райхман, Станіслав Тессер, Анджей Войцеховський, Влодзімеж Висоцький. Усім цим особам автор складає сердечну подяку.

Це дослідження представлено у 1973 році в Інституті Мистецтв Польської Академії Наук як докторську дисертацію. Сердечно дякую моєму керівникові, професору Анджею Ришкевичу, за доброзичливу допомогу та цінні вказівки під час збирання матеріалу й написання роботи. Зі щирою вдячністю згадую професора, доктора наук Ксаверія Півочького; дякую й доцентів, доктору наук Анджею Якімовичу. Саме завдяки їхнім вникливим рецензіям покращено представлений текст. За приятельську допомогу дякую докторці Божені Стейнборн. За створення відповідних умов я вдячний також інституціям, під патронатом яких виконано це дослідження, – Інституту Мистецтв Польської Академії Наук у Варшаві та Національному Музею у Вроцлаві. Перелік подяк був би неповний без згадки про мого Батька, приязна увага й поміч якого постійно супроводжували мене в роботі і пам'яті якого я присвячую цю книгу.

* фр. Це, між іншим, те, що пояснює щасливу фантазію історії. – Тут і далі примітки, позначені зірочками і винесені на береги, зроблені перекладачем, науковим редактором та упорядником цього видання Андрієм Бояровим

^{IV} P. Łukaszewicz, "artés" 1929–1934. Katalog wystawy, Muzeum Śląskie, Wrocław, 1969. Пізніше виставка гостювала у варшавській Сучасній Галереї (скорочена версія каталогу: "artés" 1929–1934, Galeria Współczesna, Warszawa, październik–listopad 1969) і в Музеї Західного Помор'я у Щецині. З нагоди виставки опубліковано кілька статей, з-поміж яких варто згадати: I. Wiltz, artés 1929–1934, "Życie Warszawy", 1969, 6 XI; E. Garztecka, artés, "Trybuna Ludu", 1969, 8 XI; W. Hudon, Montaż z wyobraźni, "Projekt", 1970, nr 1, s. 31–35. Трохи раніше вийшло дослідження Веслава Гудона про фотомонтажі Александра Кшивоблоцького: W. Hudon, Wyobrażenia i konkret, "Fotografia", 1968, nr 10. В основу одного з розділів цієї моєї праці лягла доповідь, виголошена 1969 року на XIX засіданні Товариства Істориків Мистецтва у Слупську і згодом опублікована (P. Łukaszewicz, "artés" i problem nadrealizmu, Sztuka XX wieku, Warszawa, 1971, s. 203–217).

ПОДВІР'Я Й ВУЛИЦЯ

...вони вийшли на вулицю. Вийшли там подіти, що...
Часами була хвилинка тиші на подвір'ї. Тоді лише про прологах з вулиці, про тих, що їх кроки повторюються постійним розміром та про інших, що бавляться по своїх шляхах і тих, що їх гиніть припадок. З безмірною шаленістю відомою багатством подій та гірським ір у живий зміст.
Завжди хтось подіє про те, щоб спійти на подвір'ї на тривалі до донго. Собака підлікує на себе любовно й довго; та по одразу, та згідним

і життя залеских прологах, коли разом відомою гамільної давності сподоби мені їх неспіймани нитки доді.
Видірю крадь ніжно, дивлюсь на квадрат мурів і на обличчя моїх сусідів. Через широке подвір'я падує слова кінців на віддалі.
Маруся Палава, Михася Бабинець та всіма Ганка та Настуся обмінюються смілками і сміються змученим сміхом.
Галю! — галю! бурчать один до одного кроки увалений телефон Славо і Данио.
— Мой пані!
— Азюк мой добродійні!
Читав Діако — признається геоботанік сміється перед приятельною — а вчора в відірвала пальці юнак руганичем, щоб не бути чепурикою.
— Галю! — кричить Славо — тут провідник Червоных Орлів. Чи відлякана паренті собачий синю?
— Галю! — кличе закукуречений Данио — горде племя Касюнасів вчора не піддається. В імені своїх братів домагається видати бранців!
— Прошу не обді — закликає куховарка Агафія довірливих ідмів.
— Та німама то виставили Великого Бука; у стразах, які падає, є затривні струни — підімає Данио.
— Невірливо! — обурюється Агафія й відходить трясковим дивом.
— Погаче! — вогує Славо востерношій. — Данио вину!
— Галю! — галю!
— Вітрівали, прошу до столу — кличе хиті залеских братів.
— Галю! — кричить застриваний вояк Червоных Орлів до вояка племена Касюнасів. — Всі засідки мають наповнити золотом! — Язю до трох днів не дозволяє винути, осмалити і наших братів.
— Ти кровожадний суне! — відповідре водночас противник.
В отвореній вікні злиняті обличчя батька-професора.
— Хаюні, вадити на бенкет з типрових ялівце — каже до них перекладно.
— Гура! — радують одностайні вереском оба брати пороги — хидімо на бенкет!

...вони вийшли на вулицю. Вийшли там подіти, що...
Часами була хвилинка тиші на подвір'ї. Тоді лише про прологах з вулиці, про тих, що їх кроки повторюються постійним розміром та про інших, що бавляться по своїх шляхах і тих, що їх гиніть припадок. З безмірною шаленістю відомою багатством подій та гірським ір у живий зміст.
Завжди хтось подіє про те, щоб спійти на подвір'ї на тривалі до донго. Собака підлікує на себе любовно й довго; та по одразу, та згідним



Хочу написати книжку...

...вони вийшли на вулицю. Вийшли там подіти, що...
Часами була хвилинка тиші на подвір'ї. Тоді лише про прологах з вулиці, про тих, що їх кроки повторюються постійним розміром та про інших, що бавляться по своїх шляхах і тих, що їх гиніть припадок. З безмірною шаленістю відомою багатством подій та гірським ір у живий зміст.
Завжди хтось подіє про те, щоб спійти на подвір'ї на тривалі до донго. Собака підлікує на себе любовно й довго; та по одразу, та згідним

...вони вийшли на вулицю. Вийшли там подіти, що...
Часами була хвилинка тиші на подвір'ї. Тоді лише про прологах з вулиці, про тих, що їх кроки повторюються постійним розміром та про інших, що бавляться по своїх шляхах і тих, що їх гиніть припадок. З безмірною шаленістю відомою багатством подій та гірським ір у живий зміст.
Завжди хтось подіє про те, щоб спійти на подвір'ї на тривалі до донго. Собака підлікує на себе любовно й довго; та по одразу, та згідним



Нова архітектура

...вони вийшли на вулицю. Вийшли там подіти, що...
Часами була хвилинка тиші на подвір'ї. Тоді лише про прологах з вулиці, про тих, що їх кроки повторюються постійним розміром та про інших, що бавляться по своїх шляхах і тих, що їх гиніть припадок. З безмірною шаленістю відомою багатством подій та гірським ір у живий зміст.
Завжди хтось подіє про те, щоб спійти на подвір'ї на тривалі до донго. Собака підлікує на себе любовно й довго; та по одразу, та згідним

...вони вийшли на вулицю. Вийшли там подіти, що...
Часами була хвилинка тиші на подвір'ї. Тоді лише про прологах з вулиці, про тих, що їх кроки повторюються постійним розміром та про інших, що бавляться по своїх шляхах і тих, що їх гиніть припадок. З безмірною шаленістю відомою багатством подій та гірським ір у живий зміст.
Завжди хтось подіє про те, щоб спійти на подвір'ї на тривалі до донго. Собака підлікує на себе любовно й довго; та по одразу, та згідним



...вони вийшли на вулицю. Вийшли там подіти, що...
Часами була хвилинка тиші на подвір'ї. Тоді лише про прологах з вулиці, про тих, що їх кроки повторюються постійним розміром та про інших, що бавляться по своїх шляхах і тих, що їх гиніть припадок. З безмірною шаленістю відомою багатством подій та гірським ір у живий зміст.
Завжди хтось подіє про те, щоб спійти на подвір'ї на тривалі до донго. Собака підлікує на себе любовно й довго; та по одразу, та згідним

...вони вийшли на вулицю. Вийшли там подіти, що...
Часами була хвилинка тиші на подвір'ї. Тоді лише про прологах з вулиці, про тих, що їх кроки повторюються постійним розміром та про інших, що бавляться по своїх шляхах і тих, що їх гиніть припадок. З безмірною шаленістю відомою багатством подій та гірським ір у живий зміст.
Завжди хтось подіє про те, щоб спійти на подвір'ї на тривалі до донго. Собака підлікує на себе любовно й довго; та по одразу, та згідним

ЛІТЕРАТУРНА ХРОНІКА

Англія
Томас Релліє на англійськи: В Англії...
...вони вийшли на вулицю. Вийшли там подіти, що...
Часами була хвилинка тиші на подвір'ї. Тоді лише про прологах з вулиці, про тих, що їх кроки повторюються постійним розміром та про інших, що бавляться по своїх шляхах і тих, що їх гиніть припадок. З безмірною шаленістю відомою багатством подій та гірським ір у живий зміст.
Завжди хтось подіє про те, щоб спійти на подвір'ї на тривалі до донго. Собака підлікує на себе любовно й довго; та по одразу, та згідним