

DOI: 10.31648/pw.8447

YURI BIRYULOV | ЮРІЙ БІРЮЛЬОВ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3455-9614>

Lviv National Academy of Arts

МІЖ РІЗНИМИ СТИЛЬОВИМИ ПОЛЮСАМИ: ТВОРЧІСТЬ ЖІНОК-СКУЛЬПТОРОК У ЛЬВОВІ В 1919-1939

**Between different stylistic poles:
the work of women sculptors in Lviv in the years 1919-1939**

ABSTRACT: For the first time in the study of art, this article presents, in an integrated manner, the view of imaginative-stylistic originality of sculptural heritage of the Lviv women of that period, which has not been explored until the present time, and it provides new biographical details. Based on the principles of A. Rodin, A. Maillol and E.-A. Bourdelle, the artists developed the ideas of post-impressionism, neo-symbolism and archaization on a local basis. They were especially interested in the problems of form and construction, rhythmic composition and simplification of all elements. The desire for generalized and closed volumes as well as geometrized forms sometimes led to a rethinking of cubism. After 1930, avant-garde works, close to the principles of constructivism, cubism, futurism and geometric abstractionism, appeared. They also used bold technical innovations: collages, synthesis of sculpture and painting.

KEYWORDS: Lviv, women, sculpture, styles, bas-relief, three-dimensional figure, monument, composition, form

1. Вступні зауваження

Після 1918 року у львівській скульптурі рішуче утвердились модерністичні тенденції. Нові напрямки, що з'явилися ще перед Першою світовою війною, широко розповсюдились і проходили різні модифікації.

Популярний ще від 1913, а особливо від 1925 року стиль ар деко поширювався переважно у львівській декоративно-монументальній скульптурі та ужитковому мистецтві. В пластиці, поєднаній з архітектурою, це знайшло вираз у декорі будівель, окремих монументах, церковних вітварях. У міжвоєнному двадцятилітті декоративно-монументальна скульптура у Львові продовжувала мати велике значення, хоч у порівнянні з попереднім періодом її діапазон і кількісні показники помітно зменшились – в зв'язку з розвитком

архітектури після 1928 р. у напрямку пуристичного функціоналізму з мінімальним залученням об'ємної пластики. Певний вплив мав і політичний чинник: значне скорочення державних замовлень, оскільки Львів втратив столичний статус. Пошуки синтезу просторових мистецтв у Львові в 1930-х рр. зосереджувались не стільки на оздобленні споруд, скільки на сепулькральній і храмовій пластиці (статуях і вітварях). Станкові та ужиткові твори вперше в історії львівської скульптурної школи стали кількісно і якісно перемагати монументальні.

Виходячи із засад О. Родена, А. Майоля і Е.-А. Бурделя, мисткині розвивали на місцевому ґрунті ідеї постімпресіонізму, неосимволізму, неокласицизму й архаїзації, особливо цікавлячись проблемами форми та конструкції, ритмічним компонуванням і спрощенням всіх елементів. Стремління до узагальнених і замкнених об'ємів, геометризованих форм часом приводило до переосмислення кубізму.

2. Концепція

Мета статті: визначити та систематизувати основні образно-стильові особливості творчості львівських скульпторок періоду 1919-1939 рр. Мисткині творили у багатокультурному і поліетнічному місті, що знаходилось тоді у складі Другої Речі Посполитої.

Для досягнення мети автор використав різноманітні джерела, що являють собою як друковані матеріали, так і неопубліковану архівну документацію, переважно зі львівських архівів та бібліотек. Значну джерельну базу складають статті, репортажі й повідомлення, знайдені у періодиці. Опрацьовуючи тему, автор спирався як на твори, відомі сьогодні тільки з описів й ілюстрацій, так і на збережені об'єкти – музейні експонати, скульптури, взаємодіючі з будівлями та пам'ятники.

В основі дослідження – методи естетико-мистецтвознавчого та порівняльно-історичного аналізів на основі системно-структурного і діалектично-філософського підходів. Автор застосовує також біографічний метод як засіб реконструкції творчих особистостей.

3. Аналіз фактичного матеріалу

Звернення до теоретичних концепцій та творчих досягнень французьких майстрів, особливо Е.-А. Бурделя, А. Майоля, Ш. Деспію, Ж.-Е. Бернара визначило напрямки діяльності багатьох львівських скульпторів. Вирішальний вплив французької пластики на сучасне мистецтво підкреслила в 1935 році

відома львівська дослідниця Гелена Блюм у статті “Французька скульптура: Роден – Майоль – Деспіо” (Blumówna 1935). Львівські митці цікавились, зокрема, композиційними рішеннями нової французької пластики, можливістю виявлення універсальної структури; їхнім тодішнім світоглядним кредо була фраза Бурделя “Скульптура – це архітектура об’ємів”. При збереженні психологічності образів митці прагнули докладно переосмислити конструкцію твору, досягти монолітності мас, виразності силуетів і ритмічної організації об’ємів.

Перші післявоєнні інспіровані Бурделем і французьким неокласицизмом скульптури з’явилися на львівських виставках в 1919-1920 роках. Несподіваним стало, що, випередивши скульпторів-чоловіків, їх виконали мисткині. Восени 1919 р. на виставці Товариства шанувальників красних мистецтв (далі скорочено: ТШКМ) Іза Моленд експонувала гіпсові роботи, енергійні в моделюванні, міцні в характеристиці: чотири чоловічі портрети, “Маску чоловіка” і фігуру “Сидячий легіоніст” (Kozicki 1919). Яніна Райндль в грудні 1920 року показала, крім портретних студій, “Погруддя Богоматері”, стилізовані жіночі акти і композицію “Алегорія”. Учениця П. Війтовича Лія (Теофіла) Копаницька-Кідонь, дружина живописця Юзефа Кідоня, навесні 1922 року у львівському товаристві “Захента” виставила класицизуючу гіпсову фігуру гетьмана С. Жолкевського, трактовану як проект пам’ятника (Вук 1922). В 1927-1930 роках ця художниця працювала в Парижі под впливом Бурделя.

Уважне вивчення нової французької пластики було помітне в скульптурах Ядвіги Лоншан де Бер’є (1895-1964). Вона дебютувала на львівських виставках у квітні 1918 року, експонуючи “Голову жінки” в гіпсі. В збірці Львівської національної галереї мистецтв (далі скорочено: ЛНГМ) знаходиться її випалена в теракоті жіноча статуетка “Материнство” (1927). Для цього твору є характерною структурно замкнена форма оголеного тіла, трактованого лапідарними засобами.

В 1930-х роках застосовувала ідеї Бурделя, зокрема, акцентуючи взаємодію об’єму, конструкції та ритму Марія Кветневська (1888-1960), учениця Я. Нальборчика у львівській Художньо-промисловій школі (1928-1932). В 1933 р. вона мала у Львові персональну виставку – 15 гіпсових скульптур, портретів і релігійних композицій. Використовуючи декілька шарів тонування, Кветневська підкреслювала об’єм (фігура “Пілот”), іноді її гострі спрощення посилювали експресію пластичного виразу, прикладом чого була “Голова мислителя” (1933) з сильними деформаціями об’єму (Rzeźby M. Kwietniewskiej 1933). В деяких її працях на цій виставці (“Мадонна Благовіщення”, “Святий Франциск Ассізький”) був помічений вплив релігійних творів Я. Райхерт-Тот, однак водночас Кветневська рішуче рухалась шляхом архаїзуючої трансформації відомих прототипів. Особливо виділялась “Страждальна Богоматір”

– “ієратична, майже готична група, тверда, різьблена в гіпсі, як у дереві” (як зауважила Я. Кіліан-Станіславська) (Kilian-Stanisławska 1933b).

У 1936 році на виставці мистецького об’єднання “Степ” (“Кермо”) у Львові Кветневська знову показала велику групу портретів і релігійних композицій (11 скульптур у тонованому гіпсі). Головну увагу звертали на себе повнооб’ємні скульптури: “Щаслива Богоматір” (що викликала в пам’яті твори Луки делла Роббіа), експресивна голова “Стражденний Христос” і дві трактовані в дусі стилізації примітивів “Фантастичні маски” (Lauterbach 1936). В останніх її львівських скульптурах (1937-1938), виконаних перед від’їздом до Варшави, проявилось загострення емоційного виразу (“Кобзар Мороз”, “Маска святої”, “Портрет Фуллі”, всі в тонованому гіпсі) (Lauterbach 1938), а також стремління до монументальності форми, наприклад, у гіпсовій групі “Подружжя Кюрі” (1937). Ця скульптура була в 1950 р. перетворена на пам’ятник Марії та П’єра Кюрі в саду паризького Інституту Кюрі.

Серед львівських жінок-скульпторів міжвоєнного часу найбільш відомою була Яніна Райхерт-Тот (1895-1986). Після навчання у львівській Художньо-промисловій школі (на відділі декоративної скульптури в 1915-1918) і в краківській Академії (у К. Лящки в 1919-1921) вона заснувала у Львові власну майстерню в родинній кам’яниці на вул. Курковій (Лисенка), а після одруження з Фридеріком Тотом в грудні 1935 мала нову майстерню в особняку на вул. Одровонжів, тепер Літній, 4.

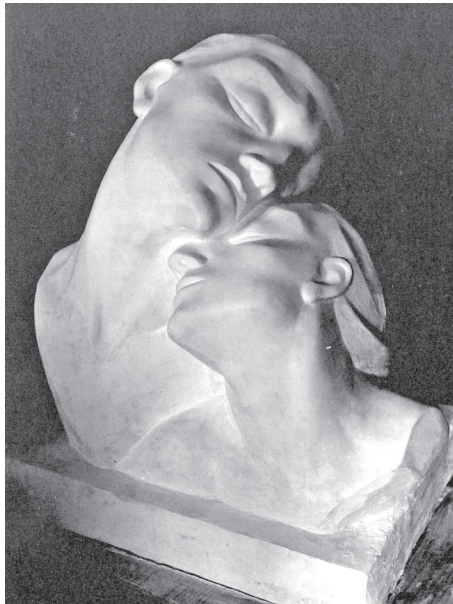
Перші скульптури – портретні погруддя, два жіночі акти в імпресіоністично-сецесійній стилістиці – Райхерт-Тот створила під час навчання у Львові в 1915-1917 рр. В краківських працях, зокрема, в статуйі “Ранішня зоря” (1920, гіпс) (Grodziska 2009, 37) й дерев’яних головах, показаних у львівському Весняному салоні 1922 р. помітні елементи модерністичної архаїзації в дусі Е.-А. Бурделя. Особливо цікавилась Райхерт-Тот можливістю переосмислення та інтерпретації середньовічних і ранньоренесансних скульптур (під час подорожі по Італії та Франції особливо захоплювалась статуями катедри в Страсбурзі) (Аkviliev 1941). Певний час перебувала під впливом П. Пікассо, Ж. Ліпшица і К. Бранкузі – сліди знайомства з кубізмом залишилися в деяких її творах. Після періоду наступних інспірацій, зокрема, стилістикою ар деко, Райхерт-Тот сформувала власний почерк, зі стремлінням до тектонічності, конструкції та ритму. Завершеність власної творчої манери продемонструвала на персональній виставці у Львові в травні-червні 1927 р., де експонувала 20 скульптур і два графічні ескізи.

В портретних скульптурах 1920-х років Райхерт-Тот завжди намагалась виявити внутрішні, духовні цінності моделі, часто підкреслюючи вираз зосередженості і замислення. В чоловічих погруддях застосовувала рішучі технічні прийоми, оперувала гострою світлотінню і широкими площинами, показувала енергійні, впевнені в собі обличчя, зокрема, в портреті скульптора

Юзефа Ружиського (1925, тонований гіпс) або погрудді Валеріана Лукасінського (1927-1929, гіпс, ЛНГМ).

Натомість жіночі голови й погруддя 1920-х років (в гіпсі, алебастрі та дереві) Райхерт-Тот моделювала в синтетичних, спрощених площинах, з неокласичною або архаїзуючою стилізацією, передаючи відповідний психологічний стан моделей, наприклад, в обох гіпсових портретах пані Г. В. (1919, 1924), пані Р. (1924, гіпс), вирізьблених в дереві масці (1926), жіночій голові (1927) і алебастровій голові (1930). У створеній бл. 1925 року голові дівчини (гіпс, ЛНГМ) заделегідь продуманий точний ритм ліній засвідчив про вплив ар деко. Інша голова дівчини (1926, дерево, показана в грудні 1940 на виставці мистецтва Західної України в Москві), вирізьблена сумарно, зі схематично трактованим хвилястим волоссям та обличчям, нагадувала образи з фресок Кватроченто і вказувала на звернення до ідей Бурделя.

В гіпсовій композиції “Невільники кохання” (бл. 1929-1930, ЛНГМ) Райхерт-Тот контрастно зіставила дві голови, чоловічу та жіночу. Їх поєднують в цілісну, закриту групу загальні лінії силуетів з пружними, еластичними контурами, ритміка мас і елегантність образів. Гладко оброблена, шляхетна фактура створює ілюзію іншого матеріалу, не гіпсу, а каррарського мармуру. В. Козицький (Kozicki 1930) писав: “Проникнення в різноманітні емоційні стани, [...] заглиблення в смертельну втому тіл і безнадійність душ знайшло свій вираз у досконало скомпонованих головах «Невільників»”.



Мал. 1. Яніна Райхерт-Тот. Невільники кохання. 1929-1930, гіпс. Львівська національна галерея мистецтв

Вишуканість пластичного рисунка, нерозривно сполученого з об'ємом і ритмічними каденціями окремих частин твору характеризує станкові фігурні композиції Райхерт-Тот. Скульптура “Пілот” (1924-1926, бронза, мармур, ЛНГМ) первісно виникла як гіпсовий проект пам'ятника для Цвинтаря орлят. Відлита в бронзі і показана в 1927-1930 на декількох виставках, сприймалась вже як станкова. Добре побудованій, дещо геометризований статуї льотчика з піднятим над головою пропелером художниця надала продуману гармонійну ритміку. Модифікація елліністичних прототипів відзначала статую Єви (1925, гіпс), схоплену у повільному, смутному русі. “Танцівниця” (1926, гіпс) вражала глядачів львівського Весняного салону 1930 р. надзвичайною плинністю ліній і площин, гармонійною цілісністю всіх елементів форми (Kubiszyna-Majerska 1930), а чоловіче погруддя “Прохання” (бл. 1929, тонований гіпс) із загостреною, концентрованою емоційністю стало рідкісним прикладом звернення Райхерт-Тот до стилістики експресіонізму.

Релігійні сюжети художниця трактувала здебільшого лагідно й лірично, з досконало продуманою композицією та ритмом геометрично замкнених, півкруглих чи еліптичних ліній. Часом була помітна інтерпретація творів італійського ренесансу. Це були, зокрема, станкові скульптури: “Мадонна” (1926, дерево), алебастрове тондо “Богоматір з ангелами” (1927), гіпсова “Мадонна в хмарах” (1926), “Голова ангела” (1929, дерево).

Ще більше її майстерність оперування виразним контуром, дотримання засад статичності в композиції, відчуття об'єму, акцентування вертикальних пропорцій і субтельність образів проявлялись в декоративно-монументальних скульптурах 1925-1939 років, пов'язаних із культовими спорудами. Власне замовлення римсько-католицької Церкви, що грали тоді важливу роль в мистецькому меценатстві, дозволили Райхерт-Тот відмовитись від педагогічної роботи в гімназії назаретянок та Вищій жіночій школі домашнього господарства і присвятити скульптурі значно більше часу.

В 1925-1926 роках вона виконала вівтар в костелі св. Марії Магдалини у Львові – перший і один із найкращих своїх релігійних творів. У співпраці з архітектором Вітольдом Мінкевичем узгодила групу двох ангелів (поліхромоване дерево) і чотирьох алебастрових янголят, що встановлені на мармуровому престолі, з архітектурним простором пресбітерія і з маньєристичним стюковим вівтарем XVII ст. Цей твір відрізняється власною, оригінальною стилістикою, хоч і з деякими ремінісценціями сецесії й ар деко: цікавий силует крилатих ангелів, що тримають корону, своїми хвилястими контурними лініями залишає враження динамічної асиметрії. Рішучий рух фігур, з вертикальним вихором волосся, підтримує експресивну композиційну напругу, але ця динаміка прямує в точних геометричних рамках, і група загалом стає цілісним і ніби живим організмом.

Сама Райхерт-Тот вважала своєю найкращою працею створені в 1929 в поліхромованому дереві головний та бічний вівтарі костелу Найсвятішої Діви Марії в Полянці (тепер дільниця м. Кросна Підкарпатського воєводства, архітектор М. Осінський). У головному вівтарі центральне місце займає статуя Богоматері з Дитям, до неї симетрично, з боків, звернені з молитвою два ангели. Легкий, ажурний ореол з короною навколо Богоматері утворюють ангельські фігурки. У бічному вівтарі знаходиться статуя Благословляючого Христа з серцем на грудях. У стилістиці вівтарів помітні елементи ар деко, особливо в геометричній, кубізуючій стилізації форм та пропорціях.

В 1932-1933 роках Райхерт-Тот виконала головний вівтар парафіяльного костелу в Тернополі (архітектор В. Дайчак, знищений під час Другої світової війни). В нижній частині вівтаря розміщувалась група з двох ангелів, що тримають корону над табернаклем, вище, між вікнами апсиди стояли на постаментах вісім ангелів-рицарів у молитовному зосередженні; завершувала вівтар скульптура “Трон Божої благодаті” із зображенням Бога Отця з Розп’яттям. Скульптури були зроблені зі штучного каменю (Kilian-Stanisławska 1935).

У вересні 1934 року було посвячено головний вівтар костелу св. Єлизавети у Львові (архітектурну частину в “кришталевій” стилістиці ар деко виконали у 1928-1934 Ю. Шостакевич, Л. Дьюркович і В. Дайчак). Райхерт-Тот вирізьбила у мармурі та журавненському алебастрі статуї, що своїми стилізованими, узагальненими формами, широкими площинами і ритмічними складками одягу були добре узгоджені з вівтарною конструкцією. Це були фігури під балдахіном – св. Єлизавети (Ельжбети), св. Станіслава зі Щепанова, блаженного Якова Стрепи, постаті двох уклінних ангелів на престолі перед табернаклем і двох інших ангелів, що стояли по краях балдахіну. Статую св. Єлизавети в фінальній версії порівняно з попередніми моделями художниця змінила – пом’якшила експресію ар деко, форми зробила більш неокласичними. Сьогодні ця статуя стоїть у правому крилі трансепту. Фігури Станіслава-єпископа, Якова Стрепи і два ангели з престолу знаходяться на музичному хорі і на сходах до нього.

В 1936 р. був вирізьблений у липовому дереві вівтар шпитальної каплиці в Томашові-Любельському, де у великій ніші з рельєфним обрамленням з геометрично стилізованих ангелів встановлено статую Богоматері з немовлям.

Крім вівтарів Райхерт-Тот виконала декілька стюкових барельєфів на фасадах львівських храмів, у т. ч. в 1934 році – на фронтоні костелу Остробрамської Богоматері композицію з ангелами у польоті, що тримають корону Марії. Бл. 1930 р. була вирізьблена в камені статуя Богородиці з Дитям на тильному (з боку подвір’я) фасаді костелу францисканок.

Серед її монументальних творів важливе місце займав пам’ятник польським піхотинцям, встановлений у червні 1933 року на площі перед замком у Бережанах (після 1939 був розібраний). На високому п’єдесталі біля колони

(архітектор В. Дайчак) стояла кам'яна група з трьох воїнів, готових до бою. Окремі елементи цього твору (архітектурні та скульптурні) були пов'язані між собою, композиція викликала комбіноване відчуття – водночас руху й гармонійної цілісності. Ритмічним повторенням частин композиції (торсів, плечей, ніг) Райхерт-Тот добивалась міцних акцентів. Важливе композиційне значення мала також діагональ, яка ділила групу (при огляді зі сходу) на два симетричні трикутники й синтезувала все в єдине ціле. Узагальнене трактування фігур підвищувало монументальний характер твору (Kubiszyna-Majerska 1933).

Тільки в моделях залишились львівські пам'ятники Ю. Словацькому, М. Конопницькій, В. Бандурському.

У 1928 році Я. Райхерт-Тот запропонувала свою гіпсову модель пам'ятника Словацькому, з акцентованою ритмікою і пафосом рухів фігур. Фігура Словацького на високому постаменті була вдало вкомпонована в еліпсоїдальну основу. Трактвана широкими площинами постать мала підкреслені вертикальні пропорції та пружні лінії контура. Бічні грані п'єдесталу заповняли барельєфи з алегоричними композиціями “Слава”, “Поєзія”, “Польща містиків” (“Неволя”). У стилістиці цього проекту поєднувались неокласицизм і ар деко (Kozicki 1928). У 1929 р. цю модель відхилило Міністерство віросповідань та освіти, несправедливо закидаючи автору брак композиційної єдності.

В 1934 р. комітет зі спорудження пам'ятника М. Конопницькій затвердив пропозицію Я. Райхерт-Тот і відмовився від первісної моделі Л. Дрекслер (1931) (Projekt pamiatnyka M. Konopnyts'koi u L'vovi). Філософська ідея “Орача землі” (уособлення літературних творів Конопницької про народну долю) була розгорнута в останній версії композиції в березні 1938 р. В своїй майстерні на вул. Одровонжів (тепер вул. Літня), 4 Райхерт-Тот виставила для публічного огляду гіпсову модель у розмірі 1:1 монументально вирішеної композиції. На постаменті заввишки 3 м, фронтальну стіну якого оздоблював портретний медальйон, знаходилась велика (3,7 м висока) статуя молодого селянина, схиленого під час орання. Обличчя, скривлене від зусилля й страждання, із вперто затиснутим ротом, мало експресивний вираз волі і витримки. Енергійно було трактовано також тіло плугатаря з напруженими м'язами шиї та грудної клітки.

Цей пам'ятник готувався до відливки у бронзі і мав стояти на майдані перед ставком у Стрийському парку (ситуаційний план виконав архітектор З. Взорек) (Kubiszyna-Majerska 1938). Влітку 1939 року підготовчі роботи мали закінчитись, а відкриття пам'ятника планувалось на жовтень 1939. Модель, вивезена в 1938 р. на фабрику братів Лопенських, на жаль, була знищена німцями під час окупації Варшави.

Райхерт-Тот також працювала над пам'ятником єпископу Владиславу Бандурському. Замовлення на цей твір вона отримала в квітні 1936 року,

за результатом конкурсу 1933-1935 років. Вибрана для реалізації модель авторства Райхерт-Тот (спільно з архітектором З. Взореком) представляла статую єпископа заввишки 5,6 м, в момент проповіді. Фігура була сповнена драматичної експресії, зокрема, в позі й імпресіоністично схопленому русі, в динамічному трактуванні складок одягу (Pamiętnyk V. Bandurs'komu u L'vovi). Кам'яний постамент планувався висотою 3,7 м. Пам'ятник хотіли відкрити в 1940 р. на пл. Бандурського (нині пл. Митна) перед костелом кларисок. Завершена в грудні 1938 р. у глині в розмірі 1:1 модель, готова для відливки в бронзі, не збереглась і нині відома лише з описів та архівної фотографії (Grodziska 2009, 116-120). Як і модель пам'ятника Конопницькій, вона була відправлена до Варшави (влітку 1939) і там загинула.

Вплив особистості й творів Райхерт-Тот в 1930-х роках позначився на скульптурах двох інших львівських художниць – З. Дзелінської-Балтарович і Я. Городиської.

Зофія Дзелінська-Балтарович (1894-1970), дружина живописця Казимира-Яна Дзелінського, вчилася у Львові у С. К. Батовського, в художній школі для жінок (Kunstschule für Frauen) у Відні та два роки у краківській Академії у К. Ляцки (1917-1918, як перша тут студентка). Від 1931 року працювала у Львові. Дебютувала на львівських виставках ще раніше, влітку 1930, експонуючи гіпсову фігуру оголеного чоловіка та інспіровану символізмом Б. Бегаса дерев'яну чоловічу голову з трьома усміхненими обличчями, під назвою “Композиція”. Цю ж скульптуру, вже під назвою “Потрійний акорд”, показала в наступному році на Весняній виставці ТШКМ у Львові, разом з бронзовим “Актом” і гіпсовою групою “Мріяння”.

У червні 1933 року у львівському Художньо-промисловому музеї відбулась персональна виставка Дзелінської-Балтарович. Критики помітили в її творах вплив Райхерт-Тот, зокрема, в стилізованих лініях гіпсової композиції “Коли повсякденність перервала чарівний сон” (Blumówna 1933). В портретних головах (гіпс тонований під бронзу) художниця поєднувала натуралістичну форму з символістськими аксесурами. Натомість намагання вирішити проблеми сучасної форми і пошуки власної мети проявились в експонованих на цій же виставці погруддях, вирізьблених у дереві з гостро накладеними одна на одну площинами, з досконало схопленим настроєм моделі (“Данута”, “Волоцюга”) (Kilian-Stanisławska 1933a).

Від 1933 року Дзелінська-Балтарович почала цікавитись спортивною тематикою і в 1933-1936 створила серію статуеток із зображеннями тенісистів, альпіністів, лижників, танцюристів і т. п. При динамічній передачі швидких рухів і фізичної напруги тіл ці скульптури відзначались конструктивною рівновагою (“Тенісист”, 1934, бронза; “На сніжну вершину”, “Лижник”, 1934, гіпс; “Волейбол”, 1936, штучний камінь). Схоплення руху і лаконічне трак-

тування об'єму характеризували бронзову фігуру “Стрибок через вогонь”, показану на львівському Весняному салоні 1936 року.

В останніх роках перед Другої світовою війною працювала у Львові Ядвіга Городиська (1905-1973), донька живописця Францішека Городиського, учениця львівської Художньо-промислової школи (1927-1929) і Королівської академії в Римі (1929-1932). Перші твори виконала в Римі – горельєф “Розлука” (1931-1932, гіпс), голову дівчини під назвою “Фатум” (1932, бронза), дипломну працю “Єва” (1932) (Smirnow 2005, 11-12). Шукаючи власний шлях, молода художниця ще перебувала під впливом роденівської традиції та італійського неокласицизму.

Після повернення до Львова Городиська стала відомою завдяки своїм релігійним скульптурам і декоративним статуеткам, які вона від 1932 р. створювала в алебастрі на фабриці Казимира і Гелени Чарторийських в Журавному. Її численні храмові скульптури 1933-1939 років, інспіровані архаїзуючою поетикою Бурделя, творчістю Райхерт-Тот (особливо вівтарем в костелі св. Єлизавети) та естетизмом ар деко, слід вважати кращими її досягненнями.

Першими такими реалізаціями в 1933 стали (у співпраці з архітектором Ю. Шостакевичем) монументальні статуї святих апостолів Петра і Павла у вівтарі гарнізонного костелу в Рівному, фігури чотирьох євангелістів, св. Терези, св. Станіслава Костки в краківському костелі босих кармелітів, а також композиція “Богородиця з двома ангелами” для костелу в с. Забежув під Краковом. Всі ці вирізьблені в білому алебастрі скульптури відзначались вишуканими формами, ритмічною побудовою ліній, точністю деталей.

Під час другого перебування в Римі в 1934 р. Городиська відлила в бронзі рельєф “Благовіщення”. Тут композиція спиралась на контрастному зіставленні нервового руху архангела Гавриїла і спокійно модельованої фігури Марії. Цей рельєф був закуплений Міністерством закордонних справ Польщі для польського костелу в Парижі.

Інші її храмові скульптури 1934-1935 років знову були вирізьблені в улюбленому білому журавненському алебастрі. Це, зокрема, були твори: “Ангели, що тримають корону над табернаклем”, група для костелу в Ченжковицях (Тарнувський повіт), створена під впливом подібних композицій Райхерт-Тот, статуї “Найсвятіше Серце Ісуса” і “Богородиця, що благословляє дітей” в курортній каплиці м. Рабка, багатофігурний барельєф “Вознесіння Марії” для костелу в м. Гель – всі зі спокійним ритмом ліній, гармонійною і симетричною композицією, однак з підкресленими вертикальними осями.

В 1936 році Городиська виконала велику неокласичну статую Богоматері для костелу в Комарному, монументальну кам'яну фігуру Христа на вежі костелу в м. Радом і дві алебастрові вівтарні предели для старого і нового (Христа-Царя) костелів у Жешуві. Барельєфні сцени на цих пределлах (на одній з ангелами-музикантами, на другій з ангелами на молитві) вирізняються

гострим рисунком одягу і крил, а в загальній стилістиці – трансформацією в дусі ар деко середньовічного та ранньоренесансного мистецтва (Smirnow 2005, 31).

В 1936-1937 рр. вона вирізьбила барельєфи табернаклів і горельєфи антепендіїв у двох бічних вівтарях Вірменської катедрі у Львові (алебастр та мармур). Вісім сцен із життя Христа на південному вівтарі собору та шість композицій, присвячених Богородиці на північному вівтарі різьбярка виконала у містичному настрої, з ритмізацією і вертикалізмом фігур, вони добре узгоджені зі стінописом Я.-Г. Розена.



Мал. 2. Ядвіга Городиська. Ангел. 1937, алебастр. Вірменська катедрa у Львові

Водночас, у 1936-1937, в білому і чорному алебастрі Городиська створила головний вівтар з фігурами ангелів, що моляться до табернакля у львівському костелі кармеліток босих Матері Божої Громничої (архітектор Ю. Шостакевич, вівтар був посвячений 19 травня 1937, у 1979 перенесений до фондів ЛНГМ). Ці скульптури відзначала типова для ар деко геометрична стилізація. В каплиці, що замикає правий бічний неф костелу св. Єлизавети, в 1937 р. був встановлений вівтар Найсвятішого серця Ісуса з великою триметровою статуєю Христа. Вирізьблена лапідарно і водночас декоративно фігура, встановлена у ніші, була оточена витесаними у камені рослинними і гостро кристалічними орнаментами ар деко. Нині ця статуя стоїть у головному вівтарі храму.

Синтетичне спрощення у моделюванні фігур Городиська застосувала у рельєфі “Благовіщення” (1937, алебастр) та у бронзовій статуй Богоматері (1938, ЛНГМ) – цей останній твір, що є зменшеним варіантом триметрової алебастрової фігури, експонованої в 1937 році на XVII Східних ярмарках в павільйоні фабрики Журавна, характеризується субтельною стилізацією лінійної структури та підкресленням вертикальної композиційної осі. Творчій манері мисткині особливо були властиві акцентування вертикалізму й вишукана стилізація лінійного рисунку. Яскравим прикладом цього стали фігури св. Кирила та Мефодія (алебастр, 1938, для костелу у м. Пекари Сілезькі, Польща).

Крім сакральних композицій Городиська створювала психологічні портрети (виставлялися у Львові в 1937-1938) – погруддя Станіслава Кремера (бл. 1935, тонований гіпс, бронзовий відлив був встановлений на нагробку Кремера на цвинтарі в Ходорові), “Фердинанда” (мармур), голову дівчини під назвою “Фатум” (1932, бронза). Виконана у Львові в 1938 “Іродіада” (чорний алебастр) експонувалася в 1939 році на Всесвітній виставці у Нью-Йорку (нині у Польському музеї в Чикаго, США).

Інші повнооб’ємні скульптури Городиської, зокрема, “Торс” (1934, мармур), “Юнак з кулею” (1934, бронза) і “Оголена дівчина” (1939, білий алебастр) були виразною луною роденівського мистецтва в поєднанні з неокласицизмом. Після війни Городиська працювала в Кракові як професор Політехніки, продовжувала товаришувати з Я. Райхерт-Тот.

Уродженка Львова Наталія Мілян (1896-1942) вчилася й працювала у Кракові, але підтримувала з родинним містом тісні зв’язки – зокрема, брала участь у шостій виставці Асоціації незалежних українських митців (АНУМ, грудень 1934 – січень 1935) з барельєфом “Богоматір” і трьома гіпсовими головами (Dragan 1934), в Ретроспективній виставці українського мистецтва (1935), на якій показала рельєф з портретом Ольги Кобилянської і статую “Мати” (“Материнство”).

Улюбленою її темою, як і у А. Павлося, був жіночий акт, при передачі якого віддавала перевагу, крім схоплення спокійного руху, тонкій емоційності загального настрою. У 20-х роках це були “роденівські” статуї (“Пробудження”, 1924), пізніше, після подорожі по Італії в 1930 р., створювала композиції під впливом Майоля або Бурделя – “На річці”, “Чотири стихії” (1937), “Страх” (бл. 1939, гіпс) (Sanots’ka 1988). Гармонійні пропорції, лаконічні лінії силуету, гладка фактура і лагідний настрій характерні для відомої гіпсової групи жінки з дитиною – “Материнство” (або “Оголена”, 1930, НМЛ). Часом Мілян стилізувала взірці мистецтва Кватроченто (показаний на виставці АНУМ гіпсовий рельєф “Мадонна”, 1934, скульптури “Відпочинок”, “Русалка”, “Чекання”) або давньоєгипетської пластики (“Адам і Єва”, бл. 1937-1938, гіпс).

У численних гіпсових портретах Мілян свідомо відмовлялась від психологізації, шукаючи синтетичну форму й замкнену конструкцію (“Голова жінки”, ЛНГМ, “Портрет сестри Ольги”, “Портрет Олени Корвач”, “Погруддя Б. Лепкого” (1932), “Студент”, три погруддя у збірці Національного музею у Львові), медальйони з портретами Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, О. Кобилянської, В. Стефаніка.

Навесні 1943 р. Мілян планувала відкрити у Львові свою персональну виставку, однак 29 вересня 1942 р. раптово померла у Кракові від тифу. Посмертно на виставці Спілки праці українських образотворчих митців у Львові в 1943 були експоновані її скульптури “Дівчина з кучерями”, “Голова хлопця”, “Голова дівчини”, “Акт”, рельєф “Мадонна”.

Скульптури Марії Яреми 1933-1939 років, як і твори інших членів “Краківської групи” демонстрували вкрай авангардні (для тогочасної львівської пластики) художні прагнення. Об’єднання “Краківська група”, сформоване при організаційній та теоретичній підтримці професора Львівського університету Леона Хвістека, вперше виступило у Львові в жовтні 1933 року на Осінній виставці ТШКМ. Свої скульптури показали Ярема (п’ять творів – “Скульптура I, II, III”, “Голова”, “Вавельська голова”) та Г. Віцінський (“Скульптура I”, “Скульптура II”, з додатковою назвою “Агітатор”). Всі твори були в тонованому гіпсі (Sobieraj 1979, 55-56).

Марія Ярема (1908-1958) народилась, як і Я. Райхерт-Тот, в Старому Самборі. Роки ранньої молодості провела у Львові і пізніше, працюючи в Кракові, продовжувала утримувати зв’язок з містом під Високим замком, яке вважала рідним. Виставлені в 1933 році у Львові композиції Яреми та Віцінського виражали ідеї кубізму, конструктивізму й абстракціонізму, джерелом яких були твори О. Архипенка, К. Бранкузі, Ж. Ліпшица, А. Певзнера, Н. Габо і Ф. Леже. Скульптури на львівській виставці 1933 року вразили глядачів і мистецьких критиків створенням особливого, замкненого просторового середовища з розташуванням у ньому безпредметних, геометризованих або стилізовано-примітивних об’єктів.

В творах Яреми, вважав Мар’ян Мініх, були подекуди використані досягнення конструктивізму в засобах розподілу і нашарування низки об’ємів. На думку цього львівського художнього критика (Minich 1933), втілений в скульптурах Яреми формізм

[...] зводить всі реальні форми до гармонійного, ритмічного синтезу, до гри опуклостей та заглиблень, м’яких площин і гострих заломів, перерваних абстрактними пустотами, пожвавленими подекуди кубістичною силою формування матерії, що колихається. Ці композиції, до яких як до експресіонізму не можна прив’язувати натуралістичні критерії, радше спрямовані на музичну гру абстрактних площин.

З експонованих в 1933 р. у Львові скульптур Яреми дійшла до нашого часу “Фігура” (бл. 1933, тонований гіпс, приватна збірка в Польщі) (Шkosz 1998, 77). В невеликій (40 см висоти) статуї музиканта з тамбурином людські рухи передані розбитою тектонікою, ритмікою заломів площин, заглиблень і виступів поверхні. З виставленою у 1933 “Головою” Яреми можна ідентифікувати гіперболізовану, з огрубленими в дусі африканської пластики рисами обличчя “Голову Віцінського” (бл. 1933, сучасний бронзовий відлив, Національний музей у Познані).

Теоретичними обґрунтуваннями цих тенденцій скульптурного авангарду, що з’явились як пояснення львівської виставки 1933 року, стали виступи у Львові письменниці Дебори Фогель “Про абстрактне мистецтво” (виступ на радіо в грудні 1933 і журнальна стаття 1934 р.), а також Леона Хвістека “Боротьба за нове мистецтво” (доповідь в січні 1934 в Художньо-промисловому музеї). Д. Фогель, зокрема, оцінила твори Яреми як прояв “унізму” (мистецького напрямку, започаткованого Владиславом Стшемінським), “коли скульптура мислиться як формування не об’єму, а простору” (Vogel 1934).



Мал. 3. Марія Ярема. Акт II. Близько 1936, бронза. Національний музей у Кракові

Абстрактні скульптури, в динамічних, органічних формах Ярема створювала і в 1934-1936 роках. Такі її гіпсові скульптури, названі умовно “Композиції” та “Голови”, львів’яни побачили в палаці Бєсядецьких на виставці Салону професійних союзів художників-пластиків в травні-червні 1936 р. (Mars 1936; Sobieraj 1979, 71-72). Можна їх ідентифікувати з творами Яреми, що нині зберігаються в польських музеях: “Композиція I” (1934-1936, сучасний відлив у бронзі, Національний музей у Познані), “Композиція II” (бл. 1935, тонований гіпс, Національний музей у Познані), “Акт I” (бл. 1935-1936, тонований гіпс, Національний музей у Кракові), “Акт II” (бл. 1936, бронза, Національний музей у Кракові). Ярема при збереженні елементів предметності піддавала сильній деформації гротескні форми таких скульптур, як “Помона” (бл. 1932, гіпс, Національний музей у Познані), “Материнство” (бл. 1934, бронза, Художній музей у Лодзі) та “Танцівниця” (1934-1935, бронза, приватна збірка в Торуні).

4. Результати дослідження

Інспірація неокласицизмом А. Майоля, доповнена також зверненням до творів Ш. Деспю і Ж.-Е. Бєрнара, у львівській жіночій скульптурній творчості 1919-1939 рр. виражалась у застосуванні статичних, гармонійних композицій, прозорих контурів, гладко оброблених і прецизійних мас, позбавлених зайвих деталей. Так, натхнена шедеврами нової французької пластики, шукаючи синтетичну форму й замкнену конструкцію, різбила свої неокласичні статуї Наталія Мілян. В 1930-х роках застосовувала ідеї Е.-А. Бурделя, зокрема, акцентуючи взаємодію об’єму, конструкції та ритму Марія Кветневська. Як у монументально-декоративній, так і у станковій пластичі твори високого художнього рівня залишила Яніна Райхерт-Тот. Її скульптури відрізнялись власною, оригінальною стилістикою, хоч і з певним впливом ар деко; їм властиві майстерність оперування виразним контуром, дотримання засад статичності в композиції, відчуття об’єму, акцентування вертикальних пропорцій і субтельність образів.

Натомість на протилежному полюсі формоутворення знаходились скульпторки (особливо Марія Ярема), які захоплювались формізмом, німецьким експресіонізмом, французьким кубізмом. Вони зосереджувались на метафізичних алюзіях чи гротескно загострених суспільних проблемах, втілених у динамічних, асиметричних формах.

Бібліографія

- AKVILIEV, O. (1941), Ioanna Raikherť-Tot i Frydrykh Tot. In: Vilna Ukraina. 111 (498), 3. [Аквілев, О. (1941), Иоанна Райхерт-Тот і Фридрих Тот. В: Вільна Україна. 111 (498), 3.]
- BLUMÓWNA, H. (1933), Rzeźby Zofii Bałtarowicz-Dzielińskiej. W: Słowo Polskie. 158 (11 VI), 6.
- BLUMÓWNA, H. (1935), Rzeźba francuska: Rodin – Maillol – Despiau. W: Kurier Literacko-Naukowy (dod. niedzielny Kuriera Lwowskiego). 13 (31 III), VI.
- ВУК, Е. (1922), Z “Zachęty”. W: Wiek Nowy 6252 (13 IV), 2.
- DRAGAN, M. (1934), VI-ta vystava A.N.U.M. W: Dilo. 352 (30 XII), 4. [Драган, М. (1934), VI-та вистава А.Н.У.М. В: Діло. 352 (30 XII), 4.]
- GRODZISKA, K. (2009), Zapomniana rzeźbiarka. Janina Reichert-Toth 1895-1986 i jej twórczość. Kraków.
- ILKOSZ, B. (1998), Maria Jarema 1908-1958. Warszawa.
- KILIAN-STANISŁAWSKA, J. (1933), Pokaz rzeźb Zofii Bałtarowicz-Dzielińskiej. W: Gazeta Poranna. 10332 (21 VI), 12.
- KILIAN-STANISŁAWSKA, J. (1933), Wystawa jesienna TPSP. W: Gazeta Poranna. 10446 (13 X), 3.
- KILIAN-STANISŁAWSKA, J. (1935), Twórczość rzeźbiarska Janiny Reichertówny. W: Kurier Literacko-Naukowy (dodatek do Kuriera Lwowskiego). 26 (23 VI), III.
- KOZICKI, W. (1919), Życie sztuki we Lwowie. W: Słowo Polskie. 353 (9 XI), 2.
- KOZICKI, W. (1928), Pomnik J. Słowackiego we Lwowie według projektu Janiny Reichertówny. W: Słowo Polskie. 356 (25 XII), 15.
- KOZICKI, W. (1930), Z salonu wiosennego. W: Słowo Polskie. 129 (14 V), 7.
- KUBISZYNA-MAJERSKA, M. (1930), Salon Wiosenny TPSP Lwów. W: Wiek Nowy. 8669 (14 V), 5.
- KUBISZYNA-MAJERSKA, M. (1933), Pomnik poległych w Brzeżanach. W: Wiek Nowy. 9642 (5 III), 12.
- KUBISZYNA-MAJERSKA, M. (1938), Pomnik ku twórczości M. Konopnickiej. W: Wiek Nowy. 26 III, 9.
- LAUTERBACH, A. (1936), „Ster”. W: Chwila. 6307 (11 X), 9.
- LAUTERBACH, A. (1938), Wystawy lwowskie. W: Chwila Poranna. 6775 (30 I), 11.
- MARS, A. M. (1936), Salon Plastyków. W: Nowe Czasy. 10 (1 VI), 4.
- MINICH, M. (1933), Salon Jesienny w TPSP (II). W: Kurier Lwowski. 297 (25 X), 7.
- Pamiętnik V. Bandurs'komu u L'vovi (1936). In: Lwowska Narodowa Biblioteka Naukowa im. W. Stefanyka, dział rękopisów, fond O/N-1605, 141-144; fond UK-19, 249-250, fond UK-61, 77-88. [Пам'ятник В. Бандурському у Львові. В: Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника, відділ рукописів, фонд О/Н-1605, 134-144; фонд УК-19, 249-250, фонд УК-61, 77-88.]
- Projekt pamiętnika M. Konopnyts'koi u L'vovi (1934). In: Centralne Państwowe Historyczne Archiwum Ukrainy we Lwowie, fond 835, opis 1, sprawa 1840, 1-2; Lwowska Narodowa Biblioteka Naukowa im. W. Stefanyka, dział rękopisów, fond UK-44, 28-34. [Проект пам'ятника М. Конопницької у Львові. В: Центральний державний історичний архів України у Львові, фонд 835, opis 1, sprawa 1840, 1-2; Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника, відділ рукописів, фонд УК-44, 28-34.]
- Rzeźby (1933), Rzeźby M. Kwietniewskiej na wystawie TPSP. W: Dodatek niedzielny Gazety Porannej. 45 (6 XI), III, foto.
- SANOŃSKA, K. (1988), Nedospivana pisnia. In: Vsesvit. 10, 151-154. [Саноцька, Х. (1988), Недоспівана пісня. В: Всесвіт. 10, 151-154.]
- SMIRNOW, J. (2005), Jadwiga Horodyska: Życie i twórczość artystyczna. Lwów.
- SOBIERAJ, M. (1979), Awangarda artystyczna w kręgu KPP – Wystawa Grupy Krakowskiej 1932-1937: Katalog. Kraków.
- VOGEL, D. (1934), O sztuce abstrakcyjnej. W: Wiadomości Literackie. 25 (17 VI), 6.