

Візуальний епос міста

Що ми бачимо на львівських фото? Вулиці та площі міста, найвідоміші костели й синагоги, випадкові містяни у кадрі, портрети сімейств львівської еліти та людський натовп під першим кінотеатром, змагання спортивних клубів – «Гасмонеї», «Маккабі», «Погоні» або «Сокола», світські дами, жінки з дітьми у фотоательє, бадьорі військові паради, аскетичні черниці та напівпритомні сестри милосердя, промислові виставки у Стрийському парку та інтер'єр мистецької майстерні, серія яскравих злетів повітряних куль та злидні занедбаних фольварків – бачимо картини з львівського життя, що їх неможливо ані класифікувати, ані поєднати в певні смислові групи. Фотографії в цій книзі – виклик історичній культурі: вони не піддаються редукції, як, можливо, будь-яка фотографія.*

Львівські фотографії рубежу XIX – початку XX сторіччя були б зовсім іншими, якби не дві важливі обставини, точніше, збіг обставин. Хоч львівський університетський професор Йоганн Глойзнер опанував дагеротипну технологію вже на початку 1840-х рр., а фотографія вкорінилася у Львові вже в середині 1850-х років, її розквіт починається років на 25 пізніше. Це сталося наприкінці 1860-х, навіть у 1870-х, коли фотографи усю Європу орієнтуються на французькі зразки, а французькі фотографи – на нове мистецтво. Якби явище фотографії виникло, скажімо, у 1650-х роках десь в Утрехті, ми б мали безліч жанрових сюжетів – музик із лютнями біля клавикордів в оточенні легкодосяжних жінок, червономордих пияків та блідих розбишак у тавернах, на зимових голландських каналах, що під час малої Льодової доби перетворилися на ковзанки, вигаданих дикуватих пейзажів на обрії міст – і, звичайно, безліч натюрмортів з омарами, мисливськими трофеями, лимонами й виноградом, до яких уже доторкнулись, але недоїли, бо на столі забагато

* Я спираюся на теоретичний пасаж Ролана Барта про феномен фотографії, див.: Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trans. by Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 8.

усього. Фотографи навчалися би композиції та образності у Клаенса, Рейсдала, Ван дер Вейдена, Рембрандта, Галса, Боля та інших великих і малих голландців.

Львівські фотографи починали опановувати свій новий фах та шукати способи фотообразності саме в ту епоху, коли на художню сцену виходять французькі імпресіоністи. Це не значить, що львівські фотографи не беруть за взірець спадщину художників-академістів або романтиків – ні! Портретисти, власники найкращих фотоательє в центрі міста, обов'язково фотографують представників львівських еліт – у фраках і краватках, у кринолінах і намистах, з їхнім підкресленим почуттям галицької самовпевненості та класової самозначності, немовби вимальовуючи з усіма деталями академічної школи груповий портрет аристократичної родини. Ця книга нам розповість про Давида Мазура чи Ное Ліссу, визнаних фотографів, у чиїх фотоательє можна було зустріти найзаможніших осіб та високопосадовців Львова, портрети яких потребували відповідного антуражу – вигадливих завіс, різьблених крісел, псевдоантичних ваз, балюстрад та колон, що імітували б інтер'єр замочної вілли.

З розвитком фотографії більшість львівських фотографів орієнтувалася зовсім на інші сюжети та іншу стилістику. Дедалі більше їх приваблювала людина в урбаністичному оточенні, події і натовпи на міському тлі, найрізноманітніші прошарки міського населення, особливо представники середніх класів, пересічні люди на вулицях, львів'яни та львів'янки, пам'ятки минулого й наступ сьогодення. Вони фотографують крамнички та промислові підприємства, нечувані й небачені ще за чверть століття до того розваги просто неба та приголомшливі модерністські інтер'єри, ширше – процеси й наслідки львівської урбанізації, життя міста і, звичайно, місто само собою. Власне, місто стає своєрідним головним героєм цих фотопослуків. Кут зору львівських фотографів та їхня насичена міськими мотивами образність неможливі без урбаністики художників, що намагалися мистецькими засобами розгадати місто – та урбанізовану людину – як нову загадку європейської цивілізації.

Урбанізація змінювала місто з неймовірною швидкістю, позбавляючи містян привілею знавців навколишнього середовища. На рубежі століть людина в місті перетворювалася на першовідкривача. Цілком логічно, що знімки новітніх будівель міста з'являлися в репертуарі візуальних сюжетів. Але у львівських фотографів набагато більше урбаністики, і зовсім не обов'язково міських світлин для поштівок. У них ми знайдемо безліч найрізноманітніших міських сюжетів, немовби вони саме за ними – і тільки за ними – полюють. Як не дивно, за цим

феноменом стоїть не тільки зростання Львова як столиці Східної Галичини та модернізація його простору – разом із новою промисловістю, житловими багатоповерхівками, оперою проекту архітектора Горголевського, готелем «Жорж» архітектурної фірми Фельнера та Гельмера, державними установами на кшталт Галицького сейму архітектора Гохбергера та з радикально перебудованим центром міста після засклепіння Полтви. Навряд що так потужно посприяло відкриттю Львова через фотографію як емансипація євреїв Австро-Угорщини і безпрецедентна урбанізація місцевого єврейства.

Швидке зростання львівського єврейського населення (яке подвоїлося наприкінці століття) та емансипаційні процеси призвели до появи євреїв серед різноманітних професій, особливо серед тих, що не потребували бездоганного знання польської або німецької мови – музиканту та фотографу достатньо було базового володіння розмовною мовою, на відміну від, скажімо, лікаря або юриста. Хоч серед знаменитих львівських фотографів було чимало народжених у Львові, та ще й випускників художніх та ремісничих училищ, загалом професію фотографа обирали містяни першого покоління. Уявімо собі пересічного єврея з Бродів, Жовкви або Стрия, з родини помічника фармацевта, крамаря, учителя або лікаря, який потрапив до Львова після 1867 р., коли Габсбурги оголосили єврейську емансипацію, одну з головних реформ стосовно євреїв ліберального XIX століття. Можна мешкати та відкривати крамниці де завгодно, хоч у Замарстинові, хоч у центрі міста, хоч на Новому Світі. Можна брати участь у будь-яких міських подіях, записуватись у будь-які професійні гільдії та навчатись у будь-яких закладах. Можна брати участь у виборах та обиратись до Галицького крайового сейму або навіть до віденського рейхсрату. Культурні, соціальні, географічні та релігійні стіни, що століттями відокремлювали єврейську громаду (переважно її чоловічу частину), більше не існують.

Звичайно, у вихідця з містечка немає ані достатньо грошей, ані знань, щоб зробити політичну кар'єру, відкрити власну торгівлю, заснувати архітектурне бюро, фабрику, одружитися з дочкою із заможної родини – заради того, аби стати повновладним містянином. Проте він може «привласнити» місто в інший спосіб. Наприклад, сфотографувавши політика, фабриканта, архітектора, торговельний пасаж, ту ж саму заможну єврейську родину, а також губернатора, гільдію юристів чи лікарів, фінансистів або військових високопосадовців. Фотографія максимально наближає єврейського фотографа до об'єкта його мрії, який надав би йому впевненості, фінансової незалежності, вкоріненості

в міське середовище, наближеності до провладних осіб, що певною мірою гарантувало почуття соціопсихологічної безпеки.

Сюзан Зонтаг не мала на увазі єврейського фотографа, коли писала про фотографію як культурний об'єкт, але її думка про фотокамеру доречна саме в нашому контексті. «Камера, – пише Зонтаг, – це своєрідний паспорт, який долає етичні кордони та соціальні забобони.»^{*} У фотографа немає шансів придбати фрак у Габріеля Штарка чи Фелікса Фелінського або влаштуватися секретарем львівського президента Міхала Міхальського – а проте, він фотографує вишукано одягнених людей у модних крамницях та пасажах і може завітати без особистого запрошення до президентського офісу в ратуші, аби зробити фото чи принести уже видрукований фотопортрет. Єврейський фотограф не здатний піднятися так високо соціальною драбиною, щоб стати депутатом рейхсрату, чи досягти рівня банкіра або індустріаліста – проте його фотографія здатна. Вона в метафоричний спосіб привласнює для фотографа місто, владу, багатство. Вона знімає соціальну напругу, робить місто своїм, приборканим, затишним. Потрапляючи на фотографію, незнане й загрозливе місто приручається, одомашнюється. Що більше фотографія охоплює міський простір, населений незнайомими фотографу людьми, його вулиці, як центральні, так і віддалені, часом небезпечні, його приголомшливі будівлі – то більш упевненим відчуває себе єврей-містянин, який відкриває для себе дивовижний урбаністичний світ.

Цей процес двосторонній. Єврейський фотограф користується камерою, щоб адаптуватись у незнайомому середовищі, камера допомагає міському середовищу інтегрувати фотографа. Пошук образів перетворює фотографа на етнографа міста, фотографія робить єврея питомим містянином. Саме фотографу доводиться вишукувати цікаві ракурси, нові обличчя, інноваційні засоби зйомки, несподівані деталі міської архітектури чи побуту – і просто нових людей: від гімназисток на Площі Ринок та випускників кадетської школи до перського шаха Музаффар ед-Діна, який завітав до Львова 1905-го року. Праця фотографа – один із найуспішніших засобів акультурації, яким євреї послуговувались набагато частіше, аніж представники інших етнічних груп. Не випадково, що з сімдесяти львівських фотографів, що активно працювали до Другої світової, сорок п'ять були єврейського походження. Їхній акультураційний процес був знаком закоханості в місто, їхні бажання опанувати місто несли в собі збудливий еротичний елемент, а їхня продуктивність

* Susan Sontag, *On Photography* (RossettaBooks LLC, 2005), 33.

відбивала їхню абсолютну неспроможність наситити власну візуальну цікавість. Отже, маємо тисячі фотографій, виконаних львівськими євреями. І ми, завдяки цій книзі, дізнаємось про їхні імена.

Серед єврейських фотографів було чимало таких, хто зосереджувався на певних сюжетах та образах. Фотограф Барух Геннер-старший відкривав для себе в Перемишлі світ польських вілл і палаців, костелів та церков, фортифікацій і замків. Той світ був принципово чужий Геннерові з традиційної єврейської точки зору, проте саме відкриваючи зовнішню красу і велич християнських споруд міста, він вибудовував образ урбаністичного простору, що не несе йому ніякої загрози. Ізидор Вайн заснував ательє поруч з єврейським клубом-казино та переважно займався портретною фотографією. Давид Мазур фотографував привабливих львів'янок – світських дам, дружин та доньок львівської еліти, оперних співачок, неначе спеціалізуючись на тій частині людства, що, немов ті євреї, очікувала й не могла дочекатися повної емансипації. Міхал Гольдберг знімав різноманітні види Львова – і навіть надсилав їх Францу Йосифу. Зигмунт Гольдгаммер, крім портретів, знімав інтер'єри Сейму, вулиці та кав'ярні, культурні події у львівських парках. Бернард Еттелес спеціалізувався на шлюбних фото та портретах військових усіх рангів, а Ное Лісса був майстром портретної фотографії, знимкував привабливих жінок, студенток і студентів, інженерів, педагогів, учених, монахинь-базиліанок, медиків, композиторів – українців, євреїв, австрійців, поляків. У кризові часи 1920–1930-х років популярним заробітком менш кваліфікованих фотографів була робота на вулицях та в парках Львова заради непідготовленої «зненацька» знимки а ля мінут.

Ірина Котлобулатова справедливо зауважує, що знаний фотограф Марек Мюнц, «можливо, вперше у Львові зробив місто і міське життя в його різноманітних формах головною темою своєї фотодіяльності». Фактично, Мюнц, як найбільш продуктивний серед львівських фотографів єврейського походження, втілював загальну тенденцію, що характеризує майже усіх його єврейських колег по гільдії та аматорів за межами гільдії: за допомогою фотокамери створити епос міста. Не випадково чимало фотографів шукали можливостей надрукувати свої фотографії у львівських газетах «Хвиля», «Ілюстрованому додатку» до «Хвилі» початку 1930-х років, а також краківських «Ілюстрованому тижневику», «Світовиді» – не тільки заради реклами, заробітку і самоствердження, а й для того, щоб, можливо, й несвідомо, поєднати в ілюстрованому міському тижневику візуальний та вербальний урбаністичний епос.

Емансипація створила безліч «соціальних ліфтів», уперше відкритих для широкого єврейського кагалу, проте фотографія додала дещо вельми цікаве саме для закоханих у візуальні аспекти міської культури – театр, кінематограф, архітектуру, образотворче мистецтво. Вона давала нечувану можливість піднятися на рівень митця та майстра, не полишаючи сферу послуг з її не завжди артистичним консьюмеризмом. Намалювати портрет, відтворити міський ландшафт, зафіксувати жанрову сценку, зобразити складну фактуру фруктів і квітів на натюрморті – такого кшталту завдання потребують фахового виконавця, майстра, який навчався в Мюнхенській чи Краківській академіях мистецтв. Для євреїв ця опція відкривається тільки наприкінці XIX століття. Навпаки, демократична фотографія уже в середині століття дає можливість будь-кому опанувати всі ці жанри – портрет, натюрморт, урбаністичний пейзаж. Особливо єврейському фотографові, чия кар'єра ще два десятиліття тому була унеможливлена обмеженнями попередньої епохи – і раптом наприкінці століття відкривається нова опція: стати художником міста. А з появою доступних фотоапаратів і зміною техніки фотопроявлення наприкінці 1910-х – на початку 1920-х років ця опція стає доступною не тільки чоловікам, а також і жінкам.

До речі, хоч більшість цехових фотографів були чоловіками, чимало єврейських жінок також долучилося до створення і професійних, і любительських фотосесій Львова. Їхні наполегливі, хоч і даремні, спроби пробитись у цехові майстри сприяли подальшій демократизації фаху та образності. Наприклад, авторка казок, перекладачка й майбутня бактеріологиня Елеонора Ляцарусівна була в захваті від фотографування веселих масових розваг та спортивних змагань – гонок на роверах, кінних перегонів, ковзанярських змагань.

Окрім того, її камера зосереджувалася на різних емоційних відтінках міста: нестандартних видах міста, зокрема і нічних, зимових пейзажах, гучних міських подіях, затишних натюрмортах. Художниця Ванда Діаманд шукала можливостей зобразити на фотографії саме львівських євреїв на тлі міста. Навпаки, професійна малярка Гелена Мауер двічі намагалася влаштувати власну фотостудію – але члени «Греміуму», управи привілейованого цеху фотографів, робили все можливе, аби позбавити Мауер власного фотоательє. Їй доводилося фотографувати нелегально, без ліцензії. Професійна фотографка Амалия Ослани, крім звичайної салонної фотозйомки, фокусувалася на жіночих та дитячих портретах і дитячих святах – дуже мало хто з «серйозних» львівських фотографів цікавився такими сюжетами.

Загалом, фотографія – площинне мистецтво, яке насправді багатозарове. Вона відображає реальність фотографа, його примхи та вподобання, його технічну майстерність і кут зору. Фотограф зображує людей та об'єкти, звичайно, його об'єкти та люди зафіксовані в певний момент їхнього існування, і цей момент зупиняє час і фіксує час. Їхня реальність має власну історичну семантику, а їхня реакція на сам процес фотографування – ще один додатковий прошарок рецепції, у якої свій окремий історико-культурний сенс. Нарешті, є ми, глядачі, ті, хто дивиться на фотографію, намагаючись її зрозуміти й «прочитати». Це, власне, сьогодні, яке дивиться в минуле, пізнаючи та не пізнаючи себе в ньому. Це також певний момент, коли ми роздивляємося світлинку – і це розглядання може перерости, а може й не перерости у «бачення», себто розуміння того, що відбувається на фотографії. Ця книга допомагає зрозуміти, що варто знати, аби піднятися до такого бачення, повернути фотографії її щезлий, або ж ніколи не означений авторський підпис, перевести візуальне у вербальне. Саме завдяки такому зусиллю ми стаємо істориками, реконструюючи «хиткий зв'язок між фотографією та емпіричною реальністю», про який писав Вальтер Беньямін.*

Охоплений у цій книзі період обривається наприкінці тридцятих, коли від толерантності пізніх Габсбургів та національного відродження міжвоєнної Польщі залишається гідкий намул ксенофобії та расизму, який ідеально вписується в советсько-нацистський окупаційний дискурс. Саме тоді, 1938-го (як нам розповідає авторка цієї книги), Артур Ляутербах повідомляє читачам «Хвилі», що значна група фотографів (зрозуміло, єврейського походження) вийшла зі Львівського фотографічного товариства і заснувала власний «Львівський фотоклуб». Ми знаємо, як інтерпретувати лакуни в такому повідомленні.

Львівський довоєнний світ – нескінченно насичене минуле, до якого ми повертаємось, розглядаючи старовинні фотографії, намагаючись вгадати, «де це», пригадати, «хто це», ідентифікувати час і місце, надати голос тим, хто вже ніколи не заговорить, розповісти про людей, від яких нічого не залишилося, окрім їхнього образу на світлинці. Саме цим займається Ірина Котлобулатова, авторка цієї монографії, хазяйка багатотисячного архіву львівських фотографій, знаний фахівець історії львівських фотографів. Вона, власне, допомагає нам подолати різницю в часі й оживити обличчя, людей та обставини, що виникають перед

нами на фотографіях. Робота Ірини Котлобулатової – це праця фахового історика культури, що базується на візуальних документах. Це кропітка, виснажлива, вибаглива праця, адже авторці доводиться щоразу переосмислювати анонімні просторові образи, переводячи їх спершу в певні наративи історичної пам'яті, а звідти – у вербальні наративи, з яких ми дізнаємося про долю того, що зображено, і того, хто для нас залишив це зображення. Не викидайте старі світлини, навіть якщо зображені на них люди й об'єкти – ніщо для вас, шмельц, забуті сюжети непотрібного минулого або, як казав Зігфрід Кракауер, «сміття».* Не знаю, чи ростуть із такого сміття квіти – але книги точно ростуть.

Йоханан Петровський-Штерн

* Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and other Writings on Media* (Cambridge, Mass: Belknap, 2008), 274–298.

* Siegfried Kracauer, «Photography», *Critical Inquiry* 19 (Spring 1993), 426.

Передмова

Щораз більше дослідників проявляють велику цікавість до багатогранної історії єврейської громади Львова, хоча збереглося доволі мало основоположних матеріалів і документів. Найбільше уваги приділяють зазвичай історії єврейської культури та мистецтва, оскільки в минулому багатонаціонального Львова є багато прикладів як взаємодії митців різних національностей і конфесій, так і творчості власне єврейських митців. Мистецькі збірки львівських музеїв завдяки наповненості своїх фондів фотографій дають змогу розбудувати дослідження цієї теми. Успіх виставки колекції давнього приватного музею колекціонера Максиміліана Гольдштейна, яка відбулася в Етнографічному музеї Інституту народознавства НАН України, підтверджує інтерес, але й неознаність із темою єврейської культури. Детального опрацювання потребує і неоцінений належно масив фотографій не тільки єврейської тематики, розпорошений по музейних, бібліотечних і приватних колекціях, а й масив інших робіт львівських фотографів єврейського походження (далі – єврейських фотографів).

Фотографія давно вже набула статусу вагомого історико-культурного джерела. За приблизно двісті років епохи оптичних зображень вона органічно ввійшла в усі сфери життя і не вимагає спеціального пояснення свого використання. Фотографія – позанаціональний документ, а її тематику чи естетику визначає передовсім особистість фотографа. У будь-якому жанрі фотографія – це завжди факт, увічнення моменту. Цікавим є все, що було створено до Другої світової війни і дивом збереглося, адже фотографія – це чи не єдине промовисте візуальне джерело знання про неіснуючий світ минулого Львова, зокрема єврейського. Передовсім вона привертає увагу як інформативний переказ із часів Львова кінця XIX – першої третини XX ст., безпристрасно створює та підсилює переконливий образ епохи. Фотографія систематично фіксувала зміни в міському житті: вибори в органи самоврядування; патріотичні та протестні маніфестації; з'їзди та ювілеї; будівництво значущих для міста об'єктів культурного, промислового та громадського призначення.

Фотографія не оминала культурних і мистецьких подій, споглядала за появою технічних новацій, становленням перших спортивних клубів, а разом з тим за всім, що притягало цікавість читачів: катастрофи та руйнації будинків, пожежі та повені, кримінальна хроніка та гучні судові процеси. Пресова фотографія, що миттєво реагувала на різні події, представляє нам звичайне – буденне та святкове – життя великого міста. Уважний спостерігач помітить не тільки зміни архітектурного образу міста, а й легко зауважить та оцінить насиченість міського життя певними подіями: повсякденними, політичними, урочистими, святковими, трагічними.

Для кожного періоду існування фотографії характерна цікавість до її певного жанру – портретної, документальної, репортажної, художньої, архітектурної, рекламної фотографії. Наша увага спрямована на пошук і фіксацію недооціненої та маловідомої діяльності єврейських фотографів – професіоналів та аматорів, а також авторів фотографій єврейської тематики будь-якого жанру впродовж десятиліть існування фотографії у Львові. Це дає змогу ідентифікувати забутих чи невідомих фотографів, з'ясувати авторство тих чи інших фото. Не менш важливо усвідомити насиченість життя єврейської громади Львова, засвідчити існування різного роду й політичного спрямування товариств, установ, благодійних організацій, видобути з безвісті зафіксовані об'єктивом фотографа події. Важливо повернути в тканину міського середовища відомі колись і зовсім неznані тепер імена, адже майже всі з цих фотографів, а також їхні родини, за невеликими винятками, загинули під час Голокосту – масового знищення єврейського населення Львова. Нам невідомі навіть місця, де вони загинули та поховані. Майже в усіх випадках матеріальним свідченням їхнього життя слугують лише фотографії їхнього авторства.

Що ж викликало у Львові масове захоплення давньою фотографією та цікавість до фотографів минулого? 1987 р. в костелі Марії Сніжної відбулася безпрецедентна для того часу виставка львівської графіки й фотографії XIX ст., доповнена виставкою робіт фотографа Ярослава Ковалюка, чие ім'я було оповито легендами і знайоме лише невеликому колу львів'ян. Так само маловідомими були експоновані давні фотографії, між якими траплялися рідкісні видові знімки міста роботи Юзефа Едера, що стало справжнім відкриттям для львів'ян і захопило багатьох шанувальників Львова до колекціонування. Потім відбувалися виставки фотографій із фондової збірки Львівського історичного музею, ще кілька виставок, які тему продовжили, однак не вгамували цікавості до історичної фотографії та її авторів^[1]. Лише через кілька років з друку вийшов