

Міністерство освіти і науки України
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ВІСНИК

ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

№12

2009

ЦЕНТР СХОДОЗНАВСТВА

Випуск 2

Сходознавчі студії



■ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО
■ архітектура



Міністерство освіти і науки України

Харківська державна академія
дизайну і мистецтв

№ 12

ВІСНИК

Харківської державної
академії дизайну і мистецтв



ХАРКІВ 2009

Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст]: зб. наук. пр. / за загальн. ред. Даниленка В.Я. – Х.: ХДАДМ, 2009. – 260 с. (Мистецтвознавство. Архітектура: №12, Сходознавчі студії: вип. 2)

Упорядники: Котляр Є.О., Рибалко С.Б., Коваль О.В.

American Jewish
Joint Distribution
Committee



Видання здійснено за підтримки Американського Єврейського об'єднаного розподільного комітету «Джойнт»

У другому спеціалізованому збірнику сходознавчих досліджень, який підготовлено Центром сходознавства ХДАДМ та кафедрою історії і теорії мистецтва, подано матеріали, присвячені художнім та культурологічним проблемам орієнталістики. Дослідження українських науковців, а також фахівців із Східної Європи відображають сучасний розвиток мистецтвознавчої та культурологічної думки у цій галузі знань.

Підготовка до друку та видання збірника здійснено відповідно до держбюджетної теми «Традиційне мистецтво Сходу та Заходу в культурному просторі України: від середньовіччя до сучасності», затвердженої рішенням Вченої ради ХДАДМ, протокол № 2 від 21.11.08 р., і Указом МОН України, протокол № 1043 від 17.11.08 р., державний реєстраційний номер 0109U003031.

Збірник розрахований на пошукачів вчених ступенів і звань, викладачів, науковців, всіх, хто цікавиться культурою та мистецтвом Традиційного Сходу, сучасними проблемами культурології, мистецтвознавства та архітектури, художньої семіотики та лінгвоестетики.

Видається за рішенням Вченої ради Харківської державної академії дизайну і мистецтв (протокол № 7 від 28.03.2007 р.).

Збірник є фаховим виданням з мистецтвознавства та архітектури (бюл. ВАК України, 2002. — № 9. — С. 9.)

Видання зареєстровано ISSN International Centre (Paris, FRANCE):

ISSN 1993-6400 (Print), ISSN 1993-6419 (Online).

Збірник реферується та відображується у базах даних:

«Джерело» (Україна) [<http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/urzh/index.html>]

Загальнодержавна реферативна база даних «Україніка наукова»

[<http://www.nbuv.gov.ua/db/ref.html>].

Головний редактор: Даниленко В.Я., доктор мистецтвознавства, професор;

Заступник головного редактора: Єрмаков С.С., доктор педагогічних наук, професор.

Редакційна колегія:

- | | |
|----------------------|--|
| 1. Боднар О.Я. | доктор мистецтвознавства, професор; |
| 2. Гребенюк Н.Є. | доктор мистецтвознавства, професор; |
| 3. Зборовець І.В. | доктор мистецтвознавства, професор; |
| 4. Кравець В.І. | доктор архітектури, професор; |
| 5. Крижановська Н.Я. | доктор архітектури, професор; |
| 6. Мироненко В.П. | доктор архітектури, професор; |
| 7. Проскуряков В.І. | доктор архітектури, професор; |
| 8. Селівачов М.Р. | доктор мистецтвознавства, професор; |
| 9. Тарасенко О.А. | доктор мистецтвознавства, професор; |
| 10. Чебикин А.В. | Президент Академії мистецтв України, професор; |
| 11. Шило О.В. | доктор мистецтвознавства, професор; |
| 12. Шубович С.О. | доктор архітектури, професор. |

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Центр сходознавства ХДАДМ радий презентувати другий том «Сходознавчих студій» – спеціального видання «Вісника Харківської державної академії дизайну та мистецтв», присвяченого художнім та культурологічним проблемам орієнталістики.

У порівнянні з попереднім досвідом, випуск другий свідчить, що географія та проблематика статей щодо мистецтва Сходу та художнього діалогу Схід – Захід значно розширилися. Цей випуск поєднав статті та рецензії авторів з семи країн: України, Росії, Литви, Грузії, Японії та Китаю. Крім того, Україна представлена декількома містами: Харковом, Києвом, Львовом та Сімферополем.

Відкриває число низка матеріалів, що демонструють широту часового та географічного простору орієнтальної проблематики. Так, Олексій Чекаль звертається до мистецтва Едеси I – III ст., зв'язку погребальної мозаїки з перехрестям художніх традицій Пальміри та Осроени; китайський дослідник Тен Жи аналізує міську скульптуру Китаю на межі XX – XXI ст., в якій перетнулися і переплелися національна традиція та постмодерні тенденції Contemporary Art. Царина мистецтва Ісламу представлена текстом Нурії Акчуриної–Муфтієвої на тему водних джерел та архітектурних оздоблень славнозвісних кримських фонтанів, художні ознаки яких авторка розглядає в контексті ісламських мистецьких традицій. Це – перший матеріал у галузі ісламістики, і ми маємо надію на розширення цього наукового напрямку. До того ж, саме з ісламістською сходознавчою проблематикою пов'язана школа Гордєєва – Зуммера, традиції якої ми намагаємося відновити. Сподіваємося, що серед наших майбутніх авторів з'являться дослідники мистецтва та матеріальної культури східних народів Криму.

Традиційною для Центру Сходознавства та нашого видання є проблематика культури та мистецтва Японії. Її представляють нарис Світлани Рибалко, присвячений традиційному японському костюму; стаття Юлії Тормишевої про новітні тенденції в мистецтві японської нецке XX – XXI ст.; дослідження Чиско Овакі на тему україно-японського культурного діалогу, який виявляє себе крізь виставкову діяльність Давида Бурлюка у Японії. Перший в нашому виданні англomовний матеріал про місце жінки в сучасному мистецтві Японії поданий польською дослідницею Магдаленою Фурманік-Ковальською. Побутування, специфіка та віддзеркалення чайної церемонії в японській та китайській художній культурі стали предметом роздумів ще одного китайського вченого Цу Фенлея.

Інтернаціональний блок публікацій присвячений традиціям та художнім новаціям в галузі юдаїки. Питання взаємозв'язку вербального та іконічного кодів культури в єврейському мистецтві розглядаються в тексті Олега Ковалю. В аспекті вербально-візуального синтезу досліджується «Автопортрет» Ель Лисицького 1924 р. та пов'язані з ним мистецько-культурологічні і семіотичні проблеми.

Уперше ми починаємо друкувати неопубліковані матеріали доктора мистецтвознавства Фаїни Петрякової, що були надані нам в пам'ять про неї Центром іудаїки та єврейського мистецтва у Львові. Наведена стаття знайомить із зібранням іудаїки в Музеї етнографії і художнього промислу у Львові.

Дві наступні статті також присвячено історії єврейських музеїв та їх експозиційним фондам. Євген Котляр відслідковує та аналізує долю єврейських колекцій за часів Російської імперії та СРСР, що були накопичені та зосереджені, переважно, на теренах сучасної Росії та України. Лела Цицуашвілі присвятила своє дослідження єврейському історико-етнографічному музею в Грузії, та окремо – самотньому художнику-аматору Шалому Кобовшвілі – «єврейському Піросмані», що малював побут та звичаї грузинських євреїв.

Стаття Ольги Школьної демонструє загальну картину єврейського порцелянового виробництва на землях України, внеску євреїв в розвиток цієї галузі виробництва. Співставленню польської та української історіографії вивчення діяльності львівського художнього об'єднання «Артес», до якого входило багато художників-євреїв, присвячена розвідка Богдани Пінчевської. Досі ще невідоме для нас ім'я в єврейському мистецтві – Марка Страусса, колишнього львів'янина, який відбувся як художник у США, повертає своїм співвітчизникам доктор мистецтвознавства Орест Голубець.

У випуску відбулися деякі зміни. Ми вводимо нову рубрику, де плануємо друкувати маловідомі документи, листи, архівні матеріали, мемуарні та мандрівні нотатки, пов'язані зі сходознавством. Перші матеріали, які увійшли до цього розділу: мемуари доктора мистецтвознавства Михайла Селівачова про єврейську тему в його роботі та житті, а також інтерв'ю Віти Сусак з учнем Олександра Архипенка, американським художником Роєм Гусовим. Ці матеріали спеціально підготовлені для другого числа вісника.

Підтримуючи традицію, яка була започаткована в попередньому випуску, видання завершує низка книжкових оглядів та рецензій.

Ми щиро вдячні колегам з Центру сходознавства, українським, російським та зарубіжним дослідникам за співпрацю у підготовці цього випуску. Запрошуємо до участі у подальших випусках українських науковців, а також фахівців з близького та далекого зарубіжжя, які готові надіслати нам свої статті, рецензії, архівні чи маловідомі документи для введення у науковий простір сучасної орієнталістики, а також інтерв'ю та спогади.

Сподіваємося, що мистецтвознавча орієнталістика зацікавить як прихильників традиційних видів східного мистецтва, так і дослідників його найсучасніших форм, художніх процесів, що розгортаються в різних напрямках, пов'язаних зі Сходом та його діалогом з європейським і, особливо, українським культурним та науковим середовищем.

*Євген Котляр
Світлана Рибалко
Олег Коваль*

EDITORS' NOTE

The Center for Eastern Studies at KSADA is pleased to present the second volume of the *Journal of Eastern Studies*, a special issue of the *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, which is devoted to artistic and cultural issues in Eastern Studies.

As compared with our first experiment, the second issue is testimony to significant growth in the geographic spread and thematic variety of the articles on the art of the East and the East-West artistic dialogue. The present issue features articles and reviews by authors from seven countries: Ukraine, Russia, Lithuania, Georgia, Poland, Japan, and China. In addition, Ukraine is represented by a number of cities: Kharkiv, Kyiv, Lviv, and Simferopol.

The issue opens with a series of essays demonstrating the span of the temporal and geographic horizon of Eastern Studies. Thus, Aleksei Chekal turns to the art of Edessa of the 1st-3rd century, and the connection of a funerary mosaic with the art traditions of Palmyra and Osroene. The Chinese researcher Tian Rui analyzes city sculpture in China at the turn of the 21st century, in which national tradition and post-modern tendencies of Contemporary Art have met and become intertwined. The study of Islamic art is represented by the work of Nuria Akchurina-Muftieva on the topic of the water sources and architectural design of the famous Crimean fountains, whose special features the author examines through the prism of Islamic artistic traditions. This is our first essay in Islamic Studies, and we look forward to expanding in this area. In addition, it is specifically issues in Islamic Studies that formed the principal concern of the school of Gordeev – Zummer, whose traditions we aim to restore. We hope that among our future contributors there will be researchers of the art and material culture of the Eastern peoples of the Crimea.

Issues in Japanese culture and art are traditional subject matter for the Center for Eastern Studies and for our publication. They are represented by the scholarly sketch by Svetlana Rybalko, devoted to the traditions of Japanese dress and its intertextual ties with different types of ukiyo-e; the article by Yulia Tormysheva about the most recent trends in Japanese netsuke art of the 20th-21st centuries; and the study by Chieko Owaki on Ukrainian-Japanese cultural dialogue as realized through David Burlyuk's exhibitions in Japan. The article on the role of women in modern Japanese art, our publication's first essay in English, was submitted by the Polish scholar Magdalena Furmanik-Kowalska. The material surroundings, specific features, and reflection of the tea ceremony in art form the object of consideration for another Chinese scholar, Tsu Fenley.

The international complex of articles deals with the traditions and artistic innovations in Judaica. The paper by Oleg Koval considers the issue of ties between verbal and iconic cultural codes in Jewish art. The 1924 «Self-Portrait» by El Lissitzky is discussed from the perspective of a verbal-visual synthesis, introducing a series of artistic and cultural issues in its wake.

We are for the first time presenting the unpublished materials of the art historian and scholar Dr. Faina Petryakova, which the Center for Judaica and Jewish Art in Lviv has generously made available to us in her memory. Two articles are devoted to the history of Jewish museums and their collections. Eugeny Kotlyar traces and analyzes the fate of Jewish collections dating from the periods of the Russian Empire and the USSR, brought together primarily on the territory of today's Russia and Ukraine. The study by Lela Tzitzuashvili deals with the Jewish Historico-Ethnographic Museum in Georgia, as well as with the grassroots amateur artist Shalom Koboshvili, the «Jewish Pirosmani» who depicted the daily life and customs of Georgian Jews.

Olga Shkolnaya's essay provides a general view of Jewish porcelain production in Ukrainian lands, and the contribution of Jews to the development of this area of industrial endeavor. Bogdana Pinchevskaya's research involves comparing Polish and Ukrainian historiography of the study of the Lviv artistic union «Artes», which numbered many Jews among its members. The as yet unfamiliar to us in art name of Mark Strauss, a former Lvovian who survived the Holocaust and became an accomplished artist in the US, is brought back to his country by the art historian Dr. Orest Golubets.

In the present issue we introduce a number of changes. A new section has been added, where we plan to publish little known documents, letters, archival materials, memoirs, and travel notes which have a connection to Eastern Studies. The first materials to be included in this section are memoirs by the art historian Dr. Mikhail Selivachev on the Jewish theme in his life and work, as well as Vita Susak's interview with the American artist Roy Gussow, a student of Alexander Arkhipenko. These materials have all been prepared specially for the second issue of the *Bulletin*.

In keeping with the tradition initiated by the first issue, this volume concludes with a series of the book reviews and exhibition catalogues.

We are grateful to our colleagues from the Center for Eastern Studies and to Ukrainian and overseas researchers for their cooperation in preparing the present issue. We invite specialists from Ukraine and foreign countries to take part in our future publications by submitting their articles, book reviews, archival or little known documents that may be introduced into the academic arena of contemporary Eastern Studies, as well as their interviews and memoirs.

We hope that art historical Eastern Studies will attract both supporters of traditional Eastern art and researchers of its modern forms and creative processes as these unfold following different venues connected to the East and its dialogue with the European and especially the Ukrainian cultural and academic environment.

Eugeny Kotlyar
Svetlana Rybalko
Oleg Koval

ПОГРЕБАЛЬНАЯ МОЗАИКА ИЗ ЭДЕССЫ В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ САКРАЛЬНОГО ИСКУССТВА ПАЛЬМИРЫ И ОСРАЭНЫ В I – III ВВ. Н. Э.

Алексей Чекаль

Аннотация. В статье, на примере одной сирийской мозаики «Погребальная трапеза» около 277/8 гг. из Эдессы, рассмотрены особенности западно-парфянского искусства. Описаны религиозные и погребальные обряды I–III вв. н. э. и выявлены особенности трактовки сюжета погребальной трапезы в искусстве Пальмиры и Осраэны. Перечислены уникальные черты месопотамского искусства на рубеже эпох, давшие толчок для формирования и развития раннехристианского искусства Востока.

Ключевые слова: Погребальная трапеза, мозаика, месопотамское искусство, Парфия, Эдесса, Пальмира, эллинизм, погребальное искусство, фронтальность.

Анотація. Чекаль О. Погребальна мозаїка із Едеси у контексті взаємодії сакрального мистецтва Пальміри та Осраєни у I – III ст. до н.е. У статті на приклад першої сирійської мозаїки «погребальна трапеза», приблизно 277 -278 рр. н. е. з Едесси розглянуті особливості західно-парфянського мистецтва. Досліджені релігійні та похоронні обряди I–III вв. н. е. та виявлені особливості сюжету похоронної трапези в мистецтв Пальмірені та Осраєни. Перлічені унікальні риси месопотамського мистецтва на рубежі століть, що дали поштовх для формування розвитку ранньохристиянського мистецтва Сходу.

Ключові слова: Похоронна трапеза, мозаїка, Парфія, Еллінізм, Едесса, Палміра, похоронне мистецтво, фронтальне зображення.

Annotation. Chekal, A. A *Funerary Mosaic from Edessa in the Context of Mutual Influences between Palmyran and Osrhoenean Art from the 1st to the 3rd Centuries.* In the article on the example of the first Syrian mosaic «funerary couch» approximately 277 - 278 years from Edessa the features of west-parishian art, religious funeral ceremonies of the I–III A.D. and the subject features of funeral banquet in the art of Edessa and Palmyra. The unique lines of Mesopotamian art on the border of ages that gave the stimulus for the formation and development of Epichristian art of the East are rehearsed.

Keywords: Funeral couch, mosaic, Parthia, Hellenism, Edessa, Palmyra, funerary art, frontal representation.

Введение. Благословенный город Эдесса, в семитских и сирийских источниках более известный как Орхаи или Урха (это название потом превратилось в Урфу), сейчас находится на юге Турции. Заново отстроенный Селевкидом I и названный Едесса, город стал административным центром области, называемой Осраэна. Находясь на перепутье между Западом и Востоком, он достиг процветания. Несколько столетий город был под властью парфян, а после их ухода правителями Эдессы стали выходцы из местной арабо-парфянской знати из рода Авгарей. Независимое маленькое государство лавировало между двумя державами Парфией и Римом несколько веков, пока не было окончательно поглощено Римской

империей с концом династии Авгарей в III в. н. э. Эллинистическая составляющая культуры в этих местах не была длительно преобладающей. Слишком близко дышал остывающий вулкан культуры Междуречья. Поэтому Ростовцев назвал феномен искусства городов, расположенных вдоль течения Евфрата (Эдесса, Пальмира, Дура-Европос и Хатра) не греко-сирийским или греко-семитским, но месопотамским¹. Греческий язык постепенно сменился древнесирийским в I-III веках нашей эры. Так и в остальных областях культуры, искусства и обычаев местные жители предпочитали традиции царства Аршакидов.

Судя по немногочисленным источникам, религиозная ситуация в Осраэне была схожа с тем, что происходило во всем поздне-эллинистическом семитском мире – преобладание вавилонских богов и слияние их с греческими и римскими богами в солнечный генотеизм (монотеизм при признании многобожия). В апологетической проповеди Аддая и в некоторых других источниках мы находим богов из палмирского пантеона Белла и Нэбо. Они были наиболее почитаемыми в Осраэне. Культы Артаргатис и Хадада тоже были очень популярны. В эдесской эпиграфике встречаются Син, Баалшамин, Азиз, Муни и некоторые другие арабские и греческие боги². Надписи содержат множество имен собственных с корнями Бел, Ате, Баалшамин, Аллат, Шамаш и Хадад. Местные жители называли своих детей традиционными именами, не вкладывая, очевидно, глубокого смысла, связанного с куктами этих божеств. Они служили скорее именами-оберегами³. Религиозная жизнь дохристианской Эдессы имела глубокие корни. Большой алтарь в центре города оставался как памятник старым формам веры достаточно долго. Эдикт Феодора, датированный 382 г. н.э., предполагает не только сохранение в Эдессе языческих памятников, но и длительное существование храмов и сохранения там *изображений и образов* языческих богов, почитаемых правителями и людьми Эдессы. Пантеон божеств был подобен тому, которому поклонялись в других местах в Месопотамии и Сирии с влиянием арабских и набатейских религиозных традиций.

Религиозные обряды и мировоззрение неразрывно связаны с представлением о загробном мире. Человек живет так, как он относится к смерти. Смерть есть фон, на котором жизнь играет новым светом. Поэтому, когда мы прикасаемся к какой-нибудь культуре, очень важно изучать погребальные культы той или иной эпохи. Порой, глядя в сюжеты надгробных рельефов или мозаик, узнаешь больше о времени, чем из искусств, обслуживающих «мирскую» часть жизни.

Погребальный культ в Эдессе и погребальное искусство. Погребальный культ Эдессы формировался из различных ближневосточных традиций. В эллинистической культуре был такой термин *sacerdos* – «тот, кто совершает священнодействие». Каждый отец семейства хоронил

своих близких и совершал жертвоприношения внутри дома. Это означало, что в римском мире почти не было разделения на мирскую жизнь и религиозную. Каждый публичный жест мог быть сакральным и наоборот⁴. А погребальный обряд и подавно был пронизан иератичностью. В ходе церемонии умершего жителя Эдессы доставляли на кладбище, которое было расположено за городом. Погребальные обряды совершались в некрополе перед могилой – богам посвящалось жертвенное животное, на алтаре сжигались всесожжения (вино, масло, благовония). Таким образом, жертвоприношение переводило умершего в новый статус – он приобщался к вечности. Не зря на сирийском языке одна или несколько могил, объединенных в гипогей, называется «дом вечности». Эдисситы верили в загробную жизнь и возмездие после смерти. Сохраняя память об умершем, родственники собирались и возжигали костер, который напоминал им о костре погребения. На излете эллинизма духовный кризис официальной культуры не отвечал стремлениям и чаяниям народа – мистические культы все больше вплетались в греко-римские обряды и гарантировали своим участникам если не счастье на земле, то, по крайней мере, спасение души и бессмертие после кончины⁵. На мозаике «Треноги» можно прочесть сирийскую надпись, из которой видно отношение жителей Эдессы к смерти: «Кто не презирал ожидание своих последних дней и носил траур с юных лет, тот должен обрести достойную смерть⁶». Тип захоронения был связан с вавилонским обычаем замуровывать умерших в глиняной стене. Потом эта форма захоронений развилась в погребение в нишах подземных гипогей – локулах⁷. Принцип арабского «нефеш» оказался более действенным, чем эллинистический саркофаг (см. ниже). В Эдессе были найдены не такие разветвленные гипогеи, как в Пальмире, но похожие по принципу построения. Жители Эдессы использовали 3 кладбища. К западу от цитадели Эдессы было расположено одно из кладбищ. Kirk Mağara является группой мест погребения по обе стороны вад. Здесь встречаются еврейские захоронения, о чем можно судить из кратких надписей на иврите и на греческом языке, на одном входе в могилу был вырезан семисвечник. Но основная масса могил в Kirk Mağara являются языческими. Часто в этих могилах (201–202 гг.) встречается рельефы с изображением погребальной трапезы с надписями на сирийском языке. В южной окраине города расположено другое кладбище, где была найдена мозаика «Погребальный банкет» (рис. 1). В северном захоронении были обнаружены мозаики «Треноги или жертвоприношения» III в. н. э. и «Семейный портрет» нач. III в. н. э. (рис. 2).

На так называемой «Мозаике треноги» изображена семья, отец семейства возжигает воскурения на треноге – переносном алтаре. Подобные сюжеты можно встретить в Храме Пальмирских богов



Рис. 1. Погребальний банкет.
Мозаика. Едесса. 278 г. н. э.



Рис. 2. Семейный портрет. Мозаика.
Едесса. II - нач. III в. н. э.



Рис. 3. Погребальний банкет
из гробницы Болбарака. Рельеф.
Пальмира. II в. н. э.



Рис. 4. Феникс. Мозаика. 235/6 гг. н. э.

в Дура-Европос. На семейном портрете изображены члены семейства (предположительно, царя Авгаря VIII). Фигуры фронтальны и одеты в парфянскую одежду. На примере этих немногочисленных мозаик можно увидеть, что Эдесса находилась на перепутье двух главных изобразительных традиций – греко-римской и парфянской. Часть погребальных мозаик используют сюжеты, взятые из багажа изобразительных средств западного художника. Например, мозаика «Орфей» 227/8 гг. н. э. и «Феникс» 235/6 гг. н. э. (рис. 4). Сюжеты в обоих случаях греческого мифологического происхождения. Оба изображения являются выражением более или менее стереотипных чувств, связанных с мыслью о смерти жителей греко-римского мира, прибегая для этого к иконографии, распространенной всюду по эллинистической ойкумене. Ряд непогребальных светских мозаик, найденных в домах богатых эдесситов греческого происхождения, принадлежат школе, близкой к мозаикам Римской Антиохии. Все могилы Эдессы невелики по размеру. По краям входа имеют один или два пилестра с обеих сторон. Внутри стены украшены резными фигурками на карнизах, иногда листьями виноградной лозы, крылатые Ники с венками венчают арки. Часто в аркосолиях изображен мотив погребальной трапезы в виде рельефов, какие мы встречаем в Пальмирских гипогеях. Такие некрополи, расположенные рядом с городом, были похожи на «города мертвых» около Пальмиры и Дура-Европос. Мозаики и рельефы, найденные в могилах вокруг Эдессы, отчетливо указывают на родство традиции Осраэны и Пальмирены. Интересным подтверждением связей между этими городами были находки сирийских документов в Дуре-Европос⁸. Торговые контакты караванных городов⁹, близкие мировоззренческие традиции, религиозные представления, общность художественных приемов – все это выделяет месопотамское искусство как самостоятельную живую струю, возникшую между Востоком и Западом на рубеже эпох и впитавшую, быть может, лучшие черты и того и другого.

Погребальная трапеза. Фигура лежащего и приподнявшегося на локте человека, – традиционный в античном искусстве мотив возлежания во время загробной трапезы. Он широко используется в этрусской стенной росписи склепов, начиная с VI в. до н. э., но чаще всего в скульптурных саркофагах и урнах, где этот мотив наиболее устойчив и однообразен (IV-II вв. до н. э.). Он встречается от Этрурии¹⁰ до северных рубежей римского мира и органично вписывается в иконографическую программу боспорских погребальных стел¹¹. На Востоке сохранилась основа сюжета: полулежащий мужчина, сидящая женщина, часто около его ног и несколько фигур вокруг. Но в сирийской трактовке композиция лишилась треножного стола и появились некоторые восточные особенности. Частый выбор этого сюжета в погребальной практике – чисто сирийское явление. Поскольку

в Пальмире подобных рельефов сохранилось больше, чем где бы то ни было в парфянском искусстве, то рассмотрим особенности восточной интерпретации этого сюжета на примере пальмирских погребальных рельефов (рис. 3).

Существует четыре типа возлежания умершего на погребальном ложе в месопотамском искусстве:

1. Левая нога прямая, правая нога согнута в колене и на ней лежит правая рука. Человек, сидящий в этой позе, часто одет в греческие одежды с частично оголенным торсом. Это стандартный тип возлежания в римском мире.
2. Второй тип возлежания – обе ноги вытянуты; пример такого саркофага можно найти на фасаде погребальной башни Китота 40 г. н.э. Это разновидность предыдущей позы, но встречается в парфянском искусстве чаще.
3. Третий вид появился во втором столетии н.э. Правая нога согнута, а левая подогнута под правую. Обычно такая поза характерна только для парфянских погребений. Одежда на изображенных членах семьи только парфянская.
4. Четвертый вид – похож на первый, только правая согнутая нога скрыта левой ногой.

В более поздних рельефах возлежат несколько фигур, облокотившихся на подушки. Женщины чаще сидят около главы семьи, но в III столетии наиболее уважаемые матроны изображались тоже полулежа. Часто внизу ложа в медальонах изображались члены семьи. Этот сюжет погребальной трапезы встречался на пальмирских тессерах. И это не случайно. Ведь тессеры были своеобразными проходными билетами на празднества и пиры, организованные в честь богов или каких-то важных событий в жизни города. Посуда, которую держит умерший на банкете, греческой формы. Это обычно или двуручная чаша или чашка без ручек. На связь с миром мертвых указывают некоторые символы: хлебцы пирамидальной формы (такие хлебцы встречены в могилах, они приносились в жертву умершим), виноградные грозди, которые являются атрибутами хтонического культа и фигурируют в росписях склепов и саркофагов, иногда мужчины держат пальму как символ бессмертия и т. д. Между фигурами надписи, идентифицирующие умерших. На кушетке положен матрац, часто с 4 секциями, украшенный богатым орнаментом в восточном стиле.

Что означал этот сюжет? Был ли это обряд героизации? Изображено ли здесь счастье после смерти или счастливая жизнь земная? Нет никаких документов, объясняющих это. Ученые еще спорят об этом.

Сегал классифицирует этот сюжет как ритуальный банкет и сакральное действие, помогающее умершему в загробном мире. Об этом говорят и Вилл¹²

и Дензер¹³. Сериг же считает, что нужно акцентировать внимание на светском значении этого мотива. Форма погребального пиршества не была символом небесного рая, где все пьют и едят в свое удовольствие¹⁴. Подобный сюжет изображал счастливую посюстороннюю жизнь семьи с главой семейства¹⁵. Зубарь рассматривает изображение заgrabной трапезы на надгробиях как символ, связанный с представлениями о бессмертии души. Надгробные рельефы с изображением заgrabной трапезы – элемент героизации, семантически связанный с пиром богов и, следовательно, он является отражением развития представлений о бессмертии, но уже не богов, а простых смертных, что достаточно хорошо прослеживается и в погребальном обряде¹⁶. Первоначально в IV-II в. до н. э. на надгробных рельефах были представлены не простые смертные, как на надгробиях со сценой заgrabной трапезы, а пирующие герои или божества, что отражает представления греков о святости трапезы. И только позднее, в связи с развитием идеи апофеоза, когда в представлениях простых людей почти каждый умерший становится героем и семейным божеством, изображение заgrabной трапезы превратилось в атрибут надгробий героизированных умерших.

Сцены погребального пиршества иногда сопровождаются изображениями приготовления к трапезе или даже охоте, что, по-видимому, должно было напомнить о той жизни, которую вел умерший, или о блаженстве, ожидающем в заgrabной жизни¹⁷. В связи с этим интересно рассмотреть семантику сидения и трапезы. Оказывается, и то и другое является символом рождения и смерти.

Ложь может быть рассмотрено не только как место возлежания, но и как погребальный объект. На Востоке была распространена традиция возложения мертвеца на стол. Но на столе пребывает не только умерший, который здесь должен воскреснуть, а тело и кровь божества, и отсюда начинает бытовать еда за столом как тот же акт смерти, становящийся жизнью¹⁸. Жертва живого, смерть другого продлевает жизнь. Не зря во многих религиозных традициях поедание связано с причащением высшему, а алтарь похож на стол. Погребальный помост, высокий стол и ложь-гробница, с покровом сверху; это и эдикула-надгробница, колоннада с покровом и возвышением. В Греции и Риме сидели только в знак траура, а женщины и рабы возлежать за столом не смели, – для женщин было особое место – сиденье у ног возлежавшего мужа. Священный характер акта сиденья и его семантика преодоления смерти обнаруживаются в том, что в мистериях при посвящении одним из основных моментов было действие сажания посвящаемого на особый стул; сажали его в определенной позе, покрывали голову материей и над ней поднимали священную корзину с плодами и фаллом. Эта церемония сидения, закрытия, занавешения, поднятий и слияний с дарами земли составляла главный момент

посвящения. Если не знать, что такое мистерии, то уже одна символизация закрытый, завес, плодов и фалла говорит о рождающем значении смерти¹⁹. Таким образом, основной спор ученых заключается в том, какой пир изображен на надгробных рельефах – посюсторонний или потусторонний? Нам кажется, что уникальность этого символа состоит в том, что он относится и к этому и другому миру. Пир как мост между жизнью и смертью, акт соединения, проникания и причащения материи и духа. Умерший как жертва, положенная на алтарь богов. И уже им решать, будет ли принята эта жертва и жизнь человека, или нет. И от этого зависит загробная жизнь души. Причем сакральность трактовки сюжета увеличивалась с продвижением на Восток. Здесь, быть может, более внешняя трактовка погребальной трапезы соединилась с семитским понятием Нефеш (душа). Эта уверенность в том, что покойный присутствует в камне, установленном на могиле, вышла из арабской среды. Композиция погребального рельефа, заключенная в нишу и закрывавшая саму могилу, была как пропуском на пир богов, дверью в мир иной, своеобразным нарисованным очагом, за которым была потайная дверца. И именно такой символ погребальной трапезы как входа вышел из средиземноморского источника идей и месопотомского сакрально-культурного окружения.

Описание погребальной мозаики. Рассмотрев общие вопросы, обратимся к мозаике «Погребальный банкет» (около 277/8 гг.). Автор посвяtitельной надписи называет себя 'Ba-Ba'lymen,' имя содержит божественное имя Ba'alshamin.

Надпись гласит (рис 4):

«в месяц Аб, год сто и девять. Я, Зайдаллат сын Барбашамина сделал эту могилу для себя и для моих детей. Ави, жена Зайдаллата, Кими - дочь Зайдаллата, Маами – сын Зайдаллата, З.... дочь Зайдаллата, М....у сын Зайдаллата, Барбашамин – сын Зайдаллата».

Язык всех надписей относится к протоэстрангело. Подписи к фигурам скомпонованы вертикально. Вообще, художник в ближневосточной культуре относился творчески к расположению текста на мозаиках и надгробиях. Пластика, отношение к букве и особенности композиции очень похожи на эпиграфику Пальмиры²⁰. Надписи оживляют сюжет и придают ему динамику и смысловую нагрузку – семейную иерархию, включаясь в образительное пространство.

Колледж считает, что фактически эта сцена не является погребальной, а изображает счастливую семью в тот момент жизни, когда они были все вместе²¹. Отец семейства в окружении детей и любимой жены. Но учитывая синтетичность в подходе трактовки этого сюжета, о которой мы рассуждали выше, думаем, что так же можно увидеть в этой мозаике – символ счастья духовного единения и заслуженного покоя. На мужчинах одеты парфянские

костюмы: перепоясанные туники до колен и мешковатые брюки. На плечах можно заметить петли, придерживающие плащ. У отца семейства часто встречающийся головной убор – так называемый фригийских колпак. Женщины одеты в туники. У матери на голове высокий тюрбан, у дочери головной убор с длинными концами (в западной Парфии и в доисламское время незамужние девушки носили головной убор, напоминающую чадру – достаточно посмотреть паломническую женскую процессию на рельефе у входа в храм Бела в Пальмире).

Сюжет этой мозаики встречается на двух могильных плитах около Эдессы и один в Кара Копру.

Техника исполнения мозаики типично ближневосточная и характерна для сирийских и иорданских мозаик. Цветные камни, собранные в горах Осраэны, раздробленные на кубики, создают естественное цветовое решение произведения и естественную сохранность мозаики²².

Вокруг изображения проходит мозаичный орнамент, он напоминает декоративное убранство Антиохских дворцов. Витая спираль виноградной лозы – это эллинистический символ напитка бессмертия, и предвкушение радости после смерти, и очень популярный элемент убранства храмов, ритуальных чаш, текстиля, подушек на саркофагах²³. Подобные орнаменты мы встречаем в Пальмире и в храме Белла и в погребальных гипогеях.

Интересны портреты двух сыновей в нижней части композиции. Сама трактовка погрудных портретов напоминает напольную мозаику Артуха, хранящуюся в Стамбульском музее. Но здесь любопытно их выглядывание из-за рамы, таким образом они создают плоскость и не дают пространству мозаики распасться на несколько уровней и соединяют раму с сюжетом. Мозаика является, в пространственном отношении, рельефом, а не объемной картиной в раме, погребальной нишей с неглубоким пространством. Той самой дверью в мир иной и, как мы увидим ниже, именно фронтальное, симметричное и неглубокое пространство месопотамского искусства дает предельную напряженность между миром земным и небесным. Эта та самая «секретная калитка в пустоте», которая наиболее точно отражает сакральное мировоззрение жителей Осраэны и Пальмиры. Перейдем от описания мозаики к изобразительным, пространственным и композиционным средствам, которые использовал эдесский художник.

Особенности западно-парфянского искусства I–III вв. С момента появления в 1900 г. знаменитого труда Д. В. Айналова «Эллинистическое происхождение византийского искусства»²⁴ и в 1901 году замечательного труда австрийского ученого Й. Стржиговского «Восток или Рим»²⁵, проблема происхождения византийского искусства приобрела совершенно новые формы. Считается теперь точно установленным, что основная роль в развитии восточно-христианского искусства принадлежит Востоку. В большом количестве пробуждающих мысль сочинений неумолимый

Стржиговский доказывал огромное влияние, оказанное древним Востоком. Сперва он искал центр этого влияния в Константинополе, потом он обратился к Египту, Малой Азии и Сирии и, двигаясь далее на восток и север, он дошел до пределов Месопотамии и искал истоки основных влияний на плато и горах Алтая-Ирана и в Армении²⁶. Он утверждал: «Чем Эллада была для искусства античности, тем Иран был для искусства нового христианского мира²⁷». Домбровский²⁸ считает, что «неистовый австриец» был слишком категоричен. Но нам кажется, что его мысли очень верны и, следуя за более поздними исследователям Ростовцевым и Малькольмом Колледжом необходимо отметить, что возврат к иранским традициям принес неоченимую пользу искусству христианского мира.

Эдесса, лавируя между Римом и Парфией, все таки была больше на стороне последнего. Даже сирийские поэты называли ее парфянской. Имена высоких чиновников были иранскими²⁹. Способ изображения, обнаруженный на мозаиках и рельефах, – парфянский. Важнейшей формой искусства при Ашканидах была живопись³⁰. Но Сасанидская эпоха, а позднее исламское владычество уничтожили основную массу монументальных произведений. Поэтому сохранились в основном рельефы. Достаточно взглянуть на рисунки Митры в Дуре-Европос или на известный «рисунок трех богов» в Кух-и Хвадже, чтобы в увидеть попытку разложить пространство на смысловые зоны, а не идти на поводу зрения. Западные историки искусства часто оценивают Парфянское искусство как шаг назад от греко-римской изобразительности, а стремление к плоскому изображению как примитив и неумение рисовать. Оконтуривая формы линиями и работая с фронтальными плоскостями, гораздо сложнее создать ощущение глубины, чем при помощи тени и объема. Но с нашей точки зрения, то искусство, которое Манго называет неклассическим³¹, обратившись к иранским традициям, обрело ряд значительных преимуществ в изображении духовных понятий и явлений. Рассмотрим нескольких характерных черт месопотамского художественного мышления. Самым главным является то, что фигуры и лица всюду изображаются фронтально. Углубленное выражение лица – эта особенность в искусстве поздних Аршакидов, позволила Дж. Брестеду выдвинуть предположение о восточных предшественниках христианского искусства³².

Подобная фронтальность дала начало энергичному обсуждению ее происхождения из регионов, находящихся под культурным влиянием Парфянского царства; и главный вопрос, который ставили перед собой исследователи, заключался в том, прибыло ли она с Востока или с Запада. Действительно, фронтальное положение встречается в греческом искусстве, так же оно присутствует и в искусстве римского Запада, но там фронтальность была только одним из многих возможных ракурсов изображения богов и людей. Это также верно и для искусства

Древнего Ближнего Востока, где фронтальность встречается, но достаточно редко. Можно считать правилом, что в восточном искусстве, предшествующем эллинизму, фигуры в сюжетных сценах изображались только в профиль. Характерная особенность живописи и барельефов Дура и Пальмиры заключается в том, что все изображенные в них персонажи обращены к нам как к зрителям. В то же время персонажи сцен древневосточных рельефов и живописных композиций, так же как и греко-римских, заняты лишь собой и не обращают внимания на зрителя. Насколько мы знаем, эта особенность искусства городов Междуречья возникла в начале новой эры, довольно поздно, когда влияние Рима уже давало себя знать. Фронтальность возникла, по предположению Малькольма Колледжа³³, как стремление семитского населения Месопотамии достичь в изображении более тесного личного контакта со своими божествами. Боги и правители Селевкидов пали, и национальные чувства в соединении с мировоззренческими дали толчок к распространению изобразительных приемов, которые стали характерными для искусства городов Пальмиры, Дура-Европос, Хатры, Ашшура и Эдессы. Поразительная аналогия между искусствами столь удаленных друг от друга мест, как Пальмира и Дура-Европос, с одной стороны, и Элимаида и даже Афганистан и буддийская Индия, с другой, позволили допустить М. Ростовцеву и А. Сейригу, что они являются отражением утраченного для нас придворного искусства Ктесифона. В области культуры самой близкой к Пальмире и Эдессе была Месопотамия. Иератический характер этого искусства – продукт культурного синкретизма в Месопотамии. После завоеваний Александра Великого это искусство соединило в себе знаковую восточную культуру и значение личности, которую остро ощущала греческая цивилизация. Местные традиции были соединены с греческим стилем под влиянием римского Запада. Таким образом, характерное западно-парфянское искусство возникло в начале нашей эры. Эта черта остается даже после исчезновения Парфянского государства и усиления влияния Римской империи. Например, Росписи Дура-Европос были сделаны во время нахождения там римского легиона и после падения династии Аршакидов³⁴.

Во-первых, необходимо уточнить, что парфянский художник не стремился передавать личные особенности человека или божества. Все формы являются в высшей степени жесткими, твердыми, культовыми, безличными. Тело вообще представлено схематично. Положения являются статичными, преобладает двумерное мышление художника. Барельеф – самый обычный тип скульптуры, и статуи также сохраняют особенности двумерных барельефов, обычно помещаемых впереди столбов или стен. Скульптура здесь не является искусством самим по себе, ее первичная функция – участвовать в архитектурном ансамбле. Скульптуры украшают столбы и стены и формируют единое целое с архитектурными элементами.

То же самое касается барельефов, представляющих божество и другие религиозные предметы. Они помещены в наосе храмов или в нишах напротив стен или в теменосах (участок земли вокруг храма). Все они ограничены или созданы так, чтобы в положении напротив стены они были похожи на окна. Таким образом, артистический состав и расположение барельефа, часто посвящаемого по обету божеству, привлекают внимание зрителя и приглашают его рассматривать. Они являются не динамическими, повествующими, как греческие барельефы, но статичным. Если на рельефе представлены больше чем один человек или божество, они находятся рядом, как будто между нет никакой связи. Встречаются рельефы с рядом богов и богинь, один около другого, выстроенные в статичные группы, без драматической напряженности сюжета. Даже мифологические сюжеты, как мы можем видеть на барельефах из Храма Белла, не развертывают никакой истории зрителю, которому противостоит ряд отдельных событий без причинной связи. Культовый и безличный характер рельефа, в котором придают особое значение прежде всего глазам, производит мощное впечатление. Перед глубоким неподвижным пристальным взглядом божества спадает суматоха каждодневной жизни, и мы чувствуем, что наша собственная индивидуальность становится неважной. Игнорируя внешние формы и личные черты, парфянский художник преуспел в том, что передавал сущность внутренней жизни через неподвижность и глубокое осмысление божественных существ. Не зря Колледж писал про живопись Дуры-Европос, что ярко расписанные алтарные помещения храмов с рядами живописных фигур и культовых ниш имеют поразительное сходство с православными христианским храмами³⁵. Эта мысль возникла еще в первых публикациях росписей этого города. Английский археолог Брестед назвал их предшественниками византийского искусства³⁶. Ввиду декоративной функции, иконография сакральных и погребальных произведений (мозаик, рельефов, живописи) имеет значение религиозного барельефа и не может восприниматься отдельно от места, в котором она помещена. В некотором смысле рельеф получает свое реальное значение и функцию в том месте, где был расположен и в том отношении с пустым пространством вокруг него, которое предусмотрел художник³⁷.

И все же влияние различных культур и художественных традиций в искусстве приефратовых городов трудно определить точно. Несмотря на поверхностное влияние римского Запада, особенно в более поздний период, это искусство, с его постоянной культовой фронтальностью, является, безусловно, восточным. Оно берет свое происхождение из Месопотамии и из эллинистических традиций Вавилона и Ктесифона Селевкида, где парфянское влияние было сильно. В религиозном искусстве Пальмиры и Эдессы соединилась местная месопотамская традиция, греко-иранское эллинистическое искусство и парфянский стиль. Эти три элемента вместе

составляют своеобразное искусство, которое использовало неподвижные изображения и традиционную символику. Это дает нам возможность понять религиозную концепцию, традиционную часть культуры искусства западно-парфянских городов и в том числе и Эдессы.

Выводы. Рассмотрев религиозные и погребальные воззрения жителей Осаэны и Пальмилены, мы пришли к выводу, что они отразились не только в погребальных обрядах местных жителей, но и в изобразительных приемах, которые использовал художник, в отношении к пространству и иеротопии (сакральной топографии, по А. Лидову) места. На примере погребальной мозаики мы увидели, что сирийская поступь чужда рафинированному эстетизму поздней античности. Изображение одежд, деталей и любование ими остаются в рамках традиции, но они приобретают декоративный окрас, плоскостной характер. Эстетика простоты и естественности просвечивает сквозь цветные камни погребальных композиций. Сюжет погребальной трапезы оказался дверью-нишей, соединяющей этот мир и мир иной. Символом перехода, ритуальной жертвы тела в смерти, ради спасения души. В таком соединении символа и образа заключена сила месопотамского искусства и искусства Эдессы в частности.

Примечания:

1. Rostovtzeff M. *Dura-Europos and Its Art*. – Oxford, Clarendon Press, 1938. – С. 6.
2. Ross S. K.: *Roman Edessa. Politics and Culture on the Eastern Fringes of the Roman Empire*, 114–242 CE. – London and New York: Routledge, 2000. – С. 84-91.
3. Drijvers Han J. W. and John F. Healey. *The Old Syriac Inscriptions of Edessa and Osroene Texts, Translations, and Commentary* – Brill Academic Publishers. 1999. – С. 40.
4. Шайд Д. Религия римлян / Джон Шайд. – М. : Новое изд-во, 2006. – С.135.
5. Ростовцев М. И. Эллинский мир и вера в загробную жизнь / *Miscellanea*: Из журналов Русского зарубежья, 1920-1939. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004. – С. 311.
6. Han J. W. Drijvers, John F. Healey. *The Old Syriac Inscriptions of Edessa and Osroene Texts*. – 280 p.
7. Колледж Малкольм. Парфяне. Пер. англ. Т.Л. Черезова. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2004. – С.105.
8. Sommer M., *Roms orientalische Steppengrenze. Palmyra – Edessa – Dura-Europos – Hatra. –Eine Kulturgeschichte von Pompeius bis Diocletian*, Stuttgart, Steiner, 2005. – С. 256-257.
9. Пигулевская Н.В. *Культура сирийцев в Средние века*. – М.: Наука, 1979.
10. Вошинина А.И. Труды Государственного Эрмитажа. – Л., 1962. – Т.7. – С. 214-229.
11. Саверкина Е. А. Многоярусные стрелы Босфора: семантика и структура. /Археология и искусство Босфора сообщения государственного музея изобразительного искусства / 10 выпуск ГМИИ имени А.С. Пушкина. – М., 1992. – С. 357-407.
12. Will E., *Le relief de la tour Kithot et le banquet funéraire à Palmyre // Syria*. – Lebanon, 1951. – # 28. – С. 70-100.
13. Dentzer J. M., *l'Iconographie iranienne du souverain couché et le motif du banquet* / AAAS. – 1971. – #21. – С. 39-50.

14. Seyrig H., *Le repas des morts et le «banquet funéraire» à Palmyre*, A AS i, 1951. – С. 32-41.
15. Fergus Millar, *The Roman Near East, 31 BC - AD 337*. – Cambridge: Massachusetts: London: Harvard University Press, 1993. – 447 с.
16. Зубарь В.М. О характере культа Геракла в Херсонесском государстве в эллинистический период. – Керчь: Боспорский Феномен, 2004. – Т. II. – С. 131-135.
17. Ставиский Б. Я., Яценко С. А. Искусство и культура древних иранцев. – М.: РГГУ, 2002.
18. Фрейденберг О. Г. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. – М.: Художественная литература, 1936. – С. 184.
19. Там же. – 1936. – С. 185.
20. Чекаль А. Г. Эпиграфика в сакральном и погребальном искусстве Пальмиры и Дура-Европос // Сходознавчі студії. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: / За загальн. ред. Даниленко В. Я. – Харків: ХДАДМ, 2008. – №9 (Вип.1) – С. 56-68.
21. Colledge, M. A. R. "Some remarks on the Edessa Funerary Mosaics." Pp. 189-97 in J.-P. Darmon and A. Rebourg (eds), *La mosaïque gréco-romaine IV. Actes du IVe Colloque International pour l'étude de la Mosaïque Antique*, Vienne, 8-14 Août 1994. – Paris: Association Internationale pour l'étude de la Mosaïque Antique.
22. Домбровский О. И. Византийские мозаики Херсонеса Таврического / Архитектура ранневизантийских сакральных построек Херсонеса Таврического. – Poznan, 2004. – Т. III. – 124 с.
23. Malcolm A. *Art of Palmyra*. – Westview Press, 1976. – С. 210.
24. Айналов А. И. Эллинистические основы византийского искусства. Исследование в области ранневизантийского искусства. – СПб., 1900. – 231 с.
25. Strzygowski, Joseph. *Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der Spätantiken und Frühchristlichen Kunst*. – Leipzig, 1901.
26. Васильев А.А. История Византийской империи. – Л., 1927. – Т. 2. – С. 234.
27. Strzygowski, Ursprung der christlichen Kirchenkunst. – Leipzig 1920. – С. 18.
28. Домбровский О. И. Византийские мозаики Херсонеса Таврического. – С. 98.
29. Segal J. B. *Edessa: The Blessed City*. – Oxford and New York: University Press, 1970. – P. 33.
30. Хабиб Аллах Айт Аллахи. История иранского искусства. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2007.
31. Mango, M. M. 'The Continuity of the Classical Tradition in the Art and Architecture of Northern Mesopotamia,' in Garsolan, N. G., Mathews, T. F. and Thomson, R. W. (eds), *East of Byzantium: Syria and Armenia in the Formative Period*, Washington: Dumbarton Oaks, 1982.
32. Breasted J. H. *Oriental Forerunners of Byzantine Painting* (University of Chicago Oriental Institute Publications; 1). – Chicago: University of Chicago Press, 1924.
33. Колледж Малкольм. Парфияне. Пер. англ. Т.Л. Черезова. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2004. – 159 с.
34. Шлюмберже Д. Эллинизированный Восток. Греческое искусство и его наследники в несредиземноморской Азии. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 206 с. (С. 102).
35. Colledge Malcolm *Parthian Art*. – Ithaca, New York, Cornell University Press. – 1977. – 200 p.
36. Brested M. *Oriental Forerunners of Byzantine Art Syria*. – 1922. – P. 82.
37. Drijvers H.J.W. *The Religion of Palmyra*. – Leiden: Brill, 1976.

КИТАЙСКАЯ ГОРОДСКАЯ СКУЛЬПТУРА КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

Тен Жи

Аннотация. В статье рассмотрена китайская городская скульптура в конце XX – начале XXI столетия, выявлены основные тенденции в развитии объектов городской скульптуры.

Ключевые слова: китайское искусство, городская скульптура, городская среда.

Анотація. Тен Жи. Китайська міська скульптура наприкінці XX – початку XXI ст. У статті розглянута китайська міська скульптура наприкінці XX – початку XXI століття, визначені головні тенденції в розвитку об'єктів міської скульптури.

Ключові слова: китайське мистецтво, міська скульптура, міське середовище.

Annotation. Tian Rui. *Chinese City Sculpture of the Late 20th-Early 21st Centuries.*

The article presents Chinese city sculpture of the late 20th-early 21st centuries, tracing the principal trends in the development of city sculptural works.

Keywords: Chinese art, city sculpture, urban milieu.

Постановка проблемы, анализ последних исследований. Бурный рост строительства в последней трети XX века способствовал и развитию городской скульптуры. Перенасыщенность городов Китая объектами монументальной пластики, значительный объем произведений низкого художественного качества, их несогласованность с городской средой, неучтенность перспектив развития города создают проблемную ситуацию, требующую поисков путей ее преодоления. Становится очевидным, что для успешного проектирования городской среды необходимо осмыслить имеющийся опыт. Вместе с тем, до сегодняшнего времени комплексных исследований не предпринималось. Ряд критических статей в периодической печати, общие труды о проектировании городского пространства и роли скульптуры в нем не содержат анализа современной практики создания скульптурных объектов¹. Таким образом, **актуальность** исследования определяется как недостаточностью теоретических работ, так и общими проблемами современной художественной практики.

Цель данной статьи состоит в выявлении основных тенденций в развитии китайской городской скульптуры конца XX – начала XXI столетия.

Результаты исследования. Начало 80-х годов XX века знаменует собой новый этап в истории китайской городской скульптуры. После того, как в 1982 году были основаны Всекитайский скульптурный и программный кружок и Всекитайский комитет скульптурного искусства, в различных городах страны стали создаваться крупные скульптурные объекты, существенно изменившие городской ландшафт. В 1984 году опубликованная на Третьей всекитайской скульптурной конференции статистика свидетельствует о том, что с 1979 года по 1984 год по всей стране создано 194 городских скульптурных объекта.

С 1980 года по 2000 год произошёл перелом в концепции искусства, скульптура вернулась к своей сути, и наступил период многоосновного развития. Скульпторы начали участвовать в проектировании и городском планировании, с учетом особенностей окружающей среды, исторических и культурных особенностей. В процессе заимствования западной культурной традиции скульпторы сначала изучали и перенимали опыт, затем его переосмысливали, стремясь найти синтез между традицией и современностью, восточной и западной культурами. Тогда же появилось и понятие «городская скульптура», выдвинутое Лю Кэчу и теперь являющееся общепринятым среди художников и искусствоведов².

Объекты городской скульптуры сосредоточены исключительно в городах, что накладывает на развитие этого вида монументальной пластики ряд специфических задач: скульптура должна гармонично сочетаться с городской средой, ее архитектурой и озеленением; участвовать в создании ансамблей городских площадей и улиц³. В связи с этим городская скульптура называется «глазами городов». Рассмотрим основные тенденции в развитии городской скульптуры в ряде городов Китая.

Начиная с 80-х годов XX века, проектирование пекинской городской скульптуры ориентировано на создание единства с городским ландшафтом. Городская скульптура, главным образом, размещена в больших живописных районах и важных общественных местах, что опровергает ошибочный стереотип, согласно которому считают, что среда существования скульптуры – полужакрытая среда парка⁴. В этом плане заслуживает внимания развитие городской скульптуры в городе Циндао – одном из приморских городов Китая.

Скульптурные объекты Циндао отличаются как своим ансамблем, так и стилем, материалом, окраской. Особенно привлекает внимание оформление восточного побережья, где на площади 12,5 км расположено множество скульптур, различных по художественным концепциям, художественным школам и стилям. Неслучайно, этот район называют художественной галереей на открытом воздухе.

Скульптурные объекты, выполненные на морскую тематику, прекрасно сочетаются с ландшафтом. Побережье с его прекрасными пляжами, морем и рифами, благодаря размещенным здесь пластическим объектам, стало одной из самых привлекательных зон отдыха в Циндао. Все объекты отличаются романтической направленностью, выполнены в различной стилистике, но все без острых или шероховатых поверхностей, с мягкими, словно льющимися контурами, жизнерадостной окраской. Примером могут служить «Три красивые богини», «Между небом и землей», «Ветер мая». Городская скульптура города Циндао представляет собой пример органичного единства с окружающей средой, которая даёт людям чувство уюта, покоя и красоты.

Обзор объектов монументальной пластики конца XX века в Ханчжоу позволяет отметить их общую направленность на сохранение сведений о богатой событиями истории города. Среди них такие произведения, как, например, фонтан-декоративная скульптура «Восемь девушек» на площади «Улинь»; скульптурная композиция «Су Ши и Бо Цзюйи»; статуя «Марко Поло»; скульптура «Два дракона, играющие жемчужинами» на проспекте «Улинь», рельеф «Карта старого города Ханчжоу» в городском парке; тематическая скульптура «Чжан Шунь» на южном берегу озера Си Ху и другие произведения.

Несмотря на достаточно долгую историю города Ханчжоу, до 1980-х годов в городе было мало объектов монументальной пластики. Только во второй половине 1990-х годов, параллельно со строительством новых районов, намечилось развитие городской скульптуры. Очевидно, что городская скульптура города Ханчжоу совершенствует образ города, украшает пейзаж, придает особый колорит городу, отражает его духовное качество.

Тематическая городская скульптура всегда отражает какую-то важную общественную тему, например: мир, свобода, победа и т.д. Тематическая городская скульптура, как мемориальная скульптура, отражает важный момент истории, мечту и стремление народа. Она всегда связана с определенной средой, обладает образным языком, который передается посредством символов и аллегорий. Примером может служить объект «Мир. Дружба. Весна» в скульптурном парке города Чанчунь. Скульптурная группа из трех девушек, символизирующих три океана, подхватывает белого голубя – символ мира. Таким образом, композиция отражает стремление народа к миру и дружбе, рассказывает о мечте, как о прекрасном будущем города Чанчунь.

В контексте нашего исследования заслуживают особого внимания и объекты городской скульптуры в городе Сиань. Как одна из древних столиц, Сиань обладает своеобразием, уникальной региональной особенностью, богатыми культурными ресурсами. Культура города не только унаследовала величие, пышность и изящество династий Чжоу, Цинь, Хань, Тан, но и как крупнейший центр западного Китая, Сиань воплощает энергию, бодрость и ритм современного города. В связи с этим, городская скульптура здесь призвана соответствовать имиджу города с богатейшей культурной традицией и одновременно давать ощущение современности.

Среди наиболее масштабных и интересных объектов следует отметить гранитный комплекс «Великий шелковый путь» (1987) известного китайского скульптора Ма Гайху. Изображенный на переднем плане старик, медленно идущий вдаль, напоминает зрителю о древних торговцах, отправлявшихся из Чанань по шелковому пути. Они везли шелк, чай и керамику, распространяя, таким образом, выдающуюся культуру династии

Тан... Медленно ступает караван верблюдов. Мерный ритм композиции создает ощущение бесконечного движения.

Кроме этого, в городе Сиань создано множество скульптурных композиций на улицах и площадях города. Так, например, на площади Большой пагоды Диких гусей, названной так в честь находящейся здесь всемирной буддийской святыни – Большой пагоды Диких гусей. Эта площадь после реконструкции стала крупнейшей из всех площадей, исполненной в стиле Династии Тан. Южная площадь Большой пагоды Диких гусей выполняет функции культурной зоны и зеленой зоны отдыха. На этой площади, кроме несколько общих сооружений и маленьких парковых зон, возведена бронзовая статуя «Сюаньцзан» высотой 8 метров. «Сюаньцзан» представлен в одежде монаха (цзяша) с колотушкой в руках. Герой показан идущим против ветра, шагающим гордо и уверенно, олицетворяющим мощь Танской династии. Стройный и сильный, он высоко несет священное знамя. Все это ассоциируется с ситуацией в классическом китайском романе «Путешествие на Запад», что подсказывает зрителю: «Сюаньцзан» вернется со славой. Эта статуя служит украшением в окружающей среде, благодаря своей образности и колориту. Пропорции статуи в скульптурном ансамбле площади также учитываются.

Кроме прямой связи темы Сюаньцзан с окружающей средой, статуя имеет более глубокое значение. Образ священника Сюаньцзан хорошо согласуется с историческим фоном целой Южной площади. Образно-пластическое решение статуи подчинено стилистике эпохи Тан и не разрушает культурную атмосферу площади, ее исторический контекст. Поэтому, тематическая скульптура органично завершает тему площади.

Таким образом, искусство скульптуры постепенно становится активным посредником между людьми и окружающей средой. Это качество должно учитываться в современном процессе реконструкции городских пространств, набирающем темп в последние годы. По всей стране расширяются площади и улицы, появляются новые скульптурные объекты. Например, шэньчжэнская городская скульптура «Один день шэньчжэнцев». В основе проекта – идея «народной» скульптуры, которая должна представить собирательный портрет горожан. В процессе работы над объектом была принята позиция: «население рассказывает о том, чем занимается».

Данный проект придерживается принципа случайности, спонтанности, согласно которому выбрали 18 обыкновенных человек, живущих в разных районах города. Именно они и стали моделями для мастеров-скульпторов. Ощущение достоверности подчеркивается и вырезанными на каждой фигуре текстами, сообщающими настоящие имена, место рождения, и даже место работы героев произведения. Фигуры горожан представлены в своих типичных ситуациях. Так, на невысоком стилобате расположены фигуры горожан, выполненные в натуральную величину из бронзы.



*Шэньчжэньская Академия искусств. Один день жителя Шэньчжэнь.
Бронза, гранит. h 6 м. 2000. Шэньчжэнь*



*Шэньчжэньская Академия искусств.
Один день жителя Шэньчжэнь.
Фрагмент*



*Шэньчжэньская Академия искусств.
Один день жителя Шэньчжэнь.
Фрагмент*

Эффект узнаваемости образа, ситуации, в которой он изображен, достигается за счет мелких деталей, намекающих на более широкий контекст. Образы людей не только представляют различные социальные группы, но и являются персонификацией времени суток. Так, старик, выполняющий гимнастические упражнения, ассоциируется в представлении зрителей с ранним утром, когда на газонах, в парках, аллеях можно видеть множество людей, занятых гимнастикой ушу. Начало рабочего дня символизирует фигура официантки за стойкой, принимающей заказ на быстрый завтрак. Полдень представлен отдыхающим студентом университета. Каждый час жизни города, его постепенно нарастающий и снова затихающий ритм отражен в образах спешащих велосипедистов, офисных работников, прогуливающих после напряженного дня людей. Расположенные непосредственно в городской среде, они находятся в одном пространстве и времени со зрителями и даже более того – являются одними из них. Соответственно идейному замыслу применяются и реалистическая трактовка образов, тщательная моделировка формы, проработка фактур.

Таким образом, современные скульпторы от изображений великих людей, героев и богов переходят к изображению простых людей, своих современников. Эта тенденция свидетельствует о попытке приблизить искусство к обществу. Кроме того, объект городской скульптуры приобретает такое важное качество, как интерактивность. Граждане города по-своему участвуют в акте создания скульптуры.

Реализацией идеи соучастия в акте создания скульптурного объекта привлекает и работа Цай Сюэши, посвященная китайскому сопротивлению японским захватчикам. Вдоль южной стены крепости Ваньпин в Пекине установлены ряды каменных бочек, на которых высечен список преступлений японской армии во время её вторжения в Китай. В основе текста – изыскания Китайского исторического общества, опубликовавшего свидетельства очевидцев, документы и т.д. Суть этого необычного проекта заключается в следующем: все тексты на каменных бочках по замыслу автора – скульптора, каллиграфа и коллекционера книг и картин Цай Сюэши – написаны разными известными людьми. Среди них 128 китайских генералов, часть которых участвовала в той войне.

Очевидно, что для самого автора проекта идейная часть была основной. Каменные бочки он начал изготавливать за свой счёт в 1987 году. Он закупал камень в провинции Шэньси. Три тысячи людей приняли участие в написании текстов, которые затем были выгравированы Цай Сюэши. К 2003 году возле крепости было установлено около 2700 этих бочек. Однако, несмотря на оригинальность идеи и ее высокое гражданское звучание, стало очевидным, что автором не учтен размер участка. Городские власти, ввиду того, что объекты загромождают пространство,



*Шэньчжэньская Академия искусств.
Один день жителя Шэньчжэнь.
Фрагмент*



*Шэньчжэньская Академия искусств.
Один день жителя Шэньчжэнь.
Фрагмент*



Ма Гайху. Шёлковый путь. Гранит. h 6м. 1987. Сиань

разрешили оставить у стены крепости только пятьсот бочек, а остальные переместили в лесопарк в этой же части города. Однако весной 2008 года, в связи с перепланировкой лесопарка под новый парк культуры и отдыха, находившиеся там бочки снова стали помехой. Учитывая, что упорный скульптор не прекращает работу (по его замыслу должно быть создано 3800 бочек), создается ситуация, когда памятник вступает в противоречие с планом городского строительства. Приведенный пример показывает не только плюсы и минусы конкретного проекта, но и подтверждает целесообразность планового создания объектов городской скульптуры.

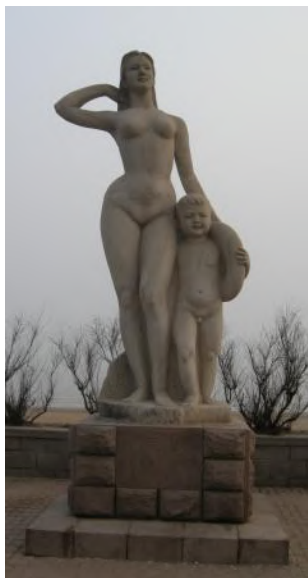
Некоторые средние и маленькие города уделяют внимание украшению окружающей среды. Хотя город Янтай является маленьким приморским городом, тем не менее, городские власти уделяют большое внимание развитию городской скульптуры. С 80-х годов и до настоящего времени в городе Янтай создано около 50 городских скульптурных произведений, что не только отвечает эстетическим требованиям к пространству города, но и играет значительную роль в его развитии.

Географическое положение Янтая определяет особенный облик этого приморского города. Город, имеющий живописный пейзаж, расположен на берегу Бохайского залива. На очередном этапе застройки во время проведения политики реформ и открытости Янтай, культурный город с богатым историческим прошлым, сумел сохранить свой подлинный исторический облик.

Скульптурные объекты, украшающие город, неравнозначны по своему художественному качеству. К числу наиболее посещаемых объектов следует отнести скульптуру «Старик-луна», созданную скульптором Ли Фучан в 1988 году. Полукружие Луны, в котором словно высечены лицо и борода старика, возвышается на взморье. Задушевный взгляд старика производит глубокое впечатление на зрителя. Природный и гуманитарный пейзажи перекликаются друг с другом. Вместе с тем, следует отметить некоторую наивность в решении объекта, стилистика которого по прошествии двадцати лет воспринимается устаревшей.

В этом же районе расположена и мраморная скульптура «Дети моря», привлекающая внимание композиционной цельностью, масштабом, мягкой пластикой. Фигуры обнаженных женщины и ребенка воплощают идею гармонии человека и природы, несут в себе жизнеутверждающее начало. При этом следует отметить, что объект позитивно воспринимается в среде города, но его образно-стилистическое решение не отличается оригинальностью, напоминая аналогичные работы советских скульпторов того времени.

Обобщая изложенное, следует отметить, что городская скульптура заняла ведущее положение среди видов монументальной пластики. Она



*Ли Фучан. Дети моря.
Гранит. h 5.5m. 1989. Янтai*



*Цай Сюэши. Памятник китайскому
сопротивлению японским захватчикам. Камень.
h 70cm. 1987-2008. Пекин*



Цю Инь. Аллегория. Фрагмент. Бронза. h 2m. 2004. Янтai

стала обязательной художественной формой в общественном пространстве города. Вместе с тем, государственная поддержка развития городских скульптурных объектов имеет и обратную сторону: обязательность украшения городской среды привела к массовому производству городских скульптур, среди которых немало объектов низкого художественного качества⁵. Прimitивное произведение не выполняет своих эстетических и воспитательных функций. Нередки такие явления, как плагиат, стилистическое однообразие, низкий художественный уровень. Критики отмечают, что в значительной части монументальной пластики прослеживаются попытки создания «модных» произведений, бездумное подражание западным образцам, отрыв от родной истории и культуры, отсутствие общественно-значимого содержания⁶.

Низкокачественная скульптура, не связанная с окружающей средой, стала недвижимым «мусором» города. Именно сегодня Китай находится на той стадии накопления опыта, когда пора вносить коррективы в процесс насыщения городов монументальной пластикой. Сегодня большинство китайских городов инвестирует значительные средства на создание имиджа, но результат такого проектирования не всегда является удовлетворительным.

Таким образом, проанализировав объекты городской скульптуры в современном Китае, мы получили следующие **выводы**:

во-первых, развитие городской скульптуры должно определяться образом города. Обилие скульптурных объектов низкого качества является результатом отсутствия планов развития, игнорирования роли скульптуры в городской среде;

во-вторых, проектирование городской скульптуры должно соответствовать чертам городского культурного облика, региональным особенностям, истории, культуре, социальным обычаям;

в-третьих, изменение городского облика не должно опираться только на строительство памятников. Общество нуждается не только в увековечивании важных событий или героев, но и в публичных, эмоционально близких скульптурных произведениях.

Примечания:

1. См.: 何力平, 《环境雕塑与空间结构》J载于《美术观察》, 第11期, 1998 (Хэ Липин. Средовая скульптура и структура пространства // «Обзор изобразительного искусства». – 1998. – № 11); 陈连富, 《城市雕塑环境艺术》, 黑龙江哈尔滨美术出版社, 2000 (Чэнь Ляньфу. Искусство городской скульптурой среды. – Харбин, 2000); 王佐, 《城市公共空间环境整治》, 北京机械工业出版社, 2004 (Ван Цзо. Выправление городской общественной пространственной среды. – Пекин, 2004); 刘爱平, 《雕塑与环境漫谈》J载于《雕塑》, 第2期, 2003 (Лю Айпин. Беседа о скульптурах и среде// «Скульптура». – 2003. – №2).

2. См.: 刘去病, 《城市雕塑》, 安徽科技出版社, 2004 (Лю Цюйбин. Городская скульптура. – Аньхой, 2004); 施梁, 《对当下城市雕塑的几点看法》 J 载于《美术观察》, 第11期 1998 (Ши Лян. Некоторые взгляды на нынешнюю городскую скульптуру // «Обзор изобразительного искусства». – 1998. - № 11); 林季雄, 《都市景观与环境美化》, 台北行政院文化建设委员会, 1994 (Линь Цзисюн. Городской пейзаж и украшение среды. – Тайбэй, 1994).
3. 张海林, 钟蕾, 《关于公共雕塑与城市形象的新角度思考装饰》, 2006 (Чжан Хайлин, Чжун Лэй. Декорирование общественных скульптур и образа города с новым аспектом размышления. – Пекин, 2006. – с.18).
4. См.: 孙振华, 《公共艺术时代》, 江苏美术出版社, 2003 (Сунь Чжэнь-хуа. Эпоха искусства в общественном пространстве. – Цзянсу, 2003); 马钦忠, 《雕塑空间公共艺术》, 学林出版社, 2004 (Ма Циньчжун. Скульптура – пространственное искусство в общественном пространстве. – Сюелинь, 2004); 孙振华, 鲁虹, 《公共艺术在中国》, 香港新院美术出版社 2004 (Сунь Чжэньхуа Лу Хун. Искусство в общественном пространстве Китая. – Гонконг, 2004).
5. 黄笃, 《雕塑作为概念词汇与公共空间》 J 载于《雕塑》, 第1期, 中华人民共和国建设部, 中国科学技术协会, 中国轻工联合会. 2001 (Хуан Доу. Скульптура как концепция и общественное пространство // «Скульптура». – 2001. – №1. – С.22).
6. 于化云, 《北京杜绝劣质城市雕塑》 J 载于《雕塑》, 第2期, 1998 (Юй Хуаюнь. Пекин окончательно ликвидирует некачественные городские скульптуры // «Скульптура». – 1998. – №2. – С.6).

ВОДНЫЕ ИСТОЧНИКИ И ФОНТАНЫ КРЫМА В КОНТЕКСТЕ ИСЛАМСКИХ ТРАДИЦИЙ

Нурия Акчурина-Муфтиева

Аннотация. Статья посвящена исламским традициям организации водных источников и фонтанов в Крыму. Предлагается обзор типологии по назначению и объемно-композиционному решению фонтанов и их классификация по четырем группам: чешме – родники; фонтаны «абдест» – предназначенные для омовений перед молитвой; фонтанные дворы или павильоны; фонтаны «Сабиль» – «священные», райские источники.

Ключевые слова: водные источники, фонтаны, Крым, исламские традиции, резной декор.

Анотація. Акчуріна-Муфтієва Н. Водні джерела і фонтани Крима у контексті ісламських традицій. Стаття присвячена ісламським традиціям організації водних джерел і спорудам фонтанів в Криму. Автор пропонує огляд типології за призначенням і об'ємно-композиційному рішенню будови фонтанів і класифікує їх на чотири основні групи: чешме – водні джерела; фонтані «Абдест» – призначені для обмивання перед молитвою; фонтанні двори або затишні павільйони для відпочинку з фонтанами всередині; фонтані «Сабіль» – «священні», райські джерела.

Ключові слова: водні джерела, фонтані, Крим, ісламські традиції, різьблений декор.

Annotation. Akchurina-Muftieva, N. Water Sources and Fountains of the Crimea in the Context of Islamic Traditions. The article is devoted to construction of water resources and fountains in Crimea. The author gives the typology review on the purpose

and compositional decision of fountain constructions and classifies them into four basic groups: “cheshme” – sources of water, springs; “Abdest fountains” – for ritual washing before preying; small fountain yards and pavilions; “Sabil” – sacred, paradisaic springs.

Keywords: water resource, fountains, Crimea, Islamic tradition, cutting décor.

Введение. Постановка проблемы. Изучение традиционных видов крымскотатарского художественного творчества способствует более широкому познанию культуры Крыма, развивающейся на полуострове с давних времен. Принудительное переселение, долговременный фактический запрет на существование и развитие, потеря и уничтожение вещного и документального материала крымскотатарского искусства, влияние культур в местах депортации привели к утрате этнической памяти народа, достоверной и полной информации о традиционном искусстве, его символике, орнаментике. В настоящее время, с возвращением крымских татар на свою историческую родину все более остро встает вопрос возрождения культурного наследия народа, его дальнейшее развитие в современном обществе.

Исследование не изученной до настоящего времени темы искусства крымских татар XV – первой половины XX вв. продиктовано необходимостью воссоздания практически утраченного многовекового культурного наследия, оказывавшего значительное влияние на искусство разнорелигиозного населения Крыма. Выявление специфики, характеристики художественного языка и стиля, восстановление забытых технологий будут способствовать глубокому и полному пониманию подлинно народного искусства, сформировавшегося и развивавшегося на территории Крыма в течение многих веков, возрождению народных традиций в современном искусстве.

Цель данной публикации – раскрыть исламские традиции организации водных источников и фонтанов в Крыму, их камнерезной орнаментики, рассмотреть типологию по назначению и объемно-композиционному решению.

Основная часть исследования. Всегда и везде, во всех мусульманских странах, в особенности пустынных, воде придавалось большое значение, в частности текучей воде, считавшейся чистой. Устроить фонтан в степи, у дороги, дать воду путнику считалось на Востоке одним из высших благодеяний. Фонтаны ставились в память об умерших родственниках и погибших воинах, для блага города, в память о важных событиях их устроителей. Безводный Крым не был исключением. Только в Бахчисарае было 120 фонтанов, которые питали 32 источника, около 100 фонтанов было в Феодосии, множество – в Старом Крыму, Карасубазаре, в Симферополе и других городах и селах. Некоторые из них возводились на средства ханов и других состоятельных граждан. Так в Бахчисарае на деньги ханов были построены фонтаны у городских ворот, на базарах города, у ряда мечетей.

Содержались они за счет сданных ханами в аренду лавок, доходов с фруктового сада в Сюрени, с постоялого двора в Бахчисарае¹.

Возводимые и облагороженные водные источники в Крыму по назначению можно разделить на четыре основные группы:

1. Чешме – источники воды, родники.
2. Фонтаны «Абдест» – предназначенные для омовений перед молитвой.
3. Уютные источники внутри помещений или садов для отдыха – фонтанные дворы или павильоны.
4. Фонтаны «Сабиль» – «священные», райские источники.

По объемно-композиционному решению фонтаны выполняли пристенными или отдельно стоящими.

К традиционным и наиболее распространенным источникам относятся «чешме». Они являлись центром общественной жизни крымских деревень и устраивались не только внутри полуострова, но даже и на Южном берегу вдоль дороги с промежутком в несколько верст. Приходя сюда за водой, женщины обсуждали новости, молодые парни высматривали себе невест. «Здесь просто прислонена к крутому горному склону маленькая каменная стенка, отчасти напоминающая камин; сквозь нее проведена тонкая металлическая трубка и из этой трубки течет или сочится вода. Вот и все. Подходи, пей или подставляй ведро. На иных фонтанах есть начертанная на камне турецкая надпись, означающая, какой именно благодетель устроил это сооружение для блага жаждущих путников. Но отсутствие эффектности нисколько не мешает фонтану быть очень благодетельным при безводье – этом проклятию Крыма – особенно в знойное лето. Иной фонтан поит целую окрестность»².

Такие источники оформлялись предельно просто. Как правило, они состояли из вертикальной стелы высотой в 1,5–2 метра, со стрельчатой арочной нишей и щипцовым завершением. Пред нею устраивался небольшой водоем для накопления воды. Часто в верхней части над нишей укреплялась каменная плита, на которой арабской вязью высекалось имя создателя этого источника. Передняя стенка каменного водоема иногда украшалась резьбой в виде розеток с геометрическим или растительным орнаментом аналогичным орнаментам надгробий соответствующих эпох. Традиционность сооружения таких источников наблюдается до конца XIX в.

Влияние мусульманской архитектуры подтверждается сохранившимся древним фонтаном, построенным армянами в Феодосии у подножия горы Митридат в XV в. и отремонтированном в XVI в. Лицевая сторона фонтана имеет форму лежащего прямоугольника с нишей в виде стрельчатой арки и тремя резными розетками над нею. Средняя розетка представляет собой солярный знак, а боковые розетки – шестиконечную звезду Давида.

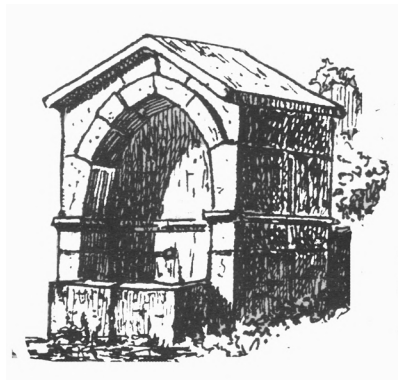
Два питьевых фонтана с килевидными арками-нишами, украшенные каменной резьбой, были установлены в XVII – XVIII вв. в посольском дворике Бахчисарайского дворца. В центре ниши одного из фонтанов высечено дерево в виде пальмы. Из его основания стекает вода. Земля ожила и расцвела цветами и растительностью, изображенной на передней стенке каменного водоема. Фонтан как бы иллюстрирует слова из Корана о том, что Аллах низвел вам воду, оживил землю, взрастил финики (пальму).

Дворцовые фонтаны Бахчисарая близки устраиваемым турецкой знатю (фонтан XVIII в. Ускундера III на площади Ахмета в Стамбуле)³. Однако более сдержанный декор татарских фонтанов и меньший масштаб выражает смысл источника как символа дающего жизнь всему живому, а не помпезного сооружения, восхваляющего своего создателя.

Вблизи Булгаковской мечети в Коккозах сохранился и действует фонтан, построенный из плотного известняка в 1883 г. на средства бая Булгакова. Фонтан представляет собой небольшой водоем со стелой высотой около двух метров, щипцовым завершением и арочной нишей. На строительной доске из диорита, установленной в верхней части ниши по-русски и арабской вязью написано: «Сей фонтан построен надворным советником и кавалером князем Али Беем Булгаковым собственно своим иждивением для общего блага».

В стиле архитектуры Бахчисарайского дворца на средства и по проекту художника И. К. Айвазовского в Феодосии построен в 1888г. и знаменитый фонтан Айвазовского. По своему объемному решению он напоминает турецкий фонтан Али Паши Хекимоглу в Стамбуле⁴. Квадратный в плане объем перекрыт шатровой крышей, с фигурным карнизом большого выноса. Крыша увенчана пятью декоративными полукуполами (дань православию), свес на углах украшен фигурными плафонами, снизу подшит деревянными рейками (аналогично карнизам бахчисарайского дворца), окрашен и по периметру обрамлен широким подзором из резного дерева. На главном (восточном) фасаде, облицованном мрамором, устроены ниши: прямоугольная, и над ней килевидного очертания, содержащая надпись «Фонтан И. К. Айвазовского». Низ арочной ниши украшен резными из мрамора сталактитами, а верх клинчатым архивольтом и орнаментом. В квадратных вырезах углов главного фасада выполнены круглые мраморные колонки. На остальных фасадах также устроены ниши с полуциркульным завершением. Под карнизом в шестигранных углублениях смонтированы мраморные розетки. В уровне цоколя с четырех сторон из отверстий в нишах стекает вода в прямоугольные бассейны.

Татарские традиции устройства фонтанов в XIX в. использует архитектор Н. П. Краснов при постройке Юсуповского дворца в Коккозах. У главного входа в здание он устраивает оригинальный пристенный



Чешме – традиционный и наиболее распространенный источник в селах и вдоль дорог



Питьевой фонтан XVII–XVIII вв., установленный в посольском дворике Бахчисарайского дворца



Фонтан «Голубой глаз» в Коккозах. XIX в. Архитектор Н. П. Краснов



Фонтан XVII–XVIII вв. в летней беседке (Альгамбре) Бахчисарайского дворца

фонтан «Голубой глаз» в виде неглубокой стрельчатой ниши, облицованной майоликовыми плитками зеленоватого цвета разных оттенков, как бы изображающими татарский коврик. Верхняя часть арки украшена пышно орнаментированной прямоугольной каймой голубых тонов. В центре ниши помещено керамическое изображение стилизованного голубого глаза, из «слезницы» которого стекает в приемный бассейн струйка кристально чистой родниковой воды, подведенной сюда из горного источника. Фонтан выполнен в стиле модерн, а сама идея Голубого глаза связана с легендарным происхождением названия села: 'Коккоз' в переводе с татарского языка означает «голубой глаз». У ворот также устроен фонтан, выполненный в виде покрытой черепицей стелы высотой 3 м из тесаных диоритовых блоков, с полуциркульной нишей, водометом, небольшим резервуаром и тремя ступенями подхода к нему.

Основными чертами орнаментального декора пристенных фонтанов XV – XIX вв. являлись: размещение резных розеток с геометрическим и цветочным орнаментом над стрельчатой аркой ниши, использование переплетающихся с растительным орнаментом резных надписей и коранических эпитафий, выполненных почерком «сулюс».

Ко второй группе относятся фонтаны, предназначенные для омовений (абдез). Как правило, они устраивались возле мечетей или святых мест, где мусульмане справляли молитву. В основном они выполнялись отдельно стоящими, и имели круглую, часто восьми- или шестигранную форму водоема. Примером может служить фонтан, располагавшийся слева от мечети Хан-Джами в Бахчисарае. Небольшой (около 3 м в диаметре) бассейн, перекрытый куполом, располагался в квадратном, мощеном плитами дворике. Низ его был облицован резными плитами из белого мрамора, с продетыми в них металлическими трубками, изливавшими чистую воду в мраморный круговой лоток. Фонтаны подобной конструкции возникли в Крыму вместе с постройкой первых мечетей⁵ и в дальнейшем являлись непременным их атрибутом.

Другой формой использования фонтанов являются фонтанные дворы или павильоны. Они нашли широкое применение внутри помещений и дворов во дворцах и домах богатых слоев населения. Уютные источники создают «вокруг живительных капель особую тенистую атмосферу, защищающую этот маленький оазис от яркого солнца, от шумных криков. Заходя прямо из сутолоки городских улиц в фонтанный дворик..., вы сначала ничего не можете разглядеть в этом прохладном полумраке. Вы ни в коем случае не получите сразу цельного общего впечатления. Постепенно, мгновение за мгновением, вы начинаете разглядывать одну деталь за другой. Здесь все построено так, чтобы действовать на наши чувственные восприятия не столько внешними образами, сколько музыкальностью движения капель, очарованием самой прохлады, живописностью неясного мрака»⁶.

*а**б*

*Фонтанный двор Бахчисарайского дворца:
а – фонтан с двумя бассейнами; б – фрагмент лотка со сливом*



Золотой фонтан – Манзуб. XVIII в. Бахчисарайский дворец

Мода на фонтанные дворы пришла из Константинополя вместе с первыми крымскими правителями. В Солхате были обнаружены гончарные водопроводные трубы, ведущие к городским фонтанам. Первые упоминания о подобных фонтанах мы встречаем у Эвлии Челеби, посетившего сад Ашлама во дворце Ашлама-Сарае, существовавшем в конце XV в. в Салачике. Множество фонтанов украшали дворики и сад Бахчисарайского дворца. До конца XIX в. фонтаны устраиваются во всех городских парках Карасубазара, Ак-мечети, Гезлева и др.

Широкое применение получило устройство фонтанов в интерьере помещений. Они устраивались в различных беседках, холлах, гостиных и т.п. Примерами XVI–XVIII вв. могут служить фонтаны в летней беседке (Альгамбре), в зале Дивана Бахчисарайского дворца. В XIX в. – два фонтана в Юсуповском дворце, один из которых повторяет бахчисарайский фонтан слез, установленный в двусветной гостиной, и другой в фойе при выходе в парк. Все фонтаны выполнялись в основном из мрамора с использованием камнерезного орнамента, включающего бордюры с растительными мотивами. В начале XVIII в. в некоторых случаях дно резервуаров украшалось изображением рыб и птиц, как например, у фонтана в Бассейном садике или у основания лотка фонтана в Посольском дворике. Основная центральная часть фонтанов выполнялась в виде кипариса, цветущего куста и т.п.

К XVIII в. в татарском искусстве появляется новый тип фонтанов – «Сабиль». В архитектуре арабских стран «Сабиль» – это общественный источник, фонтан питьевой воды в виде отдельно стоящего или настенного сооружения с одной либо несколькими арочными нишами или чашами с медленно стекающей в раковину-бассейн водой. В переводе с арабского означает колодец (источник), предназначенный для общего пользования. Происходит от глагола «жертвовать в благотворительных целях». Как правило, такие фонтаны украшались орнаментальной резьбой по камню, облицовкой мрамором или керамической мозаикой, каллиграфическими надписями с призывом вознести молитву за строителя с цитатами из Корана, изречениями или поэтическими двустихиями⁷. Такие фонтаны в мусульманском мире известны с XIV в.

Крымские зодчие создают тихие прохладные фонтаны – «журчащую сагу из камня» (М. Гинзбург), с медленно стекающей струйкой воды, фонтаны-символы, отражающие философию Корана, вечного бытия. Так в XVIII в. в традициях османской архитектуры возникает «Золотой фонтан». В прямоугольном портале устроена неглубокая арочная ниша, сверху украшенная резной стилизованной раковинкой, растительным орнаментом и сталактитовым поясом. Позолота орнамента и рельефных надписей дали имя фонтану: Манзуб – Золотой.

В 1764 г. Иранским художником-декоратором в память красавицы Диляры-Бикеч создается настенный фонтан Слез. Для передачи безутешного горя в малой архитектурной форме мастером применен язык символов. В стиле «Сабиль» были выполнены каскадный фонтан у входа в дюрбе Диляры-Бикеч, и настенный фонтан в Бассейном двореике.

В XIX в. в подражание им создаются: фонтан слез во дворце императрицы Александры Федоровны в Ореанде (архитектор А. К. Штакеншнейдер), в столовой Юсуповского дворца в Коккозах (арх. Н. П. Краснов).

Основной объемной конструкцией фонтанов «сабиль» являлась вертикальная плита со стрелчатой нишей, в которой ступенчато располагались чаши. Вода, переливаясь из одной чаши в другую, попадала в прямоугольный или овальный резервуар, расположенный перед плитой фонтана. Портал, как правило, украшался резным растительным орнаментом в виде выющихся побегов или вазонами. Мотив вазона был широко распространен в XVIII в. как в камнерезном, так и других видах декоративно-прикладного искусства (вышивке, художественном металле). Вероятно, мода на этот мотив пришла из Турции, где он был широко распространен и встречается не только на плитах фонтанов, надгробиях, а также и на боковых плоскостях мимбаров в мечетях XVIII в.⁸

В малой архитектуре фонтанов мастера камнерезного искусства широко применяют язык символов. Это и пятилепестковый цветок лотоса, числа три, девять, чаши, образующие зигзагообразные лестницы, улитка на дне бассейна и т.п.

Типичным примером каскадных фонтанов типа «Сабиль» может служить фонтан в Бассейном двореике Бахчисарайского дворца, состоящий из вмонтированной в южную стену резной мраморной плиты с 12 лотками. Фонтан состоит из вертикальной и горизонтальной плоскостей. Движение воды по ним символизирует рождение, бурную, но короткую жизнь, состоящую из раздвоений и обобщений, в контрасте с вечным покоем зеркальной глади бассейна, в которую по горизонтали ведет длинный канал, орнаментированный кипарисами – символами загробной жизни. Присутствует и улитка – знаки вечности и сомнений. Возникает ассоциация с живой и мертвой водой. В конечном итоге из всего этого моделируется мир. Главным модулем всего произведения является струя воды, соразмерная человеку. Крым – полуостров, волею создателя оказавшийся окруженным морским пространством, со скудным запасом живой воды. Поэтому колодцам и фонтанам придавался образ одухотворенных светил. Исходя из этого, фонтан «Сабиль» можно считать моделью Крыма⁹.

Эпиграфика фонтанов несет в себе информацию двух уровней: фонтана как источника жизни и очищения, сакральный характер которого уходит в глубь архаики к нижним пластам культурной традиции ислама,

и фонтана-книги, понимаемого посвященными. Чисто внешний, целостный образ его воспринимается как страница Корана с унваном, венчаемая аломом. Кораническое письмо на фонтанах не только подчеркивает этот целостный образ книги, но и само несет его аналогично тому, как несли такие же надписи на зданиях, оружии, предметах быта.

Надписи на фонтанах заканчиваются словом «сальсабиль», которое имеет несколько значений. В мусульманской мифологии оно означает название главного источника в раю (Коран 76:18). В архитектуре Египта, Сирии, Палестины, Андалусии с XIII–XIV вв. – это система охлаждения интерьеров водой, основанная на принципе медленного стекания тонкого слоя воды по мраморной плите, вставленной в стену с наклоном 15–30°. Вода стекает в декоративные канавки, испаряясь в которых, охлаждает помещение. В переносном смысле «сальсабиль» означает райский напиток, нектар.

Объединяя в себе сакральную основу философии Корана, поэтическую эпитафию, выполненные из мрамора и испещренные резным декором, крымские фонтаны типа «сабиль» выполняют роль мемориала, напоминающего о быстротечных радостях жизни, о неизбежной разлуке, о райском блаженстве загробного существования душ праведников. В этом они сходны и духовно родственны с надгробными памятниками, в верхней части которых часто высекали своеобразную чашу, наполнявшуюся дождевой водой. Сочетание высаженной над могилой зелени с водой, и декоративное оформление каменных фонтанов сближает их в символическом значении.

Резной декор фонтанов изменялся от розеток с сельджукским и золотоордынским геометрическим орнаментом, плавно переходящим в стилизованный растительный орнамент, приобретающий в XVIII–XIX вв. формы пышного барокко. В эстетической выразительности сооружений можно проследить изменения в использовании известняка (XV–XVI вв.), (позже) цветного и белоснежного мрамора, раскраске отдельных элементов орнамента (в XVII–XVIII вв.), обязательном присутствии (на протяжении XV–XIX вв.) поэтических эпитафий, коранических формул в виде каллиграфического узора. Надписи на фонтанах могли быть скупыми и строгими, содержащими информацию о дате постройки и имени, построившего сооружение. Однако встречались и эпитафии, которые поражали своей поэтичностью, красноречием, и представляли собой частицу высокой восточной поэзии. Разумеется, и мера поэтического пафоса, и пышность орнаментального резного декора, и даже размеры сооружения зависели в каждом конкретном случае от социального положения и воли заказчика, от индивидуальности резчика-поэта и его мастерства. Тексты, запечатленные на фонтанах эпохи Крымского ханства сложнее, по срав-

нению с эпитафиями золотоордынского периода. Творчество хаттатов – мастеров, одновременно являвшихся и резчиками камня, и «писцами», отражено в декоре виртуозным исполнением каллиграфических надписей, выполненных золотоордынским и классическим «сулюсом», а позже и «тъяликом», вплетающимся в растительный орнамент.

Выводы. У искусства возведения фонтанов в Крыму была сакральная основа, опирающаяся на фундаментальные пласты философии Ислама, концепция синтеза произведения искусства с окружающей природой. Прежде всего, это проявляется в религиозном восприятии водного источника жизни. Широкое использование символики, позволяет посвященным «читать» содержание сооружения как страницу Корана. При этом не только в ранних, но и в поздних фонтанах мусульманская символика удивительно переплетается с языческой, что отражается в отдельных изобразительных мотивах, свидетельствующих о точках соприкосновения и сложных переплетениях исламского искусства с христианской, с иудаистской символикой, и с античной мифологией, переосмысленной и интерпретированной.

Сложные условия этнического формирования крымскотатарского народа обусловили общность многих видов его искусства с искусством соседних этносов, а также с искусством народов населяющих берега Черного моря, что привело к формированию весьма богатого и самобытного декоративного искусства.

Примечания:

1. Архив СМ АРК, ф.489. оп 1д.650 С.2-8.
2. Воропонов О. Среди крымских татар.// Забвению не подлежит. (Из истории крымско-татарской государственности и Крыма). – Казань, 1992. – С. 192.
3. Barišta H. Örcün. İstanbul Çeşmeleri. Kabataş Hekimoğlu Ali Paşa Veydan Çeşmesi –Acar Matbaacılık A.Ş. – İstanbul, 1993. – Л. 14, 73.
4. Barišta H. Örcün. İstanbul Çeşmeleri... Л. 1,2.
5. Крикун Е. В. Памятники крымскотатарской архитектуры. – Симферополь, 1998. – С. 41.
6. Гинзбург М.. Татарское искусство в Крыму // Забвению не подлежит: (Из истории крымско-татарской государственности и Крыма). Казань, 1992. – С. 216.
7. Малиновская А.Н. Семантическое поле бахчисарайского фонтана («слез») в контексте исламской традиции //История и археология юго-западного Крыма. – Симферополь, 1993. – С. 175-176.
8. Barišta H. Örcün. Türk el sanatları. / H. Örcün Barišta. – İlaveli 2. bsk. – Ankara, 1998. – Л. 226, 227; Barišta H. Örcün. İstanbul Çeşmeleri... – Л. 14, 73.
9. Шейх-Заде И. Сакральные мотивы в крымском искусстве // Qasevet. – 1995. – № 1. – С. 36.

ЯПОНСЬКИЙ КОСТЮМ ТА МИСТЕЦТВО «ШВИДКОПЛИННОГО СВІТУ»

Світлана Рибалко

Анотація. У статті розглядається японський національний костюм у контексті мистецтва XVIII – XIX століть. До аналізу залучені як матеріали японської гравюри укійо-е, так і нісікі-сімбун та ранні світлини, що відбивають культуру та побут тогочасної Японії.

Ключові слова: японський традиційний костюм, кімоно, укійо-е, нісікі-сімбун, японська фотографія

Аннотация. Рыбалко С. Японский костюм и искусство «бренного мира». В статье рассматривается японский национальный костюм в контексте искусства XVIII – XIX столетий. К анализу привлечены как материалы японской гравюры укиё-э, так и нисики-симбун и ранние фотографии, отражающие культуру и быт Японии того времени.

Ключевые слова: японский традиционный костюм, кимоно, укиё-э, нисики-симбун, японская фотография

Annotation. Ribalko, S. Japanese Costume and the Art of the “Fleeting World”. The article presents an examination of Japanese national dress in connection with art of the 18th – 19th centuries. The study involves materials related to ukiyo-e Japanese engravings, as well as nishiki-shimbun and early photographs which reflect the culture and daily life in Japan of that period.

Keywords: Japanese traditional costume, kimono, ukiyo-e, nishiki-shimbun, Japanese photography.

Постановка проблеми, аналіз останніх досліджень.

У мистецтвознавчих дослідженнях, присвячених японському костюму, зазвичай звертається увага на наявність у гравюрі укійо-е рекламного змісту стосовно модних кімоно¹. Разом з тим, зв'язок національного костюму з гравюрою виявляється більш глибоким, ніж реклама модних моделей, як власне, і поняття мистецтва швидкоплинного світу має охоплювати не тільки гравюру укійо-е, а й ті форми відображення дійсності, що ще більш послідовно були орієнтовані на фіксацію повсякденного життя городян. Наприкінці XIX століття такими формами мистецтва стали нісікі-сімбун та фотографія, які обезсмертили образи періоду Мейдзі, що до сьогодні, практично, не поставали предметом дослідження.

Таким чином, уявляється **актуальним** звернення до зазначеного періоду з метою висвітлення розвитку японського національного костюму та його зв'язків з іншими видами художньої творчості.

Результати дослідження. З розвитком мистецтва ксилографії певні мотиви набули суто графічного осмислення та завдяки її високій

тиражності отримали популярність серед городян. У розписах тканин для одягу спостерігаються не тільки графізм у дусі кольорових естампів *укійо-е*, а подекуди ледь приховані та навіть прямі «цитати». В цілому варто зазначити, що славнозвісна серія гравюр Кацусіки Хокусая «36 видів Фудзі» і по сьогодні продовжує справляти неабиякий вплив на художників різних галузей мистецтва, а найпопулярніші композиції із згаданої збірки стали поширеними образотворчими цитатами. Важко не помітити фрагмент славнозвісної «Великої хвилі» Хокусая в оздобленні чоловічої накидки для військового вбрання, що була виготовлена за часів правління сьогунів Токугава. Не менш популярний аркуш тієї ж серії «Червона Фудзі» склав основу декоративного рішення офіційного кімоно, що датується 1930 роками. Щоправда, майстром інтерпретовано графічне зображення Фудзісан у суто живописному ключі.

Врешті-решт розвиток трафаретних технік нанесення малюнку можна розглядати як адаптацію досвіду техніки кольорового друку в гравюрі на розпис тканини. Різнобарвні площинні зображення утворювали як орнаментальні композиції, так і цілі жанрові сцени, немов перенесені з кольорових естампів *укійо-е*. Найбільш широко використовувався у дизайні тканин доробок майстрів гравюрі у пейзажному жанрі та жанрі «квіти та птахи».

Слід відзначити, що досвід ксилографії сформував у японців особливе ставлення до площинного, графічно виразного малюнку, так би мовити «смаку різця» та друкованого відбитку. Стилізовані зображення квітів, рослин, риб, морських тварин, мушель, нанесені через трафарет, прикрашають кімоно кінця доби Токугава та періоду Мейдзі. Лаконічність графічного рішення, контрастність кольорів перетворює кімоно на величезні друковані картини.

Захоплення друкованим зображенням виявляється і в особливій ролі печатки майстра, в якій завжди цінувались форма та досконалість вирізаного ієрогліфічного знаку. Навіть суто живописні зображення на сувоях набувають довершеності після того, як буде поставлена печатка майстра, що вносить нотку різьблення у зображальний простір, створений пензлем. Те ж саме можна побачити і в мистецтві розпису кімоно. Найкращі розписані сукні майстри супроводжували червоною печаткою зі своїм ім'ям. Ясна річ, що японські майстри ніколи би не поступилися естетичними якостями задля власної реклами. Печатка привносила елемент друкованого, лаконічного малюнку, що завжди високо цінувалось шанувальниками мистецтва.

Одним з яскравих прикладів графічної мови кімоно є сценічне утікане Натамури Утаемона V, в якому він виступив у ролі Масаока. Костюм прикрашений графічно виразними зображеннями бамбуку та горобини

під снігом. І стволи, і листя, і ягоди та навіть сніг, що падає, – передані так, наче вирізані різцем на дерев'яній дошці. Перевага чорного, білого та червоного з незначними крапленнями блідих жовтого, зеленого та брунатного утворюють підкреслено плакатний ефект. З огляду на те, що утікає призначалося для сцени, такий графічний прийом робив малюнок на тканині ефектним та видимим з великої відстані.

Зазначений ракурс дослідження має ще один вимір: самі естампи – із зображеннями красунь у вишуканих сукнях нерідко являли чудові зразки візерунків або рішень живописного розпису одягу, надихаючи художників текстилю. Деякі з них виконували функцію реклами вже готових тканин або вбрання. Серед численних естампів помітно виділяються як оригінальні ідеї оздоблення жіночого одягу, так і розповсюджені візерунки. Певним відлунням згаданого утікає стала гравюра Утагани Кунісада «Сніг», виконана для оздоблення віяла у 1831 році. Художником зображено портрет красуні з веселих кварталів, вдягнену у розкішне кімоно, по червоному полю якого розкидані крупні зображення зеленого та жовтого листя бамбуку. Сніг, від якого вона вкрилася парасолькою, падає на її кімоно і трактований так саме, як і в театральному костюмі, що вразив глядачів та, вочевидь, викликав цілу хвилю інтерпретацій в одязі городян.

Ясна річ, що і торговці не сиділи у крамниці, очікуючи на покупців, що завітають, побачивши вивіску. Вони діяли доволі активно, звертаючись до видавництва з пропозицією сплатити тираж гравюри із зображенням відомих гейш та куртизанок, одягнених у кімоно, що продається в їхніх крамницях. Якщо спочатку така реклама була дещо завуальованою і сповіщала про те, які саме візерунки обирають славнозвісні красуні, то згодом зміст таких зображень став відверто рекламним. Так, приміром у 1804-1806 роках у видавництві Ідзумія вийшла друком серія «Літнє вбрання. Сучасні красуні», створена славнозвісним майстром жанру бідзінга Кітагава Утамаро. Жінки зображені мистцем у яскравих кімоно, виготовлених різними едо-ськими фірмами. Однак, на відміну від відповідних серій Корюся, імена моделей він не визначає. Більш того, у назвах аркушів підкреслюється імперсональний характер зображення жінок: «Модель, якій пасує одяг з полотна, що виготовлене фірмою Сірокія». У кожному аркуші гравюри на завісі норен зображено торгову марку відповідної крамниці тканин. Таким чином серія являє собою рекламу славнозвісних в Едо крамниць та фірм-виробників тканин. Видання серії було повністю сплачене закладами, що рекламувалися².

Слід відзначити, що така практика була доволі поширеною, оскільки вона наклала відбиток на розвиток стереотипної композиції, що передбачала зображення красунь зі спини – оптимальний засіб демонстрації візерунків кімоно. З цього приводу Ямада Токубее зазначає: такі ракурси у гравюрах

Моронобу цілком зрозумілі, адже він сам походив з родини, що володіла крамницею тканин, і тому добре знав, як краще показати кімоно.

За звичай до створення рекламних серій господарі крамниць тканин та готових суконь намагались долучити самих відомих художників. Серед них – Ісода Корюсай, Торії Кійонага, Кікугава Ейдзан, Утагава Кунімаса, Кацусіка Хокусай, Кейсай Ейсен та ін. Таким чином, успіх рекламних серій забезпечувався як популярністю красунь, так і високим фахом художників. Наприклад, красуні у творах Утагава Кунімаса та Кацусіка Хокусая, де композиційні рішення цілком підпорядковані меті продемонструвати усі складові ансамблю костюму, модні тканини та прикраси. У гравюрі Кейсай Ейсена «Куртизанка» із серії «Дзеркало сучасності» винайдено такий ракурс для жіночої фігури, що можна повністю побачити малюнок на утікає на тему «місяць, сніг та бамбук» і водночас – виткану картину на обі «тигр у бамбукових хащах». Глядачеві надається можливість не тільки помилуватись фантастичними картинами, що розгортаються на вбранні куртизанки, а й оцінити сполучення сюжетів на сукні та поясі. Слід зазначити також, що утікає не часто зустрічається у гравюрі, але Ейсен в одному із своїх листів писав, що особливо полюбляє зображувати куртизанок в утікає³.

Важливу роль у рекламі одягу виконували збірки із взірцями кімоно – так звані «книги хіни». Хіна – японською означає «лялька». Ляльки у вишуканому вбранні служили не тільки дитячою забавкою, а й певною мірою рекламували ті чи інші тканини та візерунки⁴. В усякому разі уявляється невинуватим, що «модний журнал», активне звернення до якого городян зафіксовано вже у 1718 році, називався «Книга хіни». Згадаємо для порівняння, що перші журнали мод у цивілізованій Європі з'явилися на 60-70 років пізніше.

Деякі дослідники вважають, що перші книжки дизайну кімоно з'явилися ще в період Момояма. Збирали такі книжки перш за все торговці тканинами. Власне найдавніша Книга хіни була надрукована у 1666 році та містила взірці модного одягу. Популярним журналом для модників Книга хіни стає на початку XVIII століття. Згодом, словом хіна-гата (форма хіни) стали позначати взагалі моделі одягу, – зазначає Нагасакі Івао⁵. До сьогодні збереглася ціла низка подібних видань. Серед них «Шінсен Он-хіінагата» (1666-67), «Косоде Он-хіінагата» (1677), Міяко Імаго Юзен хіінагата (1688), Чійо но хіінагата (1694), Вагуні хіінагата Тайзен (1698), Танзен хіінагата (1704), Сьотоку хіінагата (1713), хіінагата Отова но Такі (1737), Ехон Асакаяма (1739), Хіінагата Мітікадзе (1745), Тосей Міяко хіінагата (1785). Японський дослідник зазначає, що невинуватково такі майстри як Хісікава Моронобу, Окумура Масанобу та Нісікава Суkenобу у багатьох городян асоціювалися перш за все з книжками дизайну кімоно, та лише згодом – як майстри укійо-е.



*Фудзі. Куро-томесоде. Фрагмент.
Шовк, розпис. 1930-ті. Колекція
Окуда Харуко. Ніїгата, Японія*



*Кацусіка Хокусай. Фудзі в ясну погоду.
Серія «36 видів Фудзі». Ксилографія.
1830-40 рр.*



*Лобстер. Кімоно. Бавовна,
трафаретний розпис.
Кін. XIX – поч.XX ст.*

*Прання юката. Світлина.
Кін. XIX ст. Колекція Морса*



Деякі серії гравюр містили поняття «хінагата», вказуючи на рекламний характер зображень. Приміром може служити серія кольорових естампів Ісоди Корюсяя «Хінагата вакана-но хацумойо» («Взірці мод: моделі свіжі, наче весінні листя»), ініційована двома найуспішнішими видавцями того часу – Цутая Дзюсабуро та Нісімурая Йохаті. Кожна з гравюр являла зображення куртизанки з однією чи двома ученицями. Кожен аркуш серії рекламував не тільки ту чи іншу «зірку» веселих кварталів та заклад, який вона представляла, а й новітні візерунки тканин, кімоно, аксесуари. Молоді жінки зображені у святкових шатах, прикрашених візерунками, що складаються із зображень гілок сосни, бамбуку та журавля. Розкішні кімоно в цій серії, вочевидь, відігрівають найважливішу роль, підкоряючи собі сюжет та композиційний простір. Аби можна було добре розгледіти новітні візерунки, серію було підготовлено на великому форматі.

У гравюрі «Куртизанка Ханаогі із служницями» із згаданої серії він показав красуню у приголомшуючому утікає, розвернувши її спиною до глядача, аби ретельно прослідкувати подробиці її вбрання. Модників та модниць мав вразити не стільки візерунок, що складався із святкових предметів – стукалок, барабанчиків, китиць тощо, а декоративним ефектом, утвореним завдяки застосуванню тонких стрічок, що, обрамляючи центральний візерунок сукні, звисали поверх тканини.

Не менш показовим прикладом є гравюра майстра «Міцуя з чайного будинку Омусія», де зображено куртизанку Міцуя на прогулянці у супроводі служника з парасолькою та двома ученицями. Фігури повністю заповнюють композиційний простір, утворюючи ритмічну гру кольорових плям. Крупний план зображень дозволив мистцю перетворити сюжет прогулянки на парад тканин. З-під верхнього утікає, з витканими зображеннями віял та квітів, виглядають кілька шарів кімоно – з блакитного атласу, синього з білими сніжинками, світло-блакитного з візерунком із білих та синіх птахів, білого та червоного шовкового нагадзюбан. Довершує цей каскад парчевий візерунчастий пояс. Художник приділив багато уваги передачі орнаментального та фактурного багатства тканин, наче огорнувши зображувану модель у наймодніші вироби текстильних майстерень.

Ісода Корюсяй працював сім років (з 1776 по 1782 р.) для згаданої серії, створивши близько 100 гравюр. Серія мала шалений успіх через постійну актуальність її змісту. У 1780 році художник отримав вищий титул хоккьо, який міг заслужити художник. У 1782 році він залишив заняття гравюрою і повністю присвятив себе живопису (що, вочевидь, більше пасувало його новому званню). Тому продовжувати серію було доручено іншим художникам. Серед них – Торії Кійонага, що здобув слави саме в цій серії. Він користувався композиційною схемою Корюсяя, утворюючи крупні силуети жінок, що заповнювали композицію та являли собою не тільки пор-

трети красунь, а й «портрети» модних кімоно. У гравюрі із серії «Змагання модних красунь веселих кварталів» майстром зображено двох куртизанок з ученицею. Хоча між творами Корюся та згаданою композицією Кійонага відстань лише в рік, одразу видно, як змінилась мода. Візерунок верхнього одягу красунь розташовується в нижній частині. Силуети жінок видовжені, нижні кімоно пастельних відтінків поступаються яскравістю верхньому одягу. Маленьку ученицю зображено у фурісоде, на довгих рукавах якого можна розгледіти візерунок, складений із зображень журавлів. В руці вона тримає новомодну забавку – підзорну трубу, що з'явилась в Японії завдяки європейським морякам (голландцям або португальцям).

Інформацію про модні тенденції несла й серія Кікугави Ейдзан «Змагання красунь в елегантності», де художником представлені куртизанки з «веселих кварталів», що демонструють вишукані сполучення тканин кімоно, вдягнених у три-чотири шари, розкішні виткані шовком пояси, зав'язані з вишуканою зневажливістю у незвичайну композицію. Красуні демонструють і модні аксесуари – люльки, шпильки, гребінці. Так, приміром, в аркуші «Довга люлька» показано красуню, вбрання якої побудовано на тонко нюансованих сполученнях кольорів та фактур. Дрібний візерунок верхнього гірчичного кольору кімоно повторюється на накладному комірці, фарбованому у темниці «каноко шиборі» (білі горошини), що утворює рельєфну поверхню з білими, наче горошини верхівками. Дрібні білі квіти вкривають й нижній червоного шовку нагадзюбан. В руці красуня тримає дуже модну довгу-предовгу люльку. Біля її ніг – гаманець для тютюну вищого сорту, виготовлений у тій самій кольоровій гамі, що й вбрання красуні: зовні гірчична парча з дрібним білим орнаментом, та усередині – червоний шовк.

Ретельна передача фактур простежується і в гравюрі «За туалетним столиком»: верхнє та нижнє кімоно, наче розкреслені білими рисками, близькі за фактурою, але контрастні за кольором. Урочисту красу приглушеного червоного підкреслює пастельний брунатний. Верхнє кімоно виготовлено з переливчастого шовку, в якому грають персиковий, рожевий та зеленуватий кольори.

Отже, згадані серії тиражували модні образи, сповіщали про новітні тенденції в одязі та, водночас, рекламували і своїх демонстраторок – красунь з веселих кварталів. Фактично вони і виконували роль моделей.

В цьому контексті інтерес представляють не тільки гравюри жанру *бідзінга* (зображення красунь), а й *якуся-е* (зображення акторів). Розквіт театрального мистецтва та безпрецедентна популярність акторів театру *Кабукі*, як вже зазначалося вище, не в останню чергу справляли вплив на розвиток моди. Отже театральні гравюри мали, окрім всього іншого, значення картинок у модному журналі⁶.



Тіканобу. Мандрівка за кордон.
Серія «Побачені за допомогою
чарівного ліхтаря славновісні види».
Ксилографія. 1890



Тіканобу. Концерт європейського
оркестру. Ліва частина триптиху.
Ксилографія. 1889



Крамниця тканин для кімоно.
Світлина. Кін. XIX ст. Колекція Морса

В численних літературних творах містяться згадки про те, що батьки молодих дівчат, щоб ті не відстали від моди, купували для них портрети акторів *оннагата* у різноманітних костюмах. Про цей визначальний вплив театру на смаки городян свідчить і офіційний наказ від жовтня 1795 року, де зазначається, що чесні жінки та куртизанки вбирають волосся, як актори *оннагата*, беруть з них приклад в одязі, чим і розбещують громадську мораль.

Нерідко у гравюрах *укійо-е* зустрічаються зображення багато декорованих підставок, на яких розвішені коштовні *кімоно*. За звичай мистці дуже ретельно передавали характер візерунку та оздоблення тканин, що не тільки виконувало функцію повідомлення про модні сукні сезону, а й привносило особливу ошатність у зображення, що, безумовно, цінувалося у гравюрі, найбільш витончені зразки якої називали «парчевими картинками». Навіть в історико-героїчному жанрі (*муся-е*) з'являлися подібні зображення, наприклад, у згадуваній вище серії Кунійосі, присвяченій історії 47 *ронинів*.

Інформацію про костюм містили й гравюри жанру *йокохама-е*. Зображення міських красивдів та подій знайоме мистцям інших жанрів, однак, виділення в окрему групу кольорових естампів, присвячених *Йокохамі* мало особливий сенс. Порт *Йокохама* у 1859 році був відкритий для входу іноземних кораблів, саме через порт цього міста відбувалося знайомство японців зі світом. Всі європейські новації, ознаки сучасної цивілізації у першу чергу змінювали життя та образ *Йокохами*. Тому місто швидко отримало реноме столиці іноземців, а відтак, картинки у жанрі *йокохама-е* розповідали про наймодніше та найсучасніше вбрання.

У 60-ті роки XIX століття, коли японським урядом активно впроваджувався в життя японців європейський костюм, гравюра у зазначеному жанрі набула неабиякої популярності. Зважаючи на те, що не всі японці могли замовляти одяг в Європі, а місцеві кравці ще не мали досвіду виготовлення європейського вбрання, серії гравюр у жанрі *йокохама-е* виконували роль модного журналу, з якого можна було дізнатись про новітні заморські фасони. Художники приділяли увагу передачі особливостей крою європейського одягу, візерунків тканин та аксесуарів. Приміром, аркуш *Йосікадзу Утагава* (1848-1871) під назвою «Портрет подружжя росіян» являє собою яскравий зразок «портрету» європейського одягу. Фігури іноземців зображені крупним планом, у повний зріст. В руках жінка тримає портрет, наче нещодавно виконаний. Однак ці ознаки начебто сюжетної композиції не є визначальними. Цей портрет в портреті є не стільки грою майстра в умовне-безумовне, як то відбувалось у європейському бароко, скільки необхідністю показати вбрання жінки зі спини, щоб дати повну інформацію про його крій та фасон.

Так само в *йокохама-е* можна побачити і американців, голландців, англійців та французів. Завжди, коли художники зображували іноземців,

подробиці їхнього вбрання передавались самим ретельним чином. Крім того, тогочасні йокохама-е показують і життя мешканців міста, серед яких можна побачити і вдягнених у традиційне кімоно, і в європейський одяг, і різноманітні комбінації європейського та японського вбрання.

Наприкінці XIX століття багато майстрів гравюри працювало у газетах, створюючи ілюстрації до освітлюваних подій. Захопленість сьогоденністю, новітньою інформацією та техніка ксилографії зумовили змістовну та стилістичну єдність гравюри як виду мистецтва та газети як засобу інформації. Так, приміром, творча спадщина відомого майстра Тойохара Тіканобу (1838-1912) являє свого роду літопис доби Мейдзі. Численні зображення імператорської родини та її оточення, звичаї та поведінка жінок, що мешкають у палаці мікадо, аристократок, вдягнених у європейське вбрання, подорожі японців до Європи та демонстрація новинок і т. ін. – складають ілюстровану історію модернізації Японії, де одяг служив ознакою сучасності.

У зазначеному сенсі особливий інтерес являють гравюри майстра «Подорож за кордон» та «Концерт європейського оркестру». Кольорові естампи знайомили японців з новими ідеалами та новим, «цивілізованим» стилем життя: уперше перед публікою виступав жіночий хор. У його складі – доньки аристократичних родин, вдягнені у європейські сукні з високими турнюрами та високими комірцями. Цікаво відзначити, що європейське вбрання використовується на японський манер: кілька блуз утворюють декоративний ефект, схожий з тим, як комірці кімоно виглядають одне із-за одного. Зачіски жінок значно спрощені, але, згідно традиції, укладені на голові та прикрашені живими квітами.

Спрямованість на висвітлення сучасності зумовила появу ще одного специфічного виду гравюри – нісікі-сімбун. Сімбун – японською означає газета, однак, на відміну від звичайних газет, що стали виходити на початку доби Мейдзі (Йокохама-ніті сімбун у 1870 році, «Токьо-ніті-ніті сімбун» у 1872 році), кольорові гравюри-газети передавали зміст новин більш доступною городянам мовою. Перевага ілюстрацій над текстом, зважаючи на невисокий рівень освіти городян, що не могли читати складні тексти, зумовила популярність нового жанру. Нісікі сімбун інформували городян про сучасні події, новинки сезону, примхи моди. Досвід, набутий мистцями у зазначеному жанрі, був перенесений і до оформлення звичайних газет, коли необхідність у нісікі-сімбун відпала через успіхи загальної освіти. Гортаючи сторінки газет доби Мейдзі складається враження, що світ укійо-е просто перемістився в інший формат існування, не втративши при тому своєї високої мистецької складової та уваги до найдрібніших деталей.

Знайомство японців з фототехнікою, що відбулося у 1840 році, коли голландські моряки привезли до Японії перші пристрої для отримання



*Бамбук та горобина під снігом.
Утікаке. Фрагмент. XVIII ст.*



*Кікугава Ейдзан. Довга тютюнова
люлька. Серія «Змагання красунь в
elegантності». Ксилографія. Бл.1812.*



Утагава Кунісада. Сніг. Ксилографія. 1831

дагеротипів, призвело до розробки власних камер та фотоматеріалів, що з'явилися у продажу протягом 1870-80 рр. Опанування японцями фототехніки зумовило зникнення гравюри не тільки в газетах. Кольорові естампи укійо-е стали предметом колекціонування європейськими шанувальниками мистецтва та творчим полем поодиноких майстрів-графіків.

На початку розвитку фотографії в Японії працювали переважно європейці. Перші світлини були зроблені Е. Брауном, що прибув до Японії у складі експедиції комодора воєнно-морських сил США М.К. Перрі (1794-1858) як офіційний фотограф. Після повернення на батьківщину з деяких дагеротипів було зроблено літографії, котрі увійшли до виданого у 1856 році «Щоденнику експедиції Перрі до Японії 1853-54 рр.» (A Journal of the Perry Expedition to Japan 1853-1854) С. Уільямса. Оригінали тих унікальних дагеротипів (близько 200), на жаль, не збереглися.

Видання щоденнику експедиції та розміщені в ньому фотоматеріали зумовили величезний інтерес до Країни Сонця, що сходить, який можна порівняти хіба що з публікацією малюнків експедиції Наполеона до Єгипту. Згодом європейські фотографи стали відкривати у Японії власні студії. Серед них такі знані майстри як Ф. Беато та А. Фарсарі, що працювали у Йокохамі.

Наприкінці 1870-х років тільки в Токіо працювало понад 100 професійних фотографів, в Осака – близько 40. Найбільш відомі японські фотографи тих часів – Ішикі Сіро, Сімоока Сімоока Рендзьо, Уено Хікома, Ушида Куїчі (офіційний фотограф імператорської родини), Тамото Кендзо, Йокояма Мацусабуру та ін.

У 1980-90-х роках спостерігається абсолютне домінування японських студій. Зважаючи на інтерес європейців до екзотичної країни, що нарешті відкрилась світові, укійо-е продовжили своє існування у чорно-білих та іноді підфарбованих від руки світлинах. Японські фотографи перенесли традиції гравюри, композиційні прийоми, набуті в її різноманітних жанрах, та врешті-решт «серійність», де тема розгортається в серії аркушів, у царину мистецтва фотографії. Так саме, як і підчас панування гравюри, найбільшою популярністю користувались зображення красунь. Жанр бідзінга знайшов відтворення у цілих фотосеріях, що відбивали повсякденне життя гейко та куртизанок таю. Сцени вдягання, листування, накладання макіяжу, створення зачіски, чайної церемонії, демонстрації модного вбрання наче відтворені за знайомими композиційними схемами. Крім того, фототехніка та широкий попит світлин серед європейців зумовили розширення сюжетно-тематичного репертуару.

Певною мірою близькість світлин до гравюри укійо-е зумовлена не тільки естетичним досвідом фотографів, а й професійними звичками моделей. Частіше за все позували актори та гейко, адже звичайні японці певний час не

могли позбавитись упередження, що фотографування може завдати шкоди життю та здоров'ю. Крім того, активне використання фарби знов-таки нагадувало гравюри укійо-е – на ранньому етапі розвитку підфарбовані від руки, пізніше, з розвитком техніки друку – повнокольорові.

У контексті нашої теми особливий інтерес являють серії, що відбивають головні етапи виготовлення шовку, зображення крамничок тканин, сцени вдягання кімоно та макіяжу. Крім того, на відміну від укійо-е, що відтворював переважно побут міста, на світлинах можна бачити селян, вуличних торговців, рибалок тощо. Більшість таких світлин носить постановочний характер, задовольняючи інтерес європейців та, разом з тим, фотографи фіксували старовинну Японію, що зникала рок від року під тиском урбанізації, розвитком фабрик та залізничного транспорту. Приміром можуть бути світлини з колекції, зібраної видатним американським вченим Е.С. Морсом (1838-1925) під час його перебування у Японії⁷.

Останнім співцем старовинної Японії, елегантною краси жінок, вдягнених у кімоно, був живописець та графік Такехіса Юмедзі (1884-1934). Через хворобу, коли він не міг користуватись фарбами чи вирізувати кліше для гравюри, він реалізовував свої творчі задуми у фотографії. Разом з ним, милуючись тендітними жінками, чиї графічно виразні силуети, плавні рухи, томливі вирази обличчя нагадують гравюри укійо-е, Японія часів Тайсьо прощалась із традиційним світом та, водночас, усвідомлювала неповторну красу національного одягу.

Висновки. Матеріали гравюри укійо-е свідчать, що кольорові естампи не тільки виступали рекламою одягу та модних аксесуарів, а й використовувались майстрами текстилю в орнаменталізації тканини. В декоративному оздобленні кімоно можна бачити як прийоми, властиві ксилографії, запозичення мотивів з жанрів фукейга та катьога, так і прямі образотворчі «цитати».

Поширення поняття «мистецтва швидкоплинного світу» на матеріали ксилографічних газет (нісікі-е сімбун) та ранніх світлин, дозволяє поповнити базу матеріалів дослідження, що відбивають місце національного вбрання після модернізації Японії та простежити характер сприйняття європейського типу одягу. Якщо ілюстрації нісікі-е сімбун свідчать про захопленість японцями новітніми європейськими елементами вбрання, що нерідко поєднуються з національними, то фотографічні серії відбивають поступове усвідомлення краси японського одягу. У світлинах доби Мейдзі зафіксовані не тільки основні типи костюму, а й технологічні процеси виготовлення кімоно, засоби догляду за ним та сцени вдягання.

Примітки:

1. Сердюк Е.А. Японская театральная гравюра XVII – XIX веков. – М.: Искусство, 1990; Успенский М.В. Японская гравюра. – СПб: Аврора, 2004. – 136 с. ;

- Успенский М.В. Из истории японского искусства. – СПб.: Гос. Эрмитаж, 2004. – 150 с.; Японская гравюра. Под ред. Г.Фар-Бекер. – М.: Арт-родник, 2005. – 200 с.; Kikuchi Sadao. Ukiyo-e. – Tokio-N.Y., 1976; Кіріхата Кен. Кабуки Ісьо (Костюм Кабуки) – Киото, 1994. – 96 с.
2. Успенский М.В. Из истории японского искусства. – С. 103.
 3. Японская гравюра. – С.144.
 4. Ямада Токубее. Ніхон нінгьо-сі (історія японської ляльки). – Токіо, 1984. – 374 с. – Яп. мовою.
 5. Нагасаки Івао. Кімоно то мойоу (ніхон-но катачі то іро) [Кімоно та візерунки (японська форма та колір)]. – Токіо, 1999. – 333 с. – Яп. мовою.
 6. Сердюк Е.А. Японская театральная гравюра XVII – XIX веков; Успенский М.В. Японская гравюра. – С.115.
 7. Мос колекшон / шасін-нен. Хякунін-ман но Ніхон». – Токио, 1983. – 212 с. (Колекція Морсе. Японія сто років тому). – Яп. мовою.

НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ В МИСТЕЦТВІ НЕЦКЕ XX – XXI СТ.

Юлія Тормишева

Анотація. У статті розглядаються новітні тенденції у мистецтві японської дрібної пластики в наш час в Японії та західному світі, міститься спроба визначення характеру змін в матеріалах сучасних нецке, сюжетах та трактовках образів.

Ключові слова: дрібна пластика, нецке, міфологія, різьблення, сенін.

Аннотация. Тормышева Ю. Новейшие тенденции в искусстве нэцкэ XX – XXI ст. В статье рассматриваются новейшие тенденции в искусстве японской миниатюрной пластики в наше время в Японии и западном мире, содержится попытка определения характера изменений в материалах современных нэцкэ, сюжетах и трактовках образов.

Ключевые слова: мелкая пластика, нэцкэ, мифология, резьба, сэннин.

Annotation. Tormysheva, Yu. **Innovation Tendencies in Art of Netsuke in XX – XXIth centuries.** Innovation tendencies in art of Japan's miniature plastic in Japan and West world are discussed in this article. The article is contain attempt of description of material's and subject's changes.

Key words: miniature plastic, netsuke, mythology, carving, senin.

Постановка проблеми та аналіз останніх досліджень. Після занепаду наприкінці XIX ст., в результаті Реставрації Мейдзі та західного спрямування розвитку культури, мистецтво нецке почало активно відроджуватися лише у післявоєнні роки. Хоча один з провідних японських дослідників нецке Масанорі Ватанабе (Masanori Watanabe) окреслює хронологію розвитку даного виду мистецтва протягом XX ст., виділяючи два етапи: 1) від Реставрації Мейдзі до Другої світової війни (1868 – 1945 рр.); та 2) час від закінчення Другої світової війни (після 1945 р.) по сьогоднішній день, він вказує на той факт, що лише на початку 70-х рр. з'являється молода плеяда різьб'ярів, які виходять з пропозиціями створювати нецке зі свіжими задумами та ідеями. Фактично автор пропонує саме ці роки вважати початком сучасного етапу розвитку мистецтва японської дрібної пластики.

Називаючи імена майстрів, що, на думку М. Ватанабе, відіграли провідну роль у відродженні нецке, та великих західних колекціонерів, які опікувалися молодими різьб'ярми в той період, дослідник відзначає, що «<...> вони підтримували їх у створенні сучасних нецке, з новими ідеями замість простого копіювання антикварних зразків»¹.

Щодо специфіки сучасних нецке, напрямків їх розвитку, творчих пошуків майстрів сьогодні ані в західному, ані у вітчизняному сходознавстві немає ґрунтовних досліджень, які б висвітлювали новітні аспекти мистецтва японської дрібної пластики на сучасному етапі його розвитку. Низка публікацій, де піднімаються питання щодо побутування та специфіки сучасних нецке належать американському колекціонеру та досліднику Роберту О. Кінсі (Robert O. Kinsey). Велику увагу автор приділяє популяризації сучасних нецке, його публікації зазвичай містять багатий фактологічний та ілюстративний матеріал щодо творчості сучасних майстрів як в Японії, так і в західному світі. Проте, варто відзначити, що в цілому його працям притаманний дещо публіцистичний характер. Р. Кінсі виділяє постаті сучасних майстрів, дає характеристику окремим творам в контексті окресленої ним проблематики, але його статті відзначаються відсутністю аналізу творчих методів. Порівняння та паралелі з класичними творами, темами та мотивами є дещо поверховими. Фактично дослідник обмежується поверховими описами робіт, ліричними зауваженнями щодо трактовки образів та переліком відмінностей між класичним варіантом вирішення сюжету та його сучасним аналогом².

Попри активну діяльність майстрів-нецукесі вже протягом більш ніж тридцяти років досі увага дослідників прикута, переважно, до класичної спадщини нецке. Сучасний етап побутування даного виду мистецтва посідає досить незначне місце у сходознавчих дослідженнях та обмежується, здебільшого, короткими зауваженнями щодо причин занепаду мистецтва різьблення на межі XIX – XX ст. Також згадується факт його виходу за межі Японії у середині XX ст. та акцентується увага на ролі іноземців у відродженні та розвитку мініатюрної скульптури. Зокрема, великого наголосу отримує як діяльність іноземних колекціонерів, так і наявність великої кількості майстрів серед представників Західних країн³.

Варто відзначити, що сьогодні більшість джерел інформації щодо стану розвитку мистецтва нецке складають публікації зарубіжних мистецтвознавців, більшість з яких складають окремі статті та видання, присвячені конкретним постатям майстрів або творам, повідомлення, приурочені до важливих подій в світі різьб'ярства, як то з'їзди нецкеїстів, симпозиуми, виставки, ювілеї товариств нецке тощо та каталоги виставок і приватних зібрань. У 2002 р. президентом Українського товариства «Нецке» (м. Київ), відомим українським різьб'ярем О. Деркаченком був виданий

перший в Україні та Росії каталог творів «Нецке. Сучасні мініатюри», котрий містить 57 робіт майстра, а також коментарі двох визнаних у світі різьб'ярів – Гая Шо та Джима Келсо, в яких вони відзначають надзвичайно високий рівень майстерності та оригінальність ідей, втілених у творах їх українського колеги⁴.

Окремі спостереження щодо стану мистецтва різьблення в сучасному світі містить стаття українського сходознавця С. Б. Рибалко «Нецке як складова японського традиційного вбрання (на прикладі приватних колекцій Харкова)» (2006 р.). Зокрема дослідниця вказує на те, що після другої світової війни нецке повністю перетворилися на мистецтво заради мистецтва⁵.

Щодо напрямків розвитку мистецтва різьблення в наш час С. Б. Рибалко виділяє два спрямування: 1) брелоки, виготовлені відповідно до традицій; 2) *contemporary-нецке*. Як стверджує дослідниця: «Попри високий рівень майстерності, ці предмети, через втрату функціональності, позбавлені дизайнерських якостей, що власне і становило завжди особливу цінність та унікальність цього виду мистецтва». Також автор звертає увагу на поширення мистецтва різьблення нецке за межами Японії, зокрема – в Україні, проте підкреслює, що «творчість українських нецукесі, як і більшості їх японських колег, розвивається у поза функціональному напрямку, тобто за межами поняття «костюм»⁶.

В цілому, у вітчизняному та російському сходознавстві відомості щодо сучасних нецке обмежуються наведенням окремих постатей майстрів в енциклопедичних виданнях останніх років та згадками у роботах, присвячених іншим питанням нецке⁷.

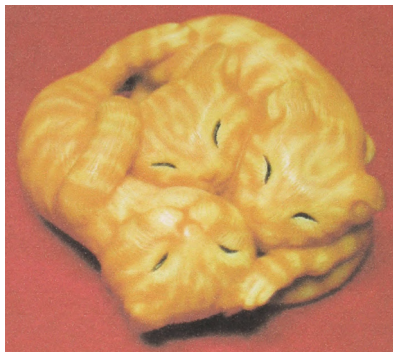
Отже, **завданням** даної розвідки постає висвітлення новітніх тенденцій у мистецтві японської дрібної пластики в наш час в Японії та західному світі, визначення характеру змін в матеріалах, сюжетах та трактовках образів.

Результати дослідження. Сьогодні новітні тенденції в мистецтві нецке можна розглядати у напрямках експериментів з матеріалами, змін у сюжетно-тематичному колі та нових трактовках природних форм.

Нецке, де яскраво проявляються зміни в матеріалах, складають найбільш чітку групу творів, яку можна окреслити поняттям *contemporary*, втім не завжди сюжет в подібних композиціях відзначається новизною. Особливої популярності набувають комбінації з такими матеріалами, як епоксидна смола, рідке та оргскло, кришталі. Часто подібні експерименти поєднуються з незвичайними дизайнерськими рішеннями, що в результаті призводить до появи нестандартних новітніх варіантів нецке. Яскравий зразок даного напрямку репрезентують твори майстра Хіроакі, котрий у своїх композиціях поєднує кольорове скло та традиційну техніку лаку,



Тосіхара Норійосі. Тигр. Нецке. Слонова кістка. XX ст. Підпис: Кангьоку



Атару Маеда. Сплячі коти. Нецке. Слонова кістка. Початок XXI ст. підпис: Атару



Деркаченко О. Окаме. Нецке. Кістка мамонта. Початок XXI ст. Підпис: АД



Якобсон Ж. Прихований. Самишит, буристин, золото, ріг оленя. 1998. Підпис: JJ

Якобсон Ж. Метелик на лотосі. Нецке. Бивень мамонта. 2007. Підпис: JJ

формуючи з цих матеріалів обтічну абстрактну форму, проте декоровану класичним флоральним мотивом у традиційній техніці лакового розпису.

Подібними прийомами відзначаються твори з оптичного скла австрійського скульптора і гравера Гернота Шлейфера. Майстер також звертається до флоральних мотивів, як основи своїх творів, проте, якщо у Хіроакі вони виступають як елемент декору, що лише підкреслює абстрактну обтічну форму нецке, то у австрійського різьб'яра складають самоцінний сюжет, цілком традиційний, але переданий новими засобами та у новому матеріалі. В свою чергу, у нецке традиційної округлої форми мандзю, виконаної з епоксидної смоли, майстер Акіра представляє модель Сонячної системи, де вже взятий за основу сюжет і матеріал постають абсолютно новітніми.

Другий напрямок новітніх тенденцій в мистецтві нецке характеризується великою увагою майстрів до особливостей формоутворення. Хоча сюжетно-тематичне коло робіт складають переважно флоральні мотиви та анімалістика, саме через експерименти з формою та фактурою майстри досягають нових нестандартних рішень. Типовим підходами у трактовках образів постають пластичні деформації природної форми, що розвиваються або у напрямку їх спрощення, зведення до узагальнених первинних об'ємів, або, навпаки, ускладнення, пластичного загострення характерних рис. Для даних варіантів нецке характерною є відмова від активного колористичного навантаження, гладка відшліфована поверхня природного кольору матеріалу, іноді відтіненого тонкою інкрустацією напівдорогоцінним камінням. Яскравий приклад пластичного спрямування являють численні композиції із зображенням лебедів японського майстра Бішу, окремі нецке швейцарського різьб'яра Гая Шо, молдовської майстрині Наташі Попової та інших як західних, так і японських майстрів.

Третя лінія вираження новітніх тенденцій у сучасних зразках мініатюрної пластики пов'язана зі змінами у сюжетно-тематичному репертуарі. Провідну роль у даному процесі відіграє зростаюча кількість серед майстрів-нецукесі представників західних країн. Сьогодні, серед масиву сучасних творів можна виокремити категорію робіт, що за формою, матеріалом, характером трактовки образу цілком вкладаються в рамки традиції, проте, за сюжетом не мають прямих аналогів у класичному наслідді нецке. Серед таких робіт привертає увагу поява образів західної міфології та демонології, таких як зображення русалок, античних богів чи смерті у вигляді дідугана з косяю. Цікаву інтерпретацію суто європейського сюжету подає Том Стерлінг у нецке «П'яний келарь». Використовуючи усталену композицію, притаманну традиційним нецке, майстер замінює японський образ європейським.

До новаційних тенденцій можна віднести і нецке-портрети українського різьб'яра О. Деркаченка. У формах традиційних катаборі



Ричардсон Л. Бамбукове
гніздо. Нецке. Порцеляна.
Кінець XX – початок XXI
ст. Підпис: R



Накамура Токісада.
Портрет Хокусая.
Нецке. Кістка. XX ст.
Підпис: Масатосі



Блеклі Б. Оголена на коліні.
Нецке. Червоне дерево.
1995. Підпис: B



Куроїва Акіра. Сонячна система у
чотирьох вимірах. Епоксидна смола,
лак, золото, срібло. Початок XXI ст.
Підпис: Акіра



Шлейфер Г. Ящірка. Нецке. Оптичне
скло, золото, скам'яніле дерево.
Початок XXI ст.

він представляє вирізьблені з дерева груші зображення реальних людей в образах Гамми-сеніна, героя японської міфології, поєднуючи точність у передачі портретних рис зображуваних та іконографічних особливостей образу сеніна, що були вироблені в мистецтві впродовж епохи Токугава.

Також значно зростає інтерес до зображення оголеної натури в творах мініатюрної пластики, при чому змінюється характер вирішення даних образів. Якщо за часів Токугава трактовки подібних сюжетів в нецке були далекими від ідеї оспівування краси жіночого тіла, то у XX ст. майстрами розвивається саме даний аспект.

Висновки. Отже, сьогодні у сучасному мистецтві нецке можна чітко виділити новаційну лінію розвитку та окреслити характерні для неї тенденції, напрямки, художні особливості та технічні прийоми. Зокрема, вона відзначається експериментами з матеріалами, трактовками природних форм та змінами у сюжетно-тематичному репертуарі.

Новітні тенденції присутні як у творчості японських майстрів, так і їх західних колег. Разом з тим, у більшості випадків не можна чітко виокремити прийоми, характерні лише для японських різьбярів, чи для західних. Як одні, так і інші виготовляють нецке з нових матеріалів, застосовуючи епоксидну смолу, скло, кристали, вдаються до експериментів з формами через пластичні деформації у бік їх спрощення чи ускладнення, віддаючи перевагу при цьому традиційному колу флорально-зооморфних сюжетів.

Проте, із поширенням мистецтва різьблення за межами Японії поступово відбуваються зміни і в сюжетно-тематичній сфері. В нецке, переважно західних майстрів, з'являються нові образи, часто запозичені з європейської міфології та демонології, але вирішуються вони, здебільшого, у традиційному ключі. Значно зростає інтерес до зображення жіночої фігури, оголеного тіла, але кардинально змінюється характер трактовок подібних образів.

Примітки:

1. Masanori Watanabe. What is a netsuke? / Watanabe Masanori // Netsuke. Condensed Culture of Edo: Catalogue. – Tokyo, 2005. – 121 p.
2. Kinsey R. O. Fallen Leaves // http://www.netsukeonline.org/htm/fallen_leaves.htm; Kinsey R. O. Monkey's Galore! // http://www.netsukeonline.org/htm/monkey_galore.html; Kinsey R. O. 21th Century Netsuke // <http://www.netsukeonline.org/htm/lecture.html>; Kinsey R. O. The Poetry of Netsuke: Part I / R. O. Kinsey // International Netsuke Society Journal. – Vol. 22. – № 2. – 2002. – P. 27-38.
3. Contemporary Netsuke: Masterful Minatures. – 2007 // <http://www.madmuseum.org/SEE/past%20exhibitions/ContemporaryNetsuke.aspx>; Davis B. K. Netsuke: Japan in Miniature // <http://www.jadedragon.com/archives/aug98/netsuke.html>; Earle J. Netsuke: Fantasy and Reality in Japanese Miniature Sculpture / J. Earle // International Netsuke Society Journal. – Vol. 22. – № 2. – 2002. – P. 51- 56; Gabor W. Netsuke: The French Connection: Catalogue / W. Gabor, Yukari Yusida. – Tokyo, 2005. – 165 p.; Hutt J. Japanese Netsuke / J. Hutt. – London: V & A Publications,

2003. – 112 p.; Moss P. Outside the Box. Further Exploration in Japanese Netsuke and Lacquer: Catalogue / P. Moss. – London, 2004. – 178 p.; Satton Weems S. Outsiders on Insider Track: The Gaijin Role in Netsuke Art // http://www.netsukeonline.org/html/gaijin_role.html; Winship F. M. Japanese netsuke art goes global / F. M. Winship – New York, 2007 // <http://www.madmuseum.org/INFO/PressRoom/IntheNews/Japanesenetsukeartgoesglobal2607.aspx>; Yukari Yoshida. Modern Japanese Carving and Morita Soko / Yoshida Yukari // Rokusho. – 2003. – Vol. 35. – P. 83.
4. Деркаченко А. Нэцкэ. Миниатюрные скульптуры из Украины: [Каталог] / А. Деркаченко. – К., 2002. – 60 с.
 5. Рибалко С. Б. Нецке як складова японського традиційного вбрання (на прикладі приватних колекцій Харкова) // Вісник ХДАДМ: Мистецтвознавчі та культурологічні аспекти дизайн-освіти, 2006. – № 2. – С. 135-148.
 6. Там же.
 7. Нэцкэ: [Каталог] / Сост. С. Ю. Афонькин. СПб.: Кристалл, М.: Оникс, 2007. – 320 с.; Нецукэси: мастера нецке: Энциклопедия / Сост. И. Г. Мосин. – СПб.: Кристалл, 2006. – 144 с. – (Мировое искусство); Успенский М. В. Нэцкэ в собрании Государственного Эрмитажа: Альбом-каталог / М. В. Успенский. – СПб.: Славия, 1994. – 423 с.

ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ДАВИДА БУРЛЮКА В ЯПОНИИ: 1921-1922 ГГ.

Чиэко Оваки

Аннотация. В статье рассмотрена выставочная деятельность Давида Бурлюка в Японии на протяжении 1921-1922 гг, проанализированы особенности экспонированных работ и отзывы японской критики.

Ключевые слова: Давид Бурлюк, Япония, выставки, футуризм, экспрессионизм.

Анотация. Чиэко Овакі. Виставкова діяльність Давида Бурлюка в Японії: 1921-1922 рр. У статті розглянуто виставкову діяльність Давида Бурлюка в Японії протягом 1921-1922 років, проанализовані особливості експонованих творів та відгуки японської критики.

Ключові слова: Давид Бурлюк, Японія, виставки, футуризм, експрессионізм.

Annotation. Chieko Owaki. Exhibitions by David Burlyuk in Japan: 1921-1922. The article is a study of David Burlyuk's exhibitions in Japan during the years 1921-22, including an analysis of the works put on display and responses to them in Japanese criticism.

Keywords: David Burlyuk, Japan, exhibitions, Futurism, Expressionism.

Постановка проблемы, анализ последних исследований. Деятельность Давида Бурлюка в Японии до сегодняшнего времени остается наименее изученным периодом в творчестве мастера. Разрозненные, фрагментарные и часто неверно истолкованные сведения в русскоязычной литературе, а также фактографические данные, не получившие объяснения, в японоязычных публикациях – не позволяют составить объективное представление о деятельности художника в Японии. Основное внимание исследователей, как правило, направлено на Первую выставку русских картин в Японии, в то время как именно последующие выставки отражают

и характер творческих работ Давида Бурлюка в Японии, и восприятие их японской критикой (Более детально о состоянии исследованности творчества Давида Бурлюка в Японии – в соответствующей статье автора)¹. Таким образом, представляется актуальным обращение к выставочной деятельности Давида Бурлюка в Японии 1921-1922 гг.

Задача статьи заключается в освещении выставок, проведенных художником в период с 1921 года и до его отъезда в США в 1922 году, а также в анализе отзывов японской критики.

Результаты исследования. После возвращения с островов Огасавара Давид Бурлюк организовал совместную с Вацлавом Фиала выставку «Природа и жизнь островов Огасавара – выставка русских экспрессионистов». Почти одновременно в Токио открылись еще две выставки русских художников. Так, в районе Гиндза в магазине рамок «Тамаки» открылась «Выставка русских картин» (с 27 марта – 5 апреля) Николая Недашковского и Сергея Щербакова, где было представлено 180 картин – пейзажи Ошиму и Огасавары. В зале Такэнодай, в Уэно, в рамках «Второй выставки ассоциации национального искусства» (Кокумин бидзюцу кёкай) 1 апреля открылась специальная экспозиция Виктора Пальмова, содержащая 73 картины. В ежемесячном вестнике выставок «Чуо бидзюцу» отмечалось: «Редкий феномен, что почти одновременно открылись три выставки русских художников»².

В экспозиции выставки «Природа и жизнь островов Огасавара – выставка русских экспрессионистов», открывшейся в здании редакции газеты «Токио Ничиничи» было представлено 200 работ, причем большая часть принадлежала Давиду Бурлюку.

Живописные произведения, созданные Давидом Бурлюком на Огасавара и представленные на выставке, носили преимущественно пленэрный характер. Это были пейзажи острова, выполненные в импрессионистическом ключе, что отвечало намерениям художника зафиксировать как можно точнее образы природной среды и ощущения, возникающие от богатства ее флоры, красок, света и воздуха. Бурлюк рассказывал своими полотнами о своих впечатлениях. Однако реакция зрителей оказалась неожиданной. Публика, пришедшая на выставку «отца русскийского футуризма», футуризма не увидела. Один из критиков в статье «Три выставки русских картин» разочарованно отмечает: «В отличие от г-на Бурлюка, Пальмов отстаивает футуризм»³.

В целом следует отметить довольно вялую реакцию критики. Всего несколько информационных сообщений, опубликованных в газете Токио Ничиничи, что объясняется скорее необходимостью рекламы, поскольку редакция принимала участие в организации выставки, чем проявлением интереса⁴. Корреспондент газеты «Асахи» в статье «Выставка русских

художников» отметил, что вопреки заявленной выставки экспрессионизма, демонстрируются «...картины, которые следует рассматривать, как выполненные в стиле импрессионизма, а картины в футуристическом стиле оказались совсем не динамичны»⁵.

Более развернутую характеристику выставки поместил неизвестный критик, подписавшийся псевдонимом «Хаку». В своей статье «Выставки русских картин» он писал: «Г-н Бурлюк, тот, который осенью прошлого года с г-ном Пальмовым на верхнем этаже фармацевтической компании «Хоси» демонстрировал свои произведения футуризма, в этот раз представил в основном реалистические произведения. Он оправдывался тем, что хотел рисовать с натуры оригинальные ландшафты. Среди пейзажей, выполненных с натуры есть довольно хорошие...»⁶.

Анонимный критик (по всей видимости, тот же Хаку) в газете «Токио Асахи» от 6 апреля 1921 года поместил еще более критическую рецензию на выставку Давида Бурлюка и Вацлава Фиалы: «Приехавший в Японию из России поэт и художник Давид Бурлюк, чтобы показать русский футуризм, прошлой зимой вызвал у некоторой части художников интерес и сочувствие... Бурлюк и Пальмов, мечтая о тропических странах, как Гоген, поехали на Огасавара. Почти одновременно они демонстрировали свои произведения... В этот раз Бурлюк выставился вместе с Фиалой, художником-чехом, но Фиала выглядел лишь учеником. Бурлюк рисует не только в футуристическом стиле, но и в импрессионистическом, и реалистическом. Правильнее сказать: менее всего в футуристическом. Но даже эти картины, формально относящиеся к футуризму, не динамические. Поэтому есть что посмотреть в плане импрессионизма. Несомненно можно назвать шедеврами картины «Поле сахарного тростника», и «Пальма», которые четко прорисованы и передают яркость цветосочетаний, восхитительность ландшафтов южной страны»⁷.

Отдав должное импрессионистическим этюдам Давида Бурлюка, анонимный критик тоном глубочайшего разочарования делится своими впечатлениями: «...Выставка была бы хороша, если бы не футуристические картины. Было бы приятно, если бы как в прошлом, произведения были бы послушны природе. Но, если так поступать, то позиция автора, поднявшего знамя футуризма, исчезнет... Г-н Бурлюк уже реально опустил «вывеску футуризма» (я не знаю, но другие говорят, что это называется экспрессионизмом). Непонятно, когда он превратился из футуриста в экспрессиониста? Невозможно не почувствовать неудовольствие по этому поводу. Разве не был г-н Бурлюк с самого начала футуристом? Он же являлся футуристом? Разве не принял он сердцем сущность футуризма? Я не могу не чувствовать опасность в названии «экспрессионизм», которое имеет очень хорошее звучание в нашем мире искусства. С другой стороны,

я, посмотрев выставку Пальмова, нашел, что он следует футуризму от начала и до конца. Но в его работах футуризм есть, а русскости нет, к сожалению...»⁸.

Приведенный фрагмент рецензии показывает различие культурных стереотипов, которое не учел Давид Бурлюк. Для японцев очень важно название, которое является выражением сути. Несоответствие между именем и сутью для японцев служит источником разочарования, неуютности. Собственно и бесконечные дробления различных сообществ художников на новые группировки порождались именно стремлением к возможно более точному соответствию внешнего и внутреннего. Очевидно, Давид Бурлюк должен был дать журналистам более развернутые объяснения, а главное, показать связь между тем, что он проповедовал как «отец русского футуризма» и тем, что представил на этой выставке.

Далее анонимный критик высказывает, что собственно ожидал японский зритель от выставки русских футуристов: «Я могу понять, что нарисовано, но не могу принять то, что они говорят о создании нового великого стиля. Среди этих произведений наш интерес вызывает то, как, наши люди и быт и природа воплощаются в стилистике иностранными футуристами... Но, к несчастью, на самом деле смог найти немного интересных произведений, принадлежащих к импрессионизму, который должен быть основой футуризма...»⁹.

Прозвучавшая критика, естественно, не способствовала успеху выставки и редакция газеты «Токио Ничиничи» для того, чтобы приподнять настроение, 2 апреля опубликовала маленькую статью, где говорится о «нескольких десятках произведений товарища Бурлюка, близких к кубизму и товарища Фиалы, близких к пуантилизму». Автор восхищается тем, что недаром название этой выставки является «Выставкой русских экспрессионистских картин»: «...линии, колорит в картинах обоих товарищей откровенны до невоспитанности, в чем следует видеть один из видов экспрессионизма»¹⁰. Далее корреспондент по-своему отстаивает картины русских художников: «ритм живого цвета киноvari и синеvато-фиолетового везде мечется», «советую японским толковым художникам, хотя бы попробовать так»¹¹.

Редакция, с целью поддержания интереса к художнику, опубликовала статью Одзэ Тадаси «Искусство Бурлюка»¹². Автор статьи пишет о работах Давида Бурлюка, представляющегося российским футуристом, о группе «Бубновый валет», о супрематизме Малевича. Критик не выходит за пределы простого комментария и, как справедливо отмечает Омука Тосихару, «...отсутствует старание, чтобы понять изобразительное искусство Бурлюка как такового»¹³. Со времени приезда Давида Бурлюка в Японию прошло полгода и если осенью журналисты восторженно писали

о его сенсационном появлении, то весной представители как специальных журналов, так и газет начали потихоньку дистанцироваться.

После выставки «Природа и жизнь островов Огасавара» Бурлюк и Фиала 29 апреля открыли выставку в клубе «Young Men's Christian Association», которая проходила до 1 мая. Как всегда, накануне перед выставкой 18 апреля они посетили газетное издание «Иокогама Боэки Симпо» с целью организации рекламы. В статье сообщается об экспонировании «нескольких сотен произведений». Из-за отсутствия материалов, документально подтверждающих состав экспозиции, можно лишь предполагать, что из-за небольшой временной дистанции, изменение в содержании выставки было незначительное.

В сентябре открылась 8-я выставка Ника, в которой приняли участие Давид Бурлюк, Вацлав Фиала и недавно приехавшая в Японию Бубнова. В первом зале экспонировались работы Фумон Гё, Камбара Тай, Сигэмацу Иваёси и другие, – сообщает Омука Тосихару¹⁴.

Работы Давида Бурлюка вызвали неоднозначную реакцию. Так, например, Исии Хакутэй, в критической статье, посвященной выставке Ника, отметил экспозицию Давида Бурлюка: «одна работа в стиле футуризма и четыре в стиле реализма: «Женщина под солнечным светом», «Букет», «Утес», «Женщина под зонтиком» и «Санкэйэн»¹⁵. Последняя картина представляет собой пейзаж, выполненный в одном из самых известных парков Иокогама. На одну из представленных на выставке картин – «Женщина под солнечным светом» – Ямада Минору нарисовал ироничную манга и сопроводил следующим текстом: «Выступают куски нарезанного красного арбуза то там, то сям из кожи женщины»¹⁶. По поводу этой работы Исии Хакутэй сказал: «...Тело в красных пятнах и синяя дуга. Это была единственная работа в футуристическом стиле»¹⁷.

О «Букете» Исии Хакутэй заметил: «ухабистая живопись», но при этом «восхищаюсь точной формой лепестков»¹⁸. Макино Торао определил свои впечатления следующим образом: «картины как шершавые прыщи или оспы, смотреть не очень приятно»¹⁹. Правда, картину «Женщина под зонтиком» Макино Торао отметил, как одну из тех, что «относительно понравилась», и даже написал небольшой комментарий для репродукции этой картины в «Мидзуэ»: «Женщина под зонтиком» исполнена особого настроения, которое дарит плодородная женская плоть и тот музыкальный воздух, например, солнечный свет, зеленные деревья под открытым небом. Особенно меня тронула эта нежная женская плоть, посмотрите на этот образ с чувством, и вы увидите в ней динамичную красоту. Именно эта имманентная красота и вынудила художника рисовать эту картину»²⁰.

Примечательно, что «Женщина под солнечным светом» и «Женщина под зонтиком», посвященные одному жанру (ню) представляют две



*Д. Д. Бурлюк. Вид деревни Оогиура со стороны залива.
Холст, масло. 50 х 67,5. 1921. Pres. Mrs. Mary Holt-Burliuk*



*Д. Д. Бурлюк. Япония. Залив. Холст, масло. 50 х 67,5. 1921.
Частное собрание, США*

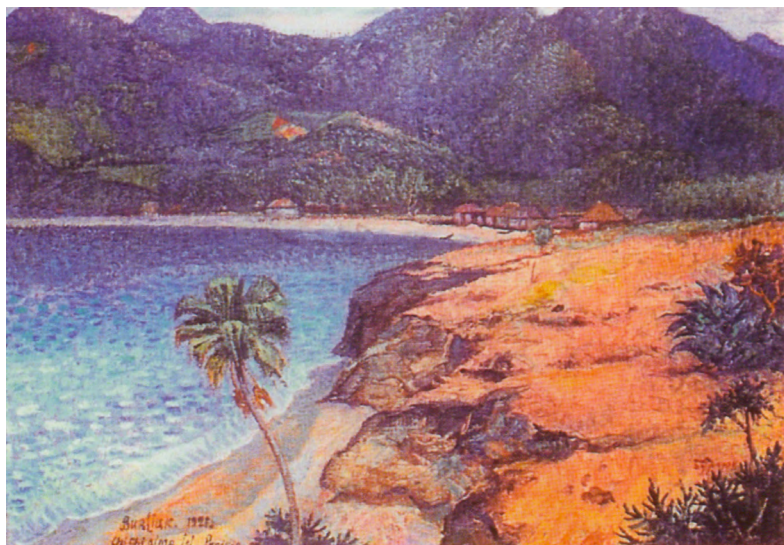
разные трактовки – экспрессионистическую и импрессионистскую. Такое противопоставление подходов, возможно, было продиктовано стремлением продемонстрировать различные тенденции в искусстве XX века, особенно, если учесть, что Давид Бурлюк уже начал совместную работу с Киносита Суючиро над книгой «Что такое футуризм? Ответ». В книге особое внимание уделяется различным стилям и, вполне вероятно, эта экспозиция должна была сыграть иллюстрирующую основные положения книги роль.

В связи с последним предположением следует упомянуть и другую версию, которую высказывает Исэки: «Достоинно внимания то, что Бурлюк и Пальмов, увидев реакцию на свои произведения в Японии, стали писать в двух стилях – футуристическом и реалистическом. Наверное, это потому что они хотели разделить две цели: с одной стороны продемонстрировать свои убеждения, и продать картины – с другой»²¹.

После выставки Ника 10 сентября Давид Бурлюк едет в Кобе, где планирует открыть персональную выставку, о чем немедленно оповещают кансайские газеты²². 16 сентября открывается «Персональная выставка Бурлюка» в помещении № 309 в Кобе. Источники сообщают о 150 картинах в экспозиции.

Заметка под броским заголовком «Русский футурист г-н Бурлюк: бродяжное путешествие в Кобе. Человек, который находится под подозрением у правительства открывает выставку с 16 сентября» не могла не привлечь внимания жителей Кобе. Не менее интригующим был и текст сообщения: «В этот раз выставка г-на Бурлюка. Сколько охватят сердца Кобетских людей – это неизвестная величина. Для людей, которые думают о футуризме, что в футуризме существует такой стиль, как наложение кирпичей художника Того Сэйдзи на выставке в Ника, искусство господина Бурлюка заслуживает восхищения»²³.

Выставка длилась всего 4 дня, но она принесла долгожданный, после трех неудачных акций, успех. Благодаря газете «Кобе юусин ниппо» и статьям, опубликованным в газете «Осака Асахи: Приложение для Кобе», выставка не осталась незамеченной. Инициатор этого показа г-н Окуя Кумаро пишет вступительные слова о выставке в газете «Кобе юусин ниппо»: «В современном Кобе нет выставок как таковых. В основном здесь бывают только выставки поддельных японских картин, которые не имеют никакой художественной ценности и украшают магазины, различные мероприятия в галереях. Я хотел открыть эту выставку, приглашая господина Бурлюка, думая о том, что интересно посмотреть европейские картины футуризма и преодолеть недостаточность опыта. Не имеет значения объяснение картин г-на Бурлюка, назвать это футуризмом – самый подходящий вариант, и кроме этого, у него есть произведения с



Д. Д. Бурлюк. Огасавара (Огненные Тропинки).
Холст, масло. 45, 5 x 60. 1921-1922. Собрание А. и И. Вайнер, США



Ямада Минору. Карикатура на картину Д. Бурлюка «Женщина под солнечными лучами». Иллюстрация к критической статье. 1921.

неожиданно гармоничними цветовыми сочетаниями... Видя картину «Зверский рисунок бесчеловечных действий на московской улице», при всей сложности изображения, понимаешь, что здесь говорят природа, материалистическое общество и жизнь»²⁴.

В газете «Асахи» появилась заметка такого содержания: «Экспонированные произведения созданы не только в России, но и многие сделаны недавно в Японии. Но в любой картине можно увидеть тонкое проявление, с одной стороны пророческое, как синяя кровь, с другой – чувственное, красная кровь. И среди произведений есть много картин, где изображены 3 отношения: вещи в бытии, сердце и символ. Есть такая картина «Зверский рисунок бесчеловечных действий на московской улице». Бурлюк объясняет, что «вспыхнувшие дома страшным пламенем в картине – это символ погибающих русских аристократов. В Москве (где-то – здесь речь не услышал) храм личности высоко высится. Чудовище на вооруженных ногах застрелит свою жертву». Под камнями разочарование, уныние и руки мольбы. Конвульсия от мук...»²⁵.

Судя по статье художественного критика Сэйсуи «Футуризм в обществе фотографии», публика приняла выставку доброжелательно: «Что касается картин г-на Бурлюка (так называемый футуризм), то невозможно не удивляться богатой силе воображения и остроте чувств. Смелая манера рисования, особенно «Корова», «Поцелуй», «Волосы девушки», «Три рыбы» и «Девушка» – произведения необычайной силы. Кроме этого пейзаж «Слива» и такие картины как «Санкэйэн», «Цветы бамбука», «Крипомерия и Дуб» отличаются упорядоченностью форм и цветосочетаний. Кроме этого хорошо выражены особенности местности...»²⁶.

Кроме положительного резонанса, выставка принесла неожиданный побочный результат: Давид Бурлюк получил заказ на создание «семейного портрета» от Моримото Киёси, который в то время занимал должность заместителя представителя муниципального совета города Кобе и был членом «Томосибикай (Общества света)», где собиралась местная интеллигенция.

В течение 1921-1922 годов Давид Бурлюк посетил Токио, Иогогаму, Нагоя, Киото, Осака, Кобе, Кагосима, Кумамото, Фукуока, поднимался на Фудзи-сан. Он рисовал с интересом реальную Японию, оставил графические рисунки, эскизы как иллюстрации к его путевым заметкам. Свои впечатления он описал в этнографических повестях «Восхождение на Фудзи-сан», «Ошима (японский Декамерон)» и «По Тихому океану».

Кроме того, он принял участие в 7 выставках японских художников. Среди них особенно следует отметить участие Давида Бурлюка во Второй выставке Общества художников-футуристов, где он выставил 16 своих работ. Учитывая, что вся экспозиция насчитывала 77 произведений, участие Давида Бурлюка оказало мощную поддержку этому новому

течению. Судзуки Акира также отмечает значение участия Давида Бурлюка во второй выставке футуристов: «... несмотря на то, что эту выставку открыли неизвестные художники, благодаря участию Бурлюка и др., выставка была широко освещена в прессе и получила неожиданно большой резонанс»²⁷. Критики особо отметили такие картины художника, как «Вечер» и «Искусство Достоевского», которую приобрел г-н писатель и литературный критик Сайто Сёдзо. Кроме того была приобретена г-ном Нагаё Матаро (врач, исследователь в области раковых заболеваний) картина «Бурлюк на вершине Фудзи». Среди известных сохранившихся до настоящего времени работ, демонстрировавшихся в экспозиции, следует отметить «Продавец рыбы». Полный список произведений представлен в Каталоге Второй выставки Общества художников-футуристов. Достоин внимания и тот факт, что в каталоге Давид Бурлюк представлен как член Общества художников-футуристов, в отличие от Вацлава Фиала и Павла Любарского, показанных в каталоге как «друзья и потенциальные члены Общества художников-футуристов»²⁸.

В со-авторстве с Киносита Суючиро Давид Бурлюк написал историю европейского искусства. Не столько живопись художника, сколько его взгляды на искусство и манера поведения оказали влияние на развитие различных областей японской художественной культуры.

Завершил свою выставочную деятельность Давид Бурлюк персональной выставкой в Осака, где он представил 209 произведений. Корреспондент газеты «Осака Майничи» в день открытия выставки 10 мая 1922 года сообщает: «На этот раз Давид Бурлюк представил широкий диапазон как в тематическом, так и в стилистическом планах. Темы – от России и Сибири до Огасавара и Фудзи-сан, пейзажи окраин Осака и быт японцев. Стиль – от реализма, импрессионизма до футуризма»²⁹. 12 мая тот же корреспондент в статье «За 50 сэн – портрет: выставка футуриста Бурлюка» рассказывает о подробностях выставочных будней: «Господин Бурлюк в зале выставки рисует портреты всех желающих. Одна картина от 50 сэн до одной йены, потому на выставке не протолкнуться»³⁰.

Выводы. Пребывание Давида Бурлюка в Японии в 1921-1922 гг отмечено интенсивной выставочной деятельностью. В общей сложности в указанный период художником организовано 8 выставок в Токио, Иокогама, Кобе, Осака, Киото, Фукуока. В этой области деятельности Бурлюк проявил себя как талантливый менеджер, успешно сотрудничая с бизнесменами, художниками, журналистами. Он руководил всеми процессами, связанными с выставкой – от переговоров об аренде помещения и составления каталога до экспозиции, презентации и освещения события в прессе. Речи, произнесенные Бурлюком на выставках, стали для молодого объединения японских футуристов мастер-классом и теоретическим фундаментом.

Примечания:

1. Оваки Чиеко. Японский период в творчестве Давида Бурлюка: состояние исследованности / Чиеко Оваки // К.: Міст. – 2006. – №3. – С. 286-291.
2. (柏)「三つの露国画展覧会」『中央美術』第七卷五号一九二一年 一五一—一五二頁。Хаку. 3 выставку русских картин // Чоу бидзюцу. 7 том. – Токио, 1921. – № 5. – С. 151-152.
3. Там же. – С. 152.
4. 五一殿利治『大正新興美術運動の研究』スカイドア、一九九八年 八八五頁。 Омука Тосихару. Исследование о движении нового искусства периода Тайсё / Тосихару Омука. – Токио: Сукайдоа, 1998. – С. 199
5. 「露国画家の展覧会」『東京朝日新聞』一九二一年四月六日 六面。
(Анонимная критика. Выставка русских художников // Токио Асахи. – 1921. – 6 апр. – С. 6).
6. (柏)「三つの露国画展覧会」『中央美術』第七卷五号一九二一年 一五一—一五二頁。(Хаку. 3 выставку русских картин // Чоу бидзюцу. 7 том. – Токио, 1921. – № 5. – С. 151).
7. 「露国画家の展覧会」『東京朝日新聞』一九二一年四月六日 六面。
(Анонимная критика. Выставка русских художников // Токио Асахи. – 1921. – 6 апр. – С. 6).
8. Там же.
9. Там же.
10. 「提生」「小笠原の風物」『東京日日新聞』一九二一年四月二日 八面。
(Ландшафт Огасавара // Токио Ничиничи. – 1921. – 2 апр. – С. 8).
11. Там же.
12. 五一殿利治『大正新興美術運動の研究』スカイドア、一九九八年 八八五頁。
(Омука Тосихару. Исследование о движении нового искусства периода Тайсё / Тосихару Омука. – Токио: Сукайдоа, 1998. – С. 170.
13. Там же.
14. Там же. – С. 173.
15. 石井柏亭「内部から見た二科展 (三)」『時事新報』一九二一年九月一日 九面。(Исии Хакутэй. Выставка в Ника / Хакутэй Исии // Дзидзи Симпо. – Токио, 1921. – 11 сентября. – С. 9.
16. 山田みのる「二科の漫画」『中央美術』七卷一号 一九二一年 七〇頁。
(Ямада Минору. Манга о выставке Ника / Сакаи Мокёу // Чоу Бидзюцу. 7 т. – Токио, 1921. – № 10. – С. 70.
17. 石井柏亭「内部から見た二科展 (三)」『時事新報』一九二一年九月一日 九面。(Исии Хакутэй. Выставка в Ника / Хакутэй Исии // Дзидзи Симпо. – Токио, 1921. – 11 сентября. – С. 9.
18. Там же.
19. 牧野虎雄「二科展瞥見独白」『中央美術』七卷一号 一九二一年 五三頁。
(Макино Торао. Монолог, взглянув мельком на выставку Ника / Торао Макино // Чоу бидзюцу. 7 том. – 1921. – № 10. – С. 53.
20. 牧野虎雄「二科展出品の感想」『みづゑ』二〇〇号 一九二一年 二七頁。
(Макино Торао. Впечатление от экспонирования произведений на выставке Ника / Торао Макино // Мидзуэ. – № 200. – 1921. – С. 27.
21. 井関正昭『未来派—イタリア・ロシア・日本』形成社、二〇〇三年 五九一頁。(Исэки Масааки. Футуризм – Италия, Россия, Япония. – Токио: Кэйсэйся, 2003. – С. 427.

22. 「露国未来派画家ブルユツク氏の展覧会」『大阪朝日新聞神戸付録』一九二一年九月一二日 一面。(Выставка русского футуризма г-на Бурлюка // Осака Асахи: Приложение в Кобе. – 1921. – 12 сент. – С. 1).
23. 「露国未来派画家ダウキド・ブルユツク氏 神戸へ漂泊の旅 其筋に睨まれていた人 一六日から展覧会開催」『神戸又新日報』一九二一年九月一二日 四面。(Русский футурист г-н Давид Бурлюк отправляется на путешествие в Кобе. Человек, который находился под подозрением в неких кругах. Открыта выставка с 16 числа // Кобе Юсинь Ниппо. – 1921. – 12 сент. – С. 4).
24. 奥屋熊郎「ブ氏について一般神戸人に献ぐ」『神戸又新日報』一九二一年九月一二日 四面。(Окуя Кумаро. Преподнесение жителям Кобе творчества Бурлюка / Кумаро Окуя // Кобе Юсин ниппо. – 1921. – 12 сент. – С. 4).
25. 「露国未来派画家ブルユツク氏の展覧会」『大阪朝日新聞神戸付録』一九二一年九月一二日 一面。(Выставка русского футуризма г-на Бурлюка // Осака Асахи: Приложение в Кобе. – 1921. – 12 сент. – С. 1).
26. 「静水」「写真界:未来派一瞥」『神戸又新日報』一九二一年九月一六日 六面。(В мире фотографии: о футуризме // Кобе Юсин ниппо. – 1921. – 16 сент. – С. 6).
27. フィアラ・バーツラフ『上野公園』鈴木明訳 木村五郎・大島農民美術資料館、二〇〇八年 二七頁。(Фиала В. Парк Уэно / Пер. с рус. яз., ком мент. Судзуки Акира / В. Фиала. – Токио: Ошимский музей крестьянского искусства им. Кимура Горо, 2008. – С. 7).
28. 『第二回未来派美術教会展』出品目録一九二一年。(Вторая выставка общества художников-футуристов. Каталог. – Токио, 1921.).
29. 「『未来派の父』ブルリユツク氏展覧会」『大阪毎日新聞』一九二二年五月一〇日 一一面。(Выставка г-на Бурлюка «Отца футуризма» // Осака Майничи. – 1922. – 10 мая. – С. 11).
30. 「50銭で肖像画 ブルリユツクの未来派展」『大阪毎日新聞』一九二二年五月一二日 三面。(На 50 сэн портрет. Футуристическая выставка Бурлюка // Осака Майничи. – 1922. – 12 мая. – С. 3).

A ROLE OF WOMEN ARTISTS IN THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY JAPANESE ART

Magdalena Furmanik-Kowalska

Annotation. The article indicates important elements of women creativity, which influenced on the development of Japanese contemporary art. It regards connections between women artists and international or local art movements in 20th Century such as Fluxus. It depicts also the pioneers of using video as artistic medium. Images of Japanese women in contemporary art is a subject of the article, as well.

Keywords: women artists, Japanese contemporary art, video-art, performance, Fluxus, new media art, Atsuko Tanaka, Yayoi Kusama, Yoko Ono, Fujiko Nakaya, Shigeko Kubota, Mako Idemitsu, Minako Nishiyama, Mariko Mori, Tabaimo.

Аннотация. Фурманік-Ковальська М. Роль жінок-художниць в розвитку сучасного японського мистецтва. Стаття показує важливі елементи творчості жінок, які впливають на розвиток сучасного японського мистецтва. Розглядається зв'язок між жінками-художницями та міжнародними чи місцевими мистецькими рухами ХХ століття, такими як Флаккус (Fluxus), надається увага піонерам у використанні відео у якості арт-медіа, а також образам японських жінок у сучасному мистецтві.

Ключевые слова: женщины художники, японское современное искусство, видео-арт, перформанс, Флаккус, новое медиа-арт, Ацуюко Танака, Йайой Кусамы, Йоко Оно, Фуджико Накая, Чизэко Кубота, Мако Идэмицу, Минако Нипияма, Мариико Мори, Табаимо.

Анотація. Фурманік-Ковальська М. Роль жінок-художниць у розвитку сучасного японського мистецтва. Стаття показує важливі елементи творчості жінок, які впливають на розвиток сучасного японського мистецтва. Розглядається зв'язок між жінками-художницями та міжнародними чи місцевими мистецькими рухами ХХ століття, такими як Флаккус (Fluxus), надається увага піонерам у використанні відео у якості арт-медіа, а також образам японських жінок у сучасному мистецтві.

Ключові слова: жінки-художниці, японське сучасне мистецтво, відео-арт, перформанс, Флаккус, нове медіа-арт, Ацуюко Танака, Йайой Кусамы, Йоко Оно, Фуджико Накая, Чизэко Кубота, Мако Ідэміцу, Мінако Ніпіяма, Маріко Мори, Табаімо.

What image of Japanese women appears in the contemporary art? How has it been shaped since the Second World War? What kind of medium and forms of expression do female authoress choose in order to depict about themselves and their surrounding? The aim of this article is to indicate essential elements that influence the shape and development of Japanese women art. Their activities will be shown on the local as well as international backgrounds.

Action art. In 1954 in Osaka Yoshihara Jiro, Kanayama Akira, Murakami Saburo, Shiraga Kazuo and Shimamoto Shozo and others established the **Gutai Art Association** (*Gutai Bijutsu Kyokai*)¹. Yoshihara financially supported most of their artistic actions. The Word «gutai» consists of two signs: «gu» – meaning a tool and «tai» – meaning a body, which put together can be interpreted as an «embodiment»². In quest of «an art which has never existed before», artists

experimented willingly not only with painting but also with the performing art field. They used feet, hands and other parts of their bodies such as brushes and their groundwork was a studio floor or the open-air. The action was just as important as its effect. Activities of the Gutai group were precursory in relation to the Happenings of the late 1950s in New York and announced today's installations, environments, performance and conceptual art³.

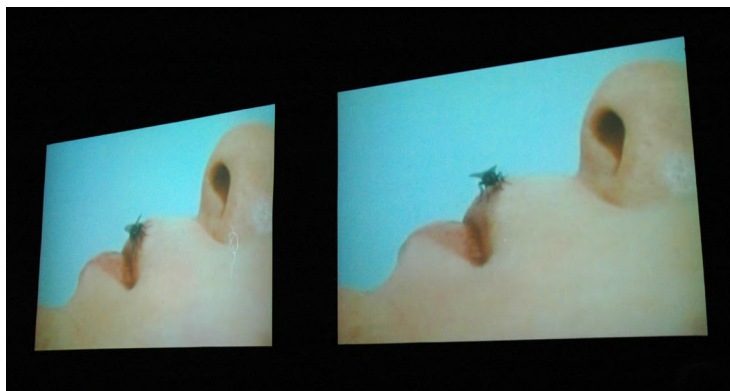
One of the founding members of the Gutai was **Atsuko Tanaka** (born in Osaka in 1932). Her work «Electric Dress» (1956) is a very important part of the Gutai attainments. It links inside traditional form of Japanese clothing – kimono with modern technology – one hundred coloured light bulbs and neon light tubes that flash every two and a half minute⁴. The artist was dressed this way during some public Gutai actions. Then she moved her observation from performance to the paper. By doing so the painting was for her the medium to record ephemeral images.

Kimono as a symbol of cultural identity was also used by **Yayoi Kusama** (born in Matsumoto in 1929) in her performance «Walking Piece» (1966). In order to find her artistic master – a painter Georgia O'Keeffe, she left Japan in 1958. She came to New York and quickly became a part of the current artistic movements. At first she created «The Infinity Netseries» – a series of oil painting, which critics affiliated with «action painting» and compared with works of artists such as Jackson Pollock, Mark Rothko or Barnett Newman. Obsession about dots is characteristic for all her works and became her recognizable mark. She used spots in all creativity form for example they covered naked participants during happenings such as «Naked Happening Orgy and Flagburning» (1968) or «Alice in Wonderland Happening» (1968). She also painted in them her own body. For the art another recurring motives are flowers and phalluses which she placed on the surface of «founded» objects, then together they became an amassing and intriguing sculpture installations for instance «Baby Carriage» (1964) or «Woman's Dress in Silver» (1966). Works built this way seem to be from another world, from a magic land of absurd, where we will dive if we go in space installations and environments by Yayoi Kusama. Are we on the other side of the mirror or inside her internal world? The effect of multiplication of forms and dots invoked by walls of mirrors makes us lose a sense of reality. In the late 1970s while one of her installations was completed, the artist felt that she fell in madness, so she went back to Japan and underwent a treatment in the psychiatric hospital in Tokyo, where she lives and works until the present day.

The Fluxus⁵ was a second movement which strongly influenced post-war Japanese art. Its range was international, even intercontinental. Among its members were Europeans, Americans and Asians. It was interdisciplinary. Artists composed together elements of music, theatre, literature and visual arts. They blurred boundaries between different disciplines of art. Often they did in the



Yoko Ono, Wish Tree, (1997) Warsaw 2008



Yoko Ono, Fly, 1970

same way between artistic activities and life. Inspired by Marcel Duchamp and John Cage's theories they rejected traditional space of exhibition and chose for their actions streets, parks, squares and other public places as background. Also ready-mades, rubbish, junks and the elements were used by them⁶.

In Japan since 1957 the **Tokyo Fluxus** has been acting⁷ – a group which named its activities «junk anti-art» (Han-geijutsu). Among its members were Ay-O, Takehisa Kosugi and **Yoko Ono** (born in Tokyo in 1933)⁸. She was also a part of New York's Fluxus group. In the early 1960s in New York she made

a series of performances, in which she exploited music and poetry, which she herself composed. After her return to Japan, in 1962, Tokyo's Sôgetsu Art Centre – a place of experimental animation, film, dance and music⁹, prepared her exhibition in order to introduce her art to Japanese. Installations constructed by Yoko Ono such as «Painting to hammer a nail in» (1966)¹⁰, or «Wish trees» (1999), allowed to show the viewers the process of the creation. For example in the first action they had an opportunity to exactly hammer a nail in, while in the second they could write their wishes and put on the trees. Yoko Ono's works are part of conceptual art trends, but also feminist. During the performance the artist used her body as a medium. Body, which is a symbol of female sexuality. In 1964, twice in New York and in Kyoto, she performed «Cut Piece», during which some people from the public cut the clothing she was wearing. She allowed symbolic raping, broke boundaries of her intimacy and safety, so she could set free from culture restrictions (cloth as a form of the culture identity) and bring what was hidden, her femininity.

Catch on an action shot. Thanks to Yoko Ono's mediation a first meeting of Shigeko Kubota (born in Niigata in 1937) with the Fluxus became possible. In 1964 she came to New York with her future husband, Nan Yune Paik, who was a Korean artist. They quickly joined the Fluxus actions, which were recorded by Kubota using a video-camera. She created modern portraits of members of this artistic movement. For example among her models were Georg Maciunas («George Maciunas With Two Eyes – 1972», «George Maciunas With One Eye – 1976», 1994), but also places related to the Fluxus such as SoHo («SoHo SoAp/Rain Damage», 1985). She made as well a film titles «Marcel Duchamp and John Cage» (1972). It is the image of the famous batch of chess during which men play with chips making sound by each shift¹¹. Works of Kubota constitute an intimate diary built as a visual, moving collage. Two of them depict sickness of her husband. «Sexual Healing» (1998) narrate about his treatment in the hospital after severe attack, while «April is the Cruellest Month» (1999) connects and mixes together a documentation of Paik's creative activity with pictures of their vacation in Miami Beach. Her other work shows the last meeting with her father, who was dying («My Father», 1973-74). She created also films such as «Video Girls and Video Songs for Navajo Sky» (1973) which is a record of her autobiographical journey through culture identity and social differences.

The visit of three artists such as Michael Goldberg, John Reilly and Rudi Stern in Japan in March 1972 was one of the cause of Video Hiroba's group creation¹². Its aim was to explore possibilities of using the video as artistic medium. Its members were Sakumi Hagiwara, Nobuhiro Kawanaka, Hakudo Kobayashi, Masao Komura, Toshio Matsumoto, Shoko Matsushita, Rikuro Miyai, Michitaka Nakahara, Fujiko Nakaya, Yoshiaki Tono, Keigo Yamamoto and Katsuhiro Yamaguchi. The last of them conceived the name of the group.

«Hiroba» means a public place and it would suggest a contact with the community. The first video was for the artists only a tool for recording action art and was used to make a documentation of their works, but over time it became intentionally chosen means of artistic expression.

Fujiko Nakaya (born in Sapporo in 1933) participated in activities of the «Video Hiroba» group. All her works she used natural fog or deliberately created one by herself. She built misty sculptures, installations and performance for example «Fog Sculpture #94768» presented on the 2nd Biennale of Sydney in 1976 and «Fog Sculpture «Kawaji» which was prepared in cooperation with Bill Viola (the Festival of Light, Sound and Fog, Tochigi, 1980). Her work surrounded «The Pepsi Pavilion», which was designed on The Japan World Exposition '70. Artists from Gutai group and Neo DaDa were invited to complete it. E.A.T. (Experiments in Art and Technology) ensured co-operation between artists and engineers¹³, whereas Nakaya Fujiko was head of the office E.A.T. in Tokyo. Pavilion was on one hand «living responsive environment», solar powered building, on the other one – a technologically advanced and interactive work of art. Nakaya used as a medium also photography and video, in which she recorded ephemeral, visual effects created by the fog. She organized a few festivals of video-art in Tokyo¹⁴.

In 1979 the works of the «Video Hiroba» group were presented as an exhibition «Video from Tokyo to Fukui and Kyoto» in New York, California and Vancouver, then in 1980 in Fukai. Reviewing this exposition Barbara London indicated the distinguishing features of the Japanese creation. She considered that an art from Japan first of all characterized the influence of Shintoism through ascribing not only the spiritual nature, but also the man-made materials. And she said: «The videotapes are also Eastern in sensibility: they have a particular kind of concentration, a flowing sense of time, and lyrical use of color»¹⁵.

In April 1977 in Japan there was also an opening of the «**Women & Video**» group. Women artists readily reached for this new means of artistic expression, which had not been dominated by men¹⁶ yet. First world exhibition of women video art was «The First Generation: Women and Video, 1970-75»¹⁷. It was curated and indicated by **Joann Hanley**. This exposition was presented in a few galleries in U.S.A. and Canada between 1993 and 1995. The following artists took part in it: Nancy Holt (b. 1938), Lynda Benglis (b. 1941), Valie Export (b. 1940), Joan Jonas (b. 1936), Ulrike Rosenbach (b. 1943) and three Japanese artists: Shigeko Kubota (b. 1937), Mako Idemitsu (b. 1940), Kyoko Michishita (b. 1942), just to mention a few.

Talented and brilliantly educated **Mako Idemitsu** (born in Tokyo in 1940), who lived in America as a housewife, spent all her time taking care of her kids and home. In order to silence frustration growing inside her, she bought her first camera (8 mm), which she used to make films based on her personal experiences.

Influenced by feminist organizations, she purchased another one, this time 16 mm. She used it in 1972 to record works of art inside «Women's House», which was a project of Judy Chicago, Miriam Schapiro and other women artists. The following week she returned to Japan and joined the «Video Hiroba» group. Her artistic activity became saturated with Carl Jung theory. Great Mother is one of the archetypes, which appeared in her works for example in a series «Great Mother»: «YUMIKO» (1983), «HARUMI» (1983) oraz «SACHIKO» (1984). In these films Idemitsu focuses audience's attention on full of anger words of mothers, whose force their daughters to follow culturally determined pattern of femininity¹⁸.

In search of a new form, the Mako style was born – novel montage, which rely on inserting the first action shot inside another ones, using fragments of recordings and attaching it to the others. Sometimes insider films were displayed on objects, which deformed their image, thus became an element of interior decoration of recorded scene. This kind of artistic manipulation can be observed in works such as «Kiyoko's Situation» (1989) or «Kea, Act Like a Girl» (1996). Both films depict a problem of a woman-artist, who tries to bring together culturally imposed role of a housewife with her self-fulfillment. The issues brought out in these works consist of an image of dilemmas and reflections of the author and are based on her autobiography.

In *kawaii* style. Female sexuality is a main subject of environments and installations of **Minako Nishiyama** (born 1965). They are characterized by omnipresent pink colour. Inspiration for her works are Takarazuka Revue shows, where all roles are played by women. Other influence is also *shōjo* manga addressed to young girls¹⁹. An image of a social behaviour is a part of Nishiyama's art. In «The Pinku House» (1991), which is a form of an environment and consists of a pink room with a big, pink, fairly bed, she criticizes developing sex-business, including love-hotels and sex-phones in Japan. In her memories from Tokyo Joanna Bator writes:

«It is not a city of tender embraces, but restrained gestures and couples, which have never held each other's hands. Bolder public forms of showing feelings are severely condemned»²⁰.

Nearby exists in the public place *rabu hoteru* (for English: love hotel)²¹, where couples can make sex without disturbing social order. Another artist's installation «Moshi Moshi Pink» (1995) is constructed with a pink phone on the table and walls, plastic cherry blossoms stuck to them with a photo and a telephone number of girls. In *shunga* woodcuts from Edo period flakes of these trees symbolize women who are willing to make a sexual act²². At those times it was geisha or a courtesan, but now it's Lolita, a woman-child, infantine, sweet, simply *kawaii*²³.

It's this kind of a person that **Mariko Mori** (born in Tokyo in 1967) dressed for in her performance «Play with me». Crowing, chuckling, giggling she pretended a little girl, all in the context of erotica. Midori Matsui, art critic said, that

an artist in her works shows «parody of the image of a women as a beautiful but vain male pleasure vessels ... She adduces deconstruction of stereotype of Japanese women, apparently the host and, in fact, keeping to the absurd view of the way by the west, peeping recipient»²⁴. In Japanese space of the city burst at the same time fascination with the fantastic world of manga, anime and computer games. Girls became *cos-players*²⁵ to arouse the admiration of passersby. Artist repeats this behaviour in her works such as «Subway», «Red light» and «Warrior».

Building the big-sized photographs and video-installations Mariko Mori is inspired by the Japanese religion, mythology and other beliefs. She creates their contemporary images. These features make that her art can be classified as postmodernism. The influence of shamanism is visible in «Miko no Inori» (1996)²⁶, where the artist playing the main role becomes a futuristic witch. A lot of various images of Buddha and *kami*, guardians and divinity of nature from Shintoism are present in the installation «Esoteric Cosmos» (1996-98). In turn in «Kumano» (1997-98) she embodies at the same time in Shinto messenger of Inari dressed in white, foxy fur, then in deity from Buddhism temple, who dances and sings prayers, the latter «incarnation» of the artist is cyborg preparing a tea ceremony. Inside Mori works all elements of different beliefs coexist together exactly as in Japanese minds. She obtains Relativity of time and space through the newest technology. In «Nirvana» (1996-67) installation she used 3D film to immerse viewers in the other world. The boundaries between reality and virtuality are blurred. We are entering the pink world, where Buddha Amid reigns and are surrounded by music and floating in the space Bodhisattvas.

Modern artistic medium uses **Tabaimo** (Ayako Tabata, born in 1975), who builds interactive, three-dimensional installations with computer animation. Using a black humour she presents a contemporary Japanese society. According to one of the principles that characterize the postmodern art she plays with recipients and allows them to co-create artworks. She constructs flat interiors, which combine modern equipment with traditional elements such as *tatami* («Japanese Kitchen», 1999). She puts inside them Japanese symbols, for example a flag, as well as quotes from the old art. In «Japanese Interior» (2002) installation she places colourful *ukiyo-e* (woodcuts) of Hokusai Katsushiki²⁷. In this context her works are the illustration of a new Japanese culture, which is modern and progressive, but at the same time it is based on the old customs and traditions.

Tracking the artistic activities of artists presented above their role in building up the shape of contemporary Japanese art is visible. Firstly, by contributing to the trends, directions and movements such as the Gutai, the Fluxus and the Video Hiroba group, secondly, by transplanting into Japan new artistic innovations, and thirdly, by taking advantage of their own experiments and technology solutions. They enrich it also, which is very important, by adding to it the context of their own sex/gender, as women-artists, telling stories about their own culture seen through their own lances.

Notes:

1. More about the Gutai: Bonnefoy F., Clement S., Sauvage I. *Gutai*, Paris 1999; Tiampo M. *Gutai and Informel Post-war art in Japan and France, 1945-1965*, Northwestern Univeristy 2003.
2. <http://www.geocities.com/sastrepost/tanaka.html>
3. <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=130>
4. <http://www.geocities.com/sastrepost/tanaka.html>
5. More about the Fluxus: Smith O.F. *Fluxus: The History of an Attitude*, San Diego 1999; Hendricks G., *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia, and Rutgers University, 1958-1972*, New Jersey 2003; Higgins D. *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, Gdańsk 2000.
6. http://www.getty.edu/art/exhibitions/postwar_japan/
7. http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n1_v83/ai_16235439/pg_9
8. <http://www.a-i-u.net/onolife3.html>
9. http://www.getty.edu/art/exhibitions/postwar_japan/
10. In years 2000 and 2001 «YES» exhibition was presented in the U.S. galleries: the Japan Society Gallery in New York; the Walker Art Center in Minneapolis; the Contemporary Arts Museum in Houston; the MIT-LIST Visual Arts Center in Cambridge and the San Francisco Museum of Modern Art; <http://www.a-i-u.net/yesyoko.html>
11. *Contemporary Art*, ed. H. Klotz. Museum for Contemporary Art / Center of Art and Media, Karlsruhe 1997, p. 308.
12. London B. *Video from Tokyo to Fukui and Kyoto*, «Video History Project» 1979, <http://www.experimentaltvcenter.org/history/people/ptext.php3?id=57&page=1>
13. http://www.getty.edu/art/exhibitions/postwar_japan/
14. http://www.ccca.ca/nuitblanche/artists/info/nakaya_bio.html
15. London B. *Video from Tokyo to Fukui and Kyoto*, 1979, <http://www.experimentaltvcenter.org/history/people/ptext.php3?id=57&page=1> [Video History Project]
16. *Shigeo Kubota: Video Sculpture*, ed. M.J. Jacob, Seattle. University of Washington 1999, p. 6.
17. *The First Generation, Women and Video, 1970-75*, ed. J. Hanley, New York 1993.
18. Sato T. *The Will of the Independent Filmmaker: Film Critic#22*, Video Salon 2005, p. 142.
19. *Consuming bodies. Sex and Contemporary Japanese Art*, red. F.Lloyd, Reaktion Books, Hong Kong 2002.
20. Bator J. *Japoński wachlarz*, Warszawa 2004, s. 52-53.
21. *Ibidem*, s. 51.
22. Screech T. *Sex and the Floating World. Erotic Images in Japan 1700-1820*, Reaktion Books, Hong Kong 1999.
23. *kawaii* – describe positive feature of humans, animals and objects as immature and passive; synonymous with the word: cute.
24. Kostołowski A. *Wizyta u kosmicznej hostessy*, Arteon 2005, no 12, p. 29.
25. *cos-player* shortcut from English: *costium player*, in Japan: *kosupure*; Wiśniewska M. *Japanese street fashion*, p. 96-99 [w:] *Świat z papieru i stali – Okruchy Japonii*, ed. M. Taniguchi, A. Watanuki, Warszawa 2005; Bator J. *Japoński wachlarz*, Warszawa 2004, p. 61-64.
26. Usakowska-Wolff U. *O Tempora, O Mori!*, Orońsko 2000, no 1-2 or www.usakowska-wolff.com/mori.htm; <http://www.mcachicago.org/MCA/exhibit/past/Mori/>; <http://www.thedreamexperience.homestead.com/files/start.htm>;
27. *Tabaimo, On the Dark Side of Japanese Animation*, <http://int.kateigaho.com/oct03/anime-tabaimo.html>

ЧАЙНАЯ ЦЕРЕМОНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ И ЯПОНИИ

Цу Фенлей

Аннотация. В статье рассматриваются взаимосвязи чайной церемонии и различных явлений художественной культуры Китая и Японии. Основным объектом анализа избраны формы творческого общения, принятые в китайской и японской моделях чайной церемонии, а также варианты отражения самого действия в искусстве.

Ключевые слова: чайная церемония, чайная поэзия, чайные истории, укиё-э, окимоно.

Анотация. Цу Фенлей. Чайна церемонія у художній культурі Китаю та Японії. У статті розглядаються взаємозв'язки чайної церемонії та різноманітних явищ художньої культури Китаю та Японії. Основним об'єктом аналізу обрані форми творчого спілкування, прийняті в китайській та японській моделях чайної церемонії, а також варіанти відбиття самого дійства в мистецтві.

Ключові слова: чайна церемонія, чайна поезія, чайні історії, укійо-е, окимоно.

Annotation. Tsu Fenley. The Tea Ceremony in Chinese and Japanese Artistic Culture.

The article examines mutual ties between the tea ceremony and various elements of the artistic culture of China and Japan. The principal objects of study are the forms of creative communication accepted in the Chinese and Japanese models of the tea ceremony, as well as the various reflections of the ceremony itself in art.

Keywords: Tea ceremony, tea poetry, tea tales, ukiyo-e, okimono.

Постановка проблемы, анализ последних исследований. Влияние чайной церемонии на развитие архитектуры, керамики, садово-паркового искусства неоднократно отмечалось многими исследователями искусства Китая и Японии¹. При этом роль чайной церемонии в развитии творческих форм проведения досуга, а также ее отражение в литературе и искусстве до настоящего времени не получило должного освещения². Между тем, осмысление социо-культурной роли чайной церемонии невозможно вне рассмотрения указанных аспектов. Таким образом, представляется **актуальным** проследить характер связи чайной церемонии и различных явлений художественных культур Китая и Японии. **Задача** предложенной статьи заключается в выявлении форм творческой деятельности, обусловленных чайной церемонией и вариантов ее отражения в искусстве.

Результаты исследования. В средневековом Китае чаепитие как изысканное проведение досуга предполагало и другие утонченные занятия – сложение стихов, каллиграфию. Конечно, не всякое чаепитие заканчивалось непременно творческим актом, но всегда сопровождалось хотя бы беседой о прекрасном – рассуждениями о поэзии и изящных искусствах³. Богатый материал в этом плане содержится в романе «Сон в Красном тереме», который, как отмечают литературоведы, «пропитан ароматом чая». В романе воспроизведена типичная для того времени ситуация: «...Она взяла Дайю за руку, и они вместе направились в павильон Реки Сяосян.

Фэнцзе и в самом деле прислала две банки прекрасного чая. Дайюй и Сянлин поговорили о вышивках и узорах, сыграли в шахматы, почитали немного, и Сянлин ушла»⁴.

Изысканной обстановке сада и чайной утвари посвящена отдельная глава романа «Сон в Красном тереме» – «Матушка Цзя дважды устраивает угощение в саду Роскошных зрелищ». Автор рассказывает о специальных кипарисовых чайных столиках, о благоухающих цветах и травах, раскрывающихся взору участников собрания пейзажах. Важно отметить, что очарование этой атмосферы всегда ценилось китайскими читателями и в 1986 году в провинции Хэбэй был построен «Дворец Жунго», который описывается в романе, а также «улица, разделяющая дворцы Жунго и Нинго».

На следующий год в Пекине открылся новый парк, названный «Сад Роскошных зрелищ» (одно из мест, где разворачиваются главные события романа). В парке свыше тридцати живописных достопримечательностей, размещенных и воссозданных в точности так, как описано в книге. Это беседки и галереи, цветы и травы, деревья, есть даже животные. Каждый день в парк «Сад Роскошных зрелищ» непрерывным потоком идут посетители. Здесь же можно отведать и лучшие сорта китайского чая.

Однако связь литературы и китайской чайной церемонии не исчерпывается отражением в текстах особенностей проведения досуга за чаем. Чайная церемония оказала влияние на развитие особого жанра в китайской поэзии. Так называемые «чайные стихи» образовали целый пласт лирических произведений.

Развитие этого специфического жанра поэтического творчества отмечается в эпоху Тан – время расцвета чайной церемонии. Уже в наследии Бо Цзюй-и (X век) чай и процедура его приготовления в содержательном плане соотносятся с уединением, воспоминаниями о друге, элегической грустью. Примером может служить стихотворение «У горного ручья готовлю чай. Мои чувства»:

*У ручья зачерпнул / Быстробьющей, журчащей воды.
Как вскипает, гляжу – Бирюзово-зеленая пыль.
Только жаль, не могу/ Чашку вкусного чаю налить
И послать далеко – Человеку, влюбленному в чай⁵.*

Мотив камерного чаепития, уединения с близким другом, когда не нужно ничего объяснять, а вместе погрузиться в умиротворенное созерцание, ощутив в себе полноту бытия – звучит и в стихах Гуй Хуана «На чайном пире»:

*Под бамбуком, забыв о речах, / Мы вместе пьем пурпурный чай,
Опьянились текучей зарей вместе/ С Бессмертными Богами.
Омывается сердце, но трудно/ Омыть его до конца,
И только голос цикады слышится/ В лесу⁶.*

Ощущение безмятежного покоя, рожденного чайным действием, как нельзя более точно передал Хуан Ху Дань в своем стихотворении «Подарок ранним утром»:

*Только и могу, что поблагодарить/ Чашикой чая.
До окончания дня можно забыть о чувствах –
Не хочется ничего узнавать больше,
Когда встретился с человеком,
Который живет на пути⁷.*

Не менее развит в китайской «чайной поэзии» мотив сбора чая, который не только предшествует самой церемонии, но и является важным моментом в духовной подготовке к ней. Это, как правило, разворачивающиеся «картины» гор, состояний природы. Стихи Хуан Ху Даня исполнены элегической грусти, одиночества и предвкушения блаженного мига вкушения чая:

*Тысячи пиков ждут, когда придут/ Гости к ним
Собирать ароматный чай, / Что снова и снова рождается
В этих местах. / Теплится свечкой заря,
Так прекрасно идти самому⁸.*

Собственно в поэтическом творчестве воплощалось это ожидаемое состояние гармонии души и тела. Процедура чаепития сама по себе предполагала некую протяженность во времени. И если процесс приготовления чая и его употребления обращен к обонянию, вкусу – тому, что материально в человеке, то стихи рассматривались как естественное проявление чувств и интеллекта, пробужденных чаем.

Творческие занятия были неотъемлемым элементом чайного действа. Учитывая регламентацию общественной жизни, чаепитие выполняло компенсаторную функцию, образуя некий островок в океане времени, особое пространство свободы, где творчество являлось одним из ее естественных проявлений.

Представляется вполне естественным, учитывая необычайно высокий статус литературного творчества в Китае, что наиболее популярным занятием во время чайного действа было стихосложение – занятие с одной стороны высокое, облагораживающее чувства, а с другой – не требующее специальных приспособлений и оборудования и потому не нарушающее мирного протекания процесса.

В контексте исследуемой темы нельзя не упомянуть и знаменитое стихотворение Лю Гона (795-835) – поэта эпохи Тан, в котором воспета сама чайная церемония. В нем запечатлены последовательно сменяющиеся друг друга психологические состояния:

*Первая чашка смачивает мои губы и горло,
Вторая чашка разбивает мое одиночество,*

*Третья ищет мои бесплодные недра, но находит там
пять тысяч плодовых необычных идеограмм.
Четвертая чашка вызывает легкую испарину,
Все недостатки жизни выходят через мои поры.
Пятой чашкой я очищаюсь, шестая
Зовет меня к реальности бессмертия.
Седьмая чашка – ах, я больше не могу!
Я только чувствую дыхание прохладного ветра,
Что поднимается в моих рукавах.
Где место для житья богов. Дайте мне покататься
На этом сладком ветерке и улететь отсюда ⁹.*

Однако наиболее утонченное чаепитие описано в почти «импрессионистической» манере Юань Чжэнем в «Семи строфах о чае». Поэт передал эстетические свойства чайного действа:

*Чай. / Ароматные листья и нежные почки.
Гостю – честь, / Монаху – любовь.
Ступка – вырезана из белого/ Нефрита,
Закутана в нити красной пряжи. /
Чайник – отсвечивает желтоватой накипью, на чашках –
узор пыли, подобно цветочной пыльце.
Поздней ночью приглашаю всех / Смотреть на ясную Луну.
Ранним утром / Моя жизнь обращена/
К отблескам зари в облаках. / Завершая омовения,
И древние, и простые люди/ Избавляются от усталости,
И полководцы, и ученые / После винного похмелья/
Хоть и терпят муки, / Но все же важничают ¹⁰.*

В живописных свитках эпохи средневековья мотив чайной церемонии получил устойчивую композиционную схему, предполагающую изображение небольшой компании, уединившейся в павильоне и вкушающей чай, созерцая пейзаж. Как правило, пейзаж в таких картинах доминирует, и зритель лишь догадывается, что благородное собрание, вдохновленное ароматом чая, рассуждает о поэзии.

В японской художественной культуре сложилась несколько иная ситуация: здесь чайная церемония в меньшей степени оказала влияние на литературу. Практически не затронув поэтического творчества, чайная церемония сформировала прозаический жанр «чайных рассказов», которые не только по форме, но и по духу отличаются от китайского варианта. Если в китайской чайной поэзии доминируют идеи созерцания, элегической грусти и наслаждения ароматным напитком, то для японских чайных рассказов характерна дидактическая направленность. Способность мастера посредством чайной церемонии очистить дух, возвысить чувства и

смягчить сердца участников подчеркивается в известном рассказе об Ода Нобунага. *«Рассказывают, что Ода Нобунага и Като Киёмаса замыслили убийства во время чайных церемоний. Предполагаемой жертвой Ода Нобунага был Инаба Иттэцу, но тот сложил такое очаровательное стихотворение во время чайной церемонии, что Нобунага признался в своем умысле и попросил прощения.*

Заговор Като завершился еще более причудливо. Его объектом был мастер чая, руководивший церемонией, которого он надеялся застать врасплох, когда тот сосредоточится на приготовлении напитка. Мастер, однако, был столь бдителен и осторожен, что не дал Като ни одного шанса, и тот нехотя похвалил изысканные манеры хозяина, когда церемония завершилась»¹¹.

По другим версиям рассказ о неудавшейся попытке Като убить чайного мастера разворачивается в совершенно дзэнском ключе и с конфуцианским финалом. Мастер не спорит по поводу отказа Като оставить меч за порогом комнаты и, пригласив его попить чаю, переворачивает котел. Дым, пар и копоть заставляют Като выскочить наружу, а мастер смиренно заявляет: «Это я виноват. Вернитесь и выпейте чаю. Тут у меня ваш меч уж так выпачкан золой, я его почищу и верну вам»¹². Злоумышленник обезоружен неожиданным поворотом дел и крайней почтительностью мастера.

Вместе с тем корпус «чайных рассказов» не столь велик и не затронул профессиональной литературы, оставаясь, скорее в области фольклора. Однако в изобразительном искусстве японская чайная церемония оставила более заметный след. Так, например, в театральной гравюре 18 века, принадлежащей одному из известных мастеров графики Тории Киёхиро, изображены актеры Тодзюро III и Накамура Томидзюро I во время чайной церемонии. Мастер тщательно воспроизвел детали обстановки: котел, черпачок, столик-поднос, тябана, чайник, чашку и салфетки. Собственно мастер изображает не столько актеров, сколько чайное священнодействие.

В ряде гравюр эпохи Токугава изображены чайные заведения, где можно было и посидеть за чашечкой чая, и приобрести драгоценный напиток, прочно вошедший в жизнь и быт японцев. Обычно такие чайные располагались в людных местах и, практически всегда, возле храмов. В гравюре Тории Киёнага изображена такая чайная. Художник показал отдыхающего, медленно покуривающего трубку посетителя и девушку из чайной, стоящую перед шкафиком, где хранятся разные сорта чая.

В гравюре Иппицусая Бунтё хорошо показан интерьер такой чайной: икэбана в высокой вазе, шкафчик с чайной посудой, бумажный фонарь, на котором написано название заведения. Однако более всего зрителей (и посетителей) привлекали «чайные девушки», подававшие чай. Они чаще всего и рекламировали свои чайные. Примером может служить серия гравюр Судзуки Харунобу, посвященных О-Сэн – девушке из чайной лавки,



*Интицусай Бунтё. Красавица
Кагия О-Сэн. Ксилография.
1764-1772*



*Тории Киёнага. Гость в чайной лавке.
Ксилография. 1778*

одной из самих популярных красавиц того времени, которую современные исследователи иногда называют «Мисс Эдо». Как справедливо отмечает исследователь В.М. Успенский, «Устойчивость иконографии О-Сэн свидетельствует о том, что фиксировалась ее принадлежность к определенному бизнесу, подчеркивалась ее связь с чайной лавкой Кагия ... изображения О-Сэн рекламировали не только ее, но, может быть, и в большей мере – заведение, в котором она служила»¹³.

В окимоно начала XX века можно видеть сокращенный вариант чайной церемонии или, как говорят японцы, «церемония по форме круга» (имеется в виду круглый поднос). Молодая женщина, одетая в нарядное кимоно с широким поясом, завязанным торжественным узлом «дайко», совершает последние приготовления: посуда уже стоит на подносе, ей осталось лишь подготовить тябана. Вооружившись специальными ножницами, она удаляет увядшие листики со стебля. Мягкая пластика, изысканная гравировка, передающая узоры на ее кимоно как нельзя лучше передают торжественную и изысканную атмосферу японской чайной церемонии.

Нашла свое отражение чайная церемония и в таком виде миниатюрной пластики, как нэцкэ. Одна из популярных среди резчиков как прошлого, так и современности моделей брелка представляет собой изображение специальной чашки (тяван) и лежащего в ней венчика для взбивания чая.

Таким образом, материалы японского искусства в большей степени представляют сам характер чайного действа и его специальный инвентарь. Очевидно, при такой определяющей роли мастера в чайной церемонии, как в Японии, не сложилось устойчивой традиции «ответного» творческого акта. Упоминаемые в чайных рассказах случаи сложения стихов – скорее, исключение, чем правило.

Выводы: китайская и японская модели чайной церемонии породили различные типы связи с другими явлениями художественной культуры. В китайской традиции это преимущественно активные формы сотворчества, как-то написание стихов, каллиграфия, беседы об искусстве. В конечном итоге чайная церемония оказала влияние и на формирование специального жанра «чайной поэзии». В японской традиции связь чайной церемонии с другими видами искусства скорее носит отражающий характер. Как литература, так и изобразительное искусство «показывают» чайную церемонию, но не включаются в саму структуру чайного действа.

Примечания:

1. См.: Виноградова Н.А. Искусство Китая. – М.: Искусство, 1988. – 54 с., Виноградова Н.А. Искусство Японии. – М.: Искусство, 1988. – 57 с., Мазурик В.П. Чайная чашка и ее функции в японском чайном действе (тяною) // Вещь в японской культуре. – М.: Восточная литература. – С.137-168., Николаева Н.С. Искусство Японии. – М.: Диллер, 2000. – 341 с., Николаева Н.С. Японские сады. – М.: Арт-Родник, 2005. – 208 с.
2. Чу Фэнлей. Чайная церемония: состояние исследованности // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2006. – № 9. – С. 101-108.
3. См.: 张大为著。略论中国茶文化中的茶道 (文章) 2001. (Чжан Да Вэй. Рассуждения о чайной церемонии в китайской чайной культуре); 李波韵著。品饮艺术的精神境界。农业考古。2000. (Ли Бо Юнь. Сфера духовного мира искусства чаяпития); 王丛仁编著。玉泉清茗。1987. (Вань Цун Жэнь. Источник – нефрит, чай – чистота). 关剑平。茶与中国文化。北京: 人民出版社, 2001. (Гуан Цзян Пин. Чай и китайская культура). 丁文著。大唐茶文化。北京: 东方出版社, 1997. (Дин Вэнь. Чайная культура династии Тан).
4. Цао Сюэцин. Сон в красном тереме. В 3-х томах. – М.: Художественная литература, 1995. – 1200 с.
5. Там же.
6. Поэзия эпохи Тан (7-10 вв). – М.: Художественная литература, 1987. – С. 449.
7. Виноградский Б. Путь чая. – М.: Герmitаж-пресс, 2004. – С. 15.
8. Там же.
9. Там же. – С. 14.
10. Поэзия эпохи Тан (7-10 вв). – М.: Художественная литература, 1987.
11. Виноградский Б. Путь чая. – С. 16.
12. Тернбулл С. Самурай: Военная история / Пер. с англ. А.Б.Никитина. – СПб.: Евразия, 1992. – С. 284.
13. Кости и плоть Дзэн. Антология. – М.: Эксмо, 2006. – С. 48.

МОТИВ УЧАСТИЯ ЯЗЫКА В ЕВРЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ XX ВЕКА: «АВТОПОРТРЕТ» ЭЛЬ ЛИСИЦКОГО (1924) В АСПЕКТЕ ВЕРБАЛЬНО-ВИЗУАЛЬНОГО СИНТЕЗА

Олег Коваль

Аннотация. В статье на материале творчества Эль Лисицкого рассматривается соотношение вербального и иконического кодов в практике еврейского искусства XX в.

Ключевые слова: синтез вербального и визуального, еврейское искусство, Эль Лисицкий, исторический авангард.

Анотація. Коваль О. Мотив участі людської мови в єврейському мистецтві XX ст.: «Автопортрет» Ель Лисицького (1924) в аспекті вербально-візуального синтезу. В статті на матеріалі творчості Л. Лисицького розглядається співвідношення вербального та іконічного в єврейському мистецтві XX ст.

Ключові слова: синтез вербального та візуального, єврейське мистецтво, Ель Лисицький, історичний авангард.

Annotation. Koval, O. The Role of Language in Jewish Art of the XX cc: «Self» by El Lissitzky (1924) concerning the verbal-visual synthesis. The paper considers the interrelationships between El Lissitzky's «Self» of the 1924 and his avant-garde creativity of the 1920th in the verbal and visual Synthesis aspects.

Keywords: Synthesis of verbal and visual, Jewish art, El Lissitzky, Avant-Garde.

Постановка проблемы, актуальность, цель и задачи статьи.

Область соответствия слова и живописи всегда привлекала внимание искусствознания и культурологии как семиотически наиболее напряженная из всех зон знаковости. Между тем, признавая отношения языка к живописи как бесконечно множественные (М. Фуко) или ориентированные на гибридизацию и трансмутацию знаков формы обеих семиотических систем, искусствоведение рассматривало соотношение пластики и текста исключительно в плоскости прямого или опосредованного участия языка в изобразительной деятельности. Как правило, речь шла о вербальных интервенциях в живопись со стороны барочной, авангардной, сюрреалистической, концептуальной и – шире – постмодерной художественной практики, в рамках которой вербальный компонент рассматривался в качестве основы метафоризма визуального текста, части его риторической структуры или как единица его семантико-композиционного построения. Сегодня большей частью речь идет о построении визуального нарратива с учетом вербального страта его структуры. Понять же, *каким образом* «естественный язык определяет некоторые сегменты

мышления художника, задавая те или иные стратегии визуальной наррации»¹, традиционное искусствоведение и вовсе не стремилось, и лишь в недавнее время «цунами вербально-визуальной идеографичности» (Н.В. Злыднева), захлестнувшее процесс формообразования, заставило искусствоведение и теорию культуры обратиться к изучению проблемы визуально-вербального синтеза в практике искусства XX – XXI века. В этом мы усматриваем **актуальность** обращения к вербально-визуальному синтезу в контексте теории и практики визуального искусства наших дней. Но решить эту **задачу** хотелось бы на определенном материале, обладающем исключительной выразительностью, соединяющем в себе элементы имплицитной и эксплицитной вербальности, но, главное, расположенное на семиотической шкале вербального и иконического где-то посередине. Во всяком случае, этот материал должен отвечать условию проходимости теста на конкретность знаковой трансмутации и синтеза, а также адекватности его интеллектуального обобщения. Именно поэтому мы обратились к материалу еврейского искусства начала XX века, к творчеству и теории искусства видного представителя еврейского и мирового авангарда – Эль Лисицкого. Обращение к творчеству Эль Лисицкого, как и к материалу авангардного искусства, имеет свою аргументацию и основание. Прежде всего оно состоит в том, что именно в недрах теории и практики авангардного искусства, не без влияния идей А. Бергсона, К. Фосслера, Л. Шпитцера, В. Кандинского, Г. Шпета, Н. Марра, М. Матюшина, С. Эйзенштейна и, не в последнюю очередь, К. Малевича, Эль Лисицкого, сформировалось продуктивное представление о том, что искусство не может быть полностью автономно от сферы Логоса и что поиск новой формы искусства, нового его языка, не может вестись вне соответствующих поисков новой естественно языковой образности; о том, что языки искусств и естественный язык находятся в отношениях взаимной дополнительности.

Много позже эту мысль замечательно сформулировал Готфрид Вильямс, суммировав существующие теории о соотношении естественного языка и имажинативного восприятия: «В представлении слова всегда заключена связь с неким квазиобразным мысленным явлением (*Sinnenschein*), в представлении образа – связь со смыслом, доступным только через слово. Слову неотъемлемо принадлежит некий затемненный образ, образу – некое приглушенное слово»², но важна степень различимости этой «приглушенности» и «затемненности». В их определении состоит одна из **задач настоящей статьи**. Но Эль Лисицкий выбран не только поэтому. Причиной же во многом является и бесспорная связь русского и украинского конструктивизма с обширным полем феноменологических и герменевтических идей, пик активности которых как раз и приходится

на 20-30-е гг. XX в. Как известно, Эль Лисицкий является активным деятелем «рационалистического» конструктивизма, захватившего в 30-е гг. прошлого столетия ведущие методологические и историософские позиции, прежде всего в области изучения языка и искусства³. Кроме прочего, фигура Эль Лисицкого с отчетливостью выделяется из состава деятелей авангарда как фигура наиболее лингвистически (подобно В.В. Кандинскому) ориентированного художника, что, впрочем, характерно именно для еврейской специфики авангардных процессов, поскольку именно еврейское искусство максимально связано с вербально-визуальной национальной традицией. С его именем связана и весомая экфрастическая, а также теоретико-манифестарная художественно-теоретическая практика, позволяющая говорить о Л. Лисицком как о художнике, размышления о живописи которого, об искусстве и его перспективах, так или иначе, проходят через вербальную проблематику. К именам лингвистически ориентированных теоретиков и практиков искусства начала XX в. В. Кандинского, С. Эйзенштейна, К. Малевича – имя Эль Лисицкого должно быть с необходимостью присовокуплено. С известной долей справедливости мы рассматриваем подобное утверждение как следствие разрешения еще одной из задач нашей работы.

Суть постановки вопроса, предпринятая в нашем исследовании, несколько иная, чем просто констатация синтетической ориентированности творчества Лисицкого и еврейского авангарда на слово. Главным образом нам необходимо определить, **как** лингвистическое сознание проникает в самые основы искусства, или, говоря иначе, словами А. Раппапорта, понять, каким образом «вербальное мышление оспособляет зрение умением видеть то, что имеет смысл, а не только то, что оставляет свой след на сетчатке»⁴ глаза. В этом мы видим **цель** предпринятого исследования, достичь которую позволит именно семиохудожественная, искусствоведческая и культурологическая интерпретация произведения еврейского искусства.

Анализ последних публикаций. Несмотря на то, что к личности Эль Лисицкого и к историческому авангарду в последнее время интерес значительно усилился, исследования, аналогичные нами, не предпринимались. В конце 80-х гг. XX. В. Вяч. Вс. Иванов представил развернутое исследование монтажа как принципа построения в культуре XX в., в котором привлек идеи Эль Лисицкого в качестве аргумента концепции монтажа как связующего звена между поэзией и изобразительным искусством, между словесным творчеством поэта и графическим художника⁵, в частности идею изобразительного единства книги Эль Лисицкого⁶. В контексте проблематики синтеза радикальной авангардной художественной формы творчество Эль Лисицкого было рассмотрено С.О. Хан-Магомедовым⁷. К интерпретации творчества Эль

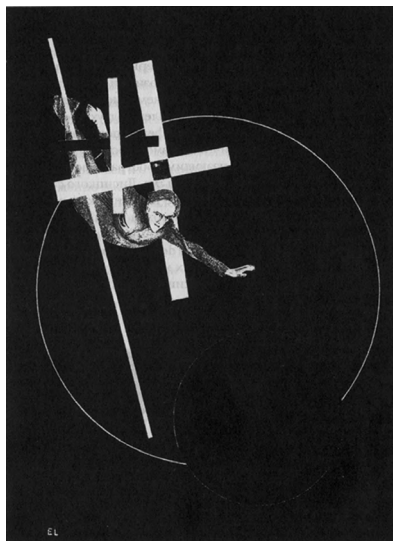
Лисицкого «авангардного» sub specie Лисицкого «еврейского» подошел А. Бирнхольц, а с точки зрения стратегии формообразования и культурной символизации с реконструкцией культурных знаков еврейского и, соответственно, вербального, идиоматического еврейского символизма с этим блестяще справился И. Духан⁸. Классическими стали также разборы культурной, художественной и символической основы творчества Эль Лисицкого труды Хаи Фридберг и Леонида Кациса⁹. Непосредственным стимулом к написанию настоящей статьи и прямым источником материала, который мы заимствовали для самостоятельного авторского разбора, стала работа О. Бурениной, рассмотревшей «автопортрет» Лисицкого в контексте механизмов визуализации абсурда; а также исследования бесспорного лидера в изучении вербально-визуального синтеза – Н.В. Злыдневой, обратившейся к творчеству Эль Лисицкого в связи с проблемой видовой интермедальности в искусстве¹⁰. К «общим» авангардоведческим работам, раскрывающим специфику творчества Эль Лисицкого как конструктивиста и реформатора пластической формы, следует отнести работы Г. Казовского, Дж. Боулта, Г. Коваленко и др.¹¹. Теоретический аспект вербально-визуального синтеза как семиотической минимализации и результата дискурсии в контексте визуального искусства XX – XXI ст. был рассмотрен нами в недавней статье, опубликованной в издании ВАК Украины¹².

Изложение основного материала исследования. Нет ничего случайного в том, чтобы видеть явление вербально-визуального синтеза в творчестве художника, чей символический язык сформировался и организовался на основе визуальной и вербальной традиции восточноевропейского еврейства.

Как показала Х. Фридберг¹³, не только символика и аллегоризм выражения идеи торжества высшей справедливости, добра над злом, жизни над смертью, не только соотношение национальной изобразительной традиции и ценностей идишкайта апеллируют к вербально-визуальной традиции восточноевропейского еврейства, но и сами стратегии формообразования и построения визуального нарратива прямо могут быть объяснены с точки зрения этой традиции. Принципиально важным оказывается другое: Эль Лисицкий всей логикой построения своей художнической судьбы, особенностями дарования, умением балансировать на линии австро-немецкого Сецессиона, дармштадского эстетизма и витебско-берлинского супрематизма и конструктивизма органично ориентирован на симультанизм, интермедальность и синтез, что и позволило С.О. Хан-Магомедову вывести Эль Лисицкого из круга стилообразующей полемики и определить особенность его дарования как синтетическое¹⁴. Идея синтетизма, выявленного в ракурсе интеграции взаимозависимых частей, представленного как синтетизм знака, видения



Эль Лисицкий Автопортрет. 1924.
Перо, тушь. Набросок на письме



Эль Лисицкий. 1922. Иллюстрация
к повести И. Эренбурга «Шесть
повестей о легких концах». Коллаж.
Смешан. техника



Эль Лисицкий. Клином красных
бей белых. 1920. Плакат.
Цветная литография



Эль Лисицкий. Четыре
арифметические
действия. 1928.
Цветная литография

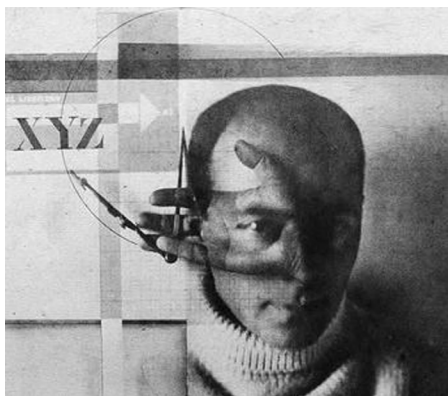
и слова вообще характерен для супрематизма и рационального конструктивизма. Но это же и идея семиотической минимализации, представленной в художественной практике визуального искусства XX в. как дискурс и как процесс знакообразования¹⁵. Мастером такой семиотической минимализации проявил себя Эль Лисицкий в своих конструктивистских опытах смыслообразования и формопорождения в 20-30-х гг. начала XX столетия. Суть минимализации близка самому понятию знакового замещения, а потому неслучайным выявляется та двойственность пластического мышления, которая с очевидностью выразилась в работах мастера 20-30-х гг., но которая обязана своим появлением раннему «еврейскому» стилю: выверенный геометризм и семантический колоризм Хад-Гадьи 1919 гг., чей графический язык приближен к идиоматической иероглифике языкового высказывания, отчетливый фигуративизм символических графических форм плакатного языка Эль Лисицкого и монтажная нефигуративность визуального нарратива позднего Лисицкого, построенная на основе динамического зрения и вербально-визуального синтеза. Эта двойственность позволила вылиться творческому напряжению художника в новонайденную пластическую графему-жест (выражение И. Духана) и живописную супрему, которая стала видимым обобщением семиотической минимализации и культурной дискурсивной стратегией, обобщившей в своей пластической форме и семантику еврейского, и семантику космогонической абсолютности, явленной в формах планиметрических проекций, вертикально устремленных вверх геометрических объемов и ясной и логичной тонально-цветовой проработкой поверхностей. По удачному выражению И. Духана, это связано с последовательным преодолением пространственно-временного характера живописи, с работой над категорией времени в искусстве и «трансгрессией невидимого в изобразительное»¹⁶. Эта трансгрессия могла состояться только на основе лингвистического субстрата изобразительной деятельности. Лингвистический характер проунам Лисицкого доставляет не только восприятие их как нарративных символических высказываний-жестов, но и само желание эмблематизировать конструктивистскую композицию на основе культурологически и семиотически понятых соотношений между словом и живописью как «вещью культуры»: там, где «слово смело идет за живописью», сама живопись неминуемо стремится к своей лингвистической объективации, «в определенных культурно-семиотических ситуациях проявляет тяготение стать словом»¹⁷. Это хорошо видно уже на малевическом квадрате и общей увлеченности идеей значимого нуля формы. Ведь в абстрагированно понятой пластической форме происходит минимализация этой самой формы, вследствие чего некая знаковая

множественность предстает в образе единичного. Но не только предстает, а и аккумулирует в себе всю интегративную систему целого. Так, «Квадрат» авангардиста свидетельствует о том общем и специфичном, что составляет природу «минимализации» в плоскости соположения форм языка и искусства, но в то же время и то, что их объединяет: *сложная структура взаимозависимости разнородных элементов в одном целом, в синтезе*. Подобно тому, как «маленькое латинское I – «поезжай» заключает в себе все, что составляет язык вообще: 1) звуки – фонетика (или буквы – графика), 2) морфемы (корни, суффиксы, окончания) – морфология, 3) слова – лексика и 4) предложения – синтаксис»¹⁸, — «Черный квадрат» К. Малевича, проун Эль Лисицкого заключает в себе все то, что составляет язык живописи и визуальности в целом: 1) форма – морфология визуальности, 2) плоскость/пространство, линейность/объемность – синтаксис формы 3) свет/цвет, светотень, тон – стилистика выражения, фонетика живописи 4) образ видимого как следствие убедительности пластического мышления и т.п. – лексика и семантика визуального нарратива И здесь, и там фактор когнитивного и ценностного восприятия формы, по-видимому, имеет первостепенное значение. И если лат. *i* просится на карандаш, то супрематическая и конструктивистская композиция практически невозможны вне вербальной разверстки в экфрастический текст или манифест художника. У Эль Лисицкого это нашло, между прочим, выражение не только в «Искусстве и пангеометрии», но и в «Сказе о двух квадратах». Минималистская и семиотически межвидовая программа изобразительной деятельности Лисицкого запрограммирована в его творчестве вербально-визуальной синкретичной традицией еврейской культуры, построенной на основе слова, но тяготеющей к его последовательной визуальной символизации. Не случайно сам Лисицкий думал осуществить свой сказ при помощи кинематографа, чью монтажную метафорику он осознал на войне звуко-зрительной и словесной синтетичности одновременно с С. Эйзенштейном. Кроме прочего, монтажная специфика визуализации в искусстве начала XX в., когда зрительная метафора, метонимический перенос, визуальные литоты и гиперболы, параллелизм и другие риторические фигуры, вошедшие в плоскость живописного нарратива¹⁹, сама зрительность стремится приобрести черты слова, и в более общей перспективе – приобрести черты словесного знака. Очевидным подтверждением этому является рассмотрение искусства Эль Лисицким сквозь кристалл числовой мереологии, через идею числа как такового; через пристальное внимание к идее нуля как значимого отсутствия, значимой величины, реализующей себя через соположение синтигматических и парадигматических форм. Такая идея семиотического нуля нашла свою кардинальную разработку

именно в лингвистических фонологических построениях, в работах Jakobson 20-30-х гг. XX в. В самом деле, квадрат Малевича, проун Лисицкого как «манифестация нуля», по собственному же выражению художника, порождает не только эру пространственно-временной относительности, но и эру лингво-визуальной концептуализации мира, «семантизации мира по принципу живописи», но сама эта семантизация зависит от итерированного в ее структуру лингвистического субстрата. Так и в фонетике естественного языка: фонема, остающаяся в пределах знаковой не выраженности семантики, нуля смысла, становится дифференцирующим инструментом, полностью себя реализующим в совокупности своих аллофонов. Проун как визуальный текст-фонема реализует себя в цепи визуальных аллотекстов. Поэтому так принципиально важно, что и супрематизм, и конструктивизм Малевича и Лисицкого зиждется на рекурсивно повторяемых механизмах образности и сериации. И если вертикализм проунов Лисицкого акцентирован зрительной стратегией и расподоблением точки зрения, сменой угла зрения²⁰, то цветовое их «безвесие» и планиметризм их плоскостного решения не в последнюю очередь мотивированы со стороны языка и лингвистического мышления. И совершенно оправдано, что архитекторы Лисицкого тяготеют к фигуре палимпсеста, свойственной риторике всей авангардной пластики. Аналитизм фигурин Лисицкого, проявляясь в построении планиметрических объемов, постепенно перерастает в синтетизм формы, поскольку их визуальная семантика и морфология рождаются на уровне дискурса и интерпретации формы, стирая всяческое различие между вербальным и визуальным модусами изобразительности, не требуя разграничения принципиально атомарных или гибридных знаков. Примарным здесь становится идея – концепт, реализованный одновременно и в языковой, и в пластической форме. В качестве языковой формы выступает имя художника, его подпись и название картины, а также словесная формулировка ее содержания. Если явной вербальности нет, ее замещает визуальный знак, в своей природе тяготеющий к трансмутации в знак словесный. В случае с Лисицким аналогия его проунов с фонемами и синтаксемами естественного языка очевидна. Нет нужды повторять и об особом отношении Лисицкого к калиграмматически-шрифтовой игре в его Хад-Гадье или более поздних работах, напр., в оформлении обложек журнала «Вещь», в плакатной графике, книжной иллюстрации. Об умении синтетически обобщить графему, цвет, имя и фигуративный элемент композиции проникновенно пишет, анализируя Хад-Гадью, Х. Фридберг²¹. И. Духан замечает, что для скоростного зрения Лисицкого был характерен не просто монтаж и синестезия элементов формы, но и стремление этой формой «рассказать» концептное содержание нечто, что глаз не видит, а



Эль Лисицкий. Ход-Гадья. 1919.
Титульный лист. Гуашь, тушь,
бумага. 28 x 23



Эль Лисицкий. Автопортрет. 1924.
Коллаж. Фотография

что можно только выразить символической формализацией, например, уподоблению абстрактной или фигуративной конструкции языковой букве: «В синагоге я пролетал по буквам, лишившись тела и крови», – цитирует в этой связи К. Малевича белорусский искусствовед²².

Нам кажется, что такая же пробежка по буквам, когда буквенный ряд языка становится фигуративным элементом и обратно в большей мере свойственно и монтажному в своей основе пластическому мышлению Лисицкого. А там, где есть монтаж, где есть интерференция изобразительных целостностей, – там неизменно участвует язык как механизм культурной трансгрессии антропных смыслов.

Ярким примером названной интерференции является «Автопортрет» Эль Лисицкого 1924 г (илл. 1). Идея монтажа как ритмико-метрического и пространственного построения отразилось со всей зрительной прямоотой и в нем. Эстетика полета, хорошо знакомая по витебским и парижским работам М. Шагала, как бы реализует одну из языковых паремий, но в данном случае говорит о том, что в формировании зрительного образа здесь языковому концепту отведена ведущая роль (ср.: у Б. Гаспарова в «Лингвистике языкового существования: «в формировании языкового образа зрительному представлению принадлежит решающая роль»²³). Соответственно Лисицкий не просто реализует, подобно Шагалу метафорику визуальной формы – «полет фигуры – полет тела», «полет – душа» (ср. «душа порхает» «душа поет» в значении «летит»), но это и целостная визуальная метафорика

творческого акта, связанная с высотами духа и материальной низменностью тела. Поэтому так важен для абстрактных супрем Лисицкого вертикализм и игра двух- и трехмерным пространством. Не забудем, что супрема есть внешняя, верхняя точка чего-либо, знак облика чего-либо, а это в чистом виде семиотическая минимализация как зрительно-вербальная ощутимость мира (илл. 2). В центре композиции располагается языковой концепт «*ich*» художника, вписанный в фигуру, парящую рядом с птицами. Этот концепт практически полностью определяет построение графической формы, устраивая ее композитарную целостность на основе контраста кругового и диагонального ритмов. Лисицкий, оставаясь в принципе в пределах графической формы, трансgressирует в идеографическую вербальность, не только укрупняя присутствие лингвального элемента каллиграммами визуального ряда, но и переводит экфрастическое сопровождение графического образа в разряд визуально-вербального кентавризма (термин наш – Авт.). Перед нами особенный, вербально-визуальный билингвизм, свойственный авангардному мышлению Лисицкого, как и мышлению иного символиста пластической формы, Кандинскому. Сам текст на немецком языке с вкраплениями итальянского выводит в лингвистическом смысле на первый план пропозитивную семантику факта («в один весенний день Па среди бела дня с Дотторе Маджико случилось приключение»²⁴) и пропозициональную установку видения – говорения («на *Лаго-Маджоре*, что *зовется* великим озером»), причем добавляя к сплаву графических и буквенных форм еще и фонетическую паронимическую аттракцию: *Лаго-Маджоре – Дотторе Маджико; Маджоре – Дотторе.*; двойное – *дж*– и двойное – *тт*–, тем самым скругляя графическую форму подобно графическому и каллиграмматическому «О» всей композиции автопортрета на письме Лисицкого. Использование словесного комментария, который графически окольцовывает фигуративный ряд, здесь то же, что и в кольцевых композициях Хад Гадьи, а графическая вязь и полнота фигуративного ряда, вероятно, восходит к *hoqog vasi* еврейского мизраха. О. Буренина, анализируя этот портрет, говорит о знаковых трансформациях внутри графической формы: насос – фигура человека – носовой платок – птица – буквенная графема²⁵. Это действительно так. Но нам отрадно констатировать, что семиотический характер этих мутаций очевидно повторяет синтаксическую структуру естественно-языкового высказывания, в котором морфология грамматической формы отчетливо линейна и иконически воспроизводит когнитивные предпочтения говорящего: субъект, объект, предикат, локус, адвербатив, атрибутив; группу имен и группу глаголов и т.п. Очевидно, что перед нами явная сопоставимость с законами построения индоевропейского предложения, где все элементы грамматически согласованы и семантически конгруэнтны. Модификация

образа в вершине зрительной цепочки в графему не только апеллирует к барочной анаграмматике и азбуквальности Джойса, но и к экфрастической изобразительности новейшего времени, суть которого — комментарий и интерпретация собственного же изображения. Перед нами одновременно и визуальный нарратив и его автоэкфрасис. Совершенно справедливо пишет по этому поводу О. Буренина, говоря о том, что при внешней избыточности языковых формул-подписей, «графические изображения и слова, «кивая» друг на друга, переходят друг в друга и создают новые смыслы»²⁶. Семантика графических единиц в «автопортрете» не просто параллельна семантике языковых единиц, — целостность формы поддержана самой семиотической трансмутацией визуального в вербального, так что темой автопортрета может стать автоэкфрасис и автоперевод знаков одной семиотической системы в другую. Меж тем, такой перевод реализуется только в пространстве культуры, к которой отсылают зримые вещи как воплощенные словесные формы и слова, как опредмеченные и материализовавшиеся идеи-вещи. Важным оказывается и то, что при такой постановке вопроса «автопортрет» приобретает характер металингвистического высказывания, одновременно обращенного и в сторону языка, поскольку в этом высказывании обыграна анаграмма и грамматическая аберрация формы (*насос-сосна*, *Die Putzre*), так и в сторону пластической формы, если иметь в виду значимость S-образной кривой в искусстве, что замечено О. Бурениной.

Важно, кроме названного, еще и то, что графически диффузное построение, проходя через языковой дискретный ряд, обретает свою целостность в буквенной анаграмме, отсылающей к языковой метафоре живописного творчества как такого, в частности, к *джоттовскому «О»*, породившему, в свою очередь, соответствующую языковую формулу: *«Искусство, прекраснейшее за джоттовское О»*.

Таким искусством по праву является искусство Эль Лисицкого, более лингвистичное в своей основе, чем это было принято думать до недавнего времени.

Выводы. На основании сказанного сделаем следующие выводы:

Прежде всего, в искусство Эль Лисицкого вербальность инкорпорирована не только как метафорический и риторический арсенал пластической и графической формы, а как неотъемлемый компонент ее морфологии.

Стратегия визуализации у Лисицкого мотивирована со стороны лингвистического дискурса и ее интерпретация осуществляется в нем и посредством языковой объективации.

Не эксплицитная в основном творчестве Лисицкого, она становится а выраженной в метаописаниях и метанарративных визуальных формах,

когда необходимо откомментировать полученный образ и проявить способность к эпитеторетическому началу художественной деятельности.

Зрительный код Лисицкого не автономен, а трансмутируем в лингвистический модус. В творчестве Эль Лисицкого характер его дарования проявился не только в синтетической способности к интеграции знаков пластической формы разной семиотической направленности, а и в вербально-визуальном синтезе, корни которого уходят как в традиции еврейского авангарда, так и в общеевропейскую мировую авангардную практику.

Перспективы дальнейшего исследования мы видим в изучении аналогичных Эль Лисицкому монтажных приемов вербально-визуального синтеза в творчестве других художников еврейского авангарда XX и XXI в., в частности, в соотношении мондриановского структурализма Лисицкого с минималистскими формами визуальной вербальности Вилли Мельникова, автора лингвобеленов как новых форм визуального искусства, а также в прояснении общих механизмов семиотической концептуализации мира по принципу синтеза языка и искусства в творчестве еврейских художников.

Примечания:

1. Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века [Текст] / Н. Злыднева. – М., 2008. – С. 8.
2. Цит. по: Гаспаров Б. М. Лингвистика языкового существования [Текст] / Б. Гаспаров. – М., 1996. – С. 265. В этой связи методологически важным с точки зрения культурологии и семиотики представляется вывод Б. Гаспарова о том, что «нет такого языкового действия, которое не получило бы проекции в мире образных представления (...) в представлении не может возникнуть ничего такого, на что языковая память неспособна была бы дать некоторый, хотя бы частичный и приблизительный, языковой ответ» – Там же. С. 265.
3. Иванов Вяч. Вс. Семиотика культуры среди наук о человеке в XXI столетии [Текст] / Вяч. Вс. Иванов. Избранные труды по семиотике и истории культуры Т. 4. – М., 2008. – С. 9-17.
4. Раппапорт А. 99 писем о живописи [Текст] / А. Раппапорт. – М., 2004. – 84.
5. Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. [Текст] / Вяч. Вс. Иванов. Избранные труды по семиотике и истории культуры Т. 4. – М., 2008. – С. 129-155.
6. Лисицкий Л. Книга с точки зрения зрительного восприятия – визуальная книга [Текст] / Эль Лисицкий // Искусство книги. 1958 – 1960. – Вып. 3. – М., 1963.
7. Хан-Магомедов С. О. Новый стиль, объемный супрематизм и проуны [Текст] // Лазарь Маркович Лисицкий. Каталог выставки. – М., 1990. – С. 38.
8. См. в библиографии работ к статье И. Духана: Эль Лисицкий, «еврейский стиль», авангард... [Текст] / И. Духан // Материалы 11 Международной междисциплинарной конференции по иудаике. – М., 2004. – 313-340.
9. Фридберг Х. Хад-Гадья Эль Лисицкого [Текст] / Х. Фридберг // Еврейское искусство в европейском контексте: Сб. Статей / Ред. И. Родов. – М., 2002. – С. 231-248; Кацис Л. «Черный квадрат» Казимира Малевича и «Сказ про два

- квадрата» Эль Лисицкого в иудейской перспективе [Текст] // Л. Кацис Русская эсхатология и русская архитектура. – М., 200. – С. 132-139.
10. Буренина О. «Реющее» тело: Абсурд и визуальная репрезентация полета в русской культуре 1900-1930-х гг. [Текст] / О. Буренина // Абсурд и вокруг: Сб. Ст. – М., 2004. – С. 188-241.
11. Ср., напр.: Болт Дж. Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні [Текст] / Дж. Болт // Український модернізм 1910-1930. Каталог виставки. К., 2005. – С. 7-15.
12. Коваль О.В. Соотношение вербального и иконического кодов в теории и практике визуального искусства как семиотическая миниализация и дискурсивный синтез [Текст] / О. Коваль // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Х., 2009. – С. 34-46.
13. Фридберг Х. Цит. соч. С. 231.
14. Хан – Магомедов С. О. Цит. соч. С. 38.
15. Коваль О.В. Цит. соч. С. 34-40.
16. Духан И. Цит. соч. С. 328; см. также С. 330.
17. Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики [Текст] / Ю. Лотман. Об искусстве. – Спб., 2005. – С. 495.
18. Хрестоматийний пример А.А. Реформатского.
19. Все подобные межтропной интерполяции подробно рассмотрены в книге Н.В. Злыдневой, см. цит. соч. С. 13-32.
20. Так полагает И. Духан, см. цит. соч. С. 332.
21. В упомянутой работе Х. Фридберг; к подобным же выводам приходит и И. Духан, разбирая стилистику Хад-Гадьи. См. цит. соч.
22. Духан И. Там же С. 334.
23. Гаспаров Б. Цит. соч. С. 265.
24. Буренина О. Цит. соч. С. 213.
25. Там же. С. 213-214.
26. Там же. С. 215.

НАУКОВИЙ АРХІВ ФАЇНИ СЕРГІЇВНИ ПЕТРЯКОВОЇ

Редакція «Сходознавчих студій» починає публікувати рукописні матеріали та статті видатного мистецтвознавця, дослідника іудаїки Фаїни Петрякової, які люб'язно були надані Науковим центром Іудаїки та Єврейського мистецтва ім. Ф. Петрякової у Львові. Висловлюємо щирю подяку за ці матеріали директору Центра Мейлаху Шейхету та історику і науковому співробітнику Валентині Глебовій, а також за підготовку стислої біографічної довідки про Ф. С. Петрякову. Дана стаття є доповіддю Фаїни Сергіївни для семінару з єврейського мистецтва, яка була підготовлена у 1990-х роках, але до цього часу не публікувалася.



Ф.С. Петрякова опонує на захисті Є. Котляра. Харківська державна академія культури. Харків, жовтень 2001 р.

Фаїна Сергіївна Петрякова (23.09.1931 – 05.06.2002) – видатний науковець з питань українського художнього фаянсу, скла, кераміки, порцеляни, відомий дослідник іудаїки, доктор мистецтвознавства, професор Львівської національної академії мистецтв. Багато років свого життя вона присвятила роботі в Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України.

Ф. Петрякова на схилі літ ґрунтовно досліджувала історію та розвиток єврейського мистецтва України та, зокрема, Галичини. Нею була підготовлена та здійснена виставка предметів іудаїки з фондів вищезгаданого музею, яка експонувалася в містах України, Польщі, Ізраїлі, викликавши широкий резонанс в мистецьких колах. Ф. Петряковою були опрацьовані колекції іудаїки також і з інших музеїв України. Вона підготувала монографію про видатного діяча єврейської культури, колекціонера Максиміліана Гольдштейна.

Про титанічну працелюбність Фаїни Сергіївни свідчить великий науковий доробок (більше сотні статей, каталоги, альбоми, монографії, консультаційна робота та численні виступи на наукових конференціях).

Після смерті Ф. Петрякової, виконуючи її ще прижиттєве бажання, за підтримки міської влади Львова в її квартирі створено Науковий центр Іудаїки та Єврейського мистецтва ім. Ф. Петрякової. Це дало можливість науковцям з іудаїки отримати доступ до великої особистої бібліотеки Фаїни Сергіївни (більше 5 тисяч одиниць наукової літератури), збірки предметів та її наукових матеріалів, які наразі об'єднані в особистий архів дослідниці.

ЕВРЕЙСКИЕ КУЛЬТОВЫЕ ОБЪЕКТЫ В СОБРАНИИ МУЗЕЯ ЭТНОГРАФИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОМЫСЛА ВО ЛЬВОВЕ

Фаина Петрякова

Аннотация. В статье рассматривается история еврейской коллекции музея, проводится систематизация предметов иудаики, дается анализ их художественной формы.

Ключевые слова: еврейское искусство, ритуальная иудаика, музейная коллекция, текстиль, фаянс, металл.

Анотація. Петрякова Ф. Єврейські культові об'єкти в зібранні Музея етнографії і художнього промислу у Львові. У статті розглядається історія єврейської колекції музею, проводиться систематизація предметів іудаїки, аналізується їх художня форма.

Ключові слова: єврейське мистецтво, ритуальна іудаїка, музейна колекція, текстиль, фаянс, метал.

Annotation. Petryakova, F. Jewish Ritual Items in the Museum of Ethnography and Artistic Trades Collection in Lvov. The article considers the history of the museum's Jewish collection, systematizes the Jewish items, and provides an analysis of their artistic form.

Keywords: Jewish art, ritual Judaica, museum collection, textiles, faience, metal.

Десятилетиями в советском искусствоведении считались запретными все темы, сопричастные проблеме «искусство и еврейство». К середине 1980-х годов обозначились иные тенденции. Одно из свидетельств прогрессивного начала в изменениях – открытие 14 февраля 1990 года во Львове первой в Советском Союзе выставки «Еврейское традиционное искусство XVII – начала XX вв.»

Экспозиция была создана в Музее этнографии и художественного промысла на основе его коллекции иудаики¹. Реализация идеи выставки поставила ряд вопросов и, прежде всего, обнаружила необходимость серьезного изучения этого и других почти неизвестных собраний иудаики на Украине в контексте широких проблем «Этнографическое изучение евреев в СССР», «Евреи в кругу народов Восточной Европы» и т.д. Итак, задуманная как информативное представление одной коллекции, выставка обрела концептуальное значение: она явилась как бы развернутым иллюстрированным введением в научное исследование, объект которого – памятники художественного ремесла евреев на Украине как синтез традиционных и смешанных эстетических форм.

Сказанным определяются задачи нашего исследования: во-первых, выявление максимально широкого круга предметов основных традиционных видов ремесел евреев Украины XVII – начала XX вв., во-вторых, раскрытие особенностей их эстетики, демонстрация того, в каком направлении происходило внутреннее развитие традиционного искусства, каковы его формы (этнические, иноэтнические, общерегиональные), на каком этапе эволюции они доминировали или были склонны к этому.

Подготовка выставки (отбор экспонатов, атрибуция, поиск архивных материалов, научная экспертиза по вопросам лингвокраеведения, осуществленная профессором Ефимом Опельбаумом) позволила начать каталогизацию изделий и съемку большого альбома, посвященного еврейскому прикладному искусству XVII – начала XX вв. в Украине.

Предлагаемое вниманию глубокоуважаемого собрания III Семинара еврейского искусства сообщение представляет собой некоторые из скромных итогов работы автора, обратившегося к теме около полутора лет назад. Цель сообщения – на примере таких разделов, как текстиль, фаянс, металл, дать информацию о собрании иудаики и привлечь внимание к проблеме его существования. Заметим, что культовые объекты хранятся среди предметов из стекла, рейзеле, дерева, художественно-ремесленных изделий западноукраинского еврейства XVII – первой трети XX вв. В коллизиях его истории отразилась трагическая судьба еврейского народа в XX в.

Формировалась коллекция постепенно, начиная со времени основания Музея художественной промышленности (1874 г.). В разные годы предметы покупались, поступали как подарки от частных лиц. Определяющими оказались 1940-е годы. В начале 1940 г. в собрание музея по распоряжению местных властей вошли предметы из Львовского еврейского музея, руководитель которого Максимилиан Гольдштейн стал старшим научным сотрудником Музея художественной промышленности.

М. Гольдштейн (1890 – 1942) – известный львовский общественный деятель, большой патриот нации. Он был инициатором организации во Львове Еврейского музея, активным собирателем всего, что связано с жизнью евреев, преимущественно на Украине (предметы культа, быта, старинные рукописи, гравюры и т.д.).

С началом фашистской оккупации Львова М. Гольдштейн и другие сотрудники еврейской национальности в штате музея не числились, однако директор музея, известный польский ученый Ксаверий Пивоцкий, выдавал М. Гольдштейну справки, которые давали ему право на беспрепятственный проход по городу. В то же время, предчувствуя трагический конец своей семьи, М. Гольдштейн большую и основную часть своей коллекции перевозит в музей. Еврейские вещи оказались среди других предметов с широкой географией. Это фактически и спасло собрание М. Гольдштейна, которое сегодня является ядром коллекции иудаики Музея этнографии и художественного промысла.

В 1946 – 1949 гг., благодаря усилиям известного ученого-украиниста Павла Жолтовского (1904 – 1986), коллекция значительно пополнилась. Он разыскивал среди руин домов, синагог, разрушенных во время второй мировой войны, еврейские вещи и приносил в музей. Он был единственным из искусствоведов, кто пытался ввести в научный обиход

еврейские памятники искусства, высоко оценивая их художественность. Он был первым, кто опубликовал в СССР статью о еврейском прикладном искусстве на материале коллекции музея².

Культовые объекты в коллекции составляют два больших раздела: 1) синагогальные предметы; 2) атрибуты домашнего ритуального обихода. Хронологические границы обозначаются довольно четко – вторая половина XVII – первая треть XX вв. Регион бытования – Галиция, но при этом конкретизировать пространственные координаты (указать центр изготовления или пункт, откуда привезен предмет) не всегда представляется возможным. Они различны по своему функциональному назначению, состоятельности заказчика, эстетическому уровню, степени сохранности.

Текстиль. Группа предметов из ткани представлена главным образом вещами «круга Синагоги и Торы». Количество крупных форм (парохеты, капореты, тора-мантили) в коллекции музея составляет более ста единиц. В том числе сохранились также две праздничные ткани (1781 г., середина XIX в.), скатерть для пюпитра при чтении Торы (1865 г.), сумка для мацы (конец XIX – начало XX вв.). Многие из капоретов, парохетов и тора-мантилей имеют дарственные надписи с упоминанием имен донаторов, местности, даты. Хронологический ряд датированных объектов синагогального текстиля таков: парохеты – 1690, 1698, 1758, 1764, 1800, 1849, 1819, 1861, 1858; капореты – 1796, 1744, 1808, 1819, 1750, 1762, 1819, 1835, 1848, 1845 гг.; тора-мантили – 1695, 1753, 1711, 1779, 1781, 1789 и т.д. В этой группе достоверно датированных вещей отчетливо прослеживается фактор использования при их создании тканей, привезенных из Италии, Франции, Англии, Германии, Передней Азии, и значительно более ранних, нежели рассматриваемые культовые объекты.

Композиция парохетов, капоретов, тора-мантилей традиционна: имеет 2–3 центральных поля, широкие полосы с продольных сторон. Структура частей композиций на их стыках подчеркивается бахромой, тесьмой, галунами, кистями, вышивкой. Вышивка включалась в систему декора в различных вариантах форм и техниках исполнения. Обычно использовались монохромные рельефные швы серебром (тексты), полихромное шитье в виде букетов в вазонах, птиц. В декор вводились плетеные кружева и тесьма. Кружева, вышивка дополнялись включением металлических бляшек разной величины и формы, пружинки и т.д.

Тяжелые ткани – бархат, золототканые шелка, парча, массивная вышивка, независимо от стилистики и цветового решения, в сочетании с различными включениями (металлические аппликации и др.) – позволяли создавать общий эффект повышенной торжественности, репрезентативности за счет богатой игры светотени, подчеркивающей глубины пространства.

Синагогальний текстиль в колекції звертає на себе увагу широким використанням плетеного кружева і тесьми із сріблястих і позолочених ниток. Це так звані іспанські кружева. Їх стилістика, технологія виготовлення, час існування представляють виключний інтерес, оскільки дають матеріал для аналізу і висновків про взаємодії в області естетики єврейського мистецтва. Цьому питанню автор планує присвятити спеціальне дослідження. Для початку можливо відзначити, що центр виготовлення – містечко Сасов в районі Львова. Там виконувалися атари, воротники для кителів канторів, святкові ермолки і такий некультовий предмет, як деталь святкової жіночої одягу – нагрудники.

Фаянс. Група виробів, до якої М. Гольдштейн відносився з особливим пошануванням, – фарбовані фаянси з Любича Королівської. Село (яке іноді називають містечком) Любича Королівська знаходиться недалеко від Белзи (тепер Польська Республіка). Фабрика фаянса функціонувала приблизно з середини ХІХ ст. до вогнища в 1911 р. Зустрічаються інші датувальні дані, але без посилань на джерела. Заснував фабрику Людвіг Зелінський, потім вона перейшла в руки Максиміліана Парнаса, власника самої Любича Королівської. Першим орендаром фабрики був Шама Баумвол. Оренду успадкував його зять Ашер Люфт, який був і фабричним майстром в 1870 – 1880 рр. В наступні 1890 – 1900 роки там працювали Моша Люфт і Соломон Готтліб.

За даними 1866 р., на фабриці було зайнято 20-22 осіб, а загальна сума річної продукції становила 1-2 тисячі злотих. За рівнем виробництва 1860 – початок 1870-х років свідчить про те, що любичські фаянсові вироби експонувалися на міжнародній виставці 1873 року в Вене.

В Любичі випускалась світська посуда (святкові і побутові миски, кувшини, тарілки), культові предмети (коробки для мацы, сідереві тарілки, ханукальні підсвічники, тарілки з єврейськими благожелательними написами).

Форми прості, функціонально продумані, відрізняються чіткою моделюванням. Неповторимість привабливості вигляду любичських фаянсів надають кистева поліхромна роспис, ясна система декору і безвкусна квітково-рослинна орнаментика. Звернемо увагу, що і культові, і світські предмети декорувалися в єдиній стилістиці. К числу основних мотивів належать: букет квітів, пучок малих квіточок, вінки з малих квітів і листків. Найбільш виразний елемент в системі декору – пишній букет на дзеркалі. Його супроводжує фриз з малих геометризаних елементів.

На культових предметах декор (тільки більш стриманий) – стриманий фриз по борту кришки коробки для мацы, малих квіточок з квітами,

*Парохет. Фрагмент
с вышитой Коронай Торы.
Фото Е. Котляра. 2006 г.*



*Ритуальная и праздничная одежда:
мужские ермолки и женские нагрудники
(брусттух). Фото Е. Котляра. 2006 г.*



*Атары – декоративные вставки
для лицевой части талеса.
Фото Е. Котляра. 2006 г.*

птички – все в простом и ясном ритме. Некоторый отзвук пышных букетов ошутимый в декоре стенок ханукальных подсвечников.

Колорит определяется использованием голубого и лилового, оранжево-охристого цветов, а также цвета весенней зелени. Декор выполнялся по влажному черепку размашисто, уверенно, без небрежности, даже весело. Такой подход придает рисунку и декору в целом экспрессивность, оптимистичность.

Говоря о любичском фаянсе, важно отметить, что он, как и европейский фаянс второй половины XIX ст., был в некоторой степени ориентирован на модный фарфор и должен был походить на него. В то же время по свободной динамике и ясной организации росписи любичский фаянс видится близким к орнаментации народного гончарства. Однако в целом высокий профессионализм – тонкое чувство материала, исполнительское мастерство в росписи а фреско – позволил небольшому центру фаянса, несмотря на сильные влияния окружающей среды, сохранить творческую самостоятельность, характерность стиля местной школы фаянса.

Репертуар **металлических** культовых объектов (медь, латунь, бронза, серебро) по его функциональному предназначению разнообразен и в целом обширен. Некоторые из типов изделий – многочисленны (субботные и ханукальные подсвечники, кружки для омовения рук), другие представлены единичными, но порой уникальными экземплярами (обрамление арон-кодеша, свадебные обрядовые кольца).

Один из раритетов – обрамление арон-кодеша, вычеканенное из 8 кусков красной листовой меди. Выполненное в XVIII в., оно было иллюминировано: в углублениях барочного декора сохранились фрагменты полихромии. С скромные размеры окна обрамления (приблизительно 100 x 80 см) позволяют высказать предположение, что оно могло быть сделано местным мастером для небольшого арон-кодеша деревянной синагоги.

Группа предметов, служащих для украшения Торы, представлена тремя коронами (две из них – серебряные), примерно десятью указками, двадцатью тассами. Короны близки к средневропейскому типу (с колокольчиками, соотносимы с так называемой королевско-императорской формой). Декорированы они в технике гравирования и ажурными литыми накладками. Большая серебряная корона (высота – 50 см, дм – 20,5 см), датированная 1845 годом, несет на себе медальоны со знаками Зодиака. В пяти медальонах – надписи, которые гласят, что корона принадлежала некоему погребальному обществу при кладбищенской синагоге. От третьей короны (медной с позолотой) сохранился корпус с 6 медальонами, выполненными в технике многоцветной эмали. Четыре медальона – с сюжетами «Иаков с лестницей» башня Давида, скрижали, благославляющие руки. В двух клеймах – орнаменты и надписи, свидетельствующие, что



Посуда для Пасхального Седера (контейнеры для мацы и кеары)



Посуда для Пасхального Седера (контейнеры для мацы и кеары)

корона принадлежит синагоге Beit Midrash города Жолква и сделал ее Ари Лейб Кацу и Мейер, сын господина Мордыхая. Сопоставление этих имен с именами в тексте одного из парохетов коллекции позволяет датировать корону из Жолквы первой половиной XVIII ст.

Тассы преимущественно простой прямоугольной формы. Самая ранняя из них датирована 1670 годом. Декорированная очень скупо, она имеет надпись «Это подарил господин Моше, сын господина Харона во имя сына Эли». На примере щитков XVIII в. (в том числе с датами 1740, 1761, 1770, 1771, 1778 гг.) прослеживается процесс формирования типа щитков

с окошечком в центре, увеличение их размеров, усложнение декора. Отчетливо ощутима и тенденция к барочно-рокайльным решениям с аппликативными украшениями в виде колонок, фронтонов, рельефами с библейской символикой и т.д. Сопоставление датированных объектов, в том числе изделий первой половины XIX в. (1803 – 1804, 1821, 1810 гг.), позволяет с достоверностью проследить формирование эстетических представлений, анализ развития стилистических решений как бы поэтапно, на протяжении сравнительно коротких отрезков времени в одно-два десятилетия.

В ряду ритуально-культовых объектов представляют значительный интерес металлические кружки и тазики-миски для омовения рук перед благословением. Сохранились кружки преимущественно цилиндрической, реже – овальной или конической формы, тазики – овальные. Выполненные из красной меди или латуни, они скромны и будничны. Их функциональное назначение подчеркивают спаренные ручки ленточного типа с большим вылетом в сторону. В свою очередь, пластичность ручек придает этому типу посуды особую выразительность. На трех кружках – гравированный декор, в двух случаях – с включением надписи и даты. Кружка, датированная 1841 годом, выполнялась как «кунстштюке». На ней автор выгравировал свое имя, написав так: «Авраам Мессингер из Станислава // Это дело моих рук для восхваления». Примечательно, что гравированный текст на другой кружке имеет поминальный характер. Награвированный в 1847 г., несколько лет спустя после изготовления сосуда, он гласит: «Это подарил ныне покойный господин Моисей, сын когана Авраама Лейба по фамилии Сигал, не имевший детей и умерший в 607 годе». Обращают на себя внимание кружка и овальная ванночка-тазик для слива воды, на дне которых вычеканена рыба.

В большой группе металлических светильников (бра с рефлекторами, люстры, канделябры, субботние подсвечники и т.д.) выделяется тип ханукальных подсвечников XVIII – XIX ст. Среди них особое место занимает синагогальный подсвечник, датируемый 1773 годом, который был сделан как подарок хоровому обществу четырьмя семьями. Высотой больше ста сантиметров, светильник изыскан в своих пропорциях, четок по силуэту, в целом кажется решенным в ключе рокайльных устремлений середины XVIII в.

Среди домашних ханукальных подсвечников – хорошо сохранившиеся экземпляры и вещи-жертвы второй мировой войны. Однако даже отдельные фрагменты представляют большой интерес. Ханукальные подсвечники как тип ритуальных объектов разнообразны, отличаются незаурядной декоративностью. На их примере видно, что весьма строгая определенность функции ритуального предмета не смогла воспрепятствовать развитию художественных форм «хануккий». Так, например, мотивы льва, десятки раз встречающегося на подсвечниках в плоском рельефе, на редкость



Ханукальный подсвечник. Фаянс. Галиция. Любича Королевская. XIX в.



Ханукальные подсвечники. Фаянс. Галиция. Любича Королевская. XIX в.



Ритуальный металл и корона
Торы. Фото Е. Котляра. 2006 г.

разнятся по трактовке деталей формы, динамике композиции и общему настроению анималистического сюжета: львы спокойны и важны, задорные и даже весело улыбающиеся. Так же забавны изображения львов на боковых стенках подсвечника (1797 г.), на крышке которого надпись весьма любопытного содержания: «Подарок дорогому жениху господину Моше, сыну главы семьи знатока Торы Даниэля город Жолков, 5557 г.».

Отметим, что к условной схематичности композиций со львами на подсвечниках близки решения декора на пряжках праздничных поясов для белых облачений раскаивающихся. Они выполнены в технике чеканки по серебру. Четкость прямоугольной формы лишь иногда изменяется в отношении боковых абрисов и размеров для пряжки. Примечательна вариативность деталей фигур львов в геральдической композиции с картушем. Нельзя не обратить внимание на пряжку в стиле ампира: здесь традиционный текст обрамляется пышной военной арматурой, выполненной в низком рельефе.

Отмечая наличие в коллекции мелких культовых предметов, необходимо подчеркнуть их разнообразие и выделить два типа: годесы и свадебные ритуальные кольца. Годесы имеют преимущественно формы из ряда наиболее распространенных в Европе в XIX в. Это – башенки (2-х, 3-х, 4-х-ярусные), лимон, амофреска, рюмки с флюгерками на крышках, рыбка, букетик цветов, выполненные с широким применением техники филигрании. Сохранилось и несколько подвесных годесов в виде веточки с плодом, шарика, капли.

Золотые свадебные обрядовые кольца датируются XVIII ст. Подобные предметы описаны в литературе (Gutman J. *The Jewish Life Cycle*. – Leiden. – 1987, il. XXIX), но в отечественных собраниях неизвестны.

В заключение отметим:

1. Культовые объекты евреев – памятники высокого художественного и интеллектуального уровня. Они отражают глубинные интеграционные процессы в диаспоре на Украине в XVII – начале XX в., где взаимодействовали еврейская традиция и инонациональные влияния самых различных художественных стилей европейской культуры, в том числе и украинского народного творчества.

2. Сопоставление предметов еврейского искусства разных эпох позволяет сделать выводы не только о близости декоративных форм и структур культовых и некультовых объектов, но и о том, что однообразие предметов кажущееся, ибо мастера, используя сравнительно ограниченное число изобразительных мотивов, конструктивных и орнаментальных форм, композиций, достигали индивидуальности решения и разнообразия. Не потому ли силен магнетизм искусства прошлых веков!..

3. В силу ограниченности отведенного времени оказалось возможным представить информацию о коллекции иудаики Львовского музея этнографии и художественного промысла АН УССР в схематичной форме,

остановившись лишь на некоторых группах еврейских культовых объектов XVII – начала XX вв.

Мне хотелось показать, что искусство каждого народа – от Бога, что оно незащищено, но бессмертно, и что в обществе с огромным культурным разнообразием и непрерывным активным влиянием на окружающую среду можно сохранить свою самобытность. Не потому ли возможно способствовать диалогу между народами с помощью искусства! Не потому ли возможно с помощью искусства содействовать преодолению разлада между людьми...

Примечания:

1. Название основанного в 1874 г. музея неоднократно изменялось. Первоначально – Музей художественной промышленности. С 1953 г. – Музей этнографии и художественного промысла АН УССР. С 1982 г. – Музей этнографии и художественного промысла Львовского отделения Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М.Рыльского АН УССР.
2. Жолтовский П. Памятники еврейского искусства // Декоративное искусство СССР. – 1966. – № 9. – С. 28–32 с илл.

ЕВРЕЙСКИЕ МУЗЕИ И КОЛЛЕКЦИИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА: СУДЬБА И СЛЕДЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ (ЛЬВОВ – САНКТ-ПЕТЕРБУРГ – ОДЕССА – КИЕВ)

Евгений Котляр

Аннотация. В статье прослеживается процесс формирования еврейских коллекций в дореволюционной России и Восточной Галиции (Львов), собирательство и исследование памятников еврейского искусства в 1920-30-е годы, открытие еврейских музеев, судьба этих коллекций, их нынешнее состояние, поиски и открытия исчезнувших материалов в наше время.

Ключевые слова: еврейский музей, коллекции иудаики, этнографические экспедиции, художественное наследие, судьба коллекций.

Анотація. Котляр Є. Єврейські музеї і колекції першої третини XX ст.: доля та сліди художньої спадщини (Львів – Санкт-Петербург – Одеса – Київ). В статті розглядається процес формування єврейських колекцій у дореволюційній Росії та Східній Галиції (Львів), збирання та дослідження пам'яток єврейського мистецтва в 1920-30-ті роки, відкриття єврейських музеїв, доля цих колекцій, їх сучасний стан, пошуки та відкриття зникнутих матеріалів у наш час.

Ключові слова: єврейський музей, колекції іудаїки, етнографічні експедиції, художня спадщина, доля колекцій.

Annotation. Kotlyar, E. Jewish Museums and Collections of the First Third of the 20th Century: The Fate and the Traces of an Art Heritage (Lviv – St. Petersburg – Odessa – Kyiv). The article follows the process of the formation of Jewish article collections in pre-Revolutionary Russia and Eastern Galicia (Lviv), the story of collecting and study of the landmarks of Jewish art in the 1920-30s, the opening of Jewish museums, the later fate of their collections, their predicament to date, and the search and discovery of lost materials in our days.

Key words: Jewish museum, Judaica collections, ethnographic expeditions, artistic heritage, fate of collections.

Введение. Постановка проблемы. Первая треть XX века, несмотря на глубокий геополитический кризис и социальные потрясения, ознаменовалась небывалым интересом к культурному наследию европейского еврейства. Это внимание было проявлено с разных сторон и подчеркивало то, что еврейский мир в своей самобытности стал интересен широким кругам общества. Еще с конца XIX века еврейские коллекции демонстрировались на Всемирных выставках в Париже, Вене (обе – 1886) и Лондоне (1907), первые еврейские музеи открывались в разных городах Европы, в Вене (1893), Праге (1906) в Будапеште и Варшаве (обе – 1910), отдельные собрания иудаики формируются и в Галиции, в частности во Львове¹. В дореволюционное время еврейские экспонаты входили в специализированные или общие коллекции российских музеев в Санкт-Петербурге и Киеве, активно развивалось частное коллекционирование предметов иудаики. Для евреев Российской империи, а позднее и советских музейных учреждений мир еврейской черты оседлости виделся как исчезающая многовековая цивилизация, единый музей еврейской старины под открытым небом. Без него невозможно было объективно представить материальную культуру Юго-Западного края империи, который вошел и в культурное наследие молодой украинской республики. Предвоенные годы начала 1910-х годов и первые полтора десятилетия советской власти до начала 1930-х годов были отмечены активным собирательством и изучением памятников еврейского искусства. Тогда еще было что собирать, но уже в то время ученые били тревогу о хрупкости этой великой культуры и необходимости фиксации и консервации недвижимых памятников еврейской старины (прежде всего, синагог и еврейских кладбищ) для современников и потомков. Усилиям тех лет мы во многом обязаны нашему сегодняшнему знанию об этом наследии. Но даже те собранные коллекции и материалы постигла печальная участь перераспределения и исчезновения, репрессий самих музейщиков и краеведов, последовавших с начала 1930-х годов. Незначительная часть этих собраний сохранилась в государственных собраниях ряда отечественных и зарубежных музеев и известна специалистам. Однако многие материалы, собранные в экспедициях и коллекциях довоенного времени, не были обнаружены. Помимо реконструкции бытования «старого музейного пространства», представляется важным и конкретный поиск следов старых собраний иудаики. Это составляет **главную цель** данной работы.

Основная часть исследования. Попытаемся вначале увидеть саму эпоху еврейского Ренессанса и ее культурных героев, благодаря которым из частных разрозненных коллекций в межвоенное время были организованы полноценные еврейские музеи, имевшие большое культурно-просветительское и художественное значение, а также широкий общественный резонанс.

Львов. В тогдашней польской Галиции стараниями десятков видных еврейских деятелей учреждается Музей еврейской религиозной общины Львова (1934 – 1939). Впервые вопрос о его создании поднимал еще в 1910 году известный львовский коллекционер Максимилиан Гольдштейн (1880 – 1942). Еще ранее в ряде львовских музеев создаются еврейские коллекционные группы. В 1925 году при Львовской религиозной общине организуется Кураториум (Комитет) по опеке памятников еврейского искусства, в работе которого ключевую роль сыграл Авин Юзеф (1883 – 1942/43), разносторонний художник, автор многочисленных рисунков и фотографий еврейских памятников. Деятельность Комитета включала как инвентаризацию памятников искусства во львовском регионе, так и реставрацию надгробий и широкую просветительскую работу.



*Максимилиан Гольдштейн рядом с его львовской коллекцией иудаики.
Фото Янины Мержецкой*



*Вид экспозиции выставки еврейского искусства во Львове. 1928. Альбом
Кураториума по опеке памятников еврейского искусства. Том «Т». № 10608.
Институт народоведения НАН Украины, Львов*



*Предметы иудаики
в экспозиции Музея истории
религии, г. Львов.
Фото автора, 2006 г.*

За три последующих года его работниками было зафиксировано и инвентаризировано 292 предмета из девяти львовских и десяти окрестных синагог, отреставрировано 532 надгробия. В 1925-27 годах выходят отчетные издания Комитета, около двух десятков альбомов с фотографиями исследованных еврейских памятников хранятся ныне в библиотеке Института народоведения НАН Украины во Львове². В 1928 году Комитет организует выставку еврейской книги и памятников еврейского искусства, ставшую своеобразным отчетом. В 1931 году на основе Кураториума создается «Общество друзей еврейского музея во Львове» под руководством известного коллекционера иудаики Марка Райхенштейна (?– ок. 1934). В 1933 году в Городском музее художественного промысла была организована большая выставка иудаики, включившая более 570 произведений синагогальной утвари. Эта выставка имела широкий резонанс и была своеобразным предвестником открытия самого музея, которое произошло 17 мая 1934 года. Его возглавил художник и знаток еврейской старины Людвиг Лилле (1897 – 1957). Коллекция разрасталась и включала не только памятники ритуального искусства XVII – XIX веков, но и современное светское искусство. В 1939 году общинный музей закрывается, а коллекция передается в Городской музей художественного промысла, куда в 1941 году поступает в депозит и собрание М. Гольдштейна, который в первые годы войны опекал еврейские материалы музея. Эта коллекция вполне благополучно переживает немецкую



Еврейское ритуальное серебро из экспозиции Львовского исторического музея.

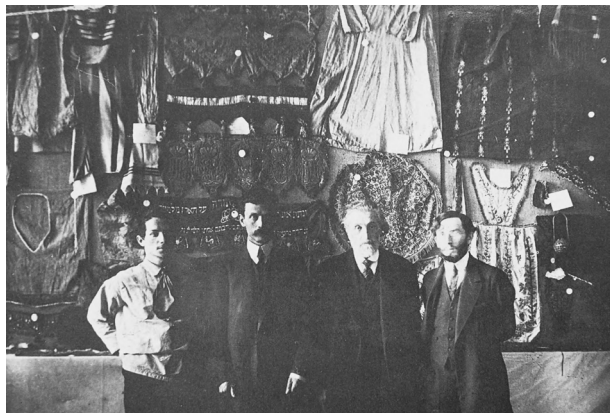
Предметы были найдены в 1987 г. в земле во время проведения ремонтных работ, принадлежали неизвестной еврейской семье, которая погибла во время оккупации. Предметы изготовлены на территории Австро-Венгрии, Польши, Украины и Германии во вт. пол. XIX – перв. трети XX вв. Фото автора, 2007 г.



Ханукальная менора из этой же экспозиции. Фото автора, 2007 г.

оккупацию, но в послевоенные годы была разделена, а сами предметы, в зависимости от своей «профильности», были переданы во Львовский исторический музей и его филиал – позже самостоятельное учреждение – Львовский музей истории религии и Львовскую картинную галерею. Вместе с тем большая часть предметов оставалась и в самом музее художественного промысла, который в 1951 году был объединен с Этнографическим музеем Научного общества им. Т. Шевченко, и на их основе был создан Музей этнографии и художественного промысла во Львове³. Представленные в этих музеях еврейские коллекции в своей совокупности дают общую картину и, возможно, представление о масштабе фондов бывшего Музея еврейской культуры при Львовской религиозной общине, просуществовавшего всего пять лет в довоенное время.

Санкт-Петербург. Если для австро-венгерской, потом польской Галиции центром еврейского музейного движения был Львов, то для Российской империи такую роль взял на себя Санкт-Петербург. Именно здесь был основан первый в Советском Союзе Музей Петербургского еврейского историко-этнографического общества в Санкт-Петербурге (1923 – 1929), основу которого составили материалы, привезенные из экспедиций по черте оседлости, Подолии и Волыни в 1912-14 годах. Организатором этих экспедиций был писатель, этнограф и общественный деятель Семен Ан-ский (1863 – 1920), который стал знаковой фигурой в еврейском этнографическом движении. В осмыслении целей своих фольклорно-этнографических экспедиций Ан-ский приходит и к мысли о создании еврейского музея. В этом он не раз убеждается, видя в ходе поездок уникальное художественное наследие евреев. Уже в первой экспедиции 1912 года Ан-ский покупает около 200 предметов, его молодой сподвижник Соломон Юдовин (1892 – 1954) – будущий хранитель самого еврейского музея в Петербурге, выполняет сотни фотографий и зарисовок памятников еврейской старины: традиционной жилой застройки, синагог, надгробий, орнаментов и пр. В течение нескольких лет после экспедиций Ан-ский выступает с лекциями о народном фольклоре и материальных памятниках («Легенды старых камней (Еврейское народное творчество в области пластического искусства)», «О еврейском народном искусстве», «Легенды и верования евреев в Юго-Западном крае»; он видит назначение музея уже не только в размещении собранных им экспонатов, но и, как подчеркивает один из ведущих исследователей его наследия Вениамин Лукин, в орган «национального самопознания». Еще до учреждения музея в хоральной синагоге Петербурга была развернута небольшая экспозиция иудаики, которую курировала Еврейская историко-этнографическая комиссия, реорганизованная в 1908 году в Еврейское историко-этнографическое общество. Именно под его эгидой проводил экспедиции Семен Ан-ский, и именно ему в 1913 году предоставил помещение под архив и музей



Семен Ан-ский с участниками этнографической экспедиции 1912-1914 гг. на фоне экспонатов еврейского музея в Санкт-Петербурге. Историческое фото



Экспозиция еврейского музея в Санкт-Петербурге, организованная С. Ан-ским. Историческое фото

петербургский филантроп Моисей Гинсбург. Это было здание еврейской богадельни, построенное известным петербургским архитектором, автором многих «еврейских» построек Яковом Гевирцем на Васильевском острове (5-я линия, д. № 50). Первым хранителем музейной и архивной коллекции был Исаак Лурье, который дополнил собрание привезенными им из Палестины экспонатами и материалами. Официально музей был открыт в 1914 году⁴. В самой же коллекции экспедиций С. Ан-ского перед Первой мировой войной, когда были прекращены работы, было более 700 предметов старины, около 1500 фотоснимков памятников архитектуры и искусства, коллекция титульных листов старинных пинкасов, мизрахов, ктубб и т.д.

Даже во время войны Ан-ский помогал спасать памятники искусства. То же самое делал в северо-западных местечках Борис Рубштейн (1927 – 1941), сотрудник виленского Общества любителей еврейской старины (в 1914 году в Вильно открылся Еврейский музей, доступный широкой публике с начала 1920-х годов, когда он функционировал под эгидой Еврейского историко-этнографического общества Литвы имени С. Ан-ского). Позднее с 1927 по 1934 гг. он возглавлял, а затем работал главным хранителем Музея еврейской пролетарской культуры им. Менделе Мойхер-Сфорим в Одессе, – вплоть до времени, когда он был репрессирован режимом и погиб. В 1916 году по поручению Еврейского историко-этнографического общества, вероятно для экспозиции того же музея два известных впоследствии художника Э. Лисицкий и И.-Б. Рыбак совершают поездку по ряду городов и местечек Белоруссии и Литвы с целью выявления и фиксации памятников еврейской старины. К весне 1917 года около тысячи экспонатов были размещены в здании Еврейской богадельни, и музей открылся для широкой публики, однако во время революционных перипетий его закрыли, спрятав в хранилище большинство предметов.

Через 6 лет, 17 июня 1923 года музей был открыт заново. С этого времени и по 1928 год ученым секретарем музея был Соломон Юдовин, участник экспедиций Ан-ского. Другой соратник Ан-ского по организации музея – Исаак Лурье в 1920-е годы переехал в Туркестан, где также проводил еврейские этнографические экспедиции. В 1922 году он создал музейную экспозицию в еврейской библиотеке-читальне в Самарканде, а с 1924 года руководил Туземным еврейским музеем в Самарканде, который был закрыт властями в 1931 году. Еврейский музей в Ленинграде был ликвидирован еще ранее в 1929 году. Его музейные фонды были разделены и рассеяны по многим другим музеям и собраниям. Часть музейных экспонатов была перевезена во Всеукраинский музей еврейской культуры имени Менделе Мойхер-Сфорима в Одессе (1927 – 1941), а позже, в 1952 г. передана в Музей исторических драгоценностей в Киеве (коллекция серебряных ритуальных предметов). Крупные коллекции документов, рукописей, музыкальных записей и книг перешли Институту еврейской пролетарской культуры в Киеве, ныне Институт рукописи НБУ им. В. И. Вернадского, другие материалы были распределены между государственными архивами, библиотеками и музеями Ленинграда, Киева, Минска, Москвы. Значительная часть экспонатов была передана на хранение в Отдел этнографии Русского музея, ныне Государственный этнографический музей, куда в числе других экспонатов временно закрытого Еврейского музея в Одессе (вторая половина 1930-х гг.) вернулись и материалы коллекции С. Ан-ского. Помимо российских и украинских музеев и архивов, известные документы и материалы из коллекции С. Ан-ского рассредоточены ныне по нескольким государственным и частным собраниям Израиля, США и Германии. По

сведениям сотрудника Центрального архива еврейского народа в Иерусалиме Вениамина Лукина материалы Ан-ского хранятся в Санкт-Петербурге (Отдел рукописи Института русской литературы РАН; Отдел рукописи Российской национальной библиотеки РАН; Востоковедческий архив Института востоковедения РАН; Архив Российской академии наук; Российский государственный исторический архив; Центральный Государственный исторический архив СПб. Материалы Еврейского музея в Ленинграде (1923 – 1929) хранятся в РГАЛИ СПб, ЦГИА СПб, Государственный музей этнографии, Музее антропологии и этнографии РАН; в московских архивах Ан-ский представлен в Государственном архиве Российской Федерации; РГАЛИ. В Израиле: департаменте рукописи Национальной библиотеки Израиля (Иерусалим), Музее Израиля в Иерусалиме, Музее Эрец-Исраэль (Тель-Авив), Центральном архиве истории еврейского народа (Иерусалим), частном собрании Николая Ильина (Франкфурт). В Институте YIVO, по информации его сотрудницы, Л. Шолоховой, хранится небольшой рукописный фонд Еврейского историко-этнографического общества с письмами Шимона Дубнова и др. корреспондентов ЕИЭО; протоколами, докладами и финансовыми отчетами этнографических экспедиций 1912, 1913, 1916 гг.⁵ Визуальная часть экспедиционных материалов – фотографии еврейских памятников, отснятых в основном участником экспедиции, впоследствии известным советским графиком Соломоном Юдовиным отложились помимо упомянутого Этнографического музея в Центре «Петербургская иудаика», где хранится наиболее крупный фрагмент фотоархива Ан-ского – 320 фотографий, из общего количества около 1500 единиц, сделанных в ходе экспедиции. Разрозненные осколки этого комплекса находятся в Центральном архиве истории еврейского народа, Иерусалим, Музее Израиля в Иерусалиме, Музее Эрец-Исраэль в Тель-Авиве.

Одесса – Киев. Другое крупное собрание с государственным статусом – Всеукраинский музей еврейской культуры имени Менделе Мойхер-Сфорима, – было организовано на юге России в Одессе. Музей разместили в двухэтажном здании по ул. Бебеля, 2, и его открытие состоялось 6 ноября 1927 года. Хотя организацией музея занимался П. Сегал, директором в созданном музее был назначен упомянутый Борис Рубштейн. Одной из важных стратегий деятельности музея также стала экспедиционная работа по всему Центральному и части Западного региона тогдашней территории Украины с целью сбора экспонатов, создания натуральных рисунков традиционной еврейской застройки и, особенно, синагог. Созданные по сведениям директора Одесского историко-краеведческого музея В. Солодовой «кружки друзей» музея в России и Белоруссии помогали собирать для него экспонаты. К 1937 году музей насчитывал более 30 тыс. экспонатов, куда входили материалы, присланные со всего мира (Нью-Йорк, Париж, Вена, Буэнос-Айрес, Мельбурн)⁶. Значительная

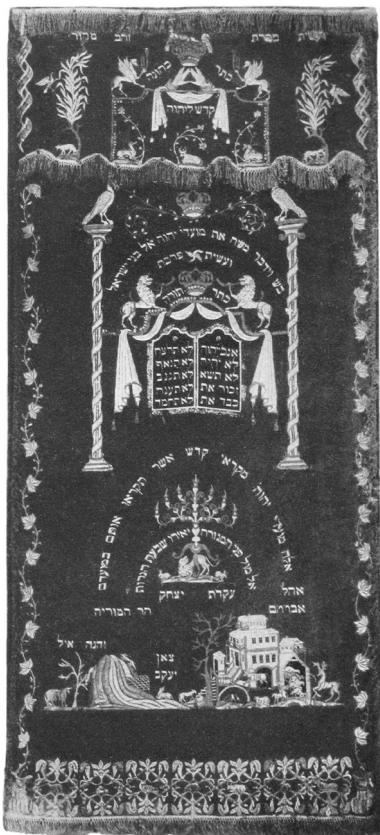


Эммануил Шехтман. «Из истории войны». Холст, масло. Всеукраинский музей еврейской культуры имени Менделе Мойхер-Сфорима, Одесса. (J.S. Das Allukrainische Staatsmuseum für jüdische Kunst auf den Namen von Mendele Mojcher Sfurim in Odessa // Menorah. – Wien-Berlin, 1932. – X. Janrgang. – Nr. 9/10. – S. 377.)

часть собрания живописи (в музее хранились работы Шагала, Тышлера, Альтмана, Рыбака, Маневича и др.) поступила из закрытой в 1932 году Киевской художественной профшколы⁷. Несомненно, что значительная часть ритуальной иудаики была передана в музей из закрытых в 1920-30-е годы синагог. Одна из редких публикаций об этом музее с воспроизведением уникальных фотографий – общего вида экспозиции и репродукций, вероятно, не сохранившихся произведений искусства – предметов иудаики и картины Эммануила Шехтмана⁸ «Из истории войны», вышла в немецкоязычном журнале «Менора» в 1932 году⁹. Уже через два года после этого, в 1934 году музей был закрыт, а накануне войны, летом 1940 года очевидно, к всеобщему удивлению, обновленная экспозиция музея была вновь открыта для широкой публики. Много раз музей подвергался изъятию властями экспонатов, а также, уже во время оккупации – вывозу коллекций германо-румынскими властями. Уже после войны часть коллекции бывшего еврейского музея (230 предметов синагогальной утвари, бсамимы, короны Торы, кубки, ханукки и др. ювелирные



*Уголок в комнате, посвященной
Менделе Мойхер-Сфориму.
Вид экспозиции во Всеукраинском музее
еврейской культуры имени Менделе
Мойхер-Сфорима, Одесса. (Ibid – S. 393)*



*Парохет – завеса на двери Арон-
Гакодеша. (Ibid – S. 396.)*

произведения) была возвращена в Одесский археологический музей, где ее и обнаружили в 1951 году. При дальнейшей обработке коллекции был вынесен вердикт о нецелесообразности их хранения в этом музее. В результате сложных перипетий коллекция в 1952 г. была отправлена в запасники Киевского государственного исторического музея¹⁰, откуда в 1964 году перешла в созданный Музей исторических драгоценностей Украины, находящегося ныне на территории Киево-Печерской лавры. Бывшая «одесская» коллекция попала в поле зрения уже нового поколения киевских музейщиков в 1989 году, когда были открыты запасники и обнаружено собрание еврейского ритуального серебра, насчитывавшее около 400 экспонатов. Другой комплекс киевского собрания иудаики имел местные корни: часть еще в 1912-14 гг. была приобретена Киевским художественно-промышленным и научным музеем (позже Всеукраинский исторический музей им. Т. Г. Шевченко, ныне Национальный музей истории

Украины), а также поступила из таможни. Большая часть ритуального серебра – это конфискованные в 1920-30-годах из синагог предметы утвари. Эта группа собрания пережила эвакуацию и после войны вновь вернулась в Киев. Из общего количества экспонатов около 100 единиц – торашилды, более 60 приборов для воскурения благовоний на исходе шабата – годесов или бсамим, примерно 50 – наверхия Торы – риммоним, примерно столько же указок для чтения торы – ядов, 39 корон Торы. После реставрации значительной части коллекции они были показаны во многих странах мира (Финляндия, Люксембург, Италия, США), изданы научные публикации, каталоги и альбомы. Сегодня примерно 60 экспонатов находятся в постоянной экспозиции¹¹.

Помимо организации центральных еврейских музеев, важное место в 1920-х годах, особенно в Украине – на территориях бывшей черты оседлости, занимало исследование и собирательство памятников еврейской культуры для исторических и краеведческих музеев. В 1920-е годы Всеукраинская археологическая комиссия (ВУАК) инициирует изучение памятников народного искусства в регионах. Отчеты директоров местных музеев и сотрудников ВУАК (Ф. Молчановского, Г. Бриллинга, Д. Щербаковского, Е. Левицкой и др.), отложившиеся в фондах ВУАК научного архива Института археологии показывает значительный интерес к памятникам еврейского искусства, беспокойство по поводу их разрушения и призывы к немедленной фиксации и реконструкции. Для Музея украинского искусства в Харькове собирали материалы С. Таранушенко и П. Жолтовский, – ныне эта фотоколлекция хранится в Институте рукописи НБУ им. В. И. Вернадского НАН Украины¹². Фотографии памятников черты оседлости Правобережья и Подолии были сделаны во время экспедиций и сбора материалов для этого музея тогдашним его сотрудником Павлом Жолтовским (1904 – 1986) и оставались в Харькове вместе со всей коллекцией музея до 1933 года, когда оба ученых были репрессированы, а их материалы чудом сохранены и переправлены в Киев¹³. Другое киевское собрание заведующего отделом народного искусства Всеукраинского исторического музея – фонд Данилы Щербаковского, сохранился в научном архиве Института археологии НАН Украины и содержит фотографии синагог и еврейской застройки местечек, кладбищ и отдельных надгробий, выполненных ученым в период с 1900-х годов до 1926 г.¹⁴ Вместе со Щербаковским в экспедициях участвуют художники Н. Валукинский (1920-21 гг.) и М. Гвоздецкий (1926) – им принадлежат рисунки синагог и других объектов, встречающиеся в его собрании. Наряду с фотоснимками, ученый оставил письменные записи, дневники и некоторые этюды научного характера, которые свидетельствуют о его желании понять сущность и основу еврейской художественной традиции и символики, проникнуть в его глубинные корни и процессы. Эти разработки



Еврейское надгробие 1832 г. в Каменец-Подольском. Литография. Национальный художественный музей Украины. Документально-архивный отдел. Фонд 33. Оп. 3. Л. 9. Лист из книги: Кржемінський К. Пам'ятки єврейського мистецтва на Кам'янецьчині. Мацеви: єврейські надгробки. – Видання Кам'янецької художньо-промислової профшколи ім. Сковороди. – Кам'янець-Подільський, 1926

относится ко времени его последней поездки по Подолии и Волыни в 1926 году. Очевидно, что практической целью этих материалов, в частности, последней экспедиции было не только пополнение музейной коллекции, но и подготовка публикации. Это обозначалось и в Открытом листе, подписанном руководством ВУАК и раскрывающем полномочия Щербаковского на право исследований, с обращением к всемерной поддержке его работе на местах¹⁵. В 1927 году его работа о памятниках искусства Правобережья была напечатана в сообщении Всеукраинской археологической комиссии¹⁶. В отдельном разделе, посвященном еврейскому искусству, автор с первых строк подчеркивал важность исследования искусства евреев как главного населения правобережного местечка, материальная культура которого уничтожалась постоянными пожарами и во многом была стерта последствиями мировой и гражданской войны. Основная библиография, анализ архитектуры синагог, сюжеты росписей, описание предметов декоративно-прикладного характера и еврейских кладбищ со списком 120 сделанных фотографий – было кратким но точным взглядом профессионала-искусствоведа на еврейское искусство региона. Он определял его проблематику, не утратившую актуальности и сегодня, а в первоочередные планы на исследования 1927 года ставил обмеры и копирование росписей в ярышевской синагоги, так поразившей его своим убранством. Однако трагическая смерть ученого в 1927 году не

позволила осуществить его намерения, а отсутствия ожидаемых материалов сегодня не позволяет сказать, взялся ли кто-нибудь другой за эту работу.

Много сил приложил к созданию еврейского отдела Бердичевского социально-исторического музея его основатель Феодосий Молчановский и сотрудники Зёма Кельман и Шимон Гершкин. В 1930-е годы отдел содержал более 1200 экспонатов, поддерживал тесные связи с Одесским государственным еврейским музеем. По инициативе Молчановского в 1928-29 гг. статус заповедника местного значения получила часть бердичевского еврейского кладбища, он же хлопотал о присвоении статуса Всеукраинского государственного еврейского заповедника знаменитой деревянной синагоге в Погребище¹⁷. Кельман выдвигал идею основания Всеукраинского музея еврейской материальной культуры при институте еврейской культуры, которую поддерживали и киевские ученые¹⁸. Еще ранее с такой инициативой выступал другой исследователь памятников еврейской материальной культуры, коллекционер и высокий чиновник в области культуры и охраны памятников Исаак Аронович Маневич (1888 – 1976). В 1923-26 гг. он состоял Инспектором по делам музеев, выставок и экскурсионного дела Главполитпросвета Наркомпроса УССР. В 1927 году он подает докладную записку в Археологический комитет при ВУАН с предложением организовать секцию по изучению еврейского искусства в Украине. Среди его аргументов подчеркивалось, что именно на территории Украины сосредоточились первоклассные самобытные образцы еврейского искусства, и проследить «процесс взаимообобщения форм еврейского и украинского искусств – это великая и ответственная проблема, которая должна привести ее будущих исследователей к интереснейшим выводам...». В отзывах на его предложение от известных ученых, а также тогдашнего Наркомпроса РСФСР А. Луначарского подчеркивалась важность собранных им материалов еврейской старины (изображения синагог, памятников народного искусства), необходимость издания его альбомов¹⁹. Исходя из имеющихся сведений, можно предположить, что он изучал еврейские памятники не только в полевых исследованиях по местам их естественного бытования, но и когда запускалась машина ликвидкомов, в его бытность Ученым специалистом Политотдела религиозного культa живописи во Всеукраинской комиссии по ликвидации имущества религиозных установлений всех культов. Судьба собранных им материалов остается неясной²⁰.

В Подолии на Винничине свою деятельность разворачивал Густав Вольдемарович Брилинг (1867 – 1940-е гг.) – директор, а позже научный сотрудник Винницкого историко-бытового (ныне краеведческого) музея, где была собрана большая коллекция иудаики. Наряду со сбором предметных экспонатов ритуального и бытового назначения, отражающих кустарный промысел евреев края, сотрудниками музея выполнялись фотографии

еврейских домов, улиц, заездов, синагог. Альбомы с этими изображениями, датированные 1927 годом показывают виды т.н. винницкой Иерусалимки – еврейских кварталов Винницы²¹. По воспоминаниям его старшего сына Георгия, отец в сотрудничестве с Одесским еврейским музеем собирался издать совместный альбом о памятниках еврейской старины, однако постоянные репрессии, которым подвергался ученый, начиная с 1933 г. и по 1940, когда он был осужден и погиб в лагерях Гулага, не позволили осуществить этим намерениям²².

В этом ряду и подвижническая работа директора Каменец-Подольской художественно-промышленной школы Владимира Гагенмейстера (1887 – 1938), который вместе со своим коллегой Костем Кржеминским (1893 – 1937) наряду с изданиями по украинскому народному искусству выпускает труды по памятникам еврейского искусства – еврейским надгробиям Каменец-Подольского региона, архитектуре и росписям синагоги в местечке Смотрич²³. В конце 1930-х годов они были репрессированы и расстреляны, а из их раритетных изданий по иудаике пока найдена часть материалов из книги по надгробиям²⁴. Это и ряд других находок недавнего времени внушают надежду о результативности поисков если не самих вещей, то документов, фотоизображений и художественных произведений (прежде всего натуральных рисунков) памятников еврейской культуры. К ним относятся вышеуказанные исследования фонда С. Таранушенко и Д. Щербаковского, сделанные Ю. Лившицем, большая серия зарисовок местечковой архитектуры инженера и архитектора Н. П. Топоркова, часть которой находится в Государственном научно-исследовательском Музее архитектуры им. А. В. Щусева в Москве. Эти материалы дополняют другую часть его собрания, которая до недавнего времени хранилась в киевском НИИТИАГе (ныне переведена в Государственную научную архитектурно-строительную библиотеку им. В. Г. Заболотного, Киев) и была описана Ольгой Пламеницкой²⁵.

В том же щусевском музее архитектуры автором статьи была обнаружена и небольшая часть оригинальных рисунков, выполненных во время этнографических экспедиций 1927 г. для Музея еврейской культуры им. Менделе Мойхер-Сфорима в Одессе, которую осуществляли молодые студенты архитекторы Элохим Мальц и Ушер Хитер. Это виды синагог в Новом Полонном, Новом Константинове, Хмельнике, а также местечковой застройки. До этого времени вся коллекция их материалов, хранившаяся в самом музее до его ликвидации в 1941 году, считались погибшей во время оккупации Одессы. По сведениям одесского коллекционера Т. И. Максимюка, у которого сохранилось 26 фотографий с оригиналов этих рисунков, за время их 3-х месячной экспедиции было зарисовано свыше ста объектов: домов, сооружений, кладбищ²⁶. По названию населенных пунктов – местоположению изображенных объектов – сегодня можно очертить маршрут их экспедиции, в который входили вместе с упомянутыми,



Илья Мальц. Синагога в Хмельнике. 1929 г. Бумага, карандаш, уголь. 72 x 54. Подпись после года (1929 г.) в правом нижнем углу «г. Хмельник. Старая каменная синагога на «старом базаре». ГНИ Музей архитектуры им. Щусева, Москва. № РВ 3382

Илья Израилевич Мальц (1898 – 1973). Фото 1945 г. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2466 (Московское отделение Союза архитекторов СССР (МОСА). Оп.6. Ед. хр 186

местечки Староконстантинов, Изяслав, Полонное, Бердичев, Меджибож и др. Поиски обстоятельств этих поездок и биографий самих авторов привели в другое московское учреждение – Российский государственный архив литературы и искусства, где среди материалов Московского отделения Союза архитекторов СССР удалось найти личное дело архитектора Ильи Мальца²⁷. Из материалов дела стало известно, что Илья Израилевич (Элюким Азрилевич) Мальц родился в 1898 году в Одессе, с 1923 по 1929 годы учился на архитектурном факультете Одесского института изобразительных искусств по специальности «архитектор-художник», уже в послевоенное время переехал в Москву и стал членом Московского

отделения Союза архитекторов СССР, был востребован как архитектор во многих проектах и умер в Москве в 1973 году. По поводу его сотрудничества с еврейским музеем в Одессе сообщалось следующее, что с 1924 по 1936 годы И. Мальц участвовал в семи экспедициях по изучению, зарисовкам и обмерам памятников архитектуры и скульптуры [очевидно еврейских надгробий] в западной части УССР (Подолія и Волинь).

Выводы. Таким образом, не смотря на бурный всплеск интереса к памятникам еврейской культуры, создания ряда специализированных еврейских музеев, а также отдельных коллекций иудаики в общих исторических и краеведческих музеях, всех их постигла трагическая участь, связанная в конечном итоге с Холокостом. Советская система уже накануне войны развалила «еврейское» музейное дело, а сами коллекции в результате ликвидации их первичной «прописки», немецкой оккупации и перераспределений того, что осталось в итоге всех лишений, оказались разбросанными по всему миру. Важной задачей современного культурного и музейного строительства стал систематический поиск этих бесценных памятников и их следов. Организации-преемники ликвидированных еврейских музеев, такие как Центр по изучению памятников еврейского искусства и созданию еврейского музея «Петербургская иудаика» (Санкт-Петербург), Музей истории евреев Одессы «Мигдаль-Шораши́м» (Одесса), Научный центр иудаики и еврейского искусства им. Ф. Петряковой (Львов), другие специализированные и общинные еврейские организации, а также отдельные исследователи вовлечены в этот процесс²⁸. Учитывая масштаб утрат, любая находка документов, визуальных изображений и артефактов старой иудаики может оказаться революционной и не только дополнить, но и внести серьезные изменения в наши знания о материальной среде того или иного местечка, либо представления о художественной типологии памятников определенного региона. И здесь особенно острой видится точка зрения академика Б. Фармаковского, высказанная на работу упомянутого Исаака Маневича и необходимость публикации его собраний: «Эти материалы должны быть использованы при всяком в будущем научном труде, который будет трактовать историю материальной культуры или искусств... Необходимость издания ясна тем более, что в дальнейшем уже никому не удастся собрать подобный материал, т.к. быт быстро меняется, и всякая старина исчезает часто бесследно»²⁹. Как ни печально, пророчество академика 1927 года сбылось намного быстрее, чем он мог тогда полагать, и дошедший до нас корпус памятников, музейных артефактов и документов — лишь незначительные фрагменты не только погибшей еврейской Атлантиды, но и старых еврейских музеев, хранивших о ней память. Для нас эта цивилизация и ее «музейная» карта уже перестали быть *terra incognita*, но еще слишком много белых пятен, которые нуждаются в глубоком и кропотливом изучении и дожидаются своих исследователей.

Примечания:

1. Глембоцкая Г. Деятельность еврейских общественных организаций Львова в области сохранения национально-культурного наследия (1910 – 1930-е годы) // Доля єврейських громад Центральної та Східної Європи в першій половині ХХ століття. Збірник наукових праць. Матеріали конференції 26-28 серпня 2003 р. – К., 2004. – С. 262.
2. Подробно о деятельности Комитета по опеке над памятниками еврейского искусства во Львове, львовских коллекционерах еврейского искусства и создании Музея еврейской религиозной общины во Львове см: Глембоцкая Г. Деятельность еврейских общественных организаций Львова. – С. 262 – 272., а также оригинальное отчетное издание Комитета: Sprawozdanie. Kuratortum Opieki nad Zabytkami Sztuki Żydowskiej przy Żydowskiej Gminie Wyznaniowej we Lwowie. – Lwow, 1928, и наиболее фундаментальная работа: Borzumska Zofia, Kuratorium Opieki nad Zabytkami Sztuki Żydowskiej przy Żydowskiej Gminie Wyznaniowej we Lwowie, Kwartalnik Historii Żydów. – 2005. – № 2. – S. 153-173.
3. Чмелик Р. Відродження знищеного світу // Культура галицьких євреїв. Зі збірком Музею етнографії та художнього промислу у Львові. Каталог виставки. – Львів, 2006. – С. 9-10. О деятельности и коллекции Максимилиана Гольдштейна см.: Фаїна Петрякова. Максимільян Гольдштейн. Сторінки біографії // Незалежний культурологічний часопис «І». – Львів, 2008. – Число 51. <http://www.ji.lviv.ua/n51texts/petryakova.htm>
4. Здесь и дальше: Лукин В. «...Академия, где будут изучать фольклор» (Ан-ский – идеолог еврейского музейного дела) // Еврейский музей. Сб. статей (Сост. В. А. Дымшиц, В. Е. Кельнер). – СПб: Центр «Петербургская иудаика», Симпозиум, 2004. – С. 57-94.
5. О материалах Ан-ского также см: Канцедикас А., Сергеева И. Альбом еврейской художественной старины Семена Ан-ского, – М. Мосты культуры, 2001; Сергеева І. Архівна спадщина Семена Ан-ського у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – К.: Дух і літера, 2006. – 544 с.
6. Здесь и дальше: Солодова В. Одесский музей еврейской культуры (1927 – 1941) // Доля єврейської духовної та матеріальної спадщини в ХХ столітті. Збірник наукових праць за матеріалами ІХ Міжнародної наукової конференції. Київ, 28-30 серпня 2001 р. – К.: Інститут юдаїки, 2002. – С. 250-258.
7. Бывшая художественная студия «Культур-Лиги», которой руководил Марк Эпштейн. Позже, в 1932 г. она была присоединена к другой городской профшколе и на их основе создан Киевский индустриально-художественный техникум.
8. С 1927 г. по 1934 г. Э. Шехтман был членом секретариата художественной секции всеукраинского общества «Гезкулт» (Общество пролетарской еврейской культуры), которое в 1929 г. командировало его на должность заведующего художественным отделом одесского еврейского музея. Шехтман значительно пополнил художественную коллекцию музея, приобрел и получил в дар для нее большое количество работ многих еврейских художников. (<http://www.eleven.co.il/article/14816>)
9. J.S. Das Allukrainische Staatsmuseum für jüdische Kunst auf den Namen von Men-dele Mojcher Sfurim in Odessa // Menorah. Jüdisches familienblatt für wissenschaft / kunst und literature. – Wien-Berlin, 1932. – X.Janrgang. – Nr. 9/10. – S.393-394. Фото см.: S. 377,378, 395, 396.
10. Автор благодарит директора Одесского историко-краеведческого музея Веру Владимировну Солодову за предоставленные описи экспонатов музея 1952 г.,

и акт об их подготовке для отправки в Киевский государственный исторический музей (Д-11393).

11. Романовська Т. Доля єврейського ритуального срібла з колекції Музею історичних коштовностей України // Доля єврейської духовної та матеріальної спадщини в ХХ столітті. Збірник наукових праць. Матеріали ІХ міжнародної наукової конференції, Київ, 28-30 серпня 2001 р. – К.: Інститут юдаїки, 2002. – С. 259-265; Волковинская Е., Романовская Т. Коллекция иудаики XVIII – начала ХХ вв.: Из собрания Музея исторических драгоценностей Украины // Серебро // Шедевры еврейского искусства. – М.: Имидж, [1993]. – Т. 3. – С. 364-378.
12. Інститут рукописи НБУ ім. В. І. Вернадського НАН України. Фонд С. А. Таранушенка. Ф. № 278. Д.: 419, 421, 473 (найбільше крупний фрагмент фотоколекції єврейських пам'яток з наукових експедицій 1920-30-х гг.), 476, 478, 489, 494, 495, 498, 499, 579, 651.
13. После ареста Таранушенко музейные материалы, хранившиеся в окованном железом сундуке, удалось сберечь его другу и соратнику профессору художественного института К.Н. Жукову. Он перевез багаж в харьковский Дом архитектора, однако в 1939 году сам трагически погиб, и сундук остался бесхозным. Во время войны его переправили в Киев, где он «встретился» с прибывшим в 1953 году из ссылки своим владельцем. Мизина В. Стефан Таранушенко: Страницы биографии / В. Мизина // Событие. – 2002. – Ноябрь, № 47. – С. 22.
14. НИИ Археологии НАН Украины. Научный архив Д.М. Щербаковского. Ф. 9, Д.: 44, 66, 73, 74, 80 (основные комплексы – «Єврейське мистецтво»). 1900-1920 гг.); д.: 11, 15, 37, 38, 40, 42, 43. Коллекции Таранушенко и Щербаковского стали известны благодаря публикации Юлия Лифшица в 1992 году: Лившиц Ю. Две неизвестные коллекции по истории материальной культуры евреев восточной Европы // История евреев на Украине и в Белоруссии: Экспедиции. Памятники. Находки / Сост. Лукин В. М., Хаймович Б. Н., Дымшиц В. А. – СПб.: Петербургский Еврейский университет: Институт исследований еврейской диаспоры, 1994. – Вып. 2. (Труды по иудаике) – С. 152-158.
15. Фонд ВУАК. Д. 80. Л. 8-8об. Відкритий лист ВУАК Данилові Михайловичу Щербаківському на право провадити археологічні розшуки та розкопки в межах колишньої Волинської губернії та Поділля.
16. Щербаківський Д. Памятки мистецтва на Правобережжі // Коротке звітання Всеукраїнського Археологічного комітету за 1926 р. (З каталогом звітної виставки). – К., 1927. – С. 191-209 (отдельный раздел в статье назывался «Єврейське мистецтво», С. 204-209).
17. Научный архив Института археологии. Фонд ВУАК. Д. 309/6. «Короткий звіт про роботу співробітника Музею Мовчанівського Т. М.» 23. І. 1929. (6 л. + 1). В отчете про работу Бердичевского музея в 1928 г. Ф. Н. Молчановский пишет, что в ноябре: «підняв клопотання про оголошення синагоги «кравців» у м. Погребищі (17 ст.) за заповідник єврейської культури. Перевів виїзд та вивчення на місці справи з утворенням нового заповідника. Переведено фото-знімку...», підписано 23 января 1929 г.
18. Марищенко О. Пам'яткоохоронна діяльність відділу єврейської культури бердичівського музею у 20-30-х рр. ХХ ст. // Доля єврейської духовної та матеріальної спадщини в ХХ столітті. Збірник наукових праць. Матеріали ІХ міжнародної наукової конференції, Київ, 28-30 серпня 2001 р. – К.: Інститут юдаїки, 2002. – С. 292.

19. Благодарю за ссылку о материалах И. Маневича и консультации историка Ефима Меламеда. См.: Научный архив Института археологии. Фонд ВУАК. Д. 168. Л. 3-4. Докладная записка ВУАКу И. А. Маневича в деле исследования памятников еврейской материальной культуры (ВУАК. Реєстр звітів за пророблену роботу уповноважених ВУАКу. Інструкція профвідпусток, біографія І. Зборовського, доповідна записка Маневича І. в справі дослідів пам'яток єврейської матеріальної культури і інш. 1927.). Л. 3-4. В прилагаемых отзывах профессора А. Белецкого говорилось об одном из альбомов И. А. Маневича «Еврейская художественная старина», который был «плодом его долгой работы, кропотливых разысканий в глухих углах Украины, Литвы и Белоруссии», подчеркивалась научная ценность его коллекции, уточнялись ее материалы: «Польские, украинские, западноевропейские влияния заметные в зодчестве, памятниках резьбы, живописи, орнаменте «Еврейской старины»; академик, археолог Б. Фармаковский писал о своем знакомстве с «частью таблиц, представляющие еврейскую старину (деревянные здания, утварь, рукописи и др.)», о «выдающемся интересе» работы Маневича о старо-еврейском искусстве писал в своей рецензии А. Луначарский.
20. Приклонская В. В. К истории комплектования коллекции графики. Русская графика из собрания И.А. Маневича. Материалы IX Боголюбовских чтений, 9-10 июня 2004 года, Саратов, Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева См.: (<http://www.sgu.ru/ogis/bogo/mat9/mat9-9.html>). Во время войны, в 1942 году Маневич оказывается в Саратове, где и проводит вторую часть жизни, не афишируя свою деятельность в украинский период. Если предположить, что с конца 1920-х гг. до 1941 г. он продолжает жить в Харькове, что требует специальных изысканий, то, вероятно, что его семейный архив, в том числе и еврейские материалы, погибли во время немецкой оккупации города.
21. См.: Густав Вольдемарович Брилинг (<http://www.history.vn.ua/article/ymmr19u50.html>); Липская А. Изделия ремесленников штетлов в коллекции Винницкого краеведческого музея // «Штетл» як феномен єврейської історії: Матеріали конференції, Київ, 30 серпня – 3 вересня, 1998. – К.: Інститут юдаїки, 1999. – С. 260-262; Липская А. Винниця Ієрусалимка в Винницьких музеях // Доля єврейської духовної та матеріальної спадщини в ХХ столітті. Збірник наукових праць за матеріалами IX Міжнародної наукової конференції. Київ, 28–30 серпня 2001 р. – К.: Інститут юдаїки, 2002. – С. 295-297. Наибольший интерес в этом собрании представляет большая коллекция пряничных досок, т.н. «пурим-бретль» – деревянные формы разных очертаний с вырезанными узорами и символикой, которые оттиском переносились на тесто для украшения печенья, выпекаемого на праздник Пурим.
22. Государственный архив Винницкой области. Ф.Р-5257. Оп. 1. Д. 2. Лукин В. Традиционное еврейское искусство глазами украинских краеведов // Канон и свобода. Проблемы еврейского пластического искусства. М.: Дом еврейской книги, 2003. – С. 79-81.
23. Кржемінський К. Пам'ятки єврейського мистецтва на Кам'янецьчині. Мацеви: єврейські надгробки. – Видання Кам'янецької художньо-промислової профшколи ім. Сковороди. – К.-П., 1926.; Кржемінський К., Гагенмейстер В. Архітектура та стінні розписи синагоги м-ка Смотрич. – Видання Кам'янецької художньо-промислової профшколи ім. Сковороди. – К.-П., 1929. Вполне возможно, что в еще одном издании: Гагенмейстер В. Містечкова архітектура на Поділлі. – К.-П., 1927, исходя из его названия, могли быть приведены еврейские памятники, но из-

- за отсутствия сохранившихся экземпляров, мы можем только предполагать это. О самой школе, авторах и их изданиях см.: Паравійчук А. Школа Гагенмейстера // Жовтень. – 1983. – № 4. – С. 105-107; Каменська Л. «Дворянин, чужа, класово ворожа людина...». Кость Кржемінський, хто він насправді? // Україна. – 1993. – № 18. – С.13; Білокінь С. «Білі круки» подільського друкарства // Пам'ятки України. – 2000. – № 3-4.
24. Папка с литографическими изображениями надгробий еврейского кладбища в Каменец-Подольском была атрибутирована автором в фондах Национального художественного музея Украины. Она входит в фонд под названием «Коллекция фотографий и репродукций, собранных Н. Ф. Беляшевским и Д. М. Щербаковским» (Документально-архивный отдел. Фонд 33. Оп.3). Автор выражает признательность сотрудникам музея Юлии Литвинец и Ларисе Амелиной за помощь в работе с этим комплексом и его атрибуции.
25. Об этой части коллекции см.: Пламеницька О. Деякі риси архітектури подільських міст і містечок за матеріалами колекції Миколи Топоркова // Архітектурна спадщина України. Питання історіографії та джерелознавства української архітектури (за ред. В. Тімофійенка). – К.: Українознавство, 1996. – Вип.3. – Ч.2. – С. 189-198.
26. См.: Лостман И. Три выставки // Мигдаль Times. – Одесса, 2001. – № 16. (<http://www.migdal.ru/article-times.php?artid=2417>). Еще одна коллекция репродукций работ Мальца и Хитера хранится в Центральном архиве истории еврейского народа (Иерусалим) и составляет по описи его сотрудника В. Лукина 19 фотографий с их графических рисунков.
27. РГАЛИ. Ф. 2466 (Московское отделение Союза архитекторов СССР (МОСА). Оп. 4-7. Личное дело члена МОСА И.И. Мальца (Элюкима Азрилевица). Там же сообщалось, что часть этих работ была приобретена Музеем архитектуры в Москве, а также экспонировалась на выставках в Академии архитектуры и Дома архитектора.
28. Отдельные статьи о еврейских коллекциях, музеях, краеведческих изысканиях см. в изданиях Института иудаики, в частности: Доля єврейської духовної та матеріальної спадщини в ХХ столітті. Збірник наукових праць. Матеріали ІХ міжнародної наукової конференції, Київ, 28-30 серпня 2001 р. – К.: Інститут юдаїки, 2002; Єврейське краєзнавство та колекціонування. Збірник наукових праць. Матеріали ХІІ міжнародної наукової конференції. 24-26 серпня 2004. – К.: Інститут юдаїки, 2005. Проблеме еврейского собирательства, старым коллекциям и методологии еврейского музея также посвящены работы: Петрякова Ф. Еврейское музейное дело, индивидуальное коллекционирование на украинской этнической территории. Конец XIX – начало XXI ст.: Обратный отсчет к будущему // Запорожский государственный университет. Запорожское городское отделение общества «Украина-Израиль». 5-е запорожские чтения. – Запорожье, «Диво», 2001 г.; Котляр Е. Еврейский музей: дефиниции, типология, методология и практика экспозиционного проектирования. К постановке проблемы // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків: ХДАДМ, 2006. – № 12. – С.64-94; Котляр Е. Крепость диаспоры. Три времени сатановской синагоги // Архитектура и престиж. – К., 2002. – № 5-6 (25). – С. 48-51.
29. Отзыв академика Б. Фармаковского на докладную записку И. А. Маневича (Научный архив Института археологии. Фонд ВУАК. Д. 168, л. 3(об) – 4.

ИУДАИЗМ В КУЛЬТУРЕ ГРУЗИИ. ЭКСПОНАТЫ ЕВРЕЙСКОГО ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ ГРУЗИИ

Лела Цицуашвили

Аннотация. В статье рассматривается деятельность еврейского музея, работавшего в тбилисской синагоге в 1933-1951 гг., история формирования этой коллекции, выставка 2008 года в Национальном музее Грузии, где были представлены 150 экспонатов из этого музея, отражавших жизнь и быт еврейской общины Грузии конца XIX – начала XX века. Особое внимание уделяется судьбе и работам еврейского художника-самоучки Шалом Кобошвили, посвятившего свое творчество обычаям грузинских евреев.

Ключевые слова: Еврейский историко-этнографический музей Грузии, грузинские евреи, еврейское традиционное искусство, художник-аматор Шалом Кобошвили.

Анотация. Цицуашвили Л. Иудаизм в культуре Грузии. Экспонаты Еврейского историко-этнографического музея Грузии. В статті розглядається діяльність єврейського музею, який працював у тбіліській синагозі в 1933-1951 рр., історія формування цієї колекції, виставка 2008 р. у Національному музеї Грузії, де були представлені 150 експонатів з цього музею, які віддзеркалювали життя та побут єврейської громади Грузії кінця XIX – початку XX ст. Особлива увага приділяється життю та творам єврейського художника-аматора Шалом Кобошвілі, який присвятив свою творчість звичаям грузинських євреїв.

Ключові слова: Єврейський історико-етнографічний музей Грузії, грузинські євреї, єврейське традиційне мистецтво, художник-аматор Шалом Кобошвілі.

Annotation. Tzitzuashvili, L. Judaism in Georgian Culture: Items on Display at the Jewish Historico-Ethnographic Museum of Georgia. The article is a study of the activity of the Jewish Museum which functioned at the Tbilisi Synagogue during the years 1933-1951, the history of the creation of this collection, and the 2008 exhibit at the National Museum of Georgia, where more than 150 items from the collection were displayed, reflecting the life and daily surroundings of the Jewish community of Georgia at the end of the 19th-beginning of the 20th centuries. The article pays attention especially to the fate and works of the Jewish autodidact artist Shalom Koboshvili, who had devoted his art to the ways and customs of Georgian Jews.

Keywords: The Jewish Historico-Ethnographic Museum of Georgia, Georgian Jews, Jewish traditional art, amateur artist Shalom Koboshvili.

Еврейская диаспора в Грузии одна из древнейших – согласно грузинской летописи XI века «Картлис Цховреба» (Житие Картли) евреи здесь появились в VI веке до н.э. Их приход на грузинскую землю связан с разрушением Первого Иерусалимского Храма вавилонским царем Навуходоносором в 586 году до н.э. и изгнанием евреев из Иерусалима, с чего началась первая миграция еврейского народа и их расселение в диаспоре. Бежавшие из Иерусалима евреи, пришли в Мцхета (древняя столица Грузии) и попросили землю у мцхетского мамасахлиси (правителя), обязавшись платить ему подать. Древнейшие археологические свидетельства пребывания евреев в Грузии – могильные камни близ Мцхета, датируются III – V веками н.э.

© Цицуашвили Л., 2009

Еврейское искусство – понятие очень широкое и иногда неопределенное. Подобно истории иудейской религии, евреев и их жизни, история еврейской культуры охватывает множество мест и времен. Особенностью иудаизма, позволившей ему процветать на протяжении веков преследований и изгнаний, стала способность религии и самого народа к адаптации и различным изменениям. Еврейская религиозная жизнь неизменно включала в свою ткань влияния тех обществ, где жили евреи. Влиянию разных культур исторически было подвержено и их искусство. Дошедшие до нас памятники еврейского искусства – в основном культовые предметы и украшения, были необходимы для соблюдения обычаев при исполнении ритуалов, праздничных церемоний, а также использовались в повседневной жизни. Причина преобладания церемониального по духу искусства над его собственно эстетическим началом коренилась в следовании евреями Второй Заповеди, запрещающей изображения.

В Грузии особенно долго и ревностно следовали этой традиции, вплоть до середины XX века. **Надо отметить, что на этой земле было и совершенно особенное отношение к евреям.** Это одна из немногих стран в мире, где не было антисемитизма, где евреи никогда не жили в гетто, их не просто не притесняли, но проявляли к ним особую доброжелательность. Все это способствовало многовековой дружбе между двумя народами, это же обусловило и ассимиляцию, проявившуюся здесь с особенной силой. Кроме религиозной сферы грузинские евреи не употребляли еврейский язык, а говорили на грузинском. Несмотря на такую тесную включенность в грузинскую этническую среду, грузинские евреи особенно бережно соблюдали и пронесли сквозь века свою веру, религию, традиции, самобытную культуру. К сожалению в Грузии сохранилось не так много памятников материальной культуры, даже здания синагог датированы не ранее конца XIX века – более ранние постройки практически не сохранились. В Грузии также не существовало прецедента изучения истории и культуры евреев вплоть до XX века. **Фундамент научного исследования исторического** прошлого грузинских евреев был заложен основанием Еврейского историко-этнографического музея Грузии, который функционировал в Тбилиси в 1933-1951 годах и располагался в здании бывшей купольной синагоги, построенной в конце XIX века. **Музей был открыт по инициативе группы тбилисских и ленинградских научных сотрудников при поддержке общества грузинских евреев.** Первоначально это было лишь научное учреждение. В 1933-1936 годах в компактно населенные евреями регионы устраивались этнографические экспедиции, с целью комплектации музейной коллекции. Были собраны зарисовки, фотоматериалы, национальные костюмы, аксессуары, амулеты, культовые и религиозные предметы, торы и бытовые вещи. Как уже отмечалось выше, несмотря на многовековую жизнь и тесные

культурные контакты с грузинами, здешние евреи оберегали собственные традиции, обычаи, религию. В частности, неукоснительное соблюдение Второй Заповеди Моисея сказалось и на запрещении изучения и развития изобразительного искусства. Так ко времени основания музея в Грузии не было художников еврейского происхождения, как и не было картин на еврейскую тематику. Поэтому руководством музея были специально приглашены грузинские художники для участия в экспедициях, в которых они на месте фиксировали еврейские типы и их быт, характерные детали их традиционной культуры. На основе собранных материалов и экспонатов, уже потом, в музее, они писали картины. К сожалению, в Грузии не сохранилось в массе памятников еврейской материальной культуры, которые бы создавали эволюционное представление о местном иудаизме. Коллекция музея – это, в основном, экспонаты конца XIX–XX веков. В 1937 году была организована первая стационарная экспозиция «Старый и новый быт грузинских евреев», и музей уже мог принимать посетителей. В то время в фондах музея насчитывалось 16 тысяч экспонатов, в основном, этнографических и бытовых фотографий, различных документов. В коллекции изобразительного искусства музея около ста шестидесяти живописных и графических работ нескольких авторов. Еврейский историко-этнографический музей в то время имел огромное значение, являлся научным и культурным центром грузинского еврейства. В 1951 году, на фоне общей политики Советского правительства, музей был закрыт как очаг сионизма. Вскоре и здание синагоги было конфисковано. Коллекции были переданы в фонды Музея Грузии им. С. Джанашиа, Музей истории Тбилиси им. И. Гришашвили и Институт рукописей им. К. Кекелидзе. В 1988 году при содействии Академии наук Грузии была основана Ассоциация грузино-еврейских отношений. В 1992 году на основании указа правительства Грузии Ассоциацией был восстановлен еврейский музей в Тбилиси, который вновь расположился в здании старой синагоги, но функционирует лишь как научное учреждение. Из-за аварийного состояния здания коллекция музея вновь хранится в фондах музеев, входящих в состав Национального музея Грузии.

9 мая 2008 года в Национальном Музее Грузии (в Музее истории Тбилиси им. И. Гришашвили (Карвасла) была открыта выставка и издан полный каталог «Вечный огонь» (Культура и быт евреев Грузии), посвященная 60-летию независимости государства Израиль и 75-летию основания Еврейского историко-этнографического музея Грузии. 150 экспонатов из коллекции этого музея и были представлены на выставке. Это не вся коллекция музея, но экспонаты дают представление о жизни еврейской общины Грузии конца XIX – начала XX века, ее самобытности, традициям, и даже специфическому генотипу, о чем свидетельствуют



Традиционный свадебный наряд еврейской невесты



Праздничная одежда, обувь и предметы быта из обихода грузинских евреев

сами предметы. В экспозиции было около шестидесяти картин, главным образом, двух авторов, грузинского художника Давида Гвелесиани и еврейского художника-самоучки Шалом Кобошвили. Также были выставлены предметы религиозно-ритуального, бытового назначения, ткани, традиционные костюмы, старые фотографии. Особый интерес вызывают аматорские произведения вышеупомянутого Шалом Кобошвили, которые были созданы уже на закате его жизни. Он родился в 1876 году в бедной еврейской семье в провинциальном городе Ахалцихе и не смог получить полноценного образования. В возрасте восьми лет его отдали в хедер – еврейскую религиозную школу на обучение к раввину. Но он не смог до конца вынести установленных там строгих порядков и, спустя четыре года, оставил учебу. В двенадцать лет его отправляют к тете в Батуми. Его тетя и дядя приобрели для племянника книги, по которым (так же как и по уличным надписям) мальчик выучил азбуку и начал читать. В этом городе его заинтересовала работа художника из магазина литографий, и он с упоением наблюдал за художественным процессом, под воздействием которого и сам вскоре начал рисовать. Дядя даже отдал его на обучение в типографию. Однако его родители, узнав об этом, запретили мальчику рисовать и вернули его в Ахалцих, под предлогом того, что «рисование не еврейское ремесло». Кобошвили прожил тяжелую жизнь, работал чернорабочим на строительстве железной дороги, подручным торговца, ездил в разные города в качестве «курбата» (человек, который уезжал из Ахалциха в поисках работы или становился наемным работником). Он обошел Среднюю Азию, Пятигорск, Ростов, Батуми, Тбилиси, где впоследствии и поселился вместе с женой и восьмерыми детьми, работая то подручным торговца, то экспедитором в кооперативных и государственных учреждениях. По воле судьбы Шалом Кобошвили на склоне лет начал работать сторожем в Еврейском историко-этнографическом музее Грузии, который находился рядом с его домом. Удивительно, но этот, казалось бы, ничем не примечательный факт, способствовал рождению самобытного художника, которому к тому же суждено было стать первым еврейским художником Грузии, создавшим великолепную летопись еврейского духа. Ему пришлось пройти долгий и полный тяжелого физического труда путь, пока дремлющий врожденный талант и большой дух не проснулись вновь и не расцвели на закате его жизни, превратив работу обычного скромного сторожа в плодотворный творческий процесс. Когда он пришел в музей, работавшие там художники готовились к первой экспозиции. Наблюдая за их творчеством, он осмелился осуществить свою детскую мечту и начал рисовать: сначала простым карандашом скромные сюжеты, а затем акварелью и маслом. Поразительно, что человек, начавший рисовать в возрасте 61 года, сумел воссоздать целую эпоху быта грузинского еврейства с его характерными особенностями.



Сефер Торы (Свиток Торы)



Кетер Торы (Корона Торы)

Видимо, пытаясь восполнить упущенное время, творчество Кобошвили претерпело поразительную эволюцию за довольно краткий период. Основываясь на своих детских воспоминаниях, Кобошвили в своих произведениях воскресил жизнь и быт евреев грузинской провинции конца XIX века. Его картины содержат богатый и очень интересный этнографический материал быта и бычаев грузинских евреев, их жилых интерьеров, одеяний, типажей различных социальных слоев ахалцыхских евреев той эпохи, религиозные праздники, характерные ритуалы и традиции. Кобошвили не претенциозно и с подкупающей непосредственностью отображает мир, который остался в его прошлом. Некогда увиденное и пережитое красочно и выразительно выплеснулось в его работах. И неважно, что иногда в качестве бумаги он использовал обратную сторону старых чертежей или карт, главное он мог творить. В его памяти воскресали позабытые детские воспоминания, жизнь Ахалциха. На первый взгляд незатейливые и непрофессиональные, его картины поражают воображение зрителя простотой и вместе с тем яркостью восприятия жизни.

Творчество Кобошвили охватывает всего трехлетний период, в 1941 году он скончался. Но и этого оказалось достаточным, чтобы простым, доступным языком, подмечая даже незначительные детали, создать своеобразные документально-повествовательные картины. Его самобытный художественный дар не дал ему покоя уйти из жизни, не исполнив своего предназначения. Кобошвили оставил очень интересное, не имеющее ана-

логов наследие. И хотя грузинские художники обращались к еврейской тематике и писали заказные работы для Еврейского музея, Кобошвили был первым художником еврейского происхождения. Ведущей темой его творчества, собственно, и стали грузинские евреи. В ненавязчивой, повествовательной форме художник отображает провинциальную жизнь разных слоев еврейского общества с его буднями и праздниками. Это представляет собой особенно ценный этнографический материал, так как многое из того, что мы видим на его картинах уже почти забыто и не имеет распространения. В его работах как нельзя более слились еврейское и грузинское начала. Шалом Кобошвили скончался в возрасте 65 лет, еще при его жизни в 1940 году в еврейском музее ему устроили персональную выставку, и с тех пор его работы остались в музее. Для Кобошвили это явилось самым значительным событием в жизни. По некоему занятному совпадению именно спустя 65 лет после его смерти, удалось устроить вновь его персональную выставку, которая проходила летом 2006 года и была посвящена 130-летию со дня его рождения, был издан полный каталог. Картин Кобошвили ждала почти та же участь, что в свое время самого художника. Они прошли через долгий путь забвения к своему триумфу. Несколько десятилетий коллекция еврейского музея находилась в фондах, и даже для специалистов творчество Кобошвили, как и остальные экспонаты, оказалось открытием.

Картины Кобошвили интересны не только с сюжетной и этнографической точки зрения, но также своими чисто художественными достоинствами. Его первые работы довольно схематичны и неуверенны, но художник развивается очень быстро и уже справляется со сложными многофигурными композициями, перспективой; движения и позы становятся более свободными и динамичными. Наряду с карандашом он использует акварель, гуашь, смешанную технику и масляные краски. Несмотря на короткий срок его деятельности, можно говорить об определенной эволюции и усовершенствовании его творчества. Первые его рисунки карандашом и первые акварельные произведения довольно сдержаны и схематичны, движения и позы неестественны, но со временем он совершенствует свое мастерство, у него появляется узнаваемый почерк. Творческое наследие Кобошвили, которое насчитывает около шестидесяти произведений можно разделить на определенные тематические циклы: еврейские религиозные праздники, свадебный цикл, ритуально-обрядовые сцены, синагога, танцы, жанровые сцены и сцены городской жизни.

Свадебный цикл объединяет несколько интересных произведений, в центре которых ключевые моменты свадебного ритуала, который является общим во всех еврейских общинах мира, не смотря на самобытные традиции евреев разных стран. В жизни еврея бракосочетание – важнейшее событие, и одним из важных актов этого ритуала является написание на



Шалом Кобошвили. «Хлеб и сахар. Обручение». (Из свадебного цикла)



Шалом Кобошвили. ««Саиво – танец Перхули»». (Из танцевального цикла)



Шалом Кобошвили. «Молитве миссионеров»

бумаге или пергаменте, нередко с богатым художественным оформлением т.н. «кетубы» – брачного контракта. Сама церемония бракосочетания традиционно проходит под специальным балдахином – «хупой», который устроен так, что большой кусок ткани из шелка или бархата крепится на четырех столбах или поддерживается четырьмя людьми. На эту тему написана картина Давида Гвелесиани. Среди свадебного цикла картин Кобовили тематически первым сюжетом является «Хлеб и сахар. Обручение» – сцена помолвки в семье родителей. Главные атрибуты этой сцены – сладкий каравай и большая головка сахара – символизируют прочные семейные узы и сладкую совместную жизнь. Все сцены, связанные со свадебной тематикой, пронизаны празднично-ритуальной атмосферой. На первый взгляд, казалось бы, бытовой сюжет кройки платья невесты приобретает совершенно особый оттенок, благодаря веселому и торжественному настроению присутствующих при этом женщин. Одним из наиболее важных и необходимых моментов предсвадебной подготовки было посещение невестой ритуальной бани «микве» при синагоге для омовения и очищения, чему посвящена картина «Проводы невесты в баню». Перед «хупой» невесту сопровождала в «микву» для окупания в «тебилу» (тебила – бассейн, наполненный водой для очищения, куда невеста обязана была трижды окунуться с головой) шумная и веселая процессия. Впереди шествовали ашуги (музыканты), маленькие мальчики несли банные принадлежности и завязанные в узелках сладости, а невеста шла в окружении многочисленных женщин, украшенных разноцветными шальями. Эта картина интересна и с художественной точки зрения. В динамичной многофигурной композиции шествия по городской улице, несмотря на определенную схематичность, чувствуется оживленность и важность момента. Фигура невесты выделена светлым одеянием, на остальных женщинах пестрые платья и шали, которые наполовину прикрывают лица. В работе чувствуется усовершенствование художником техники акварели, краски прозрачные и чистые, она отличается богатым и изысканным колоритом. «Джейз – опись приданого» – традиционный предсвадебный ритуал, который был распространен как среди грузин, так и евреев, с определенными различиями. В еврейских семьях при этом ритуале накануне свадьбы в семье невесты присутствовали судья, раввин, хахам (служитель культа) и на второй стороне кетубы описывали приданое. Также интересна картина «Аджла – брачное ложе», эта традиция свадебной церемонии была распространена только у ахалцхских евреев. Город Ахалцихе находится недалеко от турецкой границы, поэтому в традициях и ритуалах здешних евреев довольно сильно ощущается восточное влияние. Даже в одеянии преобладают намного более яркие, насыщенные цвета, менее характерные для остальных представителей еврейской диа-

споры Грузии. Например, свадебный наряд невесты вместо традиционно белого, очень яркий и пестрый. Это т.н. «золотое платье», изысканный наряд ручной работы, вышивка золотыми нитями на дорогом шелковом или парчовом материале.

Остановимся на наиболее интересных сюжетах ритуально-религиозных картин Ш. Кобошвили. Так в «Молитве миссионеров» изображена сцена молитвы во время религиозного праздника Суккот (праздника Кущей). Праздник длится семь дней, и на это время сооружается «сукка» (ивр. – «шалаш») – главное место праздника. Обычно сукку, в частности ее крышу, которая должна в просветах открывать вид на небо, – украшают растениями и плодами, и саму постройку возводят при синагоге. На упомянутой картине изображена именно эта сцена.

Синагога в жизни евреев, особенно в странах диаспоры, имеет огромное значение, а ее «сакральность» как молитвенного учреждения определяет главный фактор – наличие одного или нескольких свитков Торы, самых священных предметов, которые хранятся в Ковчеге Завета («арон-кодеш» в традиции европейских евреев-ашкеназов, «гехал» – у евреев восточных стран) у стены, обращенной к Иерусалиму. Однако на протяжении веков синагоги кроме религиозной – молитвенной функции выполняли и роль дома собрания и обучения. Эта тематика также нашла отражение в творчестве Кобошвили в картинах «Хедер»; «Ритуальные розги»; «Празднование религиозного праздника Симхат-Тора в синагоге», где изображен торжественный и радостный момент обряда «гакафот» – пронесения Торы вокруг синагоги, сопровождающийся пением.

Еврейская тематика пронизывала все творчество Кобошвили, которое охватывало и бытовые сюжеты. В жанровых и городских уличных сценах отображен ежедневный быт представителей разных социальных слоев еврейского общества с их буднями и праздниками. Пример тому – танцевальный цикл из нескольких картин, среди которых: «Саиво – танец Хоруми», «Саиво – танец Перхули» и т.д. Здесь наиболее отчетливо видно взаимовлияние культур, погруженность в бытовой фон местного населения, но вместе с тем бережное охранение национальных особенностей и традиций. В одежде, как и в самих танцевальных сценах сочетаются элементы грузинского национального костюма, танца, музыкальных инструментов с еврейскими. Это, в свою очередь, уникальный материал для этнографов и историков костюма.

Творчество Ш. Кобошвили представляет значительный интерес не только благодаря разнообразной тематике, но и простой, непосредственной манере изображения, которая подчеркивается контрастной и яркой цветовой гаммой его работ. Они интересны цветовым строем, пропитаны восточным духом и колоритом.

Остальная часть коллекции картин еврейского музея не менее интересна по своим сюжетам, и это, как отмечалось, преимущественно работы грузинского художника Давида Гвелесиани. Но мы заострили внимание на творчестве Кобошвили – уникальном художнике, чья необычная биография и еврейское происхождение повлияли на особенный дух и язык его произведений. Он более тонко чувствовал и ощущал то, что было им когда-то увидено и пережито, и что спустя многие годы удалось запечатлеть на холсте и бумаге. Поэтому его работы более трогательны, в них столько тепла и обаяния, и они вряд ли могут оставить равнодушным зрителя. По-своему они напоминают картины знаменитого грузинского художника-самоучки Нико Пиросмани, с которым, как известно из рассказов Кобошвили, ему дважды довелось встретиться в молодости, и который якобы обещал обучить его живописи, но их дороги, по воле обстоятельств, впоследствии не пересекались.

Тема иудаизма в грузинской культуре конца XIX – первой половины XX века была фактически неизвестна и не исследована. Выставка работ Шалом Кобошвили в 2006 году и выставка «Вечный огонь» в 2008 с изданными полными каталогами пробудили огромный интерес специалистов и общественности и положили начало их новому научному изучению.

Библиография:

1. Труды Еврейского историко-этнографического музея Грузии. Т. I, Тбилиси, 1940, т. II, Тб., 1941, т. III, 1945 (на грузинском языке)
2. Паписмедов И. Увиденное, услышанное, пережитое. – Тель-Авив, 1980 (на грузинском языке)
3. Мамиствалашвили Э. История грузинских евреев. – Тбилиси, 1995.
4. «Житие Картли». – Тбилиси, 1955, 1979.
5. Чичинадзе З. Грузинские евреи в Грузии. – Тбилиси, 1904.
6. Давид. История евреев на Кавказе. – Тель-Авив, 1989.
7. Корн И. Иудаизм в искусстве. – М.: Белфакс, 1997.
8. Искусство в еврейской традиции. – Иерусалим: Библиотека-Алия, 1989.
9. Лау Исраэль Меир. Практика иудаизма. – Иерусалим: Масада, 1991.
10. In the Land of the Golden Fleece. The Jews of Georgia – History and Culture. Editors: Rachel Arbel, Lily Magal (Magalashvili), Tel-Aviv. 1992
11. Beyond the Golden Fleece. A Cultural History of the Jews of Georgia. – Bethesda, 2004.
12. Цицуашвили Л. Свадебный цикл в творчестве художника-самоучки III. Кобошвили // Кавказоведение. – №10, 2006. – С. 281-290.
13. Цицуашвили Л. Шалом Кобошвили. К 130-летию со дня рождения. Полный альбом-каталог выставки. Национальный Музей Грузии. – Тбилиси, 2006.
14. Цицуашвили Л. Вечный огонь. Культура и быт евреев Грузии. Полный альбом-каталог выставки, посвященной 60-летию независимости государства Израиль и 75-летию основания Еврейского историко-этнографического музея Грузии. Национальный музей Грузии. – Тбилиси, 2008.

ЕВРЕЙСКИЕ ХУДОЖНИКИ В УКРАИНСКОМ ФАРФОРЕ-ФАЯНСЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Ольга Школьная

Аннотация. Начиная с Корца, еврейского местечка, вся промышленная тонкая керамика Украины (фарфор-фаянс-майолика) была напрямую связана с культурой евреев. Кроме отдельных деятелей иудейских общин, причастных к этим предприятиям, на карте Украины существовали целые еврейские заводы отрасли XIX – начала XX века, возглавляемые членами семей раввинов.

Ключевые слова: фарфор, фаянс, евреи, Украина, XIX – начало XX века.

Анотація. Школьна О. Єврейські художники в українському фарфорі-фаянсі кінця XIX – початку XX ст. Починаючи з Корцю, єврейського містечка, уся промислова тонка кераміка України (фарфор-фаянс-майолика) була напряму пов'язана з культурою юдеїв. Окрім деяких діячів єврейських спільнот, дотичних до цих підприємств, на мапі України існували цілі єврейські заводи галузі XIX – початку XX століття, очолювані членами родин рабинів.

Ключові слова: фарфор, фаянс, євреї, Україна, XIX – початок XX століття.

Annotation. Shkolnaya, O. *Jewish Artists in Ukrainian Porcelain-Faience of the Late 19th –Early 20th Centuries.* Since of Korzec, the Jewish small town, all industrial thin ceramics of Ukraine (porcelain – faience – majolica) directly has been connected to culture of Jews. Except for separate figures of jewishes the communities connected to these enterprises, on a map of Ukraine there were whole Jewish factories of branch XIX – the beginnings of XX century, headed members of families of rabbis.

Keywords: porcelain, faience, Jews, Ukraine, XIX – the beginning of XX century.

Введение. Постановка проблемы. В украинском искусствознании в силу нескольких факторов, в первую очередь, идеологических, полностью замалчивалась роль евреев в развитии отечественных предприятий тонкой керамики. При внимательном изучении основных движущих сил эволюции в области этого вида декоративно-прикладного искусства и дизайна, выявляется ряд закономерностей, связанных с работой евреев на производствах этой отрасли.

Анализ архивных и полевых материалов, не введенных ранее в научный обиход, позволяет иначе взглянуть на ситуацию возникновения на рубеже XVIII – XIX веков первых предприятий и их художественной части; рассмотреть зарождение собственно еврейских заводов промышленной тонкой керамики Украины второй половины XIX ст.; обозначить ряд вопросов, относящихся к отечественному фарфору и фаянсу эпохи модерна.

В научной литературе пока не рассматривался опыт евреев, привнесенный в отрасль тонкой керамики во время её формирования до большевистского переворота и сразу после него. Хотя, в действительности, все ответственные посты в служебной лестнице отечественного фарфора-фаянса до 1926 года (введение графы «национальность») занимали видные представители иудейских общин, в первую очередь, хасидских,

до революції руководившіе художественной и технической частью наимощнейших предприятий Волыни.

Цель и задачи статьи: выявить разрозненные данные в отношении ведущих специалистов-евреев конца XIX – начала XX века, отобразить роль последних в основании, управлении и выходе на рынок отдельных предприятий украинского фарфора и фаянса; проследить связь внедрений достижений европейской рационализаторской и инженерной мысли, расширения технологической базы, развития формотворчества и декорирования изделий.

Основная часть исследования. С самого зарождения отрасли, в 90-х годах XVIII века (первые предприятия в Корце на Волыни и Межигорья под Киевом) к художественной и технической части предприятий уже так или иначе имели отношение евреи.

Начиная с Кореччины – старинной земли князей Острожских, к моменту появления первого украинского завода уже существовали длительные монастырские традиции оформления окладов книг и икон. В этом регионе, принадлежавшем со средневековья роду некоронованных королей-магнатов, было развито искусство миниатюры, теснения икон, художественного металла (с культурой эмали, инкрустацией полудрагоценными и драгоценными камнями, перламутром, золочением, пластикой в серебре), а также кахлевого производства по европейским образцам, чаще всего с геральдическими мотивами. Хранителями этих техник были мастера древних монастырей в Межириче, Дермани и Корце, ишив (иудейских школ) в Остроге, Полонном, Житомире, Бердичеве. К сложнейшим техникам декорирования раннего фарфора имели отношение, в первую очередь, местные миниатюристы, художники украинских и еврейских печатень. Самыми значительными среди последних являлись Острожская и Корецкая мастерские, возникшие на традициях ещё рукописной книги до изобретения книгопечатания.

«Волынские Афины», как называли Острог в XVI – XVIII ст., были заложены в эпоху ренессанса; здесь в 1576 г. князь Василий Константинович Острожский основал учебное заведение, прообраз Киево-Могилянской Академии. На Волыни впервые на украинских землях была внедрена программа европейско-византийского типа, где изучались 7 свободных наук: грамматика, риторика, диалектика, арифметика, геометрия, музыка, астрономия; дисциплины высшего порядка: философия, богословье, медицина; и пять языков: словянский, польский, древнееврейский, греческий, латинский. Древнееврейский язык, кроме православных студентов Острожской Академии, позже вместе с хасидской литературой и древнееврейскими текстами осваивали иудеи при большой синагоге, построенной в Остроге на рубеже XV/XVI – XVIII ст. Возглавлял школу

евреев «Ешибот» выдающийся раввин и талмудист Шмуэль Эдельс (1555 или 1565 – 1631). В Остроге и владениях князей – просветителей округа проживали значительные еврейская, польская и немецкая общины. «Жидомассонские» свитки (связанные с белорусским центром массонства Альбой) и старообрядческая рукописная книга станут полутаинственными звеньями сохранения достижений Острога-Славуты, аналогом наследственности монастырей православной традиции.

Именно наработки в области книжной миниатюры, серебрения-золочения, металлопластики, чеканки, ритуального еврейского, польского, украинского шитья, иконописи, вытынанок – от культуры вензелей-гербов до сложных техник тиснения и травления золота, цветной стекломассы (поливыв), которая использовалась в окладах книг в виде имитации драгоценного камня, эмалей, в дальнейшем найдут применение в изделиях фабрик фарфора-фаянса на древних землях князей Острожских – Корце (следом его правопреемников – Барановке-Городнице), а также Славуте-Полонном.

Корец, Славута, Полонное, Острог, Бердичев и Жовква-Львов, которые имели отношение к фарфоро-фаянсовой промышленности Украины в конце XIX – в начале XX ст., были видными центрами еврейской жизни и хасидского движения с тесными связями между собой. По свидетельству И. Огиенко, эти населённые пункты фигурируют как иудейские печатные центры с конца XVII – первой трети XIX ст. Кроме того, в местах локализации фарфоро-фаянсовых производств: в Бердичеве, Львове, на Киевщине находились и польские печатни. Некоторые посудные формы этих регионов декорированы надписями не только на украинском, но и на польском, и еврейском языках, что, естественно, требовало от художников знания грамоты и понимания построения шрифта, а следовательно, – определённых шрифтологических навыков¹.

Позже окрестные еврейские производства Волыни – Белотина, Каменного Брода и Довбыша приобщались к хасидской библиотеке Моисея, потомка Моше Шапиро, в Славуте (при посредничестве раввинов и подвижников Зусманов, которые также владели Городницким, Бердичевским, Полонским фарфоро-фаянсовыми заводами и имели склады продукции в Житомире, Дубно и т.д.). С Дубно – города, от которого ведётся родовой князей Острожских, и с других их владений на Волыни, Подолии, а также ряда поселений на Киевщине, Львовщине, Одещине в конце XIX – в начале XX ст. постепенно складывается живая, подвижная промышленная сеть еврейских производств, которые позднее положат начало отрасли фарфора-фаянса Украины.

Как отмечает доктор искусствоведения М.Р. Селивачёв, «в XVIII – XIX ст. две трети евреев всего мира жили на территории Украины и в

прилегающих провинциях Российской и Австрийской империй. Именно тут расцвело их пышное орнаментальное искусство, сроднённое с декоративным творчеством народов, среди которых жили евреи»². Если проследить историю старого украинского фарфора в именах, выявятся любопытные детали, проливающие свет на быстрый и уверенный рост отрасли в силу некоторых историко-культурных и социо-экономических факторов.

В конце XIX ст. австрийские подданные имели юридическое право на приоритет в сфере керамического бизнеса на землях, подчинённых Австро-Венгрии. После запрета в Российской империи в 1836 году печатать книги на еврейском языке, множество мастеров-миниатюристов вынуждено было переквалифицироваться в художников фарфора-фаянса-майолики. Ещё в 1840-х – 1850-х печатни стояли и ждали отмены санкций, полутайно стараясь развивать традицию в рукописной книге. Но, начиная с 1860 – 1870-х годов, становится очевидным тщетность надежд, в опалу попадают и старообрядческие общины, ущемлённые аналогичным образом с 1854/1856 по 1905 год. Архияерия старообрядцев с 1846 г. была создана в с. Белая Криница (ныне Черновицкая обл.). Поскольку это была территория Австро-Венгрии, притеснения России не могли касаться Буковины. До 1906 года старообрядцы тесно сотрудничали с евреями. Последние представляли посуду украинских заводов Товарищества Кузнецовых во всех крупных торговых пунктах. Сохранились данные, с кем после убытков от погромов 1906 годов старообрядцам пришлось пересматривать товарно-кредитные отношения³.

Поскольку лишённые возможности работать в земледельческих отраслях евреи старались изо всех сил дать своим детям хорошее образование химиков-технологов, формовщиков, модельщиков, литейщиков, инженеров, торговцев-коммивояжеров, востребованные и хорошо оплачиваемые профессии, они за последние двадцать лет XIX столетия и двух десятилетий последующего, удерживали в Украине рычаги эффективного хозяйствования в области производства и товарооборота керамической, стекольной и развивающейся металлургической промышленности. Многие из них, благодаря выдающимся достижениям и денежным средствам-связям, укрепляли своё благосостояние, выходя на уровень купцов I-й, II-й, III-й гильдий. Например, на рубеже веков в Одессе, обыкновенному еврею необходимо было иметь поручительство высокопоставленного соплеменника, чтобы не быть изгнанным. Поэтому родственные узы, религия и дела общины стали гарантиями выживания тех, кому запрещено было селиться в больших городах. Кузнецовы, как купцы I-й гильдии, естественно, ведя бизнес в Одессе, знали купцов I-й гильдии Сигалов; торгуя в Киеве, на Волыни, в Галиции контактировали с купцами I-й гильдии Зусманами⁴. Евреи-торговцы до определённой степени

были выгодными партнёрами. Так как в России до 1910-1911 годов полного учета евреев не было в виду отсутствия у них метрик, выяснить реальный объём их прибыли от торговли для взимания налога было достаточно сложно. Живя преимущественно традиционным общинным укладом, не изменяя своей вере, евреи были удобным и внутренне закрытым звеном распространения фабриката Кузнецовых.

Евреи никогда не передавали наработанных знаний украинцам, на что ещё в 1930-х годах жаловался прибывший в Полонное художник-технолог советской формации Пётр Иванченко. Секреты производства масс, полив, обжига были эквивалентом знаний о получении денег, потому держались в тайне и передавались только членам семьи, и далеко не всем, чаще всего только в конце жизни от отца к сыну.

Ещё в 1882 г., наблюдая за московской выставкой, химик-технолог, профессор М. Бунге писал: «Юго-Западный край по фарфоровому производству абсолютно не представлен на выставке, что абсолютно понятно, поскольку в названной местности нет ни одного большого и хорошо оснащённого завода. Все шесть заводов, которые есть в наличии в нашем крае, находятся в Волынской губернии, а наибольший из них завод Зусьмана в Каменном Броде – изготавливает изделий только лишь на 22000 руб. в год»⁵. По упоминаниям другого видного исследователя украинской отрасли фарфора-фаянса, силикатоведа, академика Бориса Лысина, в период его юности, во время работы курьером между звягельской⁶ почтой и промышленными предприятиями региона, в конце XIX – в начале XX века, на Волыни было принято при встрече с мастером промышленной керамики уважительно его поприветствовать и поклониться. Этот факт свидетельствует о традиции почтения, очень распространённой в еврейской среде обитания, и, вполне вероятно, может быть легко объясним при детальном рассмотрении уклада заводов, предводимых членами семей хасидских цадиков, в том числе самых крупных, о которых упоминает М. Бунге.

Тандем Феликса Зусмана (Зусьмана) и Моисея Шапиро, австрийских евреев, связанных с Острогом и Славутой, резиденциями князей Острожских-Любомирских-Сангушко, по сути, стоял у истоков зарождения отрасли промышленного фарфора-фаянса Украины, выпускаемого не для господ, а в расчёте на массового потребителя. Зусманы были самыми богатыми евреями Острога⁷, владели сетью разнопланового бизнеса, связанного с бумагой (где также требовался в производстве каолин); содержали бесплатные больницы для бедных членов общины и приюты для одиноких евреев-старцев, куда съезжались неимущие и требующие помощи люди со всей Украины, в том числе и неевреи, при чём не отказывали никому.

Семью этих раввинов-хасидов, первый представитель которых купил дом в Остроге в 1861 году, поддерживали партнёры по бизнесу, собственники самой большой еврейской хасидской библиотеки в Украине и на территории всей Российской империи, наследники известных братьев-печатников со Славути – Моше и Пинхаса Шапира. Их потомок Моисей, в течение 1880 – 1889 гг. был владельцем Белотинского фарфоро-фаянсового завода на Волыни, ранее принадлежавшего Зельману и его сыну Феликсу Зусману (ныне Житомирская обл.). С 1889 до 1897 гг. Моисей Шапира, бесконечно уважаемый учёный еврей, владел Полонским заводом на Волыни (ныне Хмельницкая обл.).

Главным профилем керамического производства Моисея Шапира конца XIX ст. в Полонном был новомодный санфаянс. После выкупа предприятия Айзманом (Феликсом) Зусманом, который владел заводом на протяжении 1897 – 1915 гг., оно специализируется исключительно на фаянсе⁸ и фигурирует с 1901 года под названием «Мануфактура санитарного фаянса»⁹. Именно в эпоху модерна, в 1910 г. зарождается и второе в Украине производство санфаянса и каменномассовых изделий еврея Ушера Сигала в г. Славути на Волыни, ныне Хмельницкой обл. Завод существовал как частный до 1918 г., пока владелец не эмигрировал за границу.

Оба специализированные предприятия санфаянса, следом за выкупленной Зусманом Городницей, производили санфаянсовые формы с рельефным растительным орнаментом, которым изобиловали и посудные формы обозначенных заводов. В эпоху модерна на предприятиях евреев-промышленников Моисея Шапира, Айзмана Фишеле (Феликса) Зусмана, Ушера Сигала, а позже и на довыбшском и коростенском заводах братьев Тимофея и Аполлинария Пржибыльских, бытовала поливная полихромная майолика и трактирная посуда, рифлёные изделия, генетически связанные с угасшей около 1876 года Киево-Межигорской фаянсовой фабрикой.

Рельефные декор Киево-Межигорья в виде листьев и лозы винограда, лещины, хмеля, дуба, лавра, цветов ромашки и колокольчиков, ландышей позже встречался в изделиях фабрик Шапира-Зусмана, Сигала, Пржибыльских. Известно, что с Барановского производства на Белотинско-Каменнобродский фаянсовый завод перешёл работать пожилой квалифицированный специалист-керамик Цицинский, который и поднял предприятие. После его смерти развитием завода занялся приглашённый с Довбыша бывший межигорский керамик Давид Рубин, который значительно улучшил продукцию, поскольку был специалистом фаянсового производства.

На еврейских предприятиях в Каменном Броде, Полонном и Коростене был высокий процент женщин-посудниц. Братья Аполлинарий и Тимофей Пржибыльские (третий, имя которого неизвестно, находился в

Варшаве¹⁰), в отличие от Матвея и Александра Кузнецовых (предприятия в Волчьей Поляне, Славянске и Будах Харьковской губернии, основанные в 1880-х – начале 1890-х гг.), оплачивали равноценно труд обеих полов, чем даже вызывали забастовки мужчин. Женщины-художницы известны ещё по Корецкому заводу, и Киево-Межигорской фабрике. Сохранилась подписная тарелка Ф.Компаничной 1828 г. и, соответственно, Ульяны Правдивой от 1850-х гг.).

Предприятие в Каменном Броде представляло собой еврейский завод, возглавляемый лидером хасидской общины, которого рабочие уважительно называли Реб Фишеле (в быту и для близких Феликс, в миру и на клеймах завода, в том числе в информативной части справочников промышленников Российской Империи – Айзман Фишель Зельманович Зусьман). Страшной была картина гибели завода, поскольку за одну ночь 1919 года все мужчины селения, в количестве 147 человек квалифицированного персонала, были зверски «изрублены» насмерть «бандами петлюровцев»¹¹.

Трагедия, которая произошла, красноречива в смысле причин прерывания традиций. Все наработки и данные о художественной части были утрачены. Хотя известно, что для налаживания технологий, в Каменный Брод ранее были приглашены специалисты и обслуживающий персонал из Германии, вероятно, для правильной эксплуатации оборудования. Основную продукцию завода составляли достаточно дорогие изделия, которые реализовывались в Германии, Польше, Австрии и других европейских странах¹². Успех «фабриката» видится в опережении времени. В стилистике производимого товара налицо были все признаки модерна, близкие бельгийскому варианту Ар Нуво, которые в российском фарфоре появляются только в конце 1890-х годов¹³.

В этот же период Авель (?) Зусман основывает фарфоровый завод в Бердичеве, где прежде имел склады готовой продукции Айзман, наравне с Дубно и Житомиром¹⁴. Фабрикат этого предприятия был ориентирован на хозяйственные нужды – изготавливали вазоны, кашпо, разливную тару. Урупняя сеть заводов в Городнице, кроме старинного предприятия по изготовлению посудных форм и аксессуаров, Айзман-Феликс выкупил и построил ещё одно производство санкерамики, позже, с появлением железной дороги, переведенное в Полонное близ Барановки.

По архивным данным 1899 – 1914 гг., Каменный Брод, Городница и Полонное были заполнены еврейскими кадрами. На каждом из перечисленных заводов существовала больница (что понятно, учитывая род деятельности раввинов Зусманов). На Каменном Броде с 1899 года также существовала еврейская школа на 40 человек учеников, вполне объяснимая присутствием в части управления-хозяйствования-поддержки общины наследника самой большой печати в России и собственника крупнейшей

еврейской библиотеки империи – Моисея Шапира).

Интересно, что именно пять заводов семьи промышленника-подвижника Айсмана Фишеля (Феликса) Зусмана, который одновременно был наравне с Моисеем Шапира видным духовным лидером еврейства Волыни и Галиции (имел дом и подолгу жил во Львове, впрочем как и в Карловых Варах в Чехии, где тщательно изучал технологии) – Белотин, Каменный Брод, Городница, Бердичев, Полонное, в конце XIX столетия «задавали тон» развитию всей зарождающейся отрасли промышленного украинского фарфора-фаянса.

Сохранились единственные данные в отношении завода фаянса в Бердичеве Зусмана Авеля, арендуемого на 1890/91 гг. Этингером Маркусом. В праздники, как еврейские, так и в российские, 52 человека штата не работали. Известно, что художников-красильщиков было всего 6, формовщиков 18, расчетных книжек на предприятии и «правдивых» внутренних дел не велось¹⁵. Поскольку Бердичев был еврейским городком, вполне возможно, что деловодство практиковалось на идише.

Сопроводительная документация на Городнице 1886/1887 гг. велась исключительно на еврейском языке, при этом инспекторами сообщалось, что метрики отсутствовали. 87 человек штата этого фарфоро-фаянсового производства, среди которых было 10 художников, состояли в основном из иудеев, поэтому выходными днями были все еврейские праздники¹⁶. Сбыт осуществлялся приезжими купцами и евреями, ради чего в Городнице устраивались ярмарки¹⁷.

Из всех других еврейских тонкокерамических заводов Волыни, метрики велись только в Барашах. По данным 1888 г. (61 работник и 6 учеников), фарфоровый завод в м. Барашах Житомирского уезда, принадлежал Айзеку Гершфельду¹⁸. На достаточно небольшой завод в Довбыше, который находился между Барашами, Полонным и Барановкой, близ Каменного Брода, по неустановленным причинам власти не хотели давать разрешение о допуске к работе местных евреев. Дворянин Аполлинарий Пржибыльский даже затеял из-за этого квалифицированного персонала тяжбу с властями, о чём сохранились документы¹⁹. Очевидно, попав на завод после изгнанного с Каменного Брода Айсманом Зусманом некоего Александра Петерса, который нанёс ущерб материально-технической базе предприятия в отсутствие хозяина, расплавив горн вместе с фабрикатом, новый владелец оказался невольным заложником созданной другими людьми ситуации.

Возможно, управляющий Каменного Брода, в виду необходимости помочь со становлением в этот период Полонского предприятия фаянса М. Шапира – А.Ф. Зусмана, (как раз открывался в 1891 году), вынужден был беречь квалифицированных рабочих, так как с другого предприятия



Еврейская ритуальная керамика (контейнер для мацы с кеарой и хануккальная менора) из собраний Музея этнографии и художественных промыслов, г. Львов. Фото Е. Котляра, 2006 г.



Расписная фарфоровая тарелка с фабрики Зусмана (Западная Украина, 1880 г. Коллекция Вильяма Гросса (William L. Gross), Израиль. (Из книги: Кастельо Е.Р., Капон У.М. Евреи. 2000 лет истории. Проект «Русский Вавилон» – М.: Конец века, 1998. – С. 159.)

в Полонном, продуцирующему безделушки, принадлежавшего Авраму Срулевичу Бахмутскому²⁰, рабочих переманивать у своих же было не принято. Кроме того, Довбышский фарфоровый завод создавал конкуренцию каменнобродскому предприятию, на котором очень ответственно относились к развитию технической и художественной части предприятия.

На 1909 год по материалам справочника, предприятие по изготовлению фаянса, основанное в 1874 г. княгиней Л.В. Яблоновской, находилось в аренде А.З. Зусмана. Местонахождение завода – Каменный Брод, Рогаческая волость, Новоград-Волынского уезда. Продуцировалась фаянсовая посуда и другие изделия²¹. Завод работал непрерывно до 1914 года, с ежегодным выпуском до 5 вагонов готового товара. Не смотря на крупные размеры отдельных технологически сложных изделий, изготавливать которые было чрезвычайно сложно, тем не менее, получали достаточно качественную продукцию, которая отвечала всем требованиям к санкерамики: звон, белизна, чистота, прочность.

Модерная пластика Белотина-Каменного Брода связана с именем еврея Бери Бороха, который начинал на Городнице как живописец. Он работал в технике росписи подглазурными красками. Нехитрые декоры с птицами и петухами, традиционные для украинских керамики и стекла, дополнялись подобными же авторскими схематичными рисунками на дне посуды, прообразом монограмм. Способ декорирования мастера приближался к манере оформления предметов сервизов фаянсовой мастерской Потельча второй половины XIX ст. Автор либо был знаком с произведениями этого предприятия, либо имел к нему непосредственное отношение. На Каменном Броде Бери Борох продолжал традицию национальных типов в скульптуре малых форм, основанную Волокитинским фарфоровым заводом в середине XIX столетия.

Его «народные типы» отличаются сочной пластикой, тщательной проработкой деталей одежды, с желанием выявить индивидуальность модели. От статичных волокитинских изделий статуэтки Бери Бороха разнятся контрапунктами и более сдержанной декоративностью. Среди фигурок были изображения украинских и польских крестьян, венгров, цыган, чехов, греков, румынов, евреев. Кроме этой серии, мастер исполнил скульптуры в виде охотников и рыболовов, торговцев, вышивальщиц и жниц²².

Костюмы моделей скульптур к. XIX ст. на Городнице и Каменном Броде апеллируют к искусству немецкого фарфора конца XVIII – начала XIX ст. Хотя способ компоновки и формотворчество уже отвечают периоду протомодерна (вторая половина 1880-х гг., синхронному импрессионизму) и, собственно, эпохе модерна (1890 – 1900-е гг.). Известная мужская фигурка

из серии «Народные типы» Бери Бороха (коллекция Национального музея истории Украины в Киеве), композиционно и по пластической моделировке отдельных деталей напоминает статуэтку мужчины с шляпой «Нищий» из собрания Эрмитажа²³. Немецкий прообраз модели Бери Бороха имеет ещё слащавое «безличное» лицо, женственную манерную плавность изгибов, как в танце.

Скульптура Каменного Брода, хотя и сделана «вприглядку» к этому прототипу и ещё имеет возле ног собаку, однако уже отличается характером модели, внутренней концентрацией героя, «умным» индивидуализированным выражением лица. Вероятно, продукция заводов Тюрингии евреям-ашкенази, выходцам из Германии, была известна и в Городнице, исходя из наличия типов пастухов и пастушек, пасторальных сцен и композиций с козами, овцами, а также детской фигурки: мальчики за дракой, малыши с игрушками. Следует обозначить, что скульптура Каменного Брода со сценами сельской жизни ориентирована на одну прослойку покупателей, Городницы с европеизированными типами в костюмах предыдущих эпох – на другой.

Довбышское производство, основанное сначала как гончарня, специализировалось ещё в 1890-е гг. на чайной посуде, штучной тарелке и мелких изделиях. Роспись производилась пером и кистью красками и золотом. Известным мастером-живописцем производства был Шмуль Мучник (местный житель)²⁴. Некоторое время, начиная еще с 1881 г., внедрял в производство свои эксперименты с массой Давид Рубин (Бубин) с Межигорья. С 1891 г. завод арендуют братья Пржибыльские.

В первых годах нового столетия, кроме мустеров, исполненных кистью коричневой, зеленой, синей и красной красками, на Довбыше начали изготавливать сервизы с цельным крытьём синим кобальтом, которые, в дальнейшем определили направление декорирования этого завода на целое столетие. Специальное оборудование позволяло делать подглазурный кобальт с нанесёнными поверх рисунками золотом для муфельного обжига. С этого времени технологическая сторона Довбышского фарфорового завода на высоте – в белых медальонах, декорированных часто при помощи аэрографического тонирования, размещали преимущественно цветочные деколи²⁵.

При Пржибыльских выпускались маслёнки в виде птиц, животных, близких традициям еврейских производств в Любиче Королевской и Потельче, расположенных недалеке от Жолквы (по укр. – Жовкви) на Львовщине. Оба завода Восточной Галиции продуцировали еврейскую ритуальную продукцию, формы и декор которой были ассимилированы с украинским искусством народной керамики. Любича Королевская ныне находится на территории Польши, и данных о мастерах эпохи модерна

практически нет, известно лишь, что там работали преимущественно художники-евреи. Из ассортимента этих двух заводов сохранились уникальные произведения еврейского ритуального фаянса, большая часть из которых (коробки-контейнеры для мацы с крышками-тарелками для Седера, кеары, поздравительные обрядовые тарелки, хануккальные подсвечники, наборы для омовений) хранится в собраниях двух львовских музеев: Этнографии и художественного промысла Института народоведения НАН Украины и Музея истории религии. Следует отметить, что стилистически эта группа фаянса Украины конца XIX – начала XX в. связана с традиционными керамическими формами арабского Востока, наследием Византии и Западной Европы с одной стороны и украинской декоративной росписью с другой. Евреи умели удивительным образом творчески переосмысливать наследие искусства разных народов, в странах которых они находили пристанище, и трансформировать достижения соседей в адаптированные под свои религию и уклад вариации эстетических норм. Уцелевшие носители культуры после погромов 1900-х годов старались следовать принципу анонимности и не привлекать внимания к творчеству.

В 1910-х гг. на довбышском предприятии существовала должность шаблон-мастера. Им был Иосиф Героимович Роговский, который консультировал Льва Долинского для написания первой монографии по украинскому фарфору-фаянсу. Коллега последнего Пантелеймон Мусиенко собирал информацию про мастеров завода, большая часть из которых была переведена на построенное в 1904 году предприятие Коростеня, расположенное на железнодорожной ветке на пути к Ковелю, Польше и Германии (ныне Житомирская обл.), станция была открыта в 1902 году. Про биографию Бери Бороха художнику-искусствоведу поведал каменнобродский мастер Келерман, о чём сохранилась запись в материалах архива ЦГАМЛИУ²⁶.

Л. Долинский и П. Мусиенко выявили специфику развития этих заводов. Им удалось установить, что на Довбыше на 1910 год живописи по фарфору обучали за деньги (это объясняет «закрытость» секретов производства). Как известно, у евреев «к исполнению культа допускались только члены рода»²⁷. Очевидно, учитывая, что художники расписывали не только každодневную, но и ритуальную посуду, которая была неотъемлемой частью фабриката каждого еврейского производства (учитывая традицию изготовления определённого ассортимента к религиозным праздникам), так называемую «кошерную», то есть чистую, факт передачи знаний воспринимался как некое ритуальное действие. Тем более, что белый фарфор-фаянс сакрального предназначения часто покрывался священными надписями, и поэтому воспринимался как подобие книги. Последняя в

жизни верующего иудея играла ключевую роль.

Ученик выдающегося художника Станислава Кшичковского Моисей Иосифович Мордерер, 1898 г.р., в 1910-м платил год полную цену, позже – полцены за обучение. Его учили расписывать чайные сервизы и чашки тремя видами мустера (22, Б, колос) и синими васильками с колоском под названием «Хабер»²⁸. Этот термин «в древнем, и в современном арабском языке имеет только одно значение – еврейский ученый, ученый-раввин»²⁹. На многих тюркских языках и хинди «хабр» («хабер») означает новость. Сохранившиеся данные могут свидетельствовать о том, что в начале XX века в Украине в еврейской среде существовала особая интерпретация мотивов декорирования фарфоро-фаянсовых изделий, даже некоторая их «кодировка».

На Коростенском фарфоровом заводе братьев Пржибыльских собралось большое количество еврейского персонала по художественной части. С Барановки в 1910-м перешёл живописец Роголь Давид Гершкович (там работал с 1905). Другими известными художниками-евреями начала XX века этого завода были Барон Хамм Файвелевич и Сондлер Арон Иванович (1890 г.р.) Последний начинал с 1903-го формовщиком, с 1905 работал живописцем, на 1907 – перевёлся в Олевск. Туда же со временем перешёл технорук Зельнер и мастер Розенфельд. Среди квалифицированных мастеров Барановки и Коростеня упоминались Баршман Валь, Топчан Иосиф, Чудновский Моисей. Управляющим Коростеня до большевистского переворота и два года в период «советов» был Каштельян Давид³⁰.

Приобретённое в 1908 году одесским евреем, богатым «посудником» Ушером Сигалом Славутское производство, до 1910 года было перестроено. Оборудование по образцу каменобродского отдела посуды и полонского подразделения сантехнической керамики, а также технологические, инженерные, художественные и наработки по поставкам сырья семьи Литинских, которые как управляющие и главные технологи сохраняли секреты шапиро-зусмановских производств, дают основания определённым образом связывать обозначенные художественные явления. Переписка завода велась на идише, поскольку Шаул (Саул) и его сын Моисей Литинские прекрасно владели этим языком. Последний, придя с многолетним опытом из Полонного на Славуту, после большевистского переворота занимал ведущие должности в Главке, при фарфорфаянстресте, руководил многими направлениями развития всей украинской отрасли, скоординировав в Будах, единственном уцелевшем после разрухи, благодаря добровольной передаче бывшего владельца А.М. Кузнецова заводе, весь производственный процесс, наладив механизм работы системы как часы.

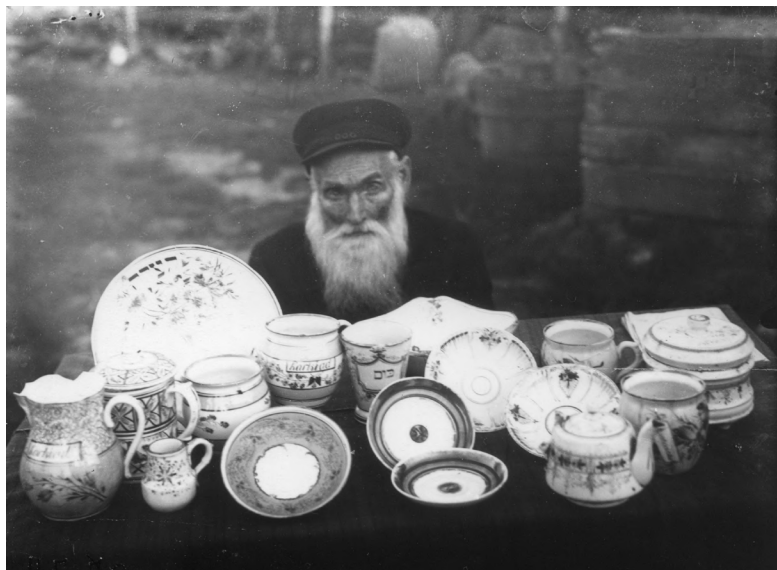
Особо интересен в связи с запечатлёнными на архивных фотографиях изделиями каждодневного употребления к. XIX – нач. XX вв., завод в Барашах,



Мастера и изделия фарфорового завода в с. Бараши. Национальный художественный музей Украины. Ф. 33. Оп. 3. Ед.хр. 94 (8 x 10,8 см), 95 (7,5 x 10,4 см). Фотографии были обнаружены Е.А. Котляром. На обратной стороне обеих фотографий помещена рукописная надпись: (фото 94 об) «Бараши, ст. Яблонка, недалеко Коростеня. Старі майстри художники і формовщики фарфорової посуду кол. Баранівського фарфорового заводу. Тепер завод не існує. Більшість художників і формовщиків були по національності євреї. Матеріали про цю фабрику (фото 95 об) і прізвища майстрів можна віднайти у О.П. Оглобіна, у якого є звіт про експедицію 1932 р., що робив історичний музей і Академія» [Александр Петрович

где евреев было приблизительно 2/3. В середине 1880-х гг. это и соседнее фарфоровое предприятие, расположенное рядом, за пять вёрст, в с. Кремянка, находились в одной из форм хозяйствования или собственности у некоего А. Гершфельдта. Руководил в Барахах по контракту Северин Шильке (с 1879 до начала 1900-х гг.). Производство было достаточно небольшим, возможно работало и как малярня, так как на три формовщика приходилось шесть художников. Гипотетически мастера-самоучки могли расписывать также бельё с Кремянки, о производстве которой практически ничего не известно. С 1900-х гг. завод был сдан в аренду Абраму Каранту и Михелю Кушнирскому.

С середины 1890-х гг. ассортимент состоял из предметов столовой и чайной посуды, вероятно поштучных. За весь период существования завода известны салатники, блюда, тарелки, изготавливались молочники, сливочники, туалетные флаконы, чашки, солонки, хренницы, кружки,



Оглоблин (1899-1992), украинский историк, архивист и политический деятель, в 1930-е гг. был директором Киевского центрального архива древних актов, работал в Институте истории АН УССР – Е. Котляр]. По свидетельству д-ра искусствоведения М.Р. Селивачова, негативы этих фотографий хранятся в ИМФЕ (№№ 2674, 2675, а также еще одно фото с этим сюжетом 2676). Подписи на них свидетельствуют, что фото были сделаны в 1932 г. К одной из них, с изображением одного пожилого мастера относится подпись: «Знімок маляра Барашівського порцеляно-фаянсового заводу Розенфельда. На столі посуд, який розмальовував він для власних потреб» – Ред.

чайники, ступки и т.д. Качество барашиевского фарфора заметно улучшилось с приходом на производство в конце 1880-х гг. городничьего модельера Мейера³¹, который внедрял уже известные ему фасоны.

Это были формы чайников «Рафаэль», «Английский манжет», чашек фасонов «Берлинский», «Варшавский»³², молочников «Конде» и «Бельгийский». Возможно, красноречивое название последней формы указывает на источник заимствований фасонов, которые особенно ощущаются в пластике вегетационных ваз Городницы. О стилистике приведенных барашивских изделий Л. Долинский пишет, что «все эти фасоны имели выразительные черты модернистских тенденций, которые состояли в надуманности силуэта, в чрезмерном членении ножек, ручек и т.д., в хитромудрых завитушках рельефных украшений»³³. Описанные экспонаты в украинских коллекциях отсутствуют, возможно, хранятся в

польских, российских собраниях, поскольку существуют данные о фактах вывоза экспонатов с заводов в 1920-х гг.

Именно отчётливо бельгийскую по силуэту, с характерным членением с проработкой основы и гребневидным «наростом» на ручках, форму со временем ошибочно назвали в советских справочниках по стандартизации форм «Городницкой». В упрощённой пластике ушка она бытовала на Довбыше и Барановке до середины XX-го столетия. В оригинальной форме «с гребнем» известна по экспонатам ранней «советской» Городницы и позднего Довбыша. Соответственно с более поздней нерубежной росписью. «Гребневидный» вариант приведен в Каталоге фарфора, фаянса и майолики А.Л. Лифшица 1940-го года. Именно он продуцировался и в Барахах рубежа веков. Фасоны «Конде», «Варшавский» и «Рафаэль» бытовали на постмезеровских Барановке-Городнице, и на Довбыше.

Фаянсовые тарелки конца XIX ст. по манере оформления абсолютно отличались от фарфоровых чашек, которые по форме отдалённо напоминали чашки с отвёрнутыми наружу бортами из Волокитина и будянского производства М.С. Кузнецова. Поскольку местная глина включала огнеупорные компоненты, масса после обжига получала свойства шамота. Наиболее интересным является декор чашки конца 1880-х – начала 1890-х годов. Оформленный золотым усиком и пестрёткой узор с подглазурным частичным крытьём, организован в виде резерважей с ягодами. Отдалённо похожей схемой на рубеже столетий в древнем гончарном центре Коломые декорировали фаянсовые изделия «под фарфор». «Разводы» и размытые контуры рисунка, которые практически полностью перекрывали фон, в Барахах были вызваны необходимостью прятать серый черепок. Возможно схожие же дефекты старались прикрыть и в Коломые, художники производства которой пользовались подобными барашивскому мазком и способом нанесения фона.

Кругловидный корпус чашки из Барашей, приведенный в монографии Ф. Петряковой, членится и размежевывается благодаря искусственно создаваемым «граниям» разделки, которая имитирует гончарные «потёки», образующие аркаду. В начале XX-го столетия завод был продан как нерентабельный³⁴. Но ещё в 1930-е годы в Барахах бытовало так называемое домашнее производство фарфоровых изделий. Вероятно, в селе сохраняли отдельно стоящую печь, благодаря которой по старой рецептуре при необходимости делали обжиг, что было характерно для этого керамического региона. По крайней мере, коллекция Музея украинского народного декоративного искусства в Киеве насчитывает несколько десятков изделий из Барашей, которые составляют не только художественную, но и историческую ценность, и не обязательно связаны со старым барашивским заводом.

Один из владельцев Барашиевского завода, Михель Кушнирский, в 1909 году построил новое предприятие фарфора в г. Олевске, на новой железнодорожной ветке от Киева до Ковеля. Изделия фабрики фарфора из Олевска ввиду несколькогодичной переделки печи практически неизвестны. Ф.С. Петрякова собственниками производства называет А.Ю. Каранта и М.Ф. Кушнирского. В 1920-х фабрика была восстановлена и перепрофилирована на электрофарфор.

С обнаружением месторождений огнеупорной глины в расположенном по близости от Полонного с. Токаровка (ныне Первомайск), владелец поместья С.Н. Обухов с 1900 г. наладил выпуск электрофарфора. Именованный Фёдоровским (по названию местности) фарфоровый завод «Бахмутский и К», имел почтовый адрес главной конторы в г. Киев, ул. Крещатик, 25. Владельцами значились В.И. и В.В. Бердниковы. На 1910 г. завод, выкупленный группой «царских купцов во главе с В.И. Бердниковым»³⁵, изготавливал более чем тысячу видов электроизоляторов и телеграфных газонов в год. Из чрезвычайно крепкого хозфарфора штамповались аптечные банки, пробки для бутылок³⁶. Технология изделий отрабатывалась с привлечением специалистов из Германии. Так, в 1909 г. был приглашён инженер-керамик Марковский, который расстроил и упорядочил производство. В 1911 г. его место занял другой выходец из Германии – Клир.

Позже, около 1915 года был основан ещё один завод технического и военного профиля – фарфоровая фабрика Я.К. Ессена. 11 февраля 1886 года Якоб Карл Ессен получил разрешение открыть фабрику в небольшом населённом пункте из нескольких дворов – Милграбене, в российской переписке начала XX в. – Мюльграбен (Яунмилгравис). Предприятие с самого начала специализировалось на выпуске высококачественной фарфоровой посуды, и очень скоро эти изделия были отмечены наградами на различных выставках. В начале фабрика работала исключительно на сырьё и материалах, привезённых из Германии, местным было лишь топливо.

Первая мировая война нарушила производство фарфора в Риге на длительное время. В начале сократился только объём производства. Приближение к городу фронта полностью прекратило работу фабрики. В октябре 1915 г. рабочие и большая часть оборудования были эвакуированы в отдалённый от фронта район – в город Славянск Харьковской губернии, где Ессен купил фабрику после пожара у Кузнецова³⁷. Это предприятие изначально строилось для изготовления электрофарфоровых изоляторов, в виду расположения рядом месторождений огнеупорных глин в Часовом Яре (ныне Донецкая обл.).

Переехав в Украину в период военных действий, до самого большевистского переворота Ессен, как и Кузнецов-младший, регулярно

выполнял заказы от Киевского губернатора для военной промышленности, о чём сохранились данные в архиве Харьковской области. Эссены или Эссены, равно встречающиеся в литературе в обоих вариантах написания, очевидно, были евреями³⁸.

Необычной формы небольшой соустеррин (ваза для соуса в виде элегантного горшочка без ложки и выемки для неё) производства фабрики Эссена (Ессена) хранится в нескольких украинских собраниях. Маркированный лучший образец хорошей сохранности, изготовленный из плотной, желтовато-серого оттенка массы, напоминающей каменную или электрофарфор, – экспонат из запасников Днепропетровского исторического музея им. Д. Яворницкого. Продукция этой группы фабриката нуждается в отдельном исследовании, попадая в раздел протодизайна. Интересно отметить некоторую схожесть экспоната с распространёнными на арабском Востоке формами ступок – жаровен, бытовавших в обиходе евреев, и одновременно с прибалтийской керамикой.

Выводы. Зарождение национального украинского фарфора-фаянса было обусловлено мощными вливаниями традиций старообрядческих общин (Харьковщина и нынешняя Донеччина) и, особенно, еврейских (Волинь, Галиция, Киевщина, Харьковщина). Фабрикат иудеев состоял из трёх основных компонентов: ритуального обрядового фарфора-фаянса для обслуживания праздников Песах, Ханука и семейных торжеств евреев; бытовой посуды с еврейскими надписями, в первую очередь, для внутреннего рынка; общей массы тонкой керамики для других этносов-потребителей, популярной за счёт диковинных форм и добротного качества хорошо спеченного черепка. Связи с зарубежными поставщиками сырья в странах Европы, и сеть сбыта по всему континенту, стали существенными факторами быстрых темпов развития фарфора-фаянса Украины на рубеже XIX – начала XX века и звеньями внедрения отечественного продукта в мировую сеть тонкокерамического бизнеса.

Примечания:

1. Огієнко І.І. Історія українського друкарства. – К.: Либідь, 1994. – С. 332, 397-400.
2. Селівачов М.Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – К.: Редакція вісника «Ант»; Ніжин: ТОВ «Вид-во «Аспект-Поліграф», 2005. – С. 166.
3. Так, по документам Центрального исторического архива Москвы (ЦИАМ) в Киеве от октябрьского еврейского погрома пострадало два магазина Л.А. Ловцкия, в которых было товара Товарищества М.С. Кузнецова на сумму более 4000 руб. Ловцкию выделили 800 руб. на ликвидацию последствий погрома. В Екатеринославе пострадал М.М. Корецкий. В Кривом Рогу спалена торговля Голодяева, поскольку она находилась в одном торговом ряду с еврейскими магазинами. В Мариуполе разгромили магазин Сегана (за ним долга 23000 руб.). В Бахмуте разорён Брай (должен 2500 руб.). Общее число убытков из-за

- октябрьских погромов составляло около 5-6 тыс. руб. Утраты от синхронных еврейских погромов в Одессе от 10 до 12 тыс. руб. ЦИАМ Ф.337. Оп.2. Д.154. 39л. Переписка с конторами фабрик Товарищества М.С.Кузнецова и торгового дома «С.И. Великанов» про надбавку заработной платы работникам Будянской фаянсовой фабрики, помощь оптовым покупателям товаров Товарищества М.С. Кузнецова, которые пострадали от еврейских погромов. Л. 6, 12.
4. ЦГИАУ (Центральный государственный исторический архив Украины, г. Киев). Ф.1335, Оп.1, Ед.хр. 508, 1907 г., Л.50. Волынское губернское жандармское управление. Дело о забастовках и других беспорядках рабочих.
 5. Матеріали спецкомісії, надруковані як історія підприємств галузі для внутрішнього користування у вигляді нарисів Київфарфорфаянстресту 1927 року цілком зберігаються при Баранівському фарфоровому заводі. Машинопис. 118 с. вихідної нумерації (аркуші з історії Баранівки вирвані). – С. 107-109.
 6. Звягель – старое название города Новоград-Волынский (ныне Житомирской обл.).
 7. Шпизель Рафаэль. Еврейская больница в Остроге. // Острозький краєзнавчий збірник: Державний історико-культурний заповідник м. Острога, Острозьке науково-краєзнавче товариство «Спадщина» ім. Князів Острозьких, Острозьке міськрайонне відділення Рівненського обласного краєзнавчого товариства. – Вип. 2. – Острог, 2007. – С. 139.
 8. Козак М.І. Стаття «Полонський фарфоровий завод». Електронна версія. – [2007]. – С. 1.
 9. Родионов А.М. Марки русского фарфора: Практическое руководство для собирателей. – К.: Издательский дом «Стилос», 2005. – С. 89, 92.
 10. ЦГАМЛИУ (Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины, г. Киев). Ф. 990. Мусієнко Пантелеймон Никифорович, український радянський мистецтвознавець. Оп. 1. Спр. 399. Записка про майстрів Корецького фарфорового заводу і їх вироб. Б/д, 1 док. 51 арк. Рукопис. Арк. 18.
 11. Матеріали спецкомісії. – С. 82-83.
 12. Матеріали, зібрані краєзнавцем Кам'яного Броду для музею селища. – С. 4.
 13. Андреева Л. Советский фарфор. 1920 – 1930-е годы. – М.: Советский художник, Типография Фортшритт Эрфурт – ГДР, 1975. – С. 14.
 14. Петрякова Ф.С. Украинский художественный фарфор (Конец XVIII – начало XX ст.). – К.: Наук. думка, 1985. – С. 177.
 15. ЦГИАУ. Ф.575, Оп.1, Ед.хр. 6. На 193 л. 25 ноября 1890 – 12 декабря 1891 года. – С. 25.
 16. Фабрично – Заводські Предприятия Російської Імперії. Подъ наблюдением Редакціоннаго Комитета, состоящаго изъ членовъ Совета Съездовъ Представителей Промышленности и Торговли. / Сост. инж. Л.К. Езиоранскій. – СПб., дек. 1909. – [Без спл. пагинации]. – С. 62.
 17. ЦГИАУ. Ф. 442, Оп. 35., Д. 1405. На 22 л. 1858 – 1859. Дело за рапортом Волынского губернского правления про создание ярмарки в местечке Городница. – С. 20.
 18. ЦГИАУ. Ф. 575, Оп.1, Ед. хр.4, 1887 г. На 191 л. Путевой журнал фабричного инспектора про техническое состояние и количество работников и про условия труда на предприятиях Киевской и Волынской губерний. Начало 25 октября 1887 года, окончание 4 февраля 1889 года. С. 45. 19 мая 1888 года. – С. 23.
 19. ЦГИАУ. Ф. 442, Оп. 627, Ед. хр. 461, 18 октября 1897 – 12 декабря 1897 года. Дело по жалобе Аполлинария Прибыльского на Волынское губернское правление.

- Господину Киевскому, Подольскому и Волынскому Генерал-Губернатору (октябрь 1897, №2914). В Министерство внутренних дел прислан для подписания проект решения Правительственного Сената. – С. 21.
20. ЦГИАУ. Ф. 575, Оп. 1, Ед. хр. 5, 3 марта 1890 – 24 ноября 1890 года. Канцелярия Киевского окружного инспектора. Данные о количестве работников, длительности рабочего дня и сверхнормовые работы на фарфоровом, мраморном, бетонном производствах по губерниям Киевского фабричного округа за 1899 – начало 1900 года. Л. 3-9. Таблица 3.
21. Фабрично – Заводскія Предприятия Россійской Имперіи.
22. Долинський Л.В., Мусієнко П.Н. Фарфор, фаянс // Історія українського мистецтва. В 6-ти т. Т. 4. Під ред. М.П. Бажана. Кн. друга. Відп. ред. В.І. Касіян. – К., 1970. – С. 351-352.
23. Соловейчик Р. Фарфор заводов Тюрингии XVIII – начала XIX века в Эрмитаже: Каталог. – Л.: Аврора, 1975. – С. 89, ил. 121.
24. Долинський Л.В., Мусієнко П.Н. Фарфор, фаянс. – С. 350.
25. Там же. – С. 351.
26. ЦГАМЛИУ (Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины, г. Киев). Ф.990. Мусієнко Пантелеймон Никифорович, український радянський мистецтвознавець. Оп. 1. Спр. 521. Виписки з документів ЦДІА УРСР про Глинську керамічну школу. Списки творів І.Ф. Селезньова та майстрів українського мистецтва. 2 блокноти. 1971 р., 2 док. На 70-ти арк. Рукопис. Блокнот І. Арк. 38 зв.
27. <http://cldlune.livejournal.com/1020.html>
28. ЦГАМЛИУ. Ф.990. Мусієнко Пантелеймон Никифорович. Арк. 16.
29. <http://209.85.129.132/search?q=cache:LmFUFHTextIMJ:krevetka-flo.livejournal.com/87169.html>
30. ЦГАМЛИУ. Ф. 990. Мусієнко Пантелеймон Никифорович. Арк. 16-19.
31. Долинський Л.В. Український художній фарфор. – Київ: Вид-во АН УРСР, 1963. – С. 33.
32. Долинський Л.В., Мусієнко П.Н. Фарфор, фаянс. – С. 352.
33. Долинський Л.В. Український художній фарфор. – С. 34.
34. Нариси з історії декоративно-прикладного мистецтва / Під ред. П.М. Жолтовського, Ю.П. Лашука, О.О. Чарновського. Відп. ред. Я.П. Запаско. – Львів: Видавництво Львівського університету, 1969. – С. 91.
35. Матеріали з історії заводу, люб'язно надані виконавчим директором Першотравненського заводу електротехнічного фарфору Войтко О.В. у 2007 р. Шкільний О.В. – С. 3.
36. Матеріали спецкомісії. – С. 108-109.
37. Выдержки из книги З.А. Константа «Рижский фарфор». История рижского фарфорового завода. Рига, «Зинатне», 1975 г., размещённые в Интернете.
38. Фамилия происходит от арамейского хасайя, «благочестивые», – что означало представителей членов полумонашеского ордена, возникшего в иудаизме ок. 150 г. до н.э. По данным лингвистов, самоназвания Е.: «Сыны света», «Простецы», «Избранники» и др. Большинство Е. жило обособленными колониями в пустынях (Кумран), но некоторые селились и в городах: http://www.alexandermen.ru/books/son_max/slovar.html

**ЛЬВІВСЬКЕ ХУДОЖНЄ ОБ'ЄДНАННЯ «АРТЕС»:
ПОРІВНЯЛЬНА БІБЛІОГРАФІЯ ПОЛЬСЬКИХ
ТА УКРАЇНСЬКИХ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДЖЕРЕЛ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Богдана Пінчевська

Анотація. Статтю присвячено творчості львівського поліетнічного художнього об'єднання «Артес» міжвоєнного (1920-1930-і рр.) періоду. Творчість художників цього об'єднання становить художній спадок польського, українського, єврейського мистецтва і представляє собою один з прогресивних художніх напрямків мистецтві Галичини першої третини ХХ ст.

Ключові слова: єврейське мистецтво, українське мистецтво, польське мистецтво, Галичина, митці Львова, міжвоєнний період (1920-1930 рр.), сюрреалізм.

Аннотация. Пинчевская Б. Львовское художественное объединение «Артес»: сравнительная библиография польских и украинских искусствоведческих источников второй половины ХХ – начала ХХІ вв. Статья посвящена творчеству львовской полиэтнической художественной группы «Артес» межвоенного (1920-1930-е гг.) периода. Творчество художников этой группы вошло в историю польского, украинского и еврейского изобразительного искусства, стало одним из наиболее прогрессивных художественных течений в искусстве Галиции первой трети ХХ в.

Ключевые слова: еврейское искусство, польское искусство, украинское искусство, Галиция, художники Львова, межвоенный период (1920-1930 гг.), сюрреализм

Annotation. Pinchevskaja, B. The Lviv Art Association «Artes»: the Comparative Bibliography of the Polish and Ukrainian Art Criticism Sources of Second Half XX – Beginnings XXI Centuries. Article is devoted creativity Lviv's multi-ethnic art group «Artes» the intermilitary period (1920-1930 years). Creativity of this group has become history of the Polish, Ukrainian and Jewish fine arts, being one of the most progressive art currents in art of Galicia first third XX century.

Keywords: Jewish Art, Polish Art, Ukrainian Art, Galicia, artist of Lviv's, the intermilitary period (1920-1930 years), Surrealism.

Вступ. Постановка проблеми. Львівське художнє об'єднання «Артес» проіснувало недовго, але залишило яскравий слід у мистецькій мапі Галичини 1930-х років. Хронологія існування «Артес» обмежується 1929-1933 роками. Згідно дослідженням польського мистецтвознавця Є. Маліновського, в різні роки її існування до групи входили дванадцять художників: Людвік Лілле, Отто Ган, Олександр Рімер, Маргіт Райх-Сельська, Роман Сельський, Олександр Кривоблоцький, Генрик Штрентг, Мечислав Висоцький, Єжи Яніш, Генріх Лаутербах, Людвік Турович та Тадеуш Воцеховський.

Художники об'єднання бали участь у численних виставках культурних центрів Східної Європи, – як у влаштованих ними особисто, так і в контексті TPSP¹.

Мистецькі уподобання художників групи, чий смаки виховувались західноєвропейськими арт-школами, на тлі уподобань львівського

художнього середовища міжвоєнної доби мали цілковито авангардний характер. Полінаціональний склад групи, до котрої входили художники єврейського, польського та українського походження, цілком характерний для більшості культурних осередків Галичини, спричинив те, що дослідники історії мистецтва кожної з названих культур звертаються до мистецького спадку «Артесу» з точки зору єврейської, польської і, відповідно, української історії. Це природно, якщо не зважати на певні, важливі, з точки зору автора статті, пункти.

Невирішені частини загальної проблеми, яким присвячено статтю: незначна кількість адекватних публікацій щодо спадку групи у вітчизняному мистецтвознавстві та відсутність національних мотивів у творчості художників об'єднання, обумовлених європейською, а отже, апіорі космополітичною, освітою, котрі ніколи не акцентували національні аспекти у власній творчості.

Найґрунтовніші праці, присвячені як діяльності художнього об'єднання «Артес», так і творчості кожного окремо взятого художника групи, належали, належать і ще довго належатимуть найперше польським мистецтвознавцям. Не в останню чергу це пояснюється тим, що мистецька концепція групи «Артес» опинилась в ситуації гострого протистояння державному мистецтвознавству, котре протягом кількох десятків років замовчувало творчість групи, «незручної» в кількох сенсах, – від єврейських контекстів до формальних уподобань митців, як мало хто, далеких від ідеалів соціалістичного реалізму УРСР. Це не заважає натомість залишатися «Артесу» виключно цікавим явищем в історії мистецтва Східної Європи міжвоєнного періоду.

Існує єдина наукова праця авторства польського мистецтвознавця П. Лукашевича, видана самостійною книгою у 1975 році у Польщі, і присвячена творчості групи «Артес» загалом і художникам, котрі входили до її складу, зокрема.

Загальна мета статті: порівняльний аналіз польської та української бібліографії групи представляє собою першу спробу систематизації оновленого матеріалу, присвяченого вказаній темі, з подальшим дослідженням творчості групи на основі всіх нині існуючих першоджерел.

Аналіз існуючих досліджень про діяльність групи «Артес» в україномовних мистецтвознавчих джерелах. Кількість публікацій, присвячених «Артесу», в українських мистецтвознавчих джерелах, на думку автора статті, не досить значна і не переходить в якість. Здебільшого інформація, подана вітчизняними мистецтвознавцями, стосується нюансів ідеологічних та політичних змін в мистецькому середовищі Галичини, та надто загально ставиться до творчості художників цієї групи. Розглянуті автором

українські мистецтвознавчі джерела поділяються на дві частини, а саме: мистецтвознавча література з юдаїки, присвячена мистецтву Галичини та енциклопедичні, довідкові й загальноосвітні видання з історії українського мистецтва.

Джерела першої групи відрізняє увага дослідників до сакральних мотивів в єврейському мистецтві цілковито світських художників, а також особливості їхньої творчості в контексті єврейської історії на території України. Джерел другої групи, дотичних до групи «Артес», небагато; їх характеризують поодинокі характеристики окремих творів художників «Артесу» і надзвичайно стисла інформація щодо історії діяльності художньої групи.

Серед сучасних вітчизняних мистецтвознавчих праць творчість групи «Артес» згадується у двох книгах професора Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури Ольги Лагутенко. Попри суттєву стилістичну відмінність її книг, – репрезентативного альбому і наукової монографії – інформація щодо творчого спадку групи в обох виданнях типологічно ідентична: автор говорить про творчість двох провідних художників групи, аналізуючи твори, котрі збереглися в українських колекціях або відомі за закордонними публікаціями. В книзі «Українська графіка першої третини ХХ століття» мистецтвознавець, згадуючи об'єднання в контексті творчості художника-графіка О. Гана, детально аналізує плакат, створений художником для виставки групи «Артес» (1930, Львівська Галерея Мистецтв²), та його твір «Композиція з листям». Аналіз творів митця доповнено короткою біографічною довідкою, в котрій побіжно описано одну з типових біографій львівського художника міжвоєнної доби³.

Єдиним першоджерелом в бібліографії пані Лагутенко, котра стосується «Артесу», є посилання на книгу «Мистецтво Львова першої половини ХХ століття: Каталог виставки»⁴. Зміст абзацу, присвяченого творчому об'єднанню, у другій книзі мистецтвознавця, науковій монографії «Нариси з історії української графіки ХХ століття»⁵, структурно мало відрізняється від наведеного вище, – його присвячено здебільшого біографії, аніж творчості митця, – але тут дослідник говорить про іншого художника групи, Людвіка Лілле. Характеризуючи його життєпис, – відсутність відомостей щодо систематичної професійної художньої освіти, навчання в майстерні О. Архипенка в Берліні, захоплення художника виставками авангарду, початок активної виставкової діяльності, датований О. Лагутенко 1918 роком, співпрацю художника з львівським театром «Семафор», вдалі зайняття арт-критикою, живописну та графічну творчість, а також те, що протягом 1932-1934 рр. художник обіймав посаду віце-голови Львівської професійної спілки артистів пластиків, а у 1935-37 очолював цю спілку тощо – мистецтвознавець наголошує на тому, що чинники творчого

натхнення Л. Лілле були обумовлені фактами проведення виставок робіт В. Кандинського, О. Явленського, О. Кокошки, Б. Кубісти та інших кубістів, футуристів та експресіоністів, а також львівськими виставками польських експресіоністів та формістів. Зокрема, саме виставками авангардистів О. Лагутенко пояснює той факт, що Людвік Лілле організував влітку 1922 року виставку робіт львівських формістів.

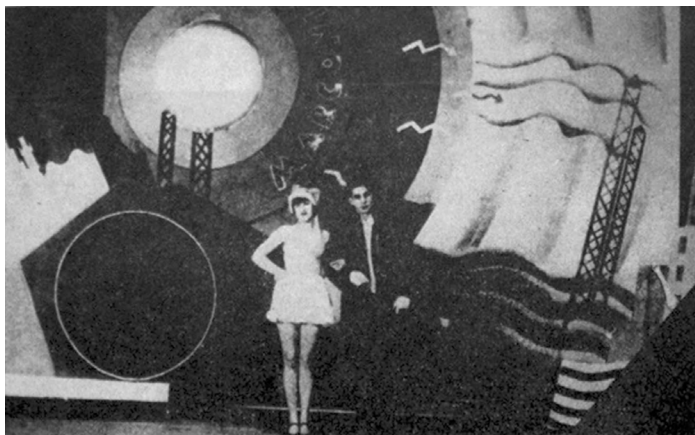
Аналізуючи твори митця, О. Лагутенко перелічує і аналізує твори художника, котрі збереглися в експозиції та фондах ЛГМ («Персонаж в ярмулці». 1920-і рр., ЛГМ; «Композиція». 1930, ЛГМ).

Інший мистецтвознавчий текст, котрий включає згадку про творче об'єднання «Артес», належить співробітнику відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, етнології і фольклористики ім. М. Рильського Галині Складенко. Аналізуючи проблематику періодизації українського мистецтва XX століття, вона згадує про творчість групи у зв'язку із зламом двох історичних епох в українському мистецтві, котрі, на її думку, припадають на 1930-і рр., «У той же час 1920-1939-ті роки в Західній Україні відзначені справжнім підйомом художнього життя, участю у спільних виставках з провідними європейськими майстрами, свідченням чому є діяльність об'єднання «Артес» у Львові»⁶. Натомість детальнішої інформації щодо об'єднання в інших творах мистецтвознавця немає.

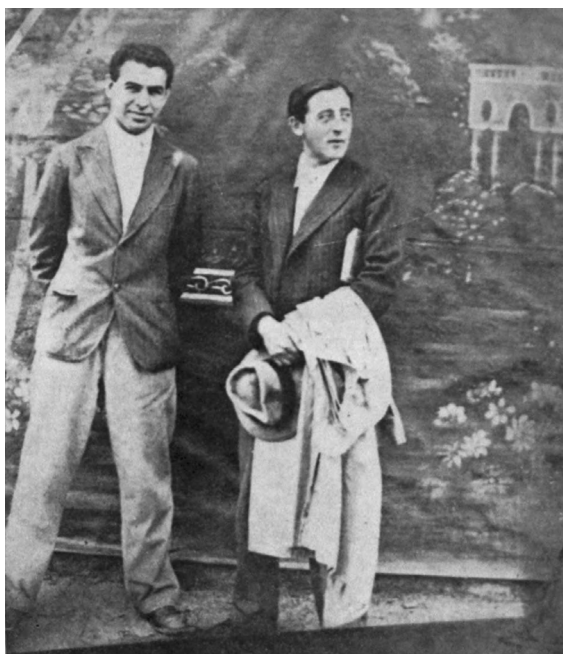
Наведені вище праці належать до загальноосвітньої української мистецтвознавчої літератури, котра з повоєнних часів досьогодні взагалі не приділяла уваги творчому спадку художників групи «Артес» або згадувала про них епізодично і неадекватно.

До загальноосвітніх належить тритомне видання «Українське мистецтво»⁷, створене в якості навчального посібника для студентів вищих навчальних закладів. У зв'язку з модернізацією змісту підручника, в порівнянні з його попередніми версіями, виданими за радянських часів, згадки про творчість групи «Артес» вже припустимі, хоча їх важко назвати докладними. У статті «Живопис середини XIX – XX ст.» мистецтвознавець В. Овсійчук, зокрема, пише: «Не оминали українські художники (П. Ковжун, А. Пронашко, Р. Сельський) авангардистського об'єднання «Артес», створеного 1929 р. за участю Г. Штрєнга, Л. Лілле, О. Гана, О. Римера, Л. Тирівича, С. Войцеховського, М. Райх (Сельської). Авангардизм «Артес» уміщував конструктивізм, пуризм, дадаїзм, символізм, сюрреалізм».

Розкриваючи суть конфлікту між переконаннями художників «Артесу» та ідеологією СРСР, він описує творчу долю тих, хто залишився на території УРСР⁸, на прикладі художника «Артесу» Романа Сельського: «... почали боротьбу проти формалізму, за запровадження методу соцреалізму, що супроводжувалося прикрими непорозуміннями. ... Так зустрілись дві суперечливі концепції живописності, а найголовніше – два погляди на



*Стефан Войцеховський. Декорація до вистави театру "Гонг".
1930. (Lukaszewicz, s. 359)**



Отто Ган та Єжи Яніш. Фотографія. 1930-і рр. (Lukaszewicz, s. 368)

* Надані тут та далі ілюстрації опубліковано в книзі: Piotr Lukaszewicz. "Zrzeszenie artystów plastyków ARTES 1925-1935". Wrocław, 1975.

призначення мистецтва. До групи львів'ян, вихованців художніх академій Варшави, Кракова, Парижа, належали Р. Сельський, М. Сельська, Р. Турин, О. Лещинський, О. Шатківський, В. Манастирський, що володіли високою живописною культурою, і невдовзі отримали ярлики «формалістів». Все ж таки декого з них запросили до викладання в Інституті. Найвідоміший з них – Роман Сельський (1903-1990). Як педагог він орієнтував молодих художників на спадщину світового мистецтва. Визначив колористичні принципи львівського малярства 50-70-х років ХХ ст..

Це одна з перших спроб в історії вітчизняного мистецтвознавства об'єктивно визначити один з ідеологічних конфліктів, спричинених неприродною адаптацією творчих об'єднань до реалій та уподобань влади. Сенса наведеної цитати має ледь не революційний характер, зважаючи на те, що група «Артес» і більшість ідеологічних конфліктів, з нею пов'язаних, до середини 1990-х були відсутні в офіційній історії мистецтва. Так, в енциклопедичному виданні «Мистецтво України»⁹ надруковано одну з перших статей, присвячених діяльності цього художнього об'єднання, дослідника історії українського авангарду Дмитра Горбачова. Це мінімальна за обсягом енциклопедична довідка, кілька рядків котрої містять загальні факти щодо існування художнього об'єднання, без жодних деталей.

Вказана публікація, одна з перших у пострадянський період, дає читачу змогу дізнатись про існування цього художнього об'єднання: поодинокі згадки про артесівців в українській мистецтвознавчій літературі радянської доби ніде і ніколи не посилаються на створене ними художнє об'єднання.

У шеститомному виданні «Історії українського мистецтва» сер. 1960-х – поч. 1970 рр. група «Артес» за рідкісними згадками про творчість Романа Сельського, котрий певний час очолював групу, взагалі відсутня. Так, у томі «Мистецтво другої половини ХІХ – ХХ століття»¹⁰, у статті мистецтвознавців І. Г. Катрушенко, Я. Й. Найновського та Х. І. Саноцької «Живопис на Західних землях України» відсутні згадки не тільки про групу «Артес» загалом, але про творчість всіх художників, котрі входили до її складу, зокрема.

Натомість у п'ятому томі цього ж видання зроблено виключення для двох артесівців, Р. та М. Сельських. Їх імена згадуються в статті мистецтвознавця Г. О. Островського. Художниця М. Райх-Сельська згадується одноразово, в одному рядку з іншими художниками: «Кращі художники, нерозривно зв'язані з народом, – О. Кульчицька, І. Труш, А. Манастирський, Й. Курилас, Р. Сельський, М. Сельська, Г. Смольський, Я. Музика, О. Шатківський, Ю. Кратохвиля-Відимська – з піднесенням зустріли возз'єднання»¹¹.

Мається на увазі приєднання Північної Буковини і Галичини до територій УРСР; наразі природа ентузіазму художників у цього

приводу здається сумним – і сумнівним – перебільшенням радянського мистецтвознавства. У даній статті Г. С. Островського творчість Романа Сельського згадується ще двічі: вперше – в контексті львівських виставок 1930-х років¹². Вдруге – в кінці розділу, в переліку праць кращих єврейських художників Львова, котрі погодились писати твори на держзамовлення: «... Нові твори виконали в 1940-1941 рр. ... Р. Сельський, Я. Музика, В. Манастирський, О. Ліщинський, Г. Смольський, М. Кітц, ... Я. Глязнер, М. Псахіс та багато інших»¹³.

Творчість Романа Сельського згадує інший автор шеститомника, В. А. Афанасьєв, котрий у статті, присвяченій львівському живопису 1930-х рр., вказує його ім'я в переліку львівських художників, котрі мали «щире прагнення до громадянської змістовності творів, до ствердження нового радянського життя»¹⁴.

Неширість, властива офіційному мистецтвознавству, обумовлена також відсутністю адекватної інформації, спотворила об'єктивне бачення художнього процесу Львова зокрема і Галичини загалом часів його розквіту, – міжвоєнного періоду 1920-1930-х рр. В цьому контексті здається дивовижним те, що імена артесівців взагалі прозвучали в офіційній мистецтвознавчій літературі: єврейське походження більшості художників групи, проєвропейські мистецькі переконання, відсутність підстав для будь-якої ідеологічної спекуляції в їх творчості були достатнім приводом для абсолютної ігнорації з боку авторів офіційних підручників з теорії та історії мистецтва.

Мистецтвознавча література з юдаїки: мистецтво Галичини.

Перша спроба реабілітації творчості художників групи «Артес» та вказівки належного їм місця в історії галицького зокрема і українського загалом мистецтва належить львівським мистецтвознавцям, котрі за часів незалежності перші взяли на себе роль реаніматорів мистецького спадку єврейської культури Галичини. Однією з перших публікацій став каталог виставки «Образи зниклого світу», де Галина Глембоцька та Віта Сусак, спираючись на власні дослідження фондів ЛГМ, архівні справи, а також періодику та каталогами початку ХХ ст., опублікували статті, де групі «Артес» відведено гідне місце. Так, побіжно згадує групу «Артес» і Л. Лілліє В. Сусак у наступному контексті: «далеко не всі майстри поєднували свою творчість з «програмними» національними завданнями»¹⁵.

Галині Глембоцькій у цьому виданні належить монументальна праця створення словнику біографій єврейських митців Галичини. Відомо, що Г. Глембоцька є автором першого докладного словника біографій єврейських митців Галичини, на жаль, досі не виданого.

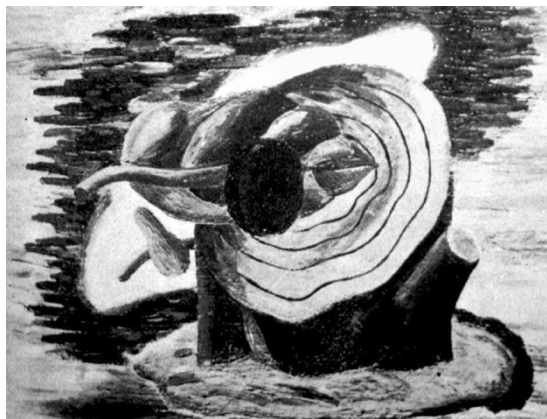
Інша публікація В. Сусак з посиланням на творчість художників групи «Артес» наведена в одному з перших українсько-єврейських видань часів

незалежності, присвячених історії єврейського мистецтва України. У книзі «Нариси з історії та культури євреїв України» у співавторстві з харківським дослідником єврейського мистецтва Є. Котляром дослідник коротко згадує групу «Артес» у статті «Єврейське мистецтво: традиція і Новий час»¹⁶. Після наведеної творчої біографії засновника групи «Артес» Людовіка Лілле, дослідниця перелічує склад групи «Артес» періоду 1929-1935 рр., куди, згідно її дослідженням, увійшло 14 митців різних національностей (поляки, українці, євреї). Наголошуючи на біографіях художників єврейського походження – О. Рімера (1899-1943), Г. Штрєнга (1903-1960), О. Гана (1904-1942) і М. Райх-Сельської (1903-1980), львівський мистецтвознавець пояснює надсучасні на той час, цілком авангардні уподобання художників тим, що вони набули освіту в контексті Паризької школи. Вказуючи на те, що модернізація вітчизняного, в той момент історії – польського, мистецтва Львова, була наслідком європейської освіти, дослідниця вважає доказом цієї модернізації факт реалізації 13 виставок «Артесу» протягом 1930-1932 рр. у Львові та інших культурних центрах Східної Європи. Побіжно вказуючи на фінансову підтримку художнього об'єднання з боку єврейської інтелігенції, котра сприяла фінансуванню видання «Теки 9 ксилографій», історик коротко характеризує долі художників групи «Артес», тісно поєднуючи її з виявами національної ідентифікації художників: «Війна гостро нагадала про національну приналежність: Л. Лілле вступив до французького руху Опору, О. Рімер і О. Ган загинули в концтаборах, Г. Штрєнг дивом врятувався і, переїхавши до Польщі, змінив ім'я на М. Володарський. Р. Сельський переховував свою дружину М. Райх-Сельську».

Наступна публікація, присвячена творчості художників групи «Артес», належить перу іншого львівського мистецтвознавця, колишнього співробітника ЛГМ, Галини Глембоцької. На думку автора статті, її публікація представляє собою один з найцікавіших текстів, створених на території України протягом останніх років сучасними мистецтвознавцями-дослідниками єврейського мистецтва. На відміну від більшості інших, це не тільки оглядовий, а отже, загалом поверхневий, але й аналітичний текст, надрукований в 51 номері часопису «Ї»¹⁷.

Історик мистецтва, на відміну від більшості своїх колег та попередників, зазначає не тільки композиційні, колористичні, стилістичні тощо елементи творчості художників, але й важливі емоційні, а також релігійні аспекти, котрі за бажанням можна побачити у творчості художників групи «Артес». Пов'язуючи між собою релігійні та мистецькі аспекти творчості, дослідниця в результаті отримує цілком філософські висновки, здебільшого не властиві публікаціям її попередників.

Вказуючи на нерозривно пов'язаний з експресіонізмом гротеск, Галина Глембоцька звертається до аналізу явища надреалізму, чи, як його



*Отто Ган. Зруб дерева, листок і око.
Полотно, олія. 1930. (Lukaszewicz, s. 383)*



*Олександр Рімер. Натюрморт. 1928.
(Lukaszewicz, s. 400)*



*Отто Ган. Композиція
з половиною обличчя. Полотно,
олія. 1931. (Lukaszewicz, s. 386)*

частіше визначають, сюрреалізму, в контексті історії мистецтва Галичини, і вказує на значну різницю між львівською художньою традицією, в котрій не існувало історичних засад для західноєвропейської художньої течії, посиляючись на «Артес» в якості єдиного на той час об'єднання, котре адаптувало цей стиль до художнього контексту Галичини зокрема і України/Польщі загалом.

Наголошуючи на тому, що лідери мистецької групи були переважно єврейськими художниками, мистецтвознавець обумовлює певні риси галицького сюрреалізму основними засадами хасидизму, містичної релігійної течії, популярної в єврейському середовищі на території Західної Галичини, Волині та Поділля протягом XVIII – XIX ст.

Дослідник, зокрема, пише: «На території Польщі єдиним мистецьким об'єднанням, діяльність якого наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр. проходила під гаслом сюрреалізму, стала львівська група «Артес», кістяк якої складали євреї. Філософія хасидизму визначала свідомий або неусвідомлений вибір саме тих теоретичних та формотворчих положень сюрреалізму, які в адекватній мистецькій формі могли передати галицьке єврейське світосприйняття. Пансакралізація життя у вченні хасидизму, де кожна дія людини вважається актом контакту з Богом, а також орієнтація на спонтанно-емоційне начало в сукупності з такими складовими творчого процесу, як зверненість до внутрішнього світу, схильність до ірраціональності та містики логічно мали привести галицьких художників-євреїв до використання сюрреалістичних форм відображення дійсності. Розшифровка значень старих символів і старовинних мітів, які є джерелом знання про людину, прагнення до синтезу всіх аспектів світу, метафоричність образної мови були співзвучні філософії хасидизму і тому легко адаптовані львівськими художниками. Водночас вони не прийняли свідомого прагнення до звільнення від стереотипів трактування оточуючого світу з метою проявлення чистої уяви (що було основним сенсом сюрреалістичної доктрини), а також психічний автоматизм як основний творчий метод. Не прижилися і техніки, розроблені сюрреалістами. Натомість орієнтація на спонтанно-емоційне начало, якому в хасидизмі надавалася перевага перед інтелектом, передбачала графічну та колористичну витонченість, що була характерною для живописної техніки паризьких сюрреалістів. Про те, що сюрреалістичне бачення світу було природним для львівських художників-євреїв, свідчать їх твори».

Далі дослідник асоціює систему зображень у творах художників групи «Артес», особливо ті з них, де використано техніки фотомонтажу та колажу, в якості нелінійних спроб поєднання окремих, не пов'язаних між собою символів, властивих специфічній релігійній практиці вивчення Талмуду, – так званому пілпулу, відомому єврейським інтелектуальним елітам протягом кількох століть. Пояснюючи суть практики пілпула – вправи, котра дозволяє відновити чи вибудувати емоційний, логічний, причинно-наслідковий зв'язок між, на перший погляд, максимально віддаленими одне від одного явищами, подіями та поняттями, – Г. Глембоцька оригінально трактує метод дешифровки прихованого змісту закону Тори в якості ймовірного методу пояснення мистецтва сюрреалістів,

в котрому штучно поєднуються непокєднувальна символїка, в якості типологічно подібного, також, на перший погляд, парадоксального, але в дійсності логічного методу пояснення художньо-образними засобами філософської та екзистенційної основи буття.

Захоплюючись наведеною аналогією, мистецтвознавець в подібному ключі аналізує графічний твір Людвіка Лілле «Композиція з листом та жбаном» (1930, ЛГМ) та картину Олександра Рімера «Людина з деревом» (1928). Закінчуючи пасаж, присвячений місцю сюрреалізму в історії мистецтва Галичини, Львова, України/Польщі, Г. Глембоцька детально і глибоко характеризує єврейські контексти художнього життя Львова міжвоєнного періоду.

Цікавий аналітичний хід дослідниці, де інтелектуальний прийом, властивий єврейській релігійній думці, застосовується в контексті образотворчих, суто мистецьких практик. Подібні прийоми аналізу образотворчого мистецтва звичайно використовуються філософами та мистецтвознавцями, котрі досліджують *Contemporary Art*, і досі ніколи не застосовувались українським академічним мистецтвознавством в якості методології дослідження історії мистецтва, обумовленого певною культурною, наразі – насамперед єврейською традицією.

У цьому ж номері часопису «І» наведено фрагмент словника єврейських художників Галичини, – зокрема, Людвіка Лілле та Олександра Рімера, інформацію щодо яких, згідно наведених Г. Глембоцькою бібліографії, взято в тому числі з польських першоджерел. Саме польські дослідники найретельніше дослідили творчість групи «Артес», про що свідчать численні публікації з 70-х рр. XX ст. досьогодні включно.

Наведені цитати аргументують тезу, наведену у вступі: переважна більшість українських мистецтвознавців схильна трактувати творчий спадок групи «Артес» в якості творчості, обумовленої тією чи іншою, українською чи єврейською, національною ідеєю. В переліку сучасних публікацій, присвячених творчості художників групи «Артес», в українських періодичних виданнях найбільше місце посідають коментарі щодо творчості Романа та Маргіт Сельських, – подружжя живописців, котрі залишились у Львові, пережили другу світову війну і багато років пропрацювали в контексті вимог радянського мистецтва. Вказівки на деякі публікації в українській періодиці, які стосуються виставок чи видання каталогів творчості художників, наведено в переліку посилань¹⁸

Група «Артес» у польських мистецтвознавчих джерелах. В історії польського мистецтва творчість художників групи «Артес» найбільше цікавила двох мистецтвознавців, твори яких наразі можна віднести до категорії класичних. Це директор Вроцлавського національного музею образотворчого мистецтва Петро Лукашевич, а також голова Інституту Сходознавства, професор Єжи Маліновський.

В більшості інших польських мистецтвознавчих джерел творчість групи «Артес» згадується у зв'язку з роллю творчого спадку того чи іншого художника групи «Артес» в історії образотворчого, зокрема, польського, мистецтва. На жаль, у авторки статті немає змоги навести перелік всіх без виключення польських довідкових мистецьких видань, в котрих детально оглянуті біографії художників «Артесу»: в порівнянні з українськими мистецтвознавчими джерелами, їх занадто багато. Досить вказати, що будь-яка енциклопедія, словник, довідник, тощо, присвячені історії єврейського мистецтва Польщі¹⁹, завжди включають біографію Людвіка Лілле, і, найчастіше, якщо не розповідають докладно, то згадують особливості творчого спадку Генрика Штрєнга, Отто Гана, Олександра Рімера та інших художників групи.

Одна з найґрунтовніших праць в історії польського єврейського мистецтва, в котрій багаторазово згадується як історія групи «Артес», так і біографії кожного її художника, належить Єжи Маліновському. У першому томі книги «Живопис та скульптура польського єврейства XIX – XX ст.»²⁰ мистецтвознавець пише: «Ймовірно, ідея заснування групи «Artes» виникла влітку 1929 року; її авторами стали Єжи Яніш (Jerzy Janisch), автор назви групи, Александр Кривоблоцький і Мечислав Висоцький. Об'єднання очолив Роман Сельський (пізніше – чоловік Марґіт Райх). Перша виставка групи відкрилась 5 січня 1930 року, а через незначний час після неї відбулась виставка Гана, Рімера і Штрєнга в ŻTL-A²¹, в котрій також взяли участь Яніш, Кривоблоцький, Марґіт Райх-Сельська, Роман Сельський, Висоцький, а також Людвік Турович і Тадеуш Воцеховський. Інтеграція обох кіл – початкового «Артесу» і учасників виставки ŻTL-A – відбулася, очевидно, у травні 1930 року на виставі «лівого крила» львівських пластиків в межах Весняного Салону TPSP²² (за участі Кунке, Лангермана і Шульца). Остаточна група сформувалась у вересні того ж року, коли її очолив Л. Лілле, а секретарем став О. Ган. Домінуючу роль в групі відігравали єврейські художники. Лаутербак у 1937 році визнав Лілле в якості творця групи. Єврейська інтелігенція Львова фінансувала публікації «Артесу» (серед іншого «Teke 9 dzeworytów»), а також купівлю їх творів Музеєм Єврейської Громади, котрим керував Лілле. Група «Артес» існувала в 1930-1933 рр, подібно до дещо пізнішої «Краківської групи», і мала полінаціональний, польсько-українсько-єврейський характер. В художньому середовищі Львова було багато змішаних шлюбів, в дружніх та товариських стосунках національність і віросповідання не відігравали найменшої ролі, і не надавалось жодної ваги до суспільному походженню чи майновим перевагам. Творчість групи належить до середньоевропейської версії надреалізму, наштовхуючи на аналогію з діючим в той же час середовищем в Празі. Подібно до празької групи «Devětsil», члени

«Артесу» не обумовлювались значенням ідеології та техніки надреалізму, взяли, однак, у цьому напрямку метафоричний ряд та специфіку творчої мови, котрою виражали атмосферу давніх територій австро-угорської імперії (відома, серед іншого, з літературних творів Франца Кафки, Бруно Шульца та Дебори Vogель). З цим поєднувалась ностальгічна, сонна, а часом і магічна атмосфера провінційного єврейсько-слов'янського життя, яке приваблювало художників примітивізмом міського чи ярмаркового фольклору вивісок, малюнків, святкових фотографій, манекенів, перук і дешевого реквізиту з магазинних вистав, запряжок з «тоскними» кіньми, які запрошують до подорожі в сфері уявного, котра надихала твори художників «Артесу», Шульца і Дебори Vogель. Твори «Артесу» виникали також з художньої традиції міста, утвореної єврейськими експресіоністами з кола KMSZ²³, а також художниками, пов'язаними з Паризькою школою.

Близько 1933 року надреалістичні тенденції засновувались переважно на так званому «новому реалізмі», – творах і малюнках на соціально-політичну тематику («Барикада», «Демонстрація творів» Стренга, «Сальва» Гана, сцени з робітниками Лілле і Римера). Заснована в 1933 році за участі Гана, Римера та Стренга, а також Яніша та Кживоблоцького ефемерна група «Неоартес» виказує політичні та тематичні аналогії з іншими польськими творчими групами тридцятих років – «Янг Їдиш», «Краківська група» і варшавський «Фригійський ковпак». З середини двадцятих років на львівських виставах дебютували і експонували свої твори також художники, які залишались за межами творчих груп та організаційних структур». Художники групи «Артес» також згадуються у другому томі зазначеної праці Є. Маліновського, але у цій книзі їм відведено значно менше місця²⁴.

Натомість найбільшу кількість матеріалу щодо художнього об'єднання «Артес» опрацював вроцлавський мистецтвознавець, багаторічний директор Національного музею у Вроцлаві Пьотр Лукашевич. Його докторська дисертація була присвячена об'єднанню «Артес» і згодом була видана у Польщі окремою книгою.

Книга Петра Лукашевича носить назву «Zrzeszenie artystów plastyków ARTES 1925-1935»²⁵. Вона містить три розділи, епілог, значну кількість ілюстрацій, перелік згаданих в тексті імен, перелік ілюстрацій і резюме французькою мовою, – тобто всі без виключення ознаки наукової монографії. Перший розділ книги – «Нове мистецтво в художньому житті Львова 1920-х років» – структуровано наступним чином: Виставки формістів і реакція місцевої критики. Львівська секція формістів. Відхід від засад формізму після 1923 року: «повернені» і «фанатики». Молодь у Вільній Академії та у «школі» Сіхульського. Навчання та подорожі. У Парижі. Другий розділ книги називається «Артес»: виникнення та діяльність» і складається з підрозділів: Виставки та видавнича діяльність. Зміни у

складі Об'єднання. Художнє середовище Львова 1931-1932 pp. (Chwistek, ANUM, Nowa Generacja, LZZAP). Неоартес. Виставки групи і експозиції Краківської Групи. Пожвавлення культурного життя у Львові 1933-1935 років (театр, «Сигнали»). Третій розділ книги – «Артес: творчість» аналізує твори художників групи у розділах: Початки посткубізму. В контексті сюрреалізму. «Новий реалізм». Нарешті, в «Епілозі» містяться висновки мистецтвознавця щодо діяльності групи у розділах: «Варшавська вистава львівських художників у 1939 році: наступ колористики»; «Творчість Яніша, Влодарського і Гана після 1935 року»; «Артес» в польському живописі». Окремими розділами опубліковано репродукції творів художників групи «Артес», експоновані на виставках об'єднання, – на жаль, виключно у чорно-білому варіанті, а також художню хроніку 1918-1939 pp.

Висновки та перспективи дослідження. 165 сторінок монографії П. Лукашевича польською мовою переповідають історію одного з найцікавіших мистецьких об'єднань Галичини міжвоєнного періоду; детальнішої праці на цю тему поки що не існує ні в Польщі, ні в Україні. Тексти досліджень, присвячених творчості єврейсько-польсько-українського творчого об'єднання, позбавленого релігійних контекстів, зазвичай відрізняє виняткова тенденційність оглядів, неадекватних програмній концепції об'єднання. З іншого боку, мистецтвознавчі тексти, як би своєрідно вони б не були трактовані, дають можливість згадати про творчість надзвичайно цікавих художників, чії мистецькі уподобання, напевне, і тепер викликали б досить своєрідну реакцію східноєвропейського мистецтвознавства, здатного сприймати творчу дійсність того чи іншого митця тільки крізь призму даних щодо його національного походження та віросповідання.

Питання порівняльної характеристики польських та українських джерел в контексті творчого спадку групи «Артес» наразі дає можливість зробити висновок про те, що докладний, ґрунтовний аналіз творчості групи «Артес» належить польським мистецтвознавцям, завдяки чому більшість виданих в Україні праць спираються передусім на дослідження польських попередників, і, відповідно, носять дещо компілятивний характер. Якими б чинниками це не пояснювалось, – браком матеріалів щодо творчості художників групи в українських архівах, відсутністю інтересу дослідників чи занадто довготривалою забороною працювати з матеріалами, дотичними до творчості «незручного» радянському мистецтвознавству об'єднання, – результат очевидний: видань відповідного рівня на вказану тему у вітчизняному мистецтвознавстві наразі не існує.

Офіційний переклад та видання польських першоджерел в якості допоміжної можливості заповнити білі плями в мапі історії мистецтва Галичини ХХ століття дасть змогу створити об'єктивні і актуальні дослідження творчості групи.

Примітки:

1. TPSP, TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ SZTUK PIĘKNYCH, Товариство прихильників образотворчого мистецтва, художня організація, котра виникла у 1854 р. на території нинішньої Польщі. Філіали Товариства розташовувались у Кракові, Львові, Варшаві та Познані. Згадана дослідником виставка відбулася в контексті діяльності Львівської філії організації. Зокрема, в межах Весняного Салону 1930 р. відбулась виставка АРТЕСу, до котрої приєднались також Еміль Кунке, Генрик Лянгерман та Бруно Шульц.
2. Далі – ЛГМ.
3. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. – К., 2006. – С. 133-134.
4. Мистецтво Львова першої половини ХХ століття: Каталог. (Упорядник: О. Ріпко). – Львів, 1996. – С. 47.
5. Лагутенко О. Нариси з історії української графіки ХХ століття. – К., 2007. – С. 187-189.
6. Скляренко Г. Між історією та географією. До питання періодизації українського мистецтва ХХ століття // Студії мистецтвознавчі. – К., 2003. – №3. – С. 7.
7. Українське мистецтво. Тритомник. – Львів, 2005. – Т. 3. – С. 231-232.
8. Там же. – С. 234-235.
9. Горбачов Д. О. «АРТЕС» // Мистецтво України. – К., 1995. – Т. 1. – С. 82.
10. Історія українського мистецтва в шести томах. – Т. 4. – Кн. 2. – К., 1970.
11. Історія українського мистецтва в шести томах. – К., 1967. – Т. 5. – С. 413.
12. Там же. – С. 401.
13. Там же. – С. 415.
14. Афанасьєв А. Станковий живопис 1934-1941 рр. // Історія українського мистецтва. Радянське мистецтво 1917-1941 рр. – К., 1967. – Т. 5. – С. 284-285.
15. Сусак В. Образи зниклого світу // Образи зниклого світу. – Львів, 2003. – С. 12.
16. Котляр Є., Сусак В. Єврейське мистецтво: традиція і Новий час. // Нариси з історії та культури євреїв України. – К., 2005. – С. 323.
17. Глембоцька Г. Єврейське образотворче мистецтво в Галичині. Історія та еволюція // Ї: Гебрайський Львів. – Львів, 2008. – № 51. – С. 236-261.
18. Егорова І. Виставка творів Романа і Маргіт Сельських, присвячена 100 річчю художників. // ДЕНЬ. – К., 27 серпня 2003. – № 149. Носарева Л. Роман і Маргіт Сельські: художники Львівської слави. // Дзеркало тижня. 12 - 25 липня 2003. – № 26 (451). До переліку можна долучити реферати з Інтернет-колекцій, де згадується група «Артес», що, на жаль, неможливо у зв'язку з анонімністю авторів.
19. Зокрема, біографії художників містяться в виданнях: Słownik Artystów Polskich (Warszawa); Polski Słownik Judaistyczny (Warszawa, 2003); Żydzi w Polsce: dzieje i kultura. Leksykon. (Warszawa, 2001), тощо.
20. Malinowski, J. Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku. – Warszawa, 2000. – С. 339-340.
21. ŻTL-A, Żydowskie Towarzystwo Literacko-Artystyczne we Lwowie (Єврейське Літературно-Артистичне Товариство у Львові).
22. Див. Посилання 1.
23. KMSŻ – Koło Miłośników Sztuki Żydowskiej, Коло прихильників єврейського мистецтва, львівське художнє об'єднання міжвоєнного періоду.
24. Malinowski, J., Brus-Malinowska B. W kręgu Ecole de Paris: Malarze żydowscy z Polski. – Warszawa, 2007.
25. Łukaszewicz P. Zrzeszenie artystów plastyków ARTES 1925-1935. – Wrocław, 1975.

ЕВРЕЙСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ В МЕЖВОЕННОЙ ЛИТВЕ

Вилма Градинскайте

Аннотация. В статье рассматривается жизнь и творчество нескольких поколений еврейских художников Литвы, работавших до 1939 г., материалы о них в литовской прессе и арт-критике.

Ключевые слова: еврейские художники, еврейское искусство, выставки, галереи, Литва, литовское искусствознание.

Анотация. Градинскайте В. Єврейське художнє життя у міжвоєнній Литві. В статті розглядається життя та творчість єврейських художників Литви, які працювали до 1939 року, матеріали про них у литовській пресі та арт-критиці.

Ключові слова: єврейські митці, єврейське мистецтво, виставки, галереї, Литва, литовське мистецтвознавство.

Annotation. Gradinskaite, V. *Jewish Artistic Life in Inter-War Lithuania.* The article examines the life and creative work of several generations of Lithuanian Jewish artists active before 1939, looking at pertinent materials in the Lithuanian press and art criticism.

Keywords: Jewish artists, Jewish art, exhibits, galleries, Lithuania, Lithuanian art history.

Введение. Постановка проблемы. В начале XX в. сформировалось новое поколение литовских деятелей культуры, писателей и художников, творчество которых во многом было обусловлено важными политическими и культурными событиями этого времени: в 1919 г., после 87 лет вновь открылся Вильнюсский Университет (был закрыт царскими властями в 1832 г. после поражения восстания 1831 г.), в 1904 г. были отменены запреты на хождение литовского языка (после поражения восстания 1863 г., царская власть запретила литовскую печать и деятельность обществ, преподавание литовского языка в школах и т. д.), начались национальные движения, Первая мировая война, революция в России и, наконец, создание независимого Литовского государства в 1918 г.

К сожалению, национальное и культурное движение в Литве часто отождествляется только с литовскими деятелями, при этом забывается вклад представителей других народов, работавших и создававших Литовское государство в начале XX в.: евреев, поляков, русских, караимов, татар и представителей других национальных общин, которые столетиями жили в Литве.

Второй группой по численности жителей в межвоенной Литве была еврейская община. Евреи играли важную роль в сферах промышленности, торговли, ремесла, образования и даже политики, о чем начали говорить и писать после воссоздания независимости Литвы в 1990¹. Однако культурная и, особенно, художественная жизнь еврейской общины осталась в стороне.

Цель статьи познакомить читателя с важнейшими культурными событиями Литвы межвоенного времени, связанными с художественной жизнью еврейской общины. В этой связи представляется важным проследить развитие еврейского искусства и формирование первого поколения еврейских художников; выяснить какими формами художественной деятельности (выставками, обществами, галереями) еврейские художники обогатили общую культурную жизнь; воссоздать атмосферу контактов между литовскими и еврейскими художниками и определить взгляд литовских искусствоведов на еврейское искусство, в частности, выделяли ли они его как специфический феномен из общего художественного контекста или нет.

Перед тем, как начать писать о еврейском искусстве в Литве в период между двумя войнами, необходимо вспомнить, что в 1922 году Вильнюс был оккупирован польской армией и семнадцать лет принадлежал Польше. Каунас стал временной столицей Литвы. На политическую, экономическую и культурную жизнь Вильнюса и его окружи негативно повлияло то, что эта территория стала не просто провинцией, но своеобразным закоулком Польши. Особенно отрицательную роль в жизни еврейской общины сыграло желание польской власти ассимилировать евреев. Немалая часть еврейской культурной элиты, в том числе художники Аким Йосим, Иссай Кульвянский, Шолом Зелманавичюс оставили Вильнюс и переселились во временную столицу Литвы – Каунас.

Несмотря на то, что в первые десятилетия XX века политическая и экономическая ситуация не отличалась стабильностью, в Литве действовали синагоги, детские сады, религиозные и светские школы на иврите и идиш, театры, хоры, выпускались газеты, учебники, религиозная и светская, художественная литература. При учреждении различных обществ евреи во много раз опережали собственно литовских деятелей. Например, в 1919 году в Каунасе из семи зарегистрированных правительством культурных обществ, шесть было еврейских² и только одно литовское – клуб художников *Вилколакис*. В 1922 году в Каунасе было основано Этнографическое общество истории евреев Литвы³, организовывавшее лекции и ежегодные выставки, в которых отражалась история жизни литовского еврейства. Общество основало еврейский музей и архив, где сосредоточивались и накапливались всевозможные документы (рукописи, издания, книги, фотографии), собирало фольклор и предметы, используемые в быту, обладало произведениями искусства, картинами, подаренными Зале Беке-ром, Хаимом Штрейхманом, Хаимом Меером Файнштейном⁴.

Событие, которое положило начало художественной жизни евреев этого периода, относится к зиме 1920 года, когда состоялась первая выставка произведений художника-еврея, одного из известнейших вильнюсских

художников Бенциона Цукермана⁵. Из печатных изданий того времени и биографических данных художников можно сделать вывод, что к тому моменту в Каунасе еще не было своих, сформировавшихся художников еврейской национальности, здесь также почти не знали еврейских художников Вильнюса и других городов Литвы. Адомас Якштас писал: «Мы не знаем, является ли господин Цукерман единственным художником среди евреев Литвы. Если их имеется больше, жаль, что Секция Еврейской Культуры не устроила общей выставки еврейских художников. Такая выставка предоставила бы нам, литовцам, возможность лучше понять идейную и техническую стороны выдержки еврейских художников.»⁶. В то время, когда состоялась эта выставка, большинство из будущих художников: Неимия Арбитблат, Йакоб Липшиц, Йакоб Месенблом, Хаим Меер Файнштейн находились в ссылке в российских и украинских губерниях⁷, или только начинали серьезное обучение в художественных школах зарубежья (Мах Банд, Иссай Кульвянски и др.) Там, в ссылке, а по сути на чужбине, они получили первое художественное образование, увидели первые художественные выставки. Живописец Йакоб Липшиц, вспоминая жизнь в городе Мелитополе (совр. Украина), в своей биографии в 1936 году писал: «Именно тогда приехал один художник и выставил свои произведения. Его выставка и сама внешность художника произвели на меня большое впечатление»⁸.

В период между двумя войнами в Литве жили, творили и устраивали выставки около 70 художников, графиков и скульпторов еврейской национальности. По своей численности это была вторая группа после литовских представителей искусства. Можно выделить три генерации еврейских художников, родившихся, соответственно, в последнем десятилетии XIX века, в первом десятилетии XX века и после 1910 года; однако большой разницы в возрасте между художниками не было. самого старшего художника Иссая Кульвянскиса (род. в 1892 г.) отделяли от самых молодых: Хаима Меера Файнштейна (род. в 1911 г.), Черне Перциковичюте (род. в 1912 г.), Элия Каплана (род. в 1912 г.) двадцать лет. Хотя старшее поколение представляли лишь несколько художников: Иссай Кульвянски, Йакоб Месенблом, Зале Бекер, Шолом Зелманавичюс, они оставили значительный творческий след. Среднее поколение отличалось многочисленным составом, и к нему относились как всемирно известные художники: Неимия Арбитблат, Мах Банд, Марк Гинсбург; так и менее известные мастера: живописец Йакоб Липшиц, Аким Йосим, Йакоб Казлаускас, Циле Эпштейнайте, и другие. Самое молодое поколение представляли Черне Перциковичюте, Хаим Меер Файнштейн и Элия Каплан; сведения о других художниках этой группы нам не известны.

Основную роль в подготовке литовских и еврейских художников сыграла Каунасская художественная школа. Молодые евреи со всей



Каунасская художественная школа, 1925 г., открытка.



Неемия Арбитлат. Марк Шагал. 1943, холст, масло, 96,5 x 49,5. Из: Blatas, Portraits de Montparnasse. Editions de l'Albaron, 1991



Зале Беккер. Базар. Картон, масло, 49 x 72, Художественный музей Литвы. Из: XX a. lietuviu dailes istorija. Vilnius, 1983

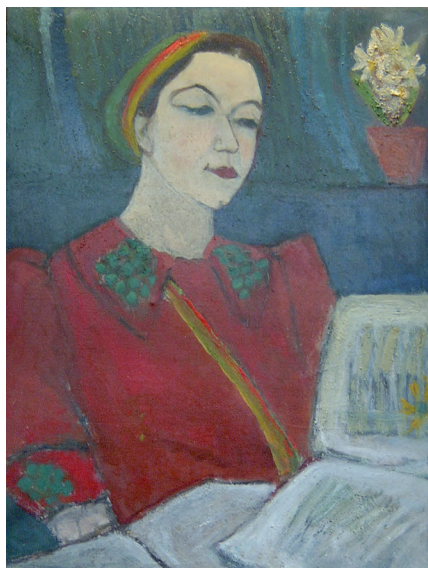
Литвы приезжали сюда обучаться живописи, рисованию, скульптуре. В художественной школе преподавали известнейшие художники Литвы того времени, которые закончили разные художественные школы в Западной Европе и России. Большинство из них было увлечено литовским народным искусством, его своеобразием, выразительной мощью. Вместе с тем, педагоги стремились формировать художника как самостоятельную личность и в обучении учеников акцентировали внимание на колористику и тон цветов, композицию и, собственно, творчество, придание «внутреннего настроения» произведению. Всего в период с 1922 года по 1940 год в школе обучалось около шестидесяти молодых художников, выходцев из еврейской среды. После окончания обучения в Литве часть художников отправлялась совершенствоваться за границу: в Париж, Берлин, Мюнхен, Дрезден или даже в Америку.

Наибольшие разногласия между литовцами и евреями наблюдались в области экономики, и это было вызвано тем, что в 1936 году половина промышленности и торговли в Литве принадлежала евреям. Важную роль для достижения взаимопонимания и дружбы между двумя народами играло основанное в 1928 году Общество культурного общения литовцев и евреев⁹. В области культуры эти разногласия возникали из-за употребления русского языка. Поэтому с 1933 года начали действовать двухгодичные курсы, предназначенные для изучения литовского языка и культуры¹⁰. В эту акцию активно включилась и еврейская печать, поощряя изучение литовского языка. Это дало неплохие результаты не только в Литве, но оказало влияние и на евреев Вильнюса, которые «под воздействие каунаской еврейской печати старались в общественных местах больше говорить или по-еврейски, или по-литовски»¹¹. Перечитывая архивные документы и печатные издания того времени, мы не нашли ни одного зафиксированного факта о каком-либо конфликте между художниками, который бы возник на национальной почве. Необходимо отметить, что в сфере искусства литовские и еврейские художники поддерживали довольно тесные связи: обучались в одних и тех же учебных заведениях, устраивали совместные выставки, в т.ч. за рубежом, принадлежали к одним и тем же художественным обществам, оказывали друг другу моральную и финансовую поддержку, а также устанавливали личные связи, вели переписку.

Первая половина 1930-х гг. не была богата выставками. Интересно, что в Каунасе состоявшиеся три первые персональные выставки были устроены еврейскими художниками: две живописцем Йакобом Месенбломом (1923 и 1924 гг.) и одна скульптором Сарой Горшенайте (1923 г.). Житель Вильнюса Йакоб Месенблом был первым среди евреев, кто постоянно включался в художественную жизнь Каунаса. С 1924 года он поселился в Париже и начал подписывать свои работы именем Jacques



Мах Банд. Литовский пейзаж с мельницей. Холст, масло, 38 x 46, Художественный музей Литвы. Из: *XX a. lietuviu dailės istorija. Vilnius, 1983*



Черне Перчиковичюте. Корпорантка. 1938, холст, масло, Государственный еврейский музей им. Вильнюсского Гаона



Шолом Зелманавичюс. Дворик старого города. 1931, бумага, темпера, 50,7 x 36,3, Национальный художественный музей им. М. К. Чорлениса. Из: *XX a. lietuviu dailės istorija. Vilnius, 1983*

Missen, однако никогда не утрачивал связи с Литвой, где и умер после возвращения в 1933 году.

Во второй половине 30-х как художественная, так и культурная жизнь Литвы стала более интенсивной: только в Каунасе ежегодно проводились десятки выставок, по несколько выставок устраивалось и в других городах. Наряду с уже сформировавшимися литовскими художниками, начавшими свою творческую деятельность еще до Первой мировой войны, на выставках стали появляться и работы нового поколения еврейских художников. Среди них Неемия Арбитблат, Мах Банд, Шолом Зелманавичюс, Аким Йосим, Марк Гинсбург, Йакоб Липшиц и другие. Мах Банд в Литве организовал только две персональные выставки в 1925 и 1932 гг. В основном он жил и работал в Берлине, Париже, Нью-Йорке и других городах. В 1933-1934 гг. художнику была оказана честь написать портрет президента Франклина Делано Рузвельта. Неемия Арбитблат был одним из самых продуктивных художников, мастером психологического портрета. Живописец написал около 60 портретов всемирно известных людей. Он увековечил мастеров музыки Игоря Стравинского, Артуро Toscanini, Мстислава Ростроповича, а также членов Парижской школы – Жоржа Брака, Генри Матисса, Марка Шагала, Пабло Пикассо, Хаима Сутина и многих других. Несмотря на то, что художник жил в Париже, с 1926 года он активно участвовал в художественной жизни Литвы: организовывал выставки, писал письма из Парижа об артистической и богемной жизни в литовские газеты, критические статьи по искусству.

В последнее предвоенное десятилетие ситуация изменилась. Большинство из упомянутых художников покинули Литву. Неемия Арбитблат и Мах Банд переехали в Париже, умер Йакоб Месенблом. На арене появилось новое поколение еврейских художников: Лейзер Каган, Зале Бекер, Мозе Айзин, Хаим Меер Файнштейн, Хаим Штрейхман, Элия Каплан, Йакоб Казлаускас, Гирш Маркус. В этот период в выставках принимали участие около тридцати еврейских художников. В выставках, устраиваемых Женским обществом художников Литвы, принимали участие и евреи: Черне Перциковичюте, Эстер Лурье, Мина Карнене, Циле Эпштенайте и др.

В этот период особенно оживилась художественная жизнь Литвы, стало появляться все больше новых художников, пропагандирующих различные направления искусства. Кроме того, все чаще Литву стали посещать художники из зарубежных стран, особенно те, у которых были связи с Литвой в прошлом. Это способствовало созданию современной художественной галереи в Каунасе. 4 сентября 1932 года была открыта частная художественная галерея, которую организовал художник Неемия Арбитблат, преследуя цель – «распространять идеи модернизма

в искусстве»¹². В этой галерее экспонировались работы художников не только из Литвы, но и из других стран. К примеру, в 1932 году в галерее выставлялся Марк Шагал. Также здесь всегда можно было познакомиться с новейшими изданиями по искусству и литературе. Как упоминается в газете *Dienos naujienos* (Новости дня) того времени: «такая галерея была основана первой во всей Прибалтике»¹³. Эта галерея являлась важным шагом в художественной жизни Литвы, позволила наладить связи с другими галереями за рубежом.

На этноцентричность литовского общества особое влияние имели исторические обстоятельства, консервативная католическая идеология и глубоко укорененная традиция романтического национализма. Поэтому, в начале XX в. большая часть литовского населения, в том числе искусствоведы и критики, принимали все новинки насторожено, противопоставляя им национальные потребности народа. Галерея Арбитблата, где выставлялись картины художников разных стран и национальностей, сыграла важную роль в изменении этноцентристского самосознания жителей Литвы в сторону поликультурного и многонационального диалога.

В период между двумя войнами в живописи Литвы наиболее ярким было направление экспрессионизма, в значительной мере отражались тенденции символизма и абстракции, слабее – кубизм и конструктивизм. Другие течения современного искусства на литовской земле не проявились, так как здесь в течение длительного времени была сильна традиция реалистического искусства с вплетающимися чертами импрессионизма и постимпрессионизма.

Еврейские художники Литвы были открыты для новых направлений искусства и новаторских идей. Некоторые из еврейских художников – Неемия Арбитблат, Зале Бекер, Мах Банд, Йакоб Месенблом, Иссай Кулвянски – были авангардом искусства в художественной жизни Литвы. Стремление еврейских художников к новым способам пластического выражения и желание экспериментировать было замечено и критиками искусства. В то время литовское искусствоведение делало свои первые шаги. Статьи, посвященные искусству, подчеркивали социальную функцию и моральную миссию искусства, почитали реалистические тенденции и натурализм. Поэтому большинство критиков оценивали стремление еврейских художников к новизне отрицательно: «Еврейские художники почти все без исключения последователи нового [...] У всех одна и та же смелость: нравится вам или нет, мы все равно делаем по-своему!...»¹⁴. Несмотря на то, что часто еврейские художники осуждались из-за стремления к новизне, они никогда не приспосабливались ни к критикам искусства, ни к общественному вкусу. Э. Гелмантас писал о состоявшейся в 1925 году выставке Маха Банда: «У этого художника, как и вообще у

всех художников с еврейской кровью, которых пришлось наблюдать в это или другое время в Каунасе, чувствуется достаточная гражданская смелость публично демонстрироваться, несмотря на то, как его встретят, или осудят»¹⁵.

Еврейские художники Литвы первой половины XX века, как и большинство еврейских деятелей искусства Западной Европы, не подчеркивали в своем творчестве еврейскую идентичность и не употребляли в связи с этим каких-либо особых символических образов. Однако их идентичность отражалась как в сюжетах работ, так и в самом пластическом языке искусства. Художественные критики предвоенной Литвы: Юстинас Виеножинскис, Адомас Якштас, Йонас Вейсбартас заметили специфичность еврейского искусства в контексте искусства Литвы. В первую очередь они обратили внимание на специфические темы в еврейской живописи, графике и скульптуре. Адомас Якштас, обсуждая выставку Бенциона Цукермана, состоявшуюся в 1920 году в Каунас, писал: «Как показывают сюжеты его картин, он является евреем ортодоксом, любящим святое Писание, уважающим Талмуд, дорожающим верой своего народа, его молебными домами, его культом, символами, считающимися святыми вещами, могилами и традициями народа. ... Выйдя из своего верующего народа, он нисколько не отличается от него, верит в то, во что верит он, уважает то, что уважает он, он является телом от тела своего народа, костью от костей народа. Душа народа и он, это едино»¹⁶.

Чаще всего встречающимися сюжетами в творчестве евреев Литвы являлись типажи старых евреев, бытовые мотивы – свадьбы и похороны, тема материнства. В мужских портретах и фигурах чаще всего выражался социальный статус персонажа, каковы, к примеру, картины Зале Бекера «Извозчик», «Рабочий», «Рыбак», «Носильщик», «Кузнец». Социальные темы, политические и национальные проблемы были актуальны для еврейских художников. Среди работ на социальную тематику выделялась живопись Зале Бекера, который фиксировал мотивы еврейского нищенского быта.

Среди критиков искусства Литвы, особенно в третьем десятилетии, преобладало мнение, что для еврейской живописи характерен черно-серый колорит, драматические мрачные, нечистые тона. «Что является общим у евреев на этой выставке, а может быть и вообще характерным для всей современной еврейской живописи, это – пристрастие к серым, темно-мрачным, как бы подавленным цветовым аккордам»¹⁷. С этим утверждением можно согласиться только отчасти, так как неяркая и сдержанная природа Литвы ограничивала палитру и композицию картин как еврейских, так и литовских художников. Совершенно другое цветовое соотношение и интенсивность наблюдается в работах тех же художников, созданных на юге Франции или в Италии.

В ранних работах Зале Бекера преобладает холодный, бледно-голубой колорит. Более позднее творчество художника, и особенно его пейзажи, излучают яркий, горящий колорит, сочетанием и нюансами светло-желтых, зеленых, голубых и сочных синих, коричневых, красных цветов. В моделировке формы Зале Бекер придерживается принципов контраста. Здесь он сочетает ритм линий, экспрессивные, яркие контуры с чувственно моделируемыми формами. Создавая впечатление двойственности, художник осмысливает постоянное метание еврейского народа между величественным историческим прошлым и реальной действительностью, между «благословенным» и «обреченным» народом.

Живопись Йакоба Месенблюма выделяется темпераментным, эскизным мазком и силой цветовых сочетаний. Художник особенно любил писать цветы, где цвета брызжут самыми различными оттенками, из темного фона излучаются потоки цветов. В каждой работе живописец ищет своеобразное звучание цветов, отражающее его настроение в этот период, внутренние переживания: задумчивость, мечтательность, напряжение, иронию, сарказм, меланхолию. Вибрирующий и постоянно изменяющийся колорит работ Йакоба Месенблюма выявляет непостоянство и переменчивость. Полные напряжения, беспокойства и рассеянности картины небольшого формата последних лет творчества, в которых несколькими цветными мазками создаются фигуры, чувствуется поспешность, предчувствие скорой смерти.

Хорошо улавливая характер портретируемого человека, его душевное состояние, художница Черне Перчиковичюте экспериментирует с формой и цветом. Тусклые фиолетовые и зеленые оттенки соединяются в орнамент, желтый или оранжевый, светло-зеленый и сочный рыжий цвет с синими контурами создают своеобразные композиции. Субъективное осознание формы и цвета, темпераментная живопись создают интимное настроение, полное светлой грусти и задумчивости.

Совершенно различными по цветовой гамме являются пейзажи Неemia Арбитблата, написанные в Литве и Франции. Литовские пейзажи светятся нежной волной зеленоватых и сине-серых тонов, играют темно-коричневыми и светло-желтыми оттенками. Французские пейзажи страстно буйствуют красными и темно-синими цветовыми пятнами, вибрируют многоцветными контрастами, иногда застывшими на грани вульгарности.

Вторая мировая война прервала интенсивную художественную жизнь в Литве. Жертвами геноцида стали более половины всех творивших в предвоенной Литве еврейских художников. Погибли талантливые и многообещающие художники Черне Перчиковичюте и Зале Бекер, Шолом Зелманавичюс – исключительная личность божественной жизни Каунаса,

художники Хаим Меер Файнштейн, Йакоб Липшиц, Элия Каплан и многие другие. Спаслась только небольшая часть художников, убежавших за границу или вглубь Советского Союза. Некоторые из них оказались во Франции, США и Израиле.

Примечания:

1. Atamukas S., *Zydai Lietuvoje*. Vilnius, 1990; *Lietuvos zydu kulturos draugijos metraštis 1987 spalio -1989 vasaris*. Vilnius, 1989; *Zydu muziejus, almanachas*, Vilnius, 1994.
2. Союз *Agudas Izrael* и фракция *Cirel – Izrael*; Союз раввинов Литвы; Просветительный кружок юных евреев Каунаса; Первый драматический кружок евреев Каунаса; Союз Культур – Лиги евреев Каунаса; Художественный союз рабочих евреев Каунаса (*Laikinosios Vyriausybės zinios*, 1919, 17: 8).
3. Открытое собрание Этнографического общества истории евреев Литвы состоялось 13 мая 1922. Й. Бруцкус прочитал сообщение *Торговые отношения евреев Литвы в XIV–XV веках* (*Lietuvos laisve*, 1922 05 21, 2: 2-3).
4. *Lietuvos aidas*, 1937 03 09, 107: 5; *Apzvalga*, 1936 03 08, 10: 6.
5. Бенцион Цукерман (1890 - 1942/44) учился в школе рисования у Ивана Трутнева, позже в Берлине, Париже. Выставляться начал в 1913 году. В 1914 г. участвовал в выставке вместе с М. Веревкиной и А. Явленским. В 1919 году устроил персональную выставку в Вильнюсе.
6. Jakstas A., “Knyga ir menas. B. Cukermano paveikslu paroda,” *Laisve*, 1920 12 02: 4.
7. В начале Первой мировой войны российские власти ложно обвинили евреев в предательстве и содействии немецкой армии и их начали массово депортировать во внутренние губернии империи. Летом 1915 года, после оккупации Каунаса Германией, евреи уже сами были вынуждены бежать в Россию, в т.ч. и на земли Украины.
8. Биографии художников, Художественный музей им. М. К. Чюрлениса.
9. Учредительное собрание Общества культурного общения литовцев и евреев состоялось 12 июня 1928. Учредители проф. М. Биржишка и Й. Робинзон (*Lietuvos aidas*, 1928 06 13, 106: 7; *Lietuvos zinios*, 1928 06 13, 127: 3; *Lietuvos zinios*, 1928 06 06, 146: 3).
10. *Svietimo ministerijos zinios*, 1933, 2: 129.
11. Beleckas J. K., “Mano nuomininkas - pavyzdingas lietuvis,” *Rytinis Lietuvos aidas*, 1940 04 27, 195: 3.
12. “Moderniska meno galerija,” *Dienos naujienos*, 1932 08 25, 193: 3. Более подробно см.: Gradinskaite V., “The Modern Art Gallery of Neemiya Arbit-Blatt in the Interwar Kaunas,” *Pinkas*, Annual of the Culture and History of east European Jewry, Vol. 1, Vilnius, 2006: 168–180.
13. “Atidaryta meno galerija,” *Dienos naujienos*, 1932 09 05, 202: 1.
14. Vidmantas A., “Meno parodos. M. Bandas ir K. Simonis,” *Kultura*, 1925, 11: 552.
15. Gelmantas E., “Trys tapybos meno parodos,” *Lietuvis*, 1925, 51-52: 15-16.
16. Jakstas A., „Knyga ir menas,” *Laisve*, 1920 12 02: 4.
17. Vienozinskis J., “Kolektyvine Lietuvos ir Latvijos zydu dailininku meno paroda,” *Naujoji Romuva*, 1931 01 18, 3: 67.

МАРК СТРАУСС. ЙОГО ТВОРЧІСТЬ, ПРАЦЯ І ЖИТТЯ

Орест Голубець

Анотація. З художником Марком Страуссом, який привіз до Львова з далекої Америки свою персональну виставку, я познайомився у 1997 році. Відкрита, щира і добра людина, з яскраво вираженою схильністю у будь-якому віці емоційно сприймати життя. І лише згодом, під час наших наступних зустрічей, я довідався про нелегку долю і ті страшні випробування, які спіткали його в минулому.

Ключові слова: художник Марк Страусс, голокост, доля людини, живопис.

Аннотация. Голубець О. Марк Страусс. Его творчество, работа и жизнь. С художником Марком Страуссом, который привез во Львов из далекой Америки свою персональную выставку, я познакомился в 1997 году. Открытый, искренний и добрый человек, с ярко выраженной склонностью в любом возрасте эмоционально воспринимать жизнь. И лишь потом, во время наших последующих встреч, я узнал о нелегкой судьбе и тех страшных испытаниях, которые ему довелось пережить в прошлом.

Ключевые слова: художник Марк Страусс, голокост, судьба человека, живопись.

Annotation. Golubets, O. Mark Strauss. His Creation, Work, and Life. I met the artist Mark Strauss, when he brought his painting from distant America to Lviv in 1997. He is an openhearted, sincere and kind man who, despite his age, is endowed with the gift of perceiving life with never failing enthusiasm. It was only later, during our repeated meeting, that I learned about the trials and ordeals that had fallen to his lot in the past.

Keywords: artist Mark Strauss, Holocaust, lots of life, painting.

Вступ. Постановка проблеми. Кожен, хто причетний до безкінечного і неповторного світу мистецтва, прямує до нього власним шляхом. Для когось він визначений з дитячих років, а хтось ступає на нього у зрілому віці. Цей шлях не буває легким, але він приносить духовне очищення і піднесення, можливість особливого проникнення у власну сутність і сутність навколишнього світу.

Світ влаштований так, що наше життя нерозривно пов'язане із споконвічною дилемою боротьби добра і зла. Відчувати щастя нам дано лише на тлі труднощів, незгод й горя. Проте кожному судилась своя міра і ніхто не може знати наперед, з яким протистоянням позитивних і негативних емоцій доведеться зіткнутися в нестримному плині часу.

Страшні відбитки і глибокі морально-психологічні травми залишаються у житті тих, хто пізнав страхіття війни, коли кожен прийдешній день стає непередбаченим, втрати неспіврозмірними з будь-якими реальними масштабами, а смерть – цілком буденним явищем. Після війни далеко не всім вдається відновити втрачену цілісність, віру і життєву енергію.

Водночас, навіть після найбільших катаклізмів, життя перемагає, а добро відроджується і набуває особливої цінності. Потьмарена свідомість людей немов очищується і вони гостро відчувають потребу краси й гармонії. І лише пам'ять не дає спокою, змушує вкотре повертатися на поле бою добра і зла, де поряд з неймовірними звірствами співіснують і вселяють надію феноменальні прояви милосердя і безкорисливої доброти.

Мета і завдання дослідження. На прикладі однієї унікальної життєвої долі показати трагедію людини, співрозмірну із трагедією усього єврейського населення Галичини періоду Другої світової війни, та виявити передумови несподіваного переродження у зрілому віці Марка Страусса у художника-творця.

Основна частина дослідження. На власному життєвому шляху Марку Страуссу випало сповна відчувати крайні антагонізми, закладені у незбагненній людській природі. Його доля пов'язана з визначним історичним центром Галичини, містом його дитинства і юності. Він народився у Львові у 1930 році, в єврейській сім'ї ремісників-бляхарів, на Личаківській вулиці, неподалік костелу Св. Антонія.

Тогочасний Львів належав до знаних в Європі культурних осередків. В його середовищі дивно і органічно переплітались традиції і менталітети різних національностей: української, польської, єврейської, вірменської і багатьох інших, а до створення давніх мистецьких шедеврів в різні часи були причетні архітектори і художники з Італії, Голландії, Німеччини... Неповторний образ древнього міста став невід'ємною складовою світу дитини. Марек згадає участь родини у зведенні перекриттів і ремонтах багатьох будинків, в тому числі й університетських будівель.

Шкільні роки перервала війна. Напередодні її Польща, а в тому числі й Галичина, опинились між двома тоталітарними режимами, які змагались між собою у вишуканому віроломстві й підступності. Тому доля їх була вирішена завчасу. Та все ж ніхто не міг уявити того, що доведеться пережити. В короткотривалий період радянського «визволення» Львова родичі Марка відчували наслідки націоналізації будинків і помешкань, які їм належали, однак найстрашніші події почалися з приходом фашистських військ. Євреї (у той час, як і сьогодні у Польщі, їх називали жидами і це не сприймалося образливим), які складали вагому частину населення міста, ніби водночас провалились в реальність жахливого сну – Голокосту. Будь-які поняття і мірки цивілізованого світу, усталених людських стосунків тут виявились цілком непридатними. Протягом перших днів тисячі жидів було жорстоко побито і знищено просто на вулицях, а далі розпочалося їх планомірне винищення в спеціальних концентраційних таборах – гетто.

В ті буремні дні доля виявилася поблажливою до родини Марка. Спочатку їх рятувало сусідство армійського інженера, якого поселили в їхнє помешкання. Іншого разу життя хлопця і його матері зберегло те, що двоє німецьких жандармів випадково побачили фотографію батька, одягненого в мундир польської армії. Трохи згодом, уже в період перебування в гетто, – повідомлення німецького офіцера, який правдоподібно зустрічався з жидівською дівчиною, про приїзд спеціального підрозділу для масових розправ. Завдяки цій інформації матері з дитиною вдалося перебути хвилю розстрілів у спеціально викопаній в землі ямі.

Для малого Марка справжнім ангелом-хоронителем була жінка, яка до війни жила по-сусідству, – Францішка Біль. Батько юнака допомагав їй колись ремонтувати помешкання. У неї та її чоловіка, прикованого на той час до ліжка важкою хворобою, не було дітей. Вони були щиро віруючими і дуже добрими людьми, їх вчинок, зважаючи на реальну небезпеку, був своєрідним подвигом, одним з багатьох подібних, які яскраво свідчили про незнищенність в людських душах пріоритетів Добра. В маленькій кімнаті їхнього помешкання Марек переховувався упродовж довгих двадцяти двох місяців, постійно з острахом прислухаючись до кроків на сходах, які знаходилися відразу за стіною. Найбільшу тривогу завжди вселяв важкий поступ армійських чобіт.

В цей час батьки Марка теж здійснили спробу втечі з гетто. Мати перебувала в іншій родині, у тому ж самому будинку, а батько змушений був повернутися в гетто. Уникнувши смерті, він згодом перебував у новоствореному Янівському концтаборі. Його врятували міцне здоров'я та гартованість колишнього військового службовця, а, передовсім, допомога пані Францішки Біль, яка, як тільки траплялася нагода, старалася передавати харчі. У неї він переховувався після чергової втечі, потім важко захворів на тиф, але знову дивом зумів вижити.

Доля тих, хто залишився в таборі, була жахливою. Лінія фронту швидко пересувалася на захід, підступаючи до Львова. В Янівському таборі упродовж кількох тижнів відбувалися масові знищення людей. Вперше з початку війни жиди робили спроби протестувати і оборонятися. Проте вони виявилися марними. Марек згадує як колони вантажівок з трупами проїзджали через усе місто, наганяючи невимовний жах на його мешканців.

З приходом радянських військ сім'я нарешті отримала можливість знову жити разом. Після довгих місяців вимушеного ув'язнення Марк був неймовірно виснажений і мусив вчитися ходити практично заново. Залишатися у Львові, де розпочиналися репресії і встановлювалися порядки тоталітарного сталінського режиму, його батьки не хотіли. Вантажною машиною вони дісталися до Кракова, за кілька кілометрів від лінії фронту. В Кракові юнаку судилося ще одне випробування. Усі підлітки в той час влаштовували небезпечні забави із зброєю. Під час однієї з них трапилося нещастя: він втратив кілька пальців на обидвох долонях.

Наступні події докорінно змінили все життя. Родина виїжджає до Праги, де разом з чеськими військовими формуваннями у складі союзників знаходився брат матері. Згодом вони перебираються в західну Чехію, в район Судетів, який був під американською окупацією, ще пізніше – до Мюнхена. Тут їм пощастило потрапити до першої сотисячної групи осіб, які постраждали в часи війни і в рамках добродійної акції переправлялися в Америку.

Переїзд у 1947 році за океан справив незабутнє враження. Юнаку назавжди запам'яталася величезна статуя Свободи, яка, немов своєрідний символ нового життя, виринула з ранкового туману перед носом корабля. На перших порах труднощів менше не стало. Дошкуляли бідність, незнання мови, брак освіти. Разом з тим, приходило розуміння нових цілком реальних можливостей. Розраховувати доводилося лише на власні сили. Завдяки наполегливості і великому бажанню Марк здобув право на навчання у, так званому, нічному університеті. Він вирішує назавжди покінути із злиденним життям, вирватися із страхітливих обіймів минулого, що не припиняє зринати в снах і спогадах. Спраглий освіти юнак робить помітні успіхи, жваво цікавиться всім, що дозволить згодом стати культурною, інтелегентною людиною.

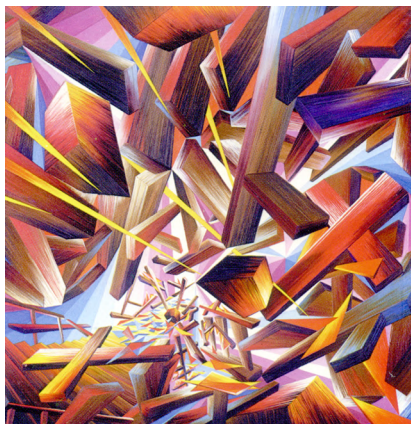
Природний талант, кмітливість і старанність, примножені на важку і наполегливу працю, призвели до поступових, значних перемін. Марк одружується, і у новоствореній сім'ї народжуються один за одним двоє синів та донька. У тридцятирічному віці наукова праця підсумовується здобуттям докторського ступеня. Педагогічна практика в університеті, активна діяльність в урядових установах та у військово-морському флоті приносять певне визнання, статус у суспільстві і матеріальний достаток. Сім'я Страуссів проживає у престижному районі неподалік Вашингтона – Олександрії.

Життя, здавалось би, набуло всіх атрибутів, щоб стати спокійним і врівноваженим. Та з часом, цілком нелогічно і несподівано pojawiaються проблеми іншого плану. Після неймовірних життєвих катаклізмів, пережитих в юнацькі роки, таке існування видається надто скучним і одноманітним. Гостро відчуваючи близькість духовного занепаду і тихого відчаю, Марк неочікувано для багатьох, знаходить порятунк у малярстві. Спочатку пробує малювати аквареллю, яку придбав для дружини, а потім, все більше захоплюючись, освоює олійну техніку.

Відома для всіх аксіома «краса врятує світ» не потребує підтвердження. Проте її правильність Марк немов би перевіряє на власному досвіді. Його шлях у мистецтво виявився неймовірно довгим і складним. Проте входження в середині 60-х років у мистецький світ змінило сприйняття і розуміння багатьох речей, спричинило сміливе звернення до спогадів минулого на якісно новому рівні, відкрило можливість поділитися ними з глядачем у специфічній формі художніх образів. Виплескуючи спогади і важкі роздуми на полотна, автор, немов би досягає духовного полегшення і розділяє власні проблеми з людьми. Його картини починають купувати, спочатку для підтримки найближчі друзі, а згодом любителі мистецтва. Він повністю віддається творчій праці, коли на початку 1980-х покидає роботу на високій посаді урядовця у місті, купує ферму і переїздить в село.



Зруйнований храм. 24 x 18



Відродження. 30 x 24



Даремно. 20 x 24

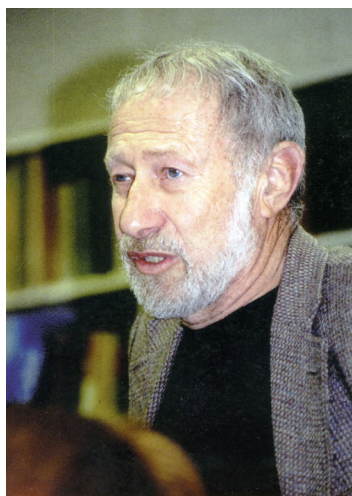


Фото Марка Страусса

Еволюція творчого мислення від перших неспівимих проб і поступове заглиблення у творчі проблеми породжують прагнення до експерименту, розширення кругозору і пошуку різноманітних форм виразу. В оригінальних живописних композиціях автор намагається втілити власний життєвий досвід, давні переживання і теперішні філософські роздуми, ув'язати їх в певну цілісність. При цьому відсутність у художника професійної освіти створює труднощі, але й дає певні переваги. Над ним не тяжіє

проблема пошуку власної живописної манери на тлі численних історичних попередників, його не стримують правила і канони вченого мистецтва. Він керується власними емоціями і великим бажанням перенести їх на полотно усіма можливими засобами. Такий підхід дає можливість працювати над циклами творів, які значно різняться між собою за характером трансформації зображального мотиву, його пластичним трактуванням, колористикою, технікою виконання тощо. А тому ознаки сюрреалізму в творчості митця вільно поєднуються з елементами конструктивізму і кубізму, з оптичними ефектами, а трагічні інтонації доповнюються відверто ігровими, які іноді зумисне прямують до грані кічу. Незмінною залишається лише присутність зображальної першооснови, трансформованого певним чином реального сюжету, фігуративність у композиційній побудові.

Від засвоєння можливостей живописного мазка і зіставлення барв Марк Страусе прямує до динамічного перетворення площин у безконечний ілюзорний простір, від легких переходів пастельних, стриманих кольорів до виразних контрастів і насичених тонів. Працюючи в декількох напрямках, автор періодично повертається до них, знаходить в їх межах нові якості і можливості. Загалом, споглядаючи творчий доробок художника, можемо констатувати своєрідний феномен: те, що у професійного автора могло б викликати очевидне негативне враження, сприймається в рамках самодіяльного таланту як його унікальна багатогранність, схильність до вільної, імпульсивної творчості.

Ранні твори Марка Страусса близькі до натури (наприклад, «Лісові мотиви»). Проте вже в них відчувається відверте заперечення автором раціональної статичності і устремління до емоційної, нестримної динаміки. Це початок шляху до творчого методу, який сам художник називатиме динамічною імпровізацією. В даному випадку можемо говорити про пріоритети неконструктивних пластичних ходів, апробованих, скажімо, в мистецтві бароко, рококо чи сецесії. Їх застосування виявляється цілком доцільним для передачі вражень, породжених нервовими і позбавленими логіки темпами сучасного життя, що нерідко межує з абсурдною грою (цикли «Жарти та ігри», «Примхи»). В таких композиціях переплітаються елементи реклами, яка перенаситила навколишнє середовище, відвертої бутафорії і характерної для коміксів гіперболізації. А над усім панує іронія, крізь завісу якої інколи пробивають трагічні нотки («Бездомна качка», «Круговерть природи»). В роботах подібного плану художник використовує відкриті, яскраві фарби, значну кількість білила, чим відтворюється присутність світла, численні шрифтові написи, нотні ряди, емблеми тощо.

Аналогічні пластичні ходи зустрічаємо в полотнах, де автор піднімає цілком інші теми. Дивні сюрреалістичні перетворення і позачасові поєднання в них викликають багатопланові асоціації і активну індивідуальну реакцію



Місячний ритм. 20 x 24



Чорне і біле. 16 x 20



Літня комора. 30 x 15



Голокост. 24 x 18

глядача. Серед інших назвемо «Агонію і екстаз», «Анестезіологічний жах», «Челенджер». Складні і насичені за композиційним вирішенням, багаті деталями-символами, такі роботи, безперечно, належать до помітних творчих здобутків митця.

Виразним трагізмом пройняті дві картини, які за словами художника, мають автобіографічний характер. В різний спосіб розв'язується один і той же сюжет: самотня, покинута, задурманена людина лежить в центрі міста на лавці. Крім птахів, нікому до неї немає діла, бо всі люди довкола позамикалися в собі. Ці роботи підводять нас до ще однієї грані таланту Марка Страусса – мислителя і філософа, який уміє закласти в оригінальну форму художнього твору глибокий зміст.

Найбільш повно, на наш погляд, митець розкривається у двох, здавалось би, протилежних за характером циклах: «Пейзажі» і «Голокост». Більшість з цих творів вирізняються досконалим композиційним вирішенням, переконливим і впевненим застосуванням кольору, а найголовніше – багатим образним звучанням. В них розкривається властива автору майстерність ритмічного укладу численних складових композицій у вишуканих пропорційних зіставленнях. Йому вдається досягати рівноваги між простотою сприйняття цілості і цілеспрямованим її збагаченням за рахунок численних деталей.

На відміну від більшості попередніх творів, застосовуваний художником метод динамічної імпровізації еволюціонує у певному напрямку. Такі картини, як «Шторм» чи «Вереснева пісня», ще базуються на довільних, переважно негеометричних формах. Натомість прагнення до геометризації і логічного укладу форм відчуваємо у вишуканому за композицією і дуже настроєвому полотні – «Гараж Еггі». Майстерне володіння новим способом формотворення демонструє автор у наступних картинах: «Похмурий день», «Пейзаж», «Місто», «Літня комора». Кожна з них є неповторною за обраною темою та безкінечно різноманітними в межах неї нюансними зіставленнями барв. Велике враження справляє сміливе входження в ілюзорний простір, який, немов би, заворює і затягує людину.

Подібна виразна геометризація простору домінує у циклі «Голокост». Проте, якщо в пейзажах переважали пастельні барви і нюансні їх поєднання, то тут, насамперед, вражає динаміка відкритих, гарячих кольорів, контраст похмурих коричнево-сірих і холодних білих тонів. Принципу геометризації підлягають як складові зображення, так і форми абстрактного характеру. Обраний автором спосіб виразу сприймається справді оригінальним і доцільним. Адже переживання часів війни були настільки страшними, що втілення їх у близьких до натури формах суперечило б будь-яким естетичним нормам художнього твору. Застосування особливого ірраціонального простору, в якому існують певні знаки-символи чи

умовно подані елементи зображення, навмисно акцентованих контрастів агресивних, гостроконечних об'ємів і насичених барв, підпорядковується певному способу глибокого філософського узагальнення теми. Ілюзорне розщеплення форм на численні складові-грані справляє специфічне враження: вони немов би втрачають внутрішній природний сенс, перетворюються в дивні крихкі структури, складені з кристалів скла чи льоду, пропливають перед глядачем як рвані кадри сповільненого фільму. Створений художником цикл «Голокост» можемо безумовно вважати однією з успішних спроб втілення у мистецтві важливої і надзвичайно повчальної для людства теми.

Висновки. Натхненна праця над мистецькими творами принесла Марку Страуссу духовну рівновагу, а недавні поїздки у місто дитинства ніби замкнули певний життєвий цикл. Після півстолітньої перерви він повернувся до Львова не сам, а разом із своїми полотнами. Тут він зустрів взаєморозуміння і повагу, нових друзів. Побував на могилі жінки, завдяки якій практично вдруге народився на світ і назавжди здобув віру у непереможну силу Милосердя і Добра.



М. Р. Селивачёв.
Фото К. Шматова, 2005

Самобытные произведения традиционного еврейского искусства привлекали внимание многих украинских ученых, начиная с дореволюционного времени. Часть их изысканий сегодня известна, и эти материалы доносят до нас следы старой еврейской культуры, которая еще бытовала почти в полную силу по бывшей черте оседлости в межвоенный период. Ничтожная часть этого пласта, чудом уцелевшая после освобождения Европы, продолжала разрушаться под советским режимом, и то, что дошло до рубежа 1980-х – 90-х гг., когда начали проводиться целенаправленные экспедиции по бывшим еврейским местечкам, представлялось практически полным забвением и

*запущением. Именно этот период, 1950-80-е годы оказался вычеркнутым из еврейской историографии. Тем ценнее любые свидетельства из того времени, по которым можно сегодня хоть отчасти восстановить отдельные явления и факты, утраченную связь времен. Ниже мы приводим воспоминания известного ученого, доктора искусствоведения Михаила Романовича Селивачёва, специально составленные для этого сборника. В те годы он много ездил по Украине, видел среду еврейских местечек, фотографировал наряду с памятниками украинского искусства и еврейские объекты. Этот материал воскрешает различные этапы жизни ученого и его яркие впечатления о встречах с еврейской культурой.**

ВСТРЕЧИ С ИУДАИКОЙ

Михаил Селивачёв

Annotation. Selivachev, M. *Rendez-vous with Judaica*. Reminiscences of a well known Ukrainian scientist on the Jewish theme in his life and professional work, encounters with landmarks of Jewish art during expeditions in Ukraine of the early 1980s, the role and significance of the Jewish art heritage in Ukrainian culture and archival materials preserved to date.

* подготовка материала, предисловие и примечания – Е. Котляр

Мои родители работали в историко-культурном заповеднике «Киево-Печерская лавра» и наша семья жила на его территории, – поэтому с раннего детства моя профорientация формировалась окружением архитектурно-художественных памятников и музейных работников. Ежегодно меня отправляли на каникулы в Харьков, где жили в своем частном доме на улице с экзотическим названием Трансваальская (Шатиловка) мачеха и отчим отца. Там уцелело множество предметов еще дореволюционного быта, вещей, книг и рукописей моего родного деда Алексея Фёдоровича Селивачёва.

В частности, среди его бумаг я нашел и в детстве ещё прочитал опубликованные им в 1916–1917 гг. статьи «Психология юдофильства», «Георг Фридрих Даумер», рукопись о Фрице Маутнере (и два письма от последнего), которые прямо связаны с еврейской проблематикой. Сохранилось несколько писем А. Ф. Селивачёву от М. О. Гершензона¹ 1912–1919 гг. (опубликованные А. А. Пучковым в сборнике «Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини», 2006, випуск № 3, частина 2) и пара книг Михаила Осиповича, в том числе «Тройственный образ совершенства» – с дарственной надписью. Естественно, я мало чего тогда мог усвоить из этих текстов, осталось однако впечатление, что именно через еврейскую проблематику проходит ось истории мировой культуры.

Впоследствии (1970-е годы) фотокопии гершензоновских писем я передал в Москве Наталии Михайловне Гершензон-Чегодаевой, познакомился тогда с её мужем и дочерью, тоже известными искусствоведами. К сожалению, вскоре она скончалась и не успела сделать для меня фотокопии дедовских писем к ее отцу, переданных уже, как и весь архив Гершензона, в рукописный отдел тогдашней Ленинской, а ныне опять Румянцевской библиотеки.

В то же время мой отец Роман Алексеевич, заведовавший художественной редакцией издательства «Українська енциклопедія», был по службе знаком с академиком АН Украины Сергеем Михайловичем Гершензоном. Однако на разговоры о своем отце академик не поддавался, и я понял его мотивы после прочтения воспоминаний Н. М. Гершензон-Чегодаевой. Таким образом, к интересующей нас теме у меня есть и весьма личное отношение.

Вкус к путешествиям усугубился в отделе туризма и краеведения Киевского дворца пионеров, где я занимался, а потом и руководил кружком юных туристов-этнографов под руководством Галины Сергеевны Школы – светлой личности, филолога по образованию, альпиниста по призванию. Из походов по разным регионам Украины, Кавказа, Урала, Хибин и других уголкам Советского Союза привозили множество интересных вещей, в одной из аудиторий организовали музейную экспозицию, художественно-этнографический раздел которой поручили мне. Непостижимо, но многие из собранных нами почти полвека тому назад предметов хранятся там до сих пор.

Буск. Еврейское кладбище. Фото 1981



Подпись на обороте «как протомы в Персеполе»

В те годы я учился заочно на факультете теории и истории изобразительных искусств Института им. Репина в Ленинграде – бывшая и нынешняя Академия художеств. После организации мною «Первой пионерской экспедиции по охране памятников истории и культуры в Крыму» (1966–1967) меня пригласили на работу консультантом Республиканского управления УООПИиК. Успел побыть и реставратором (1971–72), а с 1972 по 2006 год прошёл путь от аспиранта до ведущего научного сотрудника в Институте искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рыльского НАН Украины. В течение всего этого времени пришлось участвовать в нескольких десятках экспедиций и полевых выездов почти во всех регионах Украины и в ряде местностей России, Белоруссии, Молдовы.

Еврейская тема была всегда рядом, но не в центре моих профессиональных интересов. Нужно сказать, что идиш звучал ненамного реже, чем украинский или русский, в коридоре с газовыми плитами (а сразу после войны – с примусами или керосинками), куда выходила в детстве наша квартира на втором этаже 68-го гостиничного лаврского корпуса. Евреи не стали тогда еще в Киеве редкими птицами, а Подол и окрестности хранили многое из колоритного еврейского быта.

Вместе с тем, тема еврейской культуры не была на слуху, поэтому когда в 1960-е годы преподаватель музееведения в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры по фамилии Пионтек² порекомендовал «заниматься евреями», это мне показалось следствием его несколько экзальтированной эмоциональной экстравагантности. Впрочем, работая тогда над темой «Деревянные храмы Киевщины XVII–XX веков», часто встречал в литературе упоминания о синагогах и фотографии их внешнего вида, интерьера, богослужебных предметов. Стилистически они казались мне весьма близкими с христианскими аналогами.

Непосредственно столкнуться с иудейскими памятниками пришлось гораздо позже. В мае-июне 1981 года, я участвовал в искусствоведческой конференции, проходившей во Львовской картинной галлерее и, на следующий день, в Олесском замке. По ее завершении захотелось посмотреть окрестные достопримечательности. Так я попал на окраину городка Буск, где возвышалась редкой красоты деревянная церковь св. Параскевы (1708 г.), а рядом, на голом берегу речки, теснились стеллы старинного иудейского кладбища³.

Замшелые, наклонившиеся под разным углом, они выглядели чрезвычайно живописно. Высеченные на каменных плитах непонятные тексты обрамлялись изысканной резьбой – изображениями геральдических львов, птиц, грифонов, сосудов, корон и прочей символики. Поражали элегантностью плетёнки в самом лучшем византийском вкусе, гипертрофированные спирали, похожие на персидские протомы. Причем сделано было всё это в высшей степени совершенно. Фотографировал надгробия, пока не кончилась плёнка в камере. В том же Буске заметил замечательные кованые решетки на пожарной каланче. Мне разрешили подняться наверх и сфотографировать их. Пожарные сообщили, что решётки принадлежали близлежащей синагоге.

Буквально через месяц, в конце июня 1981 г., львовский искусствовед Юрий Филиппович Лашук пригласил меня принять участие в импровизированной двухдневной экспедиции на его вездеходе «Ниве» по Иванковскому и Макаровскому районам Киевской области, Радомышльскому району Житомирской – он работал над книгой «Народне мистецтво Полісся»⁴. В основном мы общались с мастерами традиционного ткачества, стеклоделия, металлообработки, но снимали также еврейские кладбища. Много таких фотографий хранится в архиве Ю. Ф. Лашука, переданном Ровенскому краеведческому музею.

Подарил свои отпечатки (как и другие имевшиеся у меня материалы по иудаике) Александру Соломоновичу Канцедикасу⁵, который занимался, среди прочего, и еврейским искусством (мы подружились, когда он был официальным оппонентом моей кандидатской диссертации, защищенной в МГУ в 1978 году)⁶. Запали в память слова Канцедикаса, что большая часть евреев мира жила с XVII века до начала XX на территории Украины и в прилегающих губерниях Российской и Австро-Венгерской империй. Поэтому именно здесь их искусство наиболее развилось и достигло эстетического совершенства.

Приходилось общаться и с другими исследователями художественной иудаики в Украине – С. А. Таранушенко, Д. Н. Гоберманом (он, правда, жил в Ленинграде, где мы с ним и познакомились), П. Н. Жолтовским, Ф. С. Петряковой. Но беседовали преимущественно об украинском народном искусстве, которое меня тогда в основном интересовало. Давал консультации

об известных мне материалах представителям израильской организации «Гешарим». Один из них, бывший москвич, профессионально занимался старообрядцами, отмечая их определенное психологическое родство с евреями. Подобные мысли нашёл я также в мемуарах П. Н. Жолтовского, которые готовил к печати в журнале «Ант»⁷ – из номера в номер.

Пребывая несколько месяцев в США (1991–1992), пытался заинтересовать «украинской иудаикой» руководство Нью-Йоркского «YIVO Institute for Jewish Research»⁸ на 5-й авеню 1048, однако без большого успеха. Зато афроамериканец по имени Моше, сидевший рядом со мною в ночном автобусе по дороге на столицу Вашингтон, узнав, что я из Киева, заговорил на идиш. Он оказался иудеем и был разочарован моим незнанием языка, поскольку в ешиботе (где-то над Ист-ривер около Вильямсбург-бридж) им говорили, что Киев – это еврейский город и традиционно там употребляют идиш.

Мне всегда импонировали наши местные местечковые евреи, позиционирующие себя как часть украинской и украиноязычной среды. В частности, нравилась оригинальная остроумная лексика Ионы (Иона) Срулевича (Израилевича) Винокура, всеми любимого археолога, тогдашнего председателя Каменец-Подольского Общества охраны памятников. Показывая киевским гостям городские укрепления, он говаривал, например: «Ось цю вежу ми реставрували, а на цю вже забракло гезунду»⁹.

Но в мое время местечковые евреи были уже реликтом. Общаться с ними приходилось крайне редко. Например, оставил яркое впечатление действительно гениальный продавец книжного магазина в Чернобыле 1970-го года. Он сразу же перешёл на украинский, сразу же «усёк» особенности потенциального покупателя, очаровал его беседой, и в результате я «обременился» пачкой книг, хоть интересовался только путеводителем по Чернобылю, которого, естественно, в 1970-м году не нашлось на полках.

Другой случай совсем анекдотичный. Во время экспедиции, проезжая Винницу, нужно было купить хлеб. Я обратился к первому попавшемуся прохожему – пожилому мужчине типично еврейской внешности, с вопросом, не знает ли он, где хлебный магазин. Для экономии времени в преимущественно русскоязычном городе спросил по-русски, получив украинский и в то же время типично еврейский ответ – вопросом на вопрос: «Чого ж це я не знаю, де хлібний магазин? Я Вам скажу, де хлібний магазин! Підете квартал прямо, повернете праворуч...» и так далее...

Но чаще в городках и местечках о евреях говорили в прошедшем времени, а их оставленные дома, как правило, просторные, с полуподвалами, на глазах превращались в руины. В Новгороде-Сиверском (конец 1970-х) вспоминали покойного Зяму, едва ли не единственного, уцелевшего после немецкой оккупации, тронувшегося в результате умом. Ему приписывали афоризм: «В Новгороде три главные достопримечательности: монастырь,



Подгайцы. «Оборонная» синагога. Первая половина XVII в. Фото 2009



*Чортков. Синагога-резиденция цадика Давида Мозеса Фридмана, 1871 г.
(Перестроена по проекту Цесликовского из бывшего семейного
замка польских магнатов Садовских). Фото 2006*

брама, и старый жид Зяма». В Сатанове (2006 г.) экскурсовод рассказывал о недавно скончавшемся последнем еврее, имя которого где-то у меня должно быть записано.

Бывает, что давно уже отошедшие в мир иной евреи становятся материалом для современных политических комбинаций. Как-то в Косове (1998 г.) показывал я своей французской приятельнице иудейское кладбище. Шанталь опечалилась его запущенным видом и недоумевала, почему

же городские власти не предложат его благоустроить соответствующим еврейским учреждениям, что дало бы заработок местным жителям?

Один из возможных ответов на свой вопрос она получила в тот же день, когда мы попали в Косове на одно предвыборное собрание. Среди разных сюжетов озвучивалась и проблема еврейского вклада в экономику края. По мнению докладчика, вклад этот преувеличивается, поскольку количество еврейских жителей Прикарпатья исчисляют по захоронениям, имеющимся на местных кладбищах. «Але, прошу панства, то не наші жиди! – восклицал докладчик. – 1939 року вони втекли сюди з центральної Польщі від німців, 1941 року прийшов німець і постріляв їх. Я не за те, щоби стріляти – най собі живуть, але все одно це жиди зайшли, не наші».

Мой сосед по Березани Киевской области Анатолий Фёдорович Шкулета (1922–2000) неоднократно вспоминал уроки игры на скрипке (1930-е гг.) у полуглухого (!) местного еврея, которому платили в основном курами. С трудом разбиравший речь, учитель тем не менее безошибочно улавливал фальшивые ноты. Методика обучения предусматривала запрет на первых порах ученикам играть без его наблюдения, поэтому их скрипки какое-то время висели в учительском доме. Был в Березани еврейский оркестр и даже летний театр.

Рассказывали об одной известной в Березани пожилой уважаемой учительнице. Её мать, еврейка, полюбила православного и вышла за него замуж ещё в 1920-е годы, за что якобы была проклята местным кагалом. Вскоре отец героини попал под поезд, а её мать усмотрела в этом результат заклęcia своих соплеменников. Она порвала с кагалом и работала в колхозе наравне со всеми. В 1941 году пришли немцы, забрали её в числе других евреев на расстрел. Однако депутация уже новых одноверцев сумела спасти её жизнь, доказав оккупантам, что к иудейскому сообществу она уже давно не имеет отношения.

Тема христиан-евреев особая, противоречивая, даже порой болезненная. Мой личный опыт общения заставляет относиться к ним с глубочайшим уважением и даже пietetом. Это, в частности, харизматический православный священник из атеистов-неофитов отец Михаил Шполянский, уже много лет содержащий в своем приходе (Николаевская область) детский дом семейного типа и венчавший моего сына Романа. Или катехизатор Аким Михайлович Берлянд из киевской общины св. Екатерины. Поэтому я решительно не согласился с израильским гидом, иронично-скептически прокомментировавшим появление на наших глазах Бориса Абрамовича Березовского в очереди ко Гробу Господню (кстати, было это накануне российских парламентских выборов – 1 декабря 2007 года, в субботу).

Мне неизвестны в Украине случаи перехода местных православных в “моисееву веру”, что бывало во время оно в российской глубинке. Даже

Иудаика М. Селивачёва...четверть века спустя

Сатанов. Вид с еврейского кладбища на «оборонную» синагогу. Фото 2000-е



Сатанов. Еврейское кладбище. Фото 2000-е

библейские имена Давид, Авраам (а ранее и Юда) встречались у нас преимущественно на Слобожанщине. Может быть, именно то, что религия в новые и новейшие времена все больше становится национальным атрибутом, – и обостряет интерес к иным конфессиям. У них оболочка национальности для чужих незаметна, как бы прозрачна, способствуя восприятию религиозной сущности, очищенной от историко-бытовых наслоений. Не этим ли объясняется увлечение молодёжи экзотическими верованиями?



*Сатанов. Надгробие. Фото 2000-е.
Надпись на камне*:*

*Умер в канун новолуния месяца шват
лета 541 (1781)
???? имя его
Тут покоится
мудрец
Рабби Исраэль
Хариф сын рабби
Шломо
да будет душа его завязана в узле
жизни*



*Сатанов. Надгробие. Фото 2000-е.
Надпись на камне:*

*Тут
покоится жена
важная госпожа
Енти** дочь
нашего учителя раввина рабби
Ехезкиеля
умерла в день ...*

Помню открытие бурят-монгольской художественной выставки в киевском Украинском доме (или даже тогда ещё музее Ленина?) где-то на закате советской власти. После обычных приветственных речей один из главных бурятских гостей сменил пиджак с депутатским значком на буддистское облачение, воскурил благовония и запел речитативом мантры, обнося присутствующих ритуальным блюдом из риса. Должно быть, религиозное чувство при этом испытывали не только буряты и два-три десятка собравшихся по этому поводу светлоглазых киевских буддисток. Так же точно,

*благодарю д-ра Сергея Кравцова (Иерусалим) за перевод эпитафий с иврита

**Енти – от французского *Gentille*, т.е. благородная

по-видимому, может завораживать христиан иудейское, мусульманское, да и любое другое богослужение с эстетически развитыми формами.

К сожалению, мой опыт восприятия службы в синагоге невелик – эпизодически бывал в киевской синагоге на Щекавицкой, ленинградской на Лермонтовском проспекте, московской в Спасоглинищевском переулке. Кстати, в последней можно было получить даром, написав соответствующее заявление, Моисеево Пятикнижие на русском языке, что весьма привлекало при практически полной невозможности достать иным путём Библию в бывшем Советском Союзе. Много позже (1989 г.) пришлось присутствовать на вечернем пятничном богослужении в англоязычной синагоге Лос-Анжелеса, но осталось впечатление чего-то реформистского – с легкими современными напевами, юмористическими вопросами раввина к аудитории, ответами типа «угадайки».

Мои друзья-евреи не отличались особой религиозностью. Хотя был один случай, и даже не знаю, стоит ли вспоминать о нём на страницах такого серьёзного научного издания. Дело было в Одессе, во время работы Международного конгресса украинистов 1999 года. Пляж санатория им. Чкалова, где мы жили, облюбовали нудисты. Привлекла внимание блондинка с голубыми фенечками на запястьях и лодыжках, углубленная в чтение «Журнала Московской Патриархии», который также имел голубую обложку. Подумалось, она участвует в конференции хоровых церковных регентов, о которой сообщала тогда местная пресса. Во всяком случае появилась уважительная причина для знакомства. Но девушка оказалась, по её словам, ортодоксальной иудейкой, а «Журнал Московской Патриархии» читает из любопытства, к тому же у неё немало друзей-христиан. Отвечая на мой немой вопрос, она объяснила: тексты ортодоксальных иудеев не содержат запрета обнажаться в соответствующих общественных местах. Я так и не понял, говорила ли девушка правду, или «прикалывалась»...

Однако возвратимся к художественным материям. Жаль, не все способны понять, что культура любого народа, оставившего в Украине свой след, является ценным отечественным достоянием. И поэтому приходилось и сейчас приходится испытывать стыд при виде полуразрушенных костёла или синагоги (раньше – и мечети) на фоне заботливо лелеяемого православного или греко-католического храма. В украинской искусствоведческой литературе редко отмечают, что королевские рушники, ставшие в XX веке одним из ярких символов украинской идентичности, ткали преимущественно великоросы, что мебель и набойка в наших музеях часто еврейского производства, металлические изделия – цыганского, а прототипы большинства орнаментов имеют восточное происхождение.

Конкретизируя эту тему, вспомню о необычных расписных деревянных кроватях с изображениями велосипедистов, паровоза и

подобных престижных для начала XX в. объектов, которые пришлось увидеть в Стебливском музее Ивана Нечуя-Левицкого (Черкасская обл., 1983 г.). Директор музея Сергей Левкович Хаврус поведал, что делали такую мебель еврейские ремесленники из соседнего Богуслава. Мой теперешний аспирант Василь Ростиславович Павлунь собрал от жителей Полесья немало свидетельств об изготовлении до войны мастерами-евреями разных бытовых предметов, используемых украинскими полешуками. Множество аналогичных сведений рассеяно в литературе.

Не собираюсь устанавливать здесь прямые связи между художественными явлениями разных эпох, стран и народов, однако именно народу-страннику «сам Бог велел» послужить посредником культурного взаимодействия во времени и пространстве. Во всяком случае параллели многим традиционным типам украинских изделий можно найти среди предшествующих еврейских аналогов. У нас не принято это замечать или комментировать, однако фаянс, фарфор, стекло в Украине изготавливали при активном участии польских, чешских, еврейских организаторов и специалистов; узорное вырезывание из бумаги наиболее распространено в Польше, Галиции, Подолии, где жило особенно много евреев, и родственно их традиционным украшениям. Откуда могли удобнее всего черпать украинские мастера образцы для своих разнообразных зооморфных мотивов, если не из местных иудейских надгробий?

Завершая воспоминания, должен сказать, что занимался еврейской проблематикой от случая к случаю, но никак не систематически. Конечно, везде фотографировал иудейские кладбища, синагоги. К уже упомянутым городам добавлю по памяти Броды, Дубно, Подгайцы, Рогатин. В еврейской коллекции Загребского художественно-промышленного музея (Хорватия) сфотографировал недавно (2006), кроме обычной ювелирки, замечательные ткани, вышивку бисером, очень похожие по стилю на буковинские.

Работая в Институте искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Рылского НАН Украины более-менее полно ознакомился с фотоархивом Отдела изобразительного искусства, о чём подробно писал в «Анте» («Як зберегти унікальний фотоархів?» // Ант. № 16-18. – К., 2006. – С. 162-169.) и «Народній творчості й етнографії» («Десять тисяч негативів унікального фотоархіву» // НТЕ. – 2006. – № 3. – С. 93-95.). Из еврейских материалов там есть фотографии синагог, их росписей и утвари, жилой застройки, надгробия, типажи – материалы экспедиций Д. Щербаковского по Киевщине, Подолии (около полусотни негативов 9 x 12 см начала XX века)¹⁰; С. Таранушенко и П. Жолтовского (десятки негативов 9 x 12 и 13 x 18 см 1920–30-х годов)¹¹. Некоторые из этих снимков опубликованы в обоих указанных статьях, в частности – мастера фаянсового завода в Барахах (Житомирщина) с ритуальной посудой, изготовленной для собственного

употребления; еврейское обрядовое печенье; две восточноподольские мацевы (на с. 167 моей книги «Лексикон української орнаментики». – К., 2005 и 2009 (второе издание).

Украинско-еврейские взаимовлияния в искусстве – интереснейшая тема, разработка которой сулит много открытий.

май-июнь 2009 г.

Примечания:

1. Селивачёв Алексей Фёдорович (1885–1919) – филолог, историк словесности, психолог.
2. Гершензон Михаил Осипович (Мейлих Иосифович, 1869–1925) – историк русской литературы и общественной мысли, философ, публицист, переводчик.
3. Пионтек Георгий Владимирович (1928–2005) – архитектор-художник, культуролог, этнолог, разработчик и создатель ландшафтно-парковой архитектуры и музеев под открытым небом, идеолог синтеза различных национальных культур для создания универсальной культуры единого (планетарного) *этногеобиоценоза* человечества, автор грандиозного проекта – Национального парка-музея под открытым небом «Человек и Среда» - <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/313066>
4. Еврейское кладбище в Буске (Львовская обл.) широко известно, там сохранилась одна из самых старых по времени каменных мацев на территории Украины (1524 г.), пример того, что в этот период еще отсутствовали изобразительные мотивы в рельефах и вырезали лишь текст эпитафии. См.: Гоберман Д. Еврейские надгробия на Украине и в Молдове // Шедевры еврейского искусства. – М.: Имидж, 1993. – Т. 4. – С. 35.
5. Лашук Ю. Народне мистецтво Українського Полісся. – Львів: Каменяр, 1992. – 136 с.
6. Канцедикас Александр Соломонович – искусствовед, исследователь народного искусства, один из первых в постперестроечные времена обратился к теме еврейского народного искусства (Еврейское народное искусство // Декоративное искусство СССР. – 1989. – №2. – С. 37-41), выпустил специальный «еврейский» номер журнала «Декоративное искусство» (М., 1991. – № 11.), основатель, автор отдельных книг и научный редактор серии альбомов «Шедевры еврейского искусства» (издается с 1992 г.)
7. Селивачёв М. Р. Исследования декоративно-прикладного искусства Украины в советском искусствознании 1945-75 гг. Диссертация на соискание научной степени кандидата искусствоведения. (МГУ им. Ломоносова, 1978).
8. АНТ. Вісник археології, мистецтва, культурної антропології. Журнал издається с 1999 г. по настоящее время; М. Селивачев – один из основателей журнала и его главный редактор.
9. ИВО Институт (YIVO Institute for Jewish Research) был основан в 1925 году в Вильно как институт изучения идишской культуры, в 1940 году переехал в Нью-Йорк, сегодня – ведущий центр исследования восточноевропейского еврейства, идишского языка, литературы и фольклора. См.: <http://www.yivoinstitute.org/>
10. гезунд – с идиш «здоровье».
11. Эта часть собрания Данилы Михайловича Щербаковского прямо связана с материалами его авторского фонда из Института археологии НАН Украины (Ф. № 9). В его архиве сохранились отдельные дела под названием «Еврейское искусство» (№ 73/74) и другие рассредоточенные по всему фонду материалы по иудаике,

где собраны фотографии, дневники и другие заметки из экспедиций 1900-1927 гг. Часть этих фотографий была сделана с упомянутых негативов (стеклянных пластинок). Надо полагать, что в ИМФЕ сохранилась лишь небольшая часть этих негативов и, в частности, изображения, сделанные в 1906 году в местечке Тальное бывш. Киевской губернии.

12. Вероятно, что эти негативы также имеют прямое отношение к коллекции фотоотпечатков памятников еврейского искусства и местечковой застройки из Фонда С. А. Таранушенко (Ф. № 278) в Институте рукописи НБУ им. В. Вернадского НАН Украины. Коллекция иудаики в этом фонде насчитывает около 240 ед. хранения, и большая часть снимков была сделана П. Жолтовским, сотрудником харьковского Музея украинского искусства (в котором Таранушенко был директором) в начале 1930-х гг. Более подробно об этой и предыдущей коллекции см.: Лившиц Ю. Две неизвестные коллекции по истории материальной культуры евреев восточной Европы // История евреев на Украине и в Белоруссии: Экспедиции. Памятники. Находки / Сост. Лукин В. М., Хаймович Б. Н., Дымшиц В. А. – Спб.: Петербургский Еврейский университет: Институт исследований еврейской диаспоры, 1994. – Вып. 2. (Труды по иудаике) – С. 152-158; Лукин В. Традиционное еврейское искусство глазами украинских краеведов // Канон и свобода. Проблемы еврейского пластического искусства. М.: Дом еврейской книги, 2003. – С. 72-84; Котляр Е. Иудаика в полевых исследованиях Данилы Щербаковского // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків: ХДАДМ, 2003. – № 2. – С. 156-164.

РОЙ ГУСОВ: РІВНОВАГА НАПРУГ. РОЗМОВА З УЧНЕМ ОЛЕКСАНДРА АРХИПЕНКА

Віта Сусак

Annotation. *Susak, V. Roy Gussow: the Equilibrium of Tensions. (Interview with a Student of Alexander Archipenko).* This publication acquaints with an American sculptor Roy Gussow, former student of Alexander Archipenko at the Institute of Design in Chicago and his assistant at the summer school in Woodstock in 1946. The conversation with 91 years old artist was recorded in May 2009 in New York. It reveals the creative position of Gussow, his original personality and his relationship with Archipenko.

Минуло лише кілька днів після повернення з Нью Йорку, де я була майже рік на стипендії ім. Фулбрайта і працювала над проектом, пов'язаним з творчістю Олександра Архипенка. Зібраний матеріал вартує книжки, яку ще треба написати. Але зараз хочу встигнути опублікувати інтерв'ю учня Архипенка скульптора Роя Гусова, якому 91 рік. (*іл. 1*) Він живе і ще працює в своєму будинку на Лонг Айленді. Він не знає української мови і не зможе прочитати цю статтю. Але так хочеться, щоб він її побачив... Життя вчить поспішати, щоб дарувати свою пошану і повагу *до*, а не *після*.

Одним з питань, на яке я шукала відповідь в Америці, було питання: хто з учнів Архипенка зміг стати цікавим мистцем? Адже він все життя викладав, відкривав різні школи і мав багато учнів. Коли в Фондації Архипенка мені сказали, що один з них ще живий і з ним можна поспілкуватись, це було



Лл. Л. Рой Гусов. 2009 р.

справжнім подарунком. Особливе відчуття вести розмову в 2009-му році з людиною, яка воювала в Нормандії в 1944-му, яка навчалася в 1945-1948 рр. в Інституті дизайну в Чикаго і особисто знала О. Архипенка, Л. Могой-Надя (L. Mogoly-Nagy) та багатьох інших художників, чиї імена вже давно фігурують в історії американського мистецтва минулого століття.

Рой Гусов вражає ясністю думки, пам'яттю і посвятою мистецтву. Його прямота і відвертість – мов випробування, витримавши яке, тебе допускають (настільки, наскільки вважають за потрібне) у свій творчий світ. «Терпіти не можу істориків мистецтва. Їх цікавлять факти, біографічні дані, хто кого любив, де з ким був, – **все, крім самого мистецтва**». Це дісталось мені у відповідь на питання про одну з учениць Архипенка. Потім митець вирішив пом'якшити: «Правда є ще гірші за істориків, це – мистецькі критики». Проквітнувши і це, захищаючись: «але ж художникам потрібно, щоби про них писали», я намагалась розворушити його спогади і підняти їх на поверхню. Відповіді про свого вчителя, про стосунки з Архипенком були чіткими, видно Гусов давно вже сформулював їх сам для себе. Він вчився в Архипенка лише рік в Чикаго в 1946-му, а потім недовго був його асистентом у Вудстоку – містечку на півночі штату Нью Йорк, де Архипенко багато років мав свій літній будинок і провадив літню школу.

Як колись Бранкусі відмовився працювати помічником у Родена, тому що вплив видатного скульптора не дозволив би розвинутись його власній індивідуальності, так і Гусов швидко відійшов від Архипенка для того, щоби віднайти свій стиль. Він визнає, що взяв від Архипенка ідеї об'ємів і порожнин, впадин і випуклостей (конкавів і конвексів). Введення кольору в скульптуру, використання полірованих поверхонь і гри рефлексів – нововведення Архипенка, які також належать до важливих характеристик творчості Гусова. Але вчитель завжди залишався вірним зображенню людського тіла, переважно жіночого торсо; натомість учень відмовився

від цього в напрямку пошуку гармоній абстрактних форм. В його ранніх роботах до сер. 1950-х рр. ще відчувається вплив Архипенка (іл. 2), та досить швидко Гусов повністю «абстрагувався». Він працював з каменем, з деревом. Улюбленим його матеріалом стала нержавіюча сталь. Все – від відливу до шліфування поверхні виконував завжди сам.

Його роботи, як правило, базуються на поєднанні двох або трьох взаємодоповнюючих форм, розміщених на підіумі, що може обертатися довкола. Вишуканість елементів, майстерність технічного виконання, множинність і різноманітність сприйняття завдяки руху творять високу самодостатню естетику його робіт. Чисті кольори підкреслюють і підсилюють гармонію форм. (іл. 3) Яскраве пір'я папуги, що живе в Роя Гусова вже майже сорок років, підтверджує *природне* походження кольору в його творах. (іл. 6)

В блискучих поверхнях нержавіючої сталі відбивається довколишній світ, що весь час змінюється, в залежності від освітлення, від того, хто опиняється поруч. (іл. 5) Тим самим Гусов включає у свою роботу ритми і складності життя. Коли його твори опиняються в міському просторі (композиції скульптора встановлені в різних містах США: Нью Йорк, Тулса, Гаррісбург, Стемфорд, Рочестер), вони взаємодіють з урбаністичним середовищем, віддзеркалюють – часом «викривлюючи», часом «виправляючи» – життя соціуму.

Все життя Гусов активно діяв в американському художньому просторі. Він очолював Гільдію американських скульпторів в 1967-1985 рр., викладав скульптуру в університеті Бадлі (Bardley University, Peoria, IL (1948); в Мистецькому центрі в Колорадо (Colorado Springs Fine Arts Center (1949-51); в Школі дизайну Північної Кароліни (North Carolina State College, School of Design (1951-62); в Пратт Інституті в Брукліні (Pratt Institute, School of Architecture (1962-68); в Колумбійському університеті (Columbia University NY (1981-85). Одинадцять персональних виставок скульптора відбулось в різних нью-йоркських галереях, його твори знаходяться в головних збірках Нью Йорку: Музеї модерного мистецтва (МОМА), Музеї Гугенгайм, Музеї Вітні, Бруклінському музеї мистецтв.

Повага і вдячність Архипенку в Гусова не тільки професійна. У Вудстоку він зустрів свою майбутню дружину Мері, яка працювала секретарем Архипенка. Вони прожили разом 57 років, вона народила йому трьох доньок, одна з яких стала також художницею.

В нашу розмову постійно втручався папуга Гусова: ревнував свого господаря, намагався звернути на себе увагу, голосно щось говорив (каркав чи крикав – як означення не підходять, але це було щось середнє), лестився головою, мов кіт. Ми сіли вечеряти і піднявши келих вина Гусов промовив: «Лехайме». Його батько приїхав чи то з Мінська, чи то з Києва (сам Гусов не пам'ятає) до Америки на початку минулого століття. І прізвище Gussow –



Іл. 2. Гусов Р. Форма. Мрамур.
Кін. 1940-х рр.



Іл. 3. Гусов Р. Дві форми. Дерево,
акрил. 1960-і рр.



Іл. 4. Гусов Р. Тотем. Полірована
нержавіюча сталь і чорний горіх. 1991



Іл. 5. Гусов Р. Дві форми.
Полірована нержавіюча сталь.
1966. Уітні музей, Нью Йорк



Іл. 6. Папуга Р. Гусова

ніщо інше, як Гусев. Походження багатьох діячів американського мистецтва закорінене в східноєвропейських землях і заслуговує на панорамне висвітлення, що може бути цікавим в Україні і в США.

Нижче подані уривки нашої бесіди. Вони доповнюють мистецьке кредо скульптора, сформульоване ним ще на початку кар'єри у 1953 р.:

*«Рівновага напруг творить гармонію. Сили, що породжують цей гармонійний баланс є ритмічними. Це є сенс природи, життя. Це є елементи, з якими я працюю. Поєднання цих елементів становить виклик думанню і відчуванню, що провокує пошук, бажання і надію. Це є творення цивілізації, і ступінь задоволення залежить від рівня їхнього проживання.»**

- Як ви ставитесь до єврейського мистецтва як до національної школи?

- Я ніколи себе не ототожнював з єврейським мистецтвом, з жодним специфічно національним мистецтвом. Я особисто проти будь-якого націоналізму.

- Але йдеться про національне не про націоналістичне... Хіба ж воно не існує? Ви ж можете зауважити певні відмінності між італійською і німецькою школами. Ви переконані що сьогодні немає різниці між сучасним французьким і сучасним американським мистецтвом?

- Нічого особливого. Я себе ототожнюю з моїм власним мистецтвом. Я люблю свою країну, яка далека від досконалої. Я народився тут у Брукліні і повернувся туди, звідки вийшов. Але це не має нічого спільного з поверненням додому. Я викладав у Північній Кароліні, а потім повернувся до Нью Йорка. Я люблю Нью Йорк як місто, як місце, де я можу творити. Я побував в багатьох інших місцях на землі. Підчас Другої Світової війни був у Англії, Франції, Люксембурзі, Бельгії, я спілкувався з багатьма людьми, мені подобались старі міста і провінція, стара культура і мистецтво; я дивився, вивчав історію мистецтва.

- Чи ви справді вірите, що в майбутньому ми не будемо мати національних шкіл в мистецтві?

- Що я можу сказати? Я не знаю.

- Але чи ви погоджуєтесь, що особисто ви представляєте американську школу скульптури?

- Ні, я представляю свою скульптуру.

- Ви переконані, що є абсолютно незалежними від контексту, від часу, в якому живете?

- Я завжди вважав, що митець, як творча особистість, вибирає, визначає все сам. Я працював зі сталлю і з металом тому що я любив ці матеріали, а не тому що індустріальний «стиль» був тоді в моді. Я люблю

якість всього, що є вікінченим. Я завжди працював власними руками. Є речі, ближчі мені у філософському та духовному сенсі. Зокрема мелодії, звуки – вони завжди мене цікавили та притягували. Люди завжди мене питали, чи вони щось означають. Я відчуваю, що люди не існують самі по собі. Ми є у (спів)відношенні до інших людей. Я люблю різну музику – російську, італійську, іспанську музику, люблю різні інструменти.

- **Ви представляєте абстрактне мистецтво? Чи ця відмова від персоналізації має якийсь зв'язок з давньою єврейською заповіддю: «не створи собі кумира»?**

- Справа не в цьому. На початку, коли я прийшов до мистецької школи, моїм бажанням було вивчати індустріальний дизайн, я хотів стати дизайнером. Процес розробки дизайну для індустрії цікавив мене. Але я не хотів бути комерційним, не хотів бути дисциплінованим, я хотів бути вільним. Я противник масової продукції. Я ніколи не повторював свою скульптуру, але я цікавився самим процесом фабрикування. Все є пластичним, має свою форму і креативність. Я ціную чисту скульптуру, бо скульптура представляє сама себе. Я розцінюю себе як конструктивіст. Є два дуже важливих підходи в конструктивізмі. Він передбачає, що я вибудовую щось, поєдную матеріали. Сьогодні ми можемо вибудувати будь-що, сказати і написати також, на жаль... Другий момент передбачає творення нового, майбутнього, а не відтворення минулого. Моя дружина народила трьох дітей, але я не зацікавлений в тому, щоби створювати символи материнства. Я люблю, поважаю це, але це не мій об'єкт. Я зацікавлений в *структурі*. В моїх творах, як правило, три форми, і я маю три доньки – і що?

- **Це просто мистецтво заради мистецтва? Якою є ваша мета?**

- Я зацікавлений у гармонії, просторових відносинах, співвідношеннях між випуклостями та впадинами. Я хочу, щоб інші насолоджувались моїми роботами. Якщо я можу зробити себе щасливим, я зможу будь-кого зробити щасливим. Я люблю яскраві кольори, активність, саме життя. Мистецтво повинне приносити задоволення, тому я не зацікавлений у зображенні жорстокості.

- **А як щодо вашого вибору матеріалів – знаю, що ви надаєте перевагу дереву та сталі.**

- Я люблю працювати з цими матеріалами, але не люблю алюміній. Мені подобається дерево, його якість, колір, люблю експериментувати з різними його видами.

- **Чи ви працювали з каменем?**

- Хіба я Вам не показував свою роботу в камені? Існує три шляхи творення скульптури – моделювання, різьба та конструювання, тобто сполучення різних фрагментів. Іноді я ці методи поєдную.

- **А як щодо нових матеріалів – наприклад, пластиків, які часто використовують художники-гіперреалісти?**

- Лише Бог може створити дерево – ось що я кажу людям.

- **Які перспективи ви бачите для скульптури?**

- Дуже важко передбачити що буде у майбутньому. Я працював з деякими новими матеріалами – пластиком, фенолексом... Деякі хімікати є дуже токсичними і це мені не подобається, сам процес є неприємним, а щодо результату... Навіщо робити скульптуру настільки реалістичною, що хочеться потиснути їй руку, думаю це безглуздо. Я знаю, що виготовлення ідолів однозначно суперечить іудейській релігії.

- **Це і було моїм питанням. А наскільки дотримувались традицій ваші батьки?**

- Не дуже. Вони, як і я, не були практикуючими євреями. Деяких традицій ми дотримуємось у сім'ї, а деяких – ні. Моя дружина не була єврейкою, проте у нас ніколи не було проблем на цьому ґрунті. Я читав про іудаїзм, індуїзм, релігію індіанців Америки – усі вони мають щось добре і погане. Релігії є причиною більшості війн у світі, згадаймо хоча б хрестоносців.

- **Але чому Ваша дружина стала секретарем Архипенка? Як він знайшов її?**

- Здається, це моя дружина знайшла Архипенка – вона прочитала оголошення в газеті. Після смерті її матері вона жила з тіткою та дядьком, котрі її зовсім не підтримували, і вона пішла від них. Ми потрапили до Архипенка приблизно у той самий час і познайомились у Вудстоку.

- **А як щодо ваших стосунків з Архипенком? Чому ви прийняли пропозицію приїхати у Вудсток? Це було заради грошей чи для співпраці? У вас були й інші викладачі в Чикаго, чому саме Архипенко?**

- Мені подобались його скульптури. Я був вже достатньо зрілим – 26-27 років, і співпраця з ним видавалась чудовою можливістю, головне було не підпасти під його домінування. Зрештою, як я міг відмовитись від школи, де займалось так багато жінок?

- **А чому серед учнів Архипенка переважали жінки?**

- Він колись сам пояснив мені це: «Чоловіки забагато сперечаються». Він давав повну свободу у виборі тем, але в коректуванні домінував «Архипенко». В нас було багато дискусій, але загалом я добре сходився з людьми, не цурався різної роботи. Я допомагав йому будувати будинок у Вудстоку.

- **Що він показував студентам на заняттях?**

- Ритм скульптури, підставову організацію форм, випуклості і вигони.

- **А як щодо повторень своїх робіт, котрі робив Архипенко? Чи ви погоджуєтесь, що дата створення є важливою?**

- Це проблема для історика. Насправді процес творення продовжується, він є безкінечним.

- **Чи ви робите ескізи перед початком роботи над скульптурою?**
- Часу до часу так. Але мені важко працювати у 2-вимірному просторі. Щоб зробити щось тривимірне, ти маєш думати у трьох вимірах. Ти бачиш рух, коли дивишся на скульптуру. Більшість художників не можуть створити скульптуру, бо мають двохвимірну уяву, проте бувають і винятки. Багато скульптур Олександра Архипенка є двохвимірними. Найкращим кубістичним скульптором, як на мене, був Ліпшиц – але ранній, не американський.

- **У більшості випадків люди запізнюються на кілька поколінь із оцінкою художників та їхнього мистецтва. Проте є митці, відомі як за життя, так і пізніше, – такі як Матісс, Пікассо.**

- Мистецтво є відчуттям для людей. Це як золото – поки воно нове, блищить занадто яскраво. Час додає йому благородної тьмяності. Я завжди був у меншості. Чи ви читали книгу норвезького письменника... відомого драматурга (*Генрік Ібсен*)... «Ворог народу». Там розповідається про одного лікаря у маленькому містечку, котрий відкрив, що вода у системі постачання отруєна, тому наклав заборону на її пиття і купання. Усі мешканці відвернулися від нього та його родини, атакували його. Тоді дружина спитала у лікаря «Як ти живеш із цим?» Він відповів, що ніколи не почувався сильнішим, ніж у той момент, бо витримав це сам. Це частина моєї філософії і вона стосується мого мистецтва, бо воно повинне задовольняти в першу чергу мене самого. Люди ж женуться за тим, що є популярним.

- **На початках ви робили кінетичні скульптури. Це також вплив Архипенка, його «Медрано»?**

- Ви можете не вірити, але стільком людям подобались мої кінетичні скульптури, що я врешті-решт перестав їх робити. Це стало надто популярним, а отже скульптурам чогось бракувало. Та я визнаю, що ми усі «стоїмо на чийхось плечах», запозичаючи творчі ідеї. Як бачите, я прийняв вплив і Архипенка, і Могой-Надя, але потім відійшов за його межі.

- **Досить часто ваші композиції складаються з двох елементів. Пошук гармонії в парі... Ви підбираєте підходящі елементи, між якими потім вишукуєте гармонію в просторі, чи ви можете знайти гармонійне розташування між будь-якими елементами в просторі?**

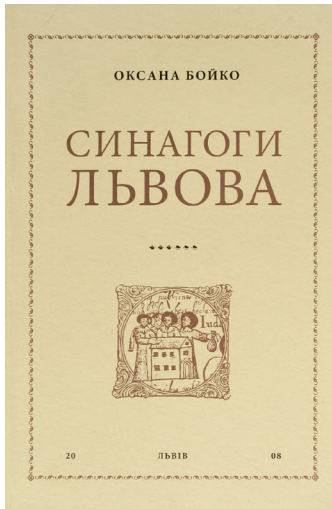
- Так, можна шукати гармонію між будь-якими елементами і знаходити вдале розташування. Між людьми це тяжче....** (іл. 4)

Травень, 2009

*Цит. за: Roy Gussow. Sculpture. Catalogue. New York: Neuhoff Gallery, 2001

**Висловлюю подяку Анні Сусак за допомогу у розшифруванні аудіозапису.

Евгений Котляр



Бойко Оксана. Синагоги Львова / Оксана Бойко. – ВНТЛ-Класика. – Львів, 2008. – 204 с., іл.

Монография львовской исследовательницы Оксаны Бойко, известной своими работами по архитектуре синагог¹, стала итогом ее многолетнего изучения еврейского архитектурного ландшафта Львова, который, – если бы сохранился после Второй мировой войны, – можно было смело назвать самым выдающимся на территории Украины. К сожалению, этого не произошло, напротив, последовательное и продуманное уничтожение львовских синагог в период немецкой оккупации, превратило его в архитектурное кладбище еврейской общины. Несколько уцелевших синагог, среди которых и знаменитая своими росписями синагога XX века «Цори Гилад» (постройка: 1924-25, росписи: 1936) не изменили общей картины. Без карты и старых фотографий сегодня трудно даже представить бывшее архитектурное величие еврейской общины столицы Восточной Галиции. Архитектурное значение и известность львовских синагог вызывали к ним пристальное внимание многих исследователей прошлого века, среди которых выделяются такие фигуры, как Меир Балабан², наши современники и соотечественники Владимир Меламед³ и Иосиф Гельстон⁴, исследователи с польской стороны, знаменитые своими книгами о деревянных и каменных синагогах, Мария и Казимир Пехотки⁵, а также Юлиан Бусганг⁶. Настоящая работа – обобщение обширного комплекса материалов и издание его под одной обложкой, воскресила целый культурный пласт и стала без преувеличения знаменательным событием в культурной жизни Львова, Украины и обеих частей Галиции, включая и ее западную, польскую территорию.

Автор монографии дает широкий исторический контекст жизни львовских евреев, показывает этапы формирования двух отдельных общин: городской и предместской, процесс их застройки и формирования религиозных архитектурных комплексов. В работе анализируется

архитектурная стилистика зданий, приводятся имена архитекторов, дается богатый фактологический и иллюстративный материал – свыше 200 черно-белых фотографий среди которых гравюры, фотоснимки, проекты синагог, ситуационные и градостроительные планы города из главных львовских хранилищ: Центрального Государственного исторического архива Украины во Львове и Государственного архива Львовской области.

Научным и вместе с тем живым, интересным массовому читателю языком, автор раскрывает хронологию строительства синагог, приводит самые общие сведения о традициях обустройства синагог, показывает этапы их реконструкции. Следуя повествованию, можно живо представить как менялся облик еврейского квартала, как выглядели на разных этапах своей жизни те или иные синагоги. Всего в работе предметно рассмотрены тринадцать синагог, очевидно, наиболее значимые и интересные в архитектурном отношении, т.к. перед Второй мировой войной в городе функционировало 7 молельных домов и 24 синагоги, из которых 11 – имели камерные помещения с площадью молельного зала не более 5 кв. м.⁷

Помимо сведения старых и новых фактов воедино, историко-архитектурного экскурса жизни, эволюции и гибели львовских синагог, автор высказывает и новые идеи: так впервые в работе звучит имя архитектора Амброзия Прихильного в связи с предположениями о его авторстве Львовской предместской синагоги (1632), впервые подчеркиваются региональные особенности львовских синагог через включение в их архитектурное решение классицистического приема в виде верхнего пояса с круглыми окнами. Отдельная тема – росписи львовских синагог, лишь в общих чертах затронута в данной работе. В целом это позволяет представить размах монументального искусства в оформлении интерьеров, сюжетный репертуар и его связь с традицией. Однако эта тема требует специального исследования.

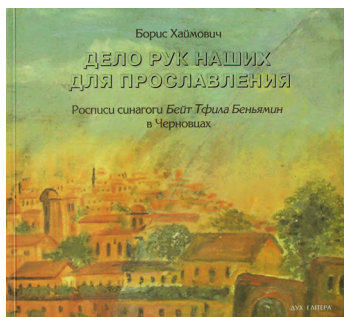
Одно из главных достоинств этой книги в том, что она написана профессиональным архитектором, и взгляд на синагоги в большей степени касается эволюции архитектурной формы, объемно-пространственного решения синагог. Читатель и опытный исследователь увидит здесь, прежде всего, визуальный образ еврейской истории Львова: от позднеготической стилистики до модерна, преломление общеевропейских стилей и регионального своеобразия львовской архитектуры сквозь призму еврейских традиций.

Книга снабжена хорошо разработанным справочным аппаратом: библиографией, глоссарием, именным указателем, а также городской картой с обозначением сохранившихся и утраченных зданий синагог, что позволит любому вдумчивому читателю освоить этот текст и реконструировать исчезнувший архитектурный мир еврейского Львова во времени и пространстве.

Примечания:

1. Бойко О. Будівництво синагог в Україні // Синагоги України: Вісник інституту Укрзахідпроектреставрація. – Львів, 1998. – № 9. – С. 5- 33; Бойко О. Синагоги Опілля як синтез місцевого будівництва та гебрейських традицій // Вісник інституту Укрзахідпроектреставрація. – Львів: інститут Укрзахідпроектреставрація, 2003. – Ч. 13. – С. 52-64.
2. Bałaban M. Dzielnica żydowska: jej dzieje i zabytki // Biblioteka Lwowska. – Warszawa, 1990. – Т. III.; Bałaban M. Historia lwowskiej synagogi postępowej. – Lwów, 1937.
3. Меламед В. Евреи во Львове (XIII – первая половина XX века). – Львов: ТЕКОП, 1994. – 268 с.
4. Гельстон И. Еврейские памятники Львова (1900-1939 гг.) // Доля єврейських громад Центральної та Східної Європи в першій половині XX століття. Збірник наукових праць за матеріалами XI Міжнародної наукової конференції. Київ, 26– 28 серпня 2003 р. – К.: Інститут юдаїки, 2004. – С. 246-252; Гельстон И. Камерные синагоги Львова // Єврейська історія та культура в Україні: Матеріали конференції, Київ, 8 – 9 грудня, 1994. – К.: Асоціація юдаїки України, 1995. – С. 40-43; Гельстон И. О времени строительства древней синагоги во Львове // Єврейська історія та культура кінця XIX – початку XX ст. Збірник наукових праць. Матеріали конференції 28-30 серпня 2002 р. – К.: Інститут юдаїки, 2003. – С. 13-22; Гельстон Й. Синагоги Львова // Галицька брама (Євреї Львова). – Львів: Центр Європи, 1997. – №10-11. – С. 6, 7, 15; Ансамбль вулиці Божничої. – С. 8-9; Нездійснений проект будівництва нової синагоги Прогресистів у Львові. – С. 9.
5. Piechotka, M. i K. The Synagogues of Lwów // The Jews in Poland. (Ed. by S. Kapralski). – Cracow, 1999. – p. 251-260.
6. Bussgang, J. J. The Progressive Synagogue in Lwów // Polin. Studies in Polish Jewry. Focusing on Aspects and Experiences of Religion. (Ed. by Antony Polonsky). – London-Portland, Oregon: The Littman Library of Jewish Civilization, 1998. – V. 11. – p. 127-153.
7. Гельстон И. Камерные синагоги Львова. – С. 42.

Евгений Котляр



Хаймович Борис. «Дело рук наших для прославления». Росписи синагоги Бейт Тфила Бенъямин в Черновцах: изобразительный язык еврейского мастера / Борис Хаймович. – К.: Дух и литера, 2008. – 200 с.

(Khaimovich Boris. «The Work of Our Hands to Glorify». Murals of Beit Tfilah Benyamin Synagogue in Chernovits: Visual Language of Jewish

Artist / Boris Khaimovich. – К.: Spirit and Letter, 2008.

Двуязычная русско-английская книга о росписях синагоги в Черновцах с экзотическим названием «Дело рук наших для прославления»

– традиционной инскрипцией, которую оставляли мастера-живописцы вместе со своим именем на стенах синагоги – уникальное издание, воскрешающее из небытия формы искусства, без которых почти немислилось оформление синагог Речи Посполитой в XVIII веке и которые с той или иной степенью трансформации продержались вплоть до Второй мировой войны. Восточноевропейская декорация синагог и в частности система росписи интерьеров сформировалась как репрезентация символической картины мира путем слияния европейской средневековой эмблематики с еврейскими духовными источниками, мессианской концепцией и была также обусловлена высоким уровнем ремесла еврейского местечка. Возникла она во многом стихийно, из недр народной культуры, особенно не поощряясь, тем более не иницируясь раввинами и духовными авторитетами. Генезис этого явления до конца не ясен, хотя и существовало много попыток понять его природу. Возникает оно на фоне катастрофических последствий Хмельниччины, когда в еврейской среде усиливаются мессианские настроения и мистицизм, предшествовавшие появлению нового движения – хасидизма. Данная книга Бориса Хаймовича – израильского исследователя, автора многих статей и книг по еврейской народной художественной традиции (росписям, резьбе надгробий, символике и пр.)¹ посвящена не столько этому, сколько реконструкции единого контекста бытования этой традиции, ее иконографическим нормам и стилистике, взаимосвязи того, что существовало в конце XVII – XVIII века и запечатлилось частью в общепринятом, частью в самобытном виде на стенах уникального памятника – синагоги-клойза «Бейт Тфила Бенъямин» в Черновцах, относящейся к межвоенному времени. Вместе с синагогой «Цори Гилод» во Львове – это два единственных памятника на территории Украины, где полностью уцелели ансамбли настенных росписей 1920-30-х гг. Десятки синагог рубежа XIX – XX вв. сохранились в Румынии и Польше (в последней и более ранние объекты XVII – XVIII вв.), кое-что в сохранилось в Чехии (к примеру, синагога в Бошковице, вт. пол. XVII – нач. XVIII вв.), жалкие фрагменты росписей деревянных синагог остались в музеях Германии и Израйля и ... практически все. Монументальные и вычурные синагоги – temples реформистского толка XIX – XX вв. в подавляющем случае несут иной, архитектурно-орнаментальный декор и находятся за пределами той традиции росписей ортодоксальных синагог, которая развилась и окрепла на землях Восточной Галиции, можно сказать, на территориях современной Украины. Правда, в то время, это была Речь Посполита, а когда эти земли попали под украинский (в рамках СССР) штандарт, эти синагоги уже были стерты с лица земли.

Борис Хаймович для начала воссоздает общий горизонт этой традиции, как он ее называет «феномен духа», показывает редкие

свидетельства – отношения к ней раввинов, упоминает о дискурсе между ее противниками – ревнителями веры и сторонниками, которые ссылались на непрерывность еврейской традиции, относя ее ко временам «авторитетов из первых поколений». Он прослеживает процесс становления и упадка самой художественной традиции оформления синагог, когда богатство символических форм вытесняется орнаментальным декором и живописными жанровыми картинами в духе реалистической живописи XIX века, выразительность работы народного мастера и ковровый характер декора заменяются на иллюзионистский эффект роскоши, часто имитирующий дорогостоящий архитектурный декор. В этом ряду данная синагога вполне типичный и вместе с тем оригинальный памятник, чудом дошедший до нашего времени из сотен других. Типична она тем, что возникла внутри общего культурного контекста и отражает в целом бытовавшую норму росписей синагог. Ее уникальность состоит в том, что расписана она была народным мастером и несет черты коллективного духовного и эстетического опыта, а с другой стороны – содержит наиболее полную из известных программу росписи, с сюжетами, не встречающимися в других синагогах. Автор детально анализирует построение живописного ансамбля и его связь с конструкцией интерьера, разбирает каждый сюжет, его семантику и вариации в других восточноевропейских синагогах, выверяет общепринятую трактовку и авторские интерпретации того или иного сюжета. Отдельно представлена композиция и детали Арон-кодеша: мотив портьеры-занавеса, орла и львов, фланкирующих скрижали. Среди сцен, включенных в общую композицию плафона, рассматриваются знаки Зодиака и четыре животных – символы добродетелей в служении Всевышнему, а также музыкальные инструменты (иллюстрация к псалму 150), прославляющие величие Творца. Росписи на стенах объединены в тематические циклы, среди которых иллюстрации к псалму «На реках Вавилонских» (Пс. 137): музыкальные инструменты на деревьях и Иерусалим с Храмом, натюрморт с атрибутами праздника Суккот, мотив «Ушпезин» – семи суккотних гостей – библейских персонажей: Авраама, Исаака, Иакова, Иосифа, Моисея, Аарона и Давида в ключевых сюжетах библейской истории. Помимо этого здесь представлены сцены чудес из Пророков «Даниил во рву», «Жертвенник пророка Илии», «Иона в пасти рыбы» – параллельно автор разбирает картины пророчества в других синагогах, в частности, в Румынии, связывая их с идеями мессианства. Из цикла святых мест Эрец-Исраэль, популярного в росписях поздних синагог автор живописной мистерии в Черновцах выбирает «Гробницу праотцов и праматерей в Хевроне», «Могила пророка Самуила», «Гробницы царского дома Давида» и «город Иерихон». Он также размещает сюжеты с двумя

горами Гор и Нево, где умерли Аарон и Моисей соответственно – и эти сюжеты не встречаются нигде более.

Показывая специфическую манеру мастера черновицкой синагоги, автор книги блестяще увязывает ее с архаическими и бытовавшими в ту пору традициями росписей и сюжетных трактовок, в частности разнообразных уловок, которыми мастера обходят запрет на изображение человека. Одновременно он раскрывает и сам язык народного искусства: его иронический строй, часто снижающий пафос библейских сцен до бытового уровня.

Книга Хаймовича, включающая около 220 иллюстраций, открывает удивительный художественный мир подлинного религиозного духа и еврейской традиции, который вызвал к жизни систему росписей деревянных и каменных синагог евреев-ашкеназов и который был практически неизвестен отечественному читателю и исследователю до последнего времени. Живой доступный язык, соразмерность точных детальных характеристик и широких обобщений делают эту книгу единственным на сегодняшний день глубоким искусствоведческим исследованием этого феномена еврейской культуры.

Примечания:

1. Среди ранних публикаций Бориса Хаймовича, имеющих отношение к данной теме можно выделить:
 - Хаймович Б. Подольское местечко: пространство и формы // 100 еврейских местечек Украины: Подолия: Исторический путеводитель / Сост. Лукин В., Хаймович Б. – Иерусалим-Спб, 1998. – Изд.2. – Вып. 1. – С. 43-76;
 - Хаймович Б. Еврейское народное искусство южной Подолии // 100 еврейских местечек Украины: Подолия. – Спб, 2000. – Вып. 2. – С. 87-116;
 - Хаймович Б. К вопросу о семантике мотива «трех бегущих зайцев» на еврейских памятниках // Еврейский музей. Сб. статей (Сост. В. А. Дымшиц, В. Е. Кельнер). – СПб: Центр «Петербургская иудаика», Симпозиум, 2004. – С. 95-108.
 - Хаймович Б. Резной декор еврейских надгробий Украины // История евреев на Украине и в Белоруссии: Экспедиции. Памятник. Находки / Сост. Лукин В. М., Хаймович Б. Н., Дымшиц В. А. – Спб.: Петербургский Еврейский университет: Институт исследований еврейской диаспоры, 1994. – Вып. 2 (Труды по иудаике). – С. 83-105;
 - Хаймович Б. «Геральдический орел» в художественной культуре восточноевропейских евреев // Вестник еврейского университета. История. Культура. Цивилизация. – Иерусалим: Гешарим – Москва: Мосты культуры, 2000. – № 3 (21). – С. 87-110;
 - Khaimovich B. The Jewish Bestiary of the 18-th Century in the Dome Mural of the Khodorov Synagogue // Jews and Slavs. – Jerusalem-Kyiv, 2000. – V. 7. – P. 130-187.

Евгений Котляр

JEWISH CEMETERIES, SYNAGOGUES,
AND MASS GRAVE SITES IN UKRAINE



United States Commission for
the Preservation of America's Heritage Abroad
2005



**Jewish Cemeteries, Synagogues,
and Mass Grave Sites in Ukraine. –
Washington: United States Commission
for the Preservation of America's Heritage
Abroad, 2005. – 180 pp., 50 ill.**

**Еврейские кладбища, синагоги
и места массовых захоронений в
Украине. – Вашингтон: Комиссия
Соединенных Штатов по Сохранению
Американского наследия за границей,
2005. – 180 с., 50 ил.**

Данное издание является отчетом Комиссии Соединенных Штатов по Сохранению Американского наследия за границей (United States Commission for the Preservation of America's Heritage Abroad)¹ за десять лет ее деятельности в Украине, начиная с 1995 года (на территории Украины эта работа проводилась в основном с 1995 по 2000 г.). Большая часть этой книги была составлена научным директором Комиссии, известным исследователем американской архитектуры, главой Международного Комитета по Надзору за еврейскими памятниками (International Survey of Jewish Monuments), автором нескольких крупных монографий по архитектуре синагог Самуэлем Грубером (Samuel D. Gruber)². Это проект выполнялся при поддержке на первых этапах Всемирным Фондом Памятников (World Monuments Fund, WMF)³ и в сотрудничестве с украинской стороной: Комитетом по сохранению еврейского наследия в Украине (КСЕН), а также отдельными учеными, исследователями и раввинами в разных регионах страны.

Интерес к нашему региону с американской стороны понятен – значительная часть еврейского населения США генетически связана с «чертой оседлости», в которой к началу XX века проживало примерно пять миллионов евреев. Большая часть современной Украины входила в эту черту, и практически все евреи, остававшиеся на этих землях уже в советский период, во время немецкой оккупации были уничтожены. Нынешним потомкам того поколения, если не сказать цивилизации, крайне важна память о своих корнях, которую несут оставшиеся здесь памятники еврейской истории – еврейские кварталы, здания, кладбища, места массового захоронения жертв Холокоста. К сожалению, отношение к ним властных органов и местного населения во многих случаях индифферентно, и это в большей степени касается тех мест,

где уже не осталось самих евреев. Ряд международных фондов и организаций озабочен темпами их естественного исчезновения и намерен способствовать поддержанию их внешнего вида и реставрации. – следов той самой памяти об исчезнувшей восточноевропейской еврейской цивилизации. За исключением отдельных проектов, скажем реконструкции синагоги в Жовкве, к которой подключился упомянутый World Monuments Fund, а также многих мест захоронения известных хасидских цадиков, куда в последние годы осуществляется паломничество, и эти места опекаются и благоустраиваются общинами, основные усилия международных научно-исследовательских организаций направлены на документирование оставшегося и утраченного еврейского наследия.

В данном издании приведена история и различные международные программы изучения и реставрации еврейского наследия, которые были начаты в 1990-е годы, методология этой работы и некоторые результаты деятельности. Дается небольшой исторический обзор с древности до наших дней, показывающий этапы еврейской жизни, локализацию ее материальной среды и культуры, современную демографию и социологические выкладки. Наиболее ценная часть книги освещает историографию исследования еврейского наследия и то, что осталось от него сегодня, отношение к еврейской материальной культуре в разные периоды и современные инициативы по его сохранению. Детально рассмотрены сохранившиеся кладбища, синагоги и места массовых захоронений в разных городах Украины. Главный итог отчета – статистические сведения, которые включают в себя:

- список населенных пунктов, которые были задействованы в данной работе (более 700 позиций);

- перечень синагог и молитвенных домов (бейт-мидрашей), куда также попал и ряд других религиозных и общинных зданий (около 370 позиций). В таблице приведены сведения об области и населенном пункте расположения синагоги, названии, дате строительства, материале и современном использовании. По многим зданиям те или иные сведения отсутствуют;

- список еврейских кладбищ (около 600 позиций), с указанием города, области, датировкой наиболее старых надгробий, примерным количеством надгробий на данном кладбище, текущим использованием кладбищ, а также другой информацией. Из этого количества на более чем четверти исторических еврейских кладбищ (ок. 170) не сохранилось ни одного надгробия и подавляющая их часть была сравнена с землей, используется как рекреационная зона (парки, спортивные площадки), агрокультурный сектор, а также как свалка отходов;

- список мест массового захоронения (около 370 позиций), с указанием города, области, даты обследования;

- перечень (частичный) городов и населенных пунктов, где установлены памятные знаки, а также сооружены Мемориалы жертвам Холокоста (более 70 позиций);

- список международных, американских и украинских еврейских организаций, музеев и общин с их адресами и контактными лицами.

В конце отчета приводятся детально разработанные формы вопросника для составления сведений по еврейским памятникам.

Отдельные попытки представления подобных материалов были сделаны и в отечественной литературе⁵, но пока это не нашло отражения в более монументальной обобщающей работе. Данное издание видится очень ценным как для исследователей, так и для местных и центральных органов еврейского самоуправления и государственных структур и комитетов, связанных с охраной культурного наследия.

Примечания:

1. См. сайт United States Commission for the Preservation of America's Heritage Abroad: www.heritageabroad.gov
2. Среди наиболее значительных работ С. Грубера
 - American Synagogues: A Century of Architecture and Jewish Community By Samuel D. Gruber Photos by Paul Rocheleau Edited by Scott J. Tilden Rizzoli International Publications;
 - Synagogues, By Samuel D. Gruber, Metro Books, 1999;
 - Jewish identity in contemporary architecture: Joods Historisch Museum, Amsterdam, By Angeli Sachs, Edward van Voolen, Samuel Gruber, Prestel, 2004
3. См. сайт World Monuments Fund: <http://www.wmf.org/>
4. См. сайт The International Survey of Jewish Monuments (ISJM): <http://www.isjm.org/>
5. Одна из крупных статей на эту тему, посвященная реституции еврейской общинной собственности в Украине: Зисельс И. К вопросу о еврейской собственности в Украине (попытка представления темы) // Доля єврейської духовної та матеріальної спадщини в ХХ столітті. Збірник наукових праць. Матеріали конференції 28-30 серпня 2001 р. – К.: Інститут юдаїки, 2002. – С. 339-388.

Евгений Котляр

Каталоги выставок фотографий из Музея Петербургского еврейского историко-этнографического общества. Серия: Фотоархив экспедиций Ан-ского. Волинь. Подолия. Киевщина. 1912-1914. Центр «Петербургская иудаика», 2005, 2007.



1. Опыты «молодого человека для фотографических работ». Соломон Юдовин и русский пикторализм. Каталог выставки. Выставка первая. (16.04.-28.05.2005). – 34 с.
2. «Братья и сестры во имя труда!». Еврейские ремесленники и рабочие накануне революции. Каталог выставки. Выставка вторая. (18.06.-20.09.2005) – 30 с.
3. «Еврейская детская». Музеефикация религии для воспитания народа. Каталог выставки. Выставка третья. (20.10.-20.12.2005) – 34 с.
4. Фотографические снимки в «Альбом Еврейской художественной старины». Каталог выставки. Выставка четвертая. (11.05.-21.09.2007). Вып. 1. – 46 с.
5. Фотографические снимки в «Альбом Еврейской художественной старины». Каталог выставки. Выставка четвертая. (11.05.-21.09.2007). Вып. 2. – 38 с.

Центром «Петербургская иудаика за последние несколько лет был проведен ряд выставок фотографий из коллекции бывшего Музея Петербургского еврейского историко-этнографического общества (закрит в 1929 г.), от которого Центру достался наиболее крупный из сохранившихся фрагмент – 320 фотографий. Его основная часть относится к наследию Семена Акимовича Ан-ского (Шлойме-Занвл Рапопорт, 1863–1920), собранному им во время фольклорно-этнографических экспедиций по черте оседлости в 1912-14 гг. О самих

экспедициях Ан-ского, в группу которого входили известные впоследствии деятели, музыканты и фольклористы Юлий Энгель, Зиновий Киссельгоф, Абрам Рехтман и др, а также Соломон Юдовин – главный фотограф экспедиций, писали много. Именно эти экспедиции, чудом осуществленные накануне Первой мировой войны, успели донести до тогдашнего зрителя подлинные шедевры еврейского традиционного искусства, культуру и быт старого еврейства, во многом сметенного лихолетьями мировой и гражданской войны. Уже в 1920-е годы картина еврейской жизни местечка вследствие погромов, миграций, социальных коллизий и накатывающегося комом атеистического режима радикально изменилась. Эти же экспедиции положили начало и еврейской этнографической науке, обратили внимание массовой культурной общественности на достояние старого еврейства, которое известный искусствовед и художественный критик Абрам Эфрос (1882-1954) окрестил в своей одноименной статье «Лампой Алладина»¹.

Собранные в отдельные тематические разделы, эти фотографии возвращают нас к жизни, быту, духовной и художественной атмосфере еврейского местечка накануне великих потрясений. Однако, первая выставка открывает этот фотоархив совсем с другого ракурса, демонстрируя художественный метод самого фотографа – Соломона Юдовина (1892–1954). Автор вступительной статьи Александр Иванов блестяще анализирует художественную сторону его снимков, убедительно показывает, что Юдовин поехал в экспедицию «не столько фотографом, сколько художником», впитавшим в себя художественные приемы «пикториализма», направления в фотографии того времени, которое в отличие от натуралистов – «предметников», взяло на вооружение живописные каноны и стремилось приблизить снимок к графике и живописи, сделать его предметом искусства. Таковы портретные снимки евреев в молитвенном облачении и уличных сценках: естественные, некоторые слегка размыты нерезкостью, смазаны живописными разводами фона и игрой светотени. Даже в постановочных фото автор уходит от штампов, стремится расставить свои эмоциональные и смысловые акценты. Юдовин заставляет работать пространство как композиционную среду и одновременно подчеркивает ей драматичность сюжетов и типажей, уходит в поэтику рембрантовских типов, его образ штетла несет печать пессимизма и обреченности. Эти же фотографии повлияли на последующее творчество Юдовина как графика – он часто обращался к ним, то буквально копируя образы средствами ксилографии, то вольно отталкиваясь в сторону гротеска от вполне узнаваемых собственных фотографических прототипов. Эта выставка с подачи А. Иванова возвращает нам неизвестного Юдовина, который в полной мере может быть назван выдающимся фотохудожником.

Две следующие выставки посвящались бытописанию еврейского народа и его типам. Первая показывает типы еврейских ремесленников и рабочих – представителей традиционных и общих профессий. Юдовин снимает одинарные и групповые портреты столяров, портных, сапожников, резчика надгробных стел, прядильниц, веревочников, каменщиков, извозчиков, а также целых артелей рабочих на табачной, ткальной, сенопресовальной, спичечной фабриках. Образы еврейских трудящихся были еще одной целью поездки Ан-ского – социалиста и народника, который видел в черте оседлости не только этнографическую достопримечательность, но и реальную духовную и физическую силу народа, который достоин лучшей жизни и стремится к ней каждодневным трудом. Автор текста – директор Центра «Петербургская иудаика» Валерий Дышниц показывает глубокую связь между фотографированием различных еврейских труженников и идейными позициями Ан-ского, который видел своей главной задачей «созидание народа», его спасение и формирование нации. Тот социальный портрет народа, который рисует Юдовин, свидетельствует и о поиске Ан-ским неких здоровых начал еврейской жизни, страстном стремлении увидеть зачатки гражданского общественного чувства, некое движение от кустарей-одинок к сплоченному пролетариату. Блестящие фотографии Юдовина живописуют людей труда в их повседневности: за рабочим местом и профессиональным занятием, на фоне производственного антуража или собственных изделий. В них так же нет позёрства, в крайнем случае – остановка на мгновение, чтобы сделать снимок и дальше продолжить свой тяжелый «освободительный», с точки зрения Ан-ского, труд. Здесь же, как и в других фотоработах Юдовина, мы видим как он работает с цветом, использует черный, сепию, оттенки зеленого. Совершенно по-особому он решает людей в помещениях, где свет из окна помогает ему нащупать выразительные свето-теневые эффекты.

Спасение народа и его воспитание Ан-ский представлял и в другом – музеефикации религиозного быта, чему посвящена третья выставка. Автор вступительного очерка Александр Львов подчеркивает, что Ан-ский ощущал серьезную опасность отхода от своих корней «просвещенных» городских евреев в их стремлении воспринять мировоззрение и культуру русского народа. Возврат к собственным культурным истокам и начало нового национального строительства виделось, конечно же, не в возврате в штетл, а в его ментальном погружении, в воспитании им, как пишет автор текста, в создании «маленьких, очищенных от религии, стерилизованных моделей штетла – «еврейской детской», – и дальше – «мир «еврейской старины» должен был пройти научную обработку и стерилизацию, чтобы стать внутренним стержнем освобожденной нации». Для решения этой задачи

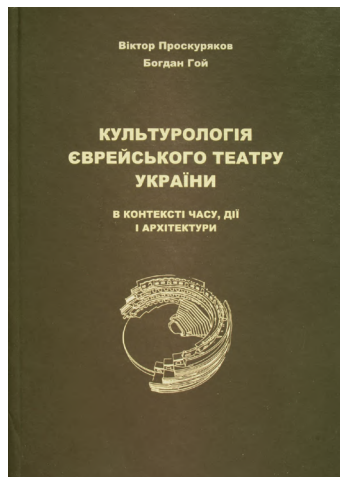
Ан-ский ориентирует Юдовина на фотографирование детей, стариков, еврейских повитух, «принимавших детей» и имевших с ними особую связь, домашних и семейных сцен, занятий в хедерах и талмуд-торах, портретах евреев в синагогах и пр. Главной идеей этой линии Ан-ского было преобразование религии в животворную национальную идею.

Через два года Центром были подготовлены две выставки, непосредственно связанные с «Альбомом Еврейской художественной старины», который Ан-ский планировал выпустить в виде пятитомного издания для очень конкретной цели – развития еврейской этнографической науки. Это издание не было осуществлено, был подготовлен лишь первый том, о котором подробно писали уже в наше время². Фотографии, собранные в экспедициях для этого альбома представляли собой сотни снимков с внутренними и внешними видами синагог, деталями их убранства, арон-кодешей, бим, общие виды синагог в застройке местечка, а также виды самих местечек: синагогальных дворов, торговых площадей и домов, бейт-мидрашей, клойзов, иешив, а также еврейских кладбищ. Собственно, в первую выставку авторы включают каменные синагоги и их внутреннее убранство, а во вторую: деревянные синагоги, обыкновенные улицы и кладбища. Известный исследователь архитектуры еврейских местечек Алла Соколова во вступительной статье дает широкую панораму идей, связанных с пониманием и поиском Ан-ским «еврейской старины», его стратегией отбора памятников и идей соединения документальности снимка с его художественностью. Автор статьи показывает и отношение Ан-ского к синагогам, которые до начала экспедиций вообще не фигурировали в перечне объектов для фотосъемки, но в ходе первой поездки этот взгляд был кардинально пересмотрен. Обусловливалось это тем, что каменные и деревянные синагоги черты оседлости практически не были изучены, и сам Ан-ский слабо представлял себе масштаб и значение этих «памятников старины». А.Соколова затрагивает вопросы историографии изучения синагог того времени, модные в тогдашней науке поиски «еврейского стиля» – столкновения популярных идей о «восточных истоках» еврейского народного творчества и его европейском характере – том контексте, который бытовал во время экспедиций Ан-ского. Хотя самого Ан-ского это особенно не затрагивало: он продолжал выискивать образцы «патриархальности» еврейского мира, разделял синагоги на два типа: монументальных каменных зданий и ветхих, невзрачных деревянных синагог – подлинных памятников народного творчества. К таким же памятникам он относил и еврейские надгробия, неразрывно связывая их с легендами и преданиями³. Предметно всматриваясь в фотографии, автор читает их как визуальный текст, пытаясь то понять смысл того или иного ракурса съемки, то самую сущность снимков, открывая их незримые планы для зрителя, то занимаясь

поиском ранних прототипов, которые увлекали Ан-ского по маршрутам его предшественников. Блестяще поданный текст становится прекрасным путеводителем по миру Ан-ского и его времени, делает это погружение для зрителя и «читателя» фотографий Ан-ского напряженным и содержательно насыщенным, создает ощутимый «эффект присутствия» – очевидно, именно то, чего и добивался от этого сам Шлойме-Занвл Рапопорт, стремясь воспитать на этом материале свою нацию.

Примечания:

1. Эфрос А. Лампа Алладина // Канцедикас А., Сергеева И. Альбом еврейской художественной старины Семена Ан-ского. – М.: Мосты культуры, 2001. – С. 209-239.
2. Канцедикас А. Семен Ан-ский и «Альбом еврейской художественной старины». – М.: Мосты культуры, 2001. – С. 9-141.
3. «Легенды старых камней. Еврейское народное творчество в области пластического искусства». – Лекция, прочитанная С. Ан-ским в Одессе в 1916 г.



Олег Коваль

Проскуряков Віктор, Гой Богдан
Культурологія єврейського
театру України в контексті часу,
дії та архітектури [Текст] / Віктор
Проскуряков, Богдан Гой – Львів:
Видавництво Національного
університету «Львівська політехніка»,
2007. – 108 с.; іл.

«Вступ до архітектури єврейського театру», – так би можна, перефразуючи відому картину М. Шагала, охарактеризувати книгу В. Проскурякова та Богдана Гоя. Хоча назва, обрана авторами, має більш значну наукову претензію, зміст якої

полягає у висвітленні основних тенденцій розвитку історичної та сучасної архітектури єврейських театрів України; в типологізації та систематизації типів та засад проектування єврейської театральної архітектури. Завдання зрозуміле, значне та складне одночасно. Тим більше, що спроб наукової архітектурної та мистецтвознавчої рефлексії навколо проблем арт-юдаїки, особливо засобів проектування та побудови архітектурного простору єврейської установи замало. Саме брак відповідних досліджень та відсутність цілісного та комплексного дослідження та об'єктивної оцінки естетичного дискурсу, в межах якого розвивається архітектура єврейського театру, становить актуальність рецензованої книги.

В її основу покладено досвід багаторічної наукової діяльності авторів, результат численних розвідок, публікацій, дисертаційних досліджень, виступів на наукових конференціях. Таким чином, можна стверджувати, що робота пройшла широку й фахову апробацію. Сьогодні вона вже орієнтована на широке коло усіх шанувальників єврейського театру та арт-юдаїки, а не тільки задовольняє потреби вузького кола спеціалістів. Саме з поширенням аудиторії та виходом на загально естетичні та культурологічні питання пов'язуємо культурологічну спрямованість авторів цього видання.

Досліджуючи архітектурну специфіку єврейських театральних споруд, автори висвітлюють широке коло питань, пов'язаних з генезою, історією, характером розбудови, проектування єврейського театального простору та пристосування до потреб театальної дії будівель, які раніше функціонально відповідали іншим соціальним завданням. Автори висвітлили характер розвитку єврейського традиційного та професійного театру на теренах Східної Європи та України, ретельно охарактеризувавши кожен фахову труп та театральний гурт та творче і архітектурно-просторове середовище, в якому він розвивав кращі традиції єврейського театру. Цінним є те, що вони характеризуються в книзі спільно з розвитком традицій українського театру, а інколи типологія архітектурного рішення викладена паралельно до традицій інших національно орієнтованих театральних об'єднань Східної Європи та України. Послідовно висвітлюючи характер розміщення, визначення та рішення архітектурно-планувальних елементів, принципів та прийомів побудови простору єврейських театрів, В. Проскураков та Б. Гой доводять не тільки специфіку суто фахових ознак національної стилістики в забудові архітектурного простору єврейського театру, якщо таку стилістику намагатися визначити, а й – і в цьому одна з позитивних рис рецензованої монографії – дати широку панораму історичного та культурного тла, на якому відбувався розвиток єврейської національної професійної театальної архітектури. Автори розкривають соціальну та культурну специфіку становлення форм єврейського театру в Україні, надають ретельно виконаний та систематичний опис основних споруд, в яких працювали єврейські театральні трупи, надають маловідому інформацію про тимчасові театральні майданчики, на яких працювали мобільні єврейські театральні гурти та відтворюють складну та трагічну долю єврейського професійного театру за радянських часів. Тут, в книзі, є відомості і про історичні факти, що стали мотивуючими для розвитку єврейського театру в Східній Європі та Україні, і данні про історичних та театральних діячів, які сприяли розвитку театального руху в єврейській громаді, проте головне: єврейський театр та архітектурно-просторове середовище, в якому він розвивався, є показаним як культурний феномен, єдиний культурний процес, «що виник і сформувався у межах території етнічних українців поряд з «українським

театром». Хоча при цьому автори не акцентують увагу на складності, багатшаровості та неоднозначній семантиці самого терміну «єврейський театр», справедливо наполягаючи, що тільки після ретельного дослідження факторів та закономірностей його розвитку, після реконструкції численних білих плям в історії становлення та розвитку «єврейського театру» слід переходити до лінгвістичних проблем тлумачення термінологічної бази роботи. Цікавою є й спроба встановити сучасні засади розвитку єврейського театру в Україні в галузях архітектурної теорії та практики.

Таким чином, рецензовану роботу характеризують ознаки історизму, фактографічності, широкого комплексного та міждисциплінарного підходу до дослідження обраної у якості предмету розвідки проблеми та виважена і послідовна структура викладення матеріалу.

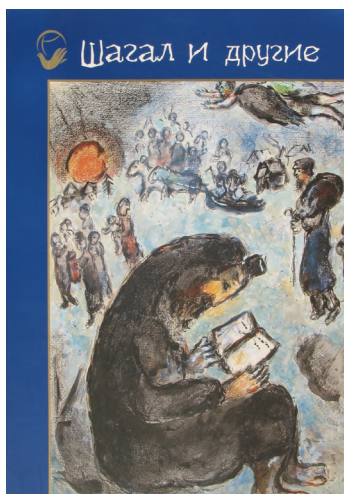
Досліджуючи значний фактологічний матеріал, В. Проскураков та Б. Гой дійшли цікавих та ґрунтовних результатів, серед яких слід визначити такі, як: систематизацію та уніфікацію історичних фактів щодо архітектури єврейських театральних споруд та будівель, виявлення автентики та запозичень в розвитку архітектури і організації театральної діяльності єврейського театру в Україні (доречі, однією з вад роботи є розгляд архітектури не як самостійної семіотичної структури, а у межах театральної та суспільно-культурної діяльності єврейського театру в Україні, що заважає виокремленню стилістико-просторових, конструктивних та пропорційно-будівельних ознак саме «єврейської театральної архітектури», саме існування якої авторами не береться під сумнів, хоча, здається, говорити про якусь універсальну систему національних принципів формування архітектури єврейського театру зараз не можна); проведену класифікацію архітектури єврейських театрів, наукове обґрунтування їхніх історичних типів та стильових рис; пропозиція сучасних методів проектування та формування архітектурно-просторової композиції єврейського театру, що відроджується на терені України.

Між тим ознаки єврейської театральної архітектури, що покладені в основу класифікації авторів (за місткістю, за жанрами, за конструктивним вирішенням та інш.) мають дискусійний характер і не виявляють специфіки етнічної просторової та функціональної організації і певних функціонально-етнічних стильових рис. Так, запропонована авторами художньо-естетична система орієнтирів архітектури сучасного єврейського театру, що, на їх думку, повинна бути спрямована у бік «створення абстрактних супрематичних форм» у контексті сучасних світових архітектурних пошуків, є загальноприйнятною в Західній та Східній Європі, не має будь-якої стильової характеристики та виокремлюється за своїми композиційно-конструктивними та функціональними ознаками, а симетрична їй «інтерпретація ірраціональних форм національної

ідентичності» є незрозумілим конструктом, за яким приховується бажання віднайти не типовість національної автентичності та ідентичності в мистецтві, ніж відшукати більш чіткі та структурно і знаково диференціючі стильові архітектурні елементи єврейського театру. Проте наголошення на клубному характері діяльності єврейського театру в Україні надало авторам можливості вірно та послідовно визначити типи національно-спрямованих архітектурних споруд єврейської громади: театр-клуб, основою функціональної архітектурної структури якого є «зал-сцена», тематичний музей, бібліотека, буфет-кошерна їдальня, фойє-вітальня, навчальні і гурткові блоки, тобто споруди ансамблевого типу. Знову ж таки, як це й пристало до театральної традиції, музи, а разом з ними й архітектура, «ходять хороводом». Так чи інакше, доцільність проведеного дослідження обумовлена відродженням сьогодні в Україні єврейського театального мистецтва, розвитку на терені України нової мистецтвознавчої генерації дослідників, чий інтерес спрямований в царину арт-юдаїки, розвитком нових галузей сучасної гуманітаристики. І, подібно тому, як живописне панно М. Шагала, залишає кожного наодинці з безліччю символічних знаків та знаків форми, питання національної архітектурної стилістики та ідентичності ще досі буде хвилювати дослідників, ставлячи перед ними питання: «А що саме є ключем до національного стилю єврейської театральної архітектури?»

Відповідь сьогодні лише одна: час, дія та Традиція... .

Олег Коваль



Шагал и другие. Иудаика в изобразительном искусстве конца XIX – XX вв.: Каталог выставки в галерее «АВЭК». – Харьков: Международный благотворительный фонд «Фонд Александра Фельдмана», 2007. – 92 с.

Давнопрошедшее выставочное время обернулось приятным воспоминанием: вновь брошенным взглядом на одно из уникальных изданий в области арт-иудаики, вышедших за последние пять лет.

Каталог, чьи материалы составили произведения еврейского искусства конца XIX – XX вв. из отечественных и зарубежных частных коллекций, и которые экспонировались галереей «АВЭК» в марте-мае 2007 г.

в Харькове при поддержке Благотворительного фонда Александра Фельдмана, представляет собой последовательно и хорошо продуманное репрезентационное издание, дающее достаточно объемное представление о характере, типе, жанровых и видовых формах воплощения еврейской темы в искусстве. Центральное место в экспозиции выставки и каталоге заняли работы Марка Шагала (всего их было 13, а в каталоге репродуцируется 12) и его коллег по «Парижской школе»: Хаима Сутина, Моиса Кислинга, Ханны Орловой, Пинхуса Кременя, Михаила Кикоина, Мане Мане-Каца, Альберта Вейнбаума, Иссахара Бер Рыбака, Исаака Френкеля, Эли Надельмана, Артура Кольника. Представлены также работы других художников-евреев, не принадлежавших к «Парижской школе».

Выставочный каталог предваряет вступительная статья директора Харьковского художественного музея В. В. Мызгиной, очертившей собрание живописи, графики, скульптуры, представленной в экспозиции галереи и вошедшей в ее сводный каталог. Общий объем единиц – 87 работ 32 авторов. Каждому из них предпослана краткая биографическая справка.

Работы дифференцированы по видам искусства и дают возможность увидеть возможности каждого жанра в отражении еврейской темы в искусстве. Главным содержанием и выставки, и каталога стала задача ознакомления широкой аудитории с самим явлением тематической жанровой станковой живописи, графики, скульптуры в отражении еврейской темы в искусстве. Открывается каталог работой Х. Сутина «Полуденный пейзаж» (1924, х/м), что весьма знаково, поскольку основное ядро экспонентов – представители «Парижской школы» и близкие к ним мастера.

В полуабстрактной и нефигуративной, полной импрессионистических вихреобразных движений манере Х. Сутина хорошо видно, что еврейское искусство не поддается искусству этнографической детали и узнаваемых атрибуционных примет, что оно шире устоявшейся этнической иконографии, ориентированной на повествовательность и эпический драматизм. Сутин показывает, что «еврейское» в искусстве, если и есть, то содержится в абстрактной форме, в ритмических движениях, диагональных и циркульных композициях, особом ощущении колорита и композиционного решения. Пластическая форма здесь идет на встречу форме этнической, национальной, и скрепляющим составом этого союза является культурная и религиозная Традиция, восходящая к книжной и обрядовой культуре еврейского народа. Авторы каталога постарались донести до зрителя автентичность цвето- и формопередачи, насколько это сегодня возможно в непростых типографических условиях. Логика рубрикации ясна, однако сквозная нумерация, отсутствие подписей под иллюстрациями заставляет зрителя-читателя если и не «бегать глазами» в конец альбома, то, во всяком случае, обращаться к выборочно отобранному-отсмотренному на

выставке работам, чьи репродукции, даже в своем малом составе, дают отличное представление и об уровне современной харьковской арт-иудаике, и об остроте интереса к искусству, которое до сих пор именуют «еврейским». Перед нами репродуцирована целая живописная, графическая и скульптурная культура формы, нашедшая в полиграфическом исполнении свое возможное и добросовестное воспроизведение.

Остается пожелать организаторам приступить к выпуску второго издания рецензированного каталога, которому стоило бы предпослать научную вступительную статью, научный каталог работ и удобный справочный аппарат.

Все это в книге «Шагал и другие» есть, но нуждается в значительном расширении и дифференциации.

Олег Коваль



Флакер Александр. Живописная литература и литературная живопись [Текст] / Александр Флакер; [пер. с хорв. Н. Видмарович, Н. Злыднева]. – Три квадрата, 2008. – 432 с. – 40 с., илл. – ISBN 978-5- 94607-091-5

Два небольших очерка, посвященных поэтике литературы авангарда и живописи, рассмотренных в аспекте вербально-визуального синтеза, а именно «Бабель и Малевич. Сопоставление» и «Бабель и польское сакральное искусство», – вошли в том переводных работ одного из корифеев

современной семиотики искусства и авангарда, друга и последователя Р. О. Якобсона, Ю. М. Лотмана и др., – А. Флакера, профессора Загребского университета, действительного члена Академии наук Хорватии. В книгу вошли работы, публиковавшиеся на русском языке в зарубежной научной периодике с середины 80-х гг. XX ст., а также впервые переведенные на русский язык.

Издание книги А. Флакера является событием в отечественном искусствоведении, которое трудно переоценить: впервые в отечественном книгоиздании восполнен пробел в литературе, активно замошающей ров между филологией и искусствоведением и показывающей, что сложные вопросы теории живописного, в том числе и еврейского, авангарда, теории

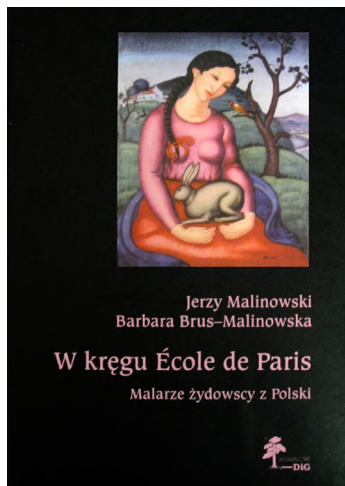
литературы, экфрасиса, а также проблемы взаимодействия «текста» культуры и «текста» ментальных и культурных концептов можно рассматривать с позиций целостного семиотического и культурологического анализа, при этом органично сочетая собственно поэтологический подход к естественно-языковому художественному тексту и искусствоведческий подход к анализу живописных смыслов. Две работы, о которых мы говорим, посвящены сопоставлению поэтик Бабеля и Малевича, а также частное разыскание Флакера, посвященное теме «Бабель и польское сакральное искусство».

Умело и с блеском анализируя композицию, цветовую семантику малевических работ, А. Флакер отыскивает культурологический ключ эпохи и те константы авангарда, которые стали общими для поэтик словесного и визуального искусства. Среди множества аспектов рассматриваемой проблемы – Бабель и Малевич, Бабель и искусство авангарда, сакральное искусство Польши, Украины, – А. Флакера интересуют глобальный симультанизм языка, литературы и искусства, константы и переменные авангарда, специфика живописности бабелевского языка и литературной пластичности образов К. Малевича (речь идет о разборах семантики таких известных полотен, как «Красная конница» (1918, ГРМ); «Солдат первой дивизии (1914, МОМА). Обсуждается хрестоматийный в бабелеведении вопрос семантики образа народного художника «пана Аполека» и становление жанра натюрморта и коллажности в словесном искусстве авангарда. Отдельно в очерке «Литература и живопись» представлен фронтальный ряд сопоставления литературы и иконических искусств, дана обзорная, но достаточно основательная историография и намечены узловые проблемы актуальной сегодня проблемы визуально-вербального синтеза.

Независимо от того, на какую из указанных областей будет направлен взгляд читателя-специалиста, знакомство с трудами А. Флакера может представить значительный методологический и научный интерес, особенно в сфере спорностей современного искусствознания и словесности, в частности о дефиниции того или иного искусства в национально-идентичностных тонах.

А. Флакер показывает, что существенным оказывается не этническая характеристика того или иного искусства, произведения и проч., а отыскание более существенных закономерностей формы, семантики и поэтики произведений искусства, лежащих на пересечении культурных традиций и обретающих себя в высшей форме семиотической представленности: дискурсивном и визуально-вербальном синтезе. Наконец, том подготовлен к печати доктором искусствоведения Н. В. Злыдневой, что говорит о прямом вхождении трудов загребского искусствоведа в отечественную парадигму искусствоведческой и филологической мысли.

Богдана Пінчевська



Jerzy Malinowski, Barbara Brus-Malinowska. W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski / Jerzy Malinowski, Barbara Brus-Malinowska. – Warszawa: DiG, 2007. – 316 s., ill.

Єжи Маліновський, Барбара Брюс-Маліновська. У колі Паризької школи. Єврейські художники Польщі. Варшава, 2007. – 316 с., іл.

Між виданням першого і другого тому праці польського мистецтвознавця Єжи Маліновського, присвяченого творчості єврейських митців Польщі XIX – XX ст., панувала пауза у сім років; за цей час

суттєво змінився статус досліджень юдаїки у Східній Європі, і, зрештою, сфера інтересів автора, котрий зацікавився переважно далекосхідним мистецтвом.

Формат видання залишився незмінним; книгу структуровано зручніше, позаяк ілюстрації винесено в окремий розділ наприкінці книги. Книга містить передмову, вступ, три розділи, – «Співзасновники Паризької школи: Мела Мутер, Євгеніуш Зак, Леопольд Готліб, Єжи Меркель»; «В контексті Ля Рюш: Моше Кіслінг та Генрик Епштейн»; «Група чотирьох: Зигмунт Менкес, Альфред Абердам, Леон Вейсберг та Йоахім Вейнгарт», а також висновки, перелік виставок єврейських митців Паризької школи, перелік 297-ми ілюстрацій та список заданих у книзі прізвищ, чим усім відповідає формальним вимогам наукової праці.

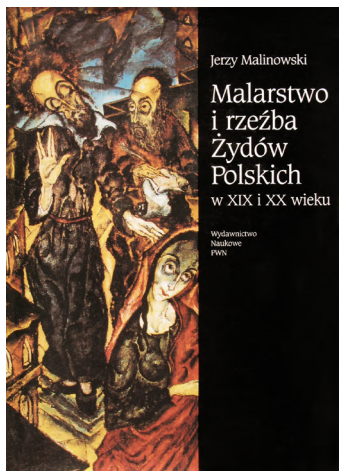
Інноваційною в детальному викладенні творчих біографій єврейських митців Польщі, котрі опинились в контексті одного з провідних інтелектуально-художніх європейських центрів, є послідовна спроба дослідника виокремити з контексту інтернаціональних, поліетнічних художніх шкіл першої третини XX століття біографії єврейських митців. Їх творчість, розглянута в подібний спосіб, складає в результаті фундаментальні засади для ствердження існування категорії світського єврейського мистецтва. Амбівалентність явища єврейського мистецтва до створення держави Ізраїль налічує кілька підвалін: протиріччя між існуванням окремої етнічно-релігійної групи, у якій відсутня власна держава, представники котрої отримували художню освіту в контексті оточуючих культур, і створенням мистецтва, котре попри це можна вважати національним; стереотипу, згідно котрому представники єврейської культури Східної, Центральної та Західної Європи до середини XIX століття створювали переважно релігійне

і здебільшого анонімне сакральне мистецтво, та поява феномену світського єврейського мистецтва, здебільшого позбавленого релігійних ознак; тощо. Виокремлюючи в низі творчість світських єврейських художників в окрему групу, польський дослідник єврейського мистецтва мимоволі торкається багатьох питань, актуальних для сучасного вітчизняного мистецтвознавства. Перше з них полягає в тому, що деякі польські єврейські художники, згадані у книзі мистецтвознавця, народились чи працювали на територіях, котрі нині входять до складу України, а отже, можуть бути розглянуті також в якості єврейських митців польсько-українського походження. Друге актуальне питання, спричинене працею Є. Маліновського та його дружини, співробітника відділу XIX – XX ст. Національного Музею у Варшаві, полягає в легітимізації категорії світського єврейського мистецтва до створення держави Ізраїль, користуючись способом систематизації та впорядкування біографій митців згідно не релігійним, але національно-етнічним ознакам, котрі акцентують радше географічне та соціальне походження митців.

Подібну працю в контексті українського мистецтвознавства багато років впроваджує львівська дослідниця, колишній співпрацівник Львівської галереї мистецтв Галина Глембоцька, чий досі не виданий словник єврейських художників Галичини представляє собою аналогічний напрямок дослідницької думки, котрий відповідає одній з актуальних течій в сучасній теорії та історії мистецтва.

Переклад та видання цієї книги або певних її фрагментів, а також, безумовно, напрямок думки польського мистецтвознавця, становлять значний інтерес для дослідників історії єврейського мистецтва як Галичини зокрема, так і України загалом.

Богдана Пінчевська



Jerzy Malinowski. Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku» / Jerzy Malinowski. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000. – 435 s., ill.

Єжи Маліновський. Живопис та скульптура польського єврейства XIX та XX століть. – Варшава: PWN, 2000. – 435 с., іл.

Книга класика польського мистецтвознавства, сходознавця, котрий в минулому очолював редакцію Словника Польських художників, протягом кількох

десятиліть плідно досліджуючи мистецтво польського єврейства, близько десятиліття була і, очевидно, ще довго залишатиметься одним з взірцевих досліджень у вказаній сфері історії мистецтва.

Згідно тексту вступу, цю працю створено протягом двох десятиліть, а матеріали для цієї книги автор збирав у державних та приватних колекціях, бібліотеках і архівах Ізраїлю, Польщі, України, тощо представляють собою, власне, історію мистецтва Східної та Центральної Європи з точки зору появи та розвитку феномену світського єврейського мистецтва. Більшість попередніх праць мистецтвознавця по даній темі: від дисертації, присвяченої діяльності групи «Янг Ідиш», до численних виставок творів єврейських художників з польських державних та приватних збірок, розкривають історичні, філософські, метафізичні, але насамперед мистецькі контексти творчості митців, чия творча діяльність заслуговує на визначення «єврейське мистецтво», згідно з будь-якими з доволі часто взятих категорій: єврейського походження митця, його заангажованості в творче єврейське середовище та її тематику, тощо.

Гармонійне поєднання ґрунтовності в огляді історичних чинників, обставин, умов праці, особливостей арт-середовища з професійним аналізом творів єврейських митців ставить цю книгу на найвищий щабель мистецтвознавчої літератури з єврейського мистецтва Центральної та Східної Європи. На цю працю польського вченого посилаються всі без виключення спеціалісти по даному питанню, зокрема, тому, що більшість наведеної тут архівної інформації закрита для пересічних відвідувачів.

До чеснот видання слід додати пунктуальне дотримання вимог наукового апарату, не властиве більшості вітчизняних арт-видань останніх років, орієнтованих переважно на поверхневу репрезентацію тієї чи іншої мистецької теми. Окрім поглиблених бібліографій наприкінці кожного розділу, книга включає також списки згаданих у тексті об'єднань та організацій, а також окремо – іменний показник.

Ця книга може вважатись навігатором у сфері досліджень світського єврейського мистецтва країн, землі яких у різні історичні періоди були частиною сучасних польських територій. Заголовки розділів відповідають назвам описаних у них художніх центрів розвитку світського єврейського мистецтва.

Книга містить три частини. У кожній з них розкрито різноманітні особливості історії світського єврейського мистецтва Польщі. Перша частина книги – «Живопис та скульптура польського єврейства XIX – початку XX ст. (до 1910 року)» складається з розділів: Походження сучасного єврейського живопису та скульптури в Польщі; Марк Антокольський та Мауріціо Готліб; Живописці-реалісти «єврейської традиції» у Варшаві та Лодзі; Єврейське художнє середовище Вільно та західних губерній Російської імперії; Єврейське художнє середовище Кракова та Львова

близько 1900 року; Єврейські скульптори близько 1900 року; Колонія єврейських митців з Польщі у Берліні близько 1900 року.

Друга частина книги, де повторно опрацьовано докторську дисертацію мистецтвознавця, носить назву «Група «Янг Їдиш» та єврейське середовище «Нового мистецтва» у Польщі у 1918-1923 роках». Ця частина книги містить розділи: «Янг Їдиш» і єврейське художнє середовище початку ХХ століття; Походження групи «Янг Їдиш»; Діяльність групи «Янг Їдиш»; Огляд творчості «Янг Їдиш»; Світогляд і іконографія «Янг Їдиш»; Генрик Берлеві – концепція нової форми.

Третю частину книги – «Єврейські художні середовища в Польщі 1911-1939 рр.» – присвячено детальній мапі єврейських художніх об'єднань Центральної та Східної Європи. Вона містить детальний огляд артистичних середовищ Варшави; Лодзі (за межами діяльності групи «Янг Їдиш»); Львова; Кракова; Вільно та Білостоку.

554 чотири ілюстрації з вказаними технікою, роком, назвою та місцем розташування твору, уважне ставлення автора до загальнокультурних, в тому числі літературних контекстів, котрі впливали на творчість митців, ґрунтовне опрацювання архівних матеріалів щодо творчої діяльності єврейських митців Галичини, колишні території якої нині входять до складу України, – усі ці переваги видання змушують жалкувати про відсутність перекладу цієї книги, матеріали котрої становлять одне з перших і, безумовно, найавторитетніших першоджерел для нечисленних вітчизняних дослідників світського єврейського мистецтва.

Андрей Корнев



Улыбка богов: японская миниатюрная пластика = A Smile of the Gods: Japanese Miniature Plastic Arts: [фотоальбом] / сост., вступ. ст., коммент., атрибуция С. Рыбалко. – Х.: Фолио, 2006. – 128 с.

Выход в свет альбома-каталога коллекции окимоно Александра Фельдмана – без преувеличения, событие в украинском востоковедении. Собрание японской миниатюрной пластики харьковского коллекционера и мецената – одно из самых крупных в Европе, и уже поэтому издание представляет интерес как для специалистов, так и для любителей искусства.

Следует также отметить и серьезную научную работу, проведенную искусствоведом-японистом Светланой Рыбалко. Атрибуция произведений малой пластики (около 200 экспонатов), вступительная статья с экскурсом в историю становления этого вида искусства, комментарии к иллюстративному ряду, идентификация авторских подписей – все это сообщает изданию соответствующую научную глубину и основательность. Учитывая, что в научном пространстве СНГ сегодня не существует исследований, посвященных окимоно (за исключением двух буклетов выставок, подготовленных С. Рыбалко¹), издание альбома-каталога с его иллюстративной и научной составляющими стало заметным событием в украинской японистике.

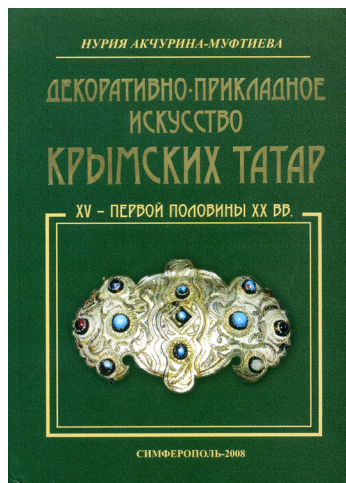
Альбом-каталог построен по тематическому принципу. Дешифровка сюжетов миниатюрной пластики стала основным заданием исследовательницы. Поэтому в рамках одного издания можно видеть и работы мастеров токийской школы, отвечающие высоким критериям станковой скульптуры, и изделия ремесленников, изготавливавших декоративные композиции для украшения жилья или в качестве сувенира для иностранцев, активно посещавших Страну восходящего солнца. Таким образом, читатель знакомится не только с различными «полюсами» окимоно, но и погружается в мир японской этнографии с ее исчезнувшим старинным бытом, сказками и легендами, историями правдивыми и вымышленными. За внешней легкостью и элегантностью комментариев стоит огромная работа, консультации с исследователями и носителями культуры Японии, кропотливый научный поиск.

Собственно каталожная часть издания представляет полный иллюстрированный список экспонатов коллекции с авторскими клеймами и их расшифровкой. Последнее сообщает этой справочной части издания самостоятельную ценность, поскольку представляет основательную базу данных, необходимую для дальнейших исследований.

Полюбоваться тонкой работой старых мастеров и их современных последователей, позволяют качественные фотографии, выполненные Владимиром Бысовым. Не менее важна и работа экспертов и реставраторов, обычно остающаяся «за кадром». Эти функции исполнила известная харьковская династия, профессионалы своего дела – Юрий и Артем Деревянко.

Примечания:

1. См.: Великое в малом. Каталог выставки / сост., вступ. ст., коммент., атрибуция С. Рыбалко. – Харьков, АВЭК, 2004 – 44 с.; Мастера и самураи: искусство скульпторов и оружейников Японии. Каталог выставки. / сост., вступ. ст., коммент., атрибуция С. Рыбалко. – Х.: АВЕК, 2006. – 54 с.



Дамір Исхаков

Акчурина-Муфтиева Н.М.
Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV – первой половины XX вв. (этапы развития, типология, стилистика, художественные особенности) / Нурия Акчурина-Муфтиева. – Симферополь: ОАО «Симферопольская городская типография» (СГТ), 2008. – 392с., илл. (вклейка 64с.)

ЗАБЫТОЕ ПРОШЛОЕ

Монография «Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV – первой половины XX вв.» –

событие в науке и культуре Крыма и Украины. Содержание работы раскрывается с глубоким профессионализмом, широкоформатно, ярко и представлено как завершенная система коллективного творчества народа, в котором объединены все компоненты: этапы развития, типология, стилистика, художественные особенности, образующая единственное, достаточно широкое понятие – крымскотатарское декоративно-прикладное искусство. Предметы быта, их форма, орнаментика, колорит, стилистика, художественные особенности, материалы, техники исполнения – все то, что складывает завершенный образ жизни человека в конкретный исторический период, является важным явлением материальной, духовной и художественной культур, которое отображает социальные, морально-этические, эстетические, философские, религиозные нормы и взгляды конкретного народа. Опираясь на большой материал, автор удачно соединяет теоретические разработки, исторические и этнографические факты, искусствоведческий анализ, вопрос возрождения на современном этапе во многом утерянной культуры.

Декоративно-прикладное искусство крымских татар рассмотрено в монографии в разных аспектах: как историческое явление, что отражает генезис, этническую историю народа; как составляющая материальной и духовной традиционных культур, народного быта, обычаев, обрядов; как проявление этико-психологических норм и ценностей, особенностей национальной культуры; как явление, в котором отображаются эстетические представления и художественная культура народа в целом; как многовековой коллективный опыт народа, лучшие традиции которого наследуются последующими поколениями; как практика народных традиций:

расположение и соответствие отдельных орнаментальных мотивов определенным предметам; совершенное использование материалов, форм, колорита и декора в зависимости от назначения предметов быта и одежды; как культурное наследие, возрождение достижений которого является залогом развития профессионального, национального декоративно-прикладного искусства; источник трансформации культурных ценностей прошлого.

Структура монографии отличается четкостью, профессиональным обобщением, соответствием иллюстративного материала тексту и состоит из введения, четырех разделов, выводов, словаря крымскотатарской терминологии и списка использованной литературы. Иллюстрации к основным разделам представлены на 64-х страницах цветной вклейки, гармонично объединены в тематические таблицы. Работа построена на синтезе разных направлений науки и творчества, которые прямо или при случае касаются истории крымскотатарского декоративного искусства с привлечением методик исследований смежных наук. Это добавляет многомерности и разносторонности раскрытию темы. Информация из археологии, этнографии, лингвистики, изобразительного искусства; исследование подлинных произведений, хранящихся в фондах различных музеев, иконографии, рукописей, архивных документов помогает автору расширить временные границы, обрисовать масштабность этого направления культуры, представить живописную панораму эволюции крымскотатарского декоративного искусства.

Ради раскрытия сложного понятия «крымскотатарское декоративно-прикладное искусство» значительное количество вопросов историко-культурного и теоретического направления требовало детальной хронологически-последовательной разработки. Это дает возможность читателю легко и в то же время целостно, с интересом воспринимать большой по объему и насыщенности материал. Стройная композиция, последовательность изложения текста, четкое структурирование содержания, выразительность иллюстративного материала сделали возможным проследить формирование и становление крымскотатарского декоративного искусства, начиная с периода непосредственно предшествовавшего образованию Крымского ханства и до депортации народа с территории Крыма.

В исторической части автор показывает, что формирование крымскотатарского этноса на территории Крыма проходило с древнейших времен, что подтверждается антропологическими, историческими и археологическими свидетельствами. Формирование же искусства до распространения ислама и создания Крымского ханства находилось под влиянием разнообразных культур народов населявших Крым, что прослеживается в деталях одежды, украшениях, орнаментике.

Приведенные в книге фотографии предметов быта и орнаментальных мотивов фиксируют культурные влияния Греции, Византии, Малой Азии. С созданием крымскотатарской государственности расширяются культурные взаимовлияния с Турцией, Россией и в частности народами исламского ареала, Западной Европой и др. Взаимопроникновение культур было одной из особенностей формирования крымскотатарской культуры.

В разделе морфологии декоративно-прикладного искусства XV – первой половины XX вв. на базе зарисовок, фотофиксации и обследования образцов из фондов 15 музеев, детально обследована типология различных видов декоративно-прикладного искусства, анализируются их конструктивные, технологические и художественные особенности.

Четвертый раздел посвящен крымскотатарскому народному орнаменту. Автор впервые раскрывает его типологию, номинацию, символический контекст основных орнаментальных мотивов, выявляет традиции композиционного размещения. Отмечает, что с созданием исламского государства на территории Крыма большая часть орнаментальных сюжетов меняет в основном не форму, а смысловое содержание. Мусульманская трактовка и символический контекст мотивов прочно входят в жизнь народа, раскрывая содержание и назначение орнаментированного изделия.

Монография дополняется богатым приложением цветных иллюстраций, собранных автором в фондах многочисленных музеев Украины и ближнего зарубежья. Уникальный фотоматериал представляет возможность читателям наиболее полно представить богатство декоративного искусства крымских татар, многие годы находившегося под запретом.

Дополняет информационную базу словарь крымскотатарских терминов, раскрывающий различные понятия предметов быта, орнаментальных мотивов, типы швов, техники ткачества, вышивки, художественного металла, резьбы по камню. Дается их искусствоведческое объяснение. По каждому понятию приводятся названия в соответствии с диалектами, дословный перевод, указываются при необходимости вариативные и географические характеристики названий предметов и орнаментики у крымских татар. Краткая характеристика основных черт и символического контекста, позволяют получить полное представление о предметах искусства и различных техниках, проводить правильное «чтение» орнаментальных мотивов, выделить исходное пространственное содержание орнамента и его дополнительных деталей. Одним словом, приложенный к изданию словарь – это еще один источник культурологической информации, который без сомнения будет полезен широкому кругу не только ученых, но и ценителей крымскотатарского искусства.

Монография дает возможность прочувствовать историю и вдохновить на дальнейшие пути развития художественной культуры Крыма, и крымских татар в частности.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Акчуріна-Муфтієва Нурія Мунірівна, кандидат архітектури, доцент, зав. кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Кримського інженерно-педагогічного університету (м. Сімферополь).

Голубець Орест Михайлович, доктор мистецтвознавства, професор кафедри художньої кераміки Львівської національної академії мистецтв (м. Львів).

Градинскайте Вілма, доктор філософії (Ph.D), Університет ім. Миколаса Ремериса в Вільнюсе, куратор Державного єврейського музею ім. Віленського Гаона (м. Вільнюс).

Исхаков Дамір Мавлавієвич, доктор історичних наук, головний науковий співробітник, керівник Центру етнологічного моніторингу Інституту історії ім. Ш. Марджані АН Республіки Татарстан (м. Казань).

Коваль Олег Володимирович, ст. викладач кафедри історії та теорії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв, здобувач кафедри культурології Харківської державної академії культури (м. Харків).

Корнєв Андрій Юрійович, ст. викладач кафедри історії та теорії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків).

Котляр Євген Олександрович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри монументального живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків).

Овакі Чиеко, кандидат мистецтвознавства (Японія).

Петрякова Фаїна Сергіївна (1931-2002), доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту народознавства НАН України, професор Львівської національної академії мистецтв, видатна дослідниця українського художнього фаянсу, скла, кераміки, порцеляни, юдаїки та єврейського мистецтва.

Пінчевська Богдана Марівна, аспірантка відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, етнології і фольклористики ім. М. Т. Рильського НАН України (м. Київ).

Рибалко Світлана Борисівна, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри історії та теорії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків).

Селівачов Михайло Романович, доктор мистецтвознавства, професор Київського національного університету культури і мистецтв, головний редактор журналу «Ант» (м. Київ).

Сусак Віта Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, завідувач відділом європейського мистецтва XIX – XX ст. Львівської галереї мистецтв (м. Львів).

Тен Жи, аспірант кафедри історії і теорії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв (Китай).

Тормишева Юлія Олегівна, магістр мистецтвознавства (м. Харків).

Фурманик-Ковальська Магдалена, докторант кафедри історії мистецтв Університету Миколи Коперника у м. Торуні, секретар Ради Польського Товариства Східного Мистецтва (м. Варшава).

Цицуашвілі Лела, мистецтвознавець, куратор експозицій Музею мистецтв ім. Ш. Аміранашвілі Національного музею Грузії (м. Тбілісі).

Цу Фенлей, аспірант Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна (Китай).

Чекаль Олексій Георгієвич, викладач кафедри графіки та пошукувач кафедри історії і теорії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків).

Школьна Ольга Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, проректор з наукової роботи Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука, докторант Львівської національної академії мистецтв (м. Київ).

NOTES ON CONTRIBUTORS

Akchurina-Muftieva, Nuria, Ph.D. in Architecture, associate professor, head of the Department of Graphic and Decorative-Applied Art at the Crimean University of Engineering and Pedagogy, Simferopol.

Chekal, Aleksei, instructor at the Department of Graphics and graduate student at the Department of the History and Theory of Art, Kharkiv.

Chieko Owaki, Ph.D. in Art History, Japan

Furmanik-Kowalska, Magdalena, M.A. in Fine Arts History, post-graduate student at the Faculty of Fine Arts at the Nicolaus Copernicus University, treasurer of the Board of the Polish Society of Oriental Art in Poland, Warsaw

Golubetz, Orest, Ph.D. in Art History, professor at the Department of Artistic Ceramics of the Lviv National Academy of the Arts, Lviv.

Gradinskaite, Vilma, Ph.D., the Nikolas Remeris University in Vilnius, curator of the Vilna Gaon State Jewish Museum, Vilnius.

Itzhakov, Damir, Ph.D. in Historical Sciences, chief academic researcher, leader of the Center for Ethnological Monitoring at the Sh. Mardzhani History Institute, Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, Kazan.

Kornev, Andrej, senior lecturer at the Department of the History and Theory of Art at KSADA, Kharkiv.

Koval, Oleg, senior lecturer at the Department of the History and Theory of Art at KSADA, graduate student at the Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv.

Kotlyar, Eugeny, Ph.D. in Art History, associate professor at the Department of the History and Theory of Art and the Department of the Monumental Arts at KSADA, Kharkiv

Petryakova, Faina (1931-2002), Ph.D. in Art History, senior academic researcher at the Institute for the Study of Peoples at the National Academy of Sciences of Ukraine, professor of NAS (National Academy of Sciences) of Ukraine, professor at the Lviv National Academy of the Arts, renowned researcher of Ukrainian artistic faience, glass, ceramic, and porcelain works, and Judaica and Jewish art.

Pinchevskaya, Bogdana, second-year graduate student at the Department of Graphic Art of the Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology National Academy of Sciences Ukraine, Kyiv.

Rybalko, Svetlana, Ph.D. in Art History, associate professor at the Department of the History and Theory of Art, Kharkiv.

Selivachev, Mikhail, Ph.D. in Art History, professor at the Kiev National University of Culture and the Arts, chief editor of the periodical *Ant*, Kyiv

Susak, Vita, Ph.D. in Art History, head of the Department of European Art of the 19th-20th Centuries at the Lviv Art Gallery, Lviv

Tian Rui, graduate student at the Department of the History and Theory of Art, China.

Tormysheva, Yulia, M.A. in Art History, Kharkiv.

Tsu Fenley, graduate student at the V.N. Karazin Kharkov National University, China.

Tzitzuashvili, Lela, exhibition curator at the Sh. Amiranashvili Museum of Art of the National Museum of Georgia, Tbilisi.

Shkolnaya, Olga, Ph.D. in Art History, pro-rector for academic work at the Mikhail Boychuk Kiev State Institute of Decorative-Applied Art and Design, doctoral student, Kyiv.

ЗМІСТ

Переднє слово	3
EOSUS	
Чекаль А. Погребальная мозаика из Эдессы в контексте взаимосвязи пальмирского и осроэнского искусства I – III вв.	7
Тен Жи. Китайская городская скульптура в конце XX – начале XXI ст.	21
Акчурина-Муфтиева Н. Водные источники и фонтаны Крыма в контексте исламских традиций.	31
NIPPONICA	
Рибалко С. Японський костюм в мистецтві «швидкоплинного світу».	42
Тормишева Ю. Новітні тенденції в мистецтві нецке XX – початку XXI ст.	55
Оваки Чизко. Выставочная деятельность Давида Бурлюка в Японии 1921-1922 гг.	62
Furmanik-Kowalska M. A Role of Women Artists in the Development of Contemporary Japanese Art.	74
Цу Фенлей. Чайная церемония в художественной культуре Китая и Японии... ..	82
JUDAICA	
Коваль О. Мотив участия естественного языка в еврейском искусстве начала XX – XXI веков.	89
Петрякова Ф. Еврейские культовые объекты в собрании Музея этнографии и художественного промысла во Львове	103
Котляр Е. Еврейские музеи и коллекции первой трети XX века: судьба и следы художественного наследия (Львов – Санкт-Петербург – Одесса – Киев)	113
Цицуашвили Л. Иудаизм в культуре Грузии. Экспонаты еврейского историко-этнографического музея Грузии	134
Школьная О. Еврейские художники в украинском фарфоре-фаянсе конца XIX – начала XX века	145
Пінчевська Б. Львівське художнє об'єднання «Артес»: порівняльна бібліографія польських та українських мистецтвознавчих джерел другої половини XX – початку XXI ст.	165
Градинскайте В. Еврейская художественная жизнь в межвоенной Литве	180
Голубець О. Марк Страусс. Його творчість, праця і життя	191
VARIA	
Селивачев М. Встречи с иудаикой	200
Сусак В. Рой Гусов: рівновага напруг. (Розмова з учнем Олександра Архипенка).	213

PEGMA LIBRARIUS

Котляр Е.

Бойко О. Синагоги Львова 221

Хаймович Б. «Дело рук наших для прославления».

Росписи синагоги Бейт Тфила Беньямин в Черновцах:

изобразительный язык еврейского мастера 223

Jewish Cemeteries, Synagogues, and Mass Grave Sites in Ukraine 227

Фотографические снимки в «Альбом еврейской художественной старины».

Каталоги **выставок** 230

Коваль О.

Гой Б., Проскуряков В. Культурологія єврейського театру України 234

Шагал и другие. Иудаика в изобразительном искусстве конца XIX – XX вв.

Каталог выставки. 237

Флакер А. Живописная литература и литературная живопись 239

Пинчевская Б.

Jerzy Malinowski, Barbara Brus-Malinowska. W kręgu École de Paris.

Malarze żydowscy z Polski 241

Jerzy Malinowski. Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku 242

Корнев А.

Рыбалко С. Улыбка богов: японская миниатюрная пластика. Фотоальбом 244

Исхаков Д.

Акчурина-Муфтиева Н. М. Декоративно-прикладное искусство крымских татар

XV – первой половины XX вв. (этапы развития, типология, стилистика,

художественные особенности) 246

Відомості про авторів 249

Зміст 252

«Сходознавчі студії». Вимоги до оформлення публікацій 256

CONTENTS

journal of East Ern studi Es

BULLETIN OF THE KHARKIV STATE ACADEMY OF DESIGN AND ARTS

KHARKIV: KSADA, CENTER FOR EASTERN STUDIES,

2009, #12 (ISSUE 2), 260 PP.

EDITORS: *EugEny Kotly Ar, SvEtIAnA r ybAlKo, olEg Kov Al*

Editors` Note	3
----------------------------	---

EOSUS

Chekal, A. A Funerary Mosaic from Edessa in the Context of Mutual Influences between Palmyran and Osroenean Art from the 1 st to the 3 rd Centuries	7
Tian Rui. Chinese City Sculpture of the Late 20 th – Early 21 st Centuries	21
Akchurina-Muftieva, N. Water Sources and Fountains of the Crimea in the Context of Islamic Traditions	31

NIPPONICA

Rybalko, S. Japanese Costume in the Art of the «Fleeting World»	42
Tormysheva, Yu. Most Recent Trends in Netsuke Art of the 20 th – Early 21 st Centuries	55
Chieko Owaki. Exhibitions by David Burlyuk in Japan in 1921-1922.	62
Furmanik-Kowalska, M. A Role of Women Artists in the Development of Contemporary Japanese Art.	74
Tsu Fenley. The Tea Ceremony in Chinese and Japanese Artistic Culture.	82

JUDAICA

Koval, O. The Motif of the Participation of Natural Language in Jewish Art of the Early 20 th -21 st Centuries	89
Petryakova, F. Jewish Ritual Items in the Museum of Ethnography and Artistic Trades Collection in Lvov.	103
Kotlyar, E. Jewish Museums and Collections of the First Third of the 20 th Century: The Fate and the Traces of an Art Heritage (Lvov – St.Petersburg – Odessa – Kiev)	113
Tzitzuashvili, L. Judaism in Georgian Culture: Items on Display at the Jewish Historico-Ethnographic Museum of Georgia	134
Shkolnaya, O. Jewish Artists in Ukrainian Porcelain-Faience of the Late 19 th – Early 20 th Centuries	145
Pinchevskaya, B. The Lviv Artistic Union «Artes»: A Comparative Bibliography of Polish and Ukrainian Art Historical Sources of the Second Half of the 20 th – Early 21 st Centuries	165
Gradinskaite, V. Jewish Artistic Life in Inter-War Lithuania	180
Golubets, O. Mark Strauss. His Creation, Work, and Life	191

VARIA

Selivachev, M. Rendez-vous with Judaica	200
Susak, V. Roy Gussow: The Equilibrium of Tensions. Interview with a Student of Alexander Archipenko	213

PEGMA LIBRARIUS

Kotlyar, E.

Boyko, O. The Synagogues of Lviv 221

Khaimovich, B. «The Work of Our Hands to Glorify».

Murals of Beit Tfilah Benyamin Synagogue in Chernovits:

Visual Language of Jewish Artist 223

Jewish Cemeteries, Synagogues, and Mass Grave Sites in Ukraine 227

Photographs from the «Album of the Jewish Artistic Past»:

Exhibition Catalogues 230

Koval, O.

Goy, B., Proskuryakov, V. **A Cultural Study of the Jewish Theater of Ukraine** 234

Chagall and Others: Judaica in the Representational Art

of the Late 19th – Early 20th Centuries. Exhibition Catalogue. 237

Flacker, A. Painterly Literature and Literary Painting. 239

Pinchevskaya, B.

Malinowski, J., Brus-Malinowska, B. **W kręgu École de Paris.**

Malarze żydowscy z Polski 241

Malinowski, J. Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku 242

Kornev, A.

Rybalko, S. The Smile of the Gods: Japanese Miniature Sculptures.

A Photo Album 244

Itzhakov, D.

Akchurina-Muftieva, N. Decorative and Applied Art of the Crimean Tatars

from the 15th through the First Half of the 20th Century 246

Contributors 249

Contents 252

Journal of Eastern Studies. Requirements for Article Submissions 256

**ЦЕНТР СХОДОЗНАВСТВА
ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ**

«СХОДОЗНАВЧІ СТУДІЇ»

Центр Сходознавства запрошує Вас взяти участь своїми публікаціями у виданні «Сходознавчі студії», що виходить як спецвипуск «Вісника ХДАДМ» – академічного видання з мистецтвознавства та архітектури, затвердженого ВАК України.

Збірник розрахований на здобувачів вчених ступенів і звань, педагогів, дослідників та всіх тих, хто цікавиться культурою традиційного Сходу, художньою спадщиною і сучасними проблемами культурології, мистецтвознавства і архітектури в діалозі Схід-Захід.

Впродовж останнього десятиліття за підтримки ХДАДМ та його наукового Центру Сходознавства у таких галузях, як японістика, юдаїка здійснюються наукові проекти, викладаються спецкурси, готуються й захищаються дисертації; розпочалося вивчення культур інших регіонів Азії. Значна частина цих робіт виконана зарубіжними дослідниками, переважно, аспірантами, які стали цінними провідниками власної культури і мистецтва в українському науковому світі. Крім того, ряд досліджень зосереджено на виявленні культурних зв'язків України з країнами Сходу.

Основною метою діяльності Центру Сходознавства ХДАДМ і видання «Сходознавчі студії» є об'єднання зусиль українських і зарубіжних науковців, чий зацікавлення пов'язані зі Сходом і Мистецтвом, репрезентація «під однією обкладинкою» їхніх наукових досліджень, ознайомлення з ними вітчизняної і зарубіжної, академічної і загальної інтелектуальної аудиторії.

«Сходознавчі студії» – відкрита трибуна для наукових ідей і дискусій в орієнтальному мистецтвознавстві. Ми запрошуємо українських і зарубіжних колег до співпраці та участі в першому спеціалізованому академічному збірнику з питань східного мистецтва в Україні.

Видання планується як щорічне. У випадку достатньої кількості матеріалу за окремими напрямками, наприклад, арт-юдаїка, редакція може готувати позачергові збірники чи спеціальні тематичні випуски.

Окрім офіційного переліку розсилки, встановленого ВАК України, «Сходознавчі студії» будуть поширюватися серед колег у наукових центрах України, Росії, Польщі, Ізраїлю, США, Японії, серед зацікавлених організацій інших країн з метою підтримки міжнародних наукових зв'язків та залучення української орієнталістики до світового наукового простору.

Вимоги до оформлення публікацій:

Редакція приймає до розгляду оригінальні статті, які не публікувалися раніше і не розглядаються іншими виданнями для публікації. Для аспірантів разом із статтею необхідно подавати рецензію наукового керівника або зовнішнього рецензента, який має вчений ступінь і працює в даному науковому напрямі.

Текст обсягом від 8 до 20 стор. формату А4 (до 70 знаків у рядку, до 30 рядків на сторінку) українською мовою (російською, англійською) в редакторі Word. **Орієнтація** сторінки – книжкова, поля 20 мм, шрифт Times New Roman, кегль 14, інтервал 1,5. До статті можна додавати ілюстрації: чорно-білі і кольорові фото, репродукції, графічні матеріали: малюнки, таблиці та ін. (не більше 8 іл.). Додаткові ілюстрації потрібно узгоджувати з редакцією. Якісні ілюстрації слід подавати окремими файлами у форматі JPEG, 300 dpi.

Структура статті: Посередині – назва статті, прізвище та ініціали автора, посада, повна назва установи або організації. Нижче – анотації і ключові слова на трьох мовах – укр., рос., англ. На початку кожної анотації прізвище та ініціали автора, назва статті. Обсяг анотації – до 4 рядків кожна, ключові слова – 1-2 рядки.

Далі текст статті.

Структура статті повинна відповідати вимогам Постанови ВАК України від 15.01.2003 № 7-05/1. Всі структурні елементи мають бути виділені жирним шрифтом:

а) постановка проблеми загалом, її актуальність і зв'язок з науковими та практичними завданнями;

б) аналіз останніх досліджень і публікацій з цієї проблематики, на які посилається автор;

в) виділення не вирішених раніше питань, котрим присвячується означена стаття;

г) мета статті (постановка завдання);

д) виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

е) висновки на підставі проведеного дослідження та перспективи подальших розвідок у даному напрямку,

ж) примітки і література (бажано від 5-7 джерел). Всі примітки подаються наприкінці тексту статті

Книжкові рецензії подаються в обсязі 1-3 стор., з цифровою копією обкладинки видання, що рецензується, у вигляді файлу (JPEG, 300 dpi).

Відомості про автора: прізвище, ім'я, по-батькові, вчений ступінь, вчене звання, місце роботи і посада, місто (країна) постійного мешкання.

Підготовлені матеріали подаються на електронних носіях або пересилаються електронною поштою укладачам видання «Сходознавчі студії» Котляру Євгену Олександровичу (e-mail: ekotlyar@europe.com, orient.mag@gmail.com) та Рибалко Світлані Борисівні (e-mail: kornev-home@rambler.ru)

Поштова адреса: вул. Червонопрапорна, 7/9, до. 208, м. Харків-2, 61002.

Довідки: тел. +38 (050) 699-37-39 (моб) +38 (057) 706-21-03 (роб)

Web-сторінка наукових видань ХДАДМ:

www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/VKhDADM

Web-сторінка ХДАДМ: **www.ksada.org**

**KHARKIV STATE ACADEMY OF DESIGN AND ARTS
CENTER FOR EASTERN STUDIES**

«JOURNAL OF EASTERN STUDIES»

The Center for Eastern Studies at the Kharkiv State Academy of Design and Arts (KSADA) invites you to take part in «*Shodoznavchi Studii*» (*Journal of Eastern Studies*), a special issue of the KSADA Bulletin, which is an academic publication approved by the Higher Certifying Commission of Ukraine in art history and architecture.

The present collection of articles is meant for graduate students, teachers, researchers and all those who take an interest in the culture and art of the Traditional East, as well as in the artistic heritage and issues currently under discussion in Cultural Studies, Art History, and Architecture as a part of the intercultural dialogue between East and West.

In the course of the last decade, academic research projects, specialized seminars, and preparation and defense of doctoral dissertations have all been under way under the aegis of KSADA in areas such as Jewish and Japanese Studies. The last few years have also seen the takeoff of the project of studying the cultures of other regions in Asia. A significant part of these studies is done by overseas researchers, primarily graduate students, who have become Ukraine's priceless conductors along the route to learning about her own culture and art. In addition, a series of research projects have been aimed at uncovering the cultural links between Ukraine and countries of the East.

A key objective for the Center for Eastern Studies at KSADA—and specifically for the present publication—is centralizing the efforts of Ukrainian and foreign researchers who are brought together by their interest in the East and in Art, and widening the scope of the representation of their academic findings presented “under one book cover” to both their native and their foreign audiences, as well as to the scholarly and the general intellectual readership as a whole. We invite our Ukrainian and foreign colleagues to work together with us by submitting materials to our publication, the first specialized academic collection in Ukraine to publish art historical research devoted to Eastern art.

The proposed publication is envisioned as an annual periodical. However, given sufficient quantities of publishable material, including articles in specialized academic areas such as Art Judaica, the editorial board may prepare extra volumes for publication, or issue special volumes devoted to specific themes.

Requirements for Article Submissions

The editorial board accepts for consideration for publication original articles which have not previously been published and are not presently being considered for publication elsewhere. We invite submissions ranging from 8 to 20 typed pages (size A4, up to 70 characters per line, up to 30 lines per page) in length in Ukrainian (Russian, English), in Word. Book format pages, 20mm margins, Times New Roman font, 14-point, with one-and-a-half spacing. Articles may be accompanied by illustrations: black-and-white or colored photographs, or graphic materials: drawings, tables, and so on (up to 6 illustrations). A higher number of illustrations must be pre-approved by the editorial board. High quality illustrations should be submitted as separate files in JPEG format, 300 dpi resolution.

Article Format: The center should feature the article title, last name and initials of the author, the author's position, full name of institution or organization.

Below that: summaries and key words in three languages: Ukrainian, Russian, and English. At the beginning of each summary: the author's last name and initials, then the article title. Summary length: up to 4 lines each, with the key words taking up 1-2 lines.

The text of the article should be placed following these.

Article content should be structured in accord with the requirements set forth in the Resolution passed by the Higher Certifying Commission of Ukraine on January 15, 2003, № 7-05/1. The following structuring elements must all be highlighted in bold print:

a) General formulation of the question to be addressed, its relevance to the current state of the discipline, and its connection to significant academic and practical undertakings;

b) Analysis of the most recent research work and publications dealing with the specified question, to which the author refers in the body of the article;

c) Specification of aspects of the general question which have not been previously addressed and to which the present article is devoted;

d) Formulation of the article's objectives (determination of the task about to be undertaken);

e) Presentation of the main body of the research material, supported by arguments in favor of the results and conclusions reached on the basis of the research conducted;

f) Conclusions drawn on the basis of the article, and prospective venues to be followed by further research in the future; and

g) Notes and/or bibliography (preferably from 5 sources).

All notes should be formatted as endnotes.

Book reviews: to be submitted 1-3 pages in length, attaching a computer file (JPEG, 300 dpi) with a digital copy of the cover of the publication being reviewed.

Author's data: Last name, first name, patronymic, academic degree, academic title, place of work and position, city (state) of permanent residence.

Prepared materials should be submitted by electronic servers or sent by e-mail to

Eugeny Kotlyar, *Shodoznavchi Studii* editor, at:

e-mail: ekotlyar@europe.com, orient.mag@gmail.com

Postal address: Krasnoznamennaya St. 7/9, apt. 208, Kharkiv, 61002 Ukraine

For further information please contact: tel.: +38 (050) 699-37-39 (mobile), +38 (057) 706-21-03 (work)

KSADA academic publications web site:

www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/VKhDADM

KSADA web site: www.ksada.org

Наукове видання

Вісник Харківської державної академії
дизайну і мистецтв

Збірник наукових праць

Спеціальний випуск за темою «Сходознавчі студії»

Видання зареєстровано у Державному комітеті інформаційної
політики, телебачення та радіомовлення України.
Свідоцтво: серія КВ №7108 від 25.03.2003р.

Оригінал-макет підготовлено інформаційним центром ХДАДМ

Коректор: Гросу Ю.В.
Комп'ютерна верстка: Козаченко Т.В.

Свідотцтво про внесення до держ. реєстру суб'єкта видав. справи
ДК №860 від 20.03.2002р.

Підп. до друку 27.07.2009. Формат 60х80/16. Папір: друк. Друк: цифровий.
Ум. друк. арк. 16.25. Тираж 100 прим.

ХДАДМ, Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
Україна, 61002, Харків-2, вул. Червонопрапорна, 8.

Надруковано у типографії «СП»
61024, м. Харків, вул. Лермонтовська, 27.