

Міністерство освіти і науки України
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ВІСНИК

ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

№ 9

2011

ЦЕНТР СХОДОЗНАВСТВА

Випуск 4

Єврейське мистецтво і український контекст
У РУСІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ НОВАЦІЙ
Сходознавчі студії



■ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО



Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України

Харківська державна академія
дизайну і мистецтв

№ 9

ВІСНИК

Харківської державної
академії дизайну і мистецтв



ХАРКІВ 2011

ББК 85я73 (4УКР-4ХАР)

В53

УДК 7.01 (06) (477.54) : 7.03 (569.4)

В53

Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст]: зб. наук. пр. / за загальн. ред. Даниленка В.Я. — Харків: ХДАДМ, 2011. — 456 с. (Мистецтвознавство: № 9, Сходознавчі студії: вип. 4. Єврейське мистецтво і український контекст. У руслі європейських новацій).

Упорядник: Котляр Є.О.

Четвертий спеціалізований збірник сходознавчих досліджень, який підготовлено Центром сходознавства ХДАДМ та Науково-дослідним сектором ХДАДМ, присвячено спеціальній темі «Єврейське мистецтво і український контекст. У руслі європейських новацій». Дослідження українських та зарубіжних фахівців віддзеркалюють розвиток і окремі явища єврейського мистецтва, а також представляють персоналії художників-євреїв XX — XXI с. на теренах сучасної України та за її межами, в тому числі і художників-емігрантів. Головною проблематикою збірника є пошуки шляхів та засобів відображення єврейської національної ідентичності у мистецтві, та особисте ставлення художників до цього питання у творчості.

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 єврейською культурою та мистецтвом, історико-художнім діалогом між Сходом і Заходом, сучасними проблемами культурології, мистецтвознавства, архітектури та художньої семіотики в цих галузях.

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

Збірник є фаховим виданням з мистецтвознавства (бюл. ВАК України, 2010. — № 3. — С. 5.)

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. Селівачов М.Р. | доктор мистецтвознавства, професор; |
| 5. Соколюк Л.Д. | доктор мистецтвознавства, професор; |
| 6. Тарасенко О.А. | доктор мистецтвознавства, професор; |
| 7. Чебикин А.В. | Президент Академії мистецтв України, професор; |
| 8. Шило О.В. | доктор мистецтвознавства, професор; |

ЄВРЕЙСЬКЕ МИСТЕЦТВО І УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ У РУСЛІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ НОВАЦІЙ

JEWISH ART AND THE UKRAINIAN CONTEXT WITHIN THE STREAM OF EUROPEAN MODERNITY



ЦЕНТР СХОДОЗНАВСТВА
ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

CENTER FOR EASTERN STUDIES
OF KHARKIV STATE ACADEMY OF DESIGN AND ARTS

Видання здійснено за підтримки
Харківського єврейського студентського
культурного центру «Гілель»



PRAEFATIO

Передмова

ЄВРЕЙСЬКЕ МИСТЕЦТВО І УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ. У РУСЛІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ НОВАЦІЙ

Центр сходознавства ХДАДМ представляє четвертий випуск «Сходознавчих студій» — спеціального видання «Вісника Харківської державної академії дизайну і мистецтв». Це друга частина академічного видавничого проекту «Єврейське мистецтво і український контекст», який об'єднує дослідників арт-юдаїки з України, Росії, Польщі, Литви, Ізраїлю, США і Канади.

Даний том присвячений «іншій дорозі» єврейського мистецтва, яка, на відміну від сформованої традиційної художньої культури вела, захоплювала, іноді заводила в глухий кут або виводила до світових досягнень у пошуках свого «національного» творчого шляху. Неослабний науковий інтерес до становлення «світського» єврейського мистецтва незмінно привертав увагу дослідників до України. Її землі були багатим ґрунтом не лише для розквіту традиційних форм мистецтва, а й тим середовищем, на якому зійшли інші сходи, що дали їй по праву статус однієї з головних альма-матер єврейського модернізму. Ці та інші питання складають наш дискурс.

Секуляризація єврейського мистецтва і вихід єврейської теми у простір європейської культури, образи єврейського світу у творчості неєврейських майстрів, національні теми в творах єврейських художників, так само як і «універсальні» теми художників-євреїв, які перебували поза національним контекстом стали окремою цариною єврейського художнього життя, яка почала стрімко розвиватися з середини XIX століття. Хоча це мистецтво також зверталося до традицій і образів єврейського світу, звідки воно черпало образотворчі мотиви, типажі, символіку, але воно вже вирішувало свої власні завдання. Вони не стосувалися обслуговування кола традиційного життя, а ставали загальною творчою мотивацією, громадянською позицією, засобом самоідентифікації єврейських художників. Формальні засоби мистецтва і національні образи уявлялися інструментом вільного вираження світовідчуття, тривоги і надій єврейських художників, які жили мистецтвом і несли свої національні й універсальні ідеї до європейського світу.

Доступ до академічної художньої освіти, а також модернізація самого єврейського життя дозволили художникам-євреям широко поглянути на своє минуле і майбутнє, сформулювати бачення своєї національної істо-

рії і відображати його в художніх творах у відповідності до культурних парадигм того часу в рамках пануючих художніх стилів. Радикальні соціально-політичні зміни в європейському житті перших десятиліть ХХ століття, трагічні долі євреїв на українських землях, а також революційні суспільні трансформації докорінно змінили і сутність єврейського мистецтва. З побутописемницької традиції «в'язнів гетто» воно вирвалося на революційний простір авангарду і концепцій творення «нового єврея». У рамках парадигми, що сформувалася, кажучи в унісон ідеологам київського єврейського об'єднання «Культур-Ліги» Рибак і Аронсона — євреї вже не бажали мімікувати і «брати» зі світового мистецтва, а воліли внести в нього свій художній вклад, свій свіжий національний струмінь. Пластична мова перемогла тематичні рамки і стала предметом самостійного і самодостатнього засобу вираження різних, в тому числі і національних ідей творчості.

Витіснення національної концепції мистецтва класовою ідеологією, європейський Голокост, а пізніше антисемітський режим практично викреслили єврейську тему з мистецького життя. Незалежність України та демократизація суспільства знову повернули цю сферу в ужиток національної культури, привернули увагу художників, частина яких залишилася працювати в Україні, а інша — роз'їхалася по всьому світу...

Становлення єврейського національного мистецтва в перші два десятиріччя ХХ століття на українських землях переживає ті ж процеси, що і мистецтво українське. Відкриває збірку стаття Віти Сусак, в якій автор порівнює підходи до створення національних стилів в українському і єврейському мистецтві першої чверті ХХ ст., відзначає схожість ідей, джерел і художніх методів. Ірина Земцова аналізує вплив єврейської літератури та фольклору на образну мову єврейського мистецтва початку ХХ ст. Новий погляд на відомі ілюстрації Еля Лисицького до «Хад Гадь» («Козочки») демонструє матеріал Леоніда Каціса. Порівнюючи різні варіанти цього циклу, автор статті бачить в них есхатологічне посилення від надій жовтневої революції до кривавих і соціальних потрясінь єврейського світу. Примітно, що ці ідейні трансформації виражаються різними стилями модернізму.

Те, що мистецтву цього часу був притаманний гострий і швидкоплинний інтерес художників до модерністських європейських течій, чудово показує приклад Марка Епштейна. В цьому випуску ми присвячуємо художнику два матеріали — про його життя і творчість, а також про виставку його робіт, котра вперше, через 60 років, відкрила широкому глядачеві цього видатного майстра. Робота Сергія Папети, одного з головних першовідкривачів М. Епштейна, представляє творчу біографію митця крізь його складний життєвий шлях, де яскрава «лівизна» творчості змінюється

реалізмом пануючого стилю радянської епохи, а колись ключова роль в єврейському художньому русі — безвістю і забуттям. У такий же розряд «Мемогіам» можна без сумніву віднести і статтю ізраїльського дослідника Лесі Войскун про долю унікальної людини, мецената і натхненника одеських модерністів Якова Перемена. Вивезена ним у 1919 році колекція робіт Товариства незалежних художників — «одеських парижан» була дивом збережена та відкрита для світової громадськості автором цієї статті в 2006 р. в Ізраїлі.

Наступні матеріали також присвячені персоналіям. Через них відкриваються різні шляхи розвитку єврейського мистецтва та творчості художників-євреїв протягом усього ХХ ст. Так, Вілма Градінскайте представляє графіку Артура Кольника — його ілюстрації (ксилографії) до ідішських письменників з фондів Державного єврейського музею ім. Віленського Гаона у Вільнюсі. Дві статті польських дослідників розповідають про творчість єврейських художників, нерозривно пов'язаних з Польщею, але походженням з сучасної України. Робота відомого вченого Єжи Малиновського, президента Польського товариства східного мистецтва, відкриває читачам творчість одного з яскравих представників Паризької школи Йоахіма Вайнгартена, родом з Дрогобича. В цьому матеріалі, як і в низці наступних, видно, що художників-євреїв хвилює не тільки національно орієнтована творчість, а й пластичні експерименти в царині «чистого мистецтва», тобто перевага того чи іншого шляху або по'єднання стає їхнім індивідуальним вибором. Інший майстер, Йонаш Штерн, з Івано-Франківщини, як художник сформувався у Кракові, пройшовши через горнило довоєнного європейського авангарду, але після війни присвятив свою творчість темі Голокосту. На думку Магдалени Чешняк-Зелінської, автора статті про художника, він став однією з ключових фігур, що вплинули на сучасне польське мистецтво.

Стаття Богдани Пінчевської демонструє підхід до книжкової ілюстрації відомої львівської групи «Артес» на прикладі малюнків Генрика Стренга (Марка Влодарського) до прози Дебори Фогель. У матеріалі Галини Глембоцької знову зводиться проблема універсального та національного в мистецтві, тепер вже на прикладі львівського живописця Ерно Ерба, яскравого представника галицької школи. І знову ми звертаємося до теми персонального вибору художників, окремих сюжетів і сторін їхньої творчості. Шлях в мистецтві Зиновія Толкачова був не тільки свідченням його яскравого таланту як монументаліста, живописця та графіка. Одночасно це був наростаючий інтерес до єврейської теми — цікавий, але, мабуть, унікальний приклад для радянських художників-євреїв, які навпаки, починали з єврейських тем у 1910-і — 1920-і рр., а потім під загальним пресингом

скочувалися на загальносоціалістичні рейки. Безсумнівно, тема Голокосту стала для художника поворотною в цій галузі. Проте, ще в 1930-х рр. він звертається до єврейських письменників, і ця лінія творчості посилюється у післявоєнні роки. Ілюстрації З. Толкачова до єврейської літератури стали предметом розгляду Галини Скляренко.

Зовсім по-іншому виглядають на цьому тлі камерні ліричні акварелі харківського художника Мойсея Бланка, який був далекий як від національних мотивів, так і високого громадянського пафосу. Разом з тим, художник тонко відчував природу і матеріал своєї творчості. Його творчі біографії та витонченому авторському стилю, тісно пов'язаному з харківською школою акварелістів, присвячена стаття Валентини Немцової. Завершує цей розділ Олег Коваль, який символічно збільшує масштаб нашої розмови про єврейське мистецтво. Автор міркує про взаємодію і синтез візуального та вербального в мистецтві, в даному випадку єврейському, на прикладі творчості видатного абстрактного експресіоніста Барнетта Ньюмена і його сучасних послідовників.

У розділі «Varia» ми представили низку матеріалів про долю і творчість сучасних єврейських художників, нариси, інтерв'ю, роздуми про проблеми та перспективи розвитку арт-юдаїки і форми її репрезентації. У своїх етюдах-портретах єврейських художників Києва Ольга Петрова висвітлює особистісні мотиви і художні пошуки трьох відомих київських живописців. Перед нами постають Зоя Лерман з її тонким світом ліричних і драматичних переживань, потужна експресія кольору і форми Любові Рапопорт та медитативні філософські ноктюрни Матвія Вайсберга. На тлі цієї плеяди вже класичних художників зовсім іншим сприймається сучасний черкаський концептуаліст Олександр Дувінський зі своїми однодумцями. Епатаж, самоіронія і «елегантна» гра з глядацьким нервом складним, майже невловимим зв'язком переплітаються з його уявленнями про єврейську ідентичність та її вираз у мистецтві. Розмова Ольги Гладун з художником і міркування разом зі її колегою Оксаною Пушонковою про його творчість зачіпають складні і полемічні питання образної інтерпретації «єврейського багажу», як, втім, і інші проблеми сучасних арт-акцій.

Наступний блок присвячений єврейським художникам-емігрантам. Єврейська рефлексія — мабуть, найбільш точне слово, що характеризує їхню творчість. Однак досвід цей в кожного свій. Ізраїльський театрознавець Злата Зарецька підкреслює, що герой її розповіді Михайло Гасіловський, художник театру і кіно, саме після репатріації в Ізраїль відчув подих «власної історичної Батьківщини», а його звернення до теми Єрусалиму відкрило для нього невичерпне і всеосяжне мистецьке джерело. Сергій

Папета аналізує творчий шлях колишнього киянина Михайла Глейзера, що здобув популярність ще в радянські роки, а нині успішного американського художника. Його живописні світи сповнені лірики і експресивних пластичних деформацій. Одна з провідних, хоча і не єдина в творчості, єврейська тема звернена до образів єврейської традиції, хасидської пластики та їх містичного світовідчуття. Інтерв'ю з іншим єврейським художником, народженим в Україні Антоном Скорубським-Кандінським з Нью-Йорка (матеріал Євгена Котляра), показує ще один приклад творчого шляху людини, якій довелося знову утверджуватися в новій реальності. Придуманий ним «джеремізм», таємничі «благословення ребе» та коди юдаїки, що пронизують всю творчість, символічний сюрреалізм, спрямований на репрезентацію «сил, що правлять світом» — все це послідовні спроби сформувати власну творчу нішу і досягти успіху на сучасному арт-ринку.

Завершує цей розділ актуальний матеріал Анни Сусак (Львів) про проєкт варшавського Музею історії польських євреїв — портал «Віртуальний штетл». На цьому прикладі автор показує роль всесвітньої мережі Інтернет у створенні і функціонуванні дослідних і навчальних проєктів у сфері юдаїки, що дозволяють сформувати широку, призначену для користувача аудиторію зі зворотним зв'язком. Цей проєкт особливо актуальний у світлі необхідності створення аналогічного порталу з єврейської спадщини України та її віртуальної музеєфікації. Також слід підкреслити, що вивчення численних інтернет-проєктів і порталів, що представляють єврейські інституції, генеалогічні сайти, фотоколекції та різноманітні єврейські форуми заслуговує окремого розгляду та аналізу.

У цьому випуску ми вперше вводимо рубрику хроніки наукового та художнього життя — «Annales». Вона висвітлює наукові форуми останніх років в Україні та за кордонами, які були присвячені єврейському мистецтву, збереженню та репрезентації єврейської спадщини, творчим експедиціям смугою єврейської осілості, художнім проєктам, виставкам та іншим міжнародним симпозиумам, де були представлені матеріали з арт-юдаїки.

Підтримуючи традицію попередніх випусків, ми включаємо книжкові огляди та рецензії на вітчизняні та зарубіжні видання з юдаїки, а також подання провідних мистецтвознавчих журналів з єврейського мистецтва та окремих журнальних видань, які висвітлюють цю галузь.

Ми дуже вдячні колегам з Центру сходознавства, українським, російським і зарубіжним дослідникам за співпрацю у підготовці цього випуску. Висловлюємо щирі подяки Елен Рохлін (Єрусалим) і Віті Сусак (Львів) — за переклади окремих статей і матеріалів збірника, Олегу Ковалю, Костянтину Бондарю (Харків) та Григорію Котляру (Нью-Йорк) — за наукове та організаційне сприяння виходу у світ нашого видання.

Вважаємо, що це колективне дослідження важливе не тільки для чергової констатації самого існування єврейського мистецтва. Це свідчення його глибокої інтеграції в художні, соціально-культурні і, в цілому, цивілізаційні процеси сучасного суспільства. Відсутність державної території євреїв в минулому зробила мистецтво цього народу в багатьох сенсах безмежним. Разом з ним і сама Україна, де воно виникало, звідки ретранслювалося і куди знову зверталось за сюжетами і образами, стала одним з важливих місць світової культурної пам'яті.

Художні пласти цієї пам'яті, кажучи словами Павла Жолтовського, видатного українського мистецтвознавця і дослідника єврейського мистецтва, своєрідна «*umbra vitae*» — «тінь життя» її творців. Але виходячи на світло в широкий науковий і суспільний обіг, вона поступово перетворюється на «*carmen vitae*» — пісню його життя, в якому відчуються не тільки єврейські, але і українські, і загальноєвропейські інтонації. І цей діалог культур не тільки звернений у минуле, а й утворює майбутні моделі «свого» і «чужого», національного та універсального, яким належить знайти себе і утвердитися в епоху руйнування кордонів і всесвітньої глобалізації.

Євген Котляр

PRAEFATIO

Foreword

JEWISH ART AND THE UKRAINIAN CONTEXT: WITHIN THE STREAM OF EUROPEAN MODERNITY

The Center for Eastern Studies at the Kharkiv State Academy of Design and Arts (KSADA) is pleased to introduce the Fourth Volume of *Eastern Studies*, a special issue of the *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*. This is the second part of the research and academic publishing project titled “Jewish Art and the Ukrainian Context,” which has brought together researchers of Jewish Art from Ukraine, Russia, Poland, Lithuania, Israel, the US, and Canada.

The present volume is devoted to the “alternative route” taken by Jewish art. This is the road which, by contrast with art cultural traditions developed at earlier times, beckoned and led in unsuspected directions, occasionally culminating in a *cul-de-sac* or else in world-historical achievements in the search for one's own “national” creative path. A sustained academic interest taken in the genesis of “secular” Jewish art has continually been directing researchers' attention to Ukraine. The Ukrainian lands not only provided a fruitful soil for the flowering of the traditional forms of art; they also proved to be the most fitting environment in which a different set of shoots sprouted, thus by right making Ukraine one of the chief alma maters of Jewish modernism. This and other, related questions make up the principal foci of the studies collected in the present volume.

The secularization of Jewish art and the emergence of the Jewish theme within the framework of European cultural space; the images of the Jewish world in the work of the non-Jewish masters; and national themes in the works of Jewish artists, as well as “universal” subjects which formed the concern of Jewish artists working outside the Jewish national context, became an autonomous area of Jewish artistic endeavor, which embarked on a course of rapid growth and development beginning in the mid-1800s. Despite the fact that this art was still focused on the traditions and visual notions familiar from within the Jewish world, whence this art derived its plastic imagery, motifs, types, typologies, and symbols, it was already deeply involved in solving new problems of its own. These problems were no longer bound up with the daily round of life within the traditional fold, but were rather in the process of generating an overall source of creative motivation, a civil position, and a means of self-identification for Jewish artists. The formal means at the disposal of art and the accumulated national imagery were conceived of as an instrument for the free expression of the Jewish artists' sense of the universe and of their anxieties and hopes. They lived and breathed their art, bearing their national and universal notions into the European world beyond the confines of their familiar surroundings.

Access to an academic art education along with the modernization of Jewish life as a whole permitted Jewish artists to develop a broader view of their past and their future. These changes enabled the Jewish artists to foster a vision of their national history, finding a way to reflect this vision in their works in accord with the cultural paradigms of their times, and fitting it within the framework of the dominant art styles. Radical socio-political changes in European life of the first decades of the 20th century, the tragedy of Jews in Ukrainian lands, as well as contemporary revolutionary metamorphoses — all had a drastic impact on the nature of Jewish art. From a tradition depicting the daily round of the “inmates of the ghetto,” this art broke out into the revolutionary open of the avant-garde and the conceptual space of creating the “new Jew.” A certain conceptual paradigm had been formed; borrowing from the phraseology abundant in the writings of Ryback and Aronson, the ideological leaders of the Kultur-Lige Jewish association in Kiev, we should say that the Jews were no longer willing to mimic or “take” from world art. They now wanted to make a contribution of their own, to add their own fresh and pristine spurt of national feeling to the streaming life of the arts. The language of plastic expression transcended the limits of thematic frameworks, becoming the subject of an independent and self-sufficient means of expression for different creative ideas, including ones of a national bent.

The displacement of the nationalistic conception of art by class ideology, followed by the Holocaust in Europe, and, later, by the rule of the anti-Semitic Soviet regime, for all intents and purposes, wiped out the Jewish thematic from the life of art. Ukrainian independence and democratization of society restored this sphere as a part of national culture, directing to it the attention of Ukrainian artists, some of whom stayed, continuing to work in Ukraine, while others dispersed over the face of the globe.

The genesis of Jewish national art in the first two decades of the 20th century followed the same stages on Ukrainian soil as did Ukrainian art. The collection of essays in this volume opens with the article by Vita Susak, in which the author compares the approaches to the creation of national styles in Ukrainian and Jewish art of the first third of the 20th century, noting the similarity in ideas, sources, and artistic method. Irina Zemtsova studies the influence of Jewish literature and folklore on the imagerial language of Jewish art in the early 20th century. Leonid Katsis in his study takes a new look at the famous illustrations made by El Lissitzky to “*Chad Gadya*” (“One Goat Kid”). Comparing different versions of this series of illustrations, the author of the article sees them as providing an eschatological link which moves referentially from the hopes associated with the October Revolution to the bloody social upheavals later shaking the Jewish world. Remarkably, these ideational transformations find their expression via the various styles of modernism.

The example of Mark Epshtein provides a striking instance of the interest, both acute and rapidly changing, which was taken by the period's artists in modernist European movements in art. Two pieces are devoted to the artist in the present issue: one, dealing with his life and art, and the other, concerned with an exhibit of his works. For the first time after a lapse of sixty years, the exhibit unveils this outstanding master before the general public. The article by Sergey Papeta, a key discoverer of M. Epshtein, introduces a creative biography of the artist through the prism of his complex life story, in which the vivid “left-handedness” of the artist's creative work alternates with the realism of the dominant style of the Soviet era. Parallel to this, Epshtein's once key role in Jewish art movements was followed by his disappearance from public view and near total oblivion. The same rubric of “In Memoriam” is also by right the niche for the article by Lecia Voiskoun, an Israeli researcher writing about the fate of a unique individual, a patron of the arts and a source of inspiration for the Odessan modernists. His name was Yakov Peremen. In 1919, Peremen managed to take abroad a collection of works by members of the Society of Independent Artists, dubbed “The Odessan Parisians.” The collection survived by a miracle. It was discovered and unveiled before the world for public view by the author of the article in Israel in 2006.

The following few articles also deal with individual life stories in art. Through them, the reader is introduced to the diverse trajectories followed by Jewish art and the work of Jewish artists throughout the 20th century. Thus, Vilma Gradinskaite discusses works in graphics by Arthur Kolnik: his xylographic illustrations to the works of Yiddish writers, housed in the Vilna Gaon State Jewish Museum in Vilnius. Two articles by Polish researchers trace the work of Jewish artists insolubly connected to Poland but originally hailing from Ukraine. The article by the well known academic researcher Jerzy Malinowski, President of the Polish Society for Oriental Art, unfurls before the reader a view of the work of Joachim Weingart, a Drogobych-born outstanding member of the Parisian School. This article, along with those following it, indicates the extent to which Jewish artists were not only concerned with a nationalistic orientation in art, but were also trying their hand at plastic experimenting in “pure art.” At the same time, giving precedence to the one or to the other or combining the two formed the individual choice of each artist. A different master, Jonasz Stern, coming from the Ivano-Frankivsk Oblast in Ukraine, developed as an artist in Cracow, emerging from the crucible of the pre-War European avant-garde. However, after World War II, the artist devoted his work to the theme of the Holocaust. According to Magdalena Cześniak-Zielińska, the author of the article devoted to the artist's life and work, Stern became one of the key figures influencing the appearance of modern Polish art.

The article by Bogdana Pinchevskaya demonstrates the approach taken by the “Artes” Society, a well known group in Lviv, to book illustration. The author uses the example of the drawings made by Henrik Streng (Mark Vlodarsky) as illustrations to the prose work of Deborah Vogel. The article by Galina Glembovskaya again addresses

the issue of the universal and the national in art; this time the question is approached via the case of Erno Erb, a Lviv painter and a vivid representative of the Galician School. We turn anew to the question of artists' personal choice, and to the particular subjects and aspects of their work. The story of Zinoviy Tolkachev's development as an artist not only testifies to his outstanding talent and ability as a monumentalist, painter, and worker in graphics. It is also the tale of a rising interest taken by a Soviet artist in the Jewish theme, thus constituting a curious but also, probably, a unique case in Soviet art history. Most Soviet Jewish artists began with Jewish subject matter in the 1910-20s, later to slide onto the general and generic socialist rails. The theme of the Holocaust clearly became a turning point for Tolkachev as an artist. However, as far back as the 1930s, he had already turned to Jewish writers; this venue of his creative work intensified in the post-War years. Illustrations made by Z. Tolkachev to works of Jewish literature became the subject of the study by Galina Sklyarenko.

This forms an entirely new backdrop for the lyrical chamber watercolors by the Kharkiv artist Moisey Blank, who was very far from either nationalistic motifs or lofty civic pathos. At the same time, the artist had an acute sense of nature and the subject matter of his work. His creative biography and exquisite original style, which is intimately bound up with the Kharkiv Watercolorists' School, is the topic with which the article by Valentina Nemtsova is concerned. This section is concluded by Oleg Koval with a work which gestures symbolically, thus enlarging the scale for evaluating researchers' discourse on the topic of Jewish art. The author considers the interaction and the mutual confluence of the visual and the verbal in art, in this case, particularly, in Jewish art, centering his discussion on the instance of the work of the outstanding abstract expressionist Barnett Newman and his contemporary followers.

The "Varia" section of the volume is devoted to a series of essays dealing with the lives and works by contemporary Jewish artists, survey sketches, interviews, and deliberations on issues and perspectives for future developments unfolding before Art Judaica and the forms of its representation. In her portrait etudes of the Jewish artists of Kyiv, Olga Petrova shines a beam of light on the personal motives and creative searches of three of the most prominent of Kyiv's painters. Vividly delineated before us are Zoya Lerman with her exquisite world of lyrical and dramatic experiences, the mighty expressiveness of color and form in works by Lyubov' Rapoport, and the meditative philosophical nocturnes by Matvei Weisberg. Against the backdrop of this constellation of talented artists, who have by now become classic, a very different impression is bound up with the work of the contemporary Cherkassy conceptualist Aleksandr Duvinsky and the proponents of his approach. Scabrous violation of convention, self-irony, and an "elegant" playing with the beholder's sensitivities mesh in a complex, nearly imperceptible net with Duvinsky's notions of Jewish identity and the way this finds its expression in art. Olga Gladun's conversation with the artist and her

discussion of his work with her colleague Oksana Pushonkova touch upon complex and polemical interpretations of the burden of the "Jewish baggage" and its associations, as well as other problems facing contemporary undertakings in art.

The next bloc of essays is devoted to Jewish émigré artists. "Jewish reflexivity" is, probably, the term best suited to describing their work. Even so, the experience of this is different in the case of each artist. The Israeli theater critic Zlata Zaretskaya stresses that Mikhail Gassilovsky, whose work forms the focus of her narrative and who was an artist working for the theater and the cinema, developed a syndrome of "yearning for one's own land" only *after* he had immigrated to Israel. His turning to the theme of Jerusalem opened him to the inexhaustible, all-engulfing deep of artistic creation. Sergey Papeta studies the itinerary followed in art by Michael Gleizer, a former Kyivan, who had become renowned back during the years of Soviet rule and who is a successful American artist today. Gleizer's painted worlds are rich in both lyricism and expressive plastic deformedness. The Jewish theme, one of the leading elements in Gleizer's art, is directed toward imagery inspired by the Jewish tradition, Hassidic plasticity, and the related, mystical sense of the universe. An interview with a different Jewish artist of Ukrainian origin, named Anton Skorubsky Kandinsky, today hailing from New York (the article by Eugeny Kotlyar), introduces yet another case of a creative path followed by a new arrival who had to establish himself in an unfamiliar milieu. The "Gemism" he has invented, the mysterious "Blessings of the Rebbe," and the codes of Judaica, with which all of his work is shot through, his symbolic surrealism, whose aim is to represent "the forces ruling the world" — all these are consistent attempts at forming the artist's own creative niche, as well as at achieving success on the art market of today.

Concluding this section of the volume is the update report by Anna Susak about the internet portal called "Virtual Shtetl," a project being currently conducted by the Warsaw Museum of the History of Polish Jewry. Using this instance as a showcase example, the author demonstrates the part played by the worldwide web and the internet in creating and enabling the functioning of research and learning projects in the field of Jewish Studies. These projects make it possible to create an extensive user audience with viable access to the means of providing feedback and mutual interaction with the project authors and coordinators. The project is particularly important in light of the need for a similar portal devoted to the Jewish heritage of Ukraine and its becoming a virtual electronic and internet museum. It also bears stressing that the study should be undertaken in its own right of the numerous internet projects and portals introducing Jewish institutions, genealogical sites, photo collections, and various Jewish forums. This is a field which deserves separate consideration and analysis.

The present issue for the first time introduces "Annales," a new rubric for the reporting and discussion of academic and artistic news. The new heading will lead into

coverage of the academic and research forums of the last few years in Ukraine and abroad, which were devoted to Jewish art, the preservation and representation of the Jewish heritage, creative expeditions and research field trips, exhibits, and other international symposia, where Art Judaica materials have been making their appearance.

In keeping with the traditions of earlier issues, the present volume includes book reviews and surveys responding to the publication of materials related to Jewish Studies at home and abroad. The volume also includes announcements of leading art historical periodicals concerned with Jewish art, as well as specific publications in periodicals, which shed light upon developments in this field.

The editors and compilers of the present volume wish to express their gratitude to colleagues from the Center for Eastern Studies, and to Ukrainian, Russian, and overseas researchers for their work and collaboration in preparing this publication. A special thanks is due to Elen Rochlin (Jerusalem) and to Vita Susak (Lviv) for their translations of articles and other materials which went into the making of this volume. We also wish to thank Oleg Koval, Konstantin Bondar (Kharkiv), and Gregory Kotlyar (New York) for their academic and organizational assistance in making the publication of the present volume possible.

The significance of the present publication goes far beyond yet another confirmation of the very fact of the existence of Jewish art. It also testifies to the profound integration of Jewish art into the creative, socio-cultural, and generally *civilizational* processes unfolding as a part of the life of contemporary society. The absence of state territory associated with the Jews in the past made the art of the Jewish People unlimited in many ways. Together with Jewish art, Ukraine itself, which was the locus of the origination of this art and the place from which this art retransferred and where it again returned to draw upon subject matter and imagery, became a point of significance in the archives of world cultural memory.

In the words of Pavel Zholtofsky, an outstanding Ukrainian art historian and researcher of Jewish art, the artistic strata of this memory constitute a peculiar kind of *“umbra vitae”* — a shadow of the life of its creators. But, coming to light in the general academic and social turnover of today, this memory becomes the *carmen vitae*, the song of the life of Jewish art, in which not only Jewish, but also Ukrainian and general European tones make themselves felt. The dialogic exchange of cultures is not simply oriented to face toward the past; it also postulates future models of “one’s own” and “the alien,” of the national and the universal, which are yet destined to find and establish themselves in an era of the erasing of boundaries and of world globalization.

Eugeny Kotlyar

СПРОБИ ТВОРЕННЯ «НАЦІОНАЛЬНИХ СТИЛІВ»
У МИСТЕЦТВІ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХ ст.:
УКРАЇНСЬКО-ЄВРЕЙСЬКІ ПАРАЛЕЛІ¹

Віта Сусак

Зосереджуючи увагу на якомусь конкретному явищі, заглиблюючись у нього, дослідники дуже швидко починають використовувати термін «феномен», називати це явище унікальним, неповторним, не маючим аналогів... Феномен «Культур-ліги» в єврейському мистецтві, феномен бойчукізму — в українському. Ці назви — справедливі, «феномен» є проявом будь-якого «ноумену», і взагалі все в світі є унікальним і феноменальним. Але будь-яке явище відбувається в певному контексті — *контексті епохи*, який провокує його появу, визначає орієнтири, теоретичні позиції, формальну мову. І на цьому рівні унікальне явище набуває статусу закономірного, воно розвивається паралельно в кількох культурах. Унікальне для окремої національної культури, воно виявляє подібні механізми творення і функціонування поруч у сусідніх культурних середовищах.

Спроба творення «національних» стилів в Європі наприкінці ХІХ-го — початку ХХ-го століття мала під собою дуже широке і глибоке підґрунтя — майже все ХІХ-те століття, яке не спромоглося створити єдиний великий стиль, яке «страждало» від усвідомлення цього, від історизму і еkleктики, і займалося мучивими пошуками нового стилю. Однією з перших спроб, як відомо, був рух у мистецтві Англії — «Мистецтва і ремесла» (Arts and Crafts), започаткований *Уільямом Моррісом*. Досить пригадати, як Морріс відкрив фабрику, опановував самостійно різні види ремесел, звертався до середньовічних англійських взірців, щоб побачити в його діяльності своєрідну програму, приклад для *свідомого творення* мистецького стилю. Вдало зреалізованим проектом багатьох європейських країн став *стиль модерн* (арт нуво, югендстиль, сецесія).

Для державних націй, для «старих» європейських народів — французів, німців, англійців мистецькі пошуки обмежувалися естетичними і переважно художніми потребами. Натомість для цілого ряду народів Центральної та Східної Європи, які не мали (втратили, або лише прагнули створити) свою національну державу, поставала проблема віднайдення не просто стилю, а стилю *свого*, національного. У поляків подібну мету переслідувало об’єднання «Młoda Polska» і творці закопянського стилю,



1. Іван Бурячок. «Українська муза». Обкладинка поетичної антології. 1908

розумінні. І в цьому відношенні художні процеси в українському і в єврейському мистецтві відбувались майже синхронно. В українському варіанті спроба творення національного стилю вилася в школу відновлення візантійського мистецтва, або **бойчукізм**, пов'язаний з діяльністю Михайла Бойчука, а також у графічні пошуки Георгія Нарбута. В єврейському мистецтві одним з перших, хто почав працювати над розробленням формального єврейського стилю в графіці, був Ефраїм Лілієн, який, як і Бойчук, походив з Галичини. Наступними кроками стали заснування Борисом Шацем школи мистецтв і ремесел «Бецалель» (1906) в Єрусалимі, видання художнього журналу групою «Махмадім» в Парижі (1911-1912) і врешті діяльність художньої секції Культур-Ліги в Києві. Тут наведені лише ті імена і явища, для яких творення національного стилю мало програмне значення. Можна спробувати порівняти єврейську і українську «версії», вказати подібні риси і відмінності, подивитись на них у різних аспектах.

В часовому відношенні обидва явища як усвідомлені програмні проекти припадають на першу третину ХХ-го століття.

В географічному плані ці процеси також охоплювали один і той самий ареал — територію двох імперій, Російської і Австро-Угорської. Важливо підкреслити, що формування нової національної художньої свідомості — єврейської та української — активно відбувалось по обидві сторони від кордону. Різниця полягала в тому, що відродження української куль-

які звернулись до народного мистецтва Татр. Проблема створення національного стилю хвилювала фінів, угорців, що яскраво засвідчила Всесвітня виставка 1900 р., яка відбулася в Парижі. Павільйон Фінляндії на ній був вибудований у традиціях фінської дерев'яної архітектури, як своєрідний мистецький спротив російській колонізації. Угорський архітектор Одон Лехнер (Ödön Lechner) проголосив: «Якщо немає формальної угорської мови — потрібно її створити»².

Мистецтво виконувало своєрідне «суспільне замовлення» зі сторони націй, які активно формувалися в модерному політичному



2. Ефраїм Моше Лілієн. Авраам та Ісаак. Ілюстрація до Біблії, репродукована в каталозі персональної виставки Е.Лілієна, яка відбулась у Львові в 1914 р.



4. Михайло Бойчук. Ярославна. 1910-і рр. Картон, темпера. Фонд Я.Музики, Львівська галерея мистецтв



3. Михайло Бойчук. Українка. 1910-і рр. Картон, темпера. Фонд Я.Музики, Львівська галерея мистецтв



5. Борис Аронсон. Ілюстрація до поеми З.Шнеура «Зірвана квітка». Ксилографія. 1920. (Аронсон Б. Современная еврейская графика. Берлин: Петрополис, 1924. — С.19)



6. Тимко Бойчук, Іван Падалка. Обкладинка до збірника дитячих оповідань «Барвінок». 1919



7. Ель Лисицький. Обкладинка до книжки Мані Лейба «Хвацький хлопчина». 1919



8. Георгій Нарбут. Обкладинка журналу «Зорі». 1919



9. Ісахар-Бер Рибак. Обкладинка альманаху «Рідне». 1920

тури усвідомлювалось і ґрунтувалось на власній території, якій потрібно було вибороти державність. В єврейському варіанті земля обітована знаходилась далеко на Сході, рух на гору Сіон тільки набирив сили. Саме відсутність території змусила Мартина Бубера засумніватись в можливості створення національного єврейського мистецтва³. Це справді становило специфіку єврейської ситуації. У відповідь філософ отримав два варіанти. Перший — повернення до своєї землі і заснування школи «Бецалель» в 1906. Другий — розробка ідеології ідишизму, яка базувалась на переконанні, що життя євреїв і розвиток сучасної єврейської культури є можливими і в діаспорі. Ідишистська єврейська інтелігенція не ставила за мету залишати Європу. Потрібно було виробити стратегію розвитку національного мистецтва в умовах європейських мистецьких пошуків, чим і зайнялась художня секція Культур-ліги.

Для прискорення цих процесів, що локалізувались на сході Європи, надзвичайно важливе значення мав ще один географічний пункт — Париж. Тогочасний центр світового мистецтва відіграв роль каталізатора поглядів на розвиток національного мистецтва і для Б.Шаца, який перебував в столиці Франції у 1889-1895 (вчився у М.Антокольського), і для Й.Чайкова — одного з членів групи «Махмадім» («Коштовності» на івриті)⁴, який в 1910-1913 вчився в Парижі у Н.Аронсона. Саме в Парижі сформулювались теоретичні засади бойчукізму. М.Бойчук перебував там у 1907-1910, займався разом зі своїми однодумцями в Академії Рансон у П.Серюзьє⁵.

В соціально-історичному плані формування «національних стилів» — і українського, і єврейського — також мало подібні умови. Від початку важливою його складовою був *спротив* утиску і ущемленням зі сторони імперій та домінуючих націй. В українському випадку пошук оригінальності був відповіддю на природні, і тим більше на примусові процеси асиміляції. В єврейському — до цих «стимулів» додалися межа осілості, погроми, що викликали ще більший спротив.

І для українського, і для єврейського проектів апогей їхнього розвитку припадає на кілька післяреволюційних років у Києві (1918-1922). Парадоксальний факт — найтяжчі роки в політичному, економічному плані викликали найвищий сплеск творчої енергії та ідей. Єврейське відродження радянська влада почала «стишувати» вже в першій половині 1920-х, українське протривало трошки довше, але розплата за «націоналізм» в тоталітарних умовах була неминучою. Розстріл Бойчука і його учнів відбувся 1937-го.

Стосовно *стильової* приналежності, обидва проекти стартували, якщо так можна сказати, в рамках *модерну* — так само *свідомо створеного* євро-

пейського стилю. На межі XIX–XX ст. відбулася певна еволюція проявів національних почуттів у мистецтві⁶. Воно вже не обмежувалось сюжетними доказами національного патріотизму у вигляді детальних ілюстрацій минулого, а почало використовувати пластичні «аргументи». В українському мистецтві стилістиці *сецесії* підпорядкована творчість М.Жука, М.Сосенка, М.Бурачека та ін. В єврейському — яскравим прикладом стала творчість Е.Лілієна в рамках німецького *югендстилю*, його знамениті ілюстрації до багатотомного видання «Біблії». В обох випадках слід відзначити, що в першу чергу це був стиль модерн, в якому використовувались національні елементи — орнаментальні мотиви, деталі одягу та ін. (іл. 1, 2)

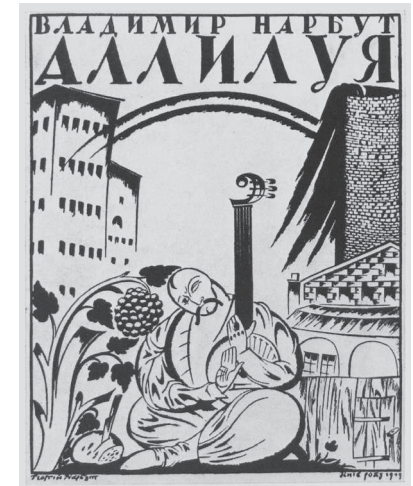
На межі XIX–XX ст. представниками різних культур розпочинається пошук джерел їхньої оригінальності, особливості, відмінності від інших. Пошук ведеться в минулому, причому — в далекому минулому. Європейська академічна традиція відкидається, натомість іде звернення до народного мистецтва. Підхід один, орієнтири, зрозуміло, різні.

Для євреїв це — «львы, подсвечники, знаки зодиака, торы, талесы, олени, моген-довиды, символические кисти рук, ... прочие предметы еврейской обстановки и характерные черты быта: пейсы, бороды, ермолки, шарфы, тфилим, палки, картузы, керосиновые лампочки»⁷. Важливий момент, що саме в цей час починається наукове вивчення і фіксація пам'яток єврейської культури. Хрестоматійний приклад — експедиція Ель Лисицького і Ісахара Рибак 1916-го року на замовлення Єврейського історико-етнографічного товариства, коли вони виконали обміри дерев'яних синагог вздовж узбережжя Дніпра.

В українському варіанті початок XX-го ст. — це також звернення до народного мистецтва (писанки, рушники, вишивки, килими, іграшки, свічники, козаки Мамаї), плюс відкриття мистецьких якостей ікони на тлі загальної переоцінки візантійської та давньоруської спадщини. Це — початок наукового її вивчення, реставрації і формування перших колекцій. В 1905 у Львові митрополит А.Шептицький створює майбутній Національний музей і починає збирати українські ікони. Постає А.Шептицького можна вивести в ранг особливостей формування українського стилю. В тому сенсі, що церковна особа сприяла розвитку українського світського мистецтва. Маючи фінансові можливості, Шептицький свідомо скеровував і стимулював український мистецький процес. Не тільки збирав пам'ятки минулого, створюючи базу, а також надавав стипендії здібним молодим художникам, направляв їх на навчання закордон. Невідомо, чи без Шептицького, який три роки фінансував перебування Бойчука в Парижі, відбулась би «Школа відновлення візантійського мистецтва», що заявила про себе на Салоні Незалежних 1910. «...Щастям для українського мистецтва є те, — писав тогочасний мистецтвознавець М.Голубець, — що на три мільйони



10. Йосип Чайков. Обкладинка каталогу єврейської виставки. Київ, 1920



11. Георгій Нарбут. Титульна сторінка книжки В.Нарбута «Аллілуйя». 1919. Туш, гуаш. Національний музей, Київ



12. Георгій Нарбут. Обкладинка журналу «Солнце труда». 1919. Туш, гуаш. Національний музей, Київ



13. Нісон Шифрін. Ескіз обкладинки журналу «Молодняк». 1923. Туш, гуаш. Російський державний архів літератури і мистецтва, Москва



14. Михайло Бойчук. Обкладинка до книги А.Додє «Пригоди Тартарена з Тараскону» (Львів, 1913).
Фонд Я.Музики, Львівська галерея мистецтв



15. Торашилд. Західна Україна.
2-га пол. XIX ст. Львівський музей історії релігії

байдужих до мистецтва галичан знайшовся один Шептицький. ... ми не в силі уявити собі, як виглядало би сучасне мистецтво Галицької землі, якби на святоюрській горі не знайшовся в слушний час чоловік з меценатськими амбіціями, ну і ... готовою до послуг кишенею. Можна сперечатись на тему слушності й доцільності поодиноких меценатських внесків митрополита. Можна показати пальцем на випадки, в яких під його опікуючі крила попадали менш відповідальні люди, але факт, що митрополит Шептицький підтримував відродження українського мистецтва в момент, коли серед громадськості щойно виникало зацікавлення мистецтвом. Останнє повсякчасно є заслугою цього ієрарха»⁸.

Після повернення з Парижа, Бойчук працював реставратором ікон в Національному музеї, досконало їх знав, мав власну колекцію творів народного мистецтва.

Визначившись щодо орієнтації на власну національну спадщину для створення нового національного стилю, поставало питання як саме з нею обходитись, на що саме звертати увагу. Можна порівняти теоретичні заса-

ди лідерів «Культур-Ліги», висловлені І.Рибакіом і Б.Аронсоном в програмній статті «Шляхи єврейського живопису. (Роздуми митця)» 1919-го року, з поглядами М.Бойчука, якими він ділився в листі з Парижа до митрополита Шептицького в 1910-му.

«Покликання мистецтва — виявляти пластичні форми — універсальне і всеосяжне. Проте різні народи втілюють ці форми по-різному», — стверджували єврейські художники⁹.

«Я дійшов до переконання, — писав Бойчук до Шептицького, — що не досить спостерігати явища в природі, вони мусять бути вхоплені у форму зсумовану (синтетичну) і угрунтовані на спостереженнях поколінь і традиційному спадку. (...) Як приклад досконалого використання форм ставимо собі візантійців, котрі межували з українським народом і мали безпосередній вплив протягом довгих віків на українську культуру»¹⁰.

«Національне в мистецтві виражається в тому, що абстрактні художні відчуття виявляються за допомогою специфічного матеріалу сприймання», — пояснювали лідери «Культур-ліги» — Коли ми аналізуємо це «як», виявляється, що для французів є характерними світлий тон і мальовничість, для німців - сухість, переважання чітких ліній малюнку, часом майже повна відсутність живопису, для євреїв — аналітично-синтетичний сірий колорит і глибокі темні півтони, для італійців — фресковий живопис, для візантійців — інтенсивність, простота ліній, піднесеність і релігійний живопис»¹¹.

В обидвох варіантах — і єврейському, і українському — ідеологи творення національних стилів були переконані, що основою мають бути не сюжети, а форми, які повинні опиратись на національну традицію, але відображати сучасність.

Зрозуміло, єврейська і українська пластичні мови були різними. У випадку бойчукізму в першу чергу спадають на думку слова-характеристики: монументальність, узагальненість, статичність, навіть метафізичність. Для неовізантиністів характерні застиглість поз та ієрархічність фігур. Бойчук планував створити єдиний український стиль, який охоплював би усі галузі «від будівництва до писанки», та для нього особисто монументальні розписи залишались пріоритетними. Бойчук щоразу прагнув віднайти не портрет конкретної дівчини, а синтезований образ українки (іл. 3), не емоції на обличчі, а позу цілої фігури, що висловлює стан душі (іл. 4).

Для єврейського мистецтва, для мистецтва «народу книги» потужним джерелом формотворчості став єврейський шрифт, на що дуже влучно вказав Б.Аронсон: «Не прикладное значение буквы, не ее смысл или скрытый за ней звук, а ее самостоятельное значение! (...) Еврейская буква в отдельности есть зачаток, из которого можно развить орнаментальный ко-

вер. (...) В противоположность латинской букве, не обладающей, несмотря на свою геометрическую основу, вязкостью и цепкостью, еврейская буква удивительно нежна и растяжима»¹² (іл. 5). Спостереження Аронсона, фактично, є ключем до розуміння графічної продукції «Культур-ліги»¹³.

Оскільки бойчукісти також активно займалися графікою, створили цілу школу, до якої належали С.Налепінська-Бойчук, І.Падалка, В.Седляр та ін., можна співставити ці дві мови на прикладі обкладинки І.Падалки і Т.Бойчука до дитячих оповідань «Барвінок» (1919) (іл. 6) та обкладинки Ель Лисицького до книжки Мані Лейба «Хвацький хлопчина» (1919) (іл. 7). Підкреслена двохвимірність, орнаментальність позначають мистецтво цілої епохи і кожен з цих графічних творів. Обкладинка бойчукістів виглядає більш статичною у порівнянні з динамічною композицією Ель Лисицького, що підтверджує вищенаведені особливості українського та єврейського варіантів. Зрозуміло, діапазон творчих пошуків в обох випадках був набагато ширший. Графічну продукцію Культур-Ліги варто порівняти з роботами іншого розробника українського стилю — Георгія Нарбута, який опирався не на візантійські традиції, а на бароко. Треба також враховувати вплив революційної ідеології того часу, відкриття європейського *авангарду*, що позначились на єврейських художниках і на творах Г.Нарбута набагато сильніше, ніж на бойчукістах.

Обкладинка журналу «Зорі», виконана Г.Нарбутом в 1919 р. (іл. 8), та обкладинка альманаху «Рідне», створена І.Рибаком у 1920 р. (іл. 9), засвідчують важливість народного *орнаменту* як джерела пошуків і для українського, і для єврейського мистецтва. В обох випадках широко застосовувались традиційні національні *форми та образи*. Сойфер на обкладинці каталогу «Єврейської виставки, організованої Художньою секцією Культур-Ліги» (Київ, 1920 р.), закомпонований Й.Чайковим у форму Тора-шилду (іл. 10). Г.Нарбут, розробляючи титульну сторінку книжки В.Нарбута «Аллілуйя», обирає силует козака Мамає як певний *знак-символ* української культури, розміщує його на тлі багатоповітрянок (іл. 11).

Відповідно до революційних змін з'являються зображення нових героїв. В композиції Г.Нарбута для обкладинки журналу «Солнце труда» (1919 р.) робітник з молотом — це святий з трохи з'їхавшим до низу «німбом»-зіркою (іл. 12). Н.Шифрін вирішує фігуру лісоруба для обкладинки журналу «Молодняк» (1923 р.) також гіперболізовано, але його підхід більш конструктивний і не викликає жодних асоціацій щодо іконності композиції (іл. 13). Встановлені паралелі є закономірним результатом розвитку українського та єврейського мистецтва в спільному культурному і часовому контексті.

Творці обидвох «національних проектів» виробили певні *організаційні форми* своєї діяльності. У випадку бойчукізму, це була майстерня, яку ху-



16. Мануїл Шехтман. Погромлені. 1927.
Полотно, олія. Національний музей, Київ

дожник отримав разом з посадою професора монументального мистецтва Київської Академії мистецтв в 1918 р. Ще в Парижі Бойчук уявляв собі, як «зберуть спосібних хлопців і будуть з ними разом працювати, украшаючи церкви і інші будівлі... Будуть виконувати фрески і мозаїки; вирізувати в дереві і камені; ліпити горшки, вази; покривати золотом, малювати образи темперою і т.і.; а дівчата будуть робити під доглядом всілякі тканини дорогоцінні, вишиванки, мережки, килими і т.і. За зароблені гроші утримуватимуть школу і учитимуться далі»¹⁴. Довелось «украшати» не церкви, а робітничі клуби і селянські санаторії, але для Бойчука і його учнів на початках мала значення сама *можливість* здійснення цього плану. За принципами функціонування майстерня Бойчука була наближена до засад діяльності школи Бецалель, і тут можна відшукати ще багато паралелей. Достатньо порівняти мрії засновника школи Б.Шаца, якими він ділив-

ся, описуючи історію створення «Бецалель», щоб побачити спільні риси обидвох проєктів: *«Я грезил о группе вдохновенных художников, далеких и свободных от биржевого мира (...) — Наш хлеб мы добываем работой рук своих, но творчество духа нашего мы не продаем за деньги. Мы все живем, как одна семья, и все вместе имеем одну задачу: показать людям, как прекрасен и мил Божий мир...»*¹⁵.

Культур-Ліга, як відомо, була незалежною інституцією — говорячи сучасною мовою, громадським об'єднанням, що нараховувало понад 100 відділень в містах і містечках України. Її художня секція складалась з уже сформованих художників і виконувала замовлення інших секцій. Єврейська художня студія, а з 1924 — художньо-промислова школа під керівництвом М.Епштейна готувала нові кадри. Ідеї служіння народові, популяризації національного мистецтва становила базовий фундамент діяльності усіх цих об'єднань.

Емансипація зробила можливими на початку ХХ століття такі речі, які були неприпустимі раніше в традиційних суспільствах. Активне входження євреїв у мистецтво дозволило багатьом з них вчитися, співпрацювати з не-єврейськими майстрами, виконувати роботи на далеко не єврейську тематику. Влітку 1909 р. 12-річний І.-Б.Рибак працював з артіллю малярів і розмальовував сільські церкви на Херсонщині. Підрядники з задоволенням брали його на роботу — ніхто не вмів так добре намалювати по пам'яті орнаменти і навіть святих з Ісусом Христом.¹⁶ Зигмунд Менкес в Галичині також починав свою мистецьку кар'єру, реставруючи розписи в костюлах та церквах¹⁷.

Співіснування породжувало взаємопроникнення. Єврейська культура становила невід'ємну складову галицького полікультурного ландшафту, її впливи можна побачити в ранній творчості М.Бойчука. В 1913 р. він оформив книжку А.Доде «Пригоди Тартарена з Тараскону» в перекладі В.Щербаківського, зробленому на замовлення М.Грушевського. Бойчук виконав обкладинку до сатиричних оповідань французького автора про пригоди мисливця Тартарена на левів в Африці в техніці деревориту, зобразивши на ній стилізованого лева в оточенні рослинного орнаменту (іл. 14). Цей мотив перегукується з традиційними єврейськими зображеннями левів (іл. 15). В київській газеті «Рада» вийшла рецензія на львівське видання, в якій критик зауважив: *«Малюнок відповідає змістові знаменитих пригод Тартарена і робить приємне враження, шкода тільки, що художник використував для нього не український орнамент»*¹⁸. Специфіка і неоднозначність мистецьких пошуків на початку ХХ ст. полягала в тому, що навіть у виробленні «національних» стилів справжні майстри шукали і користалися з досвіду інших культур, давніх і новітніх форм у мистецтві.

В 1920-і в майстерні у М.Бойчука у Київській Академії мистецтв займалися художники-євреї. Вчитель скеровував їхню увагу на історію та культуру власного народу. Мануїл Шехтман (1900-1941) в своїй дипломній роботі «Погромлені» мовою монументального мистецтва передав мовчазний відчай єврейської родини — емоції не стишені, а переведені у ритм силуетів та жестів зображених (іл. 16). Ідеї Бойчука мали вплив і на творчість харківських художників-графіків Б.Бланка (1897-1957), М.Фрадкіна (1904-1974), М.Штаєрмана (1904-1983). Вони були учнями І.Падалки і застосовували принципи бойчукізму в станковій графіці та ілюстраціях до єврейських класиків (М.Мойхер-Сфорима, Шолом-Алейхема, Д.Гофштейна).

Ставлення сучасників до «національних проєктів» не було однозначним. Авангардисти їх не сприймали і критикували. Розходився в поглядах з Бойчуком Казимир Малевич. Олександр Архипенко також побачив у Бойчука лише зовнішнє наслідування візантійських традицій. Критикуючи його роботи на Салоні Незалежних 1910-го, скульптор писав: *«Є також помилки, розгубленості, якщо говорити про візантиністів, які виставили свої ікони і думають, що достатньо зберегти лише естетичні форми творів попередніх епох, забувши про внутрішній зміст, саме завдяки якому вони стали безсмертними»*¹⁹.

Борис Аронсон, не зважаючи на те, що сам брав активну участь в діяльності Культур-Ліги, в Берліні прийшов до висновку, що *«современные еврейские художники оказались бессильными найти свой национальный стиль. Всякий, вообще, национальный стиль оказался бы в противоречии со всей окружающей атмосферой, был бы противоречащим динамизму, механике, раздробленности нашей эпохи»*.²⁰ Виділивши три етапи, що характеризували на його думку ситуацію в єврейському мистецтві початку ХХ ст. — «народницьку епоху» — наслідування і копіювання, стилізація, індивідуалізація, — Аронсон залишив художню продукцію «Культур-ліги» на рівні стилізації, піднявши на третій рівень тільки творчість Н.Альтмана і М.Шагала (Розум та Інтуїцію)²¹.

Можна провести окрему дискусію на тему щодо успіху чи програшу «національних проєктів», штучно зупинених, фізично знищених. Відповідь на питання «що це було?» потребує подальшого детального і різнобічного вивчення. Наразі повертаємось до «феномену». — Це справді були феномени як в українському, так і в єврейському мистецтві ХХ ст., які увійшли в історію. Співставлення цих явищ показує поруч з відмінностями конкретні паралелі і подібності, дозволяє констатувати певну синхронність процесів в українському і єврейському мистецтві в контексті ХХ-го століття — століття, в якому обидва народи утворили незалежні держави.

Примітки:

1. В основі цієї публікації — текст доповіді, виголошеної на конференції «Феномен Культур-Ліги в контексті епохи» в січні 2008 р. у Києві.
2. Цит. за: Girveau B. Les sources nationales au service de la modernité architecturale. — in: 1900. Catalogue. Paris, Grand Palais, 2000. — P.166.
3. Див.: Buber M. Jüdische Künstler. Berlin, Jüdischer Verlag, 1903; Kampf A. Jewish Experience in the Art of the 20 Century. Massachusetts: Bergin and Garvey, 1984. — P. 15
4. Тут і далі див.: Казовский Г. Еврейские художники в Париже // Зеркало, Тель-Авив, 2000, № 11-12; Кениг Л. История «Махмадим» и Ля Рюш — там само, коментарі Г.Казовського.
5. Див.: Сусак В. Паризький період Михайла Бойчука // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Харків: ХДАДМ, 2005. — Вип.9. — С. 96-110
6. Див.: Sale M.-P. Entre mythes et histoire: la renouveau de la peinture nationaliste. — in: 1900. Catalogue. Paris, Grand Palais, 2000. — P. 202-212.
7. Аронсон Б. Современная еврейская графика. — Берлин: Петрополис, 1924. — С. 76.
8. Голубець М. Мистецтво і критика в нас // Неділя. — Львів, 1933. — Ч. 8. — С. 6-7.
9. Рибак І., Аронсон Б. Шляхи єврейського живопису // Культур-ліга. Художній авангард 1910-1920-х рр. Каталог виставки. Київ: Дух і літера, 2007. — С. 66.
10. Лист М.Бойчука до митрополита А.Шептицького (без дати, 1910 р.). Публ. Л.Волошин // Образотворче мистецтво. — К., 1990, — № 6. — С. 22-23.
11. Рибак І., Аронсон Б. Шляхи єврейського живопису... — С. 70.
12. Аронсон Б. Современная еврейская графика. — Берлин, Петрополис, 1924. — С. 76.
13. В цьому тексті ми не торкаємось живопису, тому що творчість і М.Шагала, і І.Рибак краще розглядати в контексті Ecole de Paris, де давно вже визнається внесок єврейських майстрів у живописну деформованість і експресивний гротеск Паризької школи.
14. Д-ський Є. Вистава «незалежних» і українські малярі // Діло. — Львів, 1910, 13 липня.
15. Шац Б. «Бецалель». Его прошлое, настоящее и будущее. — Одесса: Палестина, 1910. — С. 11.
16. Латт Л. Иссахар Бер Рыбак // Русское еврейство в зарубежье. Под ред. М.Пархомовского. — Иерусалим, 1998, — Том 1(6). — С. 287-307.
17. Jaworska W. Zygmunt Menkes malarz Ecole de Paris // Biuletyn historii sztuki. — Warszawa, 1996, — № 1-2. — S. 17.
18. К-ський Н. Рецензія на кн. А.Доде Дивні пригоди Тартарена з Тараскону. 1913 // Рада. — К., 1913, 22 березня (4 квітня). — С. 4.
19. Парижский вестник, 1911. — № 24. Цит. за: Marcadé V. Art d'Ukraine. Lausanne: l'Age d'homme, 1990. — P. 180.
20. Аронсон Б. Современная еврейская графика. Берлин: Петрополис, 1924. — С. 102-103.
21. Там само. — С. 67, 80.

ВЕРБАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В МИРЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ ЕВРЕЙСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА НАЧАЛА XX ВЕКА

Ирина Земцова

Еврейская художественная практика изначально развивалась в литературно ориентированной культуре, в среде, пропитанной глубоким религиозным мистицизмом, где каждое событие внешней истории, каждый образ или явление материального мира символически переосмысливались и перетолковывались в соответствии не только со Священным писанием, но и с духовным опытом законоучителей. Это не могло не сказаться на приверженности еврейских художников к определённой образной системе, на сращении литературного, религиозно-мистического и пластического образного ряда, особенно проявившихся в их творчестве в начале XX века. Даже у профессиональных живописцев-евреев, развивавших национальную тему на основе тематического принципа, свойственного академизму и передвижничеству, нередко исторический жанр приобретал метафорическое и символическое звучание, поднимая сюжет на историософскую высоту, а жанровое произведение вместо поверхностного бытописательства возвышало бытовой сюжет до притчи (майсы)¹, несущей в себе глубокий многозначный смысл. Таким образом, возникает вопрос о том, в какой мере необходимо учитывать еврейские литературные источники (тексты Торы, хасидские притчи и т.д.) при анализе произведений еврейских художников начала XX в.

В наибольшей степени этот вопрос касается творчества М. Шагала, которого, ещё в самом начале творческой карьеры, нередко упрекали в литературности. Его склонность к визуализации идиом уже привлекала внимание исследователей — М. Райнер², З. Амишай-Майзелс³ и др. Сам художник объяснял формы и образы своего искусства как спонтанные и эмоциональные, обусловленные внутренним миром, отрицая при этом намеренную повествовательную последовательность. Это, однако, не лишает их внутреннего смысла, а напротив, открывает возможности широкого метафорического толкования. Шагал, всячески избегая давать конкретные толкования, считал при этом, что «только сторонний наблюдатель может правильно объяснить смысл художественного произведения, не нанося никакого ущерба искусству. Объяснения художника лишь ограничивают понимание. ... Его слова, боюсь, не проясняют, а лишь затуманивают идеи, которые он хотел выразить»⁴.

В то же время мистическая составляющая духовного мира еврейских художников лишь недавно стала учитываться. Важность религиозно—мистической и литературной составляющей при анализе образного ряда Шагала отмечалась уже рядом авторов: К. Ичин,⁵ М. Бессоновой⁶, М. Либинной⁷, Б. Харшавом⁸. Ичин пишет, что «весь художественный эксперимент Шагала вращается вокруг Торы, каббалы, хасидизма», «и толковать его искусство нельзя без учета еврейских мистических учений»⁹, поскольку Шагал вводил в свои картины ветхозаветные притчи, еврейский фольклор, каббалистическую символику, хасидские предания. М. Либина также указывает, что хасидские притчи были тем литературным источником, который мог повлиять на формирование его зрительных образов. Б. Харшав постарался проанализировать отдельные произведения Шагала с точки зрения религиозной символики. В целом исследователи уделяют внимание значимости изучения фольклора, талмудической традиции и хасидского учения для понимания образного ряда и иконографии шагаловских работ. Так, К. Ичин прямо называет художественный мир Шагала миром событий *сфиротов* «(метафизического, нравственного и физического; ума, души и тела; небесных сфер, ангелов и материально видимого), объединенных Эн-Софом¹⁰, образующим гармонию мира»¹¹. Но, выявляя влияние на Шагала хасидской религиозной доктрины, исследователи этим и ограничиваются, не углубляясь в анализ конкретных образов с точки зрения каббалистической символики.

Однако вопрос о религиозно-мистической и литературной составляющей важен не только при изучении творчества Шагала. В искусствоведческой литературе отмечаются такие тенденции еврейского искусства, как метафоричность, мистицизм, символичность цвета (Г. Глембоцкая¹² и А. Каменский¹³). Поскольку подобная форма восприятия, заложенный с детства образный ряд, которые даже и помимо воли формируют образную систему и способ выражения художника, проявляются и в творчестве Лисицкого, Рыбака, Альтмана и др., очевидна важность рассмотрения литературной и вербальной составляющей также и их творчества. При этом глубокого анализа их произведений с этой точки зрения не проводилось.

Целью этой статьи является показать значимость изучения еврейских священных текстов, вербальных элементов, а также каббалистической символики, отражённой в хасидских притчах, для анализа произведений еврейских художников начала XX века.

Метафорическое мышление, сформированное древнееврейской литературой, общая литературоцентричность еврейской культуры существенно повлияла на изобразительный ряд еврейского искусства, прочно связав его с текстом — будь то литературный образ, метафора или литеры и

надписи. Однако использование в нём вербальных элементов существенно отличается от текстовых включений, характерных для эстетики авангарда начала XX в. Авангардисты, прежде всего кубисты, склонны были использовать части слов и отдельные литеры для создания определённых ассоциаций, например, топографического характера (как название любимого кафе), либо частей газетных текстов и заголовков в коллажах ради фактуры, но не содержания. В произведениях же еврейских художников текст является значимым смысловым элементом, раскрывающим различные уровни толкования сюжета.

Веками складывавшаяся традиция перетолкования текста, переосмысления давно знакомых образов и сюжетов в свете новых времён и событий, что было характерно для раввинистической литературы, вошла и во вновь осваиваемый вид творчества, оказала существенное влияние на формирование сюжетного ряда и особенностей художественной образности еврейского искусства. В самый обыденный сюжет еврейские художники стремились вложить многозначную, глубокую притчу, заставляя зрителя за частным и случайным разглядеть всеобъемлющий смысл. Тем более что в крайне ограниченной области еврейской изобразительной традиции метафора была ключевым элементом.

Без сомнения, распространившийся на территории черты оседлости хасидизм имел особое значение для развития изобразительного искусства среди евреев Российской империи. Хасидские учителя стремились распространить и сделать доступными для широких народных масс каббалистические знания. Многие из хасидских авторов были чрезвычайно популярны при жизни: основатель хасидизма Исраэль Баал Шем Тов, Магид из Межереча, раби Нахман из Браслава, раби Шнеур Залман из местечка Лиозно Могилевской губернии и другие. Их афоризмы и сочинения получили большое распространение, поскольку были написаны доступным, лёгким языком, а их истории основывались и на каббале, и на еврейском фольклоре — народных сказках и песнях. Постигание истин Торы и даже сложных каббалистических понятий происходило через притчи с глубоким, постепенно раскрываемым подтекстом. По словам раби Нахмана из Браслава, «люди порой не в состоянии воспринять Тору в истинном виде, без покровов, и потому “надо накинуть на ее лик (на ее внутреннюю сущность) покрывало вымышленных историй”»¹⁴.

Литературная основа в еврейском изобразительном искусстве чувствуется уже на уровне композиционных решений, поскольку взаиморасположение образов-символов в произведениях очевидно обусловлено не композиционными схемами традиционной сюжетной картины, опирающейся на реалии материального мира. Их расположение предопределяет



1. Натан Альтман. Еврейская графика. 1914



2. Еврейское надгробие. Стела Цви, сына Иакова, с изображением оленя. Вторая половина XIX в. Берегово. Закарпатская обл. (Гоберман Д. Еврейские надгробия на Украине и в Молдове // Шедевры еврейского искусства. — М.: Имидж, 1993. — Т. 4. — С. 197)

ляется таким же образом, каким определено расположение знаков в тексте, поскольку для еврейских художников полотно, прежде всего, текст, где необходимость каждой детали обусловлена её смысловой наполненностью. Для еврейской культуры, выросшей на поэтике Та-НаХа и культуре толкования, естественен поиск скрытых смыслов в тексте, его насыщенность цитатами и сложными аллюзиями.

Возможно, свою роль здесь сыграло влияние на художников начала XX века традиций оформления резьбой надгробий, которые представители «еврейского Возрождения» так увлечённо изучали в 1912-1914 гг. Эпитафия на надгробии подбиралась из текстов Торы — отдельных стихов или пророчеств, насыщенных образами и метафорами, — а изобразительный ряд формировался уже как визуализация этих литературных метафор¹⁵. Соответственно восприятие такого образного ряда было возможно лишь через призму семантики его литературных источников. Предельно обобщённая форма изначально создавалась как знак, содержащий указание на определённый стих или фразу из ТаНаХа, имеющие духовное значение. Как носитель фиксированного смысла такой образ-знак и сам фиксировался, что объясняет не только детальное копирование образов, но и сохранение принципа парности, характерного для



3. Еврейское надгробие. Стела с изображением оленя и виноградной лозы. Вторая половина XIX в. Берегово. Закарпатская обл. (Гоберман Д. — С. 193)



4. Еврейское надгробие. Стела Исраэля-Дова, сына Мордехая, с изображением двух оленей, фланкирующих корону. 1851. Самбор. Львовская обл. (Гоберман Д. — С. 148)

барочной эпохи, когда и формировался образный ряд. Так, И.-Б. Рыбак и Н. Альтман, создавая композиции из собранного этнографического материала, использовали образы, взятые с рельефов надгробных плит, соединяли их со скопированными оттуда же буквами, составленными в надписи вполне обыденного характера.

Такое тяготение к знаку, в какой бы форме он ни проявлялся — буквы, образа или его элемента, — сводит изобразительность к минимуму. Поскольку форма несёт характер знака, более привычного и легитимного для еврейской традиции, то сам знак и становится образом. Не стоит упускать из виду и духовное наполнение самих еврейских букв, поскольку надписи нередко имеют религиозный характер или цитируют религиозный текст.

Вскоре складывается своего рода определённый набор образов-символов, варьируя который художники создают марки, эмблемы, экслибрисы, оформляют обложки книг, билеты и приглашения на вечера и выставки. Всё большую роль в композициях начинает играть надпись. Практически любое изображение дополняется каким-либо элементом письменности, будь то инициалы самого художника, его имя, девиз или даже отрывок из Торы. Однако используются и элементы текста, встречающиеся на надгробиях: аббревиатура выражения «здесь покоится» или архаичное написание имени (Натан бен Исая — Натан сын Исаяи), как это делал Н. Альтман. Последний также часто экспериментировал с еврейскими мотивами не только как с графическими элементами, но и как с символами, вносящими дополнительный смысл. Возможно, что ху-



5. Натан Альтман.
Еврейская графика. 1914

дожник, адресуя свои работы знающим иврит, использовал литеры и как замещение образов, наиболее часто встречаемых в композициях еврейского декоративно-прикладного искусства. На эту мысль наводит одна довольно странная его композиция, сделанная на основе зеркальной копии одного из винничских надгробий. Она изображает лежащего оленя, с обеих сторон которого имеются растения — одно в форме буквы «цади» (צ), с которой начинается слово «олень» («цви»), а другое в форме буквы «айн» (א). Это можно было бы счесть игрой воображения, однако, в композицию включено имя художника — Натан бен Исая, но первой буквы фамилии недостаёт. И хотя Альтман свою фамилию чаще пишет через «хей» (ה) на этот раз в композицию вписана именно «айн» (א). Возможно, так автор намекает на целый ряд образов, часто используемых в подобных композициях, т.к. названия многих из них начинаются именно с этой буквы: дерево, цветочный горшок, птица, виноград, колонна. К тому же с этой буквы начинается и слово «еврейский». Может быть, Альтман и не вкладывал такого смысла в композицию, но, принимая во внимание увлечение символикой и то, что буква «айн» (א) в свете привычных образов очень многозначна и как символ привлекательна, подобное предположение небезосновательно.

Связь с текстом проявляется как в визуализации метафор, пословиц и поговорок, так и в той самостоятельной роли, которую играют литеры или отрывки текста, дополняя пространство картины и насыщая его новым смыслом. Визуальной метафорой Книги жизни, Бытия, протекающего в сакральном пространстве Священной истории, предстаёт и образ свитков Торы. У Рыбака события современной истории вершатся на фоне их развёрнутых лент, сами становясь историей, одновременно напоминая, что всё уже было и повторится ещё не раз, образы раввинов он помещает на фоне текстов Торы, а Шагал и обычных персонажей вместе с приметами их быта располагает на фоне текста Книги Бытия (И.-Б. Рыбак, серия «Погром», М. Шагал, «Красный еврей», «Зелёный еврей»).

Ту же метафорическую природу, что и в сюжете, и в образной системе, можно увидеть и в отношении еврейских художников к цветам. Обращает на себя внимание тяготение части художников «еврейского Возрождения» к крупным цветовым плоскостям, часто очень интенсивных и насыщенных цветов, словно полыхающим изнутри. Яркие, противоречивые сочетания цветов создают впечатление неких субстанций, столкнувшихся в борьбе друг с другом. Крупные цветовые плоскости, явное пристрастие к столкновению красного и зелёного цветов, не могут не обращать на себя внимание. Нет оснований утверждать, что пристрастие к ярким цветам и резким цветовым сочетаниям имело у еврейских художников исключительно каббалистическую подоплёку, но в некоторых работах М. Шагала периода 1910-х гг., Л. Лисицкого в «Хад гадье» 1919 г. сам характер образов заставляет обратить внимание на символику цветовых сочетаний. На первый взгляд произвольное, окрашивание части фона или отдельных частей тела персонажей произведений отнюдь не является случайным. Цвет связан не только с сюжетом повествования, но и нередко с присутствующим на картине текстом.

Примером этому могут служить две работы, сходные по сюжету и композиции, — «Зелёный еврей» (1914 г.) и «Красный еврей» (1915 г.). Главные персонажи здесь помещены в центр композиции на фоне рукописного текста. Их лица, руки, борода необычно окрашены, у каждого персонажа один глаз плотно прикрыт. Невозможно игнорировать явно символический оттенок выбранных тонов и мистическую составляющую таких произведений Шагала. Молитвенное благочестие помогало хасиду приносить святость в земной мир, в повседневную жизнь. Посредством медитации хасидские цадики учили извлекать «божественные искры» из всякого, даже самого обыденного действия. Такая обыденность проявления божественного в сфере земного подчёркивается художником цветами, которые в каббалистике символически соотносятся с определёнными сфирот¹⁶.

Марк Шагал сам неоднократно указывал на то, что он впитал атмосферу хасидского местечка, и это даёт право всерьёз рассматривать мистические составляющие в его произведениях. Ещё А. Каменский отмечал в творчестве Шагала религиозно-символические веяния, связанные с еврейской мифологией и хасидскими воззрениями. Он писал: «Религиозные мотивы и сюжеты встречаются у художника с молодых лет, однако они имеют отнюдь не богословско-догматический, но сугубо метафорический характер, оказываясь формой раскрытия взглядов на мир и получая поэтическую трактовку»; «он никогда не был талмудистом и «ешиботником», фанатичным и отрешённым толкователем священных

текстов»; «в религиозные аспекты символики он всегда вкладывал общечеловеческий смысл, сплошь и рядом использовал эпизоды библейской легенды для живых откликов на актуальные темы современности»¹⁷. Таким образом, вряд ли стоит стремиться жёстко увязывать его образы с конкретными текстами Талмуда и каббалы. Скорее они затрагивают поверхностный слой народных мистических представлений и переживаний, эти образы становятся явно более умышленными в парижский период его творчества. Возможно, здесь сказалось общение с его парижским другом Аполлинером, увлекавшимся в то время каббалой и оживившим таким образом детские впечатления и воспоминания Шагала. Возможно, чуть ранее на него повлияла атмосфера склонной тогда к мистике художественной среды Петербурга, с которой он мог соприкоснуться в знаменитой «башне» Вяч. Иванова, где посещал классы у Л. Бакста в художественной студии Е.Н. Званцевой. Шагал был очень восприимчив к окружающему миру, а увлечение восточной, в том числе еврейской мистикой в русской и французской художественной среде тогда было достаточно велико. Но есть и другой аспект — в отличие от собратьев по кисти, Шагал был ещё и поэтом, что в итоге ещё в большей мере могло вербализовать его творчество.

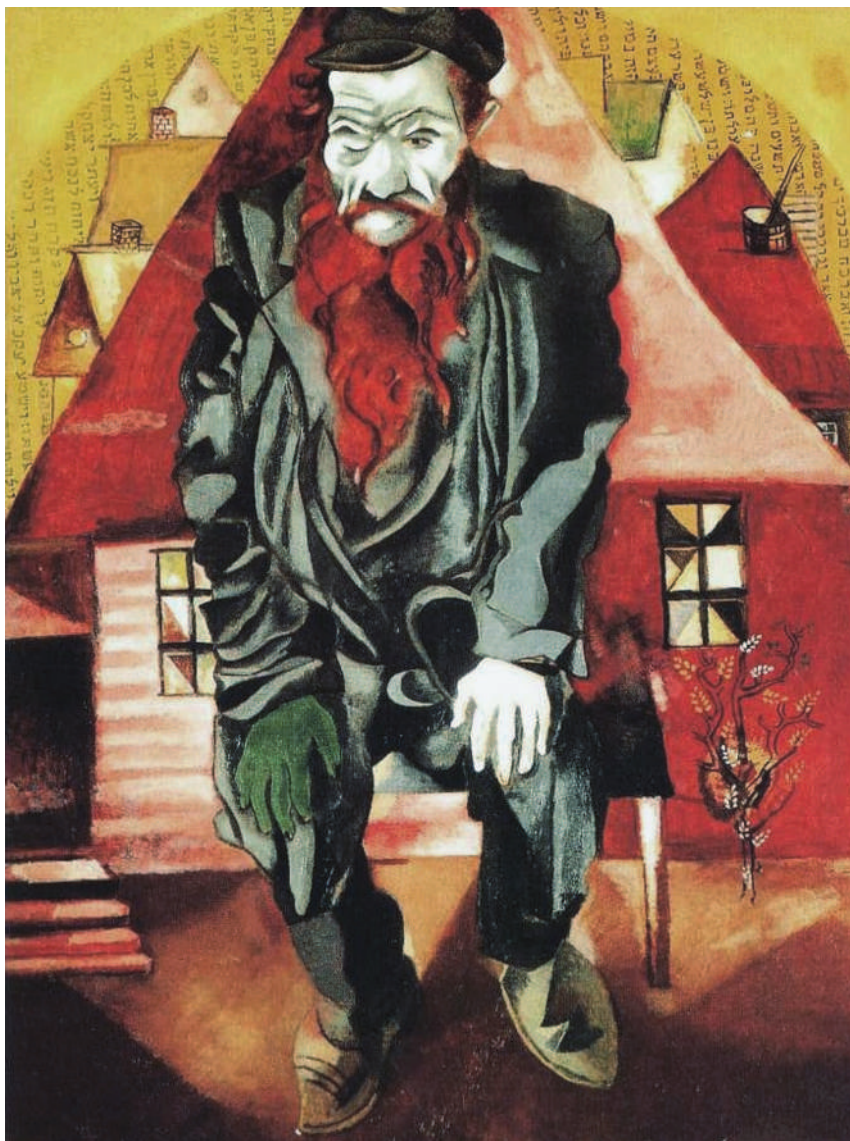
Наибольший интерес с точки зрения связи текста с цветом через каббалистическую символику¹⁸ вызывает картина Шагала «Красный еврей» (1915 г.). Перед зрителем предстаёт странный одноглазый старик с мёртвенно-бледным лицом, обрамлённым огненно-красной бородой, и руками разного цвета — ярко-белого и зелёного. Старик сидит на фоне дома, возвышающегося за его спиной как красная гора или огромный треугольник. Красная треугольная крыша соседнего дома служит столом для его чернильницы, а рыжее небо бумагой. Текст на иврите, написанный в небе, — это отрывок из комментариев к недельному разделу Лех Леха из книги Берешит (Бытие). Там рассказывается о пророчестве, полученном праотцем Авраамом. На картине лишь отрывки текста пророчеств, полностью звучащих так: «И сказал Бог Аврааму: Уходи из страны твоей, с родины твоей, от семьи отца твоего — в страну, которую я укажу тебе. И сделаю тебя великим народом, и благословлю тебя, и возвеличу имя твоё, и ты сам будешь благословением. ... И был Авраам девяносто девяти лет, и явился Б-г Аврааму и сказал ему: Я Б-г Всемогущий, ходи предо Мною и будь непорочен... вот Мой союз с тобой, и будешь отцом множества народов ... И сказал Б-г: А вот Сарра твоя жена родит тебе сына, и ты назовешь его именем Ицхак, и установлю союз Мой с ним...».¹⁹ Этот текст получает подтверждение и в каббалистической цветовой символике картины. В Каббале распространено использование библейских личностных символов в



6. Иссахар-Бер
Рыбак. Погром. 1919



7. Марк Шагал.
Зелёный еврей. 1914



8. Марк Шагал. Красный еврей. 1915

учении о сфирот (и даже в учении об Откровении). «Семь пастырей мира» обозначают семь сфирот²⁰, а сами библейские персонажи связаны как со сфирот, которые они символизируют, так и, соответственно, с их цветовой символикой.

Белый цвет символизирует сфиру Хесед (Милосердие) и связан с образом Авраама, тогда как красный цвета языка пламени символизирует сфиру Гвура (Сила или Суд) и связан с образом Исаака. Кроме того, образом Гвуры является также и красный треугольник, который дважды появляется за спиной старика в виде двух треугольных красных крыш. Хесед и Гвура составляют пару противоположностей, которые примиряет сфира Тиферет (Великолепие, Гармония), символизирующая по книге «Зогар» Мировое древо. Своего рода намёком на него является небольшое деревце справа от сидящего старика. С другой стороны, в хасидской молитвенной практике медитация на эти три символически представленные сфирот (Хесед, Гвуру и Тиферет) соотносилась с рассветной, полуденной и вечерней молитвами соответственно.

Таким образом, старик представлен в состоянии сосредоточенной медитации, на которую указывает борода и открытый глаз, где борода символизирует способность двигаться по путям сознания, а открытый глаз — пребывание во всей полноте бодрствования²¹. Белый цвет его лица и руки можно интерпретировать как обращение к беспредельной силе Господней любви во время тяжёлых бедствий, молитву о возвращении гармонии в мир, а красный цвет бороды как испытание самопожертвования во имя этой божественной любви, в доказательство своего к Нему стремления. Обращение к союзу с Богом и готовность на жертву во имя него связано с надеждой на возвращение в мир божественного присутствия. Текст же указывает, каким путём должно быть доказано стремление к Богу — через возвращение в Эрец-Исраэль. Зелёная рука указывает на стремление к высшей справедливости и искуплениям, являющимся проявлением сфиры Бина (зелёный цвет). Пространство, в котором находится старик, одновременно является и обыденным, и сакральным, поскольку в еврейской мистической традиции самые обыденные предметы, увиденные духовным взором, приобретают сакральные смысл и значения.

Подводя итог, отметим, что мир образов еврейских художников прочно связан с вербальной литературной основой еврейской культуры. Преимущественно мистическое, духовное восприятие материального мира наложило отпечаток и на отношение художников к миру вещей, предопределив их символично-метафорическое наполнение. Можно констатировать, что еврейское национальное искусство представляет собой специфич-

ческий, замкнутый художественный и образный строй, который создаётся на основании литературных, религиозных, мистических представлений с использованием устоявшихся в еврейской культуре символических образов. Именно эти особенности образного языка определяют выбор тематики, специфику цветовых решений и эмоциональный строй произведений еврейских художников, и, таким образом, их анализ приобретает новые возможности смысловых интерпретаций.

Примечания:

1. Майса (идиш) — короткая поучительная история-притча, часто с юмором, содержащая в себе некую моральную идею, связанную, как правило, с религиозной практикой. Майсы обычно связаны с именами хасидских учителей (цадики) и их поучениями. Для религиозных евреев майса — это способ объяснить Тору наглядно.
2. Rajner, M. Chagall: The Artist and Poet // *Jewish Art*. — Jerusalem: CJA, 1995/1996. — Vol. 21/22.
3. Amishai-Maisels, Z. Chagall's Dedicated to Christ: sources and meanings // *Jewish Art*. — Jerusalem: CJA, 1995/1996. — V. 21/22.
4. Суини, Д.Д. Интервью с Марком Шагалом, 1944 год // Марк Шагал об искусстве и культуре. Под ред. Б. Харшава. — М.: Текст: Книжкини, 2009. — С. 147.
5. Ичин, К. Об источниках божественного в творчестве Марка Шагала // *Toronto Slavic Quarterly*. University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. <http://www.utoronto.ca/tsq/index.shtml>
6. Бессонова М. Выбор внутри традиции (экзистенциальная природа шагаловского экуменизма). Выступление на I Всесоюзных Шагаловских днях в Витебске (стенограмма) // Шагаловский сборник. Вып. 2. Материалы VI-IX Шагаловских чтений в Витебске (1996-1999). — Витебск, 2004. // <http://chagal-vitebsk.com/node/101>.
7. Либина М. Элементы еврейской национальной традиции в творчестве Шагала // Шагаловский сборник. Вып. 2. Материалы VI-IX Шагаловских чтений в Витебске (1996-1999). — Витебск, 2004. // <http://chagal-vitebsk.com/node/101>.
8. Harshav, B. Marc Chagall and the Lost Jewish World: The Nature of his Art and Iconography. — Rizzoli International, 2006.
9. Ичин, К. Об источниках божественного в творчестве Марка Шагала.
10. Эн-Соф, Эйн-Соф (ивр. — «бесконечность») — в традиции кабалистики имя Бога, отражающее его мистичность и непознаваемость, термин связан с учением о сфирот, являющихся эманацией Бога.
11. Ичин, К. Об источниках божественного в творчестве Марка Шагала.
12. Глембоцкая Г.Л. Особенности развития еврейского изобразительного искусства в Галицком регионе Украины: первая половина XX века. — Препринт. — М.: Общество «Еврейское наследие», 1996.
13. Каменский А. Марк Шагал и российский художественный фон начала XX века // Советское искусствознание. — М., 1990. — Вып. 26.

14. Рассказы о необычайном раби Нахмана из Браслава с комментариями р. Адина Штейнзальца (Эвен Исраэль). — М.: Институт изучения иудаизма в СНГ, 2000. — С. 7.

15. См. Хаймович Б. Историко-этнографическая экспедиция ПЕУ // История евреев на Украине и в Белоруссии. Экспедиции. Памятники. Находки: Сб. науч. тр. Отв. ред. В.А.Дымшиц; Петерб. евр. ун-т; Институт исследований евр. диаспоры. — СПб., 1994.

16. Сфирот (ивр., мн. ч. от сфира, — сферы, миры, эманации или уровни сознания) — одно из фундаментальных понятий Каббалы, созданное автором «Сефер-иецира» (3-6 вв.) Первоначально означало десять первичных или идеальных «чисел», позднее — десять стадий эманации Бога в Его различных атрибутах, десять аспектов Бога в Его качестве Творца. Сфирот образуют мир Божьего света в цепи бытия. Вместе сфирот образуют «древо сфирот», чьи корни на небе, а крона на земле, рассматриваемое как динамическое единство, в котором проявляется активность Бога. Согласно Зо́гару, десять сфирот разворачиваются сверху вниз в следующем порядке: 1) Кетер («Венец»); 2) Хохма («Мудрость»); 3) Бина («Разум»); 4) Хесед («Милость [Бога]», «Любовь [Бога]»); 5) Гвура («Сила»), или Дин («Суд»); 6) Рахамим («Милосердие»), или Тиферет («Красота [Бога]»); 7) Нецах («Долготерпение», или «Вечность [Бога]»); 8) Ѓод («Величие [Бога]»); 9) Цаддик («Праведный»), или Йесод Олам («Основа Мира»); 10) Мальхут («Царство [Бога]») — сфира, которая в Зо́гаре отождествляется с Кнесет-Исраэль, мистическим прообразом Общины Израиля, и с Шехиной — Божественным Присутствием в мире. Совокупность сфирот образует космическое тело первочеловека. Каждая сфира отождествляется с определенной частью (органом) человеческого тела, а также с мужским или женским началом как частью первоначального единства. Мистическими воплощениями отдельных сфирот (кроме первых трех) предстают персонажи ТаНаХа. Каждая сфира несет в себе отражение всех других сфирот. Универсальная структура «Десяти сфирот» проецируется на все уровни жизни — на порядок и структуру Сотворения мира, на праотцев и создателей еврейского народа, на устройство души человека, на структуру еврейского национального общества и т.д., помогая увидеть единство мироздания.

17. Каменский А. Марк Шагал и российский художественный фон начала XX века. — С. 220.

18. Дальнейшее толкование символики сфирот основано на анализе традиций хасидской медитативной практики, сделанном в книге: Бесерман П. Каббала и еврейский мистицизм. Пер. с англ. А. Блеез. — М.: ФАИР-ПРЕСС, 2002. В книге разобраны основные каббалистические понятия на основе анализа учений и трудов крупнейших древних и средневековых каббалистов (рабби Акибы, автора «Зо́гара» Моше де Леона, Моисея Кордоверо и др.) и их переосмысление в хасидской традиции XVIII — XIX вв. (Баал Шем Товом, Маггидом из Межирича, р. Шнеуром Залманом). Обращение к такому толкованию обосновано широкой распространённостью и доступностью для понимания основных каббалистических образов и символов в хасидской среде XIX — начала XX вв.

19. Быт 12:1 — 12:2, 12:7, 17:1.

20. Рассказы о необычайном раби Нахмана из Браслава с комментариями р. Адина Штейнзальца (Эвен Израэль). Соотношение сфирот и библейских персонажей следующее: 1. Авраам — *Хесед*; 2. Ицхак — *Гвура*; 3. Яков — *Тиферет*; 4. Моше — *Нецах* — также *Даат*; 5. Аарон — *Год*; 6. Йосеф — *Йесод*; 7. Давид (иногда Рахель) — *Малхут*.

21. Бесерман П. Каббала и еврейский мистицизм.

**«КОЗОЧКА» (HAD GADIJA) ЭЛЬ ЛИСИЦКОГО —
«СКАЗ ПРО ДВА КВАДРАТА»: ОТ АКВАРЕЛИ К ГРАФИКЕ,
ОТ ЕВРЕЙСКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА
К КОНСТРУКТИВИЗМУ И СУПРЕМАТИЗМУ**

Леонид Кацис

Ни у кого не вызывает сомнений, что наиболее значимой и знаковой работой Эль Лисицкого периода киевской Культур-Лиги является классическая «Козочка» (Had Gadija), вышедшая в Киеве в 1919 г. Не так давно был опубликован в цвете и полностью¹ акварельный вариант «Козочки», хранящийся в Государственной Третьяковской галерее.

Теперь, когда два редких источника оказываются одинаково доступны исследованию, настает время анализа двух вариантов культур-лигивской книжки, с одной стороны, и некоторого подведения итогов ее исследования, с другой.

При этом необходимо отметить, что «Козочка» исторически оказалась, как указывают многие исследователи, вершиной т.н. «еврейского творчества» художника, однако она же оказалась и «концом» этого периода, за которым последовал период супрематический и конструктивистский. Период, который даже самые чуткие исследователи характеризуют так: «Отказ от фигуративности, начавший наиболее ярко выявляться в «Козочке» 1919 г., обретал все большую значимость. Впоследствии он станет основным приемом, который полностью проявится в «Проунах» Эль Лисицкого.

Хотя тяга Лисицкого к созданию модернистского еврейского искусства была сильной, его отход тоже впечатляет. За исключением трех-четырёх-летнего периода, в котором можно проследить поразительное развитие от его копий еврейского народного искусства 1916 г. и его бьющей через край декоративности «Пражской легенды» 1917 г., с водоворотом завихряющихся линий, к кристаллизации и завершенности его концепта и роста политического осознания происходящего в «Козочке» и ее обложке, вплоть до рывка от национального, культурного основания своего искусства к интернациональному, абстрактному подходу, свободному от любых локальных коннотаций².

С большей или меньшей степенью уверенности такую позицию занимают большинство исследователей, как до, так и после автора этих слов.

Между тем, это связано с одной проблемой, которую чаще всего не осознают сами исследователи. Дело в том, что супрематизм или другие варианты т.н. интернационального абстрактного стиля исследователи и зрители

воспринимают как стерильно космополитическое искусство, обращение к которому отрывает художника от его национальных корней. Между тем, как нам представляется, и как мы показали в ряде более ранних работ, кажущиеся предельно обобщенными, едва ли не архетипическими, супрематические квадраты витебских уновисовцев, к которым в до культур-лиговский период принадлежал и Эль Лисицкий, более чем окрашены как раз в национальные и конфессиональные тона. Знаменитые квадраты Казимира Малевича, включая и главный — черный квадрат — оказавшись в плотной еврейской среде витебских учеников Юдея (Иегуды) Пэна, обрели специфические черты, позволившие и самому Малевичу развить те их свойства, которые были связаны с христианской символикой (пусть первоначально и в теософском варианте), а Эль Лисицкому и еще некоторым его соратникам осознать плоские черные квадраты на черном фоне, как проекцию иудейского ритуального предмета Тфиллин, являющегося черным кубом на черном квадрате.

При этом, если Малевич осознавал себя новым Моисеем, а свои три квадрата как некий новый Храм, то неслучайно книга Эль Лисицкого называлась «Сказ про два квадрата». Ведь тфиллин бывает головной (*Шель Рош*) и ручной (*Шель Яд*). Один из них связан с Исходом, а другой — с Именем Всевышнего. Оба же этих тфиллин используются одновременно как выполнение заповеди из Книги Исхода. Более подробный анализ соотношения квадратов и мировоззрений Казимира Малевича и Эль Лисицкого был выполнен нами ранее, поэтому в дальнейшем мы будем на него опираться³.

Такой подход позволяет уравновесить две стороны диалога о национальном и интернациональном в искусстве и мировоззрении Эль Лисицкого, да и Культур-Лиги в целом. Ведь соотношение в ней национального и абстрактного актуально не только для Эль Лисицкого.

К тому же, и период 1916-1920, намеченный Р. Аптер-Габриэль, интересен не только с точки зрения позднейшей даты. Вот, что пишет исследовательница о периоде до 1916 г.: «Несмотря на тот факт, что «Пражская легенда» Эль Лисицкого оказывается первой его еврейской работой, дошедшей до нас, важно отметить, что она не обязательно пример его раннего стиля, но она манифестирует сознательную тягу художника к созданию собственно еврейского стиля. Никаких связей, позволяющих соотносить вихрящиеся линии «Пражской легенды» с тягучими линиями, говорящими о влиянии югендстиля из Дармштадта, не прослеживается. Сравнение с обложкой работы Эль Лисицкого для книги К. Большакова «Солнце на излете», которая появилась в 1916 г., делает ясным, что Лисицкий уже воспринял последние авангардные тенденции до того, как появились его чисто еврейские работы»⁴.

Таким образом, с учетом и вполне возможного раннего знакомства Эль Лисицкого с работами Казимира Малевича⁵, можно считать, что известный отход от живописной идеологии Шагала, которую можно проследить в ранних «еврейских» произведениях Лисицкого, к супрематизму Малевича был не просто отказом от ранних еврейских стилистических поисков в пользу т.н. интернационального стиля. Но, наоборот, он являлся закономерным этапом волнообразных и циклических уходов-возвращений, которыми полон творческий путь Эль Лисицкого. Поэтому и довольно безболезненный переход от «Пражской легенды» и акварельной экспрессионистской «идишской» «Козочки» к киевскому гуашно-графическому уже полу-кубистическому варианту «Хад Гадьи» и, далее, к странице витебского «Альманаха» УНОВИСА с его супрематической указкой «Яд» для чтения Свитка Торы, где два красных квадрата уже отбрасывают черный, и «Сказу про два квадрата» (где можно разглядеть и перевернутый объемно нарисованный тфиллин!) вместе с конструктивистско-супрематической сценографией для берлинской «Победы над солнцем» (основанной, в отличие от варианта Казимира Малевича 1913 г. на красном, а не на черном квадрате) представляется вполне закономерным развитием творческого пути еврейского художника Элизера Марковича Лисицкого.

Теперь обратимся непосредственно к «Козочкам» 1917-1919 гг. Исследователи неоднократно обращались к сопоставительному анализу двух вариантов иллюстрированной пасхальной еврейской песенки, однако делали это, на наш взгляд, слишком прямолинейно, с одной стороны, и, одновременно, слишком фрагментарно, с другой. На наш взгляд, оба подхода грешат определенной предвзятостью, а порой и политизированностью.

Р. Аптер-Габриэль считает, что акварельный и графический вариант отличаются не сильно. Исследователь сводит различия к стилистическим. Главное внимание уделяется ею политическим аспектам киевского издания Культур-Лиги, где откровенная кубистичность графического варианта оказывается знаком равноправия евреев после Октябрьской революции 1917 г. и пути народа к общечеловеческой культуре. При этом отмечается, что новая стилистическая направленность книжки Эль Лисицкого приближает ее к нееврейской графике художника революционного содержания.

Более того, новая стилистика киевского варианта, лишенная стилистической связи с иллюминированием древних Агадот, свидетельствует об ослаблении связи художника с еврейскими источниками⁶.

Существенные различия исследовательница находит лишь в самой первой картинке «Хад Гадьи», обозначенной буквой *ℕ* («Алеф») (илл. 1). Причем, Р. Аптер-Габриэль имеет в виду гуашный эскиз к будущей киевской книжке «Хад Гадья». Мы же включим в анализ еще один вариант первого

листа № («Алеф»), который сохранился в Третьяковской галерее и который не был доступен автору статьи в 1987 г. Это позволит сделать важный шаг в анализе семантики и листа «Алеф», и всей работы Эль Лисицкого в целом.

В сущности, гуашный вариант к книге 1919 является развитием первого акварельного варианта 1917 г. На обеих картинках радуга направлена слева направо, в то время как на картинке из книги радуга светит справа налево. Это, отметим, соответствует и направлению чтения еврейских слов в окончательном варианте.

Левый нижний край акварельного варианта представляет собой деревенскую сценку с кошкой, сидящей на крыше. Отец ведет козу на веревке, в то время как его сын отсутствует вообще. В качестве одного из зданий местечка можно определить стилизованное изображение Могилевской синагоги из знаменитого рисунка Лисицкого.

На втором, гуашном, варианте рисунка здание куда больше похожее на Могилевскую синагогу отделено от домов местечка. И если на акварельной картинке вообще нет козленка, а есть коза, то на гуашном варианте как раз видим козленка на руках мальчика, а на книжном мальчик уже кормит взрослую козу. А вот наличие головы козы на заднем плане над крышей дома ближе к правому углу картинке, действительно, может свидетельствовать о близости подобной композиции к Шагалу. Печатный же вариант с кошкой на крыше Шагала, как нам представляется, явно пародирует.

Есть, однако, одна важная деталь, встречающаяся на акварели, отсутствующая на гуаши и вновь появляющаяся в печатной версии. Это колодец-журавель. Как известно, он состоит из двух соединенных между собой бревен-рычагов, находящихся под острым углом. Нажимая вниз на угловой рычаг, мы поднимаем вертикальное бревно с ведром воды.

Как известно, вода наряду с палкой являются важными «персонажами» «Козочки», в чем нам еще предстоит убедиться.

Пока же обратим внимание на то, что фон, на котором происходит «действие» акварельного варианта, вполне мирный, желто-зеленый. А вот фон, на котором появляется сын, сначала с козленком, а потом с козой, — ярко-алый. Здесь трудно не увидеть зловещую символику. Тем более, что к выходу в свет культур-лиговской книжки кровавый шлейф еврейских погромов, резко ослабивший былой оптимизм евреев, уже прокатился по Югу России и Западному краю.

Не исключено, что и появление сына с отцом на красном фоне с козой, которой надлежит погибнуть, тоже не свидетельствует о даже начальном оптимизме художника. Ведь козочка, идущая по нормальному лугу, какая бы судьба ее ни ждала по воле Всевышнего, все же сохраняет надежду на лучшее, чего не скажешь о ребенке, стоящем на земле кровавого цвета.

Иллюстрации Э. Лисицкого из книги «Хад Гадья» («Козочка»).
Киев: «Культур-Лига», 1919. (литографии)



1. Лист א («Алеф»). Литография



2. Лист ב («Бет»). Литография



3. Лист ט («Далет»). Литография



4. Лист ה («Хей»). Литография



5. Лист 1 («Вав»). Литография



6. Лист 1 («Зайн»). Литография

Эта цветовая семантика сохраняется и во втором листе 2 («Бет») (илл. 2). В акварельном варианте кровь из шеи козы капает все на тот же зеленый или песчаный фон. А в гуашном и печатном варианте несоразмерно большая ярко-красная кошка разгрызает живот и вымя козы. При этом вместо луны и вечернего колорита акварельной версии, печатный вариант обретает страшноватый глаз, с небес наблюдающий за происходящим.

Следующая картинка 3 («Гимел») вновь существенно различается в двух, на сей раз, вариантах. Наблюдающий из угла картинке за происходящим улыбающийся юноша поразительно напоминает шагаловский прием введения в картину наблюдателя, обсуждающего события. Его, естественно, нет в печатном варианте. В остальном, за исключением мощной экспрессии схватки кошки и собаки, в отличие от акварельного варианта, содержательно этот лист не отличается от своего предшественника. Хотя тревожные тона места схватки животных в печатной версии противопоставлены вновь ночному сине-зелено-желтому колориту акварели.

Печатный лист 4 («Далет») (илл. 3), повествующий о том, как пришла палка и убила собаку, носит существенные сюжетные и мотивировочные отличия от акварельного варианта. Здесь сказывается разница в сюжетах первых листов, о которой мы говорили выше. Если в акварельном варианте палка, пришедшая в карающей руке с небес, прибывает собаку, а сами

облака радужных тонов покрывают верх рисунка, то в печатном варианте — иное. Палка, убивающая собаку, приходит не с небес, а оказывается отлетевшей частью колодца (т.н. «журавель»). И бежит к словившемуся как бы случайно колодцу или, наоборот, спасаясь от него, человек. Таким образом, Рука с небес заменяется здесь итогом человеческих действий, опасных для самого человека. В свою очередь, радужное небо заменяется серыми тучами.

Лист 1 («Хей») (илл. 4) тоже существенно отличается в двух своих вариантах. И здесь стоит прислушаться к словам публикатора акварельного варианта, который связал, но на наш взгляд, слишком жестко, сюжет первой «Козочки» с обстоятельствами романа Эль Лисицкого и художницы Полины Хентовой, которой посвящена акварельная «Козочка». В наиболее общем и лишенном животных или человеческих персонажей листе «Пришел огонь и сжег палку» художник изображает горящую палку, зажигающуюся от крылатого ярко-розового сердца. Похоже, что здесь реализовано некое подобие метафоры В. Маяковского «Любовь — пожар сердца». Об этом свидетельствует и благодатная атмосфера листа, веселенькие цветочки и сам огонь, никого реально не сжигающий.

Совершенно иное мы видим в печатной версии, где огромный, почти во весь лист язык огня с петушиной головой сжигает город, реализуя совсем другую метафору: поджечь — пустить красного петуха. Ни о каком огне любви речь здесь идти не может. Это уже огонь Гражданской войны и гибели еврейского мира.

Эта же мотивика продолжается и в паре следующих листов 1 («Вав») (илл. 5), где вода, как известно, «пришла и погасила огонь». «Горячее сердце» акварельного варианта, как бы вырвавшееся из земли на предыдущем листе, разворачивается острым кончиком вверх, голубеет (=охлаждается) водой из кувшина, который принесен на землю все той же рукой с небес, что и убила палкой собаку. Сердце же на крылышках улетает на «седьмое небо» от счастья. А вся эта картинка, особенно с рукой, проливающей воду из кувшина с неба, столь прямо напоминает, если не цитирует в обратном, «живом» варианте типичный сюжет с надгробий-мацев, где подобный кувшин, только «льющий» в обратную сторону, либо вообще сухой находится на могилах левитов. А это уже заставляет вспомнить и о мессианском содержании пасхальной песенки о «Хад Гадье». В типографском же варианте вода, вылившаяся из глаза, заливают огонь-петуха. Это изуродованное солнце-лицо с вытекающим глазом вновь заставляет вспомнить об исторической реальности массовых погромов времен создания книжки. Кроме всего прочего, если на предыдущем листе все небо было закрыто красным пожаром, а на листе «Бет»

тот самый глаз наблюдал с неба за алой кошкой, то на листе «Вав» небо просто белое, а весь огонь вокруг упавшего солнца с вытекшим глазом превращается в отблески хвоста красного погибающего петуха, сжигающего догорающую палку. Однако есть на типографском варианте этой страницы и еще одна особенность. Схватив два ведра на коромысле от огня, убегает человек с полными ведрами.

Следующая картинка ז («Зайн») (илл. 6) в акварельном варианте являет собой красно-фиолетового быка, выпивающего воду из реки, которая потушила огонь. На голубом небе, светящемся светом от взлетевшего на крыльях любви сердца, светит солнце. А в типографском варианте ярко-красный кровавый бык выпивает реку, едва обладающую признаками воды и бесцветную.

Интересно, что на листе П («Хет») в акварельном варианте резник довольно спокойно и натуралистично зарезает связанного быка (илл. 7). И действие это вполне представляется совершаемым с соответствующим для быка результатом. На типографском варианте резник лишь пробует лезвие ножа, как того и требует традиция (илл. 8). То есть темп действия «Козочки» в печатном виде несколько замедляется по сравнению с более ранним аналогом, и даже боле того, изображенное действие не полностью соответствует тексту.

И это расхождение двух сюжетов естественным образом продолжится и в дальнейшем. Если лист ו («Тет») акварельного варианта довольно банально демонстрирует то, как ангел смерти зарезает резника далеко не еврейским символом смерти — косой, то резник печатного варианта никем и никуда на небеса не уносится, а по еврейской традиции лежит мертвый на полу, а над ним горит свеча (илл. 9). Лишь на фоне красного занавеса находится на подставке типа пенька отрезанная голова быка. Понятно, что и открытое, без покрывала мертвое тело, и эта бычья голова абсолютно исключены в реальности. Это и придает всей сцене символический смысл. Ведь стоит закрыть дверь в комнату покойника, исчезнет с изображения и голова. А если исчезнет голова, то не понадобится и красное, цвета быка, пившего реку крови, полотнище. Оно займет свое законное место, на теле покойного. Однако ярко-красное полотнище вновь будет противоречить традиции. Впрочем, оно не будет противоречить кровавой реальности 1919 г.

А наибольших расхождений два варианта «Козочки» достигнут, что не удивительно, в последнем листе י («Юд»), который не только завершает 10 листов книги, но и заключает собой 10 сефироту Кабалы. На акварельном рисунке довольно веселый барочный громовержец молниями и волнистым мечом уничтожает ангела смерти, убившего резника (илл. 10). Но лежит он между двумя могильными камнями-мацевами, завершая тот мотив, о котором шла речь выше. Человекоподобное изображение полуязы-



7. Лист П («Хет»). Акварельный вариант



8. Лист П («Хет»). Литография



9. Лист ו («Тет»). Литография



10. Лист י («Юд»). Акварельный вариант



11. Лист 1 («Юд»).
Литография

ческого громовержца столь же мало соответствует еврейской традиции, как и коса-смерть.

Куда более осмыслен в рамках еврейских представлений последний лист печатного варианта (илл. 11). Карающий меч с рукой, исходящей из огромного глаза, не только убивает ангела смерти. Он одновременно оживляет и козочку, и резника, которые в печатном варианте обрамляют лежащего ангела смерти, а под глазом и рукой с мечом мы видим закрытый свиток, который, по-видимому, символизирует книгу жизни, что открывается и закрывается каждый Судный День — Йом Кипур. День, когда решаются судьбы всего живого на следующий год.

Так выглядят сюжеты двух (и частично, трех) вариантов книги Эль Лисицкого «Хад Гадья».

Теперь нам необходимо вернуться к самому началу, чтобы понять, каково место работы художника в том мировоззренческом синтезе, каким стала вся его жизнь. И здесь важно помнить, что не так уж случайно отличаются не только стилистические решения двух вариантов «Козочки», но и тексты на идише и арамейском языке. Причем нас сейчас интересует не столько стилистические различия, сколько различия числовые. Напомним, что в классическом варианте «Козочки» она была куплена за ДВА зуза. А в идишском варианте монет или денежек оказывается ТРИ. Казалось бы, это можно было объяснить особенностями поэтики. Однако ЦВЕЙ и ДРЕЙ ничем друг от друга метрически не отличаются. Поэтому позволим себе одно предположение. Эта разница — два и три — в древнем арамейском и относительно современном, да еще и сниженно-детском или шутовском варианте имеет в виду серьезную разницу между иудаизмом и христианством. Причем, если в древние времена, когда евреи говорили на арамейском языке, всем было ясно и очевидно, что мессиянский смысл ожидания Машиаха связан с наступлением всего лишь второго завета, то в новые времена, когда евреи говорят на идише, их окружает славянское население, для изобразительной культуры которого как раз и характерны антропоморфные боги, дующие из облаков, и коса-смерть. Именно для

еврейского окружения характерно ожидание второго пришествия и Третьего Завета. Отсюда и несколько славянизированный художественный язык акварельной «Козочки». Понятно, что события Гражданской войны не способствовали развитию этого настроения. Поэтому и стилистически более близкая к кубизму и авангарду вообще печатная «Хад Гадья» на самом деле куда более еврейская, чем это кажется на первый взгляд.

Эти рассуждения не выглядят голословными на фоне того, что произойдет в искусстве Эль Лисицкого практически сразу же вслед за его киевским культур-лиговским периодом.

Не говоря уже о том, что Лисицкому времен витебского УНОВИСа были вовсе не чужды вполне вербальные рассуждения о нынешних и следующих Заветах. Так, обращаясь к Казимиру Малевичу, Лисицкий писал о том, что был уже Завет Бога Отца, Бога Сына, прошел Третий Завет — Коммунистический, а он, Лисицкий, ждет от Малевича Четвертый Завет — Супрематический.

В свою очередь, как мы писали ранее, знаменитые квадраты на одежде УНОВИСовцев, помещенные у Малевича и его верных учеников на обшлаге левого рукава, символизировали как раз Второй Завет, в то время как такой же квадрат на обшлаге правого рукава Лисицкого символизировал все тот же Первый иудейский Синайский Завет. Если мы правы, и в витебский период знаменитые черные квадраты имели прямое отношение к тфиллин, то подобное их ношение сознательно нарушало соответствующие талмудические правила, где, в частности, запрещалось носить тфиллин поверх одежды. Однако у Лисицкого подобное нарушение могло означать как раз наступление Второго Завета, т.е. приход Машиаха. И не имело значения, сверху, справа или слева одет этот квадратик. Ведь у еврейского художника был «в запасе» еще один тфиллин — головной. Именно его перевернутое изображение и видели мы на красном шаре в «Сказе про два квадрата». Еще раз вернемся к предшественнику «Сказа» — рисунку из «Альманаха УНОВИСа». Там рычаг в форме еврейской указки «яд» указывает на два красных квадрата, находящихся под «Солнцем». И от этой пары «отваливается» третий — черный квадрат. В таком случае, мы имеем дело с двумя красными квадратами, которым вскоре в «Сказе про два квадрата» предстоит «победить солнце». Однако, в отличие от «дохлой луны» футуристов, Луна в иудаизме напрямую связана с Именем Всевышнего. Именно поэтому и благословляется луна в каждое новолуние. В свою очередь, Имя это находится и на тфиллине. Таким образом, мы встретились здесь уже с целым рядом небесных тел, которые встречались нам и в «Хад Гадья». Не обсудили мы здесь лишь самый первый символ, который как раз и отличает первые варианты «Козочки» от окончательного. Речь идет о радуге. В еврейской тради-

ции она является символом окончания Потопа, с одной стороны, и знаком союза со Всевышним. Однако появление ее может свидетельствовать и о том, что в общине умер праведник, и теперь она беззащитна. По-видимому, именно эти два смысла обыгрываются во всех вариантах «Хад Гадья», которые начинаются с радуги, повернутой в разные стороны. Не исключено, что эти повороты тоже могут иметь отношение к мессианскому смыслу книжек Эль Лисицкого о Козочке, как имеется подобный смысл во многих его сочинениях. Однако, как мы старались показать, смысл этот, равно как и степень еврейскости работ Эль Лисицкого зависит исключительно от целей и задач конкретного произведения, а его стилистические различия здесь вполне факультативны. Более того, у авангардистов типа Казимира Малевича или Эль Лисицкого постоянное прохождение последовательных этапов художественного развития человечества с периодическим переходом через временной «Ноль», означающий ощущение перехода из Эры в Эру или из Завета в Завет, является делом привычным, если не обязательным. Именно в этот процесс художественного осмысления своего времени в еврейских мессианских терминах и вписывается «Хад Гадья», опубликованная киевской Культур-Лигой в 1919 г. А тот факт, что в 1923 г. «Козочка» была переиздана Культур-Лигой в Варшаве, говорит лишь о том, что простенькая с виду книжка о песенке, исполняемой на празднике, посвященном Исходу из Египта, оставалась актуальной для художника уже и в супрематический его период, когда проблемы, стоявшие перед евреями первой трети XX века, проще не стали. В свою очередь, опыт анализа «Козочки» может оказаться актуальным и в наше время.

Примечания:

1. Эль Лисицкий. Козочка. Хад Гадья. — М., Дом еврейской книги. [2004]. Вст. ст. А. Канцедикаса. — 20 с. (Еврейская детская литература и искусство). К сожалению, это издание не свободно от ошибок и серьезных недостатков. См.: Кацис Л. Две «Козочки» // Книжное обозрение. — № 44. 25 октября 2004. — С. 8/PRO 2.

2. Apter-Gabriel R. El-Lissitzki Jewish Works // Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art. 1912-1928. Ed. by Apter-Gabriel R. — P. 123.

3. Кацис Л. Идеология витебского УНОВИСа, Иерусалимский Храм и Талмуд // Quadrivium. Festschrift Professor W. Moscovich. К 70-летию профессора В.А. Московича. — Иерусалим. 2006. — С. 321-332.; Кацис Л. «Ягвизм» Эль-Лисицкого и «моисеизм» К. Малевича // Jews and Slaves. — Jerusalem-Sofia, 2006. — Vol. 18. Messianic Ideas in Jewish and Slavic Cultures. — P. 222-238. Там же указаны ссылки на наши более ранние исследования.

4. Apter-Gabriel R. El-Lissitzki Jewish Works // Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art. 1912-1928. Ed. by Apter-Gabriel R. — P. 104.

5. Ibid. — P. 111.

6. Ibid. — P. 111.

МАРК ЕПШТЕЙН: ТВОРЧИЙ ШЛЯХ, СКУЛЬПТУРА, ГРАФІКА

Сергій Папета

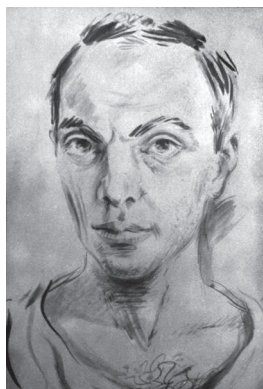
У 1966 р. головний хранитель фондів Державного музею українського образотворчого мистецтва (ДМУОМ, нині — Національний художній музей України) Дмитро Горбачов, перебуваючи у Москві, вперше почув про Марка Епштейна. Ірина Жданко (дружина Лева Крамаренка), розповідаючи про колишніх членів ОСМУ, зокрема згадала і Епштейна як видатного художника-авангардиста. Вона ж дала адресу його сестри Августи, що мешкала десь у Сокольниках. Августи Епштейн радо передала на зберігання до музею, все, що лишилося в неї по смерті брата. При тому вона зазначила, що чимало робіт зникло з помешкання брата після його раптової смерті. Теку з живописом і графікою Д. Горбачов забрав з собою, а скульптури, що зберігалися в майстерні учня Епштейна Герша Інгера, люб'язно переправили до Києва співробітники Третяківської галереї.

Знаючи, яка доля може чекати роботи колишнього авангардиста, Д. Горбачов записав твори М. Епштейна до науково-допоміжного фонду. Він не підлягав такому суворому ідеологічному контролю, як основний фонд музею. Оскільки нічого було й сподіватися на те, аби зробити виставку М. Епштейна в музеї, Д. Горбачов звернувся до голови Спілки письменників України П. Загребельного з пропозицією організувати виставку в клубі спілки, де цього 1966 р. було вже проведено виставку О. Богомазова. Згоду було отримано. Проте, коли залишалося привезти і розвісити роботи (а було це вже у 1967 р.), Д. Горбачову повідомили, що все відмінється, оскільки Ізраїль саме в цей час здійснив напад на арабські країни. Виставку єврейського митця за тих умов було б сприйнято, як демонстрацію підтримки дій, які офіційно засуджувалися Радянським Союзом. 1970 р. Д. Горбачова було звільнено з посади за популяризацію мистецтва українського авангарду і відтоді твори М. Епштейна пролежали у запасниках до початку 1990-х рр.

Автор цієї статті вперше побачив роботи М. Епштейна 1993 р. в оновленій експозиції ДМУОМ. Серед полотен О. Екстер, Д. Бурлюка, А. Петрицького, В. Пальмова особливу увагу до себе привернули дві графічні роботи в кубофутуристичній манері, підписані абсолютно невідомим прізвищем. В музеї про М. Епштейна нічого повідомити не змогли і порадили звернутися до Д. Горбачова. З цього моменту впродовж двох років тривали пошуки в архівах, бібліотеках, зустрічі з людьми, які хоча б щось могли розповісти про художника.



1. М. Епштейн ліпить голову проф. Гер'є.
Фото. 1940-і рр.



2. Автопортрет. Ол.,
акв., пап. 1930-і рр.

Зокрема в Державному архіві м. Києва пощастило розшукати особову справу М. Епштейна, коли він навчався в Київському художньому училищі. В Державному архіві-музеї літератури і мистецтва по документам, які туди було передано Д. Горбачовим, вдалося частково реконструювати московський період життя і творчості художника. Окремі публікації в періодиці 1920-30-х рр. і видання Культур-Ліги, оформлені М. Епштейном, було знайдено в ЦНБ ім. В.І. Вернадського (нині — Національна бібліотека України). Завдяки особистим зустрічам з ученицею О. Екстер Лією Дроб'язко-Вайсблат, ученицею М. Епштейна Раїсою Марголіною, художницею Іриною Жданко почав складатися живий образ непересічної людини, видатного художника і педагога. Зрештою 1995 р. в Українській академії мистецтва (нині — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури) автор статті захистив дипломну роботу на тему «Творчість Марка Епштейна». Про те, наскільки на той час ім'я М. Епштейна було невідомим навіть фахівцям, свідчить коротенька ремарка керівника дипломної роботи П. Білецького, зроблена ним на титулі рукопису після першого ознайомлення з текстом: «Начать следует с того, что имя Марка Эпштейна в настоящее время почти забыто, даже не всякому специалисту известно. А был он, между тем, художником незаурядным, можно даже сказать — выдающимся. Скучна и литература, посвященная Эпштейну».

Справді, публікацій, присвячених М. Епштейну за життя, поки що вдалося знайти небагато. 1928 р. в 4 числі часопису київської Культур-Ліги «Ді ройте вельт» з'явилася стаття А. Лур'є «Марк Епштейн». Разом із загальними роздумами про еволюцію форми в скульптурі, автор не зовсім

точно викладає факти біографії художника і фрагментарно аналізує формотворчі принципи його скульптури другої половини 1920-х рр. Так само частково торкається А. Лур'є графіки Епштейна, але тут в його висновках чималу роль починає відігравати ідеологічний аспект. Попри всі недоліки зазначеної статті, автор все ж таки точно виокремлює в художньому обдаруванні М. Епштейна головне — особливе відчуття узагальненої монументальної форми.

Більш ґрунтовний характер мала стаття Г. Адольфа «Художник Марк Епштейн», яка з'явилася 1930 р. в 6 числі часопису «Життя і революція». Автор послідовно простежує еволюцію творчості художника через імпресіонізм, модерн, кубізм, архаїку до монументально-синтетичного мистецтва. Г. Адольф стисло і точно характеризує кожен з періодів, а також називає пов'язані з ними твори. Це тим цінніше, оскільки на сьогодні даний матеріал — єдине джерело, з якого можна отримати уяву про ранній період творчості художника.

Деяке враження про графіку М. Епштейна початку 1920-х рр. можна отримати з дошкульної рецензії Є. Кузьміна на виставку художників Культур-Ліги, яка була опублікована 1922 р. в 5 числі тижневика «Искусство». Особливе роздратування автора викликав «Цикл кравців» М. Епштейна. Є. Кузьмін характеризує роботи М. Епштейна, як «...плоские кусочки, напоминающие по рисунку части человеческой фигуры».

Решта інформації, яку вдалося знайти, розпорошена в численній періодиці 1920-х рр., присвяченій питанням мистецтва. Це, зазвичай, невеликі рецензії або дописи про театральні вистави, де М. Епштейн згадується як сценограф. В київському тижневику «Нове мистецтво» в 7 числі за 1927 р. знаходиться фотографія сцени з вистави театру Кунст-Вінкл «10 днів в тресті», оформлена М. Епштейном. В 17 числі тижневика того ж року художній керівник Державного єврейського театру Е. Лойтер в інтерв'ю повідомляє про запрошених в театр художників, серед яких і М. Епштейн. В 27 числі знаходимо такий допис: «Державний єврейський театр в Одесі в першій половині сезону показав уже шість постановок. З поміж нових першою пройшла комедія «Ристократн» («Аристократи») за Шолом-Алейхемом в обробці Волкенштейна, в постановці режисера Н. Норвуд і оформленні сцени худ. Епштейна». В 9 числі тижневика «Театр-клуб-кіно» за 1927 р. було надруковано допис «Еврейская госдрама», в якому директор Державного єврейського театру, зокрема, зазначає, що для роботи в театрі було запрошено з Києва професора Епштейна. В 16 числі того ж року надруковано рекламну афішу вистави «Койменкерер» в оформленні М. Епштейна. В київському часописі «Радянське мистецтво» за 1928 р. знаходимо короткі дописи про єврейський театр Кунст-Вінкл. Зокрема в 1 і 7

числах прізвище М. Епштейна згадується в зв'язку з постановкою вистав «Трест» і «10 днів в тресті».

Після смерті М. Епштейна в 1949 р. його ім'я знов потрапило до друкованих видань тільки 1967 р. Д. Горбачов розмістив декілька репродукцій його творів в своїх статтях «Забуте повертається» в часописі «Дніпро» і «Народжене революцією» в часописі «Наука і культура» (обидві — 1967). Декілька робіт М. Епштейна також потрапили до 5 тому «Історії українського мистецтва». Пізніше, завдяки зусиллям Д. Горбачова репродукції графічних творів художника потрапили до книжок «В сім'ї вольний новий» (К.: Дніпро, 1972) і «Український радянський памфлет» (К.: Дніпро, 1984). Протягом 1991-93 рр. в статтях Г. Казовського, присвячених єврейській культурі і мистецтву, М. Епштейн згадується як один з провідних художників Культур-Ліги. В 1990-91 рр. в Загребі, а в 1993 р. в Мюнхені і Тулузі відбулися виставки українського авангарду, де були представлені дві кубофутуристичних композиції М. Епштейна. В пресі тих років неодноразово згадувалося його ім'я в контексті цих резонансних виставок. 1998 р. в 21-22 числах культурологічного альманаху «Хроніка-2000» було опубліковано великий фрагмент дипломної роботи автора даної статті під назвою «Формула крові»¹. Згодом вийшли друком публікації О. Лагутенко², Л. Амеліної³, присвячені постаті майстра та його мистецтву. І нарешті, останніми роками одна за одною в Національному художньому музеї відбулися виставки, де були представлені твори Марка Епштейна. Спочатку, в 2007 р. його роботи експонувались на великій виставці «Культур-Ліга. Художній авангард 1910-1920-х років», що було відображено в прекрасно виданому каталозі⁴. А в 2010 році відбулася перша посмертна персональна виставка художника «Марк Епштейн. Повернення майстра», де художник з'явився широкому глядачу в усьому різноманітті творчості⁵.

Дана публікація включає частини перекомпонованого і доопрацьованого тексту дипломної роботи автора цієї статті, а також новий матеріал щодо творчості і педагогічної діяльності М. Епштейна.

Марк (Мойсей) Епштейн народився 19 лютого 1899 р. в родині кустаря-кравця в м. Бобруйську. Невдовзі родина перебралася до Києва, де Епштейни оселилися за адресою: Хрещатик, 54. Єдиний цілком певний факт дитинства Марка пов'язаний із здібностями до скульптури, які виявилися в досить несподіваній ситуації. Цей випадок повіла у своєму листі до директора музею українського мистецтва І. Говді сестра художника. Вона згадувала, що якось узимку мати послала десятирічного Марка по воду. Занепокоєна тривалою відсутністю сина, вона разом з донькою пішла на розшуки. Вони побачили його у дворі, де Марк в оточенні юрби зацікавлених сусідів захоплено ліпив зі снігу скульптуру Льва Толстого. Цей момент



3. Віолончеліст. Ол., туш, перо, пап.
Поч. 1920-х рр.



4. Родина. Ол., туш, перо, пап.
Поч. 1920-х рр.



5. Містечковий єврей. Туш, перо,
пап. Сер. 1920-х рр.



6. Буржуа. Акв., пап. 1927-28.



7. Чоботар. Туш, перо, пап.
Сер. 1920-х рр.



8. Прачки. Туш, перо, пап.
Кінець 1920-х рр.



9. Музики. Ол., акв., пап.
1927-28



10. Голова сільради. Ол., акв., пап.
1927-28

зафіксував відомий фотограф Гальперін, що мешкав по сусідству. Світлина і невеличкий коментар до неї потрапила до київської преси. Августа Епштейн в своєму листі до музею стверджує, що фото Марка біля скульптури «снігового діда» Толстого є в музеї письменника в Ясній Полянці.

12 січня 1911 р. у 12-річному віці Марка Епштейна було зараховано до Київського художнього училища вільним слухачем 1-го класу. Навчання виявилось для хлопчика нелегким і, перш за все, через бідність батьків. В його особовій справі є документи, які свідчать про плачевний стан бюджету родини Епштейнів. 27 серпня 1914 р. батько Цалер Давидович подає прохання вносити плату не за півріччя, а по чвертях, тобто дрібнішими сумами. 1 квітня 1913 р. канцелярією училища було видано посвідку, в якій зазначено відмінні поведінку й навчання Епштейна, а також його вкрай нужденний стан. Посвідку було адресовано на ім'я Симона Абрамовича Грінберга як підставу для надання допомоги. Збереглося також прохання батька художника від 2 жовтня 1913 р. про звільнення сина від додаткової оплати за навчання. У проханні було відмовлено через фінансові труднощі, які переживало училище. Чергову посвідку, знову ж таки із зазначенням відмінних успіхів у навчанні, було видано Епштейнові 28 серпня 1915 р. для подання барону Володимиру Гораційовичу Гінзбургу. І знов-таки, бозна вкотре простягнута рука лишилася порожньою.

Далі з особової справи довідуємось, що лише 4 травня 1916 р. (через 5 років після вступу!) Епштейн написав прохання про його допуск до складання іспитів із загальноосвітніх дисциплін⁶. Тільки після цього його могли зарахувати дійсним учнем училища. Останнім документом з тоненької течки є власноручне прохання М. Епштейна на ім'я директора від 12 грудня 1918 р.: «У зв'язку з хворобою я не міг відвідувати училище протягом 17/18 навчального року, що засвідчує надана мною медична довідка. Прошу вважати мене серед учнів КХУ»⁷. У медичній довідці лікар Мошкович засвідчує, що його пацієнт хворіє на порок серця, зокрема має ваду другої стулки, а також страждає на хронічний бронхіт, через що влітку був направлений на лікування до Криму.

З статті Г. Адольфа «Художник Марк Епштейн» дізнаємось, що 1918 р. він закінчив скульптурне відділення Київського художнього училища. Звідси ж отримуємо уяву про початковий період творчості художника, оскільки всі його ранні роботи втрачені. «До 1915-16 рр. у творчості триває «імпресіоністичний період». Він перебуває під впливом Родена і Меньє. За цей час він творить ряд барельєфів і невеличких групових композицій, кілька портретних погрудь. З 1915 р. періодично буває в Москві. Його починають цікавити питання компактності, фактури скульптурного матеріалу. Разом з тим його тягне до модернізму. В цьому стилі він творить у цей період



11. Дівчата. Ол., акв., пап.
1927-28

них образотворчих традицій і авангардних течій в сучасному мистецтві. У щоденниках Соломона Никритіна є запис: «Літо 1916 року... Безлад. Самотність. Шукаємо наш шлях. Гольдфейн, Ельман, Рибак, Епштейн і Пайлес. Рибак приїхав. Усупереч гуркоту грому, він завжди відчуває експресію крові (смысл, що об'єднує єврейську націю, етнос). Зима 1916 року. Виставка подала формулювання цієї крові. Формація сутності і формація духу. Ця експресія розпочалася 1917 року»⁹. В рецензії на виставку, згадану Никритіним, маститий мистецтвознавець Яків Тугенхольд писав: «Епштейн — чудовий рисувальник і стиліст, хоча в його стилізаціях є дивна суміш. Він урівноваженіший за Рибак, а в його композиціях більше замкнутості; в його графіці багато соковитості й чіткості, — недарма він добрий скульптор, котрий монументально відчуває форму»¹⁰.

5 скульптурних голів, ряд вільних композицій, портрети з натури, два великих композиційних барельєфи, серед них барельєф «Збирання плодів». 1918 року він закінчує свою освіту. Починається третій період його творчості, період захоплення кубізмом. З самого початку цього періоду питання теми перестає домінувати в його роботах. Він вибирає і оформлює скульптурний матеріал, щоб розв'язати абстрактно-формальні завдання сполучення структурних мас, організації обсягів, виявлення динаміки, рівноваги тощо. Скульптор творить кілька голів, погрудь і торсів — з них слід відзначити великий скульптурний торс «Робітник»⁸.

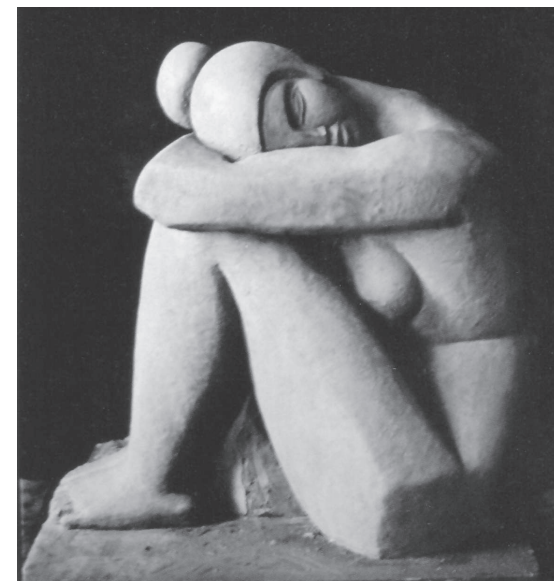
В наведеній цитаті з статті Густава Адольфа не згадано один суттєвий факт творчої біографії художника, який визначив напрямки стильових шукань 1916-18 рр. Ці шукання були пов'язані з формуванням національного мистецтва, створенням оригінального єврейського стилю на ґрунті народ-



12. Робітниця.
Початок 1920-х рр.

13. Робітник.
Початок 1920-х рр.

14. Відпочинок. 1918



Кульмінацією втілення принципів національного стилю в мистецтві стала діяльність художників, що утворили секцію мистецтва Культур-Ліги. Цю позапартійну організацію було засновано в Києві у квітні 1918 р. В період з 1918 по 1920 рр. Культур-Ліга існувала як незалежна інституція, що практично монополює здійснювала роботу у всіх сферах культури на їдиш, а з 1920 по 1924 рр. відбувався процес поступового її підпорядкування Наркомосу.

1919 р. було створено Художню секцію Культур-Ліги. До її складу увійшли найталановитіші єврейські митці Києва, а також утікачі з охоплених голодом і громадянською війною Москви й Петербурга. Серед них: І.-Б. Рибак, Б. Аронсон, М. Епштейн, О. Тишлер, І. Рабинович, С. Никритін, Е. Лисицький, Й. Чайков, А. Маневич та ін. На думку ідеологів Культур-Ліги мистецтво мало слугувати одним з найважливіших національно-культурних пріоритетів, воно мало стати невід'ємним атрибутом "сучасного" народу, важливою сферою національного самовираження. В зв'язку з цими ідеями формуються уявлення про «національне мистецтво» і «єврейського художника». Молоді єврейські митці звертаються до пошуків нової художньої мови, формальних «пластичних» основ національного мистецтва. Вони намагаються знайти «автентичну» національну художню традицію, щоб на її основі створити сучасний «єврейський стиль».

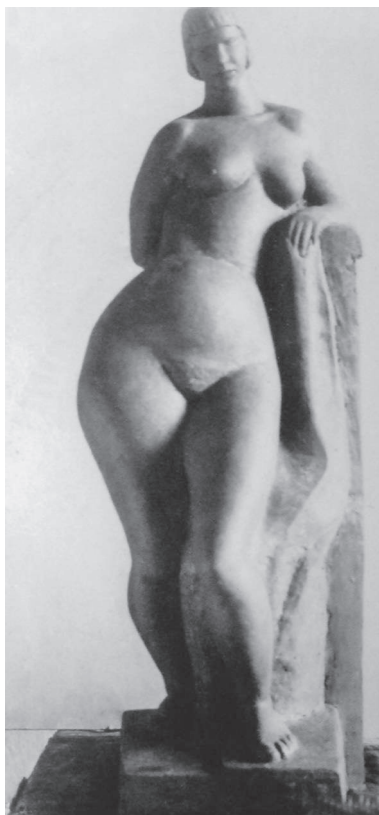
Процес пошуків нової виразності в єврейському мистецтві яскраво проявився в творчості і педагогічній діяльності М. Епштейна, який посів одне з чільних місць в художній секції Культур-Ліги. Серед найвизначніших робіт початку 1920-х рр. варто згадати кубістичні скульптури, де він вирішує абстрактно-формальні завдання сполучення структурних мас, організації об'ємів, виявлення динаміки, рівноваги тощо. Аналітичний процес усвідомлення форми розвивався від уявлення фігури як сукупності первісних обсягів до більш абстрагованої гри площин і об'ємів. Наприклад, в скульптурі 1918 р. «Відпочинок» Епштейн лише злегка геометризує тіло молодої жінки, узагальнюючи його як цілісний обсяг. Надалі, тіло він починає трактувати не як сукупність кісток і м'язів, а як поєднання об'ємних модулів, що являють собою комбінацію абстрактних об'ємів, змонтованих в цілісну монументальну форму. Це добре видно на прикладі скульптури «Робітник». Починаючи з 1922 р. можна говорити про вплив кубофутуризму і, в меншій мірі, конструктивізму на формування образу скульптур М. Епштейна. Для нього стилістика кубофутуризму цікава насамперед з огляду на подальший аналіз головної форми — людського тіла. Справжнім віртуозом демонструє він себе в таких скульптурах як «Робітниця» і «Пані в капелюшку». Г. Адольф у

своїй статті писав наступне: «Як яскравий зв'язок тяжіння художника до синтетичної скульптури треба відзначити зроблену в 1922 році «Жінку у капелюсі». У цій речі, задуманій як абстрактна комбінація геометричних форм, скульптор розв'язав обсягові й просторові завдання з добром контрастових матеріалів. Надзвичайно цікаво розв'язано момент відношення кривих і прямих ліній, обсягів і площин»¹¹. Незважаючи на абстрактність завдань, які Епштейн вирішує в скульптурах «Робітниця» і «Пані в капелюшку», характерною ознакою його манери є те, що він залишає в них ознаки антропоморфності. Нехай навіть, як у цьому випадку, людська фігура є зображальним мотивом.

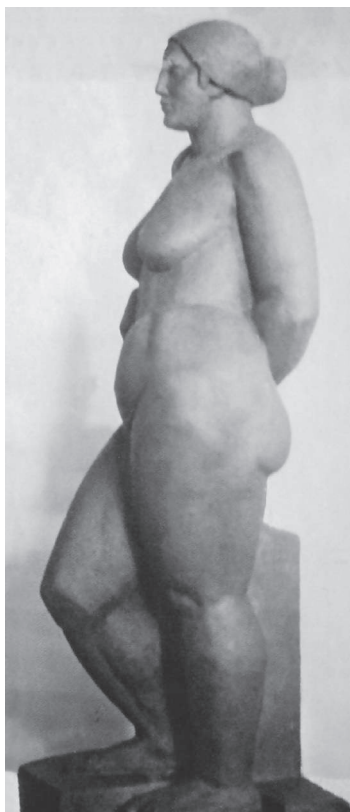
Розвиток аналогічних тенденцій спостерігається також і в графіці художника. До цього часу відносяться п'ять кубофутуристичних рисунків: «Родина», «Двоє», «Віолончеліст», «Кравець», «Молочниця». Пошуки монументальної форми тут поступаються організації двовимірного зображення на площині аркуша. Вони позначені чіткістю композиційної побудови, лаконічною конструктивністю постатей і речей, урівноваженістю в поділі світла й тіні, ясністю зображувального мотиву. Тут, як і в кубофутуристичних скульптурах, Епштейн зберігає виразні ознаки людської фігури. Використовуючи геометризацию обсягів, деформацію структури і зміщення просторових відношень, розкладання зображення на площини, що перетинаються, Епштейн, разом з тим, всюди дотримується міри, яка зберігає цілісне сприйняття форм і їхніх співвідношень на картинній площині.

Загалом слід зауважити, що вищезгадані роботи виконано з чудовим відчуттям стилю та його специфічних можливостей. Побудові просторово-предметного середовища притаманна чіткість і простота креслень. Зображення здебільшого утворюються площинами простої конфігурації. В жодному з рисунків немає надмірного подрібнення і ускладненості форми. Завдяки цьому зберігається чіткість і цілісність зображення. Разом з тим Епштейн майстерно уникає в своїх рисунках сухості і схематизму. Це досягається здебільшого через використання прямих криволінійних форм. Так, скажімо, на всіх рисунках жіночий тулуб подібний до елегантного корпусу музичного інструмента або до «кравецького манекена будь-якої киево-подільської майстерні».¹²

На початку 1920-х рр. М. Епштейн захоплюється архаїчною скульптурою Стародавнього сходу. Г. Адольф в своїй статті пише про це так: «Після закінчення формальної освіти в Епштейна чимраз більше починає виявлятися потяг до монументально-синтетичного мистецтва, що через кубізм приводить його до періоду захоплення архаїчною скульптурою Єгипту і Асиро-Вавілонії. Чітка конструктивність, узагальнена й спрощена мону-



15. Оголена. 1920-і рр.



16. Фігура невідомої. 1920-і рр.

ментальність відповідали творчому напрямкові майстра. Шукаючи максимально простої і стислої скульптурної форми, він у своїх творах того часу бере від натури найістотніше. В такому духові виконанні його твори виставлені на Київській Єврейській художній виставці 1920 року — три жіночі голови (гіпсові), трактовані в стилі архаїчної скульптури».¹³

Г. Адольф в своєму аналізі випускає одну суттєву подробицю — цікавість до монументальної пластики Стародавнього сходу була популярна в колі митців Культур-Ліги і мала чітко окреслений національний характер. Дисципліну кубістичного мислення Епштейн з успіхом використовує в побудові архаїчних за стилем скульптур, де монументальність статичної форми сполучалася з чіткою логікою основних об'ємів фігури. Результатом узагальнення кубізму і архаїки стали скульптури середини

1920-х. В цих роботах архітектоніку абстрактних об'ємів майстер «одягає» в архаїчне вбрання вагритої плоті, наповнюючи форму сучасним змістом. Узагальнений реалізм образів євреїв селян, робітників, діячів культури сполучається з внутрішньо обумовленою експресією, характерною для художнього мислення єврейських митців. Внаслідок такого складного синтезу формується своєрідний варіант авангардної скульптури, що відповідає формальним та ідеологічним засадам «єврейського стилю». Разом з тим, незалежно від ролі, яку відігравали національні міркування у зверненні до скульптури Єгипту і Асиро-Вавілонії, її велична монументальність сама по собі була близька характеру обдарування М. Епштейна.

Починаючи з 1921 р. з Києва розпочався відтік єврейської інтелігенції. Це була реакція на «зрадянщення» Культур-Ліги і примусове підпорядкування її радянським органам. Зокрема Аронсон і Рибак опинилися в Берліні. Чайков, Шифрін, Тишлер, Никритін перебралися до Москви. Ще раніше, 1919 р., виїхав до Вітебська Лисицький. 1922 р. було засновано художню секцію московської Культур-Ліги. Тоді ж відбулась остання виставка в межах цієї організації, т. зв. виставка трьох, де експонувалися твори М. Шагала, Н. Альтмана, Д. Штернберга. 1924 р. московська Культур-Ліга визнала за неможливе провадити подальшу діяльність.

Короткий період «єврейського ренесансу» підсумував Б. Аронсон: «Спільність прагнень, схожість митців цієї групи — річ не випадкова, а глибоко органічна. Це художнє явище, вага якого — не в запротокольному факті, а в природному образі ідеологічних настроїв цілої епохи. [...] Оскільки воно було іноді головним, шаблонним і таким, що перебувало поза малярською культурою, остільки воно негативне. Трафаретність на-



17. Шахтар. («Робітник-забійник»). Друга половина 1920-х. рр. (можливо це скульптура, виконана у 1928 р. для вестибюлю Академії наук)

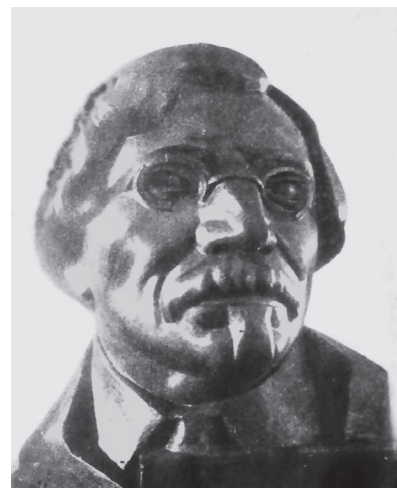
перед поставлених завдань відхиляє від проблеми створення чистого стилю. Однак було знайдено чимало живих форм, які, навіть не ховаючись за старими шаблонами, не втратили потужності й зуміли зберегти свою внутрішню теплоту й живучість».¹⁴

М. Епштейн виявився одним з небагатьох, хто залишився в Києві. Тоді, як його колишні колеги по Культур-Лізі, кожен по-своєму, вже пристосовувалися до умов радянського мистецтва, він залишався суто єврейським митцем. Звідтоді, як єврейський рух втратив свою самостійність, у творчості Епштейна дедалі більше знаходять вияв національні мотиви. У скульптурі він створює портрети таких діячів єврейської культури, як письменник Шолом-Алейхем і композитор Кунін. Його постійними «моделами» стають єврейські трударі. В 1920-х рр. Епштейн — серед найактивніших ілюстраторів книжок та журналів на їдиш, які виходили друком у видавництві Культур-Ліги. Також він оформлює ряд вистав ГОСЕТу (Державного єврейського театру) і театру Кунст-Вінкл, створює велику графічну серію, присвячену євреям-землеробам.

Період з 1923 по 1930 рр. став найпродуктивнішим часом у творчості митця. Продовжується еволюція скульптури, якій, за висловом Г. Адольфа, притаманна монументально-синтетична форма. Тут Епштейн підсумовує увесь попередній досвід для створення лаконічної монументальної форми, в якій органічно сполучалося б реалістичне трактування натури з елементами архаїки і кубізму. В цей час Епштейн обмежує коло своїх героїв представниками найнижчих соціальних верств. Він умисне обирає якнайпримітивніші «екземпляри», так би мовити, «низи низів». Справді, якщо в скульптурі поч. 1920-х «Пані в капелюсі», малюнках «Двоє», «Родина» Епштейн, характеризуючи своїх персонажів, дає прикмети городян з буржуазно-інтелігентського середовища, то вже в скульптурі 1924 р. «Жінка, яка несе» перед нами сучасна «Віллендорфська Венера», жіноча істота украй примітивна зовнішнє і внутрішнє. Таке зниження образу героя має своє логічне пояснення.

Причини слід шукати в глобальній переоцінці естетичних цінностей, характерній для межі XIX — XX ст. Митці більше не йняли віри ефемерним властивостям витонченої, шляхетної, вишуканої форми, що надто довго гіпнотизувала око митця і глядача. Вони намагалися відчувати ґрунт під ногами, пізнати початкові форми і властивості світу, що знаходиться в безперервному розвитку. В цьому контексті тенденції модерністських течій в мистецтві змикалися з ретроспективними екскурсами в мистецтво давнини.

З першого погляду на скульптури М. Епштейна др. пол. 1920-х рр. стає зрозумілим, що він не поділяв оптимізму більшовиків щодо тієї ролі, яку



19. Шолом-Алейхем. 1925



19. Людина з люлькою. 1929

вони відводили в новому житті людині-трудівнику. В міфі про свідомого радянського трударя все було уможлядно. Але саме ця уможлядність оголошувалася радянською ідеологією як істина. Уможлядна ідея народила уможлядного героя, який під пильним наглядом керівників культури утвердився в уможлядному мистецтві. В мистецтві визначальну роль починає відігравати своєрідний ідеологічний грим. Без ідейних оцінок все ставало непевно, розпливчато, нереально.

Водночас залишався справжній, неідеологізований трудівник і його реальна роль у суспільстві. Знімаючи всі штучні нашарування, Епштейн намагається досягти основи буття людей нижніх верств суспільства. Митець виокремлює те, що не в змозі скасувати жодна ідеологія, хіба що разом із самим життям. Це — дітонародження і праця. До того ж Епштейн дає зрозуміти, що ніякі ідеологічні і соціальні процеси не в змозі суттєво вплинути на роль трудівника в суспільстві. В його інтерпретації жінка, мати, робітник, селянин уособлюють фундамент суспільства, його родючий шар. Відповідно до цього художник шукає форму незалежну від ідеології і позбавлену поверхової ефектності.

Справжньою первісністю віє від скульптури «Мати з дитиною». Це своєрідна апологетика біологічного материнства. Тут виявлено непохитний принцип відтворення роду людського. Епштейн зумисне прибирає з натури все, що хоч якимось чином може прив'язати свідомість глядача до сучасного стереотипу сприйняття жінки. Відсутні краса форм, еротичність,

емоційність, інтелект — всі покрови знято! Гола сутність. Проте, яка міць у незграбний гіпертрофований постаті, скільки вітальної сили в ній! Справді, фундаментальний принцип, фундаментально втілений в скульптурі.

Так само, в згадуваній вище роботі 1924 р. «Жінка, що несе» Епштейн недвозначно підкреслює лише загальні ознаки жіночості, трактовані на вимисне примітивно. А от в скульптурі «Та, що стоїть» разом із зовнішньою ваговитістю пропорцій присутнє класичне розуміння жіночої фігури. Графічно окреслений профіль обличчя, узагальнений об'єм волосся, що нагадує шолом, асоціюється з суворою пластикою скульптурного оздоблення храмів Еллади часів ранньої класики.

На фотознімках чоловічих скульптур цього періоду здебільшого представлені робітники і селяни. Тут, як і в скульптурах жінок, Епштейн немов протистоїть всьому штучно вигаданому, прагнучи відобразити «авангард» суспільства, таким, як він його розумів. Його роботи геть позбавлені т. зв. класового підходу, хоча вже тоді кон'юнктурники захопилися добре оплачуваними експериментами, намагаючись «витиснути» з образу трударя якийсь новий зміст, аби обґрунтувати його історичну місію. Годі й казати, що роботи Епштейна не користувалися попитом на радянському ринку навіть у той, ще досить привільний час.

Стилістично постаті робітників і селян продовжують головну лінію творчості М. Епштейна — створення монументальних форм і образів. Прикладом оригінального поєднання реалістично трактованої фігури робітника з абстрактно-конструктивними мотивами слугує скульптура 1925 р. «Будівельник». Тут фігура напружено працюючого чоловіка разом з конструкцією, яку він тримає, утворює форму гостроверхої арки. Узагальнені об'єми масивного тіла робітника нібито злиті з сталою формою арки. Однією з кращих робіт цієї серії є барельєф 1927 р. «Вантажник». Епштейн вільно використовує різноманітні формальні прийоми для створення виразного образу моделі. Він гармонійно сполучає геометричне узагальнення об'ємів з реалістичною ліпкою форм, використовує прийоми площинного і перспективного трактування фігури, деформує окремі частини тіла, не порушуючи його цілісного сприйняття.

1928 р. Епштейн виконує на замовлення дві скульптури для вестибюлю Академії наук УРСР. Це цілком реалістичні твори — «Шахтар» і «Єврей-землероб». Порівняно з сухуватим, до певної міри умоглядним образом шахтаря природно і переконливо сприймається землероб. Аніскільки не схематизуючи форми, скульптор, разом з тим, не вдається і до натуралістичної описовості, створюючи воістину епічний образ селянина. Скульптура майже тепла від відчуття живої сили тіла, модельованого з справжньою пластичною майстерністю.

В 1920-ті рр. Епштейн повною мірою реалізує свій талант портретиста. Він створює низку образів діячів єврейської культури, робітників і селян. Підвищена експресивність образів притаманна двом роботам 1925 р. — «Голова єврея-колоніста» і портрет Шолом-Алейхема. В образі колоніста ця експресивність набуває навіть дещо гротескного характеру. В рисах цього обличчя не прозирає оптимізм звільненого єврейського трударя. У Епштейна він виморений, безрадісний, скорений важким життям — різко видається ніс, глибоко запади щоки, гостро окреслено вилиці. На додачу скульптор «саджає» голову на кубізований об'єм, що надає їй вигляд монументу. Це своєрідний скорботний пам'ятник усім єврейським колоністам, примусово переміщеним на цілинні землі радянською владою. На відміну від образу єврея-колоніста Портрет Шолом-Алейхема — це концентрований вираз думки і волі. В цьому образі, кажучи словами С. Никритіна, втілено «формацію духу і формацію сутності». В ньому відчувається «експресія крові». Сувора узагальненість образу в дусі Давнього Єгипту притаманна портрету композитора Куніна. Все життя, весь зміст занурюються вглиб, залишаючи на поверхні безпристрасний образ, що випромінює потужну енергію. Тут присутнє відчуття величчя й таємниці, якою завжди оповито творчість.

Галерею трударів даної серії завершують дві скульптури — «Портрет невідомого» (1926 р.) і «Людина з люлькою» (1928 р.) Виникає враження, що чимдалі автор посилює внутрішню полеміку з сучасністю. Схоже на те, що Епштейн шукає формулювання людини натовпу, одиницю виміру безликих мас, якими так полюбили маніпулювати більшовики. Його інтерпретація такої «одиниці» докорінно відрізнялася від ідеологічного мистецького штампу. Пролетар Епштейна стереотипний, автоматичний, він один з натовпу — тобто такий, як усі. Аби підкреслити його автоматизм, Епштейн надає окремим елементам форми механістичності. Зокрема горловина светра і шия «Людини з люлькою» нагадують втулку і циліндр. Здається, досить натиснути кнопку і циліндр розпочне рівномірно рухатись всередині втулки. Людина-автомат — ідеальна деталь державного механізму.

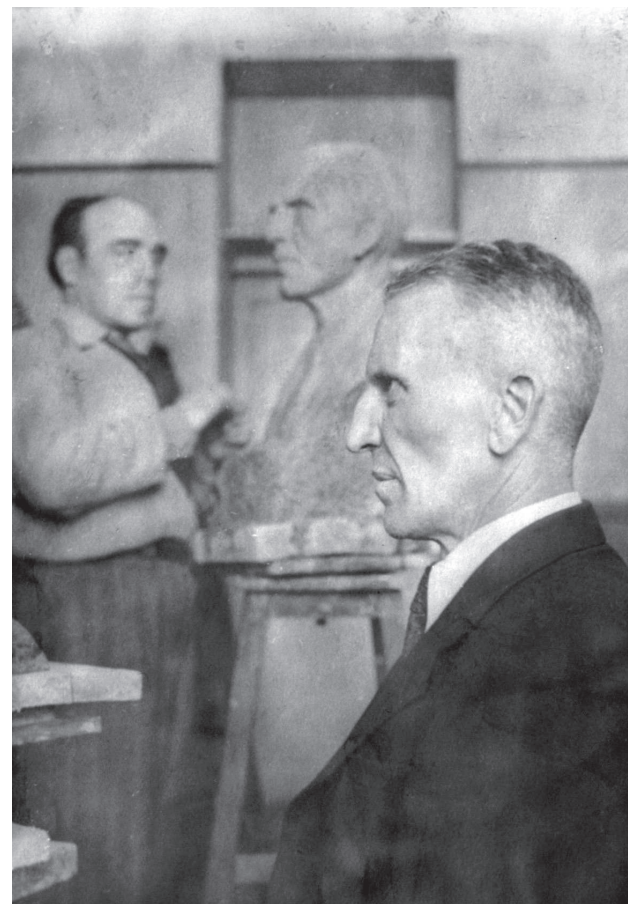
Мабуть найяскравіше ідеї нового єврейського мистецтва втілилися в графіці. В 1910-1920-тих рр. у творах митців Культур-Ліги сформувалась самотня художня виразність зображення з характерними, чітко визначеними стильовими ознаками. Часто-густо роботи різних за характером обдарування майстрів дивують різною стильовою схожістю. Специфічна виразність графіки єврейських митців поєднувала принципи народного мистецтва і авангарду. З найвиразніших її особливостей — експресивна, афектована манера зображення, яка зазвичай балансува-

ла на межі гротеску. Р. Марголіна, характеризуючи ставлення єврейських митців тієї доби до всього єврейського, виокремила дві якості — іронію і любов. Саме в графіці тих років ці суперечності утворили справжню гримучу суміш.

Чималий доробок М. Епштейна складає друкована графіка. В 1920-х рр. він був серед найактивніших ілюстраторів видавництва Культур-Ліги. Його манера багато в чому перегукується з раніше створеними кубофутуристичними роботами. Це здебільшого позначилося в підкресленій аналітичності побудови композиції і особливостях формоутворення. Водночас його малюнки стали експресивнішими, більш загостреного та конкретизованого характеру набула чиста виразність образотворчого мотиву. В другій половині 1920-х рр. у графіці Епштейна проявилися наявні ознаки повернення до «літературності» і реалістичності. В цей час і аж до початку 1930-х рр. у його графіці, як і в скульптурі, переважає єврейська тематика. Роботи цього часу позначено прагненням до гостро типових образів. Тут цілком наочно проявляються «іронія та любов» щодо персонажів малюнків. Його улюбленими моделями стають містечкові євреї, «носії» специфічного єврейського колориту. Зображуючи їх, Епштейн поступається принципами абстрактної форми на користь жанрової оповідності. Він дає емоційну і психологічну оцінку персонажів, відтворює характерні типи облич, жестикуляцію, манеру одягатися. Серед найвиразніших робіт зображення євреїв-ремісників «Чоботар», «Столяр», «Теслі».

Як майстер гостро характерного типу проявив себе Епштейн і в ескізах до оформлення вистав. Він максимально лаконічний і, як завжди, точний у добірї деталей. Загострюючи характерні риси своїх персонажів, він не порушує межі, за якою усмішка перетворюється у насмішку, а добродушна іронія переходить у сарказм. На відміну від більшості творів, театральні роботи Епштейна відрізняються інтенсивним кольором. Тут художник працює в традиційній для театральних ескізів гротескно-реалістичній манері. Образи, створені ним, яскраво типові. Ретельно продумані характерні пози, типи облич, міміка, антураж — створюють чіткі соціально-психологічні портрети персонажів. Їх легко розпізнати: середнього достатку єврейський буржуа «з претензією», обмежений бравий вояк, вибілене лице якого нагадує маску, самозаглиблений книжник, бідні музики, завжди готові дарувати своє мистецтво за незначну винагороду.

Зі створеного в Києві останньою за часом і найбільшою за кількістю робіт, що збереглися, була серія малюнків з життя єврейських землеробських колоній, завершена 1928 р. на замовлення Всеукраїнського ТЗЄПу¹⁵. Довкола широко пропагованої кампанії переселення євреїв на нові землі було здійснено багато оптимістичного галасу, що цілком відповідало духові



20. М. Епштейн
під час роботи
над портретом
академіка
Александрова
у своїй майстерні
у м. Москві,
1940-і рр.

часу. Зокрема, пафос нового життя мав знайти своє відображення у творах єврейських митців. У літературі, створеній на ідиш, є чимало трафаретних зображень єврейських землеробів, які мало чим відрізнялися від ідеологізованих образів російських або українських селян. Епштейн, «мобілізований на фронт єврейського мистецтва», побачив усе це по-своєму. В його малюнках ми не знайдемо жодних оцінок чи сюжетних підказок, що спонукали б пристати до якоїсь певної позиції. Єдина реальність — факт, побачений очима художника. Водночас факти ці не такі однозначні, як може видатися на перший погляд. За кожним з них стоїть не розтлумачена автором дійсність.

Понад сто аркушів, на яких у різних ситуаціях зображено сповнену фізичної міцї плоть, спочатку викликають подив. Поряд з малюнками, присвяченими життю єврейських колоністів, сюди входять й інші сюжети, становлячи стилістичну і тематичну єдність. Якщо розгорнути весь ряд зображень цього циклу, виникає досить несподіваний ефект — різноманітні герої Епштейна починають сприйматися, як єдиний, внутрішньо цілісний потік буття. Попри всі зовнішні розбіжності, їх об'єднує дещо суттєвіше за національність, стать або вік, — фігурально кажучи, ці люди являють собою м'язи суспільства, його фізичний потенціал. М'язові зусилля є головною умовою їхнього існування.

Створюючи гіпертрофовано могутні тіла своїх героїв, Епштейн неможе дає зрозуміти обмежені можливості та беззахисність людей, котрі не мають нічого, крім дужих рук і ніг. З цього приводу пригадується аналіз двох скульптур — античного Геракла й Роденівського мислителя, зроблений в одній з публікацій А. Луначарським. Зокрема, він зазначає, що все титанічне напруження м'язів Геракла не варте єдиної зморшки, що з'явилася на чолі Мислителя. Саме люди без «зморшки на чолі» — головні герої цього циклу малюнків Епштейна.

На малюнках «Голова сільради», «Дівчата», «Селянин» євреї-колгоспники аж ніяк не подібні до своїх побратимів з пропагандистських агіток. Надто невесело і зморено виглядає голова на тлі пустельного непривітного пейзажу. Відкидаючи все вторинне, художник насамперед прагне підкреслити здатність своїх героїв до важкої праці. І справді, при погляді на атлетичну дівчину і могутнього селянина, спадає на думку, що «такими можна орати». В роботах Епштейна цього циклу могутні кінцівки, широкий кістяк стають обов'язковими атрибутами персонажів, щось на кшталт високого чола у вченого мужа. Налиті величезною міццю, тіла робітників сприймаються як ідеальні знаряддя праці.

Інакше трактовано той самий мотив в рисунку «Атлети». Зовнішність персонажів тут набуває гротескності. Немає нічого загрозливого в цих «горах м'язів», в їхній надлюдській міцї є щось бутафорське. Епштейн з доброзичливою іронією підкреслює несуттєву роль голови в цих слоноподібних істот. Дещо саркастичного відтінку набуває іронія Епштейна в рисунку «Богатирша». На перший погляд безглуздо виглядають здоровенні гирі в руках «дамі», одягненої в плаття, вбраної у намисто й браслети. Але гирі — це тільки прозорий натяк на те, що немає нічого такого, чого б не затигла така атлетка до свого «гніздечка».

Час від часу тональність гротеску переходить в мінор, наповнюється відчуттям безнадії й абсурду. Рисунок Епштейна «Музики» залишає по собі гнітюче враження. Серце шкребе дисонанс між убогством «героїв» і

тим, що вони видобувають з себе музичні звуки. Здавалося б тут категорично відсутнє все, що пов'язується у свідомості з музикою й співами. Несвідомі «дерев'яні» обличчя музик більше за все подібні до маріонеток. І знов повертається думка про автоматизм буття. Життя відбувається поза волею цих людей, вони лише виконавці кимсь завданої програми. Навіть пісня в їхніх устах набуває механічності шарманкового наспіву.

Повернення до монументальності і класичної урівноваженості образів притаманне рисунку Епштейна «Прачки». Візуально ця робота скидається на барельєф. Попри прозаїчність мотиву, тут присутнє відчуття високої упокоєності і гармонії буття. Поза працюючих жінок урочисто ритуальні, на всьому лежить відбиток класичної цілісності і ясності.

Стилістично роботи Епштейна кінця 1920-х рр. являють собою досить строкату картину. Однак це не зібрання цитат, механічно запозичених з різних стилів, а органічний сплав у цілісній художній формі. По-різному і в різних пропорціях тут мають прояв впливи реалізму, кубофутуризму, конструктивізму, примітиву, архаїки.

Істотно змінюються художні засоби, використовувані автором. Насамперед це — крок до живописного трактування форми. Лінія втрачає геометричну лаконічність, стає гнучкою, плавною, іноді надто химерною. Інакше Епштейн починає моделювати форму. Він відмовляється від суцільних мас світла й тіні, так само, як і від чіткої геометричної штриховки. В цих рисунках ніби проявляється імпульсивна частка натури митця. Він далекий від того, щоб ретельно відтворювати об'ємні форми, дотримуючись реальних співвідношень світла й тіні. На перший план виходить фрагментарне моделювання форми й світлотіньовий акцент. Причому штриховка стає вкрай імпульсивною. Як і раніше, одним з ведучих засобів виразності є прийом деформації. Складається враження, що потреба внутрішньо мотивованої деформації об'єктів зображення взагалі становить одну з провідних рис його творчої індивідуальності. В усьому циклі рисунків ми не знайдемо жодного зображення, в той чи інший спосіб не деформованого. Саме за допомогою анатомічних, конструктивних і просторових деформацій Епштейн створює неповторну виразність своїх творів. Але і в деформації, як і в решті всього, що стосується мистецтва, він витримує ту міру, яка дає змогу сприймати форму так, ніби це її природний стан.

Цим циклом малюнків завершується київський період творчості Епштейна. Насправді на цій межі помирає самобутній єврейський митець Марк Епштейн і народжується новий, зовсім не подібний до колишнього — радянський художник. Ніщо так нищівно не вплинуло на його обдарування, як необхідність відмовитися від свого глибоко національного від-

чуття мистецтва. Примусовий перехід до примітивної зображувальності соцреалізму перетворив його на одного з пересічних радянських скульпторів.

Окремої уваги заслуговує педагогічна діяльність М. Епштейна. 1919 р. разом з І.-Б. Рибаким його було обрано керівником художньої студії. Вона виявилася найдовговічнішою, хоча й реформованою, структурою Художньої секції Культур-Ліги. Це стало можливим виключно завдяки самовідданості її незмінного керівника М. Епштейна. Попри несприятливу ситуацію навколо проблеми культурної автономії євреїв, Епштейн, по можливості, дотримувався принципів, задекларованих при створенні Художньої секції.

1924 р. художня студія була перетворена на Київську Єврейську художньо-промисловою школу. Вона стала одним з трьох існуючих на той час у світі єврейських художніх навчальних закладів — разом з художньою академією в Єрусалимі і школою мистецтв у Нью-Йорку. Від єрусалимської її відрізняла радикальна «лівизна», а від нью-йоркської — яскраво виражений національний характер. Саме тут знайшла своє продовження теорія і практика формування національного стилю.

Структура школи на кінець 1920-х рр. цілком відповідала статусу «художньо-промислової». До її складу входили такі відділення: живописне, декоративне, графічне, скульптурне, фотографічне, театральномакетне, відливки моделей з скульптури. Всі відділення були фактично самостійними індустріально-художніми майстернями. В тогочасній пресі школу навіть йменували «єврейським ВХУТЕМАСом». Між тим школа існувала у надзвичайно скрутних матеріальних умовах. Вона була поставлена радянською владою перед вибором: самоліквідація або самофінансування. Керівництвом школи було обрано шлях виконання замовлень на різноманітні художні роботи. Учні старших курсів займалися оформленням клубів, театрів, виконували плакати, літографські й друкарські роботи. Їхній заробіток надходив до шкільної каси і був важливою статтею доходу.

Система викладання у школі викликала суперечливі оцінки, проте, всі вони сходяться в тому, що вона мала яскраво виражений «лівий» ухил. Пропедевтичний курс читався за програмою «фортеху» КХІ одним з провідних професорів інституту М. Бернштейном. Р. Марголіна, котра навчалася у школі в 1926-27 рр., згадує, що після теоретичних занять з М. Бернштейном, практичні заняття здебільшого проводив М. Епштейн. Система навчання допускала великий рівень свободи. На практичних заняттях Епштейн робив короткі зауваження з приводу тієї, чи іншої роботи, але не наполягав на своїй думці. В школі панував своєрідний культ

О. Екстер — вестибюль та інші приміщення було прикрашено її роботами. За спогадами Г. Інґера Епштейн не заохочував учнів, які одразу намагалися працювати в стилістиці авангардних течій, не засвоївши техніки класичного рисунку й живопису.

Окрім вивчення формальних засад інтернаціонального авангарду, всі роки існування навчального закладу М. Епштейн виховував молодих художників в дусі єврейського мистецтва, сполучаючи сучасну стилістику з традиційними темами і художніми прийомами. За спогадами Г. Інґера, М. Епштейн навчав працювати так, аби було видно, що це зробив єврей. І справді, учні М. Епштейна зазвичай, обирали теми з життя містечок і класичної єврейської літератури. В творчості найталановитіших з них, таких як Г. Інґер, Ш. Коткіс, Г. Резников, Р. Марголіна, Ц. Кіпніс, Х. Мастбаум знайшли продовження художні принципи Культур-Ліги.

Переїзд М. Епштейна до Москви 1932 р. збігся з Постановою ЦК компартії «Про перебудову літературно-художніх організацій», що водночас ліквідувала всі мистецькі об'єднання та угруповання. Збіг, вочевидь, не випадковий. З когорти митців, котрі стояли біля витоків нового єврейського мистецтва, Епштейн подався на державні харчі разом з останніми.

Рішення стати правовірним радянським скульптором в тій ситуації було рівнозначне рішенням, залишатись жити, чи ні. Воно було навіть дещо запізніле, адже тавро «формаліста» вже мертво прикипіло до художника (з слів учня Епштейна — Г. Інґера). Тож не дивно, що до кінця своїх днів М. Епштейн залишався на других ролях, а все створене ним в цей час нічим видатним не позначене.

Список творів, відновлений за архівними документами досить стандартний: груповий портрет Ворошилова, Фрунзе, Будьонного (1932); скульптура Леніна на ГОГРЕС (1934); скульптура «Єврейська колгоспниця» для ЦПКіВ ім. Горького (1935); оформлення хабаровської зали павільйону «Далекий схід» на ВДНГ (1939); курйозне замовлення на виконання погруддя Сталіна, датоване 9 червня: строк здачі — ранок (!) 11 червня (1945); барельєфи на будівлі інституту ім. Гнесіних (1946); меморіальна дошка на пам'ятнику полеглим у м. Брянську (1947); портрети професорів боткінської лікарні Гер'є і Архангельського.

Факти життя М. Епштейна в Москві такі ж скупі, як і під час його перебування в Києві. 1932 р. він вступив у члени МОССХ. 1936 — йому надано майстерню на Сретенці в будівлі покинутої церкви. Під час війни був евакуйований до Фрунзе. Після повернення до Москви квартира виявилася зайнятою, невдовзі померла дружина — цю втрату він переживав дуже важко. Якийсь час Епштейн ночував на розкладачці в комуналці Л. Крамаренка та І. Жданко. На той час в квартирі мешкало 18 осіб. Врешті-решт

Епштейн отримує квартиру на Софійській Набережній. Проте, життя вже не налагодилось. Він щораз частіше недужає, дається взнаки порок серця. З цього скористався молодий спритний скульптор, якого «підселили» в майстерню Епштейна. Він фактично виставив колишнього господаря на вулицю. Можливо через це, а також через стан здоров'я, який різко погіршився, в останній рік життя Епштейн організував у себе вдома вечірню студію. Разом з ним у студії викладала І. Жданко.

Помер художник 19 серпня 1949 року. Г. Інгер згадував, що це сталося після одного з обговорень на художній раді його робіт.

Значення творчості М. Епштейна сьогодні варто оцінювати не тільки в контексті єврейського мистецтва 1910 — 20-х рр., але і в контексті українського авангардного мистецтва в цілому. Адже не випадково його твори експонувалися на виставках українського авангарду і увійшли в численні видання з українського мистецтва. Сам процес формування художника в середовищі київського художнього авангарду, свідчить, що визначення «єврейський художник» передусім вказує на походження і національні пріоритети але не вичерпує змісту того синтетичного стилю, який сформувався в контексті європейського і українського мистецтва.

В кубістичних і кубофутуристичних творах М. Епштейна 1918 — 22 рр., безумовно, переважає не національна ідея, а глибоке враження від європейського модернізму. Не випадково, характеризуючи загальне враження від особистості Епштейна, І. Жданко визначила це одним словом — єропеець. Вплив, передусім, французького кубізму позначився аналітичним підходом до розкладання форми і комбінування обсягів та площин. Також його раннім творам притаманна емоційна стриманість і елегантність. Риси кубофутуристичної експресії, які передусім проявилися в графіці, формувалися під впливом О. Екстер. Колишня учениця студії Екстер Л. Дроб'язко-Вайсблат згадувала про те, що бачила Епштейна, серед тих, хто відвідував студію. Вище також зазначалося, що в художній студії, яку очолював Епштейн, панував своєрідний культ Екстер. Також тут варто згадати і О. Богомазова. Вже на першій виставці 1916 р., в якій взяв участь молодий художник, він мав змогу ознайомитися з великою експозицією творів Богомазова. Окрім того в бесіді з Д. Горбачовим О. Тишлер зазначив, що Богомазов мав великий авторитет серед художників Культур-Ліги.

Таким чином ранні твори М. Епштейна варто розглядати в широкому контексті розвитку модернізму в Україні. За своїми художніми якостями його роботи не поступаються творам видатних скульпторів і графіків початку 1920-х рр. Зокрема, окрім уже згаданого, його манері притаманне надзвичайно гармонійне відчуття монументальності форми, віртуозне сполучення абстрактних і предметних якостей форми.

Творчість М. Епштейна середини і другої половини 1920-х рр. позначилася глибокою оригінальністю індивідуального стилю майстра. Разом з такими визнаними художниками як Й. Чайков, Н. Шифрін, О. Тишлер, Е. Лисицький, Н. Альтман, І.-Б. Рибак він став одним з творців нового єврейського мистецтва, продекларованого в програмі Культур-Ліги. На цьому етапі не можна вирізнити вплив когось з окремих майстрів на його творчість. Художник потужно генерує сучасні ідеї в мистецтві і створює світ самобутніх образів. Причому, як справедливо відзначав Г. Адольф, його стилю у високій мірі властива синтетичність. З надзвичайною свободою Епштейн синтезує стилістику архаїки, експресіонізму, реалізму тощо. І щоразу з цього складного сплаву народжується точно сформульована, виразна форма. Не зважаючи на те, що тематика його творів в цей період має яскраво виражений національний характер, їх художнє значення виходить далеко за межі тільки національних завдань єврейського мистецтва. В творчості М. Епштейна знайшли своє яскраве відображення не тільки формальні пошуки модерністського спрямування але й соціальні, психологічні і етичні проблеми тієї доби.

Примітки:

1. Папета С. «Формула крові». До київського періоду творчості Марка Епштейна / С. Папета // Хроніка 2000. — К. : Фонд сприяння розвитку мистецтв в Україні, 1998. — С. 316-345.
2. Лагутенко О. От кубизма до неоклассики: графика Марка Эпштейна / О. Лагутенко // Еврейська історія та культура кінця XIX — початку XX ст. Збірник наукових праць: матеріали конференції. (Київ, 28-30 серпня 2002 р.) — К. : Інститут юдаїки, 2003. — С. 225-233.
3. Амелина Л. Исповель Марка Эпштейна / Л. Амелина // Антиквар. — К., 2008. — № 1-2 (15-16). — С. 64-69.
4. Культур-Ліга: художній авангард 1910-1920-х років: альбом-каталог / упор. Г. Казовський; наук. ред. І. Сергеева. — К. : Дух і Літера, 2007. — 219 с.: іл. (безпосередньо про Епштейна див. матеріал О. Лагутенко: с. 38-47, іл. 86-99).
5. Марк Епштейн. Повернення майстра : альбом-каталог / [упор. О. Межевікіна, уклад. Д. Нікітін]. Наукове видання. — К. : Дух і літера, 2010. — 72 с. — 80 іл.
6. Державний архів м. Києва. — Ф.93. Оп.1. Спр. 2295.
7. Там само.
8. Адольф Г. Художник Марк Епштейн / Г. Адольф // Життя і революція. — 1930. — №6. — С.174.
9. Казовский Г. Секция искусства Культур-Лиги / Г. Казовский // Евреи в Восточной Европе. — Иерусалим, 1993. — Вып.3(22). — С.13.
10. Тугенхольд Я. Виставка в городском музее / Я. Тугенхольд // Киевская мысль. — 1916. — 18 дек.

11. Адольф Г. Художник Марк Епштейн / Г. Адольф // Життя і революція. — 1930. — №6. — С.175.
12. Горбачев Д. На карте украинского авангарда / Д. Горбачев // Наше наследие. — 1992. - №2. — С.141.
13. Адольф Г. Художник Марк Епштейн / Г. Адольф // Життя і революція. — 1930. — №6. — С.175.
14. Казовский Г. Еврейское искусство в России. 1900 — 1948. Этапы истории / Г. Казовский // Советское искусствознание. — М., 1991. — Вып. 27. — С. 249-250.
15. Товариство земельного працевлаштування євреїв.

ЯКОВ ПЕРЕМЕН И ЕГО КОЛЛЕКЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОДЕССКИХ МОДЕРНИСТОВ

Леся Войскун

В декабре 1919 г. одесский меценат, сионистский и общественный деятель Яков Абрамович Перемен¹ (1881, Житомир — 1960, Тель-Авив) вывез в Палестину (Эрец-Исраэль) крупную художественную коллекцию в составе более двухсот произведений живописи и графики. Ее сердцевину составляли работы одесских модернистов из «Общества независимых художников»² — Михаила Гершенфельда³, Амшея Нюрнберга⁴, Исаака Малика⁵, Теофила Фраермана⁶, Израиля Мексина⁷, Сигизмунда Олесевича⁸, Сандро Фазини⁹ — старшего брата Ильи Ильфа и др. Авторы произведений являлись лидерами этого объединения, которое представляло значительную авангардную силу на художественной арене Одессы в начале прошлого века. Перемен был одним из его меценатов. В течение нескольких лет он финансировал выставки «независимых» и приобретал картины для своей коллекции, с самого начала планируя увезти ее на историческую родину.

Объединение «независимых» распалось к 1920-му году, когда в Одессе установилась советская власть. Одни художники уехали в Москву или в Харьков, другие — на Запад и в Палестину. Считалось, что их произведения бесследно пропали в годы Гражданской войны и лишь считанные из них находятся в одесском Художественном музее и в частных собраниях города. Фактически, «независимые», как и их меценаты, были вычеркнуты из истории искусства Одессы начала XX века почти на столетие. И только некоторое время назад обнаружилось, что значительное количество картин и рисунков одесских модернистов сохранилось в составе израильской коллекции Я. Перемена.

Сам владелец коллекции был неординарной личностью. Он родился в религиозной семье, получил традиционное еврейское образование и диплом раввина. Общественную и политическую деятельность начал в конце 1890-х гг., войдя в интеллектуальную среду сионистского движения в Одессе. Перемен возглавлял центральный комитет местного отделения еврейской радикал-социалистической партии «Рабочие Сиона» («Радикал Поалей Цион»), был членом Совета еврейской общины и одним из организаторов самообороны («Хагана») в городе. Он был также библиофилом и держал книжный магазин «Культура» в центре Одессы, который служил и библиотекой, став одним из центров еврейской интеллигенции города. В круг общения Перемена входили писатель Менделе Мойхер-Сфорим, историк и исследователь мистических течений в Израиле Давид Кахана,



1. Сара и Яков Перемен.
Фото. Одесса, 1910-е гг.



2. Одесские художники. Фото. Париж,
1910-е гг. Сидит справа: Амшей Ню-
ренберг. Стоит справа: Исаак Малик.
Архив семьи Малик (Москва)

публицист и редактор И.Х. Равницкий, поэт Х.-Н. Бялик, литературовед, историк и лингвист Иосиф Клаузнер, архитектор Иуда Магидович. В числе посетителей магазина и библиотеки были студенты Художественного училища, которое находилось на той же улице, и их друзья, молодые поэты во главе с Э. Багрицким¹⁰. Очевидно, так завязалось знакомство Перемена с творческой молодежью, большая часть которой были евреями.

Сотрудничество с ними Перемен рассматривал как часть своей сионистской деятельности. Тому свидетельством воспоминания коллекционера, опубликованные на иврите в 1942 г. в Тель-Авиве, где он писал об ассимиляции молодых людей и своем решении помочь им «при условии, что моя помощь возвратит их к лучшему состоянию как в человеческом смысле, так и еврейском»¹¹. Перемен планировал изучать с ними национальную историю и иврит, чтобы приблизить, по его выражению, «эту богему» к идеям «духовного еврейского возрождения» и эмиграции в Эрец-Исраэль. Но повлиять на поэтов он не сумел, а с художниками, по его воспоминани-

ям, «организация продвинулась хорошо, и во главе нее был выбран комитет: я, Нюренберг, Малик, Фраерман»¹².

В ноябре 1917 г. была опубликована Декларация Бальфура, которая гласила, что британское правительство «с одобрением рассматривает вопрос о создании в Палестине национального очага для еврейского народа и приложит все усилия к облегчению достижения этой цели». Принятие «Декларации» воодушевило Перемена. Он считал, что «наступил момент реализации политической и эмиграционной <...> реальная жизнь разрушила все кабинетные споры о духовном и эмиграционном центре в Палестине. Она становится центром синтетического возрождения и еврейского социально-экономического бытия и его духовного величия»¹³.

Это событие совпало с расцветом Общества «независимых» и первой выставкой, состоявшейся в ноябре того же года. А о выставке «независимых» 1918 г. коллекционер писал, что она была отмечена «количеством и качеством представленных на ней произведений. Газеты были полны похвал и прославлений. В журнале «Еврейская мысль» [...] критик Михаил Радвиг опубликовал ценную статью¹⁴. [...] (Картины, разбираемые в статье, были в большинстве, если не все, из моей галереи, привезенной в страну)»¹⁵.

Реальная возможность репатриации в Палестину усилила меценатскую активность Перемена. Именно между 1917 и 1918 гг. он значительно пополняет свое собрание. «В конце концов, мною было куплено от художников Общества в течение десяти лет около двухсот двадцати работ»¹⁶. В это время Перемен активно участвует в разработке планов создания «Палестинской лиги пластических искусств» (ПЛПИ) — художественного объединения всех еврейских художников, живших в России и за рубежом. Идеи «ПЛПИ» возникают в недрах деятельности «Московского общества поощрения евреев-художников», как писал М. Радвиг в упомянутой статье. После ряда московских выставок произведений евреев-художников России 1917—1918 гг. (одесситы в них не участвовали) был создан еврейский художественный центр с многообразными научными и практическими задачами. Но после октябрьского переворота большевиков из-за тяжелой политической обстановки многие художники бежали из центра страны на юг. И именно в Одессе предполагалось создать временный художественный центр и устроить общую «всеюжную» выставку еврейского искусства.

Целью «Лиги», писал Радвиг, было «создание благоприятных условий для еврейского национального искусства в Палестине, как центре, где плодотворнейшим образом могут скрещиваться пластические идеи Запада и Востока. [...] Встреча двух живописных культур может дать необычайные

плоды. Евреи-художники имеют все основания и права сделаться проводниками всех достижений западного искусства на Востоке и посеять их на родной почве в Палестине. Востоды — еврейское искусство не только по узко-национальным признакам — темам и мотивам, а как первый синтез, я думаю, не заставят себя долго ждать. Эти идеи «чистого искусства», положенные инициаторами в основу Лиги, должны сделаться той осью, вокруг которой могут быть объединены все лучшие еврейские художники. Заканчивалась статья призывом к художникам объединяться вокруг «Палестинской лиги пластических искусств»¹⁷.

По мемуарам Перемена, инициаторами «ПЛПИ» были члены «комитета пяти» (организационное бюро) в составе поэтов Х.-Н. Бялика и Якова Фихмана, писателя Шломо Цемаха, некоего журналиста Имбера и самого Перемена. Он писал: «На заседании, которое состоялось в доме Бялика, был составлен манифест — обращение ко всем еврейским художникам, рассеянным в галуте, с призывом присоединиться к этому движению»¹⁸/ Письмо одесского публициста и критика Ната Инбера¹⁹ Перемену, найденное в архиве коллекционера, разрешило загадку, кого имел в виду Перемен под «журналистом Имбером»²⁰.

Инбер писал: «Многоуважаемый Яков Абрамович, посылаю Вам проект Устава и Обращение к художникам, мною переработанные. Я стремился быть более близким по существу задуманного дела, чем к чисто внешнему проповедничеству. Насколько это мне удалось, — я не судья.

Примите уверения в моем уважении.

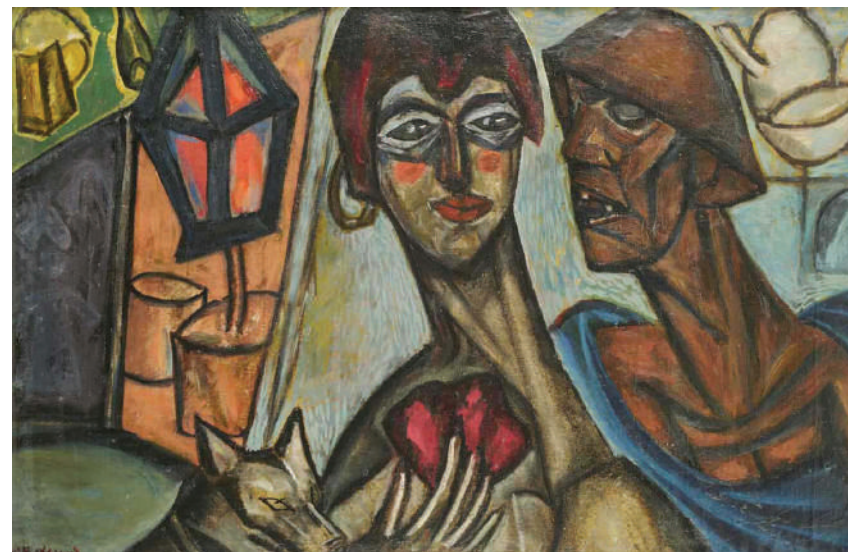
Нат Инбер

22 декабря 1918 г.

Тел. 22/16».²¹

В 1917 г. Инбер вернулся в Одессу из Парижа, где жил в начале 1910-х гг. и возглавлял Кружок русских журналистов. Активный участник одесского «Литературно-артистического клуба» («Литературки») ²², инициатор поэтического кружка «Среда» (кон. 1917 г.), в который входили близкие к «независимым» Э. Багрицкий, Ю. Олеша, В. Катаев, А. Фиолетов, А. Биск, А. Адалис и др., Инбер был заметной фигурой в Одессе. С «независимыми» Инбер был связан и как художественный критик. Он, как и Радвиг, также откликнулся на декабрьскую выставку Общества 1918 г., анализируя картину художественной жизни в Одессе и отмечая лидерство молодых новаторов²³.

«Проект устава «Палестинской лиги пластических искусств» и «Обращение к художникам» с редакторскими правками Инбера также сохранились в архиве Перемена. Согласно «Проекту», основной задачей «ПЛПИ» было «создание благоприятных культурных и материальных условий в Па-



3. Израиль Мексин. Красный фонарь. 1916. Холст на картоне, масло.
Собрание фонда «Украинский авангард» (Киев)



4. Израиль Мексин. Ночная встреча. 1916. Холст на картоне, масло.
Собрание фонда «Украинский авангард» (Киев)



5. Исаак (Жак) Малик. Уличные музыканты. 1919. Холст на дереве, масло.
Собрание фонда «Украинский авангард» (Киев)



6. Исаак (Жак) Малик. Городок Круты. 1913. Оргалит, масло.
Собрание фонда «Украинский авангард» (Киев)

лестине для зарождения и развития [центров] <вписано автором — Л.В.> пластических искусств». Организационное устройство предполагало коллегия «евреев-художников разных направлений, объединенных общими принципами чистого искусства, и культурно-общественных деятелей».

В «Проекте» детально описаны направления ближайшей деятельности коллегии: устройство передвижных выставок «для ознакомления широких народных еврейских масс с произведениями евреев-художников», чтение лекций и рефератов «по вопросам пластических искусств и роли евреев в них»; собирание и изучение «еврейской старины». Планировалось создание еврейской Академии пластических искусств с двумя мастерскими: станковой живописи, скульптуры и архитектуры, а также декоративного искусства, «где будут изучаться элементы и принципы еврейского орнамента, материалы и их обработка». Предполагался особый отдел книги и еврейской графики. Конечной целью «Лиги» была эмиграция в Палестину.

В тексте «Обращения» организационное бюро от лица художников призывало к «созданию условий, благоприятных для чистого отвлеченного творчества»: «Не национальное искусство тщимся мы создать, но центры, где это искусство могло бы самопроизвольно быть вызвано к жизни. Не отмежевания себя от Европы, которой мы обязаны всем, не разрыва с художественными традициями и исканиями Запада ищем мы, но раскрытия истинных глубин своего духа в еще неведомом, но, мы верим, счастливом сочетании романской ясности и семитической эмоциональности»²⁴. В конце манифеста был призыв присоединяться к «Лиге» «всех, кому дороги эти идеи»²⁵.

В мае 1918 в «Одесском листке» сообщалось о подготовке 1-ой выставки картин художников-евреев²⁶. Главным ее комиссаром был Гершенфельд, среди членов оргкомитета — снова Нюренберг, Малик и Фраерман. Очевидно, она являлась частью планов «ПЛПИ». Но выставка не состоялась. Создание «Палестинской лиги» так и осталось мечтой об объединении всех еврейских художников в единую организацию, мечтой, не успевшей воплотиться в жизнь. История написала свой сценарий. В 1918-1919 гг. в Одессе начались постоянные смены власти. В конце 1919 г. во время власти добровольческой армии генерала Деникина Перемен с семьей и с ним еще около шестисот репатриантов покинули родину на корабле «Руслан».

Перемен планировал организовать в Палестине выставку «лучших еврейских художников» и открыть Музей изящных искусств на основе своей коллекции. Он мечтал, что вместе с Нюренбергом, Маликом и Фраерманом, которые намеревались, по его словам, ехать вместе с ним²⁷, откроет там Национальную художественную академию.

Но все трое художников остались в Одессе. «Независимые», по воспоминаниям Нюрнберга, в отличие от Перемена, с энтузиазмом встретили приход Красной армии в апреле 1919 г. и в первые дни временной власти большевиков оформили город к Первомайскому празднику²⁸. Вместе с ними в украшении Одессы участвовали А. Экстер и М. Волошин.

«Независимые» и «еврейский вопрос»

Вставал вопрос, почему сионистские идеи Перемена о развитии еврейского искусства и репатриации на историческую родину не вызвали отклика в среде одесских модернистов? Обратимся вновь к статье М. Радвига. Поиски выражения национальной идентификации в произведениях еврейских художников были на острие пера в еврейской критике того времени. Она старалась решить задачу «чрезвычайно сложную, но не безнадежную — «собрать, сгруппировать иногда мелькающие, иногда определенно выраженные черты чисто еврейского живописного восприятия мира, даже [...] когда они скрыты под европейской оболочкой»²⁹.

Через эту призму пытался рассматривать творчество «независимых» и М. Радвиг в уже цитированной статье на выставку 1918 г. Анализируя образную систему и тематику их работ и не найдя в них «чисто еврейского живописного восприятия мира», критик переносил акцент на эмоционально-психологическую сферу. «Даже у г. Нюрнберга, совершенно не пользующегося евр[ейскими] мотивами, — отмечал Радвиг, — сквозь все достижения, добытые им путем общения с европейским и античным искусством, проглядывает та острота восприятия, которая характеризует именно еврей-художника»³⁰. Типичной чертой творчества Малика, на основании представленных художником полотен разных периодов, критик считал «особенный, присущий ему (может быть, как еврею) лиризм [...]»³¹.

Подводя итог, Радвиг полагал, что благодаря основательному изучению живописных принципов Сезанна, Пикассо и др., «гг. Фраерман, Малик, Фазини и др., могут свободно подходить к еврейским мотивам, без боязни превратиться в бытовиков-рассказчиков [...] подобно передвижникам»³².

Одной из причин отсутствия интереса к еврейской тематике в среде одесских «независимых» была их ассимиляция, которую отмечал и Перемен. В традиционной еврейской среде, из которой вышел коллекционер, Одесса конца XIX столетия действительно воспринималась как «мощное пространство ассимиляции». К 1880 г., отмечает современный американский исследователь С. Ципперштейн, в городе проживало уже значительное количество русскоговорящих евреев во втором поколении, которые обычно жили в состоянии культурного взаимодействия с окружающим их русским миром³³.

«Независимые» относились уже к третьему русскоговорящему поколению, родившемуся между 1880-1890 гг. Их становление пришлось на переломное время в истории России и время необычайного расцвета культурной жизни в самой Одессе. Мировоззрение будущих «независимых» формировалось в свободной среде Художественного училища. Многие из них учились затем в Академиях Мюнхена и Парижа, выставлялись во французских Салонах. Они сотрудничали с московским «Бубновым вальсом» и с группой художников из Мюнхена во главе с В. Кандинским, пригласив их участвовать в Весенней выставке в Одессе в 1914 г.

«Независимые» вряд ли идентифицировали себя с традиционным «еврейским миром» в понимании Перемена и относились уже к тем молодым евреям, для которых «культура штетлов была слишком отдаленной и чуждой, чтобы раздражать или вдохновлять»³⁴. Тому подтверждением является тематика их работ, в которой редки изображения жизни «местечка». Исключение составляет серия картин Малика — «Базарный день в Крутах», «Уличные музыканты», «Городок Круты» и рисунок улицы работы Нюрнберга, выполненные ими в разные годы в украинском местечке под Киевом.

Одесские модернисты были скорее западниками, космополитами, «левантинцами», если следовать трактовке этого понятия Виктором Шкловским в его статье «Юго-Запад» (1933), одноименной названию сборника автобиографических стихов Э. Багрицкого (1928) и посвященной юго-западной [южно-русской] литературной школе. Автор писал в ней об Одессе как о городе «русских левантинцев»: «Одесские левантинцы — люди культуры Средиземного моря — были, конечно, западниками. Двигаясь к новой тематике, они пытались освоить ее через Запад»³⁵. Его слова можно отнести и к художникам. Так Петр Нилус, впрочем, как и другие одесские критики, отмечал их зависимость от западных течений искусства и возражал против их самоопределения как общества «независимых»: «В нем пока не родилось ничего органически связанного с нашей страной, в частности с Одессой, городом, во всяком случае, оригинальным, хотя и очень зависимым от запада»³⁶.

В самом названии объединения, которое поддержал Перемен, была коннотация с французскими Салонами «Независимых». Одесские критики трактовали его как независимость от традиций, школы, рутины. «Независимые», в большинстве своем выпускники одесского художественного училища, приобщались к новейшим направлениям не только на родине, но и во время своей учебы в Париже и Мюнхене — двух крупнейших центрах современного искусства того времени. Они являлись последователями модернистских течений французского искусства от постимпрессионизма до

неопримитивизма и кубизма. Критика находила в их произведениях подражания «великим именам современности» Гогену и Сезанну, Матиссу и Пикассо и потому в одной из рецензий молодых новаторов назвали «одесскими «парижанами»». «Независимых» объединяли общие принципы творчества: тяготение к «чистому искусству», к декоративной живописи и внимание к формальным средствам живописи — цвету и форме.

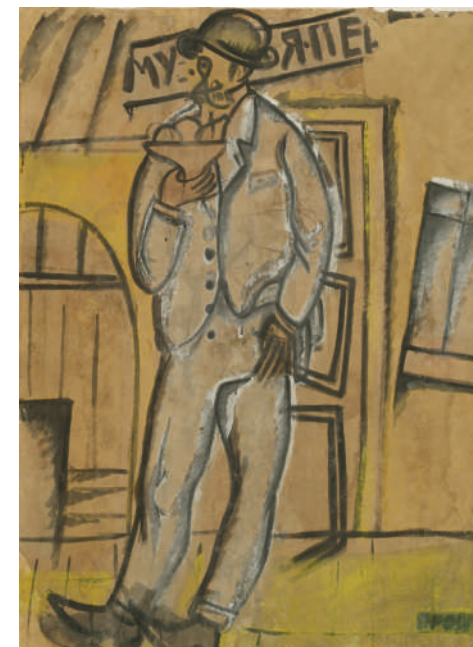
Произведения одесских модернистов отличались новизной тем и оригинальностью их трактовки. Критика отмечала, что их привлекает область «мистики, экзотики и эротики», яркие краски и фантастические мотивы. Одесситы, как и европейские художники, изображали танцовщиц и падших женщин, сцены в кафе, карнавальные и уличные сцены.

Очевидно, что «независимые» были далеки от сионистских идей Перемена и воспринимали его лишь в ипостаси мецената, который покупал их картины и помогал им финансово в организации выставок. Безусловно, они ценили его понимание и поддержку их новаторского искусства, в шутку связывая необычное имя коллекционера с «переменами в живописи». Этот каламбур написан на большом его портрете в форме дружеского шаржа³⁷.

Об истории его создания сам Перемени поведал на страницах воспоминаний. На вечеринке после закрытия выставки 1918 г. «в благодарность за многолетнюю помощь и за особый труд, который я посвятил для успеха выставки вообще и для каждого в отдельности, художники преподнесли мне оригинальный подарок на память: нарисовали мой портрет в форме шаржа, который отмечал мою преданность искусству. Картину сделали по этюду-экспромту Амшея Нюренберга в совместной работе всех художников, которые участвовали в вечеринке, около двадцати человек. Она была закончена с быстротою молнии, и сохранилась в моей галерее до сегодняшнего дня»³⁸.

Шарж был пародией на парадный портрет «донатора», «мецената», который традиционно позировал на фоне архитектуры или пейзажа. Он исполнен в «наивной», нарочито грубоватой стилистике рисунков русских футуристов. Перемени изображен во весь рост перед фасадом здания с вывеской, на которой виден первый слог слова «музей» и фрагмент фамилии коллекционера как намек на его мечту о музее в Палестине. В руке у него ваза с фруктами — традиционный объект натюрморта, который в этом шутовском контексте можно интерпретировать как символ его художественной деятельности. Внизу под фигурой, слева от надписи «перемены в живописи», нарисованная табличка «продано» в которой обыгрывалась визитная карточка Перемени с этим словом, которую, он, по обыкновению, оставлял в раме приобретенной им картины.

7. Шарж на Перемени. Групповая работа по эскизу А. Нюренберга. 1918. Собрание Дани и Ниццы Перемени (Израиль). Бумага, гуашь, тушь, карандаш



8. Амшей Нюренберг. Симфония. 1917. Холст на дереве, масло. Собрание фонда «Украинский авангард» (Киев)





9. Амшей Нюрнберг. Пир Саломеи. 1915. Холст, масло.
Собрание фонда «Украинский авангард» (Киев)



10. Амшей Нюрнберг. Белые паруса. 1916. Холст на дереве, масло.
Собрание фонда «Украинский авангард» (Киев)

Дружеский шарж на Перемена не единственная в его коллекции работа, отмеченная неповторимым одесским юмором. К ним относятся шуточные рисунки, шаржи, карикатуры на друзей и на «заезжих театральных знаменитостей» младшего поколения «независимых» — Сигизмунда Олесеви-ча, Сандро Фазини, Израиля Мексина. В частности, шаржи Олесеви-ча на молодого И. Ильфа и актера Георгия Шебуева, Мексина — на танцовщицу Эльзу Крюгер и оперную певицу Марию Кузнецову. Сохранился и оригинальный эскиз иллюстрации «Жаннета с собачкой» С. Фазини к одесскому поэтическому альманаху «Седьмое покрывало» (1916). Некоторые из этих произведений представляют оригинальные образцы журнальной графики для сатирических одесских изданий прошлого века «Крокодил» (1911-1912) и «Бомба» (1917-1918), «Мельпомены» и «Зрителя», в которых все трое активно сотрудничали.

До наших дней, благодаря Перемену, дошли и работы студентов «Свободной мастерской станковой и декоративной живописи и скульптуры»³⁹, открывшейся во главе с Нюрнбергом незадолго до выставки 1918 г. и впервые представленные на ней. Возвращаясь к статье Радвига, отметим, что автор касался в ней также произведений студийцев и, в частности, отмечал работы талантливого Наума Соболя⁴⁰, который в дальнейшем жил и работал в Харькове. В коллекции Перемена сохранился графический «Автопортрет» Соболя в стиле кубофутуризма и его живописный холст, на одной стороне которого написан «Натюрморт с картонными коробками», а на обороте — композиция с более сложным разложением формы на плоскости в стиле синтетического кубизма.

Судьба коллекции Перемена в Эрец-Исраэль

Сразу после репатриации Перемен развивает активную деятельность. В середине апреля 1920 г. он впервые показывает свою коллекцию в залах гимназии «Герцлия» — одного из центров культуры «маленького Тель-Авива». 10 декабря 1921 г. Перемен открывает на основе коллекции «Постоянную художественную галерею в Эрец-Исраэль» в Тель-Авиве и составляет каталоги, первые такого рода в стране. Галерея закрылась через год, в конце 1922 г., не вызвав большого энтузиазма и интереса у публики. «Наш опыт закончился неудачей» [...] [Общее отношение к]...[галерее было равнодушным], — с горечью писал Перемен в воспоминаниях. — «Единственным был проф. Б. Шац⁴¹, который посвятил свое время и лучшие силы, чтобы поддержать предприятие. Но, очевидно, тогда еще не пришло время»⁴².

К середине 1920-х гг. культурная ситуация в Тель-Авиве постепенно менялась. Появился слой гуманитарной элиты из недавно репатриировавшихся писателей и поэтов, актеров первых еврейских театров, музыкантов

и бывших студентов иерусалимской академии «Бецалель», переехавших после ее закрытия в Тель-Авив. Город превращался в современный культурный центр. Перемен пытается вновь организовать выставку коллекции и привлечь к участию местных художников. Но они предпочитали собственные выставки и не откликнулись на идею.

Накануне открытия тель-авивского Художественного музея 26 января 1932 г. Меир Дизенгоф, первый мэр Тель-Авива, обратился к Перемени с просьбой предоставить картины из его коллекции, достойные хранения в музее. Но коллекционер отклонил его предложение, не желая разбивать свое собрание. В 1938 г., спустя шестнадцать лет после закрытия первой галереи, попытка Перемена вновь выставить коллекцию оканчивается неудачей. И уже до конца жизни коллекционера картины и рисунки одесситов находились в его тель-авивской квартире на бульваре Ротшильд, 129.

В маленькой записке, сохранившейся в архиве коллекционера, Перемен писал: «Я осуществил целый ряд моих «идеализмов»: я отдал Университету города Телавива [так! — Л.В.] свою Библиотеку около 20.000 научных книг [...] Теперь у меня на очереди вопрос о моей Галерее — около 200 оригиналов и Два Шкафа дорогих книг по искусству»⁴³. Но его мечте о галерее так и не суждено было осуществиться. После смерти Перемена коллекция перешла его детям, внукам и правнукам.

Хотя Перемени не удалось воплотить свои «идеализмы», его коллекция по общему мнению израильских исследователей явилась точкой отсчета в становлении художественного модернизма в стране. Упоминание о коллекции Перемена, как и о его деятельности, можно найти практически во всех статьях об искусстве ранних 1920-х гг. в еврейском ишуве и Эрец-Исраэль.⁴⁴ Гавриэль Тальпир, основатель и редактор литературно-художественного ежемесячника «Газит» (выходил с 1932 г.) писал, что произведения художников с юга России из собрания Перемена явились «вестниками европейского модернизма» и «первым осязаемым намеком на изменения в европейском искусстве, который получило общество Яффы — Тель-Авива»⁴⁵. Проф. Гила Баллас отмечала, что произведения одесских «независимых», несущие следы влияния новейших течений французской и русской живописи нач. XX в., стали первыми «ростками» нового израильского искусства и отправной точкой для сложения концепции модернистского искусства в Эрец-Исраэль в начале двадцатых годов⁴⁶. Батья Доннер считает Перемена «одним из первых выразителей тенденции, отметившей модернизм как значительный элемент на художественной карте Эрец-Исраэль»⁴⁷.

В то же время, единственное серьезное исследование было выполнено Г. Баллас только в 1978 г. уже после смерти Перемена.⁴⁸ В целом,



11. Сигизмунд Олесевич. Журналист. Шарж на И. Ильфа. 1917. Бумага, коллаж, тушь, гуашь. Собрание Дани и Ниццы Перемени (Израиль)



12. Наум Соболев. Автопортрет. 1918. Бумага, уголь. Собрание Дани и Ниццы Перемени (Израиль)



13. Наум Соболев. Натюрморт с коробкой и геометрическими формами. 1918. Холст, масло.



14. Теофил Фраерман. Пророк. 1919.
Холст, масло. Собрание фонда
«Украинский авангард» (Киев)

15. Обложка каталога выставки
коллекции Перемена. Тель-Авив, 1922.
Архив Перемена (Израиль)

16. Сандро Фазини. В кафе. 1915.
Бумага, акварель, карандаш.
«Украинский авангард» (Киев)

автор касалась бытования коллекции в Израиле, ее «одесское содержание» и историко-культурный контекст оставались неизученными, ведь в те годы советские архивы были недоступны для израильских исследователей, так же, как и по разным субъективным причинам архив самого Перемена.

В 2002 г. малая часть его собрания экспонировалась в Тель-авивском музее на выставке, посвященной искусству израильских художников 1920-1930-х годов. И только в 2006 г., после того, как многие картины и рисунки «независимых» (как и произведения других одесских художников из коллекции) были найдены, атрибутированы и каталогизированы, они впервые предстали в возможной полноте на выставке «Одесские «парижане»» в Музее русского искусства им. Цетлиных в Рамат-Гане.

Незадолго до смерти Перемена писал, что наполняется радостью, видя значительное развитие израильского искусства, сотни и тысячи приходящих на выставки посетителей и испытывал удовлетворение, что был одним из первых, кто культивировал знакомство с художественными ценностями в Эрец-Исраэль — Израиле. Благодаря его деятельности сохранилось уникальное в своем роде собрание произведений южнорусской школы модернистского искусства, которое помогло восстановить целый пласт культуры, считавшийся безнадежно утраченным.

Примечания:

1. См. о нем: Войскун Л. «Независимые» на чужбине. Яков Перемена и его коллекция одесского художественного авангарда в Израиле // «Еврейский книгоноша». — Москва-Иерусалим, 2003. — № 2 (3). — С. 46-54; Одесские «парижане». Произведения художников-модернистов из коллекции Якова Перемена // То же назв. Каталог. / Сост. Л. Войскун. — Рамат-Ган: Музей русского искусства им. Цетлиных, 2006. — С. 172-184; Войскун Л. Яков Перемена — человек-феномен // Альманах «Мория». / Ред. Г. Кацен. — Одесса: Студия «Негоциант», 2006. — С. 36-52.

2. См. об «Обществе независимых»: Барковская О., Богуславская Г. Одесские «независимые»: (Разведка темы) // Черный квадрат над Черным морем: Материалы к истории авангардного искусства Одессы. XX век. / Сост.: Е.М. Голубовский, Т.В. Щурова; гл. ред. О. Ботушанская. — Одесса: Друк, 2001. — С. 100-107; Общество независимых художников в Одессе. Библиографический указатель / Сост. О.М. Барковская. — Одесса: Одесская государственная научная библиотека им. М. Горького, 2004; Барковская О. Общество независимых художников в Одессе // Одесские «парижане». Произведения художников-модернистов из коллекции Якова Перемена... Цит. изд. — С. 147-145.

3. Гершенфельд Михаил (Маркус) Константинович (псевд. М, Г; 1880-1939) — живописец, график, театральный художник. Критик. Историк и теоретик искусства. Председатель «Общества независимых художников» в Одессе.

4. Нюренберг Амшей Маркович (псевд. Нюрэн; 1887-1979) — живописец, график, педагог, мемуарист.

5. Малик Исаак (Жак) Ефимович (Хаимович) (1884-1975) — живописец, график, педагог.

6. Фраерман Теофил Борисович (псевд. Тео Фра; 1883-1957) — живописец, педагог.

7. Израиль Мексин (д.р. и см. неизвестна) — график, живописец.

8. Олесевиц Сигизмунд (псевд. O.S., Sigismund, Oliv, Сигма; 1891-1972) — живописец, график, иллюстратор, декоратор. В нач. 1920-х эмигрировал во Францию.

9. Сандро Фазини (псевд., также Al Fas; наст. Александр Файнзильберг; 1893-1944) — график, фотограф. В нач. 1922 г эмигрировал во Францию. Погиб в Освенциме.

10. Эти сведения приводит архитектор Иуда Магидович в речи «О человеке и его деятельности» на юбилее Я. Перемена в 1956 г. Рукопись. (Иврит). Архив Я. Перемена.

11. Перемен Я. Фрагменты автобиографии // Юбилейная книга Радикал-Поалей-Цион / Под ред. Я. Перемена. — Тель-Авив, 1942. — С. 82. (Иврит).

12. Перемен Я. Цит. изд. — С. 82.

13. «О моей затее». 1918. Рукопись. Архив Перемена.

14. Радвиг М. Еврей-художники на выставке «независимых» // «Еврейская мысль». — Одесса, 1918, 28 дек. № 51-52. Стлб. 54-56 и 1919, № 1-2. Стлб. 39-42.

15. Перемен Я. Цит. изд. — С. 83.

16. Там же.

17. Радвиг М. Цит. изд. № 51-52. Стлб. 55.

18. Перемен Я. Цит. изд. — С. 82.

19. Инбер Натан Осипович (Иосифович; Исидорович), литературное имя Нат Инбер. Первый муж Веры Инбер и отец их дочери (впоследствии писательницы) Жанны Гаузнер (1912-1962). В начале 1920-х гг. эмигрировал в Константинополь, а затем — в Париж. Дальнейшая его судьба неизвестна.

20. В Израиле считалось, что Перемен подразумевал поэтов Шмуэля Якова Имбера либо Нафтали-Херца Имбера.

21. Архив Перемена.

22. См.: Азадовский К. Александр Биск и одесская «Литературка» // Диаспора I. Новые материалы. — Париж; СПб.: Athenaeum — Феникс, 2001. — С. 95-141.

23. Инбер Н. Выставка «Независимых» // Одесские новости. 1918, 3 дек. (20 нояб.). Цит. по: Общество независимых художников в Одессе... Цит. изд. — С. 54. № 229.

24. Рукопись. Архив Перемена. Текст «Обращения» см.: Л. Войскун. Одесские парижане. Цит. изд. — С. 148.

25. «Проект устава» и «Обращение» так и не увидели свет на русском языке. Вариант «Обращения» был частично опубликован уже на иврите в каталоге галереи Перемена 1922 г. и в его мемуарах. См.: Перемен Я. Цит. изд. — С. 84-86.

261-ая выставка картин художников-евреев. Одесский листок. 1918, 29 (16) мая. С. 4. Цит. по: Общество независимых художников в Одессе... Цит. изд. — С. 44. № 180.

27. Перемен Я. Цит. изд. С. 82-83.

28. Нюренберг А. Одесса — Париж — Москва. Воспоминания художника. / Подготовка текста, редактирование, вступительная статья и биографическая справка Ольги Тангян-Трифоновой. — М.: Мосты культуры; Иерусалим: Gesharim, 2010. — С. 216-217.

29. Радвиг М. Цит. изд. — № 51-52. Стлб. 54-55.

30. Радвиг М. Там же.

31. Радвиг М. Цит. изд. — № 1-2. Стлб. 41.

32. Радвиг М. Цит. изд. — № 51-52. Стлб. 55.

33. Ципперштейн С. Как это делалось в Одессе // Мория: альманах. — Одесса: Печатный дом, 2004. — № 1. — С. 86.

34. Там же.

35. Шкловский В. Юго-Запад // В.Б. Шкловский. Гамбургский счет. (1914-1933). Статьи — воспоминания — эссе. — М.: Сов. писатель, 1990. — С. 471-472. В. Катаев, позднее, в книге «Алмазный мой венец», повторил слова Шкловского, шуточно называя своих друзей — одесских поэтов, близких к «независимым», «левантинцами». Катаев В. Алмазный мой венец. — М.: ДЭМ, 1990. — С. 29.

36. Нилус П. Впечатления: Выставка картин «об-ва независимых художников» // Южное слово. — Одесса, 1920. — 1 (14) янв. — С. 4. Цит. по: Общество независимых художников в Одессе... Цит. изд. — С. 64. № 277.

37. Не исключено, что авторство шутивных надписей принадлежало Э. Багрицкому, который был тесно связан с «независимыми» и, как отмечал Нюренберг, «в шутках, остротах и каламбурах, всегда тонко отшлифованных, [...] не имел соперников» Нюренберг А. Воспоминания. Встречи. Мысли об искусстве. — М.: Сов. художник, 1969. — С. 65. Имя поэта упоминает и Перемен в своих мемуарах.

38. Перемен Я. Цит. изд. — С. 83.

39. Малик и Фраерман были в числе ведущих преподавателей мастерской. В афишах о ее открытии сообщалось, что основу художественной системы составляли новаторские методы «свободных академий Парижа и Мюнхена». Афиши хранятся в домашнем архиве С.З. Лущика (Одесса). Объявление о «Свободной мастерской» опубликовано: Лущик С. Вениамин Бабджан. Вениамин Бабджан. Жизнь и творчество. В 2-х тт. — Одесса: Optimum, 2004. — Т. II. — С. 421; с историей «Свободной мастерской» связано имя художницы Александры Экстер. В начале 1919 г. она приехала в Одессу с волной беженцев из Киева. Первая ее лекция о современном состоянии живописи и воспоминания о знаменитых художниках-новаторах состоялась именно в «Свободной мастерской» Нюренберга. См. об этом в: Лущик С. Вениамин Бабджан. Цит. изд. — Т. II. — С. 466, 478-479.

40. Радвиг М. Цит. изд. — № 1—2. Стлб. 40. Наум Соболев (1898-1967) — живописец и театральный художник. Учился в одесской студии Ю.Р. Бершадского. С 1918 г. экспонировал работы на выставках «Общества независимых художников». Участник «Свободной мастерской». В начале 1920-х начал работать как театральный художник. В 1923 г. был участником харьковского ЛЕФа. С 1938 г. был главным художником Харьковского театра муз. комедии. В 1927-1934 сотрудничал как художник в журнале «Червоный перець». Участник выставок АХЧУ (Харьков, 1927), VI Украинской художественной выставки (Киев — Харьков, 1935). См. о нем: Наум Соболев. Каталог выставки произведений. — Харьков: Пралор, 1965. укр. язык;

Словарь художников Украины / Отв. ред. М.П. Бажан. — К.: Главная ред. Украины, 1973.

41. Борис Шац (рожд. Залман Дов Барух; 1866-1932) — скульптор, живописец, деятель культуры. Основатель и директор Школы искусств и ремёсел «Бецалель» в Иерусалиме.

42. Перемен Я. Цит. изд. С. 84.

43. Рукописный документ. Архив Перемена.

44. Аминадав Дикман. Человек перемен — набросок портрета (иврит) // «Между коллекцией и музеем». Тель-Авивский художественный музей, 2002. (Иврит). Гила Баллас. Коллекция Перемена и начало модернизма в израильской живописи: Тель-Авив, 1920-1922 (иврит) // Там же; Батья Доннер. От коллекции к музею (иврит, англ.) // Там же; Давид Тидхар. Энциклопедия о первопроходцах ишува и его строителях. — 1950. — Йуд-хет. — С. 5457-5460. (Иврит).

45. Тальпир Г. Модернистские направления в пластическом искусстве двадцатых годов в стране // Газит. Ежемесячник искусства и литературы. — 1964. — Т. 22. — С. 43. (Иврит).

46. Баллас Г. Коллекция Перемена ... Цит. изд. — С. 34-46.

47. Доннер Б. От коллекции к музею ... Цит. изд. — С. 12.

48. Баллас Г. Коллекция Якова Перемена и начало современной живописи в Эрец-Исраэль (1920-1922) // Катедра. Сб. по истории Эрец-Исраэль и ишува. / Под ред. Якова Шавита. — Иерусалим: Яд Ицхак Бен-Цви, апрель 1978. — № 7. — С. 177-202. (Иврит).

ГРАФИКА АРТУРА КОЛЬНИКА (ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ЕВРЕЙСКОГО МУЗЕЯ В ВИЛЬНЮСЕ)

Вилма Градинскайте

В Государственном еврейском музее им. Виленского Гаона (ГЕМВГ) хранятся одиннадцать подлинных ксилографий всемирно известного художника, иллюстратора книг, авангардиста и члена *École de Paris*, Артура Кольника. До 1949 г. эти художественные произведения находились в Вильнюсском еврейском музее, а после его ликвидации были переданы в Художественный музей Литовской ССР (теперь Художественный музей Литвы). В 1989 г., когда был воссоздан Государственный еврейский музей Литвы (сегодня ГЕМВГ), ксилографии вновь вернулись в его фонды¹.

Много лет в упомянутых музеях эти работы хранились под другим именем. Лишь в 2008 году, благодаря исследованиям искусствоведа и хранительницы коллекций графики и скульптуры ГЕМВГ Ирины Никитиной они были точно идентифицированы и вновь «обрели» своего настоящего творца. Никитина рассказывает: «Эти работы наш музей получил с фамилией «Рольник», имени автора не было. Ксилографии отпечатаны на желтоватой толстой, в некоторых случаях — на очень тонкой японской бумаге. Они были в очень плохом состоянии, поэтому было решено их реставрировать. В процессе подготовительных работ к реставрации выяснилось, что это работы Артура Кольника. В 2008 г. ксилографии были реставрированы в Реставрационном центре им. П. Гудинас в Вильнюсе. Сегодня работы Кольника находятся в экспозиции, и их могут видеть посетители музея»².

Творчество Кольника всемирно признано; его фамилия фигурирует в энциклопедиях, в работах о *École de Paris* и еврейском искусстве³. Вместе с тем, сами работы Кольника нуждаются в более глубоких исследованиях. Цель этой статьи — исследование графики Кольника, анализ одиннадцати его ксилографий, которые хранятся в ГЕМВГ⁴. Название большинства ксилографий условны, за исключением следующих: *Раввин из Хелма*, *Широкий хасид* и *Симхе Плахте*, поскольку сам график их не озаглавил. Анализ работ Кольника тесно связан и с текстами идишистских писателей, которые специально для этой статьи перевела филолог и специалист по идишу и ивritу Илона Мураускайте⁵.

В процессе исследования выяснилось, что три ксилографии Кольника (илл. 10-12) были созданы для басен знаменитого идишистского писателя

The article is a result of the Postdoctoral fellowship which is funded by Union Structural Funds project «Postdoctoral Fellowship Implementation in Lithuania»



1. Афиша: Сквозь / очки / Артур Кольник / двенадцать / гравюр на [д]ереве / для [Эл]изера Штейнбарга / басни. Тушь на бумаге, 55.2 x 38. Государственный центральный архив Литвы, Ф. Р-1421 Оп. 2 Д. 179. Фото Антанас Лукшенис (Афиши Вильнюсского гетто, Вильно, 2006, с. 202)

Элиэзера Штейнбарга (Elieser Steinberg/Shteinberg). Они вышли как отдельные листы в альбоме *Сквозь / очки* в 1921 г. в Черновцах⁶. В альбоме было двенадцать ксилографий Кольника для басен Штейнбарга, позже они иллюстрировали и книги баснописца⁷. В годы Второй мировой войны в Вильнюсском гетто состоялось выставка под названием *Сквозь / очки*, где были представлены двенадцать этих ксилографий. В Центральном государственном архиве Литвы сохранилась афиша для этой выставки (илл. 1), которая была сделана на основе титульного листа из упомянутого альбома 1921 г. Точная дата выставки не установлена. К сожалению, до наших дней только три из двенадцати ксилографий сохранились в ГЕМВГ.

Другие восемь ксилографий Кольника, хранящихся в ГЕМВГ (илл. 2-9), были опубликованы в альбоме *Herz Grossbarts Recitations — Gestalten* в 1933 г. в Париже⁸. Актёр Герц Гроссбарт (Herz Grossbart) давал концерты художественного чтения на идиш произведений знаменитых идишистских писателей. В 1932 г. он же выступал с художественной декламацией на идиш и в Литве⁹. В упомянутом альбоме было двенадцать работ Кольника — портрет самого Герца Гроссбарта и одиннадцать иллюстраций к про-

изведениям идишистских писателей. В процессе исследования было установлено, что семь ксилографий Кольника из ГЕМВГ относится к произведениям Шолом Алейхема, Моше Кульбака, А. Луцкого, Ицхока Лейбуша Переца и Моше Надира¹⁰.

Живописец и график Артур Кольник родился 4 мая 1890 г. в старом городе Станиславов в Восточной Галиции, в то время принадлежащей Австро-Венгерской империи. Ныне это Ивано-Франковск, областной центр в Западной Украине. На стыке XIX — XX веков почти половину городского населения составляли евреи. Здесь была синагога, работали еврейские школы, евреи промышляли в индустриальной сфере, занимались ремеслами, коммерцией и торговлей



2. Портрет Герца Гроссбарта. Ксилография. 20 x 17. ГЕМВГ 842. Фото П. Рачюнас

сельхозпродуктами. Художник родился в интеллигентной и зажиточной еврейской семье. Его отец был родом из Литвы, мать происходила из Вены. Юноша смог получить прекрасное образование; он посещал школу в Станиславове, а в восемнадцать лет был принят в Академию искусства в Кракове. Здесь он проучился шесть лет, с 1908 по 1914 гг., под руководством профессора Йозефа Мехоффера (Joseph Mehoffer). Мехоффер был известным художником и графиком в Кракове, занимался дизайном и прикладным искусством — текстилем, витражами, мозаикой, сценографией. Кольник оказался очень способным и трудолюбивым студентом, и за свое творчество в академии был удостоен серебряной медали. Закончив академию, юный художник был охвачен вихрем Первой мировой войны, провел четыре года на фронте в составе войск Австро-Венгрии (1914—1918) и заслужил звание офицера. Раненный в боях Кольник был отправлен в военный госпиталь в Вену. Здесь он познакомился с прекрасным еврейским художником Исидором Кауфманном (Isidor Kaufmann).

После окончания войны Кольник поселился в Черновцах, в то время принадлежащих Румынии, где прожил двенадцать лет, с 1919 по 1931 гг. Здесь он активно включился в культурную жизнь города. В 1920 г. Кольник с друзьями, поэтом и баснописцем Штейнбаргом, поэтом Ициком Мангером (It-



3. Раввин из Хелма. Иллюстрация к рассказу Переца «Шаббос-гой». Ксилография. 20 x 17. ГЕМВГ 845. Фото П. Рачюнас

Galleries) в Нью-Йорке. Выставку им помог организовать фотограф и меценат современного искусства Альфред Штиглиц (Alfred Stieglitz), а поездку оплатил румынский министр Принц Бибеско (Prince Bibesco). Вернувшись из Америки, Кольник погрузился в творчество, плоды которого зритель увидел на выставках в Черновцах: в мае 1922 г. на весенней выставке художественного союза; в ноябре 1926 г. — на его персональной выставке.

В 1931 г. Кольник со своей женой, сыном и дочерью переселился в мекку искусства — Париж, где продолжил упорную работу. До 1939 г. он регулярно участвовал в коллективных выставках в *Salon des Tuileries*, а в 1935 г. выставил работы в Буэнос-Айресе. Вторую мировую войну Кольник с семьей провёл в лагере для лиц без гражданства во Франции. Пережитые ужасы войны и Холокоста позже глубоко отразятся в его творчестве. В 1948 г. Кольник получил французское гражданство. В 1962 г. умерла его первая жена, и он женился второй раз на художнице Эзре Кольник.

Любители искусства Кольника могли проследить его творчество на двух больших персональных выставках художника: в 1962 г. в *Galerie Creuze* в Париже и в 1968 г. в Музее изобразительных искусств Тель-Авива, где на выставке *Живопись—Рисунки—Ксилографии* было показано более 130 произведений, в том числе почти 70 картин маслом¹¹.

sik Manger) и художниками Яковом Эйсенчером (Jakob Eisenscher/Ayznscher), Бернардом Редером (Bernard Reder), Моисеем Альтманом (Moyse Altman) и Реувеном Рубиным (Reuven Rubin) создал отдел «Культур-Лиги». Члены клуба устраивали лекции и встречи с местными и приезжающими общественными деятелями и писателями, концерты и художественные выставки. В Черновцах началась художественная карьера Кольника. В ноябре 1918 г. он участвовал в художественной выставке в музее ремесленного творчества. Но первая важная персональная выставка Кольника состоялась через три года за границей. В 1921 г. он вместе с другом, художником Р. Рубиным представил своё творчество в галерее *Андерсон (Anderson Galleries)*

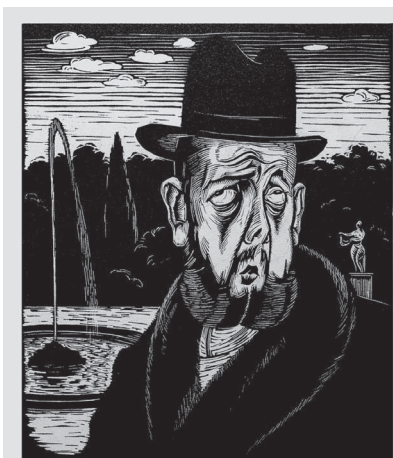
Более сорок лет Кольник прожил в Париже. Он был членом Общества еврейских художников и скульпторов Франции. В Париже художник и умер в 1972 г.¹²

Кольник был очень многосторонним художником. Он работал маслом и пастелью, владел разными техниками графики — литографией, ксилографией. Графическое его мастерство особо раскрывается в иллюстрациях книг. Он иллюстрировал много знаменитых идишистских писателей — Штейнбарга, Переца, Мангера, Якова Штернберга (Yankev Shternberg), Моисея Шулштейна (Moses Schulstein), Авраама Суцкевера (Abraham Sutzkever) и других¹³.

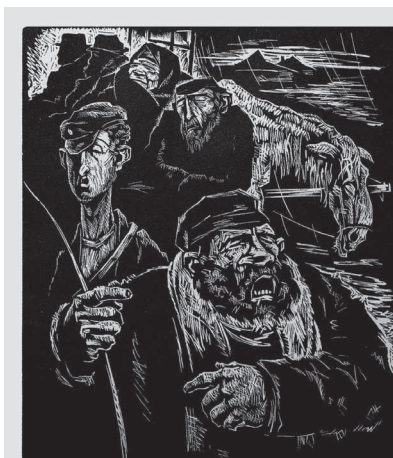
В его творчестве мы видим разные жанры. Кольник писал натюрморты и пейзажи, создал серию психологических портретов друзей и знакомых: поэта Мангера (1929), писателей Штейнбарга и Суцкевера, актёра и художественного декламатора на идиш Гроссбарта (илл. 2)¹⁴. Кольник не только прекрасно передал черты ему знакомых людей, но и раскрыл их характер. Создавая психологический портрет Гроссбарта, он выбрал смелое художественное решение. График отказывается от световых нюансов и объёмной формы — половина ярко освещенного лица актёра контрастирует с глубо-



4. Широкий хасид. Иллюстрация к рассказу А. Луцкого «У стола ребе». Ксилография. 16.3 x 19. ГЕМВГ 847. Фото П. Рачюнас



5. Господин Беренбрер. Иллюстрация к рассказу Надира «Ему». Ксилография. 21.5 x 16.8. ГЕМВГ 843.
Фото П. Рачюнас



6. Извозчик. Иллюстрация к рассказу Шалом Алейхема «Трамвай Бердичева». Ксилография. 19.7 x 17. ГЕМВГ 846.
Фото П. Рачюнас



7. Симхе Плахте. Иллюстрация к поэме Кулбака «Мошиах бен Ефраим». Ксилография, 21 x 17, ГЕМВГ 844.
Фото П. Рачюнас



8. Мониш. Иллюстрация к рассказу Переца «Мониш». Ксилография. 19.8 x 17. ГЕМВГ 848.
Фото П. Рачюнас

кой тенью на другой половине лица и чёрным плоским фоном. Черты и характер Гроссбарта художник создаёт меткой и энергичной линией, а монументальную форму — уверенным, иногда даже строгим штрихом.

Особое место в творчестве Кольника занимают повседневные сцены евреев Галиции. После Второй мировой войны и Холокоста он продолжал рисовать уже исчезнувший штетл и его жителей, как будто хранил надежду оживить эту близкую ему жизнь. Шесть ксилографий, хранящихся в ГЕМВГ, изображают жителей штетла.

Работа Кольника *Раввин из Хелма* (илл. 3) иллюстрирует рассказ Переца *Шаббос-гой*¹⁵. Шаббос-гой — это нееврей, который за зарплату в субботу — шаббат зажигает свет в синагоге. Перец рассказывает, как в один шаббат шаббос-гой ударил Янкеля в зубы, и тот пожаловался раввину. Раввин ему ответил: «А что я могу сделать? У тебя прекрасные зубы, и наверняка это спровоцировало его. Постарайся, чтобы он больше не видел твои прекрасные зубы». Следующий шаббат Янкель опять приходит к раввину жаловаться: он нёс буханку хлеба под мышкой, а шаббос-гой ударил его и украл хлеб. Раввин разругал Янкеля, что он так открыто нёс хлеб, и посоветовал быть более осторожным в будущем. Каждый шаббат Янкель возвращался к раввину с похожими историями и жаловался на шаббос-гоя. Потеряв терпение, раввин созвал совет старейшин, в котором было решено, что Янкель стал опасен для всей еврейской общины. Янкель и его семья были вынуждены выселиться из Хелма, а шаббос-гою в качестве компенсации повысили зарплату. Кольник изобразил беседу Янкеля и раввина. Янкель, как не такой «важный» житель Хелма, стоит к зрителю спиной. Раввин изображен к зрителю лицом, хорошо видны детали его одежды — кипа на голове и талес с цицит под длиннополым кафтаном. Их жесты выдают эмоциональную беседу. Мелкие морщины бороздят озабоченное лицо раввина, он активно жестикулирует руками, давая советы Янкелю, который испуганно держится рукой за голову. Пространство и фигуры Кольник моделирует чувствительно и осторожно мелкими штрихами, создавая впечатление неуверенности персонажей в своем будущем, предчувствие приближающейся беды, что их зыбкий мир вот-вот рухнет.

Работу *Широкий хасид* (илл. 4) Кольник сделал для поэмы А. Луцкого *У стола ребе* (Баим Ребинс Тиш)¹⁶. Это рассказ из тридцати песен, повествующих о том, как на праздник встречи субботы, Каббалат Шаббат, приезжает ребе, и все хасиды молятся в шуле. Они сидят у стола и поют субботний гимн «Шалом Алейхем». Разнообразный внешний вид хасидов, различные характеры и поведение людей во время молитвы создают пёструю картину: крайним, как и вся его жизнь у края, сидит бедный хасид; другой хасид тихо поёт и ещё тише плачет; голос худосочного и высокого



9. Волк. Иллюстрация к стихотворению А. Луцкого «Волк». Ксилография. 20.8 x 17. ГЕМВГ 849.
Фото П. Рачюнас



11. Свины. Иллюстрация к басне Штейнбарга «Беда». Ксилография. 28 x 21. ГЕМВГ 925.
Фото П. Рачюнас



10. Три птицы. Иллюстрация к басне Штейнбарга «Басня жаб». Ксилография. 22 x 27.7. ГЕМВГ 850.
Фото П. Рачюнас



12. Корова и собака. Иллюстрация к басне Штейнбарга «Бессмысленная ссора». Ксилография. 28 x 21. ГЕМВГ 926.
Фото П. Рачюнас

хасида первым поднимается вверх; юный хасид, сунув руки в карманы, погрузился в думы, что он уже не свободен... — у него жена и трое детей; еще один персонаж мыслит: «Варшава далеко». Один хасид смотрит в рот ребе, представляя, что слушает глазами; другой совсем не слушает, он — носильщик воды, ему хватает, что ребе здесь и много хасидов вокруг. И высокий хасид, нагнувший голову, у которого не растет борода, и низкий хасид с длинной бородой, поднявший голову, и маленький хасид, знающий всех евреев в корчме, слушают ребе. Еще один стоит у дверей — не хочет, чтоб его опознали, он молится тихо: «Сейчас, сейчас...». Литвак сидит у стола, он охотнее бы ел, нагнув голову и засунув руку в мешочек с едой, но шаббос... — прибыл он из диких мест...; другой хасид уже спит и снится ему, что он в Эденском саду... Для иллюстрации поэмы *У стола ребе* Кольник выбрал песню о широком хасиде, погрузившемся в транс во время молитвы: он поёт «Шалом Алейхем», «одна его рука здесь, другая — там, разбросаны по столу, они лежат как будто сами по себе...; нет сил, совсем нет сил у широкого хасида, нет сил даже дышать; ему хорошо — ой, ой, ой, ему было так хорошо много раз — ху, ху, ху, он смотрит на хасидов — ха, ха, ха; он имеет шесть дочерей и четыре сына, уже сыграл восемь свадеб, две дочери ещё их ждут, может Бог поможет — хо, хо, хо!»¹⁷.

По своему стилю исполнения работа *Широкий хасид* похожа на *Раввина из Хелма* — черные пятна фигур из черного фона высвечивают разнонаправленные штрихи света, а сами фигуры моделируются только линиями из маленьких штрихов. В картинах изображены очень разные типы. Раввин Переца худенький и испуганный, а хасид Луцкого, любящий хорошо покушать, сидит, уверенный в себе, твердо положив обе руки на стол. Его борода аккуратно подстрижена, не так, как «козлиная бородка» раввина Переца. На голове раввина из Хелма простая ермолка, а хасид сидит в меховой шапке (ермолка обшита мехом), которые носили хасиды Галиции. Особое внимание Кольник уделил лицу и рукам хасида. Форму график моделирует тонким и мягким штрихом. Выражение лица утрировано — лоб нахмуренный, глаза зажмурены, маленькие губки сложены как бы для поцелуя. Художник прекрасно изобразил погрузившегося в глубокий транс хасида во время молитвы, поющего гимн «Шалом Алейхем малахей хашорес малахей елион...» (с ивр.: «Мир Вам, Ангелы-Служители, Посланцы Всевышнего...»).

Мужчина с утрированным выражением лица изображен и в следующей ксилографии Кольника *Господин Беренбрер* (илл. 5) для психоделического рассказа Надира Ему (*Им*)¹⁸. «Обхаскалившийся» (принявший идеи Хаскалы — еврейского просвещения и светской культуры) еврей по имени господин Беренбрер гуляет по парку. Он крепкого телосложения, с чёрными глазами и бородой. Господин Беренбрер — глубоко мыслящий человек с

пронзительным взглядом. У него хороший вкус — он хорошо одет и читает Шекспира. Он отец четырёх детей, жена его из семьи раввина, а он «профессор». Он гуляет по парку, мысленно повторяя «Эльдорадо, Эльдорадо...». Мимо проходившая женщина желает: «Хорошего шабоса, мистер». Он удивлен, смущён, но одновременно и рад, гордится, что женщина назвала его «мистером». Господин Беренбрер «гуляет в поле мыслей». Кольник в лице персонажа метко передал беспокойное состояние его души и внутренний конфликт перед выбором между религией и секуляризацией, между традицией и современностью, который стоял перед евреями Восточной Европы после Хаскалы. Кольник изобразил интеллигентного, модно одетого мужчину в шляпе и в пальто с меховым воротником. В отличие от других ксилографий, где фон более или менее абстрактен, здесь создан конкретный фон — парк с фонтаном и скульптурой, небо с пуховыми облаками. Небо и поле художник формирует прямыми параллельными линиями, которым противопоставляет игру мелких и чувствительных штрихов на лице персонажа. Юмористически утрировав «философский» взгляд и черты лица «глубоко мыслящего» героя, Кольник метко передал звучащие струи лёгкого сарказма в самом рассказе. Глаза господина Беренбрера напоминают глаза самого писателя Надира. Правда это или нет — это уже личные суждения...

Работа *Извозчик* (илл. 6) посвящена творчеству Шолом-Алейхема и его рассказу *Трамвай Бердичева*. К сожалению, найти этот рассказ не удалось. Шолом-Алейхем некоторое время жил в Бердичеве и много писал в своих рассказах об этом городе. В картине запечатлена сцена из повседневной жизни штетла. Весь первый план и почти половину картины занимает фигура извозчика. Он тепло одет, на голове картуз, в правой руке держит розгу для управления лошастью. Внимание зрителей притягивает грубое лицо извозчика с широко открытым ртом. Он что-то злобно кричит. За его спиной стоит худенький, легко одетый паренёк, с глуповатым выражением лица, закрытыми глазами и приоткрытым ртом. На втором плане изображены четверо съёжившихся от холода и дождя фигур путешественников — одна женщина и трое мужчин. Их усталые и сонные лица говорят, что они едут издалека, и это уже не первая их остановка для отдыха лошади. На фоне домов и грозы изображена измученная лошадка. Её голова опустилась от усталости, глаза закрыты в невыносимом желании отдыха. И лица путешественников, и морда лошади излучают одинаковые эмоции — усталость.

Похожий на «кричащего извозчика» мужчина изображен в ксилографии *Симхе Плахте* (илл. 7). Эта работа иллюстрирует поэму Кульбака *Мошиах бен Ефраим*, которую найти не удалось. Мужчина изображен с бородой, на голове — кепка, он что-то кричит. Здесь, как и предыдущей работе, тоже изображена гроза, но она уже намного сильнее. Параллельные штрихи изо-

бражают дождь и бурю. Таким же образом, эмоционально и сильно Кольник рисует и фигуру мужчины, которая сливается с грозой. Первый взгляд зрителя падает на штрихи дождя, и лишь хорошо всмотревшись, можно видеть, как оттуда, из грозового фона выныривает фигура мужчины. Холод и сырость, волнение и испуг излучает эта картина.

Испуганно удивлённое лицо еврейского юноши с кипой и большими выпученными глазами изображено в работе *Мониш* (илл. 8). Здесь Кольник иллюстрировал одну из первых сентиментально-исторических поэм Переца *Мониш*¹⁹. Эта поэма — о еврейском юноше по имени Мониш, его похождениях в аду, а также безуспешных сопротивлениях соблазнам Лилит. Писатель в фантастической форме показал процесс преодоления юным талмудистом своего религиозного мироощущения и приобщения к реальной земной жизни. Кольник прекрасно передал смысл и настроение поэмы. Голова Мониша погружена в темноту, и только мягкий источник света (свеча, костёр или керосиновая лампа) выхватывает половину лица из тьмы, создавая мистическую атмосферу. В этом портрете особенно хорошо раскрывается виртуозность графика. Экспрессивными, даже грубыми движениями Кольник, вырывая свет из тьмы, создаёт форму. Хаотические линии света на лице юноши формирует не только его черты и характер, но и передаёт моментное состояние души — испуг, смешанный с удивлением.

Ещё больше мистики в ксилографии, сделанной для одноименного стихотворения А. Луцкого под названием *Волк* (*А Волф*) (илл. 9). К сожалению, это стихотворение найти не удалось. На фоне пробивающегося света изображены силуэты качающихся людей с раздвинутыми руками, которые плавно переплетаются с силуэтами деревьев. По этому «заколдованному лесу» продирается странный человек с очень условным, почти схематичным лицом. А человек ли это?...

Рисую жителей штетла, Кольник создает двойное изображение: с одной стороны — это типажи евреев Восточной Европы, с другой — каждый типаж имеет очень ярко выраженную индивидуальность. Особая черта этих портретов или фигур — тонкий сарказм. Кольник с лёгкой улыбкой подчеркивает личные, порой не самые привлекательные черты людей, но его портреты не превращаются в шаржи, а излучают особенную теплоту и любовь автора к портретируемым персонажам.

С лёгким сарказмом и любовью Кольник создает также персонажи птиц и зверей. Ксилография *Три птицы* (илл. 10) была создана для басни Штейнбарга *Басня жаб* (*Жабес*)²⁰. Действие басни происходит в болоте, где самодовольные жабы хвастаются своим исключительным болотным миром и издеваются над птицами и цветами. Они настырно квакают о свободе и независимости болота от окружающей среды. Появившиеся в болоте птицы разрушают иллюзию

жаб о независимом болоте. Конфликт между жабой и аистом превращается в сытный обед для аиста. В басне Штейнбарга главные действующие лица — это самолюбивые жабы. Но, иллюстрируя эту басню, Кольник им отдаёт второстепенную роль. В иллюстрации болота жабы отодвинуты на второй план, а птицы становятся главным мотивом — художник изобразил птиц на переднем плане, и их фигуры заполнили почти всю картину. Так художник хотел показать, что для него намного важнее «болотного царства» окружающий мир, который в басне и в иллюстрации символизирует птицы.

Иллюстрацию *Свиньи* (илл. 11) Кольник создал для басни *Беда* (*Дер умглик*)²¹. Штейнбарг рассказывает, как в один прекрасный летний день начался сильный дождь. Ворона, почувствовав перемены в природе, заранее начала каркать и предсказывать беду. Испуганные вороньим пророчеством и внезапно обрушившимся ливнем, свиньи, визжа, побежали по полям. На встречу им выскочила собака с вопросом, что случилось. «Страшно! Все купаются!» — захрюкали свиньи и побежали в старую грязь, приходя в себя от освежающего летнего дождя. Иллюстрируя эту басню, Кольник акцентирует не столько на персонажах, сколько на выражении страха и предчувствии, что вот-вот случится что-то страшное. Настроение страха художник создает с помощью ярких штрихов, изображающих дождь, из которых выныривает чёрный силуэт агрессивно каркающей вороны — символа несчастья. Изображение вороны занимает больше чем одну треть картины, и тем ещё больше усиливает чувство приближающейся беды. Выразительное бегство свиней и штрихи дождя создают динамичную и живую картину, прекрасно соответствуя динамичному рассказу и яркому стилю Штейнбарга.

Работа *Корова и собака* (илл. 12) была создана для басни Штейнбарга под названием *Бессмысленная ссора* (*Шинат-хинам*)²². Корова долго служила, давая молоко, но состарилась, и пришло время её отдавать мяснику. Она грустно мычит, заведя топор около своей шеи, но сострадания она не получает. Напоследок собака ей гавкает: «Замолчи, соседка! Ты уж такая старая, что тебе давно пора!». Из последних сил корова ему отвечает: «Глупая ты собака! Ведь это я даю вам молоко, от которого вы берёте свои силы и здоровье». Этот философский сюжет басни Кольник прекрасно передаёт своими выразительными персонажами. Корова, которую доят три женщины, изображена на переднем плане и занимает почти половину картины. Она — главный герой и в басне, и в иллюстрации. Второй план заполняют два отрицательных персонажа — собака со злобно раскрытой пастью и топор в колоде, которые символизируют мясника. И собака, и топор изображены одинаковыми по размеру, как бы передавая мысль художника, что можно убить не только топором, но и грубым словом или бессердечной фразой.

Социальные и философские аспекты басен Штейнбарга прекрасно отражаются в иллюстрациях Кольника. Однако график не только очень точно передаёт смысл басен, но и пополняет их своими наблюдениями и новым смыслом. Сопоставляя текст и иллюстрацию видишь, что художник в картину включает все главные действующие лица истории, но komponует их свободно. Иногда второстепенные персонажи басни становятся главными в иллюстрации, и наоборот. Кольник творит «своих» героев, придавая им новые черты характера и изображая их с сарказмом и любовью. Сравнив иллюстрации для басен Штейнбарга с иллюстрациями для стихов Суцкевера или Шулстейна, можно сказать, что Кольник очень чувствителен к тексту, который он иллюстрирует. Художник не только глубоко проникает в содержание, сюжет и смысл произведения, но и превосходно чувствует стиль писателя и ритм текста, чётко отображая их в своих гравюрах. Стиль писателей диктует и стиль иллюстрации Кольника, поэтому все иллюстрации очень разные и проникнуты духом индивидуального поиска. В этом сокрыта и уникальность Кольника как иллюстратора.

Создавая свои графические работы, Кольник не ищет лёгкого пути, а наоборот — предлагает наиболее смелые пути образного решения. Композицию его работ можно назвать «архитектурной». Она «фасадная» и приближена к зрителю, некоторые объекты или персонажи не помещаются в рамки картины, подобно тому, как из-за нехватки дистанции большое здание не помещается в объектив фотоаппарата. Автор свободно обрезаёт фигуры, выводит их за композиционный формат. Конструкция изображения ясна и проста (главные и второстепенные герои, один или два плана). Очень важную роль в композиции играет ритм и динамичность, которые диктует текст. Художник отказывается от нюансов света, мало играет тенью, но бело-чёрные плоские формы, благодаря экспрессивной и точной линии, становятся объёмными и выразительными. Двухмерное изображение благодаря профессионализму Кольника в голове зрителя оживает и создаёт неизгладимые впечатление — оживают люди и звери, оживает исчезнувший штетл.

Примечания:

1. Распоряжение № 56р Правительства Республики Литва 13 февраля 1991 г.
2. Интервью с искусствоведом и хранителем коллекций графики и скульптуры ГЕМВГ Ириной Никитиной, 14 ноября 2009 г. Искренне благодарю Ирину Никитину за предоставленную информацию, иллюстрации и профессиональные советы для подготовки этой статьи.
3. Frenkel, B. «Adlen et Kolnik,» Nos artistes, No 4, février, 1960; George, W. The School of Paris // Jewish Art (ed. C. Roth). — Jerusalem, 1961. — P. 698; Aronson, Ch. Scènes et visages de Montparnasse. — Paris, 1963. — P. 514-610; Gauthier, M. Arthur Kolnik. — Al-

fortville, 1967; Encyclopaedia Judaica. — Vol. 10. — Jerusalem. — P. 1169; Nieszawer, N., Boyè, M., Fogel, P. Peintres Juifs à Paris 1905-1939. — Paris: Denoel, 2000. — P. 190-191; Reggenbogen, L., Dictionary of Jewish Painters. — Bucuresti: Editura Tehnica, 2002. — P. 245.

4. Спасибо фотографу Паулюсу Рачюнасу за предоставленные фотографии работ Кольника для иллюстрации этой статьи.

5. Особую признательность хочу выразить филологу и специалисту по идишу и ивриту Илоне Мураускайте (ГЕМВГ) за переводы текстов с идиша и филологические консультации.

6. Кольник А., Штейнбарг Эл. Дурх ди брилн (Сквозь очки). — Черновцы, 1921. В альбоме было 12 ксилографий Кольника и 12 отдельных листов с баснями Штейнбарга. Спасибо Гиллелю Казовскому за информацию об этом альбоме.

7. Штейнбарг Эл. Дурх ди брилн (Сквозь очки). — Черновцы, 1928; Штейнбарг Эл. Мэшолим (Басни). — Черновцы, 1932; Бухарест, 1935.

8. Kolnik A. Herz Grossbarts Recitations — Gestalten, 12 Holzschnitte. — Paris, 1933.

9. Lietuvos aidas, 1932 03 19, No 64, p. 8; 1932 03 21, No 65, p. 6.

10. Особую благодарность хочу выразить др. Илье Родову (Bar Ilan University, Ramat-Gan) и Ешаю Метал (YIVO Library, New York) за помощь в установлении соответствия работ Кольника конкретным литературным произведениям. Также большое спасибо Фане Бранцовской (библиотека Вильнюсского института идиша), которая помогла найти тексты А. Луцкого и Моше Надира.

11. Arthur Kolnik, Peintures — Dessins — Gravures sur bois, Le Musee de Tel-Aviv, Beit Dizengoff, Decembre 1968, каталог.

12. См. прим. 3.

13. Штейнбарг Эл. Алеф бейс (Букварь). — Черновцы, 1921; Перетц И. Л. А гилгул фун а нигун (Метаморфоз Мелодии). — Париж, 1948; Суцкевер А. Гайстик ерд (Земля души). — Нью-Йорк, 1961; Шулстейн М. Баим пинкес фун Люблин (По мотивам Люблинского пинкоса). — Париж, 1966 и т.д.

14. Этот портрет был также опубликован на афише для вечера художественной декламации Гроссбарта в Аргентине в 1935 г.

15. Peretz, I. L. «The Shabbes-Goy», Selected Stories, eds. Irving Howe and Eliezer Greenberg. — New York, 1974. — P. 49—51.

16. Луцкий А. «Баим Ребинс Тиш (У стола ребе)», Нэмт эс! С'из гут фар ейх! (Берите! Это вам пригодится!). — Нью-Йорк, 1927. — С. 295—332.

17. Луцкий А. «Баим Ребинс Тиш (У стола ребе)», Нэмт эс! С'из гут фар ейх! (Берите! Это вам пригодится!). — Нью-Йорк, 1927. — С. 303—306.

18. Надир М. «Им (Ему)», Ин вилдэр вэртэрвалд (В диком лесу слов). — Нью-Йорк, 1919. — С. 8—13.

19. Peretz, I. L. „Monish“, The Golden Peacock: A Worldwide Treasury of Yiddish Poetry, ed. and trans. Joseph Leftwich. — New York, 1961.

20. Штейнбарг Эл. «Жабес (Басня жаб)», Мэшолим (Басни). — Израиль, 1969. — С. 53—54.

21. Штейнбарг Эл. «Дер умглик (Беда)», Мэшолим (Басни). — Израиль, 1969. — С. 243.

22. Штейнбарг Эл. «Шинат-хинам (Бессмысленная ссора)», Мэшолим (Басни). — Израиль, 1969. — С. 42—43.

ЙОАХИМ ВАЙНГАРТ — В ПОИСКАХ НОВОЙ ЭКСПРЕССИИ¹

Ежи Малиновский

Художники Йоахим Вайнгарт (Joachim Weingart), Зигмунд Менкес и Евгений Эйбиш, вышедшие из межвоенной Польши и приехавшие во Францию после Первой мировой войны, относятся к самым значительным представителям младшего поколения Парижской школы.

Первым биографию Вайнгарта составил Жиль Аронсон (Франциск Бедарт), еврейско-польский критик, работавший в Париже. В 1983 г. он опубликовал на идиш книгу «*Сцены и лица Монпарнасса*»². В Польше о Вайнгарте напомнили выставки, состоявшиеся в Национальном музее в Варшаве: «*Польская живопись в коллекции Эвы и Войцеха Фибаков*» (куратор Барбара Брус-Малиновская) в 1992 г., а также «*Кислинг и его приятели. Выставка картин и скульптур из коллекции музея Пти Пале в Женеве*» (куратор Барбара Брус-Малиновская и автор этой статьи) в 1996 г.

Вайнгарт был членом эфемерной «Группы Четырех», созданной в 1925 г. в Париже художниками-выходцами из Львова и львовского региона — Альфредом Абердамом, Зигмундом Менкесом и Леоном Вайсбергом. Деятельность группы освещена в публикациях автора «*О генезисе творчества так называемой «Группы Четырех» на польском³ и французском⁴ языках в 2000 году.*

Биографические данные об этом художнике выглядят отрывочными и не очень достоверными⁵. Он родился в 1895 г. в Дрогобыче, родном городе Маурицы и Леопольда Готтлибов, Эфраима Моисея Лилиена и Бруно Шульца. Был сыном продавца вин, учился в хедере, а затем — в гимназии, где проявились его художественные наклонности. Неясно, закончил ли он гимназию, или получил только так называемый «малый аттестат», позволивший ему поступить в художественное училище. В 1912 году в возрасте 17 лет он поехал в Веймар на учебу в Kunstgewerbeschule, а в 1914 г. вынужден был вернуться во Львов из-за начала Первой мировой войны.

Очевидно, тогда Вайнгарт впервые выставился во Львове и Вене, хотя документальных подтверждений этому нет. Точно известно, что он не участвовал в выставках Общества друзей изобразительных искусств (TPSP). Однако, возможно, что художник показал свои работы в одном из частных выставочных салонов, т. к. уже тогда его творчеством заинтересовался Кароль Кац — известный львовский меценат и покровитель молодых художников (среди которых Ежи Меркель, Альфред Абердам, Давид Сейферт, Генрик Лянгерман). Кац мог оплатить обучение Вайнгарта в венской Ака-

демии Художеств. Неизвестно, в каком году он закончил Академию и как долго находился в Вене. Информация о том, что в 1916 г. художник выехал в Берлин, также остается неподтвержденной.

Александр Архипенко, у которого он занимался в частной школе в Берлине, находился в столице Германии с 1921 г. до осени 1923 г. Более правдоподобно, что Вайнгарт жил и учился в Вене до 1921 г. Он, очевидно, не принадлежал к львовскому Обществу любителей еврейского искусства (Koło Miłośników Sztuki Żydowskiej), созданному во Львове в 1919 г., хотя его меценат был активным деятелем общества. Если бы художник находился во Львове, он наверняка стал бы членом этого объединения. Можно предположить, что контакты Вайнгарта со Львовом носили спорадический характер, и художник поехал из Вены сразу в Берлин. О занятиях в школе Архипенко и пребывании в Берлине ничего не известно. Если не во Львове, то наверняка в Берлине Вайнгарт сблизился с Альфредом Абердамом и Зигмундом Менкесом. Леона Вайсберга он мог знать еще по венской Академии, в которой они учились в одно и то же время. В начале творческого пути — до 1925 года — художник подписывал свою фамилию полностью — Вайнгартен (Weingarten).

Дебют Вайнгарта (Вайнгартена) состоялся в сентябре 1923 г. во львовском Обществе друзей изобразительных искусств, которое в рамках «текущей выставки» организовало «сборную выставку» его 37 картин, пастелей и рисунков. Это были психологические наброски «детей нужды и отбросов общества»⁶.

Художник выставил 6 картин маслом (*Композиции II, III и IV, Мальчик с мандолиной, Братья и сестры и Акт*), 5 пастелей (*Сестры, Брат и сестра, Мальчик с ребенком, Мальчик с цветами и Колокольчики*), акварель (*Композиция I*) и рисунки (название одного из упоминавшихся — *Девочки*).

Мнения львовских критиков о выставленных работах разделились. Якуб Фростиг и Владислав Терлецкий увидели влияние венской среды: «Сразу можно почувствовать в них атмосферу венской школы, традиции Климта, Шилле, а также влияние «Hagenbund», собственно, Оскара и Богуслава Кокошки», — писал Фростиг⁷. Отмечался экспрессивный характер творчества и психологический подход к образам: «Есть некая общая черта у его моделей и произведений — некое беспокойство (...), проступающее в той нервной эскизности, с которой Вайнгартен улавливает движение, позу, контур или линию», — анализировал Елезар Бык⁸. В свою очередь, критично настроенный в отношении художника Владислав Козицкий утверждал: «Вайнгартен умеет ухватить выражение лица ребенка, передает иногда некую эмоцию, часто улавливает какое-то интересное движение. Это что-то, напоминающее Выспанского, пропущенного через творчество [Леопольда]

Готтлиба»⁹. Фростиг подчеркивал «живописное понимание линии, очевидные способности в абстрактном тонком ощущении краски»; писал, что в его актах «примечательна иногда чрезмерная зависимость от Климта, удивляет кое-где смелость по-матиссовски отсутствующей линии, но в общем радует взгляд замкнутая монолитность отдельного произведения»¹⁰.

Выставка открылась вскоре после закрытия *Выставки Трех*, в которой участвовали будущие коллеги по «Группе Четырех» — Абердам и Менкес, а также Артур Нахт (Самборский). Летом 1923 г. после окончания обучения в берлинской мастерской Архипенко Вайнгарт, так же как Абердам и Менкес, вернулся во Львов. Абердам и Менкес, однако, уже в октябре того же года отправились в Париж. Вайнгарт, вероятно, остался во Львове, пользуясь поддержкой Кароля Каца.

Описываемая выставка в TPSP в 1923 году должна была оставить позитивное впечатление. В марте следующего года в рамках «всеобщей выставки львовских художников» Вайнгарт выставил 27 работ, среди них *Портрет* маслом и *Акт*, выполненный в технике пастели. Остальные произведения представляли собой рисунки: *Мать с ребенком* (2 работы), *Девочка с собачкой*, *Девочка с котом*, *Сестры*, *Подруги*, а также *Портретные наброски*, *Головы II*, *Две головы*, *Спящая*, *Сиеста*, *Старец*. Художник выставил также 12 актов и работу *Еврей* — единственный след еврейской темы в его раннем творчестве.

Адвига Орынжина высоко оценила экспонировавшиеся рисунки, среди которых декоративные «совершенные акты, выполненные тушью и слегка подкрашенные по контуру». «Несколькими линиями он создает образы почти абстрактные в своей простоте», — писала она¹¹. Согласно Фростику, акты и наброски голов доказывают «хорошую школу рисунка, достигающую максимума экспрессии при минимуме средств. Однако выполнены его рисунки лихорадочно, поспешно»¹².

Вероятно, весной или летом 1925 г. Вайнгарт прибыл в Париж. (Возможно, к выезду склонил его Менкес, который в 1924 г. вернулся на несколько месяцев во Львов). В Париже Вайнгарт два года жил вместе с Менкесом в гостинице «Медикаль» на ул. Фобур Сен-Жак, 28, а с 1927 г. на ул. Огюста Бартольди, 2.

Впервые он выставил свои картины *Женский акт* и *Голову женщины* на Осеннем салоне в 1925 г. В конце того же года Вайнгарт вместе с Абердамом, Менкесом и Вайсбергом создали эфемерную «Группу четырех», которая на рубеже 1925 и 1926 гг. приняла участие в показательной выставке Парижской школы в галерее Яна Сливиньского «Au Sacre du Printemps» на ул. Шерш-Миди, 5. Альберт Веппер писал о выставленных работах: «Вайнгарт — тонкий рисовальщик, находящийся полностью под влиянием сво-

его идеала — Сезанна, однако проявляющий собственное, необычное восприятие синтетической формы»¹³.

Вайнгарт не датировал свои работы. Для прослеживания эволюции его творчества имеется недостаточно данных. Можно предположить, что ранние картины и рисунки, выставившиеся во Львове и упоминавшиеся в рецензиях, пропали вместе с коллекцией мецената художника Кароля Каца.

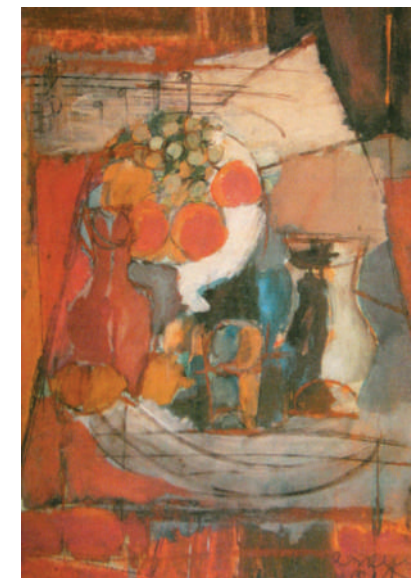
Из цитированных львовских рецензий однозначно следует, что генезис творчества Вайнгарта нужно искать в экспрессионистической среде Вены, в творчестве Густава Климта, Эгона Шилле и Оскара Кокошки. С этим увязывается «нервная эскизность», динамика, «живописное понимание линии», а также оперирование в основном контуром. Интересным в этом контексте выглядит сравнение с Матиссом и указание на абстрактные черты в произведениях Вайнгарта. Художник рисовал и писал в то время исключительно фигуративные композиции — портретные наброски и акты.

Ранние произведения, согласно первоначальной форме фамилии до отъезда в Париж, должны были быть подписаны «Weingarten». Удалось отыскать подписанные таким образом работы, выполненные на бумаге смешанной техникой, гуашью или темперой. Среди них близкими по исполнению представляются изображения женщин: *Пишущая женщина*; *Акт* (сидящая с рукой над головой); *Акт* (стоящая женщина), а также два *Натюрморта*. Кроме того, такая же подпись стоит на картине маслом «У стола»¹⁴.

Пишущая женщина; *Акт* (сидящая с рукой над головой); *Акт* (стоящая женщина) могли быть созданы в Берлине во время учебы у А.Архипенко. Близкий к ним *Акт* (сидящая), подписанный «Weingart», наверно, был выполнен уже в Париже. В мастерской украинского скульптора Вайнгарт, подобно Менкесу, рисовал учебные модели, которые выставлял во Львове. Это были плоскостные композиции, на которых четкий контур намечался карандашом или тушью и частично заполнялся широкими пятнами белил, указывавшими на освещенные места. Места, находившиеся в тени, краской не перекрывались; художник использовал натуральный цвет бумаги — серый в *Акте* (стоящей) или темно-красный в *Акте* (сидящей). Вайнгарт достаточно радикально деформировал фигуры. Для него характерна экспрессивная трактовка рук, увеличенных в размерах по отношению к фигуре. Стоит здесь напомнить замечание Владислава Козицкого о влиянии Леопольда Готтлиба на творчество Вайнгарта. Существенно, что в портретах Готтлиба присутствует подобное «перерисовывание» позы и жеста фигуры, а также сходное оперирование большими плоскостями, на-



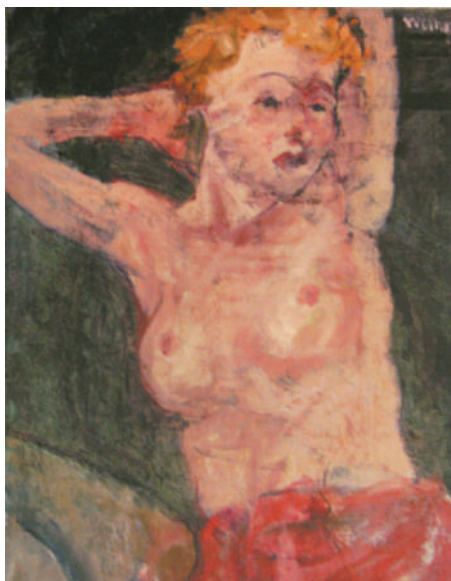
1. Йоахим Вайнгарт. Акт (стоящая женщина). Середина 1920-х гг.



2. Йоахим Вайнгарт. Натюрморт. Середина 1920-х гг.



3. Йоахим Вайнгарт. Яхты в порту. Около 1927



4. Йоахим Вайнгарт. Акт с поднятыми руками. Около 1930

5. Йоахим Вайнгарт. Купающиеся. Около 1927



пример, в *Портрете Андре Сальмона* (в халате). Вероятно, оба drogobychanina знали друг друга лично, и замечание Козицкого кажется обоснованным. Это подтверждается также датировкой трех произведений. Более отдаленные аналогии, например, в трактовке рук, связывают творчество Вайнгарта с живописью Хаима Сутина, с которым художник познакомился в Париже.

О выставленных в Осеннем Салоне 1926 года картинах писал Эдвард Воронецкий: «Очень оригинальное впечатление производят модели и персонажи Вайнгарта, чей мягкий контур забран, словно ножом, с фона картины»¹⁵. Возможно, к допарижскому периоду относится цикл рисунков-актов, выполненных обобщенными штрихами карандашом или тушью, и слегка подкрашенных почти независимыми от контура «абстрактными» пятнами сепии.

Вероятно в Берлине, во Львове или в начале пребывания в Париже Вайнгарт написал картину *У стола*, решенную широкими цветовыми плоскостями, четко ограниченными обобщенными линиями контура. Изображенным таким образом фигурам Вайнгарт противопоставил мелкие элементы — чашку, бокал, цветы и фрукты. Лица двух молодых женщин, хотя и выполнены геометрическим, достаточно огрубленным контуром, имеют индивидуальную трактовку. В этой работе чувствуется влияние постимпрессионизма и, отчасти, кубизма — в фигурах и предметах. Художник использовал в картине принципиально чистые цвета — красный, желтый, голубой, зеленый; однако, при нанесении на белый грунт, они стали напоминать настенную живопись. Тут снова напрашивается аналогия с творчеством Леопольда Готтлиба. Стилистическое сходство в изображении лица и фигуры сближает композицию *У стола* с картиной *Женищина с подносом фруктов*, которая, в свою очередь, напоминает кубистические натюрморты (трактовкой фруктов и предметов на столе).

На двух *Натюрмортах* также имеется подпись «Weingarten». В них чувствуется отголосок Сезанна, и отчетливо прочитывается влияние кубизма. На это несколько лет спустя указывал варшавский критик Михал Вайнзиер: «Вайнгарта в первый период парижского творчества интересовали в живописи исключительно проблемы формы и конструкции. Картины художника того времени характеризует темный тон, суровый колорит, сильная пластическая трактовка при помощи линий контура. Они отмечены поиском нового контакта с реальным предметом, контакта, который в период кубизма был почти полностью разорван»¹⁶.

Первоначальные мотивы фруктов, подносов, посуды, а также нот создавали геометрическую структуру, приближенную к абстракции. Эти мотивы «вписывались» в каркас линий на картинах, их строгую композицию,

обозначенную выразительным контуром. Написанные в динамичной, эскизной манере полотна отличались богатством фактурных эффектов. Предположительно, картины были созданы в 1923-1925 гг., и в них видны следы влияния Архипенко. Свидетельством определенных формальных аналогий и подсказкой для датировки служит *Натюрморт* 1923 г. кисти Альфреда Абердама, с которым Вайнгарт вместе учился в берлинской мастерской Архипенко. Художник исполнил еще как минимум десяток-два подобных натюрмортов, среди них — с подносом и овощами, яблоками, газетой, красным горшком, чайником¹⁷, подписанные сокращенной формой фамилии, которую он использовал уже в Париже.

На рубеже 1926 и 1927 гг. в галерее «Aux Quatre Chemins» состоялась персональная выставка Вайнгарта. «Его творчество, — писал Воронежский, — можно охарактеризовать как синтетический реализм в очень индивидуальном проявлении. Он берет тему из природы, но решает ее с точки зрения живописных проблем. (...) Вайнгарт пишет или рисует с размахом, подчеркивая при необходимости детали, и не отступает даже перед их частичной деформацией (более резкое сокращение или утолщение ноги, руки, плеча). Особенно это бросается в глаза в его рисунках, выполненных смелым, уверенным штрихом (...) Как настоящий живописец Вайнгарт не отделяет каркас рисунка от живописной поверхности объекта (...) Необычная пластика его композиций, которые просятся быть использованными в качестве монументальных декораций, основана на увлеченности деформацией формы, гармонично сливающейся с красочным покровом. Вайнгарт избегает яркости и пестроты. Очень сочные цветовые гаммы составлены из нескольких тонов, которые он подбирает для каждой композиции. Его колорит напоминает деликатную керамическую глазурь, созданную живыми, но гармонично приглушенными оттенками. К этому же художник стремится в изысканной карнации акта, в натюрмортах и композициях»¹⁸. Во французской, немного расширенной версии этой рецензии Воронежский указывал на некоторое сходство с творчеством Жюль Паскена¹⁹.

Можно предположить, что Вайнгарт одновременно работал в разных стилистиках. Исчерпывавший себя кубистически-экспрессионистический подход берлино-львовского периода соседствовал с формировавшейся после приезда в Париж классицизирующей манерой.

Известна его работа *Натюрморт с фруктами и кувшином*, датированная самим художником: «Paris 1925». Еще одну сохранившуюся картину *Дети с цветами* описал Воронежский в рецензии Салона Независимых, который открылся в январе 1927 г.²⁰ Это значит, что она могла быть создана в 1926 г. Другая, выставленная тогда же картина, изображала довольного

жизнью молодого человека (вероятно, самого художника) вместе с обнаженной женщиной, натюрмортом и графином вина на столике рядом с ними. (Можно предположить, что тематика этого произведения вызвана аналогиями с изображениями Менкеса). Одновременно в галерее «Germinal» были выставлены натюрморты и наброски цветов, а в апреле 1927 г. в галерее «Art du Montparnasse» демонстрировались две не идентифицированные композиции и набросок цветов²¹.

Упомянутые две картины *Натюрморт с фруктами и кувшином* и *Дети с цветами* — хорошо иллюстрируют второй парижский «классицизирующий» период творчества Вайнгарта. К произведениям этого периода можно отнести формально близкие им работы *Натюрморт с луком, рыбой и стеклянной посудой*, один из нескольких, экспонировавшихся на второй персональной выставке Вайнгарта в галерее Jacques Callot в конце 1927 г.²², а также *Натюрморт с кувшинами, рыбами, овощами* (выставленный на известной выставке «Современного польского искусства» в галерее Woparte в 1929 г. и репродуцированный в изданном по случаю альбоме Жюль Аронсона²³), а также пейзажи — *Городской вид* и *Яхты в порту*.

Классицизирующие тенденции появились у Вайнгарта и Менкеса параллельно. Возникли они под влиянием творчества Пикассо (1920-1922 годов) и Ежи Меркеля. Фигуры и предметы изображены в посткубистическом исполнении с небольшим сокращением перспективы. Художник подчеркивал их контуры; замкнутые в них плоскости покрывал равномерной блестящей краской. Характерным для этого периода творчества Вайнгарта является необычно рафинированный, деликатный колорит — холодный, с доминированием жемчужных или лососевых тонов, дополняемых белилами, серыми, голубыми и фиолетовыми, зелеными и светло-коричневыми цветами. Пейзажи слегка отличаются от композиций с фигурами и натюрмортов. Художник их трактует более живописно, эскизно, стирая контуры. Картины приобрели пространственность.

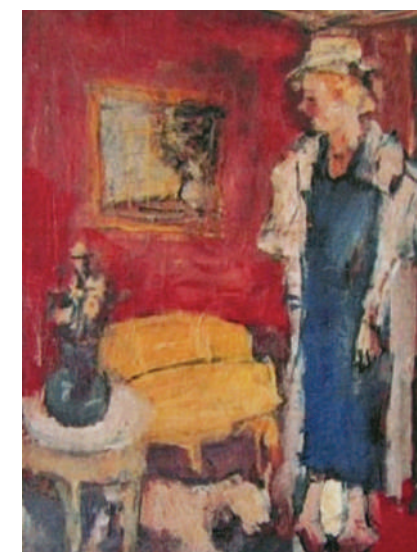
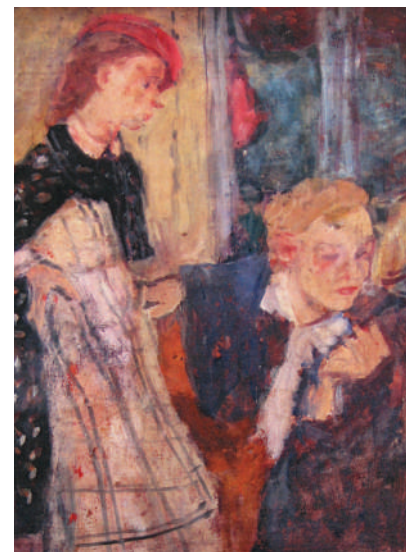
Яхты в порту были созданы Вайнгартом во время выезда в Бретань около 1927 г. Картина написана в нежно-розовых (лососевых) тонах, дополненных белилами, серыми, приглушенно красными и зелеными цветами. Изображение выстроено статичными, отличающимися градацией цветов горизонтальными полосами, передающими стены и крыши домов, набережную порта, поверхность воды с яхтами и типичным для Бретани кирпично-красным цветом парусов. Оживляющими пейзаж элементами выступают вертикали окон и мачты лодок, задающие ритм композиции. Другой работой, связанной с пребыванием в Бретани, является *Молодая бретонка с розами*²⁴. Она, скорее всего, принадлежит к группе фигуративных набросков бретонцев, экспонировавшихся в конце 1927 г. на второй

персональної виставке произведений Вайнгарта в галерее Jacques Callot.

Вероятно, 1927-м годом можно датировать несколько работ, в которых Вайнгарт искал новые средства выражения. К ним относится единственная многофигурная композиция *Купающиеся* с пятью обнаженными персонажами, изображенными в классицизирующе-посткубистической манере, т.е. в линейных, геометризированных, слегка монументализированных формах с посткубистической прорисовкой. Это одно из немногих изображений с фигурами на фоне пейзажа.

Примером поисков могут быть также *Головы детей*, написанные достаточно эскизно в интенсивных контрастах желтого и зеленого, что указывает на связь с картиной *У стола*; лица детей изображены более «пространно» в характерной манере конца 1920-х гг. В *Акте* (сидящая женщина с правой ногой на колене) «реалистическую» фигуру Вайнгарт изобразил почти полностью объемно, колорит картины выразительно затемнил. Модель, освещенная боковым светом, представлена на нейтральном, краснотомном фоне. Акт отрывает большую серию изображений с двумя или тремя фигурами, среди которых выделяется тема материнства и семьи.

На упоминавшейся выставке в галерее Jacques Callot в 1927 г. художник выставил несколько уже анализировавшихся, написанных в «старом стиле» натюрмортов с луком, рыбами и стеклянной посудой. Внимание критиков в первую очередь привлекали акты. Воронежский писал: «Нравятся мне его акты. Одни — мягкие и легкие, словно тянущиеся за ними туманные тени, ими же рожденные. Другие, выполненные недавно, инспирированы слегка необычной, но оригинальной идеей. Вместо того чтобы размещать какой-либо мотив на втором плане, Вайнгарт, наоборот, занимается приближением его к фону картины (...). Создается впечатление, что мы наблюдаем за художником, который склонился над поверхностью легкой, более или менее нейтральной глазури краски, чтобы постепенно создать из нее человеческий силуэт. С осторожностью и материнской заботой Вайнгарт разворачивает хлопчатобумажные пеленки предмета до того момента, когда он появляется в полной своей красе. (...) Раскрывается изысканное богатство форм, однако свободная и счастливая поза не вяжется с неприятным черным фоном, в который модель была вставлена без всякой причины. (...) Обычно Вайнгарт трактует задний план как монолитную стену бежево-каштанового или притемненно-голубого с зеленым цветом, благодаря чему отделяет фигуру от внешнего мира»²⁵. Полгода спустя в отчете о Салоне Тюильри Воронежский утверждал: «Три акта [Вайнгарта] выразительных форм меняются в гаммах розового и цвета приглушенной мальвы, очень изысканных. Является ли это сходством с Менкесом или его влиянием, которое проявляется также в новых работах Абердама?»²⁶



6. Йоахим Вайнгарт.
Две женщины.
Начало 1930-х гг.

7. Йоахим Вайнгарт.
Женщина в интерьере.
Конец 1920-х гг.

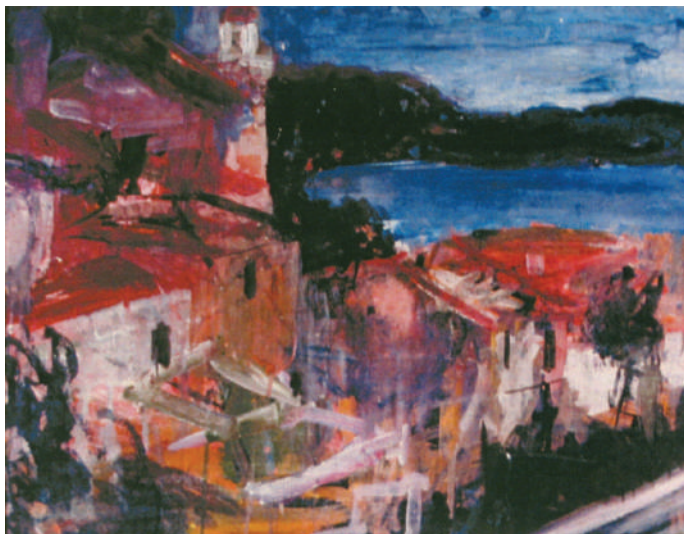
8. Йоахим Вайнгарт.
Женщина в кабаре.
Начало 1930-х гг.





9. Йоахим Вайнгарт.
Натюрморт с цветами
и миской. 1930-е гг.

10. Йоахим Вайнгарт.
Пейзаж над озером.
Конец 1930-х гг.



Поскольку, как уже говорилось, сам художник не датировал свои работы, все попытки установления хронологии актов и фигурных композиций имеют гипотетический характер.

Вероятно, 1926 годом следует датировать *Материнство* (сидящая у стола мать с ребенком и стоящая возле нее обнаженная причесывающаяся женщина). Манера прорисовки особенностей лица, фигуры и предметов, а также деформация силуэта указывают на связь с «классицизирующим» периодом и описанными выше картинами *Дети с цветами* и *Натюрморт с луком, рыбой и стеклянной посудой*. Стоящую женщину из *Материнства* и образ девочки на картине *Дети с цветами* объединяет сходство прорисовки лиц; близким представляется способ передачи рук. Изображенная ваза с фруктами на столе напоминает названный натюрморт. Общей выглядит гладкая, блестящая тонировка картин, а также интерпретация фона в виде нейтральной плоскости. В сравнении с картиной *Дети с цветами* общий колорит этой работы, по замечанию Воронцового, значительно потемнел.

Вайнгарт женился на молодой красивой француженке, дочери врача, глубоко консервативного в своих взглядах. Ее родители не давали согласия на брак и не поддерживали контактов с художником, которого называли «метеком», «цыганом». Он тяжело это переживал. Вскоре, однако, появилось трое детей «обаятельных и очень красивых». У Вайнгарта было ощущение семейного счастья. Он посещал известное на Монпарнасе кафе «Dôme», где встречался с приятелями. В своей мастерской часто организовывал для них вечеринки²⁷.

В картинах Вайнгарта часто появляются маленькие дети и молодая блондинка с голубыми глазами — очевидно, жена художника. В *Акте* женщина, изображенная в позе, напоминающей «арабеску» (вид со спины, с подогнутыми ногами и правой рукой, опирающейся на колено и подпирающей голову), уместилась в узкой раме картины. Художник уже не подчеркивал деталей рисунком. Фигура на однотонном фоне написана объемно, валерами. Желто-коричневый колорит, характерный для этого *Акта*, в дальнейшем меняется. В похожем по исполнению *Акте* (поясное изображение женщины, смотрящейся в зеркало) цвет потеплел, ушел в красно-коричневую гамму. В *Акте* (стоящая, изображенная по плечи с косынкой) и *Акте* (стоящая с поднятыми руками, также с косынкой в руке) фигуры женщин дематериализуются и перерождаются в горячую плазму. Новый экспрессионистический стиль Вайнгарта формировался в картине *Художник и его модели* (вероятно экспонировавшейся на персональной выставке в 1927 г.), а также в слегка напоминающей композиционно *Паре* (вероятно, автопортрет с моделью, похожей на женщину с зеркалом), написан-

ных на темном, почти черном фоне, в котором автор «расплавлял» свои персонажи. Художник начал писать эскизно, использовал резкие контрасты красок, внедрял радикальную деформацию фигур. Колорит картины *Художник и его модели* выдержан в желто-черных тонах и еще вяжется с предыдущими работами, но *Пара*, написанная интенсивными красками — красными, белыми и голубыми, характеризует уже творчество около 1930-го года.

В конце двадцатых годов в творчестве Вайнгарта появился еще один переходный стиль, художественные характеристики которого Воронежский обозначил в 1930 г. как приближенные к фреске²⁸. Это были динамичные, написанные размашистой кистью картины, такие как *Семья* (композиционно напоминающая *Материнство*), *Акт* (повторяющий в зеркальном отображении позу из *Акта* с зеркалом). В обоих этих произведениях приглушенный, словно покрытый патиной, желто-коричневый цвет снова указывает на возможное влияние Леопольда Готтлиба.

Композиционное сходство с *Семьей* можно найти и в другой версии этой темы *Пара с ребенком*, вероятно 1930-го года. В этой работе и еще в двух *Материнствах*, также имеющих аналогии в изображении фигур с ребенком, проявился более сильный экспрессивный фактор и более контрастный цвет (например, в тонах красного и зеленого).

В рецензиях прессы можно найти информацию о других темах в творчестве Вайнгарта. Он часто выставлял натюрморты, особенно изображения цветов. Об экспонировавшихся в галерее Jacques Callot в 1927 г. Воронежский написал так: «Составляющие их элементы, лишены мелких деталей, наделены пространственностью и блеском. Плавные и нечеткие градации голубого и зеленого оживляются и уступают место тонам более чистым и выразительным»²⁹. Год спустя тот же критик вспоминал: «Цветы Вайнгарта кроме своей давней легкости приобрели сочные валёры формы».³⁰ В 1929 г. в Салоне независимых художник выставил *Натюрморт* — *капусту*, в то время натюрморты с капустой писал также и Менкес. Среди сохранившихся картин *Натюрморт с фигуркой, книжкой и фруктами*, вероятно 1927-го года, на что указывают рисуночные контуры предметов, лоснящийся серо-коричневый колорит с акцентами голубого и зеленого. В конце 1920-х гг. сочными тонами красного, белил, зеленого, желтого был написан *Натюрморт с цветами в вазе и фруктами на подносе*, в композиции которого намечен подход к изображению цветов 1930-х гг.

В 1930 г. на Салоне независимых Вайнгарт выставил картину *Праздничный день* (местонахождение неизвестно). Вероятно к этому времени относятся *Клоуны* — первая работа на цирковую тематику, к которой также обращались Зак, Готтлиб, Менкес, Вайсберг. Композиция картины, в ко-

торой соединились две схоже написанные головы с сильно очерченными глазами, напоминает одну из версий *Материнства*, однако отличается от нее насыщенным красным колоритом.

Лучшим портретом Вайнгарта можно считать *Девушку с цветами*, изображающую, вероятно, жену художника. (Уже упоминалось выше, что похожая блондинка появляется в большинстве его фигурных композиций, и в том числе в упоминавшемся *Материнстве*). Девушка изображена в профиль, на голове у нее — плоская шляпка, в руках — два красных цветка. Фон картины Вайнгарт разделил вертикально на темную, коричневую часть тени, на которой изображена портретируемая, и более узкую небесную часть света, к которой она стремится. Художник отказался от точной прорисовки контура. Писал эскизно, плоскими равномерными мазками широкой кисти, достигая с помощью валеров изображения освещенного солнцем лица. Портрет, вероятно, был написан в конце 1920-х гг.

В марте 1932 г. в Еврейском обществе поощрения изобразительных искусств (*Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych*) состоялась выставка трех художников — Арнольда Блауфукса, Ежи Голдкорна и Вайнгарта. Вайнгарт приехал в то время в Варшаву. Вместе с Мане-Кацом и многими еврейскими художниками, критиками, меценатами он принимал участие в *Весеннем бале искусств*, организованном 2 апреля в «Бристоле» Еврейским обществом поощрения изобразительных искусств³¹.

Каталог выставки не сохранился. Однако из письма художника в Отдел искусств Комиссариата Правительства в Варшаве известно, какие картины он вывез в Париж после закрытия выставки³². Среди вывезенных 15 картин было три *Акта* и *Акт на красном фоне*, *Материнство*, *Мать, кормящая ребенка*, *Братья и сестры*, портреты — *Набросок молодой девушки*, *Набросок портрета*, *Девушка с цветком* (отличающаяся размерами от анализировавшейся выше), сцены *После купания*, *Туалет*, *Гитарист*, *Крестьянка* и *Молодой крестьянин*. Две последних картины (под названиями *Крестьянка* и *Крестьянин*) и (вероятно продавшийся) *Молодой хасид* репродуцированы в «*Naszym Przeglądzie Ilustrowanym*» и, очевидно, были созданы художником в Польше. Они могут быть связаны с портретными зарисовками детей и бедноты раннего периода творчества. *Молодой хасид*, рисунок *Еврей*, выставленный во Львове в 1924, а также гуашь *Молодой еврей, несущий Тору*, были редкими примерами еврейской тематики в творчестве Вайнгарта.

В связи с выставкой Михал Вайнзеир оставил уже цитировавшуюся выше характеристику парижского творчества Вайнгарта. О последних годах критик писал: «По мере развития (...) интересы художника расширяются: в его картинах цвет становится основным эмоциональным фак-

тором для визуального сюжета. Под влиянием новых подходов в картинах Вламинка, Утрилло, Сутина, Лапрада и Менкеса у Вайнгарта наступает окончательный перелом. Он выражается, в первую очередь, в одухотворении живописи через отличительное, непосредственное, чувственное ощущение живописной материи (...). С первого взгляда в картинах Вайнгарта нас покоряет цвет. Художник является тонким колористом, владеющим палитрой чистых и светлых цветов, с доминирующими тонами красного и киновари (...) Иногда он почти дематериализует краску, иногда кладет ее нервно и чувственно, местами — утонченно, достигая в общем поверхности благородного кристалла. (...) Культура рафинированного французского искусства дает строгую последовательность и художественную логику, всегда присутствующие в картинах Вайнгарта³³. Краткую характеристику творчества Вайнгарта дал также Мечислав Валлис: «Он обладает собственным стилем, основанном на стиле Ecole de Paris; приятной цветовой гаммой, состоящей из нежно-розовых (лососевых), земляничных, голубых и сероватых тонов; в его этюдах матерей с детьми и портретах много проникновенности и психологической деликатности»³⁴. Однако, мнение Валлиса скорее относится к более раннему творчеству Вайнгарта — началу второй половины 1920-х гг.

Выставку художника в Институте пропаганды искусств в Варшаве, к сожалению, организовать не удалось. Жиль Аронсон обратился с этим предложением к его директору Владиславу Скочилясу в сентябре того же 1932-го года. Он писал: «Уже семь лет подряд с возрастающим интересом слежу я за творчеством молодого и очень талантливого польского художника Йоахима Вайнгарта. Этот художник своими персональными выставками в Париже обеспечил себе всеобщее признание уважаемой парижской критики. (...) Благородный характер этого живописца, его добросовестные усилия, искренне направленные на постоянное развитие своего творчества, сильно выделяют его среди молодых художников в Париже, и он заслуживает на признание также у себя на родине»³⁵. Вероятно, близость по времени с выставкой в Еврейском обществе поощрения изобразительных искусств стала причиной того, что выставка в Институте пропаганды искусств не была осуществлена.

Около 1930-го года живопись Вайнгарта вошла в радикально экспрессионистическую фазу. Единственной картиной, которая может указывать на датировку более широкой группы произведений, является *Портрет сидящей девочки*, выставленный на упоминавшейся выставке *Современное польское искусство* в парижской галерее Bonaparte в 1929 г. и репродуцированный в альбоме Жили Аронсона. Если этот портрет был создан самое позднее в 1929 г., то с уверенностью можно датировать 1930-м годом не-

сколько похоже исполненных произведений: *Женщины на фоне пейзажа*, *На лугу (Женщина и двое детей)*, *Женщина перед зеркалом*, *Акт с поднятыми руками* и *Две женщины*.

Стилистически эти картины можно обозначить как фовистично-экспрессионистические. Вайнгарт писал очень динамично и эскизно. Пятна клал плоско, контур делал прерывчатым и иногда расплывчатым. Особое внимание художник обращал на проблемы цвета и фактуры. Цвета становились теплыми, интенсивными, словно светящимися, выдержанными, в первую очередь, в красно-коричневых тонах с акцентами зеленого, голубого и желтого. Художник использовал богатые фактурные эффекты. Цветовые пятна дополнительно усиливал, накладывая мелкие мазки другого цвета.

Во всех этих картинах выступает молодая блондинка — вероятно, жена художника. *Женщина перед зеркалом* аналогична *Девушке с цветами*; в этих картинах, композиционно противоположных, схожи также жесты рук. Стилистически похожими представляются *Женщина перед зеркалом* и *Акт с поднятыми руками*.

Художник радикально не деформировал фигуры. Кроме экспрессивных «искажений» лица им присуща особо выразительная психологическая характеристика, на что обратил внимание Валлис в 1932 г. Здесь отсутствует «биологическая» деформация фигуры и пространства, типичная для творчества Сутина. Зато на влияние Сутина может указывать колорит отдельных работ Вайнгарта.

Предположительно самыми ранними из них были сцены летнего пленера *В парке* и *На лугу*. В обеих картинах фигуры имеют прорисованные контуры. Красный цвет платья девочки в композиции *На лугу* напоминает сутиновский колорит в его картинах, изображающих женщин в ярко-красных платьях в интерьерах (*Женщина с вазой цветов*, *Женщина и натюрморт*, *Женщина, сидящая в кресле*, а также слегка отличающаяся беловато-карминовой тональностью *Женщина с дочкой*).

От раннего, деликатного и лирического творчества двадцатых годов, от *Девушки с цветами* описываемые картины отличались остротой изображения, внутренней экспрессией и даже смелостью нрава.

Узкое кадрирование композиции, нетипичные позы женщин иногда напоминали работы А.Тулуз-Лотрека³⁶, а также Э.Дега. В качестве первого примера можно назвать картину *Две женщины*. Такому типу изображений в более позднем творчестве Вайнгарта, около 1932-1935 гг., были близки частые мотивы кабаре, цирка, особенно очень экспрессивная картина *Женщина в кабаре*, представляющая певицу кабаре, наклонившуюся над пианино. По стилистике и колориту эта работа напоминает *Женщину, снимающую рубашку* и *Двое детей* (скорее всего за кулисами цирка).

Предположительно между 1932-1935 гг. Вайнгарт пережил жизненную драму, которая разрушила его личность и негативно сказалась на творчестве. Его жена после автомобильного происшествия получила большую компенсацию. Подчинившись давлению родителей, она решила уйти от художника и забрала с собой его любимых детей. Эти события надломили Вайнгарта³⁷.

После варшавской выставки 1932 г. он только один раз показал свои картины в ноябре 1935 года на Первой выставке Парижской группы польских художников в галерее Beaux-Arts на улице Фобур Сен-Оноре. Экспонировал тогда четыре (не идентифицированные сегодня) произведения: *Интерьер*, *Композиция*, *Спящая женщина*, *Натюрморт*.

В течение многих лет жена и дети служили моделями для картин художника. Скорее всего, после развода он отказался от фигуративных композиций, и *Женщина в кабаре*, возможно, его последняя такого типа картина. Он создавал натюрморты, наброски цветов и немногочисленные пейзажи.

Известны только два пейзажа с не установленной датировкой. Кроме различий в трактовке, их мотивы — серия домов (монастыря или городка) с высокой башней (костела?) и дома на холме над озером — кажутся похожими, даже идентичными. Более ранний из них постимпрессионистический *Пейзаж с башней и лодкой на озере* был написан на закате; интенсивный красный цвет крыш и отражения солнца в воде сближает его с портретами женщин в красном. Вторая картина — *Пейзаж над озером* выполнен динамичными, эскизными мазками широкой кисти, создающими фактурные, близкие к абстракции фрагменты композиции, предвосхищающими послевоенную живопись ташистов.

Натюрморты Вайнгарта представляли собой зарисовки цветов в вазе, стоящей на столе. Первоначально, около 1930-го года, на них, как и на некоторых портретах, контур был расплывчатым, а колорит выдержан в белых, зеленых и коричневых тонах (*Белые цветы*). Композиции начала 1930-х гг. строились с помощью широких однородных плоскостей, с сильно выраженной деформацией пространства; колорит становился все более интенсивным (*Ваза с цветами*, *Цветы в горшках*). В *Натюрморте с цветами и миской* Вайнгарт пришел к обобщающему, напоминающему плакат, решению. Наверно, около 1935 г. были созданы *Цветы в коричневом вазоне*, написанные в основном гуашью на белом картоне. Желтые, красные и голубые цветы отличаются «шагаловской» легкостью и декоративностью. Букет цветов, датированный на обороте: «1937. Cagnes sur Mer», можно считать хронологически самым последним известным произведением Вайнгарта.

Под влиянием жизненной трагедии Вайнгарт погружался в психическую болезнь. В 1938 и 1939 гг. его проводывал в парижской мастерской Жиль Аронсон³⁸. Последние два года жизни художник провел в психиатрической клинике. В то время были созданы «некоторые из его лучших произведений»³⁹. Сегодня их местонахождение неизвестно. Художника арестовали в апреле 1942г., он попал в лагерь Питивье (Pithiviers), откуда в июле его депортировали в концлагерь в Освенцим.

Трагически прервавшееся творчество Вайнгарта было рядом с живописью Сутина наиболее радикальным живописным явлением Парижской школы. «Биологический» экспрессионизм Сутина оказал влияние на послевоенное искусство новой фигуративности. Способ трактовки фигур Вайнгартом предвосхитил творчество группы «Кобра», а его эксперименты с живописной фактурой приблизили ташизм.

(Перевод с польского Виты Сусак)

Примечания:

1. Статья представляет собой несколько видоизмененный текст главы из книги Е.Малиновского и Б.Брус-Малиновской «В кругу Парижской школы. Еврейские художники из Польши», Варшава, 2007 [Malinowski, J., Brus-Malinowska. B. W kręgu Ecole de Paris. Malarze żydowscy z Polski, Warszawa, 2007. t. II], которая стала продолжением исследования «Живопись и скульптура польских евреев в XIX и XX веках», Варшава, 2000 [Malinowski, J. Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku, Warszawa, 2000].
2. Aronson, Ch. Bilder un gesztaltn fun Montparnas (Scenes et visages de Montparnasse), Paris, 1963, s. 406-412.
3. Malinowski, J. O genezie twórczości tzw. Grupy Czterech, Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, t. XXXI, Toruń, 2000, s. 159-192
4. Malinowski, J. Genèse artistique du groupe des Quatre [w:] Ecole de Paris. Le groupe des Quatres, ed. Lachenal & Ritter, Paris, 2000
5. Aronson, Ch., op.cit. s. 411.
6. Byk, E. Wystawa bieżąca TPSP, Wiek Nowy, 1923, nr 668, z 5 X, s. 4. (Автор благодарит кандидата искусствоведения Юрия Бирюлева за помощь в работе над львовской периодикой)
7. J.F. [Frostig], Wystawa bieżąca w TPSP, Chwila, 1923, nr 1654 z 17 X, s. 4. Por. też Terlecki, W. Wystawa pp. Aberdama, Menkesa i Nachta. Wystawy w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kurier Lwowski, 1923, nr 255 z 28 X, s. 4.
8. Byk, E., op. cit.
9. Kozicki, W. Ze sztuki, Słowo Polskie, 1923, nr 268 z 30 IX, s. 5.
10. J.F. (Frostig), op. cit.
11. J.O. [Oryńżyna], Ze sztuki, Wiek Nowy, 1924 nr 6843 z 16 IV, s. 4.
12. J.F. [Frostig], Wystawa TPSP we Lwowie, Chwila, 1924, nr 1834 z 24 IV, s. 5.
13. Wepper, A. Młodzi artyści żydowscy w Paryżu, Chwila, 1926, nr 2452 z 15 I, s. 3.

14. Художник под первоначальной подписью, либо рядом с ней ставил более позднюю сокращенную форму фамилии.
15. Woroniecki, E. *L'art polonais à Paris, La Pologne Politique, Economique, Litteraire et Artistique* (cyt. dalej *La Pologne PELA*), 1926, nr 8 z 15 IV, s. 300.
16. Weinzieher, M. Weingart, *Nasz Przegląd* 1932, nr 80 z 20 III, s. 8.
17. См.: Weingart, katalog aukcji, opr. C. Robert, Paris 1979.
18. Woroniecki, E. Wystawa p. Joachima Weingarta w „Aux Quatre Chemins”, *Świat*, 1927, nr 16, s. 11.
19. Woroniecki, E. *L'art polonais à Paris, La Pologne PELA*, 1927, nr 1 z 1 I, s. 28-29.
20. Woroniecki, E. *L'art polonais à Paris, La Pologne PELA* 1927, nr 3 z 1 II, s. 121.
21. Ibidem, s. 122; Woroniecki, E. *L'art polonais à Paris, La Pologne PELA*, 1927, nr 9 z 1 V, s. 380.
22. Woroniecki, E. *L'art polonais à Paris, La Pologne PELA*, 1927, nr 24 z 15 XII, s. 86.
23. *Art polonais moderne*, wstęp Ch. Aronson, Paris, 1929.
24. См.: Brus-Malinowska, B. *Artyści polscy w Bretanii*, [w:] *Malarze polscy w Bretanii 1890-1939*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2005.
25. Woroniecki, E. *L'art polonais à Paris, La Pologne PELA*, 1927, nr 24 z 15 XII, s. 886-887.
26. Idem, *L'art polonais à Paris, La Pologne PELA*, 1928, nr 11 z 1 VI, s. 370.
27. Aronson, Ch. op. cit.
28. Woroniecki, E. *L'art polonais à Paris, La Pologne PELA*, 1930, nr 3 z 1 III, s. 266; nr 10 z 4 X, s. 864-865.
29. Idem, *L'art polonais à Paris, La Pologne PELA*, 1927, nr 24 z 15 XII, s. 886.
30. Idem, *Z paryskiego Salonu Niezawisłych [Niezależnych]*, *Świat*, 1928, nr 13, s. 3.
31. *Wiosenny Bal Sztuki*, *Nasz Przegląd*, 1932, nr 92 z 1 IV, s. 9.
32. Письмо Вайнгарта хранится в Архиве правительственного комиссариата в спецфонде Института искусств Польской Академии наук [Archiwum Komisarjatu Rządu w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN nr inw. H 32] в Варшаве. (благодарю др. Йоанну Сосновскую за указание на этот документ).
33. Weinzieher, M., op. cit.
34. Walis, M. *Sztuki Plastyczne. Wystawy, Robotnik* 1932, nr 115 z 3 IV.
35. Письмо Ш.Аронсона к В.Скочилиасу от 26 IX 1932 г. Спецфонд Института искусств Польской Академии наук [Archiwum IPS w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN, nr inw. 70]. (благодарю др. Йоанну Сосновскую за указание на этот документ).
36. Aronson, Ch., op. cit., s. 411.
37. Ibidem, s. 411-412.
38. Ibidem, s. 412.
39. *Eighteen Artists Who Perished in the Holocaust*, katalog wystawy, opr. V. Ben-Tal, Oscar Ghez Collection, University of Haifa, 1996, s. 30.

BETWEEN THE ART AND THE POLITICS. JONASZ STERN (1904-1988)¹

Magdalena Cześniak-Zielińska

Jonasz Leon Stern was born in Kałusz near Stanisławów in Galicia, a part of the Habsburg Empire (today Ivano-Frankivsk, Ukraine). He came from a Jewish workers' family. He was a painter, a graphic artist and an educator working in the Academy of Fine Arts (ASP) in Krakow. He is thought to be one of the most important creators of the Polish modern art².

Stern began his education in the primary school in his hometown, and in 1916, probably because of the oncoming Galicia front and the occupation of a part of Galicia by the Russians, the Stern Family moved over to Bohemia³. Jonasz attended an Austrian school there for a year which enabled him to obtain a very good command of the German language. After his return to Kałusz he continued his education in the primary school and then in a Polish private high school. However, even then he concentrated not entirely on education; he established contacts with artists, together with Leopold Buczkowski he painted icons for the Russian Orthodox Church in the vicinity of Kałusz, and he also accepted orders from the Polish manor houses. In 1922, he began education in Professor Paweł Gajewski's class in the Department of the Decorative Arts at the State Industrial School in Lviv at the same time earning a living in a printer's workshop. Gradually losing an interest in traditional painting he returned to Kałusz, working as a laborer — among others — in a joiner's shop, and leading a political activity which — after painting — was his second passion⁴. His hometown was at that time — of course as for the realities of Galicia — quite a thriving center of the workers' movement.

In 1925, he attempted unsuccessfully to pass the entrance examinations to the Academy of Fine Arts in Krakow, and in 1926, he joined the Communist Party of the Western Ukraine becoming — in time — a member of the County Committee in Kałusz. Due to his activity in the party he was arrested several times. Two years later, he moved to Krakow where he got himself employed in the «Tęcza» [Rainbow] Fittings Factory as a laborer and in the printing houses at retouching reproductions, taking — at the same time — lessons of painting in Ludwika Mehoffer's private school. He was luckily accepted at the Krakow Academy of Fine Arts and since October 1929 he began his studies being successively a student of a few outstanding Polish professors of painting: Władysław Jaroński, Fryderyk Pautsch, Teodor Axentowicz, and Stanisław Kamocki. He also got acquainted with Andrzej Stopka, Henryk Wiciński and Janusz Woźniakowski, with whom

in 1929, he established a unit of the Communist Union of the Polish Youth at the Krakow ASP. In the same year, he began his activity at the Jagiellonian University in the Union of the Independent Socialist Youth «Życie» [Life]⁵.

However, Stern did not feel at ease at the ASP among lecturers representing mostly the art of the Young Poland and the Artistic Society «Sztuka» [the Art], consolidating the members of the Academy around its program. An important artistic event in 1931 in Krakow was an exhibition of the so called Paris Committee, the group of artists who — after their return from the French capital — had continued the traditions of the European painting in the area of colors. Stern did not remain indifferent to the changes and got engaged in the innovation course in art. The continuation of those changes was the establishment of the so called First Krakow Group, within the ranks of which — beside Stern — were such artists as Henryk Wiciński, Leopold Lewicki, Sasza Blonder, Maria Jeremianka, Stanisław Osostowicz, Bolesław Stawiński, Berta Grünberg⁶. The members of the Group, coming from different social and national milieus (there were Poles, Jews and Ukrainians), each of them was influenced by cubism, abstractionism and surrealism, but at the same time they were linked with the leftist political views of the revolutionary social program. Stern had played a significant role in the ideological development of the Group both on the artistic and political platforms⁷. Due to his knowledge of German he translated the works written in that language for his colleagues and two of those works had strongly influenced the shaping up of the artistic viewpoints of the members of the Group: *On Spirituality in Art* by Kandinsky and *The Book of New Artists* by Laszlo Maholy-Nagy (a lecturer of the Bauhaus). The book by Vassily Kandinsky was a sort of a manifesto and the beginning of the introduction of the abstractionist trend: an artist cannot present the world through the forms presenting the elements of the real world⁸.

At that time, the meeting place of the Group was a study of famous Polish sculptor Professor Xawery Dunikowski, and the first common exhibition took place in 1933 in the Society of the Friends of Fine Arts in Lviv, and then in Krzemieniec (1934), and in the House of Visual Artists in Krakow. Not too many Stern's works have been preserved from that period of his creative activity, and among them it is worthy to mention a few drawings made in various techniques, like *The Unemployed* from 1933 (the ASP in Krakow), *The Card Players* from 1934, *At the Lamp* from 1934, and *The Masks* from 1934 (at a private collection in Poznań) in which he mainly dealt with social issues⁹. The most significant for Stern's pre-war works is the drawing entitled *The Unemployed*. The deformed silhouette of a man, the enlargement of his idle hands and his bare feet additionally enhance the expressionism of the form and the power of the work's meaning. A motif of the unemployed quite often appeared in the works of the members of the Krakow Group mostly those of Sasha Blonder and Leopold Lewicki but it



1. Jonasz Stern. *At the Lamp*, 1934
(private collection in Poznań)



2. Jonasz Stern. *Still Life*, 1948
(private collection in Poznań)



3. Jonasz Stern. *Table X*, 1977
(private collection in Poznań)



4. Jonasz Stern. Cover. *Catalogue of Lviv Exhibition* (The National Museum in Lviv, 22.07.2008-17.08.2008)

was Stern who was able to depict best «the drama of idleness and poverty» of the unemployed from the times of the Great Economic Crisis of the 30s.

Apart from the more realistic drawings, Stern also cultivated the painting of the plastic solutions close to abstraction. He created cubist compositions with the elements of surrealism. One of the few preserved pictures from that period is *The Act* from 1932 (The National Museum in Krakow) presenting a woman in sharp blocks and colors which makes an impression of brutality. What's interesting, the work was created when Stern practiced in Professor Axentowicz' study who was an adherent of a different mannerism in art. It was first exhibited at the group Exhibition of the Modern Visual Artists in the Institute of the Propaganda of Art in Warsaw. The art critics were not impressed and the reviews were unfavorable¹⁰.

One cannot ignore yet another area of Stern's activities in the mid-war times. After having finished his studies in 1935, he joined the Union of the Polish Visual Artists (ZPAP) and started to cooperate with Józef Jarema's visual art theatre «Cricot», for the performances of which he created stage designs. Although no traces of his stage design works have been preserved, nonetheless, the co-creators remember the activities of particular artists. It is known for sure that Stern developed decorations for such dramas as *The Female Element* in 1936, *The Liberation* by Stanisław Wyspiański in 1938; he also designed costumes for Józef Jarema's satirical puppet show *The Krakow Tartar Rider, the Corporate Employee and Hamlet*, as well as the costumes and masks for the political satire *Herod and the Ariovs* in 1937. Besides, he performed in the «Tam Tam» Theatre in the season of 1935/36 playing the role of a Terrible Robber in a parody of *The Return of a Father* by Adam Mickiewicz and the Letter C in *The Joyful Krakow Radio Wave*¹¹.

The performances, particularly those of a political tinge, and the membership in political movements regarded «subversive» brought onto the Artist repressive measures on the part of the Krakow Governor. In February 1937, Stern's name was deleted from the list of the ZPAP, and a year later he was sent to Bereza Kartuska, a detention camp destined mostly for the opponents of the current regime, and among them the radical Leftists. It is known that the influential artistic circles intervened on his behalf, yet he left the prison only after — the routine in such cases — six months¹².

After the outbreak of World War II, Stern with his wife Teofila Kleinberger went to Lviv (his wife died after throwing herself at the high voltage barbed wire in Auschwitz), where in 1940 he became the chairman of the artistic cooperative «Chudożnik» [A Painter]; a year later in spring, he was called up to serve in the Anti-Aircraft Defense Units of the Red Army and in autumn — after the city had been taken over by the Germans — he found himself in the Lviv Ghetto. For nearly two years, he had been a forced laborer in — among others — airfield in Skniłów. At the beginning of 1943, he became a member of the Polish Workers'

Party in Lviv¹³. In that year, he escaped from a transport to the extermination camp in Sobibór and returned to the Ghetto (in the Artist's biographical notes the false Belzec destination of the transport is cited; in fact, the transports from Lviv were then directed to the death camp in Sobibór in the Lublin district)¹⁴. On 1 June, Stern faced the execution squad in the Janowski Gorge in Lviv but due to falling down he miraculously avoided being hit with a bullet. He made his way over the Carpathian Mountains to Hungary and reached Budapest obtaining help from the Polish Committee and Professor Stefan Filipkiewicz. He was sent to a refugee camp near Budapest and remained there until the liberation¹⁵. In April 1945, he returned to Krakow, yet again joined the Polish Workers' Party (since 1948, the United Polish Workers' Party), resumed activities in the ZPAP, renewed his friendship with Jaremińska and her husband Kornel Filipowicz, and got himself engaged in the artistic life of the city¹⁶.

Stern's creative activity after 1945 had been — for a few successive years — a continuation of the pre-war abstraction; a series of monotypes, drawings and watercolors of a surrealist nature appeared. In December 1948, the Artist's works were shown at the 1st Exhibition of Modern Art organized by the Artists' Club in the halls of the Society of the Friends of Fine Arts in Krakow. In 1948-49, Stern stayed in Paris on a scholarship funded by the Ministry of Culture and Art observing a gradual development of the modern art, its possibilities, directions, and the emerging tendencies. After his return to Krakow, he stopped exhibiting his works since he could not or did not want to accept soc-realism. He continued to create, however, and in nearly 10 years about 200 abstractionist and surrealist compositions were created. An example of the works from that period of time is a cycle of oil paintings entitled *The Compositions*¹⁷.

Since 1952, Stern had been working in the Department of Stage Designs of the Krakow ASP, and two years later he became a full time assistant professor in the Department of Painting. In 1955-57, he acted as a Vice-Chancellor of the Academy¹⁸.

At the same time, the Krakow Group was reactivated (known as the Krakow Group II), and Stern was its chairman multiple times. The Group included also Maria Jeremińska, Tadeusz Kantor, Tadeusz Brzozowski, Jadwiga Maziarska, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Erna Rosenstein and Jerzy Skarżyński, and its headquarters were located — by the decision of the Board of the City of Krakow — in historical cellars in Krzysztofory. Stern — together with other members of the Group — participated in all exhibitions in Poland and abroad¹⁹.

The year of 1959 was for Stern also a year of a six months stay in Italy financed by the Minister of Culture and Art. He met Alberto Burri there and got acquainted with the paintings of a matter. After his return to Poland, the Artist began textural and structural experiments; using the techniques of collage and assemblage he gradually introduced animal and fish bones, and fisherman's

nets into his pictures. In the cycle entitled *The Destruction* he returned to the reminiscences of the war. The title covers the whole series of paintings being a set of works linked by the subject and mood. After 1965, he more and more often utilized the fish skeletons and leather, which he treated as signs of the passing of time and the Holocaust. He created a cycle of collages, the examples of which are such compositions as *The Fish Are Leaving Us* from 1965, *The Fate of Eels* from 1965, *Summa Summarum* from 1967, and *The Fish That Wanted to Swim* from 1969. The paintings combine fabric, plastic net, fish remnants, and a dried flower creating a composition which might be called an underwater landscape²⁰.

It is worthy to mention that in 1959, he was nominated an associated professor and became again a Vice-Chancellor of the Academy, yet after the anti-Semitic riots and attacks of the communist authority against the Jews and people of Jewish origin in March 1968, he was — informally and before the end of the term — dismissed; however, a year later, he received an award of the Minister of Culture and Art 1 Class in the area of visual arts. In February 1973, he was nominated a full professor, and in 1974, he retired²¹.

In the 70s, richer and more complicated formal sets started to appear in his paintings, made mostly from fabric in one color and varied light settings. They are called *The Zones* and were created in 1974. A few years before his death, Stern created a cycle composed of bone pieces directly referring to the Tables of Moses, and being gravestones of the murdered Jewish Nation. The collage under the title *The Humiliation* from 1984 is — as Włodzimierz Nowaczyk wrote in his introduction to the catalogue from the exhibition *100 Years of Stern. The Works of Jonasz Stern (1904-1988) from 30s till 80s*, Sopot 2005 — «one of the most moving works on the Holocaust that were created in Poland»²².

Jonasz Stern had — in total — 20 exhibitions and individual shows in Poland, beginning with the first one in 1958 in Sopot, and ending with the last one in 1986 in the Gallery of Stanisław Witkiewicz Theatre in Zakopane. He additionally participated in about 150 group exhibitions in Poland and abroad²³.

After his death, Stern's works were exhibited less frequently and the last individual exhibition took place in 2005 in the State Art Gallery in Sopot. Due to the initiative of its directorate and Ukrainian partners the presentation of the Artist's works was prepared in 2008 in Ukraine to mark the 20th Anniversary of Stern's death. The exhibition entitled «Jonasz Stern (1904-1988) — The Return to Lviv. The Landscape of Silence» took place in Andrzej Szeptycki National Museum in Lviv and was running from 22 July to 17 August 2008. The exhibition contained Stern's works coming from all the stages of his creative life, beginning with the pre-war drawings on social subjects, through the geometrical abstractions of the 50s, to the compositions with bones. Besides, there were also collages making a

reference to the war experiences of the Artist and the fate of the Jewish Nation sentenced to extermination²⁴.

The Lviv exhibition was a certain kind of Stern's «return to the roots» since it was staged in the city where he made his first attempts to paint in Professor Gajewski's study...

Notes:

1. The article is based on the paper entitled 'Jonah Stern, 1904-1988. A Forgotten Artist?', delivered at the Hebrew University in Jerusalem during the 15th World Congress of Jewish Studies (1-6 August, 2009).

2. «Polski Słownik Biograficzny» (later on: PSB), Tom XLIII/3, z. 178, p. 461-465; Archive of the Academy of the Fine Arts in Krakow (later on: ASP), Students' Cards: Jonasz Stern [no number].

3. On the Russian policy in Galicia and Jewish refugees in Vienna and in the other countries of the Habsburg monarchy, see: Bachturina, A. *Politika rossijskoj impierii w wotocznoj Galicji w gody pierwszej mirowej wojny*, Moskwa 2000; Bieńkowski, W. *Polacy w Wiedniu w latach pierwszej wojny światowej (Działalność społeczno-polityczna i kulturalno-oświatowa)*, «Studia Historyczne» 1992, nr 3; Hödl K., *Galician Jewish Migration to Vienna*, «Polin. Studies in Polish Jewry» 1999, vol. 12.

4. Blum, H. *Jonasz Stern*, Kraków 1978, p. 4-6.

5. Markowska, A. *Język Neuera. O twórczości Jonasza Sterna*, Cieszyn 1998, p. 11-12.

6. Ibidem, s. 12-13.

7. *Artyści żydowscy w Krakowie 1873-1939*, Kraków 2008, p. 238

8. Polish edition: Kandinsky, W. *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996.

9. *Stulecie Sterna. Prace Jonasza Sterna (1904-1988) z lat 30.-80.*, Sopot 2005; Henryk Wiciński i I Grupa Krakowska 1932-1937, Sopot 2007, p. 61.

10. *Henryk Wiciński i I Grupa Krakowska 1932-1937*, Sopot 2007, p. 70.

11. Blum, H., p. 14, 18.

12. Markowska, A., p. 12-13.

13. Ibidem.

14. Kuwałek, R. *Obóz Zagłady w Bełżcu*, Lublin-Bełżec 2005, p. 30.

15. PSB, Tom XLIII/3, z. 178, p. 463.

16. Ibidem. See also: Filipowicz, K. *Rozstanie i spotkanie*, Kraków 1995, p. 212.

17. Blum, H., p. 23-30.

18. ASP, Personal Documents of the Lecturers of the Academy of the Fine Arts in Krakow, Jonasz Stern's File: S. 133 [no number].

19. *Stulecie Sterna*, p. 66-71.

20. Ibidem, p. 15.

21. PSB, Tom XLIII/3, z. 178, p. 463-464.

22. *Stulecie Sterna*, p. 69.

23. Ibidem.

24. See catalogue in Polish and Ukrainian languages: *Jonasz Stern (1904-1988). Powrót do Lwowa. Krajobraz z milczenia*, Sopot 2008.

ДЕЯКІ МОТИВИ КНИЖКОВОЇ ГРАФІКИ ХУДОЖНИКІВ ГРУПИ «АРТЕС» НА ПРИКЛАДІ ІЛЮСТРАЦІЙ ГЕНРИКА СТРЕНГА (МАРКА ВЛОДАРСЬКОГО) ДО ПРОЗИ ДЕБОРИ ФОГЕЛЬ

Богдана Пінчевська

Творчість художників львівського об'єднання «Артес» в межах українського академічного мистецтвознавства залишається не вивченою. Про те, що ця група була одним з найцікавіших художніх об'єднань Львова міжвоєнного періоду, окрім власне творів художників, свідчить значна кількість публікацій другої половини ХХ — початку ХХІ ст., присвячених творчості «Артесу» в контексті польського академічного мистецтвознавства. Цю статтю присвячено темі графіки в творчості художників групи «Артес» загалом і проблемі аналізу графічних творів Марка Влодарського в якості матеріалу для узагальнень щодо особливостей стилістики авангардного художнього об'єднання загалом, а також його значення в якості невід'ємної складової єврейського мистецтва Галичини першої третини ХХ ст., зокрема.

Проблема існування світського єврейського мистецтва, розквіт котрого на сучасній території України відбувся у Львові протягом першої третини ХХ ст., залишається лакуною на мапі сучасного українського мистецтвознавства. Огляд невідомого українським дослідникам циклу творів М. Влодарського (Генрика Стренга) є частковим вирішенням загальної проблеми відсутності інформації щодо розвитку світського єврейського мистецтва Галичини загалом та книжкової графіки художників групи «АРТЕС» зокрема в сучасному вітчизняному мистецтвознавстві.

Мета статті полягає в узагальненнях щодо особливостей книжкової графіки, зроблених на основі огляду та аналізу циклу творів М. Влодарського (Г. Стренга), а також його колег, котрі входили до складу творчого об'єднання групи єврейських, польських та українських художників «АРТЕС». В сучасному українському мистецтвознавстві фактично відсутні публікації на вказану тему. Окрім однієї ранішньої публікації авторки даної статті, присвяченої місцю групи «АРТЕС» в українських та польських мистецтвознавчих джерелах¹, поодинокі згадки про творчість групи зустрічаються в деяких словниках та каталогах. Це, наприклад, стаття мистецтвознавця Д. О. Горбачова «АРТЕС»²; короткі посилання на творчість групи в каталозі виставки єврейського мистецтва Галичини «Образи зниклого світу»³; а також розрізнені мистецтвознавчі публікації в культурологічних виданнях, насамперед статті Галини Глембоцької «Єврейське образотворче мистецтво в Галичині. Історія та еволюція»⁴ чи Євгена Котляра та Віти Сусак «Єврейське мисте-



Художник Генрик Стренг
(Марк Влодарський)

цтво: традиція і Новий час»⁵. Натомість окремої статті, присвяченої графіці художників групи «Артес», в українському мистецтвознавстві наразі не існує.

Водночас творчість художників поглиблено розглянуто в таких польських мистецтвознавчих виданнях, як монографія Пйотра Лукашевича «Zrzeszenie artystów plastyków ARTES 1925-1935»⁶, дослідженні Єжи Маліновського «Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku»⁷, а також в численній літературі, присвяченій творам єврейських митців, котрі

працювали на українських теренах, що колись входили до складу Польщі, — у каталозі «Salon Ogólnopolski»⁸ міжвоєнного періоду, та у кількох десятках повоєнних видань, присвячених даній темі. Найбільш докладно графіку у творчості Марка Влодарського розглянуто у варшавській монографії, присвяченій його творчості: «Marek Włodarski (Henryk Stręga). 1903-1960»⁹.

Львівське художнє об'єднання «Артес» існувало протягом 1929-1933 рр. До складу групи входили єврейські, польські та українські художники: Людвік Лілле, Отто Ган, Олександр Рімер, Маргіт Райх-Сельська, Роман Сельський, Олександр Кривоблоцький, Генрик Стренг, Мечислав Висоцький, Єжи Яніш, Генріх Лаутербах, Людвік Тирович і Тадеуш Воцеховський. Здебільшого всі вони отримали чудову художню освіту в кращих східно- та західноєвропейських майстернях живопису, — у Краківській Академії мистецтв, в Академії Фернана Леже в Парижі тощо.

Програмні переконання художників групи, котрі орієнтувались на західноєвропейський мейнстрім, були цілковито авангардними для Львова цього періоду; натомість полінаціональний склад групи був, навпаки, абсолютно характерним явищем для культурного середовища Галичини міжвоєнної доби.

Творча біографія Марка Влодарського в певному сенсі є типовою для тієї нечисленної групи єврейських митців, яким вдалося пережити Другу Світову війну. До цього періоду його творчість мало відрізнялась — чи, точніше, гармонійно збігалась, — з творчістю інших львівських авангардистів.

Творча біографія Генрика Стренга. Живописець та графік, Генрик Стренг¹⁰ народився у Львові, 17 червня 1903 року. Художню освіту отримав

у Вільній Академії образотворчого мистецтва та Промисловій школі (1920-1924) у Львові, згодом вчився у Академії Модерну Фернанда Леже в Парижі (1924-1929). У 1918 році, разом з Отто Ганом, він організував виставку у Львівській філії ТПОМ¹¹. Дебют художника відбувся у 1927 році, в галереї Яна Шливинського. Повернувшись після навчання в Європі до Львова, Генрик Стренг став одним з співорганізаторів художнього об'єднання «Артес». У міжвоєнний період художник заприятелював з письменницею, філософом, публіцистом та поетесою Деборою Фогель і на початку 1930-х рр. створив кілька циклів ілюстрацій до книг її прози.

Під час окупації Львова він змінив ім'я та прізвище на «Марк Влодарський». Художник мешкав у Львові під час всієї Другої Світової війни, де нові документи з іншим іменем і, відповідно, національним походженням, врятували йому життя. Тому він залишився Марком Влодарським до кінця своїх днів.

В його ранніх творах відчужаються впливи кубізму, творчості Ф. Леже, сюрреалізму, а також, подекуди, вплив творчості Марка Шагала з характерним систематичним використанням мотивів єврейського народного мистецтва. Серед творів художника воєнного часу збереглася також графічна серія, присвячена повсякденному життю в'язнів концентраційного табору в Штуттхофі.

Творчість Марка Влодарського післявоєнного періоду тяжіє до абстракціонізму.

Після війни художник залишив радянський Львів і оселився у Варшаві, де багато років викладав в Академії образотворчого мистецтва. Дослідники його творчості відносять до її особливостей нескінченний творчий пошук з частою зміною напрямків художнього мислення.

Творчість Дебори Фогель в контексті міжвоєнного Львова. Дебора Фогель була знаковою фігурою для єврейського середовища міжвоєнного Львова. Наразі її ім'я несправедливо забуте, попри те, що її діяльність напрочуд багато важила для художньої культури столиці Східної Галичини.

Філософ за освітою, близька приятелька Бруно Шульца, Дебора Фогель (Двойра Вогель; в оригіналі — Debora (Dwojra) Vogel (Fogel) Barenbluth) народилась 1902 року у галичанському містечку Бурштин, в освіченій єврейській родині. Під час Першої Світової війни родина емігрувала до Відня, де Дебора вчилась у гімназії; атестат зрілості вона отримала по війні, у польській гімназії Львова. Тут деякий час працювала вихователкою у сирітському будинку по вулиці Зборовській, де працював вчителем її батько. Згодом вступила до Ягелонського університету у Кракові, де водночас вивчала психологію та філософію і захистила докторську дисертацію. Згодом вона викладала психологію в єврейській семінарії.

Дебора Фогель вільно говорила та писала польською; добре знала іврит, натомість ідиш вивчила вже у дорослому віці. Окрім віршів та прози, писала рецензії на ідиш, івриті та польською мовою на нові книги та виставки своїх сучасників. Вона пропагувала прозахідні течії у мистецтві, виступаючи в якості «патронеси» як львівських випускників школи Ф. Леже, так і наслідувачів його творчості, — здебільшого художників групи «Артес», — родини Магріт та Романа Сельських, Отто Гана, Еміля Кунке; пропагувала творчість художників кола Гертруди Стайн; багато років листувалась з Бруно Шульцом; публікувалась в єврейських часописах «Cusztajer», в польських виданнях «Sygnały» та «Wiadomości literackie» та ін.

Дебора Фогель написала та видала три книги цілковито авангардної прози, початково мовою ідиш — «Постаті дня» («Tog Figurn»), «Манекени» («Manekinen»), та «Акасе квітнє», котру згодом сама переклала з ідиш на польську мову.

Дебора Фогель загинула разом з усією родиною під час фашистської окупації Львова. Її тіло ідентифікував художник Генрик Стренг, в той час відомий уже під іменем Марка Влодарського¹².

Вибрана бібліографія графіки художників групи «Артес». До наших днів збереглося небагато літератури з публікаціями творів художників групи «Артес». Це, зокрема, каталог «Виставка 150 рисунків, гуаші та ксилографій: Отто Гана, Ежи Яніша, Павла Ковжуна, Людвіка Лілле, Магріт Райх-Сельської, Генрика Стренга, Людвіка Тировича, С. Войцеховського» («Wystawa 150 rysunkow, gwaszy, drzeworytow: Ottona Hahna, Jerzego Janiscza, Pawla Kowzuna, Ludwika Lillego, Margit Reich-Sielskiej, Henryka Strenga, Ludwika Tyrowicza, S. Wojciechowskiego»), виданий в жовтні 1932 у Львові, накладом ТПОМ. Про цю виставу писали в газеті «Варшавський кур'єр» (1932, № 304 (3. XI), с.1) та у часописі «Sztuki Piękne» (1933, № 1, с. 30.).

Насамперед на періодичні видання доводиться покладатись в тому, що стосується творчості Отто Гана. Через війну та інші непрості обставини середини ХХ ст. до наших днів збереглися лише поодинокі твори цього художника, на думку авторки статті, одного з найбільш обдарованих учасників групи «Артес». Одна з найдокладніших біографічних студій, присвячених його творчості, надрукована польською мовою в книзі Є. Маліновського, присвяченій єврейському мистецтву Польщі¹³.

Значно більша кількість творів Людвіка Лілле збереглася почасти завдяки своєчасній еміграції митця, а також через те, що деякі з них входили до складу колекції Ярослави Музики, вивезеної до Польщі, завдяки чому роботи художника були опинились у кількох польських мистецьких колекціях. Наразі ці твори відомі переважно завдяки загальним каталогам, виданим не тільки за життя



1. Отто Ган. Композиція з листям.
1930. Літографія.

Національний музей у Вроцлаві (НМВ)
2. Людвік Лілле. Сюрреалістична композиція II.
Акварель. 1931-1932. (НМВ)

3. Людвік Лілле. Сюрреалістична композиція.
Сепія. Близько 1931. (НМВ)



1
—
2
—
3



художника, але і значно пізніше, з нагоди різноманітних тематичних виставок, присвячених львівським художнім процесам міжвоєнного періоду а також в контексті опису тих чи інших музейних колекцій (це, наприклад, каталог зібраний Національного музею у Вроцлаві¹⁴ чи різноманітні альбоми виставок, присвячених творчості формістів¹⁵, з творчістю яких тісно пов'язана творчість артесівців).

Окремі статті, присвячені творчості цих митців, в Україні ніколи не видавались; найбільш докладно ілюстрована інформація про їх творчість опублікована в згаданому вище єдиному львівському каталозі, присвяченому єврейському мистецтву¹⁶.

Натомість все, що було створено єврейськими митцями та письменниками міжвоєнного Львова, здебільшого має характер не тільки творчого літопису невеликого міста, але й цілком органічно вписується в тодішній контекст європейського мистецького процесу, не поступаючись добре відомим творами класиків ні концептуальністю ідей, ні якістю виконання.

Графіка художників групи «Артес». Марк Влодарський не єдиний послідовно займався графікою серед художників групи «АРТЕС». Лідер групи Людвік Лілле залишив досить великий спадок графічних творів, деякі з котрих стилістично межово наближені до графіки Генрика Стренга, подекуди утворюючи з ними справжні тематично-композиційні рими. Окрім сюрреалістичних мотивів, графіку Стренга поєднують з графікою Л. Лілле, наприклад, експериментальні спроби сплюснення простору в творах, власти-

ві, загалом, більшості випускників школи Фернана Леже (зокрема, цю рису можна відзначити в деяких олійних натюрмортах Романа Сельського та Магріт Райх-Сельської). У монохромних графічних творах, де глибину простору неможливо передати за допомогою кольорової світлотіні, роль світлоповітряного середовища часто відводиться білому тлу паперу; у творах цих художників деформація реальних розмірів предметів, розташованих на незаштрихованому білому папері створює цілковито неповторні візії, занурені в «сяюче світло» білого кольору.

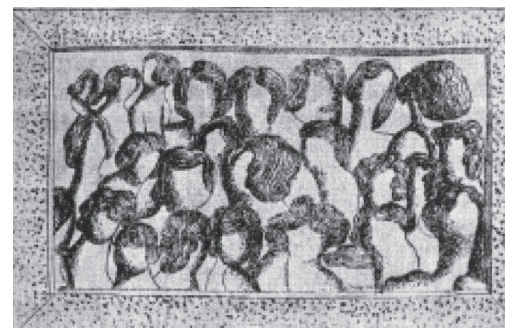
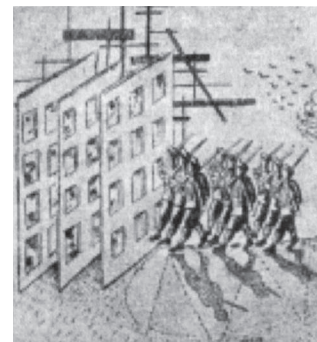
Узагальнення стосовно особливостей графічних творів художників групи «Артес» зручно реалізувати на прикладах окремих жанрів, що частіше за все фігурують в їх творчому спадку. Частіше за все художники звертались до міського пейзажу, натюрморту та до сюрреалістичних композицій.

Слід зазначити певні особливості у трактуванні міського пейзажу в творчості єврейських митців, в Галичині, де не існувало ніякої «межі осілості», і, крім того, всі, навіть найменші населені пункти, здебільшого демонстрували ряд ознак культури великого міста. Манера бачення та відтворення міського пейзажу артесівців здебільшого збігається. Місто у виконанні міських жителів не сприймається з захватом, не уславлюється і не демонізується. У їх творах зображення міста має характер ретрансляції настроїв періоду, атмосфери епохи, де відчутний, користуючись розмовною лексикою, «в повітрі» присмак тривоги фіксується за допомогою химерних дій героїв жанрових сцен (чоловічок, що малює на стіні, Г. Стренг, іл. 7); або за допомогою вкраплень сюрреалістичних елементів (Л. Лілле, О. Ган іл. 1-3), або за умови використання діагональної побудови композиції (також з усіх артесівців найбільше притаманної саме графіці Г. Стренга). Все це разом чи окремо слугувало посиленню ефекту унаочнення емоційної несталості, стриманої, проте виразно відчутної експресивної напруженості настрою міста.

Слід було б присвятити окрему статтю подібним особливостям в натюрмортах в творчості художників групи «Артес». І додати, що прозу Дебори Фогель з творчістю художників-модерністів, серед іншого, єднала характерна для напружених історичних періодів увага, загострена на незначних, дріб'язкових деталях. Роздивившись їх впритул, художники в своїх творах надавали їм значення мікрокосму, здатного не тільки сконцентрувати увагу глядача, але й докладно прокоментувати, піддаючи сумніву, значення всіх тих речей та явищ, з яких складається звиклий оточуючий світ.

Багатократно збільшений розмір апріорі маленького предмету, — скажімо, липового листка, котрий розростається, затуляючи собою простір натюрморту в невеликому інтер'єрі, — це і подібне перекодування зображення звиклого предмету у символ за допомогою маніпуляцій з його реальним розміром, можна вважати не тільки типовим, але й взірцевим мотивом,

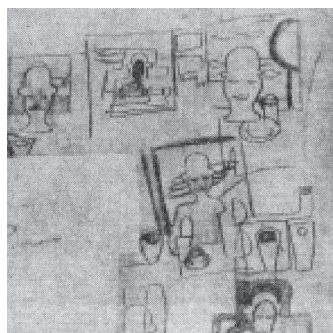
4	5
6	7
8	9



4. Весна і картонки для капелюшків (с. 17). «Квіткові магазини з азаліями»
5. Дощові дні (с. 21). «Квіткові магазини з азаліями»
6. Марширують солдати (с. 27). «Квіткові магазини з азаліями»
7. Серця, зламані вже назавжди, с. 35. «Квіткові магазини з азаліями»
8. Трактат про життя. Розділ перший, с. 40. «Квіткові магазини з азаліями»*
9. Трактат про життя. Розділ перший, с. 42. «Квіткові магазини з азаліями»



10	11
12	13



10. Другий розділ трактату про життя, с. 44. «Квіткові магазини з азаліями»
 11. Нова легенда. Виявлення манекенів, с. 64. «Акація квітне»
 12. Ідуть нові манекени, с. 69. «Акація квітне»
 13. Розділ про манекенів: продовження, с. 71. «Акація квітне»

котрий багато що пояснює в авангардній, обумовленій естетикою абсурду, системі цінностей львівських художників-модерністів міжвоєнної доби.

Так, мотив з листком, що в ілюстраціях Г. Стренга ілюструє розділ «Осінні розмови» в книзі «Акація квітне» (іл. 16, с. 99), зустрічається також в графіці інших художників групи «Артес», — Людвіка Лілле, у «Сюрреалістичній композиції II» (іл. 2)¹⁷ та «Сюрреалістичній композиції» (іл. 3)¹⁸ та у творі Отто Гана «Композиція з листям» (іл. 1)¹⁹. Формальні рішення особливостей формотворення образу, розташування зображення, побудова композиції та загальні проблеми вирішення простору у наведених творах трьох художників групи «Артес» бездоганно збігаються. Попри різницю технік (літографія, акварель, сепія), роль вільного простору віддано

незамальованій площині паперу; в центрі композиції (Отто Ган), в її нижній (Г. Стренг, іл. 16; Л. Лілле, іл. 2) чи верхній частині (Л. Лілле, іл. 3) розташовано силует витягнутого горизонтально липового чи дубового листка.

Листок в геніальному натюрморті Отто Гана (іл. 1) подібний на дубовий, що можна розуміти в якості натяку на символіку розвитку фашизму: у Німеччині з 70-х рр. XIX ст. до середини XX ст. саме дубовий лист набув популярності в якості символу національної єдності²⁰. Крім того, цьому образу властиві певні біблійні конотації, адже зображення дуба — одна з важливих метафор-символів єврейського мистецтва. Це нагадування про Мамврійський дуб, під яким відбулась зустріч Авраама з янголами, внаслідок котрої Авраам отримав від Бога обіцянку про те, що він буде засновником нового народу.

Натомість листя в творах Л. Лілле слугує засобом спотворення дійсності. Його перебільшений розмір деформує реальність, перетворюючи начерк звиклої жанрової сценки — дітей на дитячому майданчику в «Сюрреалістичній композиції з листям» — на цілковито абсурдний, відтятий від життя сюжет, сповнений відчуття межевої внутрішньої напруги почуттів.

Ту ж приблизно функцію виконує гігантський листок у площині твору Г. Стренга, котрий ілюструє «Осінні розмови» Дебори Фогель: звичайний кімнатний інтер'єр з нецікавим міським пейзажем за вікном набуває цілковито кафкіанського виміру ірраціональної напруги, майже жаху, — через горизонтальну площину зображеного в кімнаті гігантського листка, котрий перекриває всю нижню частину композиції і дорівнює за формою та розміром кроні невизначеного фруктового дерева за вікном.

Сюрреалістичні композиції серед єврейських учасників групи «Артес» найчастіше зустрічались в творчості загалом і графіці зокрема Л. Лілле, О. Гана та Генрика Стренга, зрідка з'являючись в олійному живописі Маргріт Райх-Сельської та Романа Сельського.

Залишаючи детальний аналіз сюрреалістичних творів кількох художників до іншої публікації, зупинюсь докладніше на графіці Генрика Стренга.

Ілюстрації Генрика Стренга до прози Дебори Фогель. Довоєнні видання книг Дебори Фогель вважаються антикварними раритетами. Відомо, наприклад, що один з примірників довоєнного видання книги «Tog Figur» з ілюстраціями Марка Влодарського завдяки ізраїльському колекціонеру Гіллею Казовському зберігається у Музеї Єврейського мистецтва в Парижі. У 2007 році у Польщі завдяки зусиллям польської перекладачки з ідиш Катерини Шиманьяк²¹ було видано окрему книгу творів Дебори Фогель, проте проза з «Tog Figur» сюди не увійшла. Роком раніше, у 2006, було опубліковано докторську дисертацію перекладачки, присвячену аналізу польського модернізму на прикладі прози Дебори Фогель «Бути агентом вічної ідеї. Змі-

ни естетичних поглядів Дебори Фогель»²². Перевидання прози письменниці проілюстроване графікою Марка Влодарського. Згідно коментарю упорядника, «впорядкування «Акації...» відбулося згідно довоєнному виданню. З нього запозичено також 15 ілюстрацій Генрика Стренга, і їх розміщено саме так, як і в оригіналі. Шістнадцята ілюстрація Генрика Стренга, репродукована на сторінці 112, походить з першого видання книги «Акація квітне» на ідиш»²³.

У будь-якому випадку вказані книги почасти заповнюють інформаційну лакуну в сфері взаємозв'язків та взаємовпливів між літературним та мистецьким єврейським середовищем міжвоєнного Львова. У зв'язку з браком матеріалів з довоєнного видання (окрім однієї ілюстрації Стренга з довоєнного видання «Tog Figur»²⁴, люб'язно наданої Г. Казовським), тут наводяться твори, надруковані у краківському перевиданні прози Д. Фогель 2007 року.

Слід додати, що у перевиданні 2007 р. наведено твори письменниці, котрі початково були написані на ідиш, і згодом були перекладені та перевидані польською мовою самою Деборою Фогель. Отже, у сучасній книзі прози ілюстрації Генрика Стренга розташовані у наступному порядку.

Сім ілюстрацій декорують твір «**Квіткові магазини з азаліями**» (іл. 4. «Весна і картонки для капелюшків», с. 17.; іл. 5. «Дощові дні». с. 21; іл. 6. «Марширують солдати», с. 27; іл. 7. «Серця, зламані вже назавжди», с. 35; іл. 8, 9. «Трактат про життя. Розділ перший», с. 40, 42; іл. 10. «Другий розділ трактату про життя», с. 44); Пять ілюстрацій прикрашають центральний твір письменниці, «**Акація квітне**» (іл. 11. «Нова легенда. Викриття манекенів», с. 64; іл. 12. «Ідуть нові манекени», с. 69; іл. 13. «Розділ про манекенів: продовження», с. 71; іл. 14. «Ще кілька гатунків ляльок», с. 73; іл. 15. «Занепад. На околицях життя», с. 87; іл. 16. «Осінні розмови», с. 99). Нарешті, твір «**Спорудження залізничної станції**» проілюстровано трьома роботами: іл. 17, — розділ 3, с. 109; іл. 18, розділ 4, с. 112; і іл. 19, розділ 6, с. 117). На жаль, твори не мають підписів, і місце збереження більшості оригіналів наразі невідоме. Автору статті вдалося встановити місцезнаходження тільки чотирьох з шістнадцяти перелічених творів. Вони зберігаються в колекції Національного музею в Варшаві; це графічні твори «Głowy» (іл. 8), «Ten kawał przestrzeni nieporadnej» (іл. 17), «Ale dusza surowców jest delikatna...» (іл. 19), та «Kompromis IV», котра в оригіналі книги розміщувалась на сторінці 134, але не потрапила на сторінки краківського перевидання 2006 року.

Деякі мотиви в ілюстраціях до прози Д. Фогель. Жанрово ілюстрації Генрика Стренга до прози Дебори Фогель поділяються на три типи: це міський пейзаж, часто з жанровими сценками; поодинокі натюрморти та сюрреалістичні композиції. В більшості ілюстрацій тема розділу книги, її провідні мотиви виступають в сюжетах малюнків; так, якщо у розділі ви-

ступають манекени, в малюнку будуть присутні зображення вітринних ляльок. Це стосується всіх інших мотивів: жіночих облич, перукарень, безробітних чи робітників фабрик, написів на стінах міста тощо. Іконографічний аналіз графіки Генрика Стренга, опублікованої в каталозі його посмертної персональної виставки, проте, показує, що три чверті його малюнків з рівним успіхом могли б бути використані в якості ілюстрацій прози письменниці-модерністки. Численні збіги образів та мотивів пояснюються не тільки спільним культурним та інтелектуальним полем, в котрому жили та працювали ці люди, але й тим, що вони мешкали в одному місті. Певне, людині уважній Львів міжвоєнного періоду демонстрував одні й ті ж мотиви; проте слід додати, що римунання образного ряду в творах різних митців провокується, окрім всього, єдністю переконань, властивих представникам певного художнього середовища у будь-якій країні будь-якої епохи.

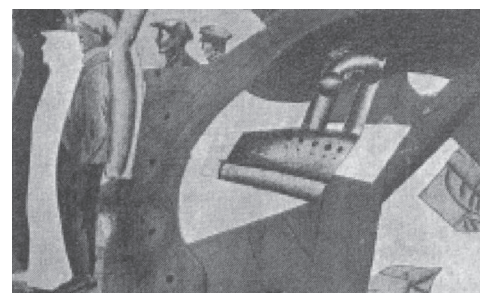
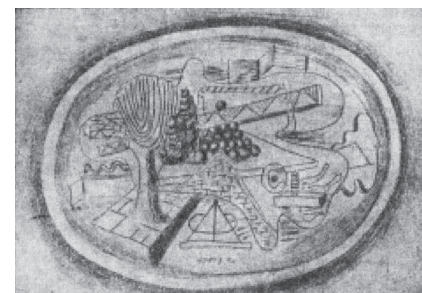
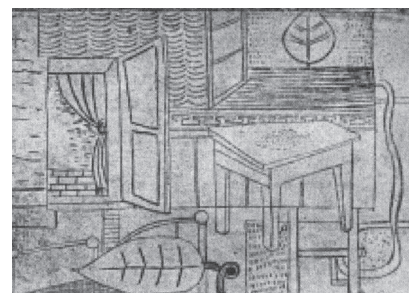
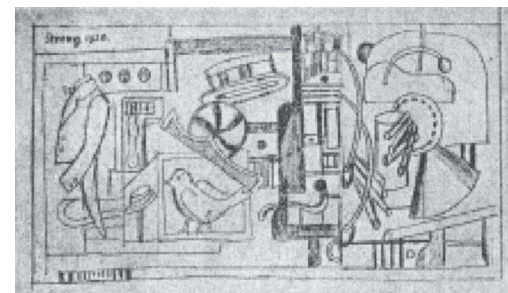
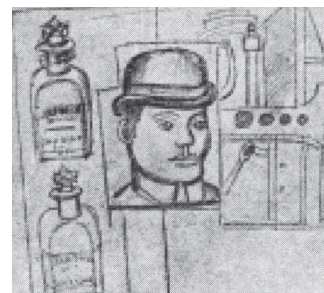
Графіка Генрика Стренга в контексті творів Дебори Фогель, окрім іконографічної адекватності образного ряду, демонструє ряд ознак, властивих творчості всіх художників групи «Артес»: виокремлення символічної поверхні дійсності; гіперболізація символів за допомогою перетворення їх у схематизовані, сплюснені, силуетні, майже позбавлені об'єму, форми. В творчості Генрика Стренга в більшій мірі, аніж у інших артесівців, відчувається вплив символіки, властивої стилю М. Шагала: цілком реальні, лише дещо спрощені форми набувають виразно ірреальних рис завдяки певному — одному — прийому, наприклад, розміщенню реального об'єкта в химерному просторі (манекени посеред парку, «Другий розділ трактату про життя», с. 44, іл. 10), чи маніпуляції з рисами об'єкта, що надають малюнку сюрреалістичного сенсу (жіночі голівки без облич, той же розділ, с. 40, іл. 8).

Власне, неможливо собі уявити ілюстрації прози Дебори Фогель, виконані в академічній манері: модерністський текст краще за все ілюструється саме малюнками авангардиста. Прозу Дебори її і наші сучасники часто співвідносять з прозою Бруно Шульца, котрий, проте, завжди самостійно ілюстрував власні тексти. Натомість Дебора Фогель ніколи не захоплювалась малюванням, проте часто писала статті про виставки і підтримувала тісні стосунки з львівськими художниками, про що свідчить, зокрема, її портрет, намальований Станіславом Віткевичем 1929 чи 1930 році. Сенс ілюстрацій Генрика Стренга обумовлений не тільки змістом розділів, але й загальним настроєм книги, — нервовим, майже неврайонованим, метафоричним ірреальним дзеркалом доби, де письменниця та художник, кожен по-своєму, зафіксували характерні настрої часу. Визначення «міжвоєнна доба» в даному випадку — не тільки певний хронотоп; це, серед іншого, психологічно насичене явище, з певними, унікальними особливостями настрою та атмосфери, властивих художнім центрам, розташованим посередині між двома великими катастрофа-

ми, — тією, що минула, тобто Першою Світовою, та напередодні — не стільки в очікуванні, скільки в передчутті — іншої, значно більшої за попередню, катастрофи Другої Світової війни. Певне, модерністські прийоми в даному випадку єдині здатні зафіксувати і виправдати ірреальність дійсності, тривожні симптоми котрої полягають не тільки в значних соціальних зрушеннях, описаних письменницею в розділі, присвяченому безробітним, але й у цілком безтурботних, на перший погляд, жанрових сценках, присвячених буржуазному побуту городян. Слід зауважити, що Генрик Стренг далеко не в кожній ілюстрації шукав прямої відповідності теми малюнку сюжетам «монтажів» письменниці: художник часто відтворював загальну атмосферу текстів, не зосереджуючись на точній фіксації його деталей.

На жаль, кращий каталог творів Генрика Стренга видано в ті часи, коли навіть найвища якість поліграфії однаково не передавала особливостей живопису, зокрема, не мала здатності точно передавати колір. Тому значна частина кольорового живопису надрукована тут в чорно-білому варіанті, завдяки чому розрізнити графічні та живописні твори в деяких випадках можна тільки завдяки підписам. Огляд всього надрукованого тут графічного спадку Генрика Стренга вартий самостійної наукової роботи, в котрій знайшлося б місце для виокремлення прийомів європейського мистецтва в творчості митця, біблійних метафор, мотивів, властивих художньому середовищу Львова міжвоєнної доби, а також для конотацій, властивих суто єврейському мистецтву (наприклад, сюрреалістичний міський пейзаж в овалі, подібному на монументальний розпис в синагогальних медальйонах чи на пасхальну тачу для Седеру, іл. 17). Відсутність більш докладного аналізу ілюстрацій Генрика Стренга до прози Дебори Фогель у даній статті слід розглядати в якості анонсу теми наступного дослідження, адже перша спроба наведення деяких характерних рис його графіки, а також відтворення художнього контексту, в котрому працював митець, обумовлена наразі значною кількістю загальної інформації щодо творчих біографій митця, письменниці, а також їх оточення.

Таким чином, до особливостей графіки Генрика Стренга в ілюстраціях до прози Дебори Фогель слід віднести рідкісну адекватність художнього сприйняття авторки прози та автора візуального ряду, спричинену одним середовищем, містом, історичним періодом, національним походженням естетичними переконаннями представників єврейської гуманітарної еліти міжвоєнного Львова. Так, надламана, тривожна чи печальна інтонація митця, що за родом своїх занять приречений загострено реагувати на найтонші особливості зміни як соціального, так і емоційного клімату власного міста, властива також окремо взятим, не пов'язаним з надрукованими книгами, творам письменниці, та картинам художника, створеним поза її прозою.



14	15
16	17
18	19

14. Ще кілька гатунків ляльок, с. 73. «Акація квітне»
 15. Занепад. На околицях життя, с. 87. «Акація квітне»
 16. Осінні розмови, с. 99. «Акація квітне»
 17. (Розділ 3, с. 109). «Спорудження залізничної станції»**
 18. (Розділ 4, с. 112). «Спорудження залізничної станції»
 19. (Розділ 6. с. 117). «Спорудження залізничної станції»***

Реальні прототипи предметного світу, — манекени в вітринах міста, доріжки міських парків, і навіть ознаки стабільності чи заможності, — вікна перукарень, перуки, картонки для капелюшків тощо — збігались для всіх жителів Львова, а проте інтонації на перший погляд подібного на наївні малюнки, спрощеного, а насправді химерного і напруженого внутрішнього життя міста давались взнаки в творчості насамперед художників, наближених до кола єврейської інтелігенції, котру об'єднувала Дебора Фогель, куди входили майже всі митці групи «Артес».

Умовно формальні паралелі у графіці єврейських художників групи «Артес» полягають в наступному. По-перше, збіги стосуються жанрових прерогатив: зокрема, переваги сюрреалістичних композицій, міського пейзажу та натюрморту над іншими жанрами. Далі, це своєрідна манера трактування натюрмортів, де предмети частіше за все виступають в якості, якщо так можна висловитись, символів приватності, і точніше за все унаочнюють настроїв та стан митця, його реакцію на існуючу дійсність, — що у художників попередніх поколінь, а також академічно налаштованих сучасників, звичайно виражалось за допомогою, наприклад, психологічно загострених портретних характеристик.

Далі, найбільш характерною рисою графіки єврейських митців цієї групи було акцентування сюрреалістичної складової художньої дійсності. Методологія художників різнилась, — Марк Влодарський (тоді — Генрик Стренг) та Отто Ган використовували деформацію одного фрагменту пересічної жанрової сценки чи натюрморту, перетворюючи її на химерне унаочнення суто художнього відтворення дійсності, натомість Людвік Лілле іноді взагалі відмовлявся від реалістичних мотивів і віддавав перевагу побудові цілковито сюрреалістичних композицій. Але результат — послідовні, програмні сюрреалістичні композиції, сповнені прихованої під підкреслено наївними, непевними начерками, загостреної складності емоційної та формальної складових художнього твору, — об'єднували їх творчість в цілковито особливий прошарок художнього життя столиці Східної Галичини.

Власне, можна стверджувати, що сюрреалізм завоював окреме місце в художньому середовищі Львова насамперед завдяки саме їх творчості, і графіка Генрика Стренга послідовно розкриває методи, завдяки яким цей процес відбувався.

Примітки

1. Пінчевська Б. Львівське художнє об'єднання «АРТЕС»: порівняльна бібліографія польських та українських мистецтвознавчих джерел другої половини ХХ — початку ХХІ ст. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Сходознавчі студії. — Харків: Центр Сходознавства ХДАДМ, 2009. — № 12 (Вип.2). — С. 165-180.

2. Горбачов Д.О. «АРТЕС»// Мистецтво України. — К., 1995. — Том 1. — С. 82.
3. Глембоцька Г., Сусак В. Образи зниклого світу // Каталог виставки. — Л., 2003. — С. 12.
4. Глембоцька Г. Єврейське образотворче мистецтво в Галичині. Історія та еволюція// Ї: Гебрайський Львів. — Л., 2008. — № 51. — С. 236-261.
5. Котляр Є., Сусак В. Єврейське мистецтво: традиція і Новий час // Нариси з історії та культури євреїв України. — К., 2005. — С. 323.
6. Lukaszewicz, P. Zrzeszenie artystów plastyków ARTES 1925-1935. — Wrocław, 1975.
7. Malinowski, J. Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku. — Warszawa, 2000.
8. III Salon Ogólnopolski: malarstwo, rzeźba, grafika. Katalog wystawy. — Poznań.
9. Marek Włodarski (Henryk Streng). 1903-1960. — Katalog wystawy monograficznej. — Warszawa, Muzeum Narodowe, 1982.
10. Біографія Марека Влодарського входить до більшості словників та енциклопедій, присвячених польському мистецтву та єврейській культурі Польщі, — наприклад, у лексиконі «Żydzi w Polsce» (red. J. Tomaszewski, A. Żbikowski. — Warszawa, 2001. — С. 525, чи у другому томі видання Polski Słownik Judaistyczny (Т. 2. Warszawa, 2003. — С. 803), тощо. Використану тут інформацію з польських джерел перекладено українською автором статті.
11. ТПОМ, воно ж TPSP, 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.
12. Перекладачка прози Д. Фогель, Кароліна Шиманьяк, зокрема, пише: «Дебора Фогель загинула разом з чоловіком, матір'ю та шестирічним сином під час великої серпневої акції у Львівському гетто 1942 року. В той час було вбито близько 15 000 осіб. Тіла родини Фогель-Баренблютів знайшов приятель, ілюстратор творчості письменниці художник Генрик Стренг (Марек Влодарський). Певне, під час акції родина намагалась сховатись в якомусь покинутому будинку на вулиці Бернштейна». — Karolina Szymaniak. Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel. — Krakow, 2006. — С. 66.
13. Malinowski J. Malarstwo i rzeźba żydów polskich. — Hahn Otto: с. .57, 62, 76, 92-98, 100, 102, 105-107, 133, 134, 142, 143, 207, 285, 300, 303, 306, 315, 316, 329, 349.
14. Hermansdorfer Mariusz. Sztuka Polska XX wieku. Muzeum Narodowej u Wrocławiu. — Wrocław, 2000. — S. 477-480.
15. formizm — напрям у польському мистецтві 1917-1922 рр., художники котрого в своїх художніх пошуках з 1917 р. звертались до сучасних напрямків європейського мистецтва: кубізму, футуризму, дадаїзму, а також до польського народного мистецтва, котре розглядалось в якості вияву «наївного мистецтва». Анна Грохала. «Польская графика и рисунок первой половины XX века. Виставка факсимильных репродукций из собраний Национального Музея в Варшаве». — http://www.polinst.ru/grafika_pol.html

16. Глембоцька Г., Сусак В. Образи зниклого світу: євреї Східної Галичини (середина XIX — перша третина XX ст.). Каталог. — Львів, 2003.

17. Національний музей у Вроцлаві. Бл. 1933 р. Папір, сепія. 25,4 x 34 см. Инв. №. NMW, VII-123330. Підпис: Lille. Придбано в 1968 р. у А. Кривоблоцького, раніше зберігався в колекції Ярослави Музики.

18. Музей мистецтв в Лодзі. 1931 р. Акр., папір. 18 x 23 см. Инв. № MSL nr. Inw. SN/Rys/26. Підпис: Lille.

19. Національний музей у Вроцлаві. 1930 р. Літографія, папір. 35X22. Инв. №: XIX-3767. Підпис: 1930 Hahn. Придбано у С. Давського, у 1967 р.

20. Дубовий лист. Словникова стаття. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/9078-93>. Зображення і символіка мамврійського дуба згодом перетворились на невід'ємний символ не тільки єврейської, але й християнської іконографії, досить згадати славнозвісну «Трійцю» А. Рубльова.

21. Vogel Debra. Akacje kwitną. Ilustracje Henryk Streng. Posłowie: Karolina Szymaniak. — Krakow, 2006.

22. Szymaniak Karolina. Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel. — Krakow, 2006.

23. Pazinski, P. Nota edytorska. — Akacja kwitną. — Kraków, 2007. — С. 193.

Примітки до ілюстрацій:

*(іл. 8). В монографії, присвяченій творчості Генрика Стренга, цей твір значиться під номером 362. Твір носить назву «Głowy». Опис малюнку: 1929 р. Сепія, пензель, папір, наклеєний на папір з рамкою. Розм. 21, 2 x 34 см; підпис: Włodarski 929; первісний підпис: Streng 1929. Власність Muzeum Narodowe w Warszawie, інвентарний номер: Rys. W. 87. В оригінальному варіанті книги — Vogel D. «Akacje kwitną. Montaż». Warszawa, 1936 — був надрукований на с. 57.

** (іл. 17). В монографії, присвяченій художнику, малюнок має номер 561 і називається «Ten kawal przestrzeni nieporadnej». Опис: 1930 р. Олівець, сірий папір, накладений на папір кремового кольору. Розмір 25, 1 x 35,3 см. Підпис: Włodarski, 1931, слід давнішого підпису: «Streng, 1930». В оригіналі книги Vogel D. «Akacje kwitną. Montaż». — Warszawa, 1939. — був надрукований на с. 147.

*** (іл. 19). В монографії Генрика Стренга цей малюнок має номер 560 і називається «Ale dusza surowców jest delikatna». Опис: 1930 р. Олівець, папір. Розмір: 31, 8 x 24, 2 см. Підпис: Włodarski 1931, слід стертого напису: «Streng, 1930». В оригіналі книги — Vogel D. «Akacje kwitną. Montaż». Warszawa, 1939 — надрукований на с. 157.

Серед іншого, не вдалося встановити, яка з 16-ти ілюстрацій зазначена в монографії Г. Стренга під номером 360а і назвою «Kompozycja IV», — цей твір не опубліковано в ілюстративній частині каталогу. Характеристики малюнка: 1929 р. Сепія, пензель, папір, наклеєний на папір з рамкою. Розмір 21,7 x 30 см. Підпис: Włodarski, 930. Власник: Muzeum Narodowe w Warszawie, інвентарний номер: Rys. W. 2714. В оригіналі книги Vogel D. «Akacje kwitną. Montaż». — Warszawa, 1936 надрукований на с. 134 з підписом «Streng 1929».

ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО И ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОГО НАЧАЛА В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЬВОВСКОГО ЖИВОПИСЦА ЭРНО ЭРБА

Галина Глембоцкая

Эрно Эрб (1878-1943) — представитель поколения еврейских художников Львова, жизнь и деятельность которых приходится на межвоенные десятилетия. Одним из проблемных моментов при исследовании творчества художников-евреев Львова этого периода является ограниченное количество сохранившихся их работ или полное отсутствие таковых. В отличие от многих художников-евреев предвоенного времени, живописных работ Эрно Эрба сохранилось достаточно много. Периодическое их появление на антикварном рынке и на международных художественных аукционах, взаимообмен между частными коллекционерами, сделали его имя известным в современных художественных кругах.

Несмотря на это, творчество его оставалось неисследованным, скудные биографические данные страдали противоречиями и отсутствием ссылок на источники информации, а произведения художника поражали необъяснимо, на первый взгляд, разным уровнем и стилем исполнения. Ситуацию усложняло отсутствие авторской датировки и названий работ.

Решить многие из этих проблем стало возможным в процессе подготовки выставки работ художника, которую планировалось показать в Киеве и во Львове. Впервые за много десятилетий появилась возможность провести комплексный стилистический анализ большого количества работ художника и, соответственно, сформулировать основные вопросы, на которые нужно было искать ответы.

Анализ данных, имеющих прямое или опосредованное отношение к личности художника, позволил не только реконструировать отдельные аспекты его жизненного и творческого пути, но и на основе стилистического анализа и сопутствующей информации логически выстроить хронологию его произведений.

Вопросом номер один, на который предстояло ответить, стал вопрос о художественном образовании Эрно Эрба. В статье, посвященной ему в наиболее популярном среди львовских коллекционеров и искусствоведов «Словаре польских художников»¹, высказывается предположение о том, что Эрб был художником-самоучкой, которому удалось, как живописцу, достичь достаточно высокого уровня. Сопоставление данных из целого ряда архивных источников позволило внести коррективы в вышеуказанное предположение и сделать ряд важных выводов, касающихся жизни и творчества художника.

В процессе отбора всей возможной информации о художнике в поле нашего зрения оказалась запись про некоего Эйсига Эрба (Eisig Erb) — выпускника 1898 года Львовской промышленной школы. Эта запись с пометкой «Eisig = Isaak?», пролежала в авторском архиве около 20 лет.

Предстояло решить следующую проблему: был ли Эйсиг Эрб именно тем человеком, который позже стал известен во Львове под именем живописца Эрно Эрба?

Определиться с именами помогли несколько документов.

Один из них — это Алфавитный указатель горожан («Skorowidz»). Согласно информации за 1910 г., в доме по ул. Алембеков, 14 (теперь — ул. Таманская) жил живописец Эрб Изаак (Erb Izaak)².

В «Адресных книгах», которые ныне хранятся во Львовском областном государственном архиве, в 1920-1930-х гг. по тому же адресу по ул. Алембеков, 14 значится живописец Эйсиг Эрб.

И, наконец, в списке заявлений о принятии в Союз художников Украины за 1939 год фигурирует некий Эрб И.А., а в 1940 году в каталоге Выставки изобразительного искусства Западных областей Украины и народного творчества гуцулов, организованной Союзом советских художников Львова, мы находим экспонента Исаака Абрагамовича Эрба, 1878 года рождения.

В связи с организацией Союза советских художников в городе, мастера изобразительного искусства Львова дарили отдельные свои работы фонду Союза художников. Из фонда Союза в послевоенные годы они были переданы в Музей украинского искусства и Картинную галерею Львова. Эти работы имеют традиционную авторскую подпись: «Erno Erb» или «E Erb».

Таким образом, круг замкнулся: Эйсиг, Эрно, Исаак — три имени одного человека. Причем, в официальных документах он фигурировал как Эйсиг или Исаак, а в искусство вошел под именем Эрно, которое, вероятно, было его псевдонимом.

Связав между собой эти имена и доказав, что настоящее имя Эрно Эрба было Эйсиг (или его вариант «Исаак»), мы можем утверждать, опровергая информацию из справочных изданий, закрепивших за Эрбом статус художника-самоучки, что он с 1893 года учился во Львовской промышленной школе и в 1898 году закончил ее отделение декоративной живописи³. А это означает, что в процессе обучения он прошел, как и положено, учебные курсы рисунка, орнаментики, моделирования, станковой и монументальной живописи, а также, благодаря своим преподавателям Эдварду Мирону Питчу (1852, Львов — после 1939, Львов) и Тадеушу Рыбковскому (1848, Кельце, Польша — 1926, Львов), имевшим опыт работы в театре, получил представление об основах театрального декорационного искусства.



1. Эрно Эрб. Портрет раввина. 1890-е гг. Картон, масло. 50 x 35. Частное собрание (Львов)

2. Эрно Эрб. На базаре. Эскиз. 1920-е гг. Картон, масло. 13 x 21,5. Частное собрание (Львов)





3. Эрн Эרב. Продажа овощей на Площади св. Теодора. 1920-е гг.
Картон, масло. 35 x 49,5. Частное собрание (Львов)



4. Эрн Эרב. Уличные торговки перед львовской Ратушей.
Конец 1920-х — начало 1930-х гг. Фанера, масло. 19,5 x 30.
Частное собрание (Киев)

Впоследствии Эрб пробовал себя реализовать в трех сферах: театральном декораторстве (т.е. в том, что сейчас именуется сценографией), монументальной и станковой живописи.

Начал он свою самостоятельную деятельность как художник-декоратор в одной из театральных мастерских Вены⁴. Известно также, что в конце 1910-х и в 1920-е годы он сотрудничал со львовским Театром водевиля, который находился в здании нынешней балетной школы на ул. Стефаника, 10 (в прошлом — ул. Оссолинского). А в художественной мастерской Эрба в Пассаже Гаусмана (теперь — ул. Кривая Липа), согласно львовской рекламе⁵, занимались изготовлением картин, декораций и театральных костюмов, а также выполнением росписей для синагог.

Про деятельность Эрба в качестве мастера декоративной живописи, в частности, исполнения полихромных росписей в синагогах, пока что нет информации. Возможно, он был задействован на галицкой периферии и, со временем, информация об этом может появиться. Во Львове же он предположительно мог работать над росписями синагоги «Охел Ешарим», которая находилась на пересечении улицы Городецкой и несуществующей сейчас улицы Фабричной. Это предположение базируется на двух фактах.

Первый из них связан с временной сменой места жительства художника. Из алфавитного указателя горожан за 1913 год⁶ мы узнаем, что Эрб, который в предыдущих указателях идентифицировал себя как живописец (*artysta malarz*), меняет свое постоянное место проживания по улице Алембеков, 14 и, как мастер декоративной живописи (*malarz dekoracyjny*), поселяется по адресу Городецкая, 93 (сейчас — приблизительно Городецкая, 131). Временный переезд на западную окраину города однозначно был связан с исполнением какой-то долгосрочной работы в этом районе. Единственной синагогой, которая хронологически и территориально вписывается в контекст нашей гипотезы, была построенная в 1900-х гг. на пересечении улиц Городецкой и Фабричной синагога «Охел Ешарим»⁷.

И все же, в первую очередь, Эрн Эрб известен нам как мастер станковой живописи, которой он всегда отдавал предпочтение. Если проанализировать стилистику всех известных его работ и выстроить их в хронологический ряд, станет очевидной та эволюция, которую прошел художник от классицизирующего академизма, на котором было построено обучение живописи во многих художественных школах конца XIX века, и реализма второй половины того же столетия, ориентированного, особенно в еврейской среде, на творчество великого голландца XVII столетия Рембрандта ван Рейна, до поисков собственного пути в искусстве модернизма.

Ранние его работы периода ученичества в промышленной школе и сразу после нее созданы под влиянием двух безусловных для молодого

художника авторитетов: апостола польского историзма в живописи Яна Матейки, неоднократно поднимавшего в своих исторических композициях еврейскую тему, и Рембрандта, известного своими достоверными изображениями обитателей еврейских кварталов Амстердама.

У Матейки он научился понимать и чувствовать цвет, его нюансы и сочетания, что воспитало в нем хорошего колориста.

Благодаря Рембрандту и, частично, Матейке, он, на интуитивном уровне, усвоил важный принцип искусства, в первую очередь — живописи: в чисто эстетическом аспекте восприятия живописного произведения натура вненациональна. Впоследствии, подтверждение этому он найдет в творчестве одного из своих кумиров в живописи — Макса Либерманна. За исключением нескольких ранних работ (илл. 1), он никогда не отдавал предпочтение национальной тематике. Правда, еврейские персонажи изредка появлялись в его картинах, но только как вкрапления в городскую многонациональную мозаику (илл. 2). Не более того. Почему? Ведь формирование его, как художника, происходило в период общеевропейских дискуссий о создании национальных стилей, в том числе и национального еврейского стиля?

Еврейское изобразительное искусство последних десятилетий XIX века базировалось на использовании еврейской тематики в русле современных ему стилистических направлений. Однако в теоретических дискуссиях первых десятилетий XX века в художественной среде диаспоры уже вполне серьезно ставился вопрос о необходимости отказаться от еврейской тематики как таковой. Целью и следствием такого отказа должно было стать отражение в изобразительном искусстве еврейского начала средствами, идущими от национального подсознательного, которое лучше всего было представлено в народном искусстве.

У нас нет оснований утверждать, что Эрнэ Эрб не был знаком с проблематикой данной дискуссии, которая могла повлиять определенным образом на тематические приоритеты художника. Еврейская община Львова накануне Первой мировой войны жила активной культурной жизнью: лекции о еврейском искусстве, художественные выставки, дискуссии о необходимости сохранения культурного наследия, создании Еврейского музея и т.д. Среди прочего, в 1914 году во Львове прошла выставка Эфраима Мойше Лилиена (1874, Дрогобыч, теперь Львовской обл. — 1925, Брауншвейг, Германия) — художника-графика, творчество которого стояло у истоков дискуссии о еврейском национальном стиле. Для еврейской художественной элиты Львова эта выставка была важным событием, которое должно было сопровождаться различного рода обсуждениями творчества Лилиена и связанной с ним специфики еврейского национального



5. Эрнэ Эрб. Крестный ход. Конец 1910-х — начало 1920-х гг.
Фанера, масло. 48,5 x 70. Частное собрание (Киев)



6. Эрнэ Эрб. Натюрморт с фруктами. 1920-е гг.
Частное собрание (Польша)



7. Эрн Эרב. Фрагмент картины «Уличный торговый лоток».
Конец 1920-х — начало 1930-х гг. Картон, масло. 25 x 34.
Частное собрание (Киев)



8. Эрн Эерб. Фрагмент картины «Уличные торговки». Конец 1920-х —
начало 1930-х гг. Картон, масло. 35 x 49. Частное собрание (Киев)

стиля. Однако, изысканные сецессионные работы Лилиена с их библейской и философско-национальной проблематикой, судя по работам Эрба, ни в тематическом плане, ни стилистически не имели на него влияния. Он очень по-своему решал проблему национального в творчестве: основным объектом изображения он избрал территорию Краковского предместья — традиционных еврейских кварталов города. Эти кварталы, ставшие в годы Второй мировой войны территорией гетто, во времена Эрба существовали преимущественно за счет мелкой торговли, в первую очередь — перепродажи сельскохозяйственных продуктов. Уличные лотки с торговцами и торговками, перекупщицы, крестьяне, привезшие в город продукты, покупатели — служанки состоятельных горожан и, лишь изредка, еврейские персонажи становились героями его жанровых композиций (илл. 2-4). В основном своем большинстве они, и по внешности, и по роду деятельности, внеэтнические. Они — продукт львовской многонациональной среды, олицетворение определенного слоя общества, частью которого ощущал себя художник.

Без сомнения, выбор тематических приоритетов, которые определяют суть жанровых картин художника, обусловлен его происхождением. Он родился в бедной еврейской семье и получил профессию живописца только благодаря стипендии Марка Бернштейна, которая выделялась немущим еврейским детям для получения профессионального образования. Несмотря на то, что впоследствии он сумел стать достаточно состоятельным человеком, в своих ощущениях он на всю жизнь остался жителем бедных еврейских кварталов. И его многочисленные, чаще всего небольших размеров, картины с изображением торговых мест, торговых, перекупщиц и пр., судя по сохранившемуся их количеству, были популярны и хорошо продавались.

С другой стороны, работы, создаваемые для продажи, закономерно начинали страдать неким тематическим и композиционным однообразием. Эрб, как человек творческий, не мог не понимать этого, и он начинает экспериментировать, ставя перед собой, в рамках выверенной тематики, чисто живописные задачи. Меняется форма и структура мазка: он становится все более широким и свободным. В отдельных случаях кисть заменяется шпателем. Персонажи в его картинах начинают терять портретную индивидуальность и постепенно трансформируются в характерные типы. Архитектурный фон становится невыразительным, иллюзорным и не всегда поддается идентификации. Свет и цвет отражают эмоциональные состояния, подводя художника вплотную к экспрессивной форме изображения его традиционных сюжетов. В результате этих живописных экспериментов, герои еврейских кварталов в его картинах из конкретных персонажей превращаются в своего рода символы города и его предместий.

Эту особенность его произведений чувствовали современники художника, благодаря чему он имел много поклонников своего таланта среди представителей разных национальностей. Тем более, что его собственная философия искусства, как формы отражения окружающего мира со всем его разнообразием, порой позволяла избирать объектом своих произведений темы, идущие вразрез с традиционной еврейской религиозной идеологией. К таким произведениям относится серия работ с изображениями христианского крестного шествия из частного киевского собрания (илл. 5). Поэтому не удивительно, что львовские художники-украинцы, которые в это же время искали формы воспроизведения национального в искусстве, видели в Эрбе своего единомышленника.

Хотя среди дошедших до наших дней работ художника преобладают жанровые композиции, по-настоящему красивые, с точки зрения эстетического восприятия, его городские пейзажи. Именно в этом жанре он стремился воплотить свое чувство прекрасного, всю гамму ощущений от увиденных в необычном свете и цветовой гамме городских улиц, домов, уголков парков и исторических мест Львова. Именно в жанре пейзажа (илл. 9-11) он мог вести внутренний диалог со своим кумиром Максом Либерманном⁸, который в еврейской среде пользовался славой ведущего художника-пейзажиста.

В своих пейзажных композициях Эрб начинает с экспериментов с импрессионистическими и постимпрессионистическими техниками, а к концу 1920-х — 1930-м годам создает произведения, в которых декоративность и экспрессия цвета начинают играть доминирующую роль. Он пишет быстро, комбинируя работу шпателем и кистью и выстраивая экспрессию изображения не только за счет фактуры живописи, но и часто за счет противопоставления не совместимых, в классическом понимании, цветов. Умение создать иногда поразительную с точки зрения эстетического восприятия живописную комбинацию цветов и их оттенков выдвигают Эрба на место одного из лучших львовских колористов. При живописном анализе фрагментов его картин понимаешь, что если бы этот художник смог выйти за границы фигуративности в своих композициях, то стал бы прекрасным абстракционистом (илл. 7, 8).

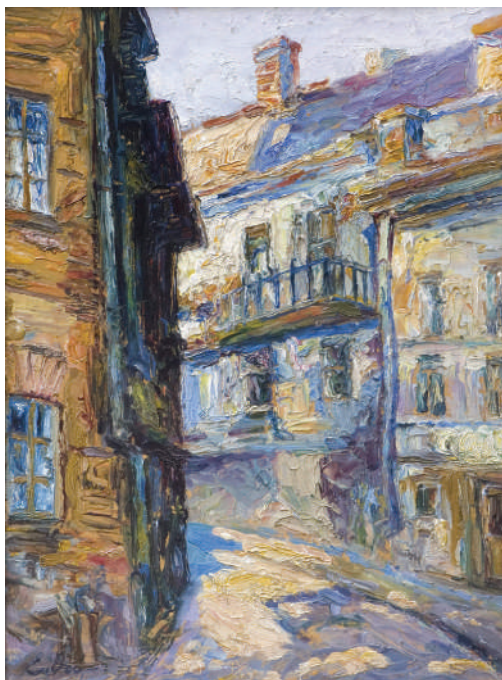
Кстати, теоретики еврейского изобразительного искусства первой половины XX века считали, что абстрактное в искусстве есть проявлением национального начала. Это связывалось с еврейской культурной традицией, в которой слово (то есть абстрактное) всегда играло большую роль, нежели изображение (конкретное). В изобразительном искусстве абстрактное неотделимо от его цветового воплощения. В этой связи Исахар-Бер Рыбак и Борис Аронсон⁹ писали: «Насыщенный тон,



9. Эрн Эрб. Домик садовника на Высоком Замке. Около 1924.
Картон, масло. 35 x 50. Частное собрание (Львов)



10. Эрн Эрб. Фрагмент города ночью. Конец 1920-х — начало 1930-х гг.
Бумага, пастель. 47,5 x 62. Львовская галерея искусств



11. Эрн Эרב. Дома на Подзамче. 1930-е гг. Картон, масло. 42,5 x 31,5. Частное собрание (Львов)

12. Эрн Эרב. Перекупищица. 1943. Фанера, масло. 23 x 32. Аукционный дом REMPEX. Каталогный номер: 244



бархатный колорит, глубина красочного слоя — в этом нашло отражение освященное веками отношение евреев к бархату, шелку, атласу и другим цветным тканям, которые используются для религиозных нужд (мешочки для тфилин, талиты, Сефер-Торы и т.п.). Шагаловская экзотическая насыщенность — это достижение еврейской национальной живописи. Не случайно в колорите Шагала значительное место занимают тона: бархатно-черный, фиолетовый, серый, глубокий синий рядом с бордово-красным. Это любимый колорит тканей, игравших большую роль в еврейской традиции»¹⁰. С этим цветовым описанием прекрасно соотносятся «Натюрморт с фруктами» 1920-х годов (илл. 6), «Фрагмент города ночью» (илл. 10) «Дома на Подзамче» (илл. 11) 1930-х годов и другие работы Эрба этого периода.

Эрно Эрб писал преимущественно маслом, реже — пастелью. Судя по количеству сохранившихся работ, был очень продуктивным художником. Однако из всех живописных жанров у Эрба наименее почитаемым был жанр портрета. Сохранились несколько реалистических портретов раннего периода творчества, но среди них, к сожалению, нет его автопортрета. Нет также информации о том, чтобы кто-нибудь из современных художнику коллег писал или рисовал его портрет. То есть на сегодняшний день, к сожалению, нам не известно, как выглядел художник. Вероятно, были фотографии с его изображениями, но зная судьбу львовского гетто во время Второй мировой войны, сложно представить, чтобы они могли сохраниться.

Эрно Эрб погиб в 1943 году в возрасте 65 лет в Яновском концлагере во Львове. Это известно из нескольких источников.

1943 год вошел в историю Второй мировой войны как год начала ликвидации трудовых лагерей, одним из которых и был Яновский лагерь. Именно в 1943 году в лагере были ликвидированы все узники-евреи. Эту дату и место гибели художника подтверждает бывший заключенный лагеря, глава фонда «Яновский лагерь» Александр Шварц.

Недавно на сайте польского Аукционного Дома REMPEX была выставлена работа Эрба (илл. 12), надписи и торговые наклейки на обороте которой относятся к периоду немецкой оккупации Львова¹¹. Надпись «Последняя работа Эрба в лагере на Яновской в июле 1943» однозначно была связана с желанием продавца зафиксировать устную информацию о художнике. Она позволяет сделать предположение о том, что Эрн Эрб в лагере имел какие-то минимальные условия для творческой работы. На первый взгляд, исходя из определенных стереотипных представлений о жизни в концлагерях, это предположение может выглядеть парадоксальным, но оно отражает вполне реальные факты.

Яновский лагерь был создан как принудительно-трудовой лагерь, что впоследствии не помешало использовать его как лагерь концентрационный, где проводились расстрелы на месте или формировались транспорты в лагерь уничтожения. В лагере, кроме мастерских по ремонту военной техники, так называемых Немецких оружейных заводов — DAW (Deutsche Ausrüstungs Werke), были размещены помещения VIB (Vereinigte Industrie Betriebe — Объединенные промышленные предприятия), куда входили мастерские по пошиву одежды, обуви, ткачества, столярных работ и пр. Известно, например, что львовский живописец, рисовальщик, карикатурист, сценограф и член антифашистской группы сопротивления в Яновском лагере Фридерик (Фриц) Клейнман, (Kleinman, Fryderik (Fryc) (1897, Львов — 1943, Яновский концлагерь во Львове) был ткачом в лагерных мастерских. Согласно легенде, он продолжал творчески работать и передавал за пределы лагеря пачки своих рисунков, судьба которых сейчас неизвестна. Правда, для создания рисунка иногда бывает достаточно кусочка бумаги, карандаша и немного свободного времени. С живописью дело обстоит сложнее: нужны были специальные материалы. И наверняка среди хозяев лагеря находились желающие получить даром живописное произведение. Единственное, что нужно было в этом случае сделать, — это организовать минимальные условия для его создания.

На первый взгляд, эта аукционная работа Эрба мало чем отличается от других картин художника. По своей стилистике она близка к произведениям конца 1920-х гг. и более или менее напоминает его многочисленных торговцев и перекупщиков. Но отличается от них, прежде всего, тем, что исполнялась по памяти в условиях лагеря. Лагерная реальность внесла свои жестокие коррективы в мировосприятие художника и, в самой грубой и безжалостной форме, заставила почувствовать принадлежность к своему народу и его судьбе. На этом фоне память освобождала из своих сетей то главное, что в условиях жизни на грани смерти приобретало свой символический смысл и форму. С одной стороны, картина есть ментальным возвращением художника в прошлое, ностальгическим воспоминанием о мирных и ясных довоенных временах, что находит отражение, прежде всего, в пастельной тональности архитектурного фона композиции. Фигура же женщины, сидящей в окружении корзин с ее нехитрым товаром, наоборот, решена в резкой, контрастной колористической гамме. Лицо торговки, которая у Эрба всегда персонифицировала его родной город, те районы, где жили его соотечественники, выполнено хотя и обобщенно, но достаточно четко, чтобы в нем можно было узнать семитские черты. В отличие от большинства композиций довоенного периода, она изображена одна на фоне обезлюдивших кварталов города. Ее горестно застывшее

лицо и беспомощно опущенные руки — воплощение чувств самого художника: безысходности и человеческого одиночества перед лицом смерти.

Иллюстрации большей части упомянутых в статье работ Эрба вошли в издание «Ерно Ерб. Життя і творчість» (Львів-Київ, 2010), которое готовилось специально для персональной выставки художника в 1910 году. Но она, к сожалению, так и не состоялась. Эта выставка была бы явлением беспрецедентным, прежде всего потому, что стала бы первой за последние 70 лет персональной выставкой работ представителя межвоенного поколения еврейских художников Львова. В списке имен его коллег-евреев, судьба которых сложилась если не трагически, то в лучшем случае — драматически, Эрнст Эрб главенствует потому, что, волею судеб, его работы сохранились в количестве, достаточном для знакомства с его творчеством

Примечания:

1. Słownik Artystów Polskich y obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy. Instytut sztuki Polskiej Akademii Nauk. — Warszawa, 1971. — Т. II. — S. 172-173.
2. «Skorowidz». — Lwów, 1910. — S.177
3. Sprawozdanie c. k. Państwowej szkoły przemysłowej we Lwowie za rr.: 1894/95; 1896/97. — S. 76, 87; 1897/98. — S.92.
4. Сводная ведомость о трудоустройстве выпускников школы 1897/98 учебного года. // Sprawozdanie c. k. Państwowej szkoły przemysłowej we Lwowie za rr.: 1900/01. — S. 33. Дословно: Erb Eisig — mal. dekor. w prac. teatr. Fr. Roßonada, Wiedeń.
5. Kalendarz dziennika «Chwila». — R.1920. — S.99. // Malinowski, J. Malarstwo i rzeźba żydów Polskich w XIX i XX wieku. — Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa. — 2000. — S.318.
6. «Skorowidz». — Lwów, 1913. — S.102.
7. Синагога была построена в стиле неоклассицизма, числилась по адресу Богдановка, 17, в обиходе называлась синагогой на Богдановке и до 1934 г. находилась за чертой города. Проект синагоги был заказан в 1901 году архитектору Яну Эрдели (другой вариант имени — Jan Ertel). Сведений о возможном авторе росписей в проектной документации нет. Синагога была разрушена во время Второй мировой войны. — Информация Й. Гельстона: Материалы по истории синагоги и общества «Охел Ешарим» // Архив еврейского народа в Иерусалиме.
8. Либберманн, Макс (1847, Берлин — 1935, Берлин). Учился в Берлине (1863-1868), Веймарской художественной школе (1868-1872) и у Йозефа Израэляса. С 1897 г. — профессор Берлинской академии художеств, с 1920 — ее ректор. С начала 1900-х гг. считается главой немецких импрессионистов. В последнее время среди коллекционеров и искусствоведов высказываются утверждения (без ссылки на источники информации) о том, что Эрб учился у Макса Либберманна в Берлине. К сожалению, на данный момент нет никаких документальных подтверждений этому. Мы можем только предположить, что он посещал Берлин. И, возможно, не раз. Такое предположение стало возможным благодаря информации из архива Яд Вашем:

среди погибших во время Второй мировой войны в европейских странах лица с фамилией Эрб отмечены лишь в Кракове и Берлине. Не были ли более или менее продолжительные посещения Кракова (после Вены) и несомненное знакомство с творчеством Макса Либерманна связаны с наличием и в Кракове и в Берлине его родственников? Или же начало его знакомства с творчеством этого художника относится еще к венскому периоду жизни Эрба? Вопросы пока что остаются открытыми.

9. Исахар-Бер Рыбак (1897-1935) — график, живописец, театральный художник. Один из основателей еврейского художественного объединения «Культур-Лига». Борис Аронсон (1898-1980) — график, театральный художник, художественный критик. Автор книг «Современная еврейская графика» (1924) и «Марк Шагал» (1924).

10. Исахар-Бер Рыбак, Борис Аронсон. Шляхи єврейського живопису (Роздуми митця). // «Еврейский обозреватель». — К., 2007. — № 23/162 (грудень). — С. 7.

11. «Erb Erno / *Przekupka* / olej, sklejka / 23 x 32 cm; /sygn.l.d.: EErb; / na odwrocie nalepka: Ostatnia praca Erba / w obozie na Janowskiej / w lipcu 1943 / WSwystun (stempel: Kunstbilder Handlung / Wladimir Swystun / Lemberg, Distriktsstr 3); podpis W. Swystun / 1943; na ramie okrągła nalepka: WIAZDKA / Swystun Łyczakowska 17. / Numer katalogowy: 244 Dom Aukcyjny REMPEX». («Эрб Эрно / *Перекупница* / масло, фанера / 23 x 32 см. / подпись внизу слева: E Erb / на обороте наклейка: Последняя работа Эрба / в лагере на Яновской / в июле 1943 / ВСвистун (штамп: Торговля произведениями искусства / Владимир Свистун / Львов, Дистриктштрассе 3); подпись В. Свистун / 1943; на раме круглая наклейка: WIAZDKA (не идентифицируется) / Свистун Личаковская 17 / Каталогный номер: 244 Аукционный дом REMPEX»).

ЗІНОВІЙ ТОЛКАЧОВ — ІЛЮСТРАТОР ЄВРЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Галина Скляренко

Творчість київського художника Зіновія Шендеровича Толкачова (1903-1977), що прокреслила більше ніж півстоліття вітчизняного мистецтва і займає в його історії одне з помітних місць, асоціюється перш за все із темою революції та війни — громадянської, образи якої постали у чи не найкращій його графічній серії «Червона Армія» (1928), Першої світової, побаченої крізь призму роману Е.-М.Ремарка «На Західному фронті без змін», ілюстрації до якого були зроблені ним у 1929-му, великої народної драми революції 1917 року, що стала темою його плакатів, настінних розписів і багатозначної за своїми метафорами графічної серії «Ленін-маса» (1928), і нарешті Другої світової, а для нього — її учасника — Великої Вітчизняної, де він створив найвідоміші і найтрагічніші свої роботи — цикли «Окупанти», «Майданек», «Освенцим», «Квіти Освенцима», «Христос на Майданеку», які розпочавшись у 1940-ві простягнулися на все його подальше життя. Однак у величезному творчому доробку художника, що працював у різних видах мистецтва (плакат, книжкова ілюстрація та станкова графіка, стінопис, живописні картини, малюнки), починаючи з 1930-х років виокремлюється особлива тема — ілюстрації до творів класиків єврейської літератури Шолом-Алейхема, а пізніше і Іцхака-Лейбуша Переця, котра, як очевидно сьогодні, була для нього важливою і визначальною. І справа не тільки у національному самоусвідомленні, що не зникло попри інтернаціональність комуністичного культурного проекту радянської влади, активну участь у якому з перших революційних днів брав сам З.Толкачов. А скоріше в тому, що художник гостро драматичного світобачення і підкреслено ліричного сприйняття, в наслідок якого завжди майже ототожнював себе із героями своїх творів, гуманіст, що гостро переживав ту «трагедію людяності», яка розкривалася перед ним у катаклізмах ХХ століття, він саме у «єврейській долі» побачив віддзеркалення загальнолюдських проблем.

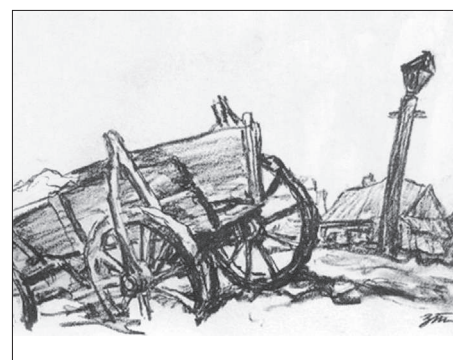
... Робота над ілюстраціями до творів Шолом-Алейхема була розпочата З.Ш.Толкачовим наприкінці 1930-х років. Образи великого письменника були зображені художником у графічних аркушах та живописі, отже являлися не звичними книжковими ілюстраціями, а скоріше «творами на тему Шолом-Алейхема», де портрети окремих персонажів доповнювалися картинами життя єврейського містечка та пейзажами. У творчості самого художника вони не тільки відкривали нову тему, а й стали етапом у її об'єктивно-стильовій еволюції, адже на той час він був вже досвідченим і відомим.



1. Паркан. 1945



2. Вулиця в містечку. 1945



3. Пейзаж з возом. 1945



4. Добрі сусіди. 1945

мим митцем, роботи якого широко експонувалися в СРСР та закордоном, друкувалися у вітчизняній періодиці, про нього багато писала критика, вийшов друком і окремий монографічний альбом, що само по собі на той час було рідкістю¹. Звернення до Шолом-Алейхема припало на час різкого зламу у радянському мистецтві, яке з початку 1930-тих років вступило в епоху соціалістичного реалізму.

Як і більшість вітчизняних митців, що у 1910-1920-ті роки працювали у тих чи інших модерністських художніх напрямках, Толкачов, мистецтво якого з перших кроків було пов'язане з експресіонізмом та ліво-радикальною ідеологією, на початку 1930-х змінював свою стилістику, звертаючись до більш традиційного, поміркованого реалізму. Показово, що шукаючи свого місця у нових суспільно-культурних умовах, де відвертий драматизм та відкритий революційний пафос його різноманітних попередніх творів були неприйнятті, художник загалом переходить до книжкової ілюстрації, якій у системі радянської образотворчості буде належати особливе місце. Адже ілюстрування літератури — прози, віршів, а особливо класики поступово утворить ту своєрідну «нішу», куди будуть «ховатися» радянські художники, аби зберегти себе від жорсткого ідеологічно-стилістичного диктату соціалістичного реалізму. В радянській системі мистецтва ілюстрація, на якій, безумовно, теж позначилися нові вимоги офіційного стилю, все ж таки залишала простір до діалогу з різною літературою, багатством її образів, різними історичними епохами... Однак протягом 1930-х років З.Толкачов працює перш за все з новою радянською літературою — оформлює книги М.Светлова, М.Головка, О.Корнійчука, М.Горького, М.Островського, Д.Фурманова, О.Серафимовича, П.Панча, партійних вождів П.Постішева, Й.Якіра та ін., акцентуючи в них саме людяні, гуманістичні ноти.

Варто згадати хоча б його ілюстрацію до вірша Л.Первомайського «Знайшли товариша» (1937), що зображує сцену в лісі, де перед вершниками на галявині лежать тіла загиблих, а один з червоноармійців стрімко і збентежено закриває рукою обличчя, аби не дивитися на смерть. І ось завдяки цьому жесту вся композиція набуває нового змісту, до канонічної радянської «героїки війни» додається реальність — справжнє людське почуття, біль, страх, відчай. Мабуть, тут і починається парадокс таланту, який відводить художника від прямих шляхів ідеологічної пропаганди, вибудовує свою особливу образну оптику, де події розкриваються в їхній складності, можливо, навіть поза бажаннями самого автора, демонструючи неоднозначні змісти і візії. Невипадково радянські критики постійно звинувачували Толкачова у «сентиментально-ліричних, загальнолюдських акцентах», «пацифізмі», «відсутності чітких класових критеріїв»... Тема ж «класики», старої літератури з'являється у його творчості поступово, значною мірою знову під впливом суспільних обставин.

Варто нагадати, що 1930-ті роки у радянській культурі стали часом жорсткої селекції минулого та канонізації окремих митців, ювілеї яких разом з послідовною ідеологічною інтерпретацією їхньої спадщини перетворюються на загальнонаціональні свята. Серед них — 125-річчя з дня народження Т.Шевченка, 100-річчя смерті О.Пушкіна, 80-річчя з дня народження Шолом-Алейхема... Залучений до списку канонізованої радянською культурою «класики» великий єврейський письменник бачився тепер перш за все як демократ, критик соціальних вад капіталістичного суспільства. Однак, попри поширену тоді практику працювати на офіційне замовлення, Толкачов розпочав свій цикл картин до Шолом-Алейхема за власним бажанням, перетворивши їх на майже самодостатню художню серію.

... Виставка творів З.Толкачова до ювілею Шолом-Алейхема, відбулася у Будинку письменника в Києві у 1939 році. На ній було представлено 40 робіт. Вона викликала великий інтерес, її обговорюванню були присвячені кілька матеріалів одного з номерів журналу «Образотворче мистецтво». У своєму відгуку на виставку Максим Рильський наводив слова художника, який зізнавався: «... я сам не думав, що за таку роботу візьмусь, але в момент, коли я згадав своє дитинство, згадав своє містечко, я відчув, що зможу зробити такий ряд робіт на теми Шолом-Алейхема»². Отже, як і в більшості своїх творів художник почав працювати над новою для себе темою, «пропустивши її через себе», наблизивши її до власного досвіду. І справді, білоруський Щедрин початку XX століття, де народився Толкачов, мабуть мало відрізнявся від Переяслава кінця XIX-го, де з'явився на світ Шолом-Алейхем, чи від тих містечок в Україні, що їх під назвою Касрилівка (від «карили» — жебрак), котре стало прозивним, він описав у своїх творах. Такі ж самі злидні і обезправ'я, щоденна тяжка виснажлива праця, ті ж самі вгрузлі в землю старі будинки, похилені паркани, підсліпуваті гасові ліхтарі... Був добре знайомий Толкачову і шолом-алеїхемський «Егупець» — Київ, де пройшло майже все його життя. Але як для письменника, так і для художника, головним були люди, що попри все осяювали цей світ своїми яскравими характерами. На виставці Толкачов представив два цикли — «Містечко» та «За мотивами творів Шолом-Алейхема», написані пастеллю та олійними фарбами. Це були жанрові сцени, пейзажі та портрети. У книзі відгуків М.Рильський записав такий вірш:

«...Здається нам, що Толкачов
Той відповідний стиль знайшов,
Де сміх, де плач, де сум, де слово
Шолом-Алейхем дав чудово,
Де Переяславська верба —
Народів двох одна журба,
Де в зорях мрії однієї
Ішли вкраїнці і євреї»³. У своїй статті про виставку він підкреслював:

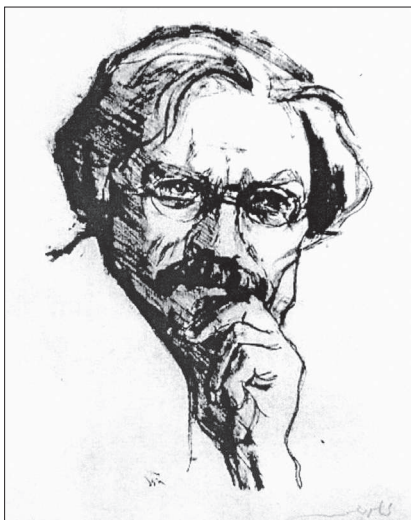
«Шолом-Алейхем Толкачова — це, розуміється, його Шолом-Алейхем. Це те, що Толкачов бачить у творах великого письменника, але це дає надзвичайну цінність і цілісність виставці. Як великі гумористи світу Гоголь і Діккенс, так само і великий гуморист Шолом-Алейхем мав так само нахил до сміху, як і до смутку. І менше сміху, більше смутку побачив Толкачов у своєму Шолом-Алейхемі. (...) Це не збірник ілюстрацій, а серйозний художній труд. Труд цей з'являється певною несподіванкою для всіх, хто знає Толкачова, його художні роботи не тільки тому, що це краще, що це щось нове...»⁴.

Новим було перш за все те, що тут Толкачов показав себе саме як живописця, адже у попередні роки звертався до живопису лише епізодично (в кінці 1920-початку 1930-х працював над великою картиною про перший з'їзд комсомолу). В дусі часу, одне з художніх спрямувань якого визначалося офіційним закликком «вчитися у класиків», картини Толкачова будувалися на авторській інтерпретації традицій вітчизняного реалістичного малярства кінця XIX — початку XX століття, з його виразними портретними характеристиками, інтересом до людської психології, а поряд — цим — і до «живописного середовища», свободи мазка, внутрішньої динамічності простору. І хоча подібна стилістика не суперечила «реалізму», але все ж не співпадала із взірцевими гладенькими полотнами майстрів нового офіційного стилю. Толкачову дорікали за «етюдизм» та «незакінченість», відсутність «класичної анатомії». Однак в цих його роботах знаходили прояв найважливіші для художника риси — правдивість, відчуття руху життя, авторський погляд.

З.Толкачов вніс своє бачення у трактовку образів Шолом-Алейхема, поєднуючи їх літературні характеристики із власним життєвим досвідом. А тому і легендарний Тев'є-молочар і його безталанні дочки, і хлопчик Мотл, і Менахем-Мендель та інші персонажі відомих творів трактувалися ним як живі знайомі люди, подібні до тих, з ким виріс, кого знав і любив. Невипадково хлопчик-сирота з його картини («Мені добре — я сирота») так схожий на маленьких безпритульників часів громадянської війни, а молоді Перчик та Годл — на друзів його юності, перших київських комсомольців, що на вернули Толкачова до революції... Портрети персонажів письменника являються тут перш за все узагальненими відтвореннями національних характерів, де індивідуальність поєднується з типізацією. Показово, що у трактовці мешканців єврейських містечок художник часто робив «свої акценти», в окремих випадках навіть в супереч Шолом-Алейхему зосереджуючи увагу саме на непереборному оптимізмі, життєвих силах, вітальному гуморі. Саме таким постає його Тев'є-молочар — один з великих образів світової літератури, по-своєму «виліплений» художником із власних життєвих вражень. Безперечно, ці картини несли із собою і певний соціально-критичний зміст — розповідали про життя чи не найбільш поневоленого та безправного народу колишньої Росії, наголошуючи на його гідності, працьовитості, життєлюбстві, його мудрості і споконвічній драмі. Але твори за мотивами визнаного письменника надавали художнику можливість сказати і про те, що хвилювало його особисто — поділитися своїми роздумами про сенс життя, невблаганність старості, примарність людських сподівань, про самотність і тугу. Ці мотиви та настрої були категорично «викреслені» з радянського мистецтва, націленого на безза-



5. Зупинка в дорозі
(«Хлопчик Молл»). 1945



6. Портрет Шолом-Алейхема. 1964

стережний оптимізм, і лише «прикриття» великою літературою надавало художнику вихід до цих загальнолюдських тем. Невипадково серед картин цього циклу значне місце належало пейзажам («Ліхтар», «Будинок») та жанрам («День уходить», «На порозі»), в яких Толкачов проявив себе як тонкий лірик і драматург.

... Більшість з цих картин загинула під час Другої світової війни. А разом з ними загинули і жителі Щедрина, Переяслава і десятків інших містечок. Культура Шолом-Алейхема — культура ідиш, «штетлу» була знищена. Тепер її вивчають науковці, збирають музеї. Чи здатний був тоді, у 1939 році уявити собі художник, що його скромні твори стануть реквіємом народу, набудуть історичного значення? Вже після війни, у 1945 році він створить графічний цикл під назвою «Містечко», в якому спробує відновити втрачені роботи, а потім за ескізами, начерками, фотографіями заново напише свої картини. Вони були вперше показані на виставці художника у 1966 році разом із новими сюжетами та портретами самого письменника, над образом якого він почав працювати ще у 1937-му.

Нові, повоєнні твори шолом-алейхенівського циклу і повторюють попередні, і відрізняються від них. Велика кількість з них виконана у техніці літографії, улюбленій художником, де найвиразніше виявляється його винятковий талант малювання, інші — написані олією, пастеллю, гуашшю, аквареллю. Позначилася на творах і певна еволюція стилістики художника, адже робота над циклом тривала з 1945 до середини 1970-х років. Порівняно із довоєнними, його олійні картини є більш світлими, вільніше



7. Тев'є-молочар. 1964



8. Мені добре — я сирота («Хлопчик Мотл»). 1964

написаними. А в малюнках та образах знаходить відбиток і його « новий досвід » — Другої світової війни, яку він пройшов солдатом радянської армії. Невипадково сюжети Шолом-Алейхема (малюнок до оповідання «Хлопчик-Мотл» «Зупинка в дорозі» (1945) перегукуються з новими вигнаннями та «відселеннями», що пережили євреї під час Холокосту, а сумні постаті жінок, загорнутих у важкі хустки на тлі старих будинків — із образами людських страждань в серії «Окупанти» 1942 року... Варто згадати і його картину «Жовті крести» 1942 року (з циклу «Окупанти»), де в натовпі людей, яких гонять на страту, до глядачів наче обертається його довоєнний Тев'є-молочар, тепер із жовтою відмітиною на старому піджаці...

На виставці 1966 року були представлені і ілюстрації З.Ш.Толкачова до оповідань іншого класика єврейської літератури, сучасника Шолом-Алейхема, Іцхака-Лейбуша Переца — «Пам'яті Переца», створені у 1965 році.

Творчість цього письменника та активного діяча єврейського національного руху у Польщі у нас значно менш відома і популярна. Проте на хвилі лібералізму радянської «відлиги» у 1962 році у Москві була видана невелика книжка його вибраних новел, що захопила і вразила художника⁵.

Вона вводила читача у особливий — задушливий світ польського штетлу кінця XIX — початку XX століття, з його страшною бідністю, відокремленістю від великого світу, забобонами і безнадійними мріями. Оповідання Переца так відрізняються від творів Шолом-Алейхема, у яких попри все перемагає невичерпний оптимізм, трагізм поєднується з іронією, гіркота з гумором та непереборною надією. І.-Л. Перец бачив єврейські проблеми інакше, його новели часто відверто трагічні, спрямовані не тільки проти національного гноблення, а й звернуті до внутрішньо національних, внутрішньо-культурних питань - апелюють до людської гідності, проблем особистості, то заперечують, а то утверджують релігійні, зокрема хасидські, засади буття.

Але і тут у своїх точних, динамічних малюнках Толкачов, як і сам письменник, прагнув показати перш за все силу людських характерів, те внутрішнє світло людської душі, яке здатне долати найжорсткіші обставини.

Цикл «Пам'яті Переца», виконаний в техніці літографії, поєднує безпосередні ілюстрації до окремих новел письменника («Водонос», «Як мене одружували», «Посильний», «У підвалі» та ін.) з більш асоціативними композиціями, в яких змальовує портрет письменника та вулиці старих містечок («Пейзаж з двориком»). В ілюстраціях до новел Переца малювання Толкачова набуває нових якостей: порівняно з іншими його ілюстраціями стає більш динамічним, начерковим, в ньому знаходять відбиття стилістичні тенденції вітчизняної графіки 1960-х років з її тяжінням до виразно індивідуального прочитання літературного твору, зближення зорового



9. Водонос (до новели «Піст»). 1965



10. Реб Зайнвл і Лія (до новели «Як мене одружували»). 1965



11. Я, Бендітзон-син (з циклу «Пам'яті І.-Л. Переца»). 1966



12. Я, «Бонзя-мовчальник. (з циклу «Пам'яті І.-Л. Переца»). 1966

і вербального образу. Рухлива гнучкість контурів та підкреслене протиставлення чорного та білого у малюнках Толкачова співзвучне гострим характеристикам Переца, який не боявся змальовувати своїх персонажів жорсткими, контрастними фарбами. Індивідуалізація тут знову поєднується з узагальненням, а тому зігнутий під важкою ношею велетень Бонця-мовчальник постає на його аркуші містким символом «пригнобленої сили» та покори своєї долі, а хитрий крамар Бендісон-син (з новели «Чотири покоління — чотири заповіді») — уособленням бездушності та егоїзму, тоді як образи молодих дівчат, які, сповнені надії, тільки-но вступають в доросле життя — вражають витонченою красою, беззахисністю і душевним світлом...

Отже, звернення до класиків єврейської літератури не тільки відкрило нову сторінку у творчості одного з видатних вітчизняних художників першої половини ХХ століття — Зіновія Толкачова, а й додало нові художні візії до прочитання творів, зокрема, Шолом-Алейхема, ілюстрування яких на сьогодні складає потужну традицію і варте окремого дослідження. Їхня поява в радянському мистецтві у трагічні 1930-ті та переламні для культури повоєнні десятиліття — явище знакове, що віддзеркалює зміни у творчій свідомості як самого художника-революціонера, комсомольця, більшовика, солдата, для якого образи єврейської літератури відкрили світ національної буття, а й дозволяють по-іншому подивитися на самий поступ радянської культури, в якій «єврейська тема», попри заборони та замовчування, завжди уособлювала тему людської гідності і свободи.

Примітки:

1. Детально про творчість З.Ш.Толкачова: Холостенко Є. Зіновій Толкачов. — Харків, 1933; Зіновій Толкачов. 1903-1977. Виставка творів. Каталог. Вст. стаття Л.Владич. — К., 1983; Скляренко Г.Я. Творчість Зіновія Толкачова в контексті мистецтва першої половини ХХ століття // Студії мистецтвознавчі. — К., 2004. — №1; Зіновій Толкачов. Твори з музейних та приватних збірок. Вст. стаття Г.Скляренко. — К., 2005.

2. Цит. за: Рильський М. На правильному шляху // Образотворче мистецтво. — 1939. — №7. — С.12.

3. Там само.

4. Там само.

5. Видання І.-Л.Переца російською мовою: Хасидские рассказы и др. — СПб., 1902; Картинки еврейской жизни. — СПб., 1902; Рассказы и сказки. — СПб., 1909; Собрание починений. — М., 1911-1914 (вийшло 4 томи); Рассказы. — Берлин, 1922; Рассказы и сказки. — М., 1941; Избранное. — М., 1962.

**ХАРЬКОВСКИЙ АКВАРЕЛИСТ
МОИСЕЙ АБРАМОВИЧ БЛАНК****Валентина Немцова**

Творческое наследие художника Моисея Абрамовича Бланка (1907-1983) — это яркая страница истории харьковской школы акварелистов. В середине 1950-х в изобразительном искусстве начались концептуально-значимые перемены, вызванные общим движением «за обогащение арсенала образно-выразительных средств, за расширение тематического и жанрового диапазона»¹. Одним из результатов наметившейся тогда тенденции к гуманизации искусства явилась реабилитация так называемых «малых форм». Долгое время акварель относили к разряду декоративных или прикладных видов искусства, и она использовалась в основном для иллюстративных задач. По инициативе художников С.В. Герасимова и Н.Н. Волкова началось масштабное движение за возрождение акварели². Укреплению престижа акварелистов послужили несколько специализированных выставок и групповые творческие поездки по стране и за рубежом. В широкий процесс развития этого вида творчества влились украинские художники из многих городов, среди которых художественная критика тех лет особенно выделяла имена народного художника Украины, киевлянина А.А. Шовкуненко, а также харьковчанина С.Е. Лунева. Не менее яркие произведения М.А. Бланка и оригинальность его творческого почерка были впервые оценены после его первой персональной выставки в 1982 году³, однако научного осмысления они тогда еще не получили.

С уровня современного художественно-исторического опыта ясно видна важная роль как С. Лунева, так и М. Бланка в формировании оригинальной школы акварели в Харькове, сложившейся во второй половине XX века. Их творчество не было изолировано от общего контекста искусства того времени, но, тем не менее, развивалось в явном противостоянии господствующим установкам, искажающим природу изобразительных видов искусства в угоду ложной идеи о преобладании содержания над формой. Оба они настойчиво искали оригинальные формы самовыражения, направленные на восстановление в своих правах самой сути пластического мышления. Возможно, по этой причине им не приходилось рассчитывать на милость бюрократов от искусства, которые директивными методами определяли, «что» и «как» должны писать художники, а также зависящую от этих условий закупочную политику. Тот арсенал изобразительно-выразительных средств, который апробировали эти художники, по

тем временам казался слишком смелым и нетрадиционным. Чуждые надуманному пафосу и патетике, они стремились в своих работах к сочетанию простоты и яркости визуального восприятия, как способу восстановления выразительной силы линии и цвета, обратившись ради этой цели к опыту модерна и модернизма. Общность творческих поисков, обусловленных лирико-поэтическим мировосприятием и настоящим «культом» формы, вела к творческому взаимообогащению. Благо, что мастерские художников долгие годы находились рядом. В результате многолетнего дружеского и профессионального сотрудничества сложился прочный союз двух больших мастеров, который в свою очередь стал подлинным центром притяжения для ищущих и творческих натур. Атмосфера праздничности, утонченной красоты в их произведениях, манера работы, основанная на импровизации и артистизме, открытость к новаторскому опыту — все это будоражило и вызывало острый интерес у современников. Многие художники, архитекторы и коллекционеры Харькова стали соучастниками этого творческого объединения, лидерство в котором принадлежало С. Луневу, обладавшему весомым жизненным опытом, эрудицией и, главное, открытостью характера, готовностью щедро поделиться своими рецептами мастерства. В этой яркой среде развивался, наполняясь силой и зрелостью, самобытный талант М.А. Бланка.

Большая часть творческой биографии М.А. Бланка связана с Харьковом, куда в предреволюционные годы переехала его семья из Елисаветграда. Интерес к искусству, возникший в раннем детстве благодаря родителям (его отец играл на флейте, а мать хорошо пела и играла на фортепиано), вышел на новый, профессиональный уровень именно в Харькове. Самостоятельные юношеские занятия музыкой, а позднее и живописью определили будущий выбор. В бурные 20-е годы Бланк начал учиться в творческих мастерских художников А.В. Маренкова, М.Г. Бурачека и М.С. Федорова. Каждый из них был большим педагогом и значительной творческой личностью. Под их влиянием он овладел широким диапазоном художественных средств, почерпнутых из арсенала таких направлений как украинский модерн, французский импрессионизм и реализм репинского образца.

После окончания Харьковского художественного института в 1930 году начался первый период самостоятельной творческой деятельности. М. Бланк выполнял заказы издательств «Украинский работник», «Детское издательство», «Книжное общество», а также занимался оформлением театральных спектаклей и серьезно увлекся искусством станковой графики. Уже в период студенчества он принял участие в знаменитой юбилейной выставке «10 лет Советской Украины», организованной в Москве (1927). После института масштаб выставочной деятельности начинающего ху-

дощника заметно вырос, что в сочетании с большим объемом работы в области книжной иллюстрации и театрально-декорационного искусства принесло ему прочную славу настоящего профессионала.

Новым этапом на пути к профессиональной зрелости стали трагические военные годы. В горниле военных испытаний закалился характер художника, сложилась его четкая шкала нравственных ориентиров на основе таких общечеловеческих принципов, как личное достоинство, честь и самоуважение. В те годы он возмужал и показал свой характер независимого и сильного духом человека. По воспоминаниям его сына, «в июне 1941 года отец был направлен на строительство укреплений под Киевом, а мама — вместе со мной в госпиталь медсестрой, где мы жили на казарменном положении. После прорыва немецкими войсками обороны Киева отец попал в окружение. Два месяца он с группой бойцов прорывался из окружения, потом был командирован на Алтай в город Усть-Каменогорск, где встретился с нами в госпитале. Отец начал работать художником в областной газете «Алтайский рабочий». Одновременно он делал декорации для Полтавского и Днепродзержинского театров, эвакуированных на Алтай» (из семейного архива). Жизнь входила в мирное русло. Однако М. Бланк по собственному желанию отказался от «брони» — освобождения от повторного призыва в армию, и вновь ушел на войну добровольцем. Его военная судьба в качестве стрелка-автоматчика 9-го саперно-штурмового полка оказалась по-настоящему суровой. Из ожесточенных боев за Псков, Нарву, Силламяэ, Йыхви и Тарту он выходил не раз в числе немногих оставшихся в живых бойцов, потом был ранен и получил контузию. По словам сына художника, «Бог сохранил ему жизнь, и победу он встретил в Риге». Однако все эти годы, несмотря на военные испытания, сохранялась и даже возрастала страсть к искусству, о чем говорят редкие сохранившиеся рисунки, выполненные с натуры в тех местах, где проходили бои и где, наконец, наступил долгожданный день победы.

Возвращение к полноценной творческой работе произошло в конце 1940-х годов. Акварели М. Бланка, преимущественно пейзажного жанра, часто появлялись на городских выставках. Талант и мастерство художника-фронтовика не остались без внимания: в 1953 году ему предложили работу преподавателя в Харьковском художественном институте. Но через год он уже покинул стены этого учреждения «из-за несогласия проводить политзанятия со студентами за счет времени, отведенного на профессиональную подготовку». Подобная позиция, высказанная открыто и бескомпромиссно, не возымела тогда более тяжелых последствий лишь потому, что исходила от фронтовика. Кроме того, начал меняться сам дух времени, в котором все предвещало наступление «хрущевской оттепели».

Новый этап творчества М. Бланка, начавшись в конце 50-х годов и достигнув расцвета в 60-е — 70-е годы, оборвался внезапно и трагически на подъеме творческих сил в 1983 году. В последние десятилетия своей жизни художник отдавал приоритет технике акварели и был сосредоточен на работе в области так называемых «малых» жанров: пейзажа и натюрморта. В тот период, когда актуальными были социально-политические и исторические картины, его искусство стояло особняком, замыкаясь в атмосфере глубоких раздумий наедине с природой, в окружении молчаливого мира «мертвой натуры». Бесконечно богатой и разнообразной была география его путешествий по Украине, Крыму, Прибалтике, Кавказу и Средней Азии. Проблема выбора мотива, а также его сюжетно-драматургического обоснования никогда особенно не волновала художника. В его произведениях (акварели «Стога», «Старый Тбилиси», «Улица в старой Феодосии», «Ереван», «Улица с минаретом», «Арабат», «Вечер в горах», «Скалы у моря») отсутствуют драматически интересные сюжеты и зрелищные эффекты. Простота и незатейливость избранных сюжетов: стремительный бег дорог, тишина старинных улочек, одиночество путника и т.п., — становилась прелюдией к яркой эмоциональной окраске образов и усилению выразительной роли линии и цвета. Отсюда проистекала жажда новаторства и эксперимента, как основы творческого развития. Поиск ярких выразительных средств обратил М. Бланка к внимательному изучению живописных приемов импрессионистов и постимпрессионистов. Позднее пришло увлечение древнерусской иконописью, что тоже оставило ощутимый след в манере художника, который последовательно выстраивал свою систему искусства в противоположность псевдоискусству с его иллюстративно-назидательными функциями. По тем временам абсолютизация творческого начала давала повод считать художника формалистом. Ведь содержание своих произведений М. Бланк черпал из глубин своей души, стремясь полнее раскрыть собственное, субъективно пристрастное отношение к миру и людям.

Мера условности творческого почерка художника была подвижной и изменчивой. От тонкой цветовой гармонии на основе нежных переливов красок и мерцания света в стиле импрессионизма он перешел к более динамичным и обобщенным способам построения цветовой перспективы, в которых ощущалось влияние искусства Матисса, а также отдаленное, но все-таки несомненное воздействие приемов иконописи. В этом смысле творческая эволюция М. Бланка развивалась в направлении настоящего «чистого искусства», не затронутого «бременем страстей человеческих». Его образная система оказалась на редкость содержательной, отражая неординарность и глубину внутреннего мира самого автора.

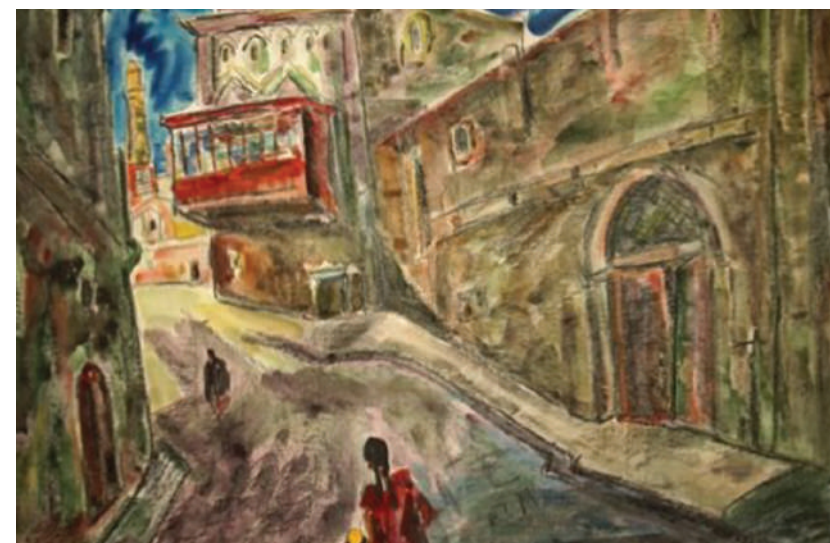
Акварели и рисунки, офорты и литографии, а также редкие образцы масляной живописи конца 60-х — начала 80-х годов увлекают своим особым, «тихим» очарованием. Событийно-драматургический момент не имеет самодовлеющей роли. Мастерство художника служит иной задаче, настроенной на создание эмоционально содержательной среды. Фигуры людей, включаясь в качестве стаффажа или на равных в общее, духовно значимое пространство, становятся неотъемлемой частью гармонично-прекрасного мира, преображенного в романтическом ключе. При этом склад ума художника не исключает иронических и даже печальных ноток, выливающих в форме резких диссонансов цвета или в глухой, монохромной палитре, в резких изгибах рисунка. Но чаще побеждает чувство очарованности вневременной красотой природы, которая сама диктует условия вхождения в ее пространство. В нескончаемом диалоге природы и человека рождаются все новые оттенки эмоционального сопереживания. При этом образ человека крупным планом выносится за кадр изображения, давая почувствовать яркую индивидуальность художника, одинокого и мужественного в противостоянии равнодушию и предвзятости общественной среды. Его произведения, в которых драма жизни отражена вне литературных условностей, лишь средствами художественной выразительности, за счет усиленного звучания цвета, выразительности рисунка и упругой напряженности ритма, — активизируют поэтическое восприятие и способность к сопереживанию.

Один из предпочитаемых художником мотивов — дорога, энергично и настойчиво уводящая от первого плана вверх и к центру композиции. Этот простой и в некотором смысле даже будничный мотив в неглубоком и напряженном пространстве его работ вырастает в емкий символ, олицетворяющий внутреннюю неуспокоенность, а также уход за пределы обыденного к чему-то новому и неизведанному. Во внешнем плане эта страсть к наблюдению и обобщению реализовалась в путешествиях, а во внутреннем, духовном измерении вылилась в форму неустанного творческого поиска. В результате было создано огромное количество пейзажей и натюрмортов, отмеченных статусом «новой реальности» или художественно полноценного «инобытия».

Много работая с натуры в технике «аль прима», М. Бланк был чужд мелочному бытописательству, смело преобразуя реальность в поэтическом ключе. Поэтому в его композициях независимо от жанра (пейзажа, натюрморта, а также небольшого числа портретов и актов) и масштаба образного обобщения, эпического или камерного уровня, а также выбора техники: рисунка, акварели или масляной живописи — всегда присутствует бесконечное богатство содержательных аналогий. Основное содержание



1. Моисей Бланк. Автопортрет в серой шляпе. 1962.
Бумага, акварель



2. Моисей Бланк. Старый Баку. 1977. Бумага, акварель



3. Моисей Бланк. Старый Баку. 1977. Бумага, акварель



4. Моисей Бланк. Весна в Новоселовке (Харьковская обл).
1974. Бумага, акварель

неподражаемо артистичных композиций, порождений тонкого творческого расчета и вдохновенной импровизации составляют почти неуловимые переходы эмоциональных состояний, разные оттенки внутреннего настроения, острота переживания, навеянная ожиданием чего-то нездешнего, невозможного и пока еще нереализованного. Лирические интонации ощущаются также в произведениях на производственную тематику, актуальную по тем временам («Азовсталь», «Доки ночью», «Нефть. Баку», «Морские будни»). В работах подобного плана, являющихся своеобразной данью эпохе гигантомании, М. Бланк, как правило, заглушает неизбежно возникающий мотив энтузиазма трудовых будней, активизируя выразительные возможности колорита в формировании образа чудесного светового миража, вызывающего гамму возвышенных эмоций.

Тяга к импровизациям в рисунке сочеталась у художника с поиском свежих колористических решений, возникающих под впечатлением яркой, экзотичной природы Средней Азии, Кавказа и Крыма, к которой он все чаще обращался в последние годы своей жизни. Но где бы ни создавались работы, художник оставался самим собой. На редкость чуткий к местному колориту, к культурным традициям разных народов, он умел отметить проявления того, что объединяет людей. Лишь многолюдье и суетность будней его мало волновала.

В видах харьковских окраин («Новоселовка»), горных селений Западной Украины («Карпаты», «Долина в горах», «Село в Карпатах»), тихих улочек и старинных центров Еревана, Тбилиси, Баку, Феодосии и Аштарак (ныне разрушенного землетрясением) пейзажный образ строится на причудливой взаимосвязи природного и социокультурного бытия. Содержательное богатство и красоту акварелей формирует наблюдаемая на натуре разногласия прозрачных или темных, холодных или теплых цветов, которая преобразуется с тонким декоративным чутьем в стройное, колористически звучное единство. При этом выразительность и сила звучания цветового строя не ограничена декоративными задачами, этот строй еще и информативен, заряженный силой авторского переживания. Оттенки цвета в пределах каждого нового замысла получают новое смысловое наполнение. Краски ложатся на листе то прозрачно, то плотно, меняется движение кисти, реализуя глубинные духовные импульсы.

Напряженный, вопрошающий взгляд на автопортретах художника выдает психологию отшельника, одиночки и вместе с тем цельную личность, не прельщенную иллюзиями и псевдоценностями «мира сего». Вполне закономерным было его настойчивое возвращение к образам храма, древней архитектуры, безлюдных окраин, красочности и просторам «естественной» природы, ставших олицетворением полноценных, ненасильственных

форм жизни. Некогда художника упрекали в отступлении от «больших» тем и в односторонности. Однако его собственный жизненный и творческий опыт привел к стоическому утверждению вневременной красоты природы и обаяния несчетного «вещного» мира, диалог с которыми оказывается столь содержательным.

Творчество двух харьковских мастеров акварели — М.А. Бланка и С.Е. Лунева развивалось в условиях начавшегося кризиса техницистски ориентированных концепций. Стремление к «одухотворению» или «очеловечиванию» продукта художественного творчества привело к активизации его эмоциональных и лирических составляющих на основе переосмысления опыта модерна, модернизма и, отчасти, иконописи.

По сути, основным объектом произведений М. Бланка стала личность самого художника. Отсюда шло нарастание исповедальных мотивов, стремление к раскрытию неординарности внутреннего мира человека, социальный статус и «лозунговая» гражданская позиция которого выносятся за скобки образного обобщения. Как следствие, акварель достигла уровня философски содержательного и формально выразительного искусства, подобного образцам станковой живописи. Творчество этого художника, как и С. Лунева, его коллеги и друга, способствовало расцвету в Харькове оригинальной школы акварели. В искусстве этих двух художников последовательно выявились несколько характерных признаков современного художественного мышления, особенно те, которые связаны с актуализацией традиций модерна и модернизма, с освоением опыта, выходящего за рамки упрощенно-декларативного и натуралистического восприятия мира. Итогом стало восстановление в своих правах особенностей пластического мышления, присущих изобразительному искусству.

Примечания:

1. Воронова О. Пятая Всесоюзная выставка акварели // Советская графика 78. — М.: Сов. художник, 1980. — С. 7-18.
2. Современная советская акварель. Альбом. Автор. вступ. статьи В.И. Володин. — М.: Сов. художник, 1983. — С.3.
3. Безхутрий М.М. Мусій Бланк. Каталог. Живопис, графіка. — Харків: ХОСХУ, ХХМ, 1982. — 25 с.

«ЖИВОПИСЬ, СМЕЛО ПОШЕДШАЯ ЗА СЛОВОМ»: БАРНЕТТ НЬЮМЭН И ПРОБЛЕМА ВЕРБАЛЬНО-ВИЗУАЛЬНОГО СИНТЕЗА¹

Олег Коваль

«Живопись, смело пошедшая за словом». Этим удачным определением В.П. Григорьева, призванным охарактеризовать современный художественный процесс и его историко-культурологическую подоплеку, вызывающую в памяти ассоциации к историческому авангарду и американской пластической революции 50-х — 60-х гг. XX в., мы воспользуемся, чтобы дать аналитическую интерпретацию живописного эксперимента американского абстрактного экспрессиониста Барнетта Ньюмана (Barnett Newman), чье творчество вписано в современную историю еврейского искусства выдающимся еврейским искусствоведам Бецалелем Наркисом².

Еврейские аллюзии Б. Наркис связывает с творчеством Барнетта Ньюмана исключительно в силу повышенного «еврейского» самосознания художника и той своеобразной поэтики *zip-paintings*, которая выделяет Ньюмана из всего ряда постполлоковских абстрактных экспрессионистов, наряду с М. Ротко и Э. Рейнхардтом и Ивом Кляйном.

Наряду с объективным желанием усмотреть в ньюменовских композициях революцию пространственно-цветовых экстрактивных частностей и новое понимание изобразительной плоскости как регулярного изобразительного поля, самой геометрикой которого (синтагматикой в семиотическом смысле или геометрической синтактикой* в лингвистически-пластическом смысле) заложена топологическая аберрация и контраст линии и фона, — возникает желание развернуть анализ нефигуративной поэтики Ньюмана в новом направлении, а именно рассмотреть ее как рефигурацию** языковых структур и лингвистического сознания самого художника.

*Речь идет о формальной структуре живописного текста, линейная, нелинейная связь элементов которого (синтагматика) определяется характером отношения знаков живописной системы по отношению друг к другу в самой организации этой системы. Термин семиотики, принятый в школе Ч. Морисса, Ч. Пирса, акад. Ю. Степанова — Здесь и далее, если не указано иное примечания автора статьи — О.К.

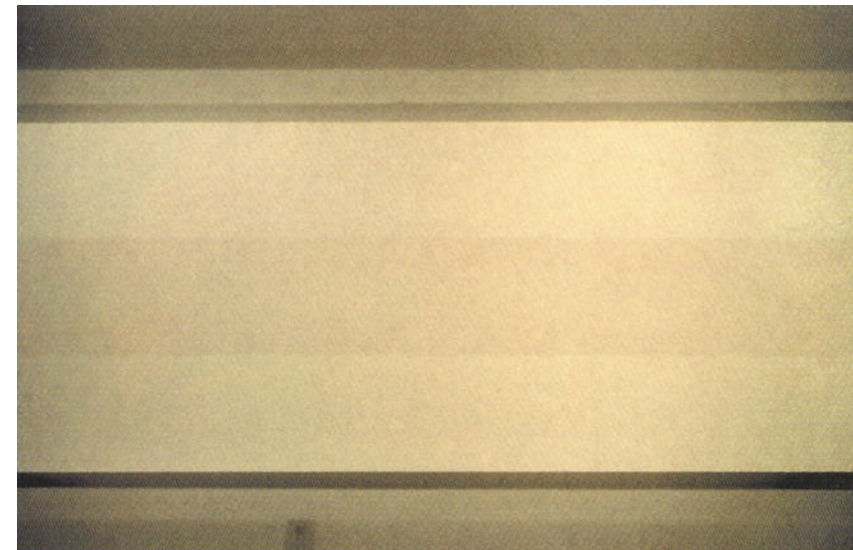
** Термин герменевтики вербального и визуального текста. Синонимический ряд: перепись, перестройка, переразложение, обновление фигуративного или концептуального живописного ряда. Характерен для Рикера и французской школы структурализма и герменевтики. В отечественной науке принят в традициях арбатской школы семиотики академика Юрия Степанова и ее лингвоэстетических расширений.

Иными словами, нам необходимо воспринять живописную абстракцию Ньюмэна не как очередную визуальную репрезентацию реальности и мистического еврейского мира, а как сложение на основе новых семиотических трансмутаций (преобразований «переводного» характера, когда коды одной семиотической системы переводятся на «язык» другой) некогда единого изначально, но сегодня расшатанного равновесия между «словом и изображением»³.

Скрытое в онтологии живописной абстракции слово предстает как принцип ее формообразования и лейтмотив содержательного отражения еврейской мистической традиции. Кроме прочего, этот принцип позволяет подтвердить суждение Б. Наркиса, что «выбор существующей и создание новой формы выражения еврейского самоощущения зависит от формы самосознания художника», в большей мере ориентированного, добавим уже от себя, на скрытые и органично встроенные в природу креативной способности художника структуры естественного языка. Таким образом, Барнетт Ньюмэн предстает как художник визуально-вербального синтеза и фрактального* соположения лингвистических и пластических структур в органичном художественном целом.

Цель данного исследования — обоснование утверждения, что основным мотивом формообразования и формирования поэтики абстракции Барнетта Ньюмэна является мотив конструирования живописно-визуального произведения не только как пространственно-временной и медиа-гибридизированной композиции, но, прежде всего, как композиции интермедиальной, даже супрамедиальной, органика которой построена на основе вербально-визуального синтеза.

Нельзя сказать, что творчество Барнетта Ньюмэна не исследовалось в отечественном искусствознании. Его специфике посвящены отдельные работы, охватывающие историю искусства второй половины XX века и затрагивающие творчество американского художника в контексте форм и способов визуальной репрезентации содержательных и пластических ценностей искусства Новейшего времени⁴. Мощным подспорьем новых исследований творчества Ньюмэна, в том числе и в указанной перспективе, является манифестарное и теоретическое наследие самого художника⁵, а также исследования философов постмодерна, вводящих творчество Ньюмэна в контекст



1. Барнет Ньюмэн. Белый огонь IV. 1968. Холст, масло. Нью-Йорк



2. Барнет Ньюмэн. Иехошуа. 1950. Холст, масло. Нью-Йорк

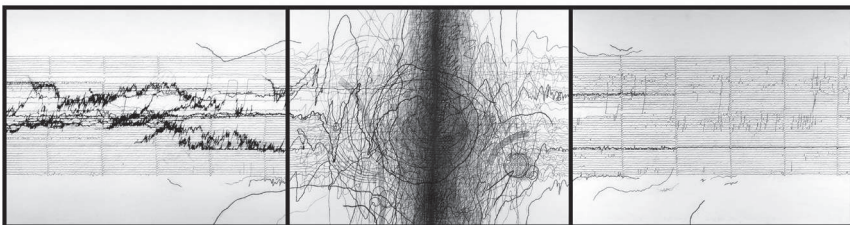


3. Барнет Ньюмэн. Opement 1. 1948. Холст, масло. Нью-Йорк

* Фрактальное, или самовоспроизводимое построение. Фрактал есть типовой вид математической и геометрической ситуации семиозиса усиления (А. Жолковский). Пример фрактального построения — «У попа была собака» и далее, с кольцевой композицией и бесконечной рекурсией на основе базового строфического ядра. Как фрактал воспринимаются и некоторые абстрактные графические эксперименты Кандинского. Термин синергетики.



4. Сергей Каменной. Диалоги с Веласкесом. Из серии «Пространство Веласкеса», 2005. Холст, акрил. 60 x 60 (каждый из четырех холстов)



5. Сергей Каменной. Кардиограмма. 2009. 50 x 195 (3 рисунка 50 x 65 каждый). Бумага, угольный карандаш

современных визуальных практик, в частности, исследование Лиотара⁶. Из предметно-содержательных репрезентаций семантики абстрактной поэтики Ньюэна, важным следует считать исследование Игоря Духана, вскрывшего не только архитектонико-темпоральный характер живописи американского экспрессиониста, но и еврейский контекст ее смыслопорождающих пластических операторов⁷. Отметим, что в интересующем нас отношении исследование творчества Ньюэна не предпринималось. Частично мы касались его в контексте репрезентации еврейского топоса силами живописной абстракции, укорененной в «семантике глаза» XX ст. в неменьшей степени, чем творчество русских и украинских авангардистов⁸.

Аналогия изображения с естественным языком в случае Ньюэна напрашивается как бы сама собой и задается со стороны ортогонально* ориентированной геометрической топологией абстракции художника. С завидной регулярностью Ньюэн воспроизводит варьирование линии и фона, играя вертикалями и горизонталями вытянутого прямоугольного холста, словно лингвистическими экстрактами и дифференциальными элементами, строящими целое исходя из целого. Вербальность Ньюэна не показная и не срывающаяся в идеографическую криптографию, как в творчестве западноевропейских и московских концептуалистов. Она превращается в скрытую вербальную идеографику, не убивающую собственно живописное начало, а усиливающую его кристаллическую прозрачность и ясность. Недаром, собственно говоря, искусствоведы замечают, что пластический эксперимент американских абстрактных экспрессионистов совершается в пределах, в общем-то, традиционных форм визуального искусства, варьируется лишь техника выполнения и материал самой работы, но концепт «картины» остается совсем не тронутым. Ньюэн оперирует линией-молнией, «зипом», словно грамматист глагольными предикатами, строящими словную конструкцию изнутри цепочки и заполняющими ее структурную схему своими лексическими (семантическими) вхождениями. Такая операциональность языка живописи, между тем, не является прерогативой одного Ньюэна. Она стала сегодня фреквенталией (неполной универсалией) живописного творчества XX-XXI века, у разных художников, апеллирующих к различным содержательно-культурным началам и живописным традициям, напр. у харьковского художника Сергея Каменного, ныне проживающего и творящего во Франции⁹. И для Ньюэна, и для Каменного общим стано-

*То есть такой, в основе которой лежит ортогональная проекция в композиционном членении формата холста и одновременно фронтальный характер восприятия всей композиции. Правда, у Ньюэна синтез дает наложение фронтальности и фризности в едином формате восприятия живописного целого.

вится взаимообратимость живописной и лингвистической структур, выявляющая основной мотив участия естественного языка в построении форм абстрактной и фигуративной живописи, осознавшей к концу XX столетия, что «изображение в живописи и языке основано на эквивалентных методах разделения и синтеза, которые организуют поток феноменов в объекты анализа, а хаос реальности во вселенскую гармонию природы»¹⁰.

Тектоны Каменного, как и тектоны Бэкона (кристаллоидная решетка, топологические паутиноподобные, перегородчато-эмальерные тектоны-фракталы, решетка как структурный и конструктивный принцип, определяющий знаковый характер визуальной формы), а также зипованные композиции Ньюмэна, имеют общую оптико-психофизическую и семантическую знаковую основу. Они суть фонемы, смысловразличительные, дифференцирующие устойчивые смыслообразующие и содержательные единицы, из которых складывается значимая морфологическая форма. Находясь в позиции нейтрализации, они предъявляют мотив, симптом перифрастической трансформации*, будучи отмечены оппозитивно — отражают синтаксическую цельность и содержательность целого. Инверсия фона и фигуры, совсем исчезающей линии в «Белом огне» (илл. 1) и «смазанность» фигуры и подчеркнутую конструктивность фона в виде четкой геометрической схемы плоскостей и пространств, сформированных линией-молнией¹¹, как например, в «Иехошуа» Ньюмэна (илл. 2) или «Кардиограмме» Каменного (илл. 5), а также в «Диалогах с Веласкесом» последнего (илл. 4), — является выражением более архаичной, филогенетически и онтогенетически мотивированной трансформацией изображения, когда «левое полушарие, утвердившись в своих главных речевых функциях, переходит к экспансии в другие сферы семиотической деятельности, в частности изобразительной»¹².

С другой стороны, скрытый вербализм Ньюмэна и Каменного можно производить от фрактальности самого мышления живописца XX в., в основе которого уже не повтор и ритм, а метр и самопорождаемая рекурсия** элементов формы и образов. Уже не мазок, легкий, стелющийся, «сродни блистательному росчерку пера», как в живописи XVII столетия и рубежа XIX-XX вв., становится наглядным симптомом языкового присутствия, а сама атомарность визуальной формы, атомизация ее композиции, эллипсис мотива, шаткое балансирование между фигуративностью и беспредметностью и устойчивая ориентация на порядковость числовых отношений абстрактного орнамента.

*То есть трансформации, построенной на перифразе ранее созданного живописного текста.

**То же, что итерация, пример: $4 = 2+2$.

Лингвистический и семиотически знаковый характер живописи Ньюмэна сказывается и в усиленном интересе художника к семиотическим медиаторам картинной формы (рама, окно, зеркало, линия, прямоугольный формат плоскости, фон как структурирующая основа изображения).

Преобладающим началом гармонии визуально-вербального целого становится объективация самого принципа визуализации как именованного («изображения предметов в живописи уже есть их имена в языке, поскольку именное обозначение предметов уже дано в изображении»¹³) и рекурсии, поскольку атомизация визуально-пластической формы и есть первый шаг к визуально-вербальной интермедальности и гибридизации: так, если живописное впитывает вербальное из логосно детерминированной картины мира, то вербальная сигнатура в живописи сама стремится стать визуальным.

Взаимодействие регулярного поля с входящей, а порой и прорывающей его линией есть не просто устоявшийся композиционный акт, а трансгрессия именных и предикативных форм концептуализации мира, заданной со стороны языка и получившей свой убедительный живописно-пластический аналог.

Примечательно, что «логосный характер» визуального творчества художника опирается и на семиотически и культурологически мотивированный концептуарий, связанный с библейско-еврейской мистической традицией и как бы эту вербальность утверждающий в живописных структурах. «Один грамматист XVIII в., сравнивая язык с картиной, определил существительные как формы, прилагательные как цвета, а глагол как сам холст, совершенно скрытый за блеском и рисунком слов, дает языку пространство для выражения его живописи»¹⁴. В отношении Ньюмэна происходит обратная проекция: естественный язык дает живописи логику конструктивного решения для выражения ее собственно живописных выразительных свойств и качеств.

Ньюмэн оперирует линией и фоном уже не как экстрактными живописными частностями, а как концептами самой Живописи, располагая ее словарь в минимализированном* семиотическом виде. Примечательно, что концептный характер ньюмэновской живописи выражает уже сам характер

*Не путать с минимализмом. Минимализированный семиотический вид есть тот вид, который связан с процессами минимализации, т.е. опознанием сущности предмета, явления по его наружному, внешнему, верхнему образцу. Склоняется к иероглифичности лингвистической и живописной. Пример из области живописи — творчество Бюффе, в антропологии — имя человека как знак человека. Главным здесь есть именно процесс знакового замещения, но как предъявления сути вещи по ее наружному образцу.

картинной номинации, чрезвычайно важный для Ньюмэна, поскольку имя картины задает у него семиотическую стратегию чтения визуального текста. Так, *Onement* (*Onement I*, илл. 3) как имя картины своей семантикой, восходящей к древнеанглийскому «*atonement*»¹⁵, задает и конструктивную логику композиционного решения картины, и символическое представление самой темы, репрезентирующей древнебиблейский мотив сотворения мира и «связанную с символическим представлением акта генезиса, отделения света от тьмы», столь значимым для всего творчества художника¹⁶.

Лингвистическое сознание проникает в «самое само» (А.Ф. Лосев) живописной абстракции Ньюмэна и, кроме обязательной для него серийности и фоно-фигуративного контраста, выделяющего значимые минимализированные элементы пластической формы, — становится «подстилающей линией» живописного творчества в целом. Это хорошо видно на примере работы «Кто боится красного, желтого и синего III», 1966-1967 гг. Огромное зрительное пространство красного цвета, лишь условно ограниченное с краев тонкими полосами синего и желтого цвета, задает инверсию именования и процессуальности, реализованной художником за счет гипертрофии фона и ускользающего зрительно линейного ритма. Живопись как бы выворачивает наизнанку свою геометрию, становясь символической грамматикой, близкой к трансформационной природе естественного языка. Здесь все смыкается в целостный смысловой узел и единый композиционный центр. Здесь живопись обобщается до цветового пятна, находящегося в тесных рамках порядковых числовых отношений, задаваемых тонкой линией. Как идеал самодовлеющей целостности именования выступает живопись Ньюмэна, лишая абстракцию своей традиционной суггестии и дающего возможность услышать голос самого языка, прорывающегося сквозь узкую плотину формата живописной картины. «Подавляющая волна неделимого цвета» (Е. Андреева), требующего, чтобы его опознали как цветовую массу и соответственно назвали, и линии, которая строит пространство ребрами своих образующих плоскостей, славит саму Конструкцию Живописи, сопоставляя ее язык с естественным языком. Перед нами пластическая и семиотическая трансмутация пластической формы, не просто мутирующая в образ словесного высказывания, а становящегося архетипальным религиозным откровением-коаном, замкнувшим в себе загадки мироздания.

Семиотически важно, что происходит укрупнение сигнификата картины за счет как бы умножения основополагающего живописного начала — цвета. Происходит умножение «текста» картины за счет увеличения и гипертрофии пространства, в котором варьируемое по своему тону цветовое пятно смыкается с «точкой» естественного языка, превращенной, как у В.Кандинского в самостоятельное высказывание.

Организация живописного произведения как семиотически концептной и лингвальной структуры, со времени первых работ Ньюмэна и ко времени появления нововременных работ современных художников-визуалистов, таких, как, например, Ф. Бэкон, Б. Бюффе, тот же С. Каменной и др., — снимает вопрос о репрезентативности абстрактной живописи и отвечает на вызовы времени, сообразно с духом которого живопись приходит к концептуальному выражению мировоззренческих представлений, укорененных в самой семантике пластического построения. После Ньюмэна уже невозможно разлагольствовать о безъязыкости живописной абстракции. С XX века по наши дни она обречена заострять свой коммуникативный потенциал, перестраивая свою морфологию на основе интермедальности и визуально-вербального синтеза¹⁷. Перспективы дальнейших научных исследований автор видит в углублении анализа визуально-вербального синтеза в искусстве и лингвоэстетике XX и XXI вв.¹⁸

Примечания:

1. Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ № 09-04-00362а «Лингвоэстетика культурных концептов: вербальные, живописные и музыкальные аналоги».
2. Наркис Б. Что такое еврейское искусство? // Еврейское искусство в европейском контексте. — М.: Гешарим — Мосты культуры, 2002. — С.22-23.
3. Злыднева Н.В. Фигуры речи и изобразительное искусство // Искусствознание. — М., 2001. — № 1. — С. 130-143.
4. Андреева Е. Постмодернизм. — М., 2007. — С. 53-55.
5. Newman B. Selected Writings and Interviews. — Berkeley. 1992.
6. Lyotard J.-F. L'instant, Newman // L'art et le temps. Regards sur la quatrième dimension. — Bruxelles, 1984. — P. 99-105.
7. Духан И. Ньюмэн, *Onement I* // Материалы Восьмой Ежегодной Международной конференции по иудаике центра «Сефер». — М.: Сэфер, 2001. — Ч. 1. — С. 264-275.
8. Коваль О.В. «Скрытое слово» как принцип формообразования в искусстве еврейского авангарда // Четырнадцатая ежегодная международная конференция по иудаике центра «Сефер». Еврейское искусство. Тезисы. — М.: Сэфер, 2007. — С. 6-7.
9. Мы сейчас готовим подробное исследование веласкесовской парافразы Каменного в близком к настоящему исследовании.
10. Арасс Д. Деталь в живописи. — СПб. — С. 206.
11. Духан И. Цит. соч. — С.264.
12. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. — М., 2007. — Т. IV. — С.67.
13. Арасс Д. Цит соч. — С. 279.
14. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с франц. — М., 1977. — С. 153.
15. Андреева Е. Цит. соч. — С. 53.

Ольга Петрова

ЭТЮДЫ О ЕВРЕЙСКИХ ХУДОЖНИКАХ КИЕВА

Этюд 1. РИСУЕТ И ЗАПИСЫВАЕТ НА ПОЛЯХ
ЖИВОПИСЕЦ ЗОЯ ЛЕРМАН

Страх, страх, страх — его знак как иероглиф то и дело появляется всюду: на квитанции по ремонту пылесоса, на счетах телефонных переговоров, на альбомных листах. Графема этого «страха» похожа на след от расторопных лапок птицы, что не к добру влетела в комнату и потопталась на свежей скатерти. Задача заключалась в том, чтобы проснуться раньше страха, не дать ему завладеть днем — сесть рисовать.

Живописца Зою Лерман еще недавно знали как автора идиллических «Купальщиц», сладостно-чувственных женских образов. Сегодня она пишет жизнь, как развивающуюся трагедию. На холсте движется нерасчлененная масса людей. Над толпой пролетает фигура. Только что танцевавшие женщины лежат с изувеченными лицами. Трагедия Тбилиси. Художник живет этой болью. Она записывает: «Свидетельствую и обвиняю от имени друзей Толята Шахалиева, Игоря Григорьева, Гриши Гавриленко, Тошеньки Лимарева, Мишеньки Вайнштейна и ныне живущих мне близко художников.

Каждый настоящий художник отзывается на трагизм и абсурд нашей жизни. Один из крупнейших колористов украинской школы живописи Зоя Лерман перестала нуждаться в цвете. Он погас, ушел из палитры в годы, когда мужчины саперными лопатками убивают женщин. В палитре остались лишь белила и сажа. Но оттенки как бы тлеющих, дымчатых тонов выдают большого колориста. Иногда композиции выполнены холодными сине-зелеными цветами с густыми черными тенями и контурами. Невозможными были ранее в работах поэтичнейшей З. Лерман темы: «Драки», «Жесткость», «Поделим ее», «Страх-гость, почти постоялец», «Кричащая», «Спасающие». Эти работы — та правда и та тайна таланта, знак которых находим на обрывке рисунка: «Превыше всего для человека, для творчества — любовные объятия...» и еще... «Надо бояться чувства пренебрежения к людям... одиночества человек не должен бояться». Так уговаривала тогда себя Зоя, враз потерявшая мужа, а с ним их молодость и любовь.

С темой жестокости, вероломно ворвавшейся в неподготовленное к тому сознание художника, до того настроенное на любовь и гармонию в работах 1988-1990 годов, усилились интонации сострадания. В «Капричос» З. Лерман любовь стала болью и одновременно попыткой оградить от боли

16. Newman B. Selected Writings and Interviews. — Berkeley. 1992.

17. Об этом весьма точно, продуктивно и стимулирующее сказано в 99 письмах о живописи А. Раппапорта, см.: Раппапорт А. Девяносто девять писем о живописи. — М., 2004, а также в весьма перспективных и намечающих новый методологический вектор анализа вербально-визуального синтеза работах А. Шило и З. Алферовой, см.: Шило А. Пластика и текст в изобразительной деятельности. — Х., 1997; Алферова З. I. Візуальне мистецтво кінця ХХ — початку ХХІ століття: автореф. дисс. докт. мистецтвознавства / 26.00.01. — теорія та історія культури — Х.: ХДАК, 2008.

18. Как пример лингвоэстетического решения проблемы и в связи с анализом семиотики абстракции В.В. Кандинского, см. новую и весьма оригинальную работу В.В. Фещенко, продолжающего традицию изучения визуально-вербального синтеза, развитую в школе Ю.С. Степанова: Фещенко В.В. Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве. — М., 2009. — С.28-111. См. в этом же русле наше недавнее исследование: Коваль О.В. Назначение в поэтику: Общность теории языка и теории искусства в свете художественной семиотики и лингвоэстетики // Критика и семиотика.— 2007. — № 11. — С. 3-45.

и страха других. Как некогда Тулуз-Лотрек писал бытие парижских низов, так нынче З. Лерман изображает жизнь деклассированных обитателей Киева. Она не отворачивается от драмы, которая у людей улицы более обнажена. Художник находит, что нарастающая агрессивность улицы отражает сумятицу нашей общественной ситуации. Ответственность, которую зрелый мастер испытывает перед искусством, неудовлетворенность сделанным, объясняет отсутствие ее работ во многих экспозициях. В этом Зоя Лерман последовательна. Она никогда не стремилась к популярности, к шумихе. Еще в 70-е годы ее искусство проросло и оформилось в стороне от соблазнов шумной славы и скорейшего, пусть даже сиюминутного успеха. Нынче, когда у других «все на продажу», у З. Лерман жестокие ограничения взыскательности, неспешность, рассчитанная, кажется, на библейские сроки. Иначе не может мыслить художник, который своим творчеством прикасается к сердцу боли. Кажется, она ищет формулу искусства, способного приблизить людей друг к другу и потому записывает на полях: «Не может быть величия там, где нет простоты, добра и правды».



1. Зоя Лерман. Дуэт возле озера. 2001



2. Зоя Лерман. Из цикла «Примеряющие веночки». 1985. Холст, масло



3. Зоя Лерман. Автопортрет. 1985.
Холст, масло



4. Зоя Лерман. Ночь на Михайловской, 12. 1992. Холст, масло



5. Зоя Лерман. Ночь. 1992. Холст, масло



6. Любо́вь Рапо́рт. Автопортрет.
1974. Бумага, акварель



7. Любо́вь Рапо́рт. Декоративный
натюрморт. 1980. Холст, масло



8. Любо́вь Рапо́рт. Люди в
колпаках. 1996. Холст, масло

Этюд 2. ЛЮБОВЬ РАПОПОРТ: УНИКАЛЬНЫЙ СЛУЧАЙ КЛАССИЧЕСКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА*

Минуло два года, с тех пор, как в выставочных залах Национального художественного музея Украины была показана выставка живописных произведений киевского художника Любо́ви Рапо́рт. Ее творчество уважают коллеги, особенно те, кто находился в оппозиции к официальному соцреализму в 70 — 80-х годах XX в. Впрочем, Любо́вь Рапо́рт — человек скромный, лишенный какого-либо публичного таланта рекламной раскрутки и из-за этого мало известный общественности, а зря. Работы художника поражают смелым, даже отчаянным самоанализом автора, ее мощным живописным даром и энергией письма.

Любо́вь Рапо́рт из семьи потомственных художников. Именно в семье ценили ее талант, берегли необычную индивидуальность, рано заявленное проникновение в сущность вещей. Она созревала под родительской опекой до тех пор, пока на рубеже 1970 — 1980-х годов неожиданной кометой, самобытной, не похожей на других, в сложившуюся ментальность среды ворвалась ее живопись. В выставочных залах начали появляться ее натюрморты с цветами, но для друзей, которые были своими в мастерской, открылся талант Л. Рапо́рт как портретиста и автора киевского пейзажа.

Ее искусство взрывалось мощью композиционных и колористических структур, зрелищной убедительностью, театрализованностью, тонкой иронией. В композициях художницы все банальное становилось на дыбы, воображаемое и реальное смешивалось по принципу алогизма. Реальность мира была реорганизована наподобие карнавала. Это была интуитивно прочувствованная потребность не только ее лично, но и целого поколения художественной молодежи в разрушении табу и деканонизации еще существующего железного занавеса.

Молодой автор, как и ее коллеги по цеху Т.Сильваши, Г.Неледва, С.Гета, С.Базилев и другие, меняла векторы, переакцентировала смыслы, создавала собственную систему координат.

Даже того не сознавая, Любо́вь ярко делала наглядной андеграундную артистическую тенденцию по маскировке образа, иронического понима-

*Редакция благодарит Леонида Кушелевича Финберга за предоставление репродукций художника для этой публикации

ния того, что в аутентическом виде было бы недопустимым для регламентированного искусства тогдашних выставочных залов.

В 70-80-х годах эзопов язык был популярен в кругах оппозиции. Абсолютно несознательно, только благодаря художественной правдивости, молодой автор оказалась на первой линии сопротивления системе соцреализма. Именно потому ее экспрессивная живопись долго не входила в широкий мир — была андеграундной.

Ее художественными предтечами можно считать представителей экспрессионизма — направления, возникшего в начале XX ст. в Германии и ставшего особо актуальным в период инфляции, кризиса, безработицы, трагедий «маленького человека». И хотя экспрессионистский бунт, сосредоточившись на создании новой художественной формы, изредка непосредственно касался политики и социальных проблем, именно это художественное направление воплотило контрасты социопсихологического состояния Европы между двумя войнами.

Так же как художники-экспрессионисты, Л. Рапопорт использует деформацию реальных пропорций и взвихренную возбужденность художественной интонации, да еще и удивительно энергичный мазок.

Она прибегает к жесткой, даже жестокой самоиронии, когда пишет автопортреты. Так любить — не любить себя может только мощная личность. Портретированные ею персонажи — художники, искусствоведы, друзья — люди экспрессивного типа, отображающие конвульсии мира в собственных мучениях, отчаянии и надрыве. Киевские пейзажи (преимущественно это район Подола, над зданиями которого городская власть издевается десятилетиями), в интерпретации Л. Рапопорт являются живыми существами. Пейзаж захлебывается от боли, улицы становятся на дыбы, словно взывают о помощи. Около пейзажей художницы вспоминаешь слова, сказанные основателем Вашингтонской галереи искусств Дунканом Филипсом о пейзажах Хаима Сутина: «Они реагируют на будущие катастрофы, они словно предчувствуют агонии нашего мира, тотальной войны». Бесспорно, экспрессионистов Хаима Сутина, Эрнста Людвиг Кирхнера и других можно считать непосредственными предтечами Любови Рапопорт. И их близость не в стилистическом наследовании. Л. Рапопорт раньше и точнее, чем большинство ее молодых коллег, пришла к неординарному, модернистскому мышлению, предчувствовала разломы, травмы, трансформации приближающейся «чернобыльской эры».

Но какой же трепетной, деликатной делается линия ее графических работ, когда сюжет нам дарит поэзию любви, объятия двоих.



9. Любовь Рапопорт. Март. Подольский мотив. 1985. Холст, масло



10. Любовь Рапопорт. Старые дома. 1992. Холст, масло



11. Любовь Рапопорт. Художник и модель. 2001. Бумага, смешанная техника



12. Любовь Рапопорт. Полет. Бегство. 2001. Бумага, смешанная техника

Етюд 3. ХРОНОТОПИ МАТВІЯ ВАЙСБЕРГА

У завірюсі мистецьких новацій кінця ХХ століття, у час тотального захоплення деструкцією постмодернізму Матвій Вайсберг пише власний живописний світ у темпоритмі псалмоторця: «Людина виходить на працю свою, й на роботу свою аж до вечора. Які то численні діла Твої, Господи, — Ти мудро вчинив, Твого творива повна Земля!»¹.

Ще наприкінці 80-х рр. Матвій Вайсберг разом з колегами-однодумцями Олександром Захаровим (живопис) та Андрієм Мокроусовим (мистецька критика) декларували відданість традиціям художності. Йшлося про новаторський пошук, який не виключав «естетики прекрасного». Евристичність у дусі В. Кандинського чи М. Шагала з урахуванням духовних здобутків культури — естетичний та моральний принцип у мистецтві М. Вайсберга, земля його екологічної ніші. У вирі творчої свободи 90-х рр., яка для когось асоціювалася з епатажним нігілізмом, учасники виставки «Час світу» (1995) визначили власний напрямок як «ар'єргард». Термін був мудрим застереженням щодо прихильників розкутого «нон0стопу». В «ар'єргарді» не було агресії, повчальності або зверхності стосовно контрастуючи художніх програм (а їх з'явилося як грибів після дощу). Під «ар'єргардом» розумілися не стільки стилістичні привілеї, скільки історико-інтелектуальна традиція. М. Вайсберг та його однодумці й гадки не мали, щоб когось «скидати з корабля сучасності».

Відтоді з пензлем у руці Матвій живе не лише у власному часі = просторі, але і в інших, переважно в архаїчних та протоархаїчних вимірах. Звідси походить стилістика його полотен: узагальнено-геометризовані фігури постатей, їхні жести, що нагадують пластику малюнків, надряпаних шматком кремени на стінах печери пралюдиною. Монохромна палітра з обмеженою кількістю великих кольорових плям. Пошерблених, порізаних на взірць старовинної фрески — того ж походження. Якщо вже йдеться про «ар'єргард», то полотна М. Вайсберга ніби віддзеркалюють переконливо-експресивні примітиви первісних християнських ізографів з катакомб бунтівного Риму. Вхідження в образотворчий світ М. Вайсберга не є ускладненим для глядача саме тому, що художник нічого штучно не вигадує. Монументалізовані форми його персонажів відкрилися митцю в діалогах з текстами Біблії, із заманливою праісторією людства, часткою якого є і ми. Красномовні назви виставок: «Іудейська пустеля», «Сім днів», «Міфи та символи», «Вино комети», інші. Матвій Вайсберг має хист відчувати ці почасові потоки в собі, уявно заглиблюватися в печеру часу. «Інколи він вважав навіть місячного мандрівника власним прадідом, що безумовно виходить за межу можливого. Втім, він чудово розумів та знав з різних джерел, що це події прадавніші»².

Мандруючи в зворотному часі щодо розвитку людства та цивілізації, М. Вайсберг прагне дістатися першопочатків, коли світ, небо та землю було створено з Тоху та Боху Словом. Воно літало над водою та над Богом. Але хіба це було умовою та першопочатком речей? Хіба не було чогось іще більш давнього?

Митця хвилюють ще недооформлені, напівспомини людства, які першоджерелами мають найпрадавніше катастрофи, але набули в міфах нових форм.

Малюючи, зосереджуючись над папером чи полотном, М. Вайсберг йде тією пустелею, серед розпеченого каміння якої «Господь сказав Давидові: «рукою раба Мого Давида Я врятую народ Мій, Ізраїля від руки філістимлян та від руки всіх його ворогів»³.

Матвій заглиблюється ще далі в колодязь часу, як у серії малюнків та полотен «Створення світу» (1999), де в першому дні творення на полотні з темряви Космосу, з великого «Ніщо» проступає лише фрагмент першоконструкції божественного архітектора. Це стягування до єдиного центру, до сучасного — модерного образного світу духовної спадщини людства, просування дорогами пророків — синів Ізраїлевих — у цьому програма та пафос творчості Матвія Вайсберга.

Умовою синтезування часу та простору в композиціях живописця є два чинники: родове само розуміння та діяльна інтелектуальна робота, свідомість, що завжди в дорозі. «Чим більше інтелект здатний до активного самозбагачення, тим ширше й глибше готовий Він до синтезування; тим всеохоплююче усвідомлюється особистістю життя простору в часі, безмежжя просторових тягlostей. Свідомість, що постійно вдосконалюється, здатна до маніпуляцій з просторово-часовими категоріями як розумовоосязними сутностями, до об'єднання предмета думки та образу»⁴. Власне, художня інтуїція М. Вайсберга працює саме над цим ущільненням простору та часу, бо його узагальнені постаті — знаки — суть архетипи.

Маючи за взірць святого Йосипа, його цікавість, неспокій душі та розуму, Матвій Вайсберг пише образи мудрагелів чи відтворює хронологію створення світу або пливе у Ноевому ковчезі. Переадресуємо текст Томаса Манна до героя нашої оповідки: «Йосип знав про ті дні, коли всіляка плоть, не виключаючи тварин, поза розумно викривила свій шлях... а оскільки це продовжувалося всупереч попередженням Ноя, то на останок Господь-Творець, чії янголи й ті запламувалися подібною мерзотою, не витримав та по завершенню останнього стодвадцятирічного зволікання був змушений, попри власний смуток, залити землю сльотою покарання»⁵.

Матвій Вайсберг — дитя Катастрофи свого народу. Родинна Катастрофа художника — не менша від загальнолюдської. Його батька — письмен-



13. Матвій Вайсберг. Повернення.
1994. Полотно, олія



14. Матвій Вайсберг. День сьомий.
1999. Полотно, олія



15. Матвій Вайсберг.
Олександр Кноп. 2007.
Полотно, олія



16. Матвій Вайсберг. Іудейська пустеля. 2001. Полотно, олія



17. Матвій Вайсберг. Іудейська пустеля. 2001. Полотно, олія

ника було репресовано за сталінських часів. Невимовна гірка таємниця батькових страждань та загибелі — не загоєна рана в душі сина. Батько — жертва серед мільйонів поразумних жертв єврейського народу, чії душі густим димом відлетіли в небо над землями Європи. «Почуй мене, Господи, почуй мене! Та пізнає цей народ, що ти, Господи, Бог, що ти звернеш їх серце до Тебе»⁶.

Матвій Вайсберг — людина позаконфесійна, але він уважний читач Біблії. Саме Вона дає митцю розраду в намаганні досягнути родинну історію, безмежжя Катастроф та Потопів.

У «Створенні світу» від першого, ще затемненого дня і до останнього; в серії, де сімка днів явлена у переконливому лаконізмі письма, в ультрамариново-золотому космосі — так Творення побачив Вайсберг, — усе яснішає золото планет та поступають знаки тварного світу. У намаганні досягнути непряне, те, що губиться у відлунні часу, від нашого відокремленого мільярдами сонячних віків, у створеному художньою фантазією світі М. Вайсберг на середохресті інтуїтивного та аналітичного прагне знайти Внутрішній порядок речей, шлях часу та відбитки його наявності у долі людини.

Біблія. Там такі самі персонажі, якими є ми. «Іона біля стін Ніневії», «Ворота раю», «Розмова в Самарії», «Обійми», «Поцілунок» та інші полотна М. Вайсберга — це оповідки про те, що з серця людини не зникало ніколи. Художник пише і розмовляє з історією, з притчами так само органічно, як з друзями на Андріївському узвозі; а ще він постійно промовляє до батька, як до частки великого роду, який і йому, Матвієві, подарував небо над головою.

У кожного є батько, жодна річ не з'явилася сама по собі з нічого, але кожна від чогось походить. Вона звернена до безодні минувшини, коли в саду на Сході, де стояли два дерева — перше — життя та нечисте дерево смерті; в тому часі і в тому саду пралюдина посмакувала від забороненого плоду та сама себе вигнала з раю, розсіяла себе.

Матвій Вайсберг і мандрує сходишками родової пам'яті людства, розуміючи Рід як єдиний організм, що має власний цілісний образ. Він починається в часі та в ньому ж закінчується. Він має власний розквіт та занепад, але кожний період його існування має особливі переваги та цінності. Рід тяжіє до неповторного, повного втілення ідентичності та історичної доцільності, до завдання, яке йому призначено як вирішення. Матвій Вайсберг добре усвідомлює потребу пізнання, втілення та піднесення власного роду мовою мистецтва — в його випадку. Він живе з відчуттям завдання, яке хтось поставив перед ним, як перед Виразником роду. На струні, що її натягнуто між одвічним родовим деревом та його, Матвієвими днями,

художник творить свій мудрий і водночас імпульсивний світ. Мандрівки в глибини, бо прабатьків та повернення до полотен, в майстерню — це і є просторово-часовий вимір буття Матвія Вайсберга. У його творах зібрано, фіксовано чотиривимірність сутнісного.

Примітки:

1. Біблія. Псалтир. Псалом 103:23-24.
2. Манн Т. Иосиф и его братья. — М., 1991. — С. 33.
3. Біблія. 2-га Кн. Царів 3:18.
4. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М., 1993. — 224 с.
5. Манн Т. Иосиф и его братья. — М., 1991. — С. 45.
6. Біблія. 3-тя Кн. Царів 18:37.

**ЕЛЕГАНТНА ЕПАТАЖНІСТЬ:
СМИСЛОВИЙ ПРОСТІР АРТ-АКЦІЙ
ЧЕРКАСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ЄВРЕЇВ**

Ольга Гладун, Оксана Пушонкова

Культура взагалі парадоксальна. Єврейська культура парадоксальна переважно, виступаючи простором неявних, «неочевидних» істин. Розділимо впевненість Бориса (Баруха) Аронсона у тому, що єврейські художники виявляють своє національне начало, навіть не бажаючи та не усвідомлюючи цього¹. Українське єврейство — особлива формація єврейського світу і діяльний учасник культурного симбіозу української та єврейської культур. Тим більше, черкаська творча група, про яку ми маємо намір написати, поєднує євреїв та українців. Людина як носій культури певного типу, що визначає способи її усвідомленої та неусвідомленої самоідентифікації, постає центром сучасного динамічного й мінливого світу, в якому переважають відцентрові тенденції, тому арт-акції єврейських художників у Черкасах розглядаються у контексті провідних тенденцій розвитку мистецтва й специфіки регіональних культурних практик.

Культурні практики виступають специфічними матеріально-духовними формами реалізації певної просторово-часової моделі буття, закріпленої в культурному типі. За принципом відкритості практика репрезентує культурні цінності, а принцип замкненості може виявляти обмеженість адаптаційних можливостей культури, який потенційно веде до відкритості. Конформізм сьогодні розглядається у контексті теорій соціальної мімікрії, «колективної ідентичності» та постмодерністської толерантності. Подібні зміни не можуть не відобразитися на нових мистецьких арт-практиках. У самому понятті арт-практики (В. Бичков) присутнє нерозрізнення мистецтва і життя, мистецтва і арт-терапії, тому залишається погодитись з Г. Медніковою, що сучасне мистецтво виконує, перш за все, адаптаційну та терапевтичну функції.

Нові способи артизації дійсності розглядаються у працях Г. Меднікової², В. Бичкова³, Т. Орлової⁴, Н. Маньковської⁵, С. Зонтаг⁶ та ін. Мистецькі практики у контексті розвитку масової та повсякденної культури аналізуються А. Костіною⁷, С. Леш⁸. З точки зору посилення міждисциплінарного характеру арт-терапії, що асимілює уявлення соціології, естетики, лінгвістики, філософії та теорії культури, сучасні арт-практики вивчаються Є. Морозовою, Ю. Соболевим, А. Копитіним⁹ та ін. Психодрама історично й методологічно починається як перформенс, як театр спонтанності. Так, Я.Морено¹⁰ вийшов на сцену під час спектаклю «Гамлет» і звернувся до

актора з промовою: «Навіщо ти повторюєш чужі абстрактні слова?..... Як твоє *справжнє* ім'я і що тебе хвилює *по-справжньому*?»

Метою цього матеріалу є висвітлення особливостей простору формування культурних смислів у контексті регіональної та національної специфіки арт-акцій черкаських художників єврейського походження, діяльність яких претендує на виявлення адаптаційного та терапевтичного потенціалу, що резонує (або не резонує) з естетичними потребами сучасного глядача.

Будь-яка культурна практика виступає як окремий вид практичної діяльності людини і як узагальнена модель функціонування культуротворчої діяльності. Досить часто така культуротворча діяльність у регіональних зонах ангажована настановами керівних управлінь та позначена певною провінційністю, з притаманною останній неспівмірністю дій, прагненням до зовнішнього прикрашання та декларованим *пошуком власного духовного коріння*.

Останнім часом на черкаській авансцені як альтернатива офіційному мистецтву, яке реалізується у виставковому форматі обласної організації Національної спілки художників України, все частіше з'являються епатажні для помірного світосприйняття жителів провінційного міста художні акції. Їх ініціатор — неформальна група черкаських художників «G-D». Один із лідерів групи Олександр Дувінський пояснює, акцентуючи на цьому особливу увагу, що справжня назва творчої групи — «Ганг — Дон», хоча куратори не завжди виносять її на офіційну афішу виставок. Але ж мова йде про дві ріки та шляхи древніх аріїв.

Діяльність О. Дувінського дозволяє пригадати відомого культурного героя — Трікстера, архаїчного персонажа ранньої міфології практично всіх народів (локі — сканд., койот (півн.-амер.)). Він завжди одночасно творець і руйнівник. Трікстер — нелюдина і надлюдина, тварина і божественна істота. У нього немає свідомих бажань, він не знає ні добра, ні зла. Його поведінка визначається інстинктами й імпульсами. Будь-які дії Трікстера не піддаються однозначній оцінці, у тому числі й етичній, не вкладаються в межі «позитивного» або «негативного». Для нього не існує ні моральних, ні соціальних цінностей; він керується лише власними пристрастями й апетитами, і, незважаючи на це, тільки завдяки його діям усі цінності знаходять своє дійсне значення, своїми витівками Трікстер здатний зруйнувати існуючі звичаї та стереотипи. Трікстер — це величезне джерело енергії для майбутнього розвитку. До того ж у Трікстері відображаються тіньові сторони «інших», компенсуючи їх односторонність, перетворюючи сталі звичаї у фарс. У даному випадку художник проявляє «особистісне трікстерство» (автор терміну Є. Морозова) не лише на

рівні семантики, але й у жестах мистецтва, що сьогодні відбувається безпосередньо в дії. Воно, здається, руйнує наше обличчя, якщо ми не наважимося змінити кут зору¹¹.

Теперішня культура євреїв є явищем, що виникло на новому ґрунті та у нових умовах. Єврейські художники завжди намагалися знайти баланс між асиміляцією цінностей місцевої культури та самовираженням, активно впливали на оточуюче середовище, не декларуючи свого походження, але й не приховуючи його. Невизначеним залишається питання, що у їхній творчості свідчить про їх походження, окрім славнозвісної багатоплановості та багатошаровості єврейської свідомості, небажанням обмежувати себе етнічними або фольклорними рамками? Їх вважають українськими художниками, оскільки вони віддають свій талант та свої сили тій країні, у якій живуть.

Певний ракурс самоідентичності, усвідомлення себе євреєм наклало відбиток на творчість Олександра Дувінського. Він погодився дати відповіді на кілька запитань, що дозволило звернутися до глибинних світоглядних заснувань його творчості.

1. Як Ви усвідомлюєте в собі єврейство, в чому це виражається на особистісному та ментальному рівнях?

О.Д. Я відчував себе звичайною дитиною, в сім'ї акцентів на походження не робилося. Але у дворі достатньо рано інші діти мені пояснили, що я єврей. Відчуття того, що я, за незрозумілим для мене тоді причинами, якийсь інший, сприйняття мене іншими дітьми як іногородця в результаті породило мою опозиційність до оточуючого простору. В перманентній опозиційності і є моє єврейство.

2. Чи знайомі Ви в цілому з проблематикою єврейського мистецтва — історичною (як репрезентація єврейських сюжетів), так і сучасною — модерністською і концептуалістською (Хаїм Сутін, Барнет Н'юмен та ін.) Якщо «так», то як в цілому Ви розумієте шляхи розвитку сучасного єврейського мистецтва?

О.Д. Поняття «єврейське мистецтво» річ сама по собі проблематична. Перш за все, мені здається, що єврейське мистецтво — це тексти. Образотворчість вторинна, а її «кошерність» взагалі є сумнівною. Я погоджуюсь у цьому плані з відомим Посланням рава Кука до мистецького об'єднання «Бецалель»¹². У сучасному мистецтві мене приваблює те, що назва, концепція (текст за суттю) домінують над зображенням. Що стосується шляху — це вектор руху з певної точки чи простору, чи Духу, спрямований до певної мети. Оскільки єврейство з Авраама — це історія перманентного шляху-втечі до Творця, то я і розумію таким чином вектор розвитку «сучасного єврейського мистецтва».

3. Як Ваша власна єврейська ідентичність реалізується у Вашій творчості? Це відбувається на рівні формотворчості, сюжетів, ступеня абстрагування, масштабу провокацій тощо? Можливо, усе це реалізується на ментальному плані, деякою внутрішньою мотивацією, але назовні виходять «універсальні» образи?

О.Д. У творчості я намагаюсь слідувати ідеї, що «матерія — це карнавальний костюм Всевишнього». Можливо, в цьому і реалізується єврейська ідентичність, яка проявляється і у внутрішніх мотиваціях, бажаннях влаштувати провокацію, які вже реалізуються у певних формах і сюжетах.

4. Чи усвідомлюєте Ви вплив на свою творчість когось з єврейських культурних діячів (письменників, філософів, рабинів, художників тощо) або єврейських духовно-релігійних джерел (Тори, Агади, сказань тощо) та / або художньої літератури?

О.Д. Поза сумнівом! Я не можу виділити когось конкретно. Мене завжди приваблював принцип «як би» в культурній традиції. Ніяких конкретних образів, завжди наявність місця для міркувань, інтерпретації. Як приклад цього — казки рабі Нахмана¹³.

5. Як би Ви могли вербально виразити зв'язок усвідомлюваного Вами «свого єврейства» з власною творчістю — як би це звучало у вигляді слова, словосполучення, речення, тези...

О.Д. Знищення ідолів, які йдуть ззовні та зароджуються зсередини людини¹⁴. Якщо простіше та традиційніше — «Не створи собі кумира».

Ці світоглядні та мистецькі принципи поєднують митця зі своїм «народом Книги» та водночас демонструють амбівалентну природу його творчого амплуа як «богошукача» та «богоборця». Таке внутрішнє світовідчуття між свободою та інаковістю породжує і мистецьку мову, яка балансує між ліричною поетикою та провокативним месаджем, об'єднує елегантну художню форму з мистецьким епатажем. Але окрім декларацій для нас важливішим є питання, яким чином Олександр та інші лідери цього мистецького об'єднання трансформують свою єврейську ідентичність саме у творчості.

Тема походження присутня у потаємній, глибинній символіці творчих концепцій О. Дувінського. Кожна акція, ініційована його групою, викликає у пересічного глядача діапазон переживань: від категоричного неприйняття й обурення до захоплення й бажання приєднатися. Неофіційний статус групи дозволяє авторам бути відносно вільними, втілюючи задумані проекти відповідно до творчої необхідності. Як зазначає один із ідеологів «G-D», журналіст-культуролог Наталя Вернидуб, головною виявилась не проблема приміщення, а команда однодумців, які готові працювати над спільними проектами. Втім, саме непересічна постать Олександра Дувін-



1. О. Дувінський в окуляр-приборі



2. «Ак Мінотавир указав Хухоньке вернутись напрямком творчості та придав їй потужного імпульса»



3. «Ак масони на Хухоньку звіра лютого на- травілі. А звір той десять дьон от тоїх масо- нов літанія не мав. Хухонька яму калача дала — тяпер ані у балагане разом виступають»



4. «Ак Хухонька зупиняє загребушу руку Западу — а то дело жаклівое, од того шерсть у ней на спині дибом стала»



5. «Ак Хухонька люк вкрала — але не для таго, аби на металообрхт здать, а щоб враг у час крізісу не прайшов — у діру провалівся»



6. О. Дувінський. Віддам в хороші руки. 70 x 110



7. О. Дувінський, Ю.Коваль. «Гуппі Чернівецького — подарунок кийвській мерії»

ського, що аж ніяк не вписується у формат провінційного життя Черкащини, надає місцевому культурному простору елегантної епатажності.

Нові кути зору пропонує Н. Вернидуб, яка також є куратором художнього руху «USMOTREL». Вона підкреслює, що саме готовність до певних дій, ідеологічна згода з «Доктриною ненасильницького руйнування» об'єднала зовсім різних художників. Однією з характерних якостей групи є залучення до співпраці молодих авторів різних напрямів, з метою надати їм можливостей проявити своє особливе відношення до мистецтва (ляльки Н. Кузьменко, маски А. Палех, фотографії О. Паленко, живопис Т. Черевань тощо). Група прагне, щоб згодом постмодерністські арт-акції стали для черкащан частиною культурного життя міста.

Н. Вернидуб впевнена, що іноді навіть художня виставка сама по собі стає мистецьким твором. Адже загальна експозиція може мати всі ознаки окремої картини — ідея, композиція, кольорове вирішення, техніка виконання тощо. Саме такі виставки, які залучають глядача до активних дій (сприйняття) вважаємо арт-акціями. «Красиве мертве», — називає Н. Вернидуб класичне зображальне мистецтво, прагнучи розбурхати творчий потенціал молодих митців, спонукати до співтворчості глядача, свідомо провокуючи, епатуючи його.

Закон за яким, власне, розгортається будь-яка спровокована групою подія — це вихід на інший рівень розгляду, а не намагання зрозуміти систему зсередини. «Подвійне кодування» забезпечується дірчастістю, різномістною структури, що утворюється за рахунок архетипальності теми та форми, де особиста міфологія будується за універсальними законами. Сліди дій діють як event, тобто подія стає ритуалом, наповненим певним смислом та таємничою логікою. Це вже не просто системне, але «надсистемне мислення, тип серійного освоєння, цілісно-всеосяжний синкретизм якого включає у себе свідомість і діяльність, індивідуальне і соборне, емерджентне і архетипічне, багатоманітність форм бачення, забезпечених новою технікою»¹⁵. Іntenції такого мислення цілком відповідали стану культури на початковому етапі кроссинтезу: воно синкретичне, здатне активно корелюватися з буттям, відтворювати трансгресію моделей і зв'язків, їх розвиток у взаємодії з середовищем.

Сучасний постмодерністський герой боїться загубити здатність переживати хоч будь-які емоції та спонтанне проживання «тут і тепер». Про це часто говорить в інтерв'ю Олександр Дувінський, у своїх інсталяціях намагаючись відродити відчуття історії, поєднати в ігровому контексті минуле, сучасність та віртуальне майбутнє.

Відомо, що подібне «подвійне кодування», іронія, гра — м'які стратегії деконструкції. Але сучасне мистецтво користується більш жорсткою

мовою. Тому толерантна у своєму виразі група все частіше змушена звертатися до стратегії покауту, яка є провідною для сучасного мистецтва. Смісл її дії — ввести глядача у ситуацію шоку, щоб відчуття світу, сприйняття його очистились і були готові до нового структурування. Це стратегія інверсії, різкої зміни орієнтирів, зміщення з конвенційної позиції існування.

За такою стратегією була побудована їх акція «Пломба», що проводилась у галереї «Дім Миколи» (м. Київ, 2009 р.). Представляв її груповий проект «USMOTREL». Художники створили свою експозицію як два світи — реальний та уявний. Сто калейдоскопів стали головними об'єктами художньої експозиції, вони мали довести марність реального буття і змусити заглянути у світ нереального. Акція мала назву «Пломба», адже автори намагалися «зірвати пломбу», що перешкоджає переходу зі світу у світ. Калейдоскопи О. Дувінського стали головною зброєю у руйнуванні «пломб». Глядачеві було запропоновано відчутися себе співучасником творчого процесу — побачити картини можна було лише в калейдоскоп, або долаючи певні перешкоди. Так, офорти Сергія Козаченка розмістили майже «на рівні плінтусу», що змушувало глядачів (безпосередніх учасників проекту) в буквальному смислі ставати перед мистецтвом на коліна, де попередньо було передбачено килимки для зручності.

На думку Наталі Вернидуб, найсміливішими стали художники Слава Могильов, Володимир Бабченко та Здур Бобіч — їхні картини протягом дев'яти днів були захищені за «завісою реальності» у вигляді пожмаканої поліетиленової стіни, оздобленої автентичними об'явами з черкаських стін та парканів. Об'яви: «Волосся дорого», «Волосся 5000», «Купимо волосся», зібрані Н. Вернидуб на черкаських імпровізованих дошках оголошень, у виставковій залі мали вигляд, м'яко кажучи, жадливий. Але крізь маленький трикутний отвір калейдоскопу глядач все ж таки міг розгледіти чудові прояви нереального світу, при цьому кожен бачив свою картину. Так була реалізована ідея співставлення світу буденного і високого.

Окремими інсталяціями стали експозиції з картин Юрка Ковалю та фотографій Олексія Паленка. Роботи Юрка були захищені у своєрідному чорному тунелі, який закінчувався світлом (У кінці тунелю завжди має бути світло!). Така подача підсилювала чужеродно-містичні образи з картин. Прояви реального життя, що їх упіймав об'єктів Олексія Паленка, розмістились на невагомим театральних тумбах (життя — театр).

Найдоступнішими для сприйняття виявилися декоративні роботи Володимира Остапенка, маски Ханни Палех та ляльки Наталії Кузьменко, але захоплені грою глядачі і ці об'єкти розглядали лише крізь чарівну дзеркальну призму.

На окрему увагу заслуговує акція групи «Внутрішня кАРТа», яка також об'єднала в одну команду надто різних майстрів. Вони разом, щоб творити арт-дійсність, цікаву не лише авторам, але, у першу чергу, глядачам. Внутрішні світи різних художників об'єднала певна ідея: автори запропонували реципієнту карту внутрішнього арт-світу, в якому мешкають різні митці, при чому кожен із них створює окремий світ. Як і годиться мандрівникам, а саме роль мандрівника була відведена глядачеві, треба мати відповідні засоби пересування територією. І хоча художники пропонували кожному скористуватись для мандрівки внутрішнім дирижаблем, саме об'єкти О. Дувінського, що зображують транспортні засоби, стали головними в експозиції. Він створив декілька металевих скульптур: літаки у валяннях, собача упряж, наїзниця на дворучній пилці, сом на колесах та величезний човен-риба, що проковтнув кілька картин. На глибоке переконання О. Дувінського, об'єкти повинні були наближатися до стану розпаду, адже матеріальне не може претендувати на вічність — це прерогатива духовного. За допомогою матеріальних засобів не можна створити, передати духовне. Використовуючи іржаве залізо, скульптор хотів показати безглуздість абсолютизації матеріального. Закриття виставки ознаменовувалось «порубанням» цих об'єктів. «Тепер привеземо їх у Черкаси і порадуємо місцеву публіку», — коментував свою роботу О. Дувінський. Слід звернути увагу на те, як просто і відверто він говорить про свої концепти, як легко дарує ідеї, як глибоко переживає руйнацію світу культури, перебуваючи при цьому на активних ролях.

Художник-графік Сергій Козаченко та фотограф Олексій Паленко представили на суд публіки серію фотооб'єктів, на яких було зображено животи художників — учасників виставки. «Живіт — це символ набагато ближчий та вагомий за писанку. Розмальовуючи писанку, ми створюємо зовнішній світ. Розмальований живіт — це сакралізація внутрішнього світу, де і народжується мистецтво. Це візуальний прояв внутрішніх гармоній. Ці животи стали додатковим штрихом до виставки, символізуючи певні кордони між внутрішнім та зовнішнім світами», — така концепція робіт від Сергія Козаченка.

Ніжні вишивки Ольги Сокурєнко контрастували з залізним наповненням експозиції, та цей контраст лише підкреслював єдність протилежностей. Графічні роботи Володимира Бабченка передавали внутрішнє наповнення світів — чого тільки не має в головах у художників! Теплі і світлі роботи Тетяни Черевань та Ярослава Могильова довершили експозицію, надавши їй затишку та домашньої атмосфери. Нові твори представила на публіку Анна Пелих. Цього разу вона створила не лише нові маски, але й світильники.

На активність глядача був розрахований, запропонований для втілення арт-проект «USMOTREL» перформенс—вторгнення «Торшери». Головна ідея: вулиця мегаполісу є універсальним майданчиком для арт-жестів та тематично-спекулятивних впливів на буденну свідомість. Дана пропозиція стала частиною глобального проекту, що стосується проявів теплоти приватного світу в середині буденного міського простору за участі певної кількості щирих учасників. Будь-яка наповнена мешканцями вулиця сучасного мегаполісу являє собою енергетично нейтральний світ, в середині якого можливі прояви елементів паралельної соціальної та групової реальності. У цьому контексті було запропоновано наступні дії: створення в середині міської вулиці енергетичної ніші (лакуни) через тематичний перформенс. У даному випадку в контексті дії було використано спеціальні плафони, що світяться, символізуючи собою особисте світло (духовну енергетику), яка притаманна кожному в тій чи іншій мірі.

Сценарій наступний: Вечір. Із різних кінців площі або вулиці одночасно до завчасно обраної точки рухаються учасники з плафонами на головах, що світяться. Зустрівшись у певному місці, учасниками розігрується замкнений перформенс, який виключає пряме привертання вуличного глядача у свою орбіту. Сенс перформенса може бути різним. У даному випадку пропонувався спонтанний друк на старій друкарській машинці — «роздруковка руху пальців». Надрукований таким чином «текст» урочисто, але не голосно, виголошується та прикріплюється до такого самого попереднього аркушу (наприклад, пришивається на старій, або дитячій, швейній машинці). В результаті повинен бути зшитий штандарт, який являє собою документальний символ випадковості, що проявилася через літери. Штандарт піднімається, потім згортається та урочисто ховається у спеціальний тубус. Після цього учасники розходяться в різні сторони. Плафони гаснуть. Випадкові перехожі мають шанс відчутти, що поряд відбувається позабуденна, позаконтекстова реальність, яка нагадує про невикористані ступені свободи у пізнанні світу. Акція може бути ситуативно продовжена на ескалаторі метрополітену, а також у будь-якому з приміщень. Перформенс документується за допомогою фото і відеобладнання.

Олександр Дувінський виготовив плафони із тонкої сталеної проволочки методом зварювання. Металеві каркаси обтягуються тканиною, яка потім оздоблюється графічними малюнками Сергія Козаченка і Юрія Ковалю. У середину плафона кріпиться невеличкий ліхтарик. Сам по собі плафон має бути об'єктом мистецтва, в подальшому його можна використовувати для виставок. На виготовлення одного плафона використовується до 5-ти метрів проволочки, до 2-х метрів білої бавовняної тканини. На кожен плафон — два ліхтарика. Для перформенса також необхідно два невеличких



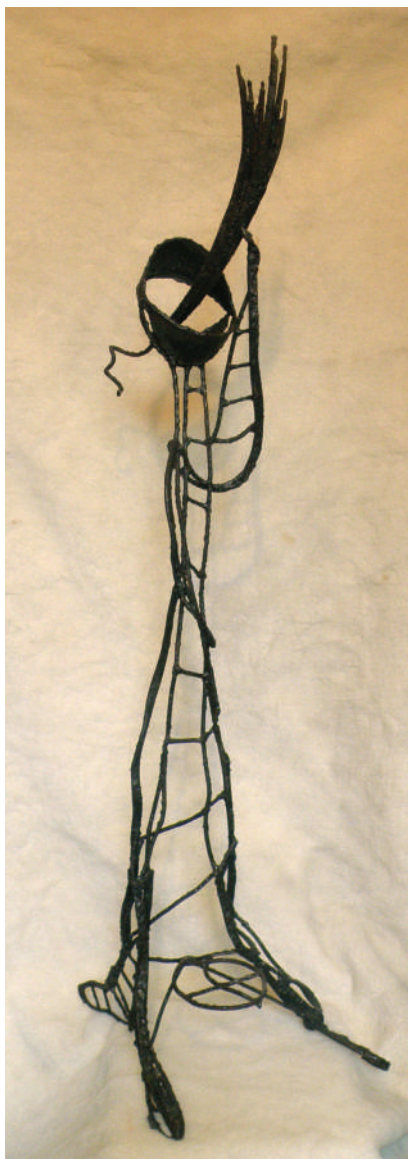
8. Група «Ганг-Дон» Інсталяція «Зовнішня медкомісія» до закриття проекту
«Видіння Чкалова. Медкомісія»



9. Загальний вигляд експозиції проекту
«Видіння Чкалова. Медкомісія»



10. О. Дувінський. «Оглядова для
медичних сповідей»



12. О. Дувінський. Підставка під бутлі із консервами. Метал.
40 x 150



11. О. Дувінський. Панчишниця.
Останній лірник. Метал. 40 x 150



13. О. Дувінський. Переможцям третьої
трипільської кризи. Камінь, метал.
35 x 80

столики, на яких встановлюється друкарська та швейна машинки. Фото та відео, що документують акцію, можуть бути самостійними художніми об'єктами. Завершується акція в наступні дні своєрідною виставкою фотографій та демонстрацією відео. Участь в акції приймають п'ять художників: О. Дувінський, С. Козаченко, Ю. Коваль, О. Паленко (фотографія), Я. Могільов (відео), а також 8 — 10 осіб добровольців (необхідна кількість для участі у перформансі).

Останньою й однією зі найзауважливих акцій «G-D» 2010 р. стала «Медкомісія» — друга виставка-дія з проекту «Видіння Чкалова». Започаткувавши цей проект, художники мали на увазі героя як такого, Чкалов у цьому контексті стає ім'ям узагальненим. Перша акція проекту була присвячена мотиваціям особистості, які змушують її ставати на героїчний шлях. Теперішня «Медкомісія» присвячена тим перешкодам, які можуть завадити людині стати героєм, втілити свої мрії. Кожен член суспільства носить у собі моральні травми, спричинені першими медичними оглядами та медкомісіями, під час яких людину переводять з розряду духовної субстанції, перед якою відкритий цілий світ, у розряд малесенького гвинтика у загальному незрозумілому процесі.

Основна концепція проекту полягає у тому, що кожна людина упевнена у своєму особливому значенні для цього світу. І навіть сучасний цинічний світ залишає для юнацтва мрії. На варті соціального спокою, якому може завадити героїчне устремління, у сучасному світі стоїть новітній обряд ініціації — медична комісія.

Медичну комісію, яку мусить пройти кожна молода людина, можна уявити собі квінтесенцією ставлення сучасного світу до особистості — особистість нікого не цікавить. На думку організаторів, тонке біле тіло, що у юнака чи дівчини важить набагато менше, ніж душа, розбирається на маленькі шматки лікарями вузької спеціалізації. Кожний шматок тіла в результаті отримує вагу, а душа, зрештою, займає свої відведені для неї 14 грамів. Чи втримається у малесенькій душі бажання змінити світ, зробити відкриття, врятувати Всесвіт?

Н. Вернидуб пояснює, що медична комісія, яку ми проходимо у юнацтві, вперше демонструючи всьому суспільству в обличчі кількох лікарів своє тіло, змушує нас усвідомити, що це тіло є довкола твоєї душі, але цій душі воно не належить — твоє тіло — власність соціуму... Якщо ти отримаєш цей досвід, не дозволивши торкнутися своєї душі — ти станеш героєм, най навіть у своєму маленькому світі.

Ця акція демонструє спільний травматичний досвід, набутий кожним членом суспільства під час проходження усіляких комісій, не лише медичних. Мета заходу — надати можливість суспільству через усвідомлення

своїх юнацьких травм перейти на новий рівень більш світлого життя, в якому кожен зможе знайти собі місце для особистого подвигу.

Центром експозиції стала «Оглядова» (О. Дувінський). Так, першим травматичним досвідом для людини є вимірювання зросту у дитячому садочку. Майже кожен пам'ятає страх перед важкою планкою, яка мусить опуститись на ще незакостяніле тім'я. Для відвідувачів оглядова могла перетворитися в сповідальню. Питання «для чого?», як говорить С. Козаченко, пустопорожнє питання. Події та одкровення приходять до нас минаючи питання і незважаючи на відповіді.

Продуктивною, у контексті розкриття теми, є критика ідеї інструментального розуму М. Горькаймером, коли практика може розглядатися з точки зору зиску та інструментального розуму. Тобто, абсурдність, парадоксальність, безглуздість, «ідіотичність» з позицій формалізованого розуму можуть слугувати іншій меті, «діяльність є просто знаряддям; адже вона набуває смислу лише у поєднанні з іншими цілями»¹⁶. Стають зрозумілими оцінки арт-проекту «Медкомісія»: «вимушена сповідь», «сучасна форма ініціації», «інсталяція смерті» тощо.

Епатажність, постійний супротив, характерний для творчості цієї арт-групи можна віднести до специфіки єврейства, як постійного зусилля до парадоксу — сучасний глядач має стає іншим. За словами Е. Тоффлера, сьогодні «мало хто відчуває почуття приналежності до чогось більшого та кращого ніж він сам»¹⁷. Постмодернізм так або інакше відображає зміни психологічної організації і потреб сучасної людини. Він також характеризує в деякій мірі зміни феноменології емоційних розладів і способів презентації сучасними людьми своїх проблем і потреб, а також дещо інші ніж в епоху модерна способи комунікації та психологічні захисти. Важливості набуває подолання не стільки особистісних, скільки міжособистісних дисгармоній, перш за все тих, що розвиваються у результаті взаємодії людини з різними культурними «текстами».

Людина потребує теплового почуття причетності та спонтанних дій, що виникає у часи кризи, стресу, катастроф, масових хвилювань та актуалізується у сучасних арт-акціях.

Людина має потребу у структуруванні свого життя — потреба, що формує спосіб життя у часі «минуле — теперішнє — майбутнє». Усе це є причиною розростання культів. Вам можуть запропонувати, як організувати життя. З одного боку, пише Марина Протас, відбувається перебудова свідомості людини у шоковій манері, «привчаючи її до більш витончених засобів сприйняття мистецтва», з іншого, соціологічне опитування відвідувачів Пінчук Арт-Центру визначило, що «серед глядачів є суттєвий відсоток молодих реципієнтів (головним чином студенти та аспіранти), хто не

сприймає проекти як серйозне мистецтво, чітко проводячи демаркаційну лінію між завданнями духовно-повноцінного мистецтва як форми свідомості, і суто дизайнерською лінією роботи з простором»¹⁸.

Існування сучасних арт-практик (арт-акцій) не лише актуалізує проблему їх належності до мистецтва, а й посилює міждисциплінарний характер арт-терапії, що асимілює уявлення соціології, естетики, лінгвістики, філософії і теорії культури, виступаючи адаптаційною та терапевтичною стратегією для сучасного типу глядача. З цієї точки зору діяльність черкаської групи єврейських художників є «лакмусовим папірцем» наявності потреби у подібних способах самопрезентації молоді аудиторії.

Дійсно, не лише культурні трансформації, але й єврейські концепти власної ідентичності також накладають відбиток на характер творчості групи. «Перманентна опозиційність», заявлена О. Дувінським, проявляється як на рівні форми (вибір матеріалу для реалізації творчого задуму) так і на рівні змісту (стратегії інверсії, нокауту, «особистісне трікстерство» тощо). Ідея вторинності образотворчості проявляється у побудові арт-дійсності як тексту; ідея вищезгаданого уявлення про матерію, як «карнавальний костюм Всевишнього» — в ігрових, іронічно-провокаційних контекстах, намаганні не розглянути систему зсередини, а вийти на інший рівень розгляду; ідея «не сотвори себе кумира» — у намаганні «зірвати пломбу», що перешкоджає реальному баченню світу.

Попри усі опозиції, для групи характерним є прагнення до утворення спільних проектів, спільного семантичного поля з художниками інших напрямів та іншого мислення. Це обумовлює ще одну рису творчості групи, для лідерів якої важливим є утворення полілогу як на рівні створення концепції, так і на рівні реакції глядача, коли епатаж, обурення змінюються бажанням приєднатися. Цей процес перетворення різноманітних глядацьких рефлексій в єдиний культуротворчий простір нагадує славетну традицію «пілпула», яка була сформована в єврейській релігійній риторичі ще на початку Нової ери, панувала в єврейських громадах продовж всього наступного часу та стала справжнім вербальним мистецтвом¹⁹.

У побудові нових форм ідентичності зміщення з конвенційної позиції існування парадоксальним чином є вираженням потреби людини у співпричетності та співучасті у творчому процесі. Цю потребу і реалізує черкаське мистецьке угруповання, серед творчих інтенцій якого відчувається й суто єврейське ставлення до світу взагалі, та світу мистецтва зокрема. В цьому просторі митці відчувають в собі енергію та потужність деміургів, а глядачі вже не є споживачами сучасної культури, а навпаки, — вони її сотворюють, навіть у тих випадках, коли самі не готові бачити себе у такий іпостасі...

Примітки:

1. Рыбак И.-Б., Аронсон Б. Пути еврейской живописи. Размышления художника / Еврейский обозреватель. Искусство 23/162, Декабрь 2007/ Иссахар-Бер Рыбак, Барух Аронсон / http://www.jewukr.org/observer/eo2003/page_show_ru.php?id=2273
2. Меднікова Г. Історія української та зарубіжної культури ХХ ст. / Г. Меднікова. — К., 2002. — 214 с.
3. Бычков В. В. Эстетика / В. В. Бычков — М., 2002. — 556 с.
4. Орлова Т. І. Еволюція синкретичності: від міфологічного до надсистемного мислення / Лабіринти еволюції: становлення людини та людства. Матеріали міжнар. наук. конф. 10-11 червня 2005 року. Частина 3. / Т. І. Орлова. — К., 2005. — С.13.
5. Маньковская Н.Б. Саморефлексия неклассической эстетики // Эстетика на переломе культурных традиций / Н. Б. Маньковская. — М.: ИФ РАН, 2002. — С.5—25.
6. Зонтаг С. Мысль как страсть / С. Зонтаг. — М.: Русское феноменологическое общество, 1997. — 208 с.
7. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. Изд. 2-е, перераб. и доп. / А. В. Костина. — М.: Едиториал УРСС, 2005. — 352 с.
8. Леш С. Соціологія постмодернізму / Перекл. з англ. Ю. Олійника / С. Леш. — Львів: Кальварія, 2003. — 344 с.
9. Арт-терапия в эпоху посмодерна / под ред. А. И. Копытина. — СПб.: Речь, Семантика — С, 2002. — С. 65.
10. Морено Дж. Театр спонтанности [Текст] / Джакомо Морено; [пер. с англ. С. Инкин; авт. вступ. ст. Б. И. Хасан]. — Красноярск: Фонд ментального здоровья, 1993. — 124 с.
11. Арт-терапия в эпоху посмодерна / под ред. А. И. Копытина. — СПб.: Речь, Семантика — С, 2002. — С. 65.
12. Це послання в 1908 році було адресоване керівництву та студентам школи мистецтв та ремесел «Бецалель», яка була заснована Борисом Шацем в Єрусалимі в 1908 році. Відомий рабин наголошував на «самообмеженні» євреїв в їх пристрасті до образотворчого мистецтва та зображення, зокрема, фігуративних скульптур, які провокували ідолопоклонство. Він посилався на відповідний текст Талмуда «Всякі зображення осіб дозволені, окрім [повного зображення] обличчя людини» (Трактат Рош Гашана, 24). При цьому мова йшла лише про опукле скульптурне закінчене зображення людської особи. Див.: <http://www.machanaim.org/philosof/k-book/d-05.htm> — Є.К.
13. Раббі Нахман із Брацлава (Ребе Нахман, Нахман Брацлавський) (1772, Меджибіж — 1810, Умань), один із найвидатніших духовних лідерів європейського єврейства і одна з найцікавіших постатей в хасидизмі, духовному русі, який виник серед євреїв Поділля у XVIII столітті та поширився згодом на єврейські громади в усьому світі. Р. Нахман створив новий елемент хасидської духовно-релігійної культури — казки, через які розкривалася мудрість і закони Тори. Могила р. Нахмана в Умані (Черкаська область) відразу стала місцем паломництва брацлавських хасидів, а після отримання Україною незалежності в 1991 р. місце поховання р. Нахмана отримало офіційний статус Історико-культурного центру брацлавських хасидів. — Є.К.

14. У російськомовному оригіналі: «Изничтожение извне входящих и зарождающихся внутри человека идолов».
15. Орлова Т. І. Еволюція синкретичності: від міфологічного до надсистемного мислення / Лабіринти еволюції: становлення людини та людства. Матеріали міжнар. наук. конф. 10-11 червня 2005 року. Частина 3. / Т. І. Орлова. — К., 2005. — С.13.
16. Горктаймер М. Критика інструментального розуму / М. Горктаймер. — К., 2006. — С. 47.
17. Тоффлер Э. Третья волна [Текст] Пер. с англ. / Элвин Тоффлер. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. — С. 583.
18. Протас М. ART-мортификация: умерщвление плоти искусства как «комплекс вины». Фрагменты социальной философии искусства // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: О. Федорук (голова), В. Сидоренко (гол.ред.), І. Безгін та ін./ М. Протас. — К.: Видавництво ФЕНІКС, 2007. — С.151.
19. Пілпул — загальний термін, що позначає методи талмудичних дискусій, спрямованих на виявлення правових, концептуальних і т.п. відмінностей. Назва «пілпул» походить від слова «пільпел» (ивр.) — «перець», що вказує на гостроту розуму, що виявляється в подібних обговореннях. За часів Талмуда терміном пілпул позначалися логічні розрізнення, за допомогою яких протиріччя і текстуальні труднощі усувалися міркуваннями, результатом чого було більш глибоке розуміння і концептуальний аналіз. Метод пілпула був необхідним засобом для встановлення герменевтичних зв'язків між Усною Торою і Святим Письмом, а також цінним дидактичним методом при вивченні та засвоєнні духовної спадщини юдаїзму — Є.К.

УВИДЕТЬ НЕБО ИЕРУСАЛИМА (ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА МИХАИЛА ГАСИЛОВСКОГО¹)

Злата Зарецкая

Михаила Гасиловского мальчиком в живописи не назовешь. Художественная академия, 20 лет работы на телевидении в качестве сценографа, высокий профессионализм, престижные постановки и, самое главное, соответственные «денежные знаки»... Машины менял, как перчатки, изъездил всю Европу. Москвич из центра от рождения, удачливый, признанный, внешне импозантный, похожий на заслуженного деятеля искусств, увенчанного лаврами, он до сих пор может впечатлить мощным голосом, пронзающим взглядом, блистательным интеллектом, внутренней силой и неизменным достоинством...

В Израиле с ним произошел переворот, как со многими из нас... Но если большинство взрыв прежнего не выдерживают и мутируют — теряют порой лучшие человеческие качества, превращаясь в удобных для самих себя роботов, скрывающих тревогу за дежурной улыбкой; то с Михаилом Гасиловским, как с некоторыми избранными, этого не произошло. Наоборот, синдром «своей земли» проявил в нем лучшее, скрытое ранее за высоко профессиональным ремеслом — душу творца, свободную, не связанную более ни с чем, кроме «внутреннего голоса».

Улетая из России, он вообще не взял с собой краски и кисти, считая, что здесь придется заниматься любой работой и орудия живописи не понадобятся. Но при Мастере была его Маргарита. Жанна, прекрасно знавшая непредсказуемый характер мужа, который не сможет без творчества, втайне от него взяла все и — была права...

¹ Михаил Гасиловский, художник театра и кино, родился в Москве, окончил Московскую среднюю художественную школу при Академии Художеств СССР (1953-1961), Московский государственный педагогический институт, факультет преподавания живописи (1965-1971), Институт «Школа-Студия МХАТ», факультет сценографии и постановки спектаклей (1973-1978), получил диплом художника-декоратора и постановщика. В 1961-64 гг. — работал художником-живописцем в Комбинате Живописного искусства МОХФ РСФСР, в 1964-67 гг. — художник-постановщик Магаданского государственного музыкального и драматического театра, с 1967 по 1994 гг. — художник-постановщик на Центральном Телевидении СССР (Москва), с 1997 по 2008 гг. — художник-постановщик в театральных и телевизионных проектах в Израиле.

Представленные в статье репродукции работ М. Гасиловского не имеют названий — художник их не подписывает принципиально. Все они — о еврейской и общечеловеческой драме, поданной сквозь призму архитектуры Иерусалима.

«Я увидел это небо, эти камни, эти пески, горы, и мне безумно захотелось остановить это в моей памяти... Можешь считать меня идиотом, но я действительно почувствовал себя художником только в 1996 году, когда приехал в Израиль. Понимаешь, профессионал и художник — творец — две разные вещи. Мне никто за это не платил, меня никто здесь не знает, это было только мое желание.

Как оно возникло, я не знаю — я вообще человек трезвый, твердо стоящий на земле и не витающий в облаках. Но что-то есть — выше нас и нам не подвластное — я не могу это отрицать. Я вдруг почувствовал, что обязан взять лист бумаги и на нем изобразить все, что вижу вокруг. Объяснить это я не могу, но это ощущение возникло у меня пять лет назад — оно не покидает меня до сих пор.

Ощущение того, что я соприкоснулся с мирозданием. Это не люди, не машины, не дома. Это — Небо, распахнутое над тобой! Хотя я видел небо много раз, но у меня то небо не возникало желания быстро запечатлеть на холсте.

Лишь однажды я увидел то же Небо Мироздания на острове Врангеля над бухтой Тикси. Когда я приезжал оттуда, я тоже срочно садился рисовать, но все же это было совсем другое... Понимаешь, туда я приезжал временно, и в Москве это все моментально менялось. Те ощущения исчезали в какой-то дымке воспоминаний...

А сюда я приехал жить. И Небо Иерусалима для меня — не гостевое. Оно от шатра звезд, который опустился прямо над тобой. И это мое ежедневное Небо, в котором я каждый божий день!

Я всю жизнь прожил в Москве, но ощущения дома в том небе не было никогда. Оно всегда было мне чужое — не мое. И люди, жившие со мной в одном доме, это были не мои люди; и тексты в газетах, которые я покупал регулярно, чтобы знать, что происходит в мире, были не мои тексты... и не мои газеты...

А тут, хотя многое раздражает (и «соседи», и незнание иврита, и отсутствие постоянной крыши над головой), но это все — свое... Порой я сам не могу этого понять.

Ну, помнишь, многие из нас, живя в центральных городах, летом ездили в отпуска на юг или в Прибалтику. Когда я приезжал в Прибалтику, она нравилась мне своей чинностью, чопорностью. Она была мне абсолютно чужой, и я с удовольствием уезжал оттуда.

Но Кавказ был мой: и общий колорит жизни, и громкие крики, и превеличенные эмоции, и слишком яркое солнце, и слишком длинные тосты, и слишком синее небо. То есть, когда все было *слишком* — это было моё!

И вот здесь, в Израиле, я вижу то же самое — чрезмерную жестикуляцию, чрезмерное количество золота на шее, на руках, на ногах — на всех

местах, которые как-то двигаются; чрезмерную экспансивность — т.е. здесь всего очень много. Но это моё! Когда я увидел это впервые, голова пошла кругом. Вот это все мой мир! И хотя я практически с ним не соприкасаюсь вообще, но небо я понял через эту чрезмерность. Я понял, почему оно такое синее, а песок желтый, почему камни серые, «седые». Я понял, потому что я чувствую с ними какое-то родство, как человек. Я чувствую себя здесь комфортно, удобно, тепло, уютно (причем отнюдь не в финансовом и не в экономическом отношении, не в стабильности жизни — этого просто нет!), а именно в том, что все вокруг — мое. Я впервые в равновесии! Могу ходить, видеть, впитывать — ничто меня не раздражает — я нахожусь в полном абсолютном покое сам с собой. Этого не было никогда в Москве!

Конечно, там прошла молодость, а когда молоды — все прекрасно, и о многом забывается... Но там я ненавидел небо, землю, троллейбусы и собственные автомобили — ненавидел все, что видел... Это появилось у меня впервые в восемь лет приблизительно, когда мой отец был реабилитирован полностью. Я видел, будучи мальчиком 8 лет, как участковый милиционер ночью тащил моего отца по снегу за руки, когда тот попытался свидеться с семьей: моему отцу был запрещен въезд в Москву — за 101 км. И поскольку он был представителем власти, и это — я знал точно — не входило в его служебные обязанности, он по своей инициативе — «по зову души»! — сидел ночью в сарае и караулил, когда отец придет ночью домой — он получал удовольствие от этого издевательства. И поскольку он был в погонах, для меня — ребенка — он олицетворял всю советскую власть, и я неосознанно перенес это на всю систему. К сожалению, я не раз потом убеждался, что система действительно равнялась этому «волку в погонах»! И хотя судьба отца сложилась далее в общем неплохо, чувство ненависти осталось...» Оно распространилось потом на всю природу России, которая воспринималась им как «временная — суетливая» и изображению не поддавалось... В израильских работах М. Гасиловского наоборот — прорвавшийся, как бурный водопад, пир природы, порождающей свободные, точно найденные формы растущего, как дерево, города...

Небо — шатер, опустившийся над человеком, окутывающий его звездами, как материнскими руками; небо — чаша, будто добрая ладонь, поддерживающая купола города — ребенка; небо — дорога, приглашающая к диалогу и вопросу: а что там дальше в этой столь близкой, как обретенная правда, глубине? Небо, а не земля, — сцена истории, проверяемой и взвешиваемой на весах бесконечности. Небо — главная реальность и единственный судья — визуальная концепция современности очевидна в творчестве прорвавшегося, проснувшегося художника.

В его рожденных здесь картинах, тревожных, непредсказуемых, композиционно точных и магнетически привлекательных необычной, наполненной, словно открытие нового мира, цветовой гаммой тонешь, как в космической бесконечности, частью которой изображен у него Иерусалим.

«Посмотри, здесь пространство неба, в котором висит город... А вот еще один Иерусалим, которого ты никогда не видела. Он вписан вполне узнаваемыми кусками в менору (белоснежную на фоне неограниченной бирюзы, и ветви ее вместе с желто-солнечными фотографически знакомыми зданиями уходят ввысь вместе с небом!) Иерусалим присутствует у меня практически везде. Это все — Иерусалим!

Если ты обратила внимание, у меня вообще здесь нет людей. Конечно, без людей город мертв.. Но я их не рисую, так как они мне не интересны. Для меня живое здесь — это камни, лестницы, подьёмы, спуски — то, что создаёт ауру этого города. Мне особенно дорого, безумно тепло все, что связано с камнем, песком, с тем, что составляет вечность Иерусалима. Я могу ходить по камням, которым более 3000 лет! И не для меня и не ради меня их положили. Я исчезну, как все, кто ходил по ним до меня. А эти камни останутся. Вот эта вечность, перед которой чувствуешь себя полной песчинкой, потрясает. Причем это не организованный кем-то музей — это вокруг тебя каждый божий день! Это переполняет тебя чувством собственной никчемности, ничтожности и в то же время чувством вечности мироздания, которое было до тебя, которое происходит во время тебя, и которое будет после тебя... В мире этом ничего не изменится абсолютно. И осознание вечности при виде этих камней, стен, неба приводит меня в такой восторг, какого не было у меня никогда в Москве».

Новая «шкала ценностей» в израильских работах М. Гасиловского выглядит демонстративно театрально, вызывая сценично, приглашая зрителя к размышлению — соучастию — возможному выбору роли в заданных «вечной» архитектурой психологических обстоятельствах...

«Не забывай, что я изначально художник театра и кино... Я рисую воображаемый в моем сознании Иерусалим. Иерусалим, которого нет! Улицы, которые не существуют на самом деле! Хотя все это абсолютно реально, это можно пощупать руками и найти, однако посмотреть на это по-новому... Помнишь, как у Босха, у которого потусторонний мир более реален, чем реальный...

Из чего складывается мой воображаемый Иерусалим? Из того, что мы видим каждый день, но проходим мимо, не замечая. Я преображаю эту реальность в ирреальность вечности нашего бытия... То есть для меня это — театр, сцена, на которой разворачивается драма истории, драма жизни каждого из нас конкретного муравья — такого же, как я, который сегодня сиюминутно ходит по этим улицам...

У входа в Храм Гроба Господня на одной из лестниц, ведущих в подвал, я увидел царапины, выбитые крестоносцами... Когда я положил руку туда, меня охватил трепет... Я ощутил диапазон времени, который возникал у меня в Венском или Кельнском соборах. Эти осколки уложили меня наповал. Потом Стена Плача, и на Храмовой Горе я увидел огромные арки времен царя Шломо... Все остальное уже ложилось на старые дрожжи — укладывалось по полочкам...»

Театр архитектуры на его картинах тревожен и неустойчив... Дороги заканчиваются небом, лестницы не имеют конца, дома — без основания на земле. Композиционные пространства сдвинуты, не выравнены, не устойчивы — висят в воздухе и уходят неизвестно куда... Создается впечатление, что эти мощные сооружения могут рухнуть в любой момент, ибо хрупки, как хрусталь, и прозрачны, как на рентгене...

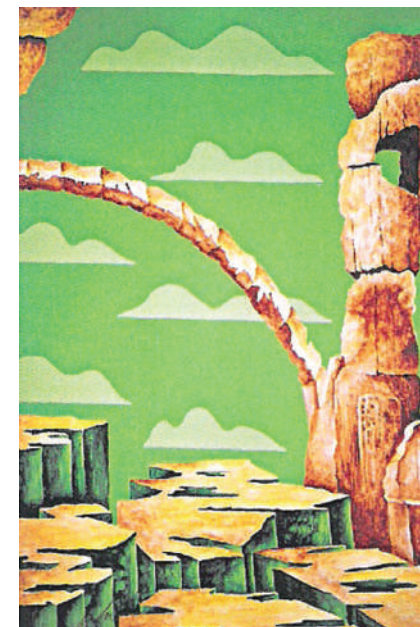
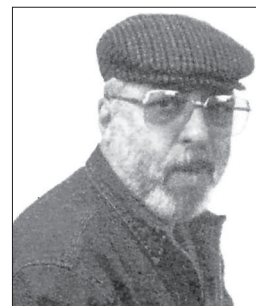
«Каждая из архитектурных деталей тем не менее четко привязана, и хотя все они находятся в неравновесии, каждая из них имеет под собой землю, отбрасываемую тень, свой собственный объём — то есть любая моя картина имеет свой внутренний закон, и каждая деталь в ней закономерна... Но очевидно, что все они соотносятся между собой совершенно поразному... К этим узнаваемым конкретным вещам живого существующего Иерусалима я добавляю только свое отношение, свои понятия о том мире, в котором мы живем. Какие? — Сюрреалистические — искаженные...

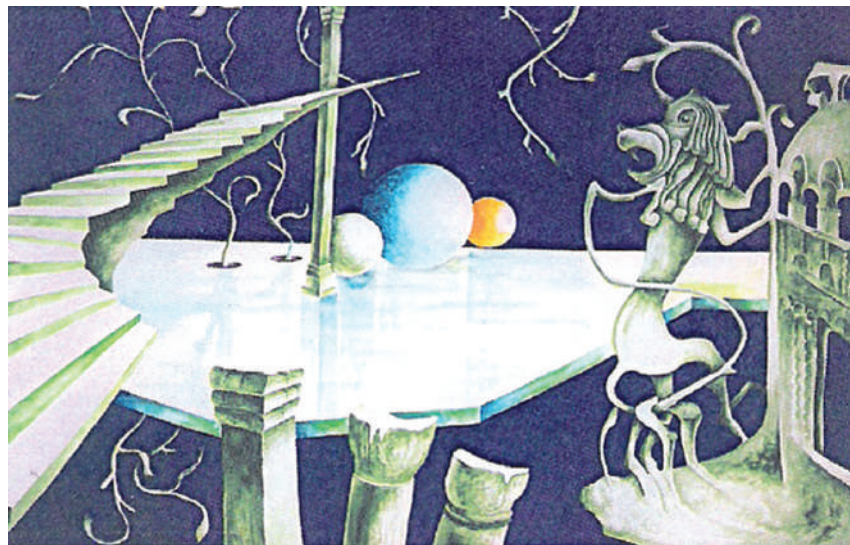
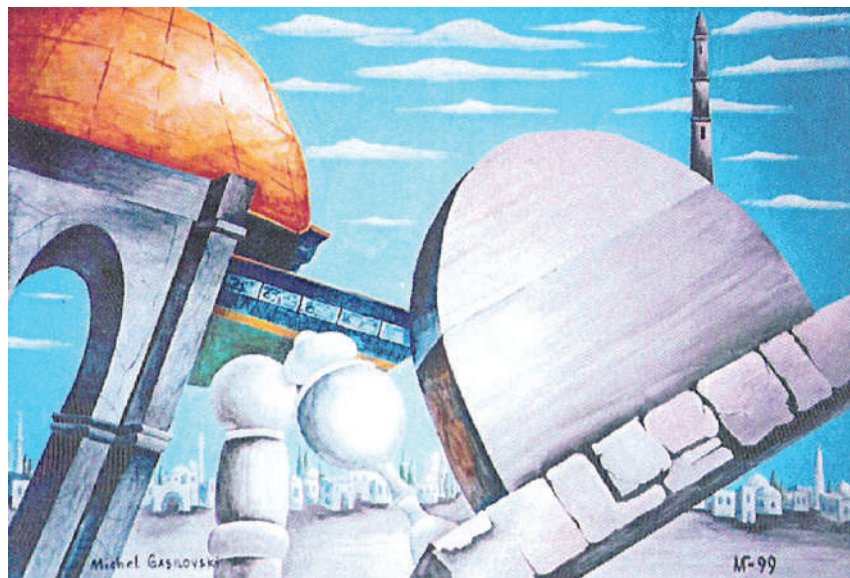
Я вижу все пространство исковерканным — ведь все вокруг нас исковеркано, несмотря на вечность; ибо кроме вечности есть еще и сиюминутность, наша сегодняшняя жизнь. Мир наш держится на тоненькой ниточке — это стало очевидно особенно в последние полгода. Он может рухнуть и обрушиться на нас в любую секунду.

Камни останутся вне всякого сомнения — с ними ничего не случится. Но нас не будет. И мы не знаем, будет ли это спокойный мир или как после урагана... Это зависит не от нас... И потому я вижу пространство Иерусалима очень неустойчивым. Мои композиции — попытки реализовать сомнение, которое повисает в воздухе, как вопрос, на который нет ответа...

Мой Иерусалим одновременно и вечен и временен...»

Его картины потрясают тяжеловесностью и незаземленностью — полетом мощного веса в открытом космосе.... Камни висят в воздухе, несмотря на свою устойчивость... Горы не имеют основания — они как бы спустились с неба и еще не опустились на землю. Дороги уходят в никуда и обрываются — у них нет продолжения, вернее, их продолжение — бесконечность... На всех лестничных переходах можно только висеть — ибо спуститься или дойти куда-то невозможно. В этом прекрасном монументальном мире нет почвы — **есть только небо...**





«Наш мир действительно лишен платформы, жесткой твердой основы. И вся наша жизнь — это мышиная возня. И то, что называется высокой политикой, в которую вовлекаются все новые страны — виток бредовой ситуации на Ближнем Востоке — это все муравьиные бега по сравнению с Иерусалимом и с тем, что здесь было до и будет после нас».

Его картины, несмотря на композиционный сюрреализм, театральную приподнятость архитектуры над жизнью, авторский дизайн истории, дуалистичное восприятие Израйля, неожиданно точны по национальному мироощущению...

«Всю жизнь я знал, что я — «жидовская морда». В Израиле я еврей и чувствую себя комфортно. Здесь меня еще ни разу никто не назвал «русским», наоборот «иракским от Садама Хусейна».

В геологической партии, где намывали золото, я услышал: «Ты, жиде-ныш, сгоняй за водкой». Я готов был его зарезать...

Израиль, чтобы выжить, должен оставаться еврейским. И я рисую город, святой для каждого еврея... Хотя я не думаю, когда рисую, имеет это отношение к моему еврейству или нет. Но уверен, что, будучи монголом, несомненно рисовал бы Иерусалим по-другому. Я не приехал сюда на курорт или пробежаться галопом по памятникам и свалить обратно с кучей фотографий — я здесь живу. И это сочетание быта с бытием — кондиционированных автобусов, спутниковой связи вместе с камнями, которым 3000 лет, вызывает у меня священный трепет. Это я хочу передать зрителю. Он может уже домыслить для себя то, что недосказано, скрыто».

Еврейский парадокс его театральных иерусалимских видений — диалогичность, приглашение к сотворчеству и спору... Ожидание вопроса — в этом «изюминка» и смысл его визуально конкретного и ирреального мира...

«Человек задерживается на вернисажах именно перед тем, что ему непонятно». Работы М. Гасиловского тревожат загадочностью каменной гармонии в дисгармонии и ... красотой.

И хотя он демонстративно скромен («Меньше всего я гнался за тем, чтобы это выглядело красиво»), обновляющий, как вино, эстетизм его картин очевиден. Они привлекают не только странностью композиций, но и необычностью обычных цветов. Его палитра красок родилась здесь — в ней тоже путь в бесконечность смысла.

«Эстетика тут на улице, это видно каждому. Но грош мне цена, если я не смог бы выразить ее по-своему. Я создаю цельный образ Иерусалима, где основная гамма неба — это голубой, синий; песка и камней — это бежевый и коричневый; садов, где все посажено руками, — это зеленый. Это мои три основные цвета, которые здесь, по-моему, превалируют. Красный,

лиловый — только для игры, посмотреть, что получится, — чистое трюкачество. Цвет для меня — итог образа. Только тогда, когда моя схема наполняется цветом, я сажусь за бумагу».

Мир М. Гасиловского яркий, безоттеночный. У него мощная цветовая гамма, где нет светотени, как у Рембрандта, Серова или Шишкина... Все краски самодостаточны, наполнены сами собой, говорят со зрителем прямо — без подтекстов... Они немного давят, откровенны на грани наглости, как вся природа в Израиле.

«Для меня цвет — это то, что я вижу вокруг. Сидеть здесь и рисовать в духе фламандцев, используя мягкую коричневато-зеленоватую гамму, полутона — это не то, что здесь тебя окружает. Я рисую не мертвую, а живую природу, не натюрморты, а пространство вокруг себя, я делаю его таким, каким я его вижу.

Оно абсолютно лишено полутонов, имеет четкие тень и свет, объёмы, ярко выраженные из-за солнца; здесь всюду солнечный свет. Я вижу небо, которое невозможно разложить на составные части, как у Гейнсборо или Левитана. Оно здесь открытое, нахальное, хамское и довлеющее над тобой своим цветом. Вот этот самоутверждающийся и жизнеутверждающий цвет я и стараюсь передать. Я не мешаю краски, чтобы избежать полутонов, потому что в результате смешивания получается грязь. А здесь нет грязи — чистое открытое пространство...

Конечно, существуют чисто технические приемы, и то, что тебе кажется открытым цветом, на самом деле — результат длительной работы. Это уже тайны ремесла. Ну вот, например, чтобы получить вот этот голубой цвет неба, я смешал восемь тюбиков в разном соотношении друг с другом. Не бывает «тот цвет» сразу. Это поиск. И хотя этот оттенок голубой, я его вижу везде разным. Но это все тот же цельный, наполненный голубой, который связан с моим разным настроением. Цвет зависит от состояния души, от миллиона нюансов».

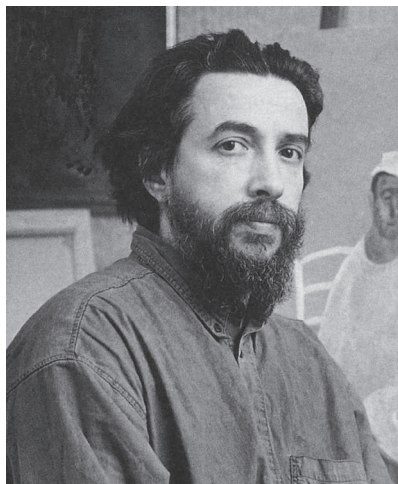
Голубой цвет неба Иерусалима в его изображении не давящий — яркий, солнечный, теплый, открытый. Это цвет надежды.

И хотя Художник демонстративно считает свои работы лишь «аурой спасающей», творческой психотерапией, несомненно, что им место в престижном музее. И, как видит это он сам в будущем, — «на стене каждого дома, независимо, на каком языке там говорят... Так как глядя на мои работы, люди смогут ощутить себя частью вечности, общечеловеческой истории».

Да не останутся незамеченными подлинные прорывы духа и таланта — только ими отмечено настоящее Искусство!



У статті наведені репродукції творів М. Глейзера з книги-альбому, присвяченому творчості митця: *Michael Gleizer. Paintings. — New York: Chassidic Art Institute, 1993*



1. Художник Михайло Глейзер



2. Михайло Глейзер. Столяр. 1985.
Полотно, олія. 80 x 61



3. Михайло
Глейзер. Спогади.
1991. Полотно,
олія. 76 x 76

ЖИВОПИС МИХАЙЛА ГЛЕЙЗЕРА

Сергій Папета

Михайло Глейзер — художник, який впродовж життя розігрує свою мистецьку партію у Києві та Нью-Йорку — в двох мегаполісах роз'єднаних океаном континентів. Так чи інакше, він поєднує в собі і дві ідентичності — українську — яку ввібрав за місцем народження, професійного та культурного формування, а також єврейську — свої родові коріння. Митець народився в Києві 29 серпня 1946 р. Його творчий шлях починався в Радянському Союзі часів застою і, треба визнати, був досить успішним. 1973 р. він закінчив художньо-графічний факультет Ленінградського університету ім. Герцена. Вже 1980 р. після республіканської виставки книжкової графіки в Києві, де Михайло Глейзер представив ілюстрації до роману Г. Кановича «Свічки на вітрі», він отримує визнання критики і колег. 1982 і 1983 рр. відбуваються його персональні виставки в Литві і Росії, а з 1987 р. — він член Співки художників СРСР. Впродовж 1986 — 1991 рр. М. Глейзер працював художником в Українському академічному драматичному театрі ім. Івана Франка. Зокрема з його участю створені спектаклі «Енеїда», «Майстер і Маргарита», «Ніч перед Різдвом», «Тев'є-Тевель». З 1991 р. художник мешкає у Нью-Йорку. Його творча активність зосереджується, переважно, в стінах власної майстерні в Брукліні. Час від часу художник бере участь у виставках, отримуючи позитивні відгуки критики. Остання з них «Йди і дивись!» була персональною. Її було проведено в Нью-Йорку у січні 2009 р.

В сотнях живописних і графічних творів М. Глейзер розгортає власну версію містерії буття, зображеного з шанобливою ритуальною стриманістю. Його роботам притаманний стан особливої медитативної тиші і дбайливо-обережне звернення до будь-якої найнепоказної речі щоденного вжитку. Онтологічно тип світовідчуття і мистецького бачення художника глибоко укорінений в ментальності єврейського народу. Приречені на одвічне блукання світом, ці люди навчилися з релігійним відчуттям ставитись до спокою і затишку, які забезпечує добре налагоджений побут. Разом з тим, вони подарували світу одну з найсміливіших фантазій на тему власної історії. Завдяки могутньому поетичному дару непоказні намети кочовиків і хатини землеробів осяяло містеріальне світло постійної Божественної присутності. М. Глейзер повною мірою сприйняв цю здатність до наповнення будь-якого мотиву змістом іншого рівня, а іноді й іншого виміру, супроводженого кольорами вишуканої фантазії.

Свій шлях митця М. Глейзер розпочав з багажем академічної освіти. Об'єктивно у молодого художника були всі можливості, аби без проблем

вступити до спілки художників і врешті зайняти одну з ніш в ієрархії радянського мистецтва. Але попри те, що М. Глейзер з пієтетом ставився до реалістичного мистецтва, його власні уподобання не співпадали з культивованим в радянському мистецтві варіантом реалізму з ідеологічною позначкою «соціалістичний». Вже в ранніх творах досить виразно дає про себе знати покликання фантазера, для якого академічне наслідування натури є своєрідним творчим ув'язненням. Наприклад, ще студентом М. Глейзер пише пейзажі, де реальний мотив зазнає просторових і колористичних трансформацій згідно баченню художника. В олійному етюді «Околиця» (1972 р.) простір зовсім по-сезанівськи побудовано на драматичному співставленні теплих оранжево-вохряних і холодних зелених та синіх кольорів. В душі ліричних пейзажів Парижу А. Марке виконано сповнену тиші, майже монохромну роботу «На річці Даугаві» (1973 р.) Цікаво спостерігати, як в більш пізніх пейзажах М. Глейзер з великою свободою варіює різноманітними живописними манерами. Одночасно зі стильними імпресіоністичними пейзажами Вільнюса, він пише барвисті, надзвичайно розкуті в кольорі сільські пейзажі, де вбачається синтез стилістики примітиву і експресіонізму.

Серед творів раннього періоду, які добре демонструють формування індивідуального стилю М. Глейзера, варто згадати серію невеликих олійних композицій 1974 р., присвячених радянським святкам. Проникливо-іронічний погляд художника, вільного від ідеологічного гіпнозу, перетворює помпезну комуністичну містерію на кумедний лубок. Колористичний стрій картин М. Глейзер будує на ризикованому сполученні жовто-салатного і світло-червоного кольорів, що має відповідати відчуттю антиестетичної природи ідеологічного підходу в формуванні життєвого простору. Причому м'який салатний — аморфно розлитий у просторі, де небо і земля утворюють однорідно-нудотну суміш. Червоний — навпаки, організований в супрематично чіткі площини. Цей кричущий колористичний експресіонізм цілком логічно сполучається з довільною компоновкою елементів пейзажу і архітектури, гротескно трактованими фігурами персонажів.

Здається, схильність до експресивної деформації натури, а також особливий характер гротеску, сповнений сумного гумору, Глейзер отримав водночас, немов ген національного мистецького архетипу. Серед зазначеної вище серії, композиція «Пісня піонервожатої» звертає на себе увагу витончено-кумедним протиставленням сумного лисуватого єврея-баяніста, котрий акомпонує вгодованій піонервожатій, що ширяє над його головою. Образ ідеологічної наставниці, піднесеної над буденністю на крилах комуністичної свідомості, в іронічній інтерпретації М. Глейзера перегукується

з ширяючими євреями М. Шагала. Разом з цим, подібна до аплікації архітектурна декорація на другому плані, з чітко промальованим червоним силуетом, мимоволі викликає асоціацію з футуристичним ескізом оформлення Палацової площі в Ленінграді Н. Альтмана.

Але безпосередній критичний відгук на сучасність — це для творчості М. Глейзера скоріше виключення, аніж правило. Серед таких нечисленних рефлексій на теми радянської дійсності варто згадати декілька оригінальних робіт, присвячених одному з пам'ятних символів тієї доби...

Епатажно, на перший погляд, виглядає картина 1979 р. «Ворота», в якій художник несподівано звертається до композиції православної житійної ікони: в центральному полі і в дванадцяти клеймах навколо нього зображено гнітючо-одноманітні замкнені ворота, оповиті нічним мороком. В іконописі використання такої композиції обумовлене потребою своєрідного ілюстрованого коментаря до головного зображення, котрий має певну послідовність і розвиток в часі. У Глейзера урочиста тема «житійності», на яку натякає композиційна схема, отримує несподівану антитезу у відверто буденних і разом з тим загрозливих «образах-символах» замкнених воріт. На противагу напружено-драматичному духовному шляху, зазвичай представленому в житійних клеймах, тут годі чекати будь-якого розвитку, бодай найменшого руху. Все немов навіки залякло в цьому поділеному штучними перепонами просторі. Може здатися парадоксальним, але внаслідок своєрідної композиційної гри з під пензля художника вийшов переконливий і лаконічний образ — «антижиття».

Розвиток цієї теми знаходить своє продовження в 1983 р. в серії з тією ж назвою. На відміну від узагальнюючого «житійного» варіанту 1979 р., тут художник розгортає цілу низку окремих «образів» воріт, встановлених на варті піонерських таборів, заводів, радгоспів, стадіонів... Більший масштаб зображення дає змогу повною мірою насолодитися суворою «естетикою» цих витворів ідеологічної пильності. Зокрема, — глибоким символізмом трагікомічних назв — необхідного атрибуту країни лозунгів і закликів. «Батьківщина»... «Вірний шлях»... Гранично ємний образ країни, в якій було зачинено і заборонено все, що тільки можна зачинити і заборонити під найоптимістичнішими гаслами. Для створення ефекту максимально цілісного враження від серії, М. Глейзер витримує однотипну композицію і однакове для всіх робіт нічне освітлення. Фронтальне положення воріт на весь аркуш примушує погляд надокучливо ковзати по площинах замкнених стулок, так що зрештою виникає відчуття «перекритого повітря». Суцільна ж ніч народжує асоціацію з сутінками над усією країною і, разом з тим, утаємничує простір, схований за воротами, збуджуючи бажання розчинити їх навстіж.

Взагалі сутінковий колорит досить частий «гість» багатьох живописних і графічних робіт раннього періоду творчості М. Глейзера, немов своєрідний індикатор душевного стану художника. Відчуття неквапливої течії життя і зосередженого споглядання виповнена серія робіт 1978 р. «Моя майстерня». На тлі злиденного інтер'єру, що таємниче тане у глибокій темряві, проминають поодинокі, оповиті сутінками фігури. Вони так щільно злиті з простором приміщення, що не порушують цілісного настрою, притаманного всій серії. Головну змістову і емоційну складову тут, безперечно, перебирає на себе колорит, а саме своєрідні світлові наголоси у вигляді тонких прорисів білилом по соковитим чорно-брунатним, -зеленим, -фіолетовим... Цей прийом надає зображенню ірраціональної прозорості і крихкості, нагадуючи ефект натюрморту з прозорого скла, написаного на темному тлі. Окрім захоплюючого колористичного завдання, котре успішно вирішує Глейзер, тут, як здається, з не меншим успіхом втілено стан таємничої, напівказкової атмосфери, якою оповито майстерню художника.

Поруч з витонченою стилістикою творів, про які йшлося вище, одночасно виникають роботи зовсім іншого характеру. В 1980р. М. Глейзер створює серію кольорових ліногравюр «Вечір». Навмисне незграбні, деформовані фігурки персонажів, непоказні інтер'єри, тривожне брунатно-червоне забарвлення окремих фігур і предметів, вихоплених з густої темряви, — все це немов повертає глядача в світ суворої графіки німецьких експресіоністів. Відчуття незатишного, з якимось зловісним відтінком життя художник створює без допомоги будь-яких сюжетних натяків, виключно за рахунок виразності рисунку і колориту. Іноді лише назва, наприклад така, як «Емігрант біля мапи», дещо піднімає завісу над однією з драм.

Вигадуючи собі культуру, люди тим самим створюють максимально комфортний простір для свого існування. Те саме робить і справжній митець. Його мистецтво — життєвий простір, котрий він, передусім, створює для самого себе. Поки що ми, умовно кажучи, познайомились лише з периферією мистецького простору М. Глейзера. Це своєрідна прикордонна зона з оточуючим світом, де народжуються рефлексії на певні зовнішні подразники. Але чим далі ми просуваємось в серце «країни», тим більш очевидно, що так званий актуальний аспект його творчості — лише незначна частина загальної території.

Якщо світ образів, створених художником, насправді має здатність впливати на моделювання подій, творчість М. Глейзера є однією з дуже щирих медитацій на життя в його найбільш моральній і безконфліктній іпостасях. Матерія його образів свідомо позбавлена «важких елементів»: агресії і страху, героїзму і нікчемності, надмірної тілесності і лицемірної духовності... Художник крок за кроком вигадує ідеальний простір, як-



4. Михайло Глейзер. Земля. 1991. Полотно, олія. 153 x 360



5. Михайло Глейзер. Медитація II. 1991. Полотно, олія. 76 x 61



6. Михайло Глейзер. Репсодія дому. 1991. Полотно, олія. 153 x 112

найкраще придатний для втілення тонких душевних навіювань. Його структура надзвичайно пластична. Вона придатна для відтворення прямої і зворотної перспективи, декількох просторових і часових координат. Ландшафт і «населення», поміщені художником в цей простір, утворені з розріджено-променистої матерії, надто чутливої до найменшого душевного руху деміурга. Деінде вона настільки ніжно обіймає духовну істоту людини, що майже розчинюється в просторі. Проте, навіть коли матерія набуває певної цупкості і об'єму, вона ніколи не прагне до ілюзорної подібності з своїм земним прототипом. Світло і колір в цьому любовному сполученні простору з матерією мають однакову природу, тобто зникає досить незграбне розрізнення між джерелом світла і так званим предметним кольором. Живописний покрив, у який вбирає власне творіння художник — це світлоносна оболонка, що повсякчас міняється і вирає всіма існуючими кольорами. Тому й не дивно, що в багатьох випадках звичайні речі тут випромінюють ірраціональне внутрішнє світло.

Разом з тим, попри всі ступені внутрішньої свободи, світ М. Глейзера не перетворився на феєрверк абстрактних живописних елементів. Він віртуозно балансує на межі реальності і вигадки. Це примхливий барвистий калейдоскоп, котрий щоразу утворює нові візерунки зі скелець фантазії, дійсних вражень, мрій, спогадів... Головним джерелом натхнення залишається магічне коло людського життя. В інтерпретації М. Глейзера його оберти мають свій ритм, сенс, мету. Якщо аналізувати роботи художника в своєрідній ретроспективі, поступово вимальовується декілька провідних тем, котрі, власне, і створюють відчуття цілісності і завершеності його світу. Показово те, що з плином часу першопочаткове наповнення цих тем зберегло незайману свіжість. Сюди не дістався відгомін подій, котрі багато в чому змінили життя самого майстра.

Великий потік робіт М. Глейзер присвятив уповільненому милуванню символами затишного приватного життя. Проте, це милування дуже далеке від смакування будь-яких інтимних подробиць — воно повсякчас перебуває на високій ноті ритуального, майже релігійного відчуття. Дві складові приватного життя особливо привертають його увагу — предметне наповнення побуту і взаємини людей, переважно, в колі родини і друзів.

Серед багатьох предметів, котрі супроводжують життя людини, М. Глейзер відібрав для зображення невелику кількість найнеобхідніших — стіл, ліжко, стілець, лампу, — ті, що самі по собі є найхарактернішими ознаками побуту. З цього доволі обмеженого «набору» він примудрився створити серії інтер'єрів, невтомно komponуючи його в найрізноманітніших варіаціях. Найбільш точно відчуття від цих робіт можна було б висловити словосполученням, яке в Голландії XVII-го ст. використовували за-

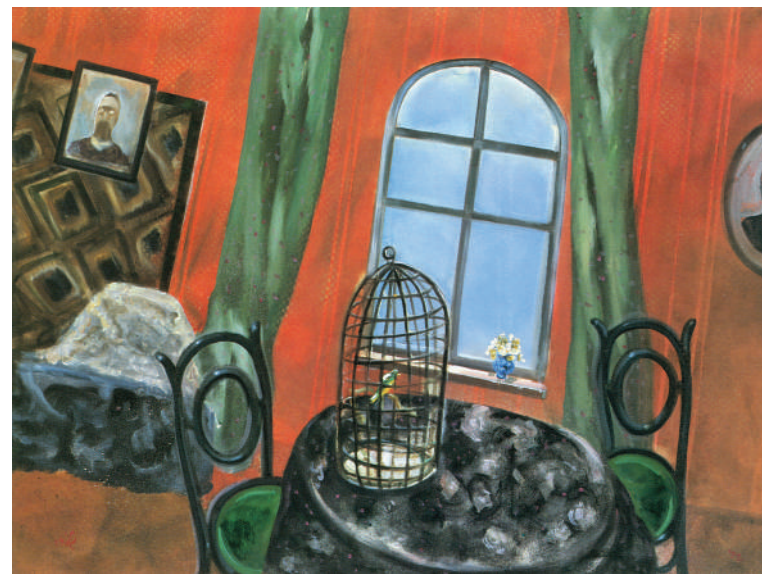
мість латинського — «натюрморт». Це — «stilleven», тобто — «тихе життя». Після того, як люди залишають житло, кімнати в картинах М. Глейзера не виглядають порожніми — в них продовжується тихе життя предметів, зігрітих людським теплом.

Інтер'єри, створювані художником, мають ознаки побуту людей середньої руки 1950 — 1960 рр. Очевидно це своєрідна данина дитячій пам'яті про стабільний, затишний сімейний світ, закріплений в образах предметів. Пам'ять виявилася настільки міцною, що навіть через десятки років одні і ті ж речі супроводжують персонажі Глейзера, перебираючись з картини в картину.

Як в 1979, так і в 1991 році виникає «образ» родинного ліжка — з металеву сіткою, периною і подушками — багатозначний символ зачаття нового життя і смерті, подружнього кохання і жаданого відпочинку. Особливим артистизмом відрізняються інтер'єри з стільцями. Серія ліногравюр 1979 р., виконана в м'якій, фіолетово-брунатній гамі, навіює відчуття легкого меланхолійного смутку, який буває взимку, коли з вікон летить тихе світло. Лист або книга на пустому, вкритому білою скатертиною столі, — майже невагоме нагадування про мешканців кімнати. Через 15 років, вже на другому континенті, М. Глейзер з дивовижною наполегливістю відтворює образи минулого, повторені в речах і навіть в його улюблених півциркульних вікнах, нібито за ними й досі відкривається вид на затишне київське подвір'я. Щоправда, інтер'єри зразка 1994 р. відрізняє блискучий, надзвичайно енергійний живопис, побудований на гармонійній і водночас контрастній співзвучності розбілених блакитних і лимонних з соковитими темно-фіолетовими, брунатними, гірчичними. Таку сталість в уподобаннях можна було б зрештою прийняти за консерватизм, якби за цим дбайливим збереженням певної форми речей не стояла мета постійного медитативного відтворення власного світу через відповідні йому образи-символи.

...Немов у затемненій театральній залі, де запанувала тиша перед виходом акторів, таємничі сутінки обіймають дев'ять фрагментів одного і того ж інтер'єру у великому поліптиху 1994 р. Аж ось сцену вимальовує блакитне світло софітів, з'являються актори і розпочинається дійство. Але це вже сюжет іншої роботи. Разом з відчуттям інтер'єру як храму, де людина проживає найщасливіші і найнатхненніші хвилини свого життя, часом він виступає в якості підмостків для розігрування життєвих драм. Це подвійне сприйняття життя як священнодійства і як гри тісно переплітається в творчості М. Глейзера і надає його фантазуванню одночасно глибини і артистичного шарму.

Приватне життя, котре розгортається на тлі інтер'єру, в різні часи отримує окреме звучання, колір і форму. В роботах 1978 р. — «Вечір», «Обід»,



7. Михайло Глейзер. Пташка. 1992. Полотно, олія. 91 x 122



8. Михайло Глейзер. За столом. 1992. Полотно, олія. 91 x 122



9. Михайло Глейзер. Зустріч. 1992. Полотно, олія. 104 x 104



10. Михайло Глейзер. Літо. 1992. Полотно, олія. 91 x 122

«Друзі», «Біля столу» — виконаних в розкутій живописній манері, домінує настрій пронизливого переживання родинного затишку і любовного душевного єднання з близькими людьми. Можливо, тут вчувається відлуння ностальгічних спогадів дитинства, адже і навмисно незграбний рисунок, і радісне переважання рожево-червоних фарб певною мірою співвідносять ці роботи з дитячими малюнками.

На протигагу непоказному побуту «комуналок» і «хрущоб», з дещо безглуздим, емоційно перевантаженим ритмом життя та одвічною тіснявою, на початку 90-х рр. починають переважати емоційно врівноважені, ритуально стримані композиції. Картини 1992 р. — «Свято 1», «Свято 2», «Обід», «За столом», «Біля вікна» — це старанно побудовані мізансцени на тлі просторого театального «задника». Статична, чітко членована площина тла, виконана з колористичною ясністю декорації, недвозначно підкреслює ритуально-ігровий характер представлених сюжетів. «Дійові особи» цієї вистави — аристократично витончені, елегантно одягнені персонажі, які нібито зійшли з сторінок світської хроніки початку ХХ ст.

Настрій світлої ностальгії по безтурботному, естетично вишуканому існуванню не менш переконливо звучить і на тлі ландшафту. Дами в довгих легких платтях, чоловіки в білому, крилаті капелюхи, віденські стільці, неквапливі розмови і прогулянки, берег моря, квітучі луки... Мрія про все це така легка і химерна, що і ландшафт і люди в ньому майже безтілесні. В трьох композиціях 1994 р. під загальною назвою «Прогулянка» жіночі фігури скоріше нагадують душі, оповиті прозорою оболонкою, якщо б не «старий знайомець» — віденський стілець, який повертає уяву в межі матеріального світу. Стан захоплюючого вільного ширяння, який буває лише уві сні, з витонченим відчуттям колориту і композиції відтворено в картині 1995 р. «Гойдалка». Політ на невидимій гойдалці легкої, немов хмарина, жінки виникає за рахунок діагонального положення фігури, високо піднесеної над річкою і пагорбами.

Досить несподівана філософська інтерпретація М. Глейзером двох, здавалося б, далеких одна від одної видів гри — цирку і шахів, в цілій серії робіт 90-х рр. збагачує синтетичний образ людського життя як драматичної і разом з тим ексцентричної вистави. Два головних елементи чудернацьки перетинаються і просякають одне одного — мотив шахової дошки і циркової арени. Гра іде одразу в двох рівнях: біля дошки в драматичному двобої стикаються пристрасті («Затемнення часу», «Тайм-аут 1», «Тайм-аут 2»), а на арені те саме прокручується у вигляді балагану («Цирк», «Арена»). Але, щоб наочно продемонструвати, що комедія і драма життя суть речі, які перетворюються одне в одне, художник знімає різницю між клітинами дошки і клоунського трико, так що вони вихлюпуються за встановлені

межі і плямують простір, одяг, тіло... Циркова арена, крізь яку проступають тіні шахових дощок, зрештою те ж саме, що і шахова дошка без фігур і з різнокольоровими клітинами. Також, як і обивателі в шахових трико на арені нічим не відрізняються від гравців, котрі замість фігур мають виходити на арену шахової дошки і грати партію від початку до кінця. Разом з тим є і своєрідні варіанти фіналу цієї гри. В роботі «Зустріч» літні люди закінчують свою шахову партію в черзі «на той світ», де для них вже приготівлені місця у вигляді все тих же стільців. А для тих, хто спромігся подолати замкнене коло арени, вона врешті розлітається у друзки — картини «Акробати», «Політ» — і настає пора вільного ширяння понад всіма «тягами» життя.

Окрему і мабуть найбільш визначну сторінку творчості М. Глейзера складають роботи, присвячені національній тематиці. З усіх його фантазій — ця найнатхненніша. Тут центр тяжіння його мистецького світу, його кривна зацікавленість. Очевидно, саме в формах традиційного єврейського життя, як його розуміє Глейзер, варто шукати своєрідну «точку сходу» тих різноманітних образів світу, з якими ми вже мали змогу познайомитись.

Якщо простежувати все створене художником в цій темі починаючи з 1970-х рр., поступово вимальовується картина завершеного життєвого циклу, який ґрунтується на засадах усталених форм національної моральності. За певний художній архетип Глейзер обрав експресивно-примітивістську манеру зображення, вироблену видатними єврейськими художниками на поч. 20 ст. Вістря його уваги спрямовано на патріархальний побут невеличких єврейських містечок, залишки якого він бачив на власні очі в дитинстві. Серед найважливіших складових цього циклу — кохання, народження дитини, урочисті ритуали навчання, свят, щоденного побуту, праці...

З переконанням у могутній силі почуття, котре живить людське існування, написана лаконічна за кольором і композицією картина «Кохання» (1991 р.) В невеликій за розміром роботі фігури закоханих монументально піднесені над горизонтом і дахами селища. Соромливо відвернуті від глядача, вони стоять лицем до свого світу, де знаходиться їхня майбутня домівка і де має відбутись їх спільне життя. Відчуттям цнотливої, стриманої ніжності віє від цієї сцени.

Урочисту композицію житійної ікони використовує М. Глейзер для сюжету, де кохання знаходить законне завершення в шлюбі («Весільна рапсодія», 1991 р.). Високий емоційний тонус події художник з великою живописною свободою реалізовує в сценках веселого гуляння.

Очікуванням чуда, радісною таємницею оповита подружня пара перед народженням дитини. Як і в композиції «Кохання», в картині «Очікуван-

ня» фігури майбутніх батьків біля поки що пустої колиски написані з лаконічною монументальністю. Немов в стані глибокої медитації стоять вони одне проти одного, осяяні світлом повного місяця.

Головними підвалинами для зростаючої дитини є світ міцної родини і духовне наставництво з боку вчителів. Саме таким чином вона отримує своєрідне моральне щеплення, котре має боронити від хвороб суспільства. М. Глейзер створює цілу низку своєрідних сімейних «фото», проникнутих ностальгічним відчуттям теплого і захищеного дорослими світу далекого дитинства — «Сім'я», «Спогади», «Сімейний портрет» (1991 р.).

Разом з глибоким відчуттям родинного єднання, не менш важливою складовою патріархального єврейського життя в сприйнятті художника є також єднання в межах національного соціуму. Картини спільної праці і святкування привертають увагу різноманітністю художніх ходів, до яких вдається майстер, аби вдихнути життя в світ створюваних ним образів. Попри те, що для стороннього ока існування в єврейських містечках здавалось непоказним і обмеженим, М. Глейзер надає йому в своїх роботах епічного розмаху, нібито вигадуючи продовження біблійної історії свого народу. Для цього, окрім вже неодноразово згадуваних «житійних» композицій, він вдається до ще більш стародавнього типу композиції, котра використовувалася в Давньому Єгипті і Месопотамії для урочистої оповіді про діяння Богів і видатних правителів. Проте, якщо в давнину яруси мали горизонтальну структуру лінійної розповіді, Глейзер робить вертикальний розтин реальності. Тим самим він скасовує статику картинного простору, об'єднуючи різновимірні події в межах однієї роботи. І хоча формально така перспектива може й надалі сприйматись як ярусна, фактично це «сюрперспектива» — тобто надбачення, не обмежене лише однією точкою зору. Так композиція 1993 р. «В селі» водночас об'єднує декілька циклів життя соціуму: землеробів, які повертаються з поля, ремісників за роботою, простір будинку, де відбувається навчання дітей, і поряд, за межами будинку танцюючих в колі святково прибраних чоловіків. Атмосферою чуда, що супроводжує найтривіальніші щоденні заняття, сповнена картина «Самовар» (1994 р.) Ритуальне пиття чаю, представлене у верхньому ярусі композиції, набуває абсолютно казкових рис в образах ширяючих навколо самовара євреїв в нижньому ярусі.

Життя зароджується, розвивається і закінчується в домі. Містерія побуту, осяяна божественним благословінням, постійно займає увагу художника. Зображуючи непоказні будиночки єврейських штетлів з нібито прозорою передньою стіною, він, як і завжди, прагне збагнути душу явища, залишаючи несуттєву поза увагою. Зігріті внутрішнім теплом, вони випромінюють його, немов маленькі світила. Якою тонкою і вразливою зда-

ється шкаралупа стін в картині «Рапсодія дому» в оточенні величної ночі. Але там, за цією шкаралупою, немов у яйці, до певного часу зосереджене життя людини. І все ж, не зважаючи на глибоку прихильність до радощів життя, які дарує затишний родинний побут, це не остання «зупинка» на життєвому шляху. Приходить час і людина «вилуплюється» з шкаралупи земних принад, долаючи всі види земного тяжіння. В якості символу переходу від земної реальності до небес художник використовує образ драбини, в якому вчувається відлуння знаменитої драбини Якова. Спираючись на щось тверде з боку землі, як в картинах «Медитація II» (1991 р.), «Село» (1996 р.), драбина нібито ні на що не спирається в небі, проте ті, хто наважуються почати свій шлях нагору, можуть перевірити її міцність лише на власному досвіді, без будь-яких гарантій...

Творчий шлях М. Глейзера відрізняється рідкісною цілісністю і доброю вдачею. Міняючи континенти, майстер не розміняв головне — свій талант. Коло головних тем, яке сформувалося ще під час життя в Києві, обертаючись і вбираючи нові враження, й посьогодні не сходить з орбіти людського життя. В картинах художника воно балансує на невидимій межі духу і матерії, раціонального й ірраціонального. Незмінною залишається відданість М. Глейзера національній тематиці. Для художника це не тільки спільне зі своїм народом переживання його непростой долі, але й процес постійного самопізнання. Досить стабільною в своїй стильовій своєрідності залишається і художня манера майстра. З переїздом до США висвітлюється його палітра, стають елегантнішими форми, візуально полегшується сама живописна матерія творів. Проте, особливості композиційних рішень, характерні прийоми деформації, притаманне тільки йому сполучення фантазії і реальності як і раніше вирізняють картини М. Глейзера з поміж будь-яких інших.

ХАСИДЫ, ЛЕТАЮЩИЕ НАД МАНХЕТТЕНОМ: АМЕРИКАНСКИЕ МЕТАМОРФОЗЫ АРТ-ИУДАИКИ. ИНТЕРВЬЮ С АНТОНОМ СКОРУБСКИМ КАНДИНСКИМ.¹

Евгений Котляр



1-3. Антон Скорубский Кандинский в своей студии в Манхеттене (Челси). 2010

4-5. Встреча с Антоном Скорубским Кандинским и искусствоведом, арт-дилером украинского искусства Олесем Демко (в центре) в студии художника в Манхеттене. Нью-Йорк, 2 января 2010 г.

В художественной жизни Нью-Йорка Антон Скорубский Кандинский (род. 1960 г.)¹ весьма заметная личность. Его мир — переплетение разнообразных концептуальных идей, контекстов и мифологий, где искусство и жизнь сливаются воедино в попытке выбиться на вершину художественного Олимпа. Один из плацдармов для этого — просторная мастерская на Манхеттене по адресу 40 West 23rd Street, Chelsea в студии всемирно известного дизайнера Марка Экко (Marc Ecko). Это обстоятельство, плюс разделенное тонкой перегородкой соседство по мастерской со знаменитым основателем соц-арта Александром Меламидом (Комар & Меламид) не позволяет Антону сбавить творческие обороты, в которые втягиваются

¹ Благодарю за помощь в подготовке этого материала Григория Котляра.



6. Антон Скорубский Кандинский: тренировка перед полетом над Манхеттенем. Март 2009 г.



7. Хасид. 2009. Холст, масло. 92 x 122



8. Хасид. 2009. Холст, масло. 92 x 122



9. Художник вместе с автором этого материала в своей мастерской. 2010

все актуалии его жизни: «тень мастера» — Меламида, миллионные лоты на современную китайскую живопись, политические персоны, милитаристские темы и, конечно, иудаика.

Именно из этой студии берет начало его детище — «джемизм» (*gemizm*), направление, которое пронизывает все его творчество и глубоко уходит в иудейскую символику. Сам дух древних традиций, похоже, передался Антону, как облачения первосвященника Аарона передавались последующим верховным жрецам Израиля. Образы первосвященника и его атрибутов стали не просто повторяющимся сюжетом, но и своеобразным кодом к творчеству художника. Во всяком случае, его приоритет на «джемизм» — изображения драгоценных камней, автор подтверждает «брахой» (ивр. — «благословением») раввинов, индоктринировавших в него силу этого ритуала, которым Антон освящает свое творчество, придает ему универалистский характер.

Для художника, выходца из Украины, погружение в арт-иудаику состоялось после его эмиграции в США. Диапазон Антона в этой области — от классических, привычных сюжетов, восходящих к бытописательству Иегуды Пэна, синагогальных сюжетов Леопольда Пилиховского и Маурици Готтлиба, — с этого было проще начать в густонаселенном евреями Нью-Йорке, — до концептов «модерной» еврейской живописи.

Вместе с тем, профессиональная школа художника, получившего классическое художественное образование в Симферополе, Киеве и Санкт-Петербурге, дает о себе знать в мастеровитости, выписанности холстов, общем художественном уровне. В своих концептуальных проектах автор последовательно выступает как представитель символического сюрреализма, где главный объект его произведений — силы, правящие миром. Сегодня Антон не просто идет в ногу со временем, но и пытается обогнать его в интуитивном предчувствии творческого успеха. Одна из его последних персональных выставок в январе 2010 г. «Гранатовая комната» — очередной масштабный этап развития темы «живописной лимонки», сплошь усеянной драгоценными камнями. Антон остается верен своей красной жизненной линии — нити, на которую нанизаны драгоценные камни духовности иудаизма. Его произведения находятся в более чем 30 частных и государственных коллекциях крупнейших стран Европы, Израиля, Австралии, Китая и США. Однако сложившегося художника, стоящего на пороге собственного полувекового юбилея, еще предстоит открыть на его родине, в Украине. Вместе с Григорием Котляром мы встретились с художником и его промоутером, известным арт-дилером Олесем Демко в студии Антона, и провели несколько часов, разговаривая о жизни и творчестве, пути в арт-иудаике, проблемах современного искусства и арт-рынка.



10. Слава Российскому флоту. Триптих. 1986. Холст, масло 300 x 600. Дипломная работа. Киев, Академии художеств. Работа была уничтожена в 1992 г.

НАЧАЛО

Е.К. Антон, расскажите о Вашей жизни до эмиграции, сколько лет Вы уже живете в Америке, и как состоялась Ваша встреча с иудаикой?

А.С. Я родом из Крыма, учился в Симферопольском художественном училище, потом в Киеве на отделении монументальной живописи. В какой-то момент судьба забросила меня и в Петербург, где моим наставником был знаменитый Евсей Евсеевич Моисеенко — уже в последние годы его жизни. Вообще, до отъезда из Украины я преподавал в Киеве, но после Чернобыля начались большие проблемы — с искусством стало туго, и нужно было уезжать. Я вернулся в Крым, там работал и немного преподавал. В самом же Киеве я учился в Академии искусств в мастерской монументальной живописи у Стороженко². У меня был лучший диплом «Слава Российскому флоту» (1986), но ему не повезло. После моего отъезда он бесславно погиб в самой Академии, видимо кому-то понадобились планшеты. К слову, из Академии меня в числе других выгоняли за «профнепригодность», т.к. мы не следовали академическому искусству.

Вся моя история в Украине завершилась в 1986 году, когда я эмигрировал в Германию. Жил я в Гейдельберге. Там же познакомился с любавическими хасидами³, которые сказали, что мне надо жить в Америке. В Германии я готовил проект «Пепел и бархат», но хасиды меня сориентировали на Нью-Йорк, где 1998 году в Еврейском центре прошла выставка, правда уже под другим названием — «Манхеттен и бархат». Когда я приехал сюда, именно раввины [здесь имеются ввиду в целом представители еврейской общины, хасиды — Е.К.] показали мне мой путь и в искусстве: повели меня

в галереи, где можно было продавать работы, разъяснили, где есть финансовая перспектива, а куда идти не следует.

Е.К. Антон, расскажите, пожалуйста, откуда у Вас двойная фамилия, откуда взялся Кандинский?

А.С. У меня действительно родственная связь с ним через отца — Василия Сильвестровича Кандинского, поэтому здесь нет никаких подтасовок, и я не претендую на его наследие. Просто взял двойную фамилию, подчеркивая свою связь с этим родом.

Е.К. Давайте теперь сосредоточимся на Америке. Как Вы состоялись в США как художник, как еврейская тема проходила через Ваше творчество и как она сегодня сохраняется в Ваших концептуальных проектах?

А.С. Ну, так как еще в Германии я стал общаться с хасидами и интересоваться иудаизмом, то в Америку я уже приехал «свидомим», уже включенным в еврейскую тему и как человек, и как художник.

Когда я сюда приехал, мне сказали, что сначала надо получить браху, «благословение» на свои картины у Любавического ребе. Но будучи в Нью-Йорке, я узнал, что уже несколько лет как ребе физически нет. И лишь позже я узнал о машихистах и антимашихистах⁴. Так вот, машихисты каждый *шабос* (субботу) видят ребе на улице. Поскольку я контактировал с одним известным раввином-машихистом, он мне устроил браху так: я, так сказать, открыл книгу воспоминаний, стал изучать литературу по идишкайт, и мне дали на «камушки» благословение. Так что от этих камней и пошла вся моя тема. Кстати, после благословения, я заключил с раввинами своеобразный «брохо-контракт» — если я заработаю 10 млн., то 5 млн. им отдаю.

ДЖЕМИЗМ

Е.К. Можно подробнее об этих камушках...

А.С. Камушки я рисовал уже давно, но вначале писал их как декоративные элементы, создавая различные произведения от китча до современного искусства. Между ними существует довольно большая градация. И я заполнял этими камушками все пространства, где только они у меня могли быть. То, что это стало отдельным направлением в искусстве под названием «джемизм» — пришло намного позже. И к этому названию был причастен Сэм Хантер (Sam Hunter), ведущий специалист по абстрактному экспрессионизму в Америке, большой арт-критик, автор многих книг по современному американскому искусству. В свое время он был директором Еврейского музея в Нью-Йорке и приложил немало усилий, чтобы изменить саму концепцию музея. Он хотел, чтобы этот музей был не просто хранилищем традиционного искусств, утвари синагог, серебра и пр., но и стал местом современных выставок еврейского искусства. До прихода Хан-

тера это был по сути историко-этнографический музей. Когда Хантер стал директором, он первым превратил Еврейский музей в центр современного искусства, выставив там (до того как это сделали МоМА или любой другой музей Нью-Йорка) абстрактный экспрессионизм — Де Кунинг, Поллок, Лихтенштейн, Джонс и др. Первая выставка, которую он там сделал, была выставка Раушенберга⁵ и его абстрактных работ с потеками. Так вот, когда Хантер увидел мои работы, то он сказал, что это по-английски — *gemstones* (драгоценные камни), а значит мое направление — **джемизм**. Как видите, дорогу джемизму дал сам Хантер. За это я и зацепился.

Ну а раввины сказали, что раз «камушки» уже признаны в арт-мире современного искусства, то нужно это использовать. В еврейской традиции камни были связаны с ритуальным облачением первосвященника, который носил *хошен* — нагрудник с двенадцатью различными драгоценными камнями, которые символизировали двенадцать колен Израиля, а также *эйфод* — наплечник с двумя камнями — ониксами, на которых были вырезаны по 6 имен сыновей Яакова⁶. И зная это, раввины сказали, что это хорошее дело — «всунуть» иудаизм в современное искусство. Никто не догадается, все будут думать, что это просто декоративные камни.

Например, в моем цикле «Медитация оружия» есть картины, где на бронжилетах поставлены камни семи ангелов, потому что по каббале драгоценный камень нельзя разрушить, пуля его не берет. Если обшить ими бронжилет — то пуля будет обходить эти камни. Исходя из этого, я написал одну работу, которая была задумана как «Вечная мишень». Там изображена мишень, а на груди, куда стреляют — находится нагрудник с 12 камнями. Это мишень, в которую нельзя попасть...

ХАСИДЫ

Е.К. Я видел на Вашем сайте новые работы с еврейской темой, написанные в прошлом году. На одной из них изображена группа молящихся евреев в синагоге, на двух других — фигуры хасидов, летящие над городом: в одном случае — над местечком, в другом — над Нью-Йорком. Расскажите о них, пожалуйста.

А.С. У меня есть одна работа, где сюжет выстроен по каббале. Среди молящихся фигур есть верующий человек, не сильно верующий и просящий. В чем для хасидов сила этой картины? Один из людей — полностью отдается вере, другой — что-то ищет, а последний — в сомнениях, просто надо, приучили... Этот сюжет отвечает духу их жизни: когда изучаешь с ними какие-то их штуки — то понимаешь, что вера бывает разных уровней. Бывает вера полностью без вопросов, и все получается, и чудо. А бывает — в сомнениях.



11. Хасидский разговор. 2007.
Холст, масло. 92 x 122



12. Шахарит-утренняя молитва.
Холст, масло. 92 x 122



13. Первосвященник. 2006. Холст, масло. 61 x 51



14. Палитра. 2006. Холст, масло. 30 x 40

15. Денежное Дерево. 1995.
Холст, масло. 92 x 122

16 Авраам. 2001. Холст, масло. 152 x 92

17. Большие ступни. 2002. Холст,
масло. 61 x 92

Е.К. Мне вспоминается аггадическое пасхальное предание о четырех сыновьях, умном, нечестивом, простодушном и не умеющем спрашивать... Видимо, это связано с представлениями о разных типах людей и их трудностях на путях к Богу...

А.С. Да, несомненно, однако это больше связано с хасидской каббалой. Один из ее главных авторитетов, каббалист, любавический хасид Берл Хаскелевич, известен своими переводами на русский язык, выкладками и трактовками книги Зогар, где он раскрывает темы древа сфирот, двух сторон человеческого сердца: Ецер Ра и Ецер Тов, плохой и доброй сущности нашей души, и пр...⁷ Я много такой информации включаю в свои произведения.

Е.К. Да, но в Ваших вещах, о которых мы говорим, я вижу больше перепевы с работами еврейских художников XIX века: С. Гиршенберга, Л. Пилиховского, И. Кауфмана, наконец Иегуды Пэна и др., еврейских бытописателей. Того, о чем Вы говорите, я как раз не вижу.

А.С. Постараюсь объяснить. У меня есть два направления в иудаике. Я их свято храню до сегодняшнего дня. Я работаю в области «modern judaica» (современная иудаика), но есть также и другая иудаика. Эти направления ориентированы на разную еврейскую среду. Вот, хасиды, которые едят кошерную еду и соблюдают все законы идишкайта, они делают много всего, что положено по закону, и они не имеют права вешать в своих домах modern judaica. Там не пройдет ни Шагал, ни Мане Кац, — для них это издевательство. В Нью Йорк привозят много иудаики, но хасиды, в частности любавичи, не покупают картину с пейсами. Они ее в дом не повесят, т.к. у них в Шульхан Арух⁸ по-другому написано насчет пейсов, и у них другая традиция — длинные пейсы у них не приняты. Любавичи в России давно в кашкетах ходили, а, например, сатмарские, в Чехии, Венгрии и Румынии ходили в других, мохнатых шляпах, в штраймлах. И если ты в картине сделал любавическое одеяние — сатмары⁹ никогда не купят ее, а те не купят сатмарское. Потом, тот же талес — есть с полосами и украшениями¹⁰, которые носят в субботу или в определенные дни. И если эта одежда не будет соответствовать сюжету — не пройдет такая картина, хоть бы Рембрандт ее написал. Здесь надо знать идишкайт досконально, это очень серьезно. И еще, как искусство трактуют сатмары и любавичи — тоже не стыкуется. Мои основные клиенты — это сатмары.

Е.К. И Вы в основном на сатмарских хасидов ориентируетесь?

А.С. Не знаю, как это получается, у меня они уже много картин купили. Это направление Иегуды Пэна. Вот, а если у хасида есть дети, и дети современные, то они будут покупать «гранаты» ([холсты с изображением гранаты — Е.К.]), они будут покупать другое искусство.

Е.К. Вы тоже начинали с такой, традиционной иудаики, когда приехали в Нью-Йорк?

А.С. Нет-нет, вообще, как я рассказывал в начале, у меня была в еврейском центре выставка, там все было такое фантасмагорическое, я же художник. Потом здесь с любовическими я прошел все обряды, они меня полностью обработали по всем программам. И я все изучал, я тогда жил в районе Крон-Хайц [*Crown Heights, район в Нью-Йорке, где живут любовические хасиды* — Е.К.], у меня там мастерская была. Потом, может это грех, а может быть... Приехали ко мне сатмары и сказали: «А нарисуй нашего ребе». Когда-то они с Любовическим Ребе были друзьями. Я говорю: «Ладно». И они мне дали такую сумму, что никогда любовические столько не платили. Так как они меня сами учили идти туда, где деньги, я перебрался к сатмарам... Мне они сразу дали огромную мастерскую, большой пентхауз с балконом. Но я не знал, что у них тоже есть свои хитрости, сначала они платят много, потом меньше и меньше. Потом в той же мастерской я написал картины такие, которые были немножко «не кошерные». А там пришли какие-то и сказали «Вот...». Ну, к тому времени я уже перебрался на Манхеттен, а с ними имею отношения по старой памяти.

Е.К. А что Вы для них писали, какие картины заказывали сатмары?

А.С. Есть бытовые сцены с портретным сходством, но в отличие от Иегуды Пэна, который так делал бытовые картины — у меня более религиозные. Вот, как здесь, 2000-го года. У одного молящегося еврея талес любовический (без серебра) [*атара* — Е.К.], он верит, он — светится. А другой, зашел к нему в синагогу, — сатмар, у него серебро, и он менее верующий. Любовичи эту картину любят, я здесь действительно правду изобразил. Но сатмары, напротив, напряглись из-за этого... Ну, тут еще детали всякие, они *тфиллины*¹¹ одели и пр., такие вот заморочки.

Е.К. Ну, а эти две картины с летающими евреями и уже известными камешками?

А.С. А, ну мы же тут работаем, и я постепенно становлюсь легендой местного значения, и уже, когда приходят к нам большие раввины, они мне говорят: «Good location» — «хороший адрес, центр, Бродвей, и это Ребе все делает!». И да, действительно, это Ребе делает, я тоже так считаю, — он меня ведет через многое... Поэтому я постоянно делаю иудаику, но я их прячу, свои камни...

Г.К. Вас ведет конкретный Ребе, у него есть имя и фамилия, или Ребе как концепция?

А.С. Менахем Мендл Шнеерсон. Вообще-то я верю в Машиаха, я с машихистами — по духу, по душе, а по бизнесу, по деньгам — с сатмарами. В мире религиозном, еврейском — это все нормально: бизнес — бизнесом, а

«шмизнес» — «шмизнесом». Деды нынешних состоятельных евреев — все раввины — сидят в Бруклине, а их дети — уже все в Манхеттене, бизнесмены. Они уже другие.

Е.К. И все же, возвращаясь к тем двум работам.

А.С. Я отвлекся... В хасидских майсес есть много всяких фантасмагорий. Там и летать можно... У хасидов все — не просто, и летящий хасид — это то, что не доделал Марк Шагал: хасиды должны были летать над Манхеттеном!

Е.К. В одной картине — местечко (маленький домик), в другой — Манхеттен, более того, в одном — просто местечковый еврей в кепке-кашкет, в другом — хасид в шапке-пирожке, кажется «кучма» называется. Связаны ли эти головные уборы с определенными направлениями в хасидизме, и как сами образы евреев увязаны с сюжетом?

А.С. Ну, на второй картине еврей уже нью-йоркский. Раввины так и сказали: «Из местечка в Манхеттен». Насчет головных уборов. Бывает *штраймл* на *шабос* и на *йом-тов* — это в Вильямсбурге [*Williamsburg, район в Нью-Йорке, где живут сатмарские хасиды* — Е.К.], потому что любовичи *штраймел* не носят, и бывает кучма просто для зимы. А любовичи носят или кепки простые, или шляпы широкополые.

Е.К. Да, но два еврейских мира изображали многие художники XX века, Шагал и другие, мир бедных местечек, откуда они вышли, и Нью-Йорк — как образ мегаполиса, в который они перебрались после погромных кампаний в России. Вы тоже свои образы связываете с этим контекстом, или для Вас просто «правильный» еврей тот, который летает над Манхеттеном?

А.С. Ну, это вообще традиционная тема. А у меня, если Вы помните, вся работа сделана в классическом стиле. И раввины сначала очень повелись, эти работы у них уже в домах висят. Но иногда к ним приезжают родственники из Израиля. Один из них ходил, смотрел, и что-то ему не нравилось, и он начал нудить. И они говорят, мол, знаешь, следующего давай все-таки на ногах. И так оно идет: то можно писать летающего, то нельзя. Но я уже изучил их настроение — смешно, но оно связано в частности с тем, какую они недельную главу учат. В одном случае — да, было чудо, был Моше-рабейну¹², принял заповеди, скрижали. А другая глава Торы более простая, неинтересная, как надо мясо кошерное делать и пр. И еще я заметил, когда экономический кризис — картины становятся более реалистическими. Ну, а когда деньги хорошо идут, им легко зарабатывать — тогда летающие появляются, и чудо, и все такое...

Е.К. То есть летающие хасиды — это предвидение экономического подъема?

А.С. Да. И самое главное, что пришли молодые пацаны, супердизайнеры, которые делают особую спецодежду, у них есть некие еврейские корни,... и эти летающие хасиды им тоже очень понравились. Так что это была удачная тема.

Е.К. Для сатмаров тоже важно в тонкостях передать их обычаи?

А.С. Именно для них это важно, т.к. сатмары не учат «Зогар»¹³, еврейскую мистику, — только Гемору¹⁴, закон... Ребе им сказал учить только земной закон, как бизнес вести, как торговаться, как делить. Они это изучают, поэтому они в бизнесе преуспевшие. А любавичи больше занимаются пропагандой всего еврейского, поэтому у них денег всегда нет.

Г.К. Вы пишете картины под заказ, или сами генерируете идею, потом создается картина, а после этого Вы ищете покупателя?

А.С. Нет, иногда мне звонят и просят сделать ту или иную картину, которую они видели в каком-то доме. Я на это не соглашаюсь, т.к. мне неинтересно делать одинаковую работу. В таких случаях я предлагаю переделать сюжет.

...В общем, идти по двум дорогам в иудаике — это единственный путь. Нельзя только по «модерн» идти, — провалишься. Потому что от тебя мир религиозный отворачивается, и ты теряешь идею иудаики вообще. Есть художники, которые рисуют таких «смешных еврейчиков», на что раввины говорят, что они над нами смеются, и это просто для них мусор, а не искусство. А вот мои они ценят, т.к. я это делаю с любовью, каждый *цицит*¹⁵ выписываю.

Е.К. Можно сказать, что академическую иудаику Вы делаете для дедушек и родителей современных американских евреев, в отличие от них самих, и тем более их детей, которые больше склонны к современной иудаике?

А.С. Нет, я это делаю для духовно продвинутых, которые тебе браху дадут, и ты заработаешь миллион. Вот это важно. Я даже когда с современными евреями дело имею, то говорю, что на свое творчество имею браху. Для них это очень важно, здесь есть очень много тонких нюансов.

Е.К. А кто дает браху, любой раввин?

А.С. Нет, браху дает только ребе [здесь имеется ввиду лидер, духовный вождь того или иного направления иудаизма, хасидизма в частности — Е.К.]. Даже в ситуации физической смерти Любавического ребе есть определенный механизм. Браху можно получить как от сатмарского ребе, так и от любавического. Еще есть очень продвинутые ребе в Израиле, которые иногда приезжают сюда, в Нью-Йорк, им снимают целые залы, к ним приходит народ, чтобы получать браху.



18. Дашизм. Триптих. 2008. Холст, масло. 92 x 275



19. If you see something say something («Товарищ! Будь бдителен»). 2007. Холст, масло. 122 x 244



20. Каббалистический американский флаг. 2010. Холст, масло. 90 x 120



21. Oy Vey Ai Weiwei. Диптих с портретом ... и автопортретом в молитвенном облачении. 2009. Холст, масло. 150 x 245



22. Не хочу быть художником русским, хочу быть художником китайским. Из серии «Не хочу быть художником русским...». 2009. Холст, масло. 120 x 150

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

Е.К. Возвращаясь к творчеству, все же какое место занимает в Вашем искусстве сама иудаика?

А.С. Я считаю, что планируемый проект «Гранатовая комната» — это иудаика, т.к. там полно камней. Везде, где есть камни — это иудаика, будто наш с Меламидом проект «Дашизм», либо «Тень Меламида»¹⁶, эта картина с Энди Уорхолом, где есть камешки, и т.д... Или эта вот шутка «Я не хочу быть этим, хочу быть тем-то»,... — это такой немножко еврейский сарказм, как в том анекдоте «Если меня убьют, считайте меня коммунистом, а если нет — то нет». Вот Меламид одел фуражку и позировал мне, и говорит: «Не хочу быть художником русским...», потому что русских мало покупают, и дешево. Китайские цены мы не тянем. Они уже пробили десять миллионов за работу¹⁷, а у нас, вроде, Эрик Булатов¹⁸ пошел за миллион, и то, кажется, в Москве, да и не известно было — не было.

Е.К. А эта цена определяет стоимость работ и других художников из той или иной страны?

А.С. В данном случае это говорит о том, что китайское современное искусство в мире признали и платят за него.

Е.К. Почему так, в мире признали китайское искусство по художественным достоинствам, или просто сейчас интересен Китай?

А.С. Рекорды ценам ставят аукционные дома. Такого не бывает, чтобы сказали, что такая-то картина продалась за пару тысяч, но она супер, а тот же Рерих ушел за три миллиона, но это — ерунда. Почему цена так растет, и каждый поднимает лот... — это общепринятая ситуация.

Г.К. Было ли время, когда то же русское искусство было таким же супермодным и супердорогим, как сегодня китайское, или нет?

О.Д. Дорогим не было никогда, но модным было, это время 1976-78 гг. — интерес к неконформизму. Сначала русское искусство прозвучало в Париже, потом попало сюда, в Нью-Йорк. У этих художников был очень большой потенциал, но на рынок они не зашли. К примеру, здесь была галерея Эдуарда Нахамкина (Eduard Nakhamkin Fine Arts), кстати, родившегося в Харькове, в Париже — галерея Георгия Лаврова (Galerie Georges Lavrov, Paris) — они хорошо продавались и, прежде всего, не русскому покупателю, но они не сделали из этого того, что можно было. Одна из причин — не было стратегии развития. Кроме того, большим искусством управляют большие дилеры. Их не больше 10, среди них известная фамилия Вильденштейн (Wildenstein)¹⁹, тот же Ларри Гагосян (Larry Gagosyan) и др. Ну, а по центрам это Нью-Йорк, Лондон, сейчас все устремлены и в Китай. Многие американские галереи открывают там свои помещения. А что касается

русских... У той же галереї Мальборо (Marlborough Gallery) контракт с Гришей Брускиным — и это, несомненно, мотивировано его громкой продажей работы «Фундаментальный лексикон» (1986) на аукционе Сотбис в Москве почти за полмиллиона долларов²⁰. Сегодня о нем не так много слышно, хотя он выставлялся и в прошлом году в галерее Мальборо. Илья Кабаков сотрудничал со знаменитой галереей Рональда Фельдмана (Ronald Feldman Gallery)²¹. А бизнес Фельдмана состоял в том, что он занимался современным искусством, а зарабатывал тем, что продавал Ренессанс, рисунки старых мастеров²².

Говоря о Китае, понятно, что большая спекуляция строится на том, что там очень интенсивно развивается экономика. И если проследить за тем, кто покупал и покупает китайское современное искусство, то совсем еще недавно его покупали не китайцы. Сейчас же ситуация изменилась. Китайцы покупают на аукционах современного азиатского искусства, которые проводят Сотбис и Кристи в Гонконге (Китай), и там они ставят новые рекорды.

Г.К. Ну хорошо, если забыть о русских, которых не покупают, и китайцев, которых покупают, что происходит с другими географическими регионами и направлениями?

О.Д. Сегодня формируются многие музеи современного искусства, будут построены колоссальные комплексы, скажем, в тех же Объединенных Арабских Эмиратах, в Киеве, возможно, Пинчук будет строить музей современного искусства, в Китае. В Гарварде, в центре архитектуры я видел проект музея современного искусства, даже не для Шанхая, — другого города. Так что амбиции большие, денег много, коллекционеры растут. А что должно зайти в эти коллекции — трудно сказать. Но тяжело представить, что где-то можно еще найти Рембрандта, Пикассо и другие мировые шедевры, — значит, будут покупать много современного.

Г.К. Тогда вопрос по поводу современного искусства. Есть ли в Латинской Америке или в Африке, или в Азии, например Юго-Восточной Азии, современные школы, которые куда-то выдвигаются, или кроме китайцев остальных в этом направлении не видно?

О.Д. Ну, все они вне зависимости от страны происхождения работают в Лондоне. Искусство происходит в центрах, его трудно делать там, где вокруг него нет большого ажиотажа.

Г.К. И китайское искусство тоже развивается на Манхэттене, в Лондоне...?

О.Д. Происходило. Но потом китайцы уехали. Кстати, среди них был и Джин Фенг (Qin Feng), который Антону дал одобрение — «браху» на чайнаизм (China-ism). Он сказал, что в Пекине, где он директор музея современного искусства, в одном районе живет и работает 5 тысяч художников,

и из них 2 тысячи — не азиаты. Это значит, что там формируется новый центр искусства, где есть процессы, жизнь, но это интерактив..., в Москве, например, такого нет.

Г.К. Известно, что много художников переезжают в Новую Мексику, Аризону, там целые города — Санта Фе, Седона и пр., они там расселяются. Так вот, слышали ли Вы о подобных art-communities? Что они там производят, если там активная художественная жизнь?

О.Д. Это уже давно есть. Там, в Нью-Мексико, большие полигоны. Они могут делать много чего интересного, но мы об этом никогда не узнаем. Там нет машины, которая рафинирует продукт. Чтобы мы знали об этом, там должна работать пресса, масс-медиа, иначе это не имеет никакого значения. Вообще, когда вся система арт-дилерства работает, то искусство действительно выводится на мировую авансцену и оставляет значимый след. Статистика говорит, что только 2% произведений, проданных в галереях, возвращается на вторичный рынок, и в будущем при продажах на аукционах будет только подниматься в цене, а 98% будет использоваться как бытовой предмет в обиходе и просто уходить в никуда. Так вот эти 2% и делают историю искусств.

МЕДИТАЦИЯ ОРУЖИЯ

Е.К. Какой из Ваших с Антоном проектов оказался наиболее успешным финансово и имел дальнейшее развитие?

О.Д. Пожалуй, наиболее успешный — проект «Медитация оружия» и его главный объект — граната. Антон и сейчас работает и продвигает этот образ.

А.С. Интересно, что в последнее время раввины покупают у меня много «гранат», в т.ч. и хозяйка логистической фирмы, которая пересылает произведения искусства для Сотбис — у хозяина этой фирмы-еврея висят мои гранаты с надписями «Determination», «Power». Видимо это работает и как произведение искусства, и как определенный девиз, вдохновляющий служащих к трудовой дисциплине. Кстати, чтобы этот проект был еще более успешным, была мысль работать с конкретной моделью — изображать автомат «УЗИ» [*производится Израилем и находится на вооружении ЦАХАЛа — Армии обороны Израиля — Е.К.*]. Я предполагал там изобразить камни, а в них — портреты больших раввинов. Однако эту идею сами раввины, к которым я обращался за очередным «благословением», не разделили, и это не было осуществлено.

Е.К. А разделяют ли раввины, с которыми Вы часто советуетесь по своему творчеству, идею создавать произведения, выходя за рамки традиционной и бытовой иудаики?

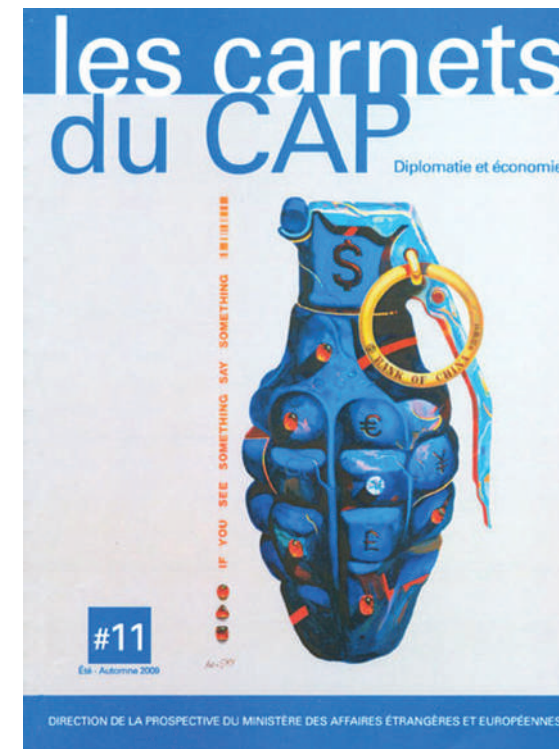
А.С. Ну, меня Ребе ведет в этом [*имеется в виду Любавический ребе, Менахем Мендл Шнейерсон — Е.К.*]. Они, раввины, понимают то, что я делаю. Они же живут в Америке и знают, что состояться в американском социуме — это важно. К тому, что я делаю, они относятся с большим уважением, и они меня в этом поддерживают. Но для старого поколения религиозных евреев мои новые идеи в иудаике оказались не очень приемлемы, хотя как я уже сказал, они обратили внимание на мои «гранаты» и в последнее время покупают их. Видимо, этот образ оказался очень сильным.

О.Д. Насчет темы «гранаты». Это направление получило большой толчок после того, как граната Антона появилась на обложке диска «Chinese Democracy» известной группы Guns'n'Roses. Этот образ оказался созвучен их музыке. Аксель Розе, солист рок группы, обратился к нам с просьбой использовать изображение двух картин «АК-47» и «Граната — доброе утро Америка» в буклете компакт-диска своего нового альбома. После этого также появилась масса продукции с изображением этой гранаты. Другая картина Кандинского, изображающая гранату с символами международных валют (\$, £, ¥ — американский доллар, английский фунт стерлингов, китайская иена) и текстом на кольце «Банк Китая» была опубликована в самой большой лондонской финансовой газете The Financial Times²³. Вскоре после публикации к художнику обратился дипломат Министерства Иностранных Дел Франции Patrick Allard с просьбой использовать изображение китайской гранаты на обложке публикации для симпозиума Евросоюза на тему «Дипломатия и Экономика». Всем понятно, что сегодня Китай сидит на валютных запасах ведущих экономик мира. Если вырвать кольцо из гранаты «китайского банка» — рухнет мировая финансовая система. Французская дипломатия с ее многовековым опытом оказывается бессильной, когда Китай давит денежной массой на решение вопросов в сфере международных отношений. Другая картина Антона на тему Китая «Не хочу быть художником русским, а хочу быть королевой английской» на шумела, когда о ней написала корреспондент самой большой нью-йоркской финансовой газеты The Wall Street Journal²⁴ в своей рецензии лотов, которые были выставлены на продажу аукционом Phillips de Pury & Company²⁵. Такая реклама, конечно, делает свое дело.

А.С. Кстати, одними картинами идея «гранаты» не ограничивается. Есть еще такой проект, сделать настоящую гранату со взрывателем из сплава дорогостоящего металла, найти спонсоров для оплаты оригинальных драгоценных камней, вмонтировать их в корпус гранаты, так, чтобы она стоила миллиона три долларов. После этого собрать телевидение, масс-медиа и публично взорвать ее. Причем сделать так, чтобы найти остатки этих камней или металла было невозможно. Лучше — вывезти в океан и взорвать там...



23. Граната на развороте буклета для компакт-диска «Chinese Democracy» известной группы Guns'n' Roses



24. Граната «Банк Китая» на обложке материалов симпозиума Евросоюза (Les Carnets du CAP. Diplomate et economie. 2009 г. — # 11.) Оригинал: холст, масло. 150 x 100



25. Гранатовая комната. Эскиз выставки. 2009



26. Гранатовая комната. Фото с открытия выставки.
Манхеттен, Челси, 14 января 2010 г.

Е.К. Ну хорошо, насчет иудаики понятно, камни для Вас нечто вроде авторского знака, а вот сами проекты — откуда Вы черпаете идеи?

А.С. Все, что происходит вокруг, сама жизнь показывает, куда двигать искусство. Главное в этом всем — сохранять свое место внутри и снаружи. Нельзя удаляться далеко ни от себя — и здесь эта роль отводится иудаике, — ни от этой студии на Манхеттене, где я чувствую пульс жизни и атмосферу успеха, то, о чем говорили мне раввины — *Good location...*

Когда это интервью готовилось к публикации, состоялась персональная выставка Антона Скорубского «Гранатовая комната» («*The Grenade Room*») ²⁶, которая имела большой общественный резонанс и коммерческий успех. Элегантное русское название выставки вызвало известные ассоциации: Грановитая палата в Московском Кремле, Янтарная комната в Петергофе. И то, и другое было символом могущества, выраженного средствами искусства. Сегодня этот символ переместился в более экстремальные формы. Те, кто понимают это, держат руку на пульсе современного искусства, что для Антона — чека гранаты, со всем начиненным в нее смыслом...

Примечания

1. О творчестве художника см.: <http://www.antonkandinsky.com/>
2. Николай Андреевич Стороженко — профессор Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры, руководитель мастерской иконописи и храмовой культуры.
3. Любавичские хасиды — приверженцы движения ХАБАД, наиболее мощного иудейского религиозного направления в хасидизме, широко представленного во многих странах мира со штаб-квартирой в Нью-Йорке. Движение создано ребе Шнеуром Залманом из Ляд в 1772 г. Его последователи перенесли центр движения в Любавичи (ныне Смоленская область, Российская Федерация). В период СССР лидеры и сторонники движения подвергались преследованиям и эмигрировали, широко развернув свою деятельность в США, куда переехали его духовные вожди, рабби Йосеф Ицхак Шнеерсон и его зять, седьмой любавичский ребе Менахем-Мендл Шнеерсон (1902-1994). Ныне ХАБАД-Любавич является крупнейшим течением иудаизма в Украине и странах СНГ.
4. Машихисты — сторонники Хабада, которые верят, что последний Любавичский ребе, несмотря на свою физическую смерть, был воплощением божественной сущности и остается лидером нынешнего поколения, он и есть Машиах, который воскреснет и закончит свою работу. Антимашихисты, соответственно, не разделяют эту точку зрения.
5. Роберт Раушенберг (Robert Milton Ernest Rauschenberg, 1925-2008), американский художник, представитель абстрактного экспрессионизма, а затем концептуального искусства и поп-арта.
6. Тора, Книга Шмот (Исход), 28.

7. Берл Хаскелевич, известный русскоязычный хасидский раввин из Нью-Йорка, был в 1970–80 гг. радиопроповедником иудаизма на Радио «Свобода». Его теологические работы см.: <http://www.moshiach.ru/author/38.html>

8. Шульхан Арух (ивр. — букв. «накрытый стол») — кодекс практических положений Устной Торы, составленный в XVI веке известным раввином и ученым Йосефом Каро, который остается общепризнанным и авторитетным по сей день.

9. Сатмарские хасиды — последователи хасидского движения, которое берет свое начало в XVIII веке из австро-венгерского (ныне румынского) города Сату Маре. В своем нынешнем виде это движение разрослось благодаря активной деятельности в послевоенное время раввинов из этого рода — Йозеля и его племянника Мойше Тейтельбоймов, которые организовали общину в районе Вильямсбург, в Нью-Йорке. Сегодня они живут во многих странах Европы, Америке, Израиле, насчитывают более 100 тыс. человек во всем мире, в Европе занимаются алмазным бизнесом.

10. Атара — декоративная кружевная вставка вытянутой прямоугольной формы, в основном из серебра, которая нашивалась по центру вдоль верхней кромки лицевой стороны талеса. Когда талесом накрывали голову — она приходилась на лобную часть и верх головы.

11. Тфиллин — две маленькие кожаные коробочки, с написанными на пергаменте отрывками из Пятикнижия, которые используют мужчины в ежедневной молитве и благословении, накладывая по специальному ритуалу на голову (лоб) и левую руку.

12. Дословно «учитель наш» — так в иудаизме принято называть пророка Моисея.

13. Книга «Зогар» — основополагающая каббалистическая книга по еврейской мистике. Приписывается раввину Шимону Бар Йохая (РаШБИ), написавшему ее во II веке н. э.

14. Гемора — др. словами Талмуд, составленный в V в. н.э.

15. Цицит — пучок нитей, закрепленный на углу талеса (всего четыре пучка) и выполняющий определенную ритуальную функцию.

16. О проектах А. Скорубского Кандинского см.: <http://www.antonkandinsky.com/>

17. Имеется в виду современный китайский художник Цай Гуо-Цианг (Cai Guo-Qiang, род. 1957), выставка которого прошла с колоссальным успехом в музее Гутенхайма в Нью-Йорке (2008), а его работа «Drawing for Asia-Pacific Economic Cooperation» поставила рекорд на азиатское искусство и была продана на аукционе Кристи в Гонконге за 9,5 млн долларов (2007).

18. Эрик Владимирович Булатов (род. 1933) — московский художник-фотореалист, один из основателей направления соц-арт.

19. Детальнее см.: <http://www.pacewildenstein.com/>

20. Григорий Давидович Брускин (род. 1945), известный московский художник, мировую славу которому принесла ошеломительная по сумме продажа его работы «Фундаментальный лексикон» на аукционе «Сотбис» в 1988 году. Живет и работает в Нью-Йорке. Об аукционных торгах современного русского искусства см.: http://www.artmers.com/ru/Russian_Art_Trends_Auctions_Hist.html

21. См.: <http://www.marlbroughgallery.com/>

22. См.: http://www.feldmangallery.com/pages/home_frame.html

23. Gregor Alison. In their forefathers' footsteps // The Financial Times. — 2009. — July 22.

24. Crow Kelly. Doubling Down on the Art Market // The Wall Street Journal. — NY, 2009. — Sept. 11. Здесь же среди «новых брендов» упоминалась работа Антона 2009 года, его автопортрет «Не хочу быть художником русским, хочу быть художником китайским», с которой связан отдельный цикл его произведений.

25. Торги состоялись 26 сентября 2009 г., лот 179.

26. Выставка проходила с 14 января по 14 февраля 2010 г. в галерее «Chair and the Maiden», о деятельности галереи см.: <http://www.chairandthemaids.com/>

ДОСЛІДНИЦЬКІ ТА НАВЧАЛЬНІ ПРОЕКТИ З ЛОКАЛЬНОЇ ЄВРЕЙСЬКОЇ ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРИ В МЕРЕЖІ ІНТЕРНЕТ.

Досвід створення та функціонування порталу «Віртуальний Штетл»
(Проект Музею Історії Польських Євреїв, Варшава)

Анна Сусак

Поруч із стрімким розвитком Інтернету як платформи обміну інформацією в небувалому досі розмірі і за умов поширення доступу до швидкісного Інтернет-зв'язку, відбулася також революція у сфері дослідження та навчання історії. Завдяки оцифровуванню та розміщенню он-лайн зображень, іконографічних та традиційних писемних джерел, Інтернет став зручною платформою для створення ряду освітніх, професійних та науково-популярних ініціатив, долаючи географічні та фінансові бар'єри. Доступність архівних та джерельних матеріалів он-лайн з одного боку сприяє більш ефективній комунікації та обміну знаннями у професійних колах істориків та працівників інституцій культури, а з іншого — сприяє демократизації доступу до знань для більш широких кіл зацікавлених людей та аматорів. Справді революційним цифровим нововведенням стала технологія веб 2.0, що набула поширення у середині 2000-х років та уможливила більш активну участь користувачів Мережі не лише як пасивних реципієнтів створеного професіоналами матеріалу, а і як активних співтворців та авторів у Інтернеті (завдяки можливості коментування на форумах, додавання власних текстів та зображень через соціальні мережі, блоги і т.д.).

Всесвітня мережа стала транскордонним простором для творення нових спільнот пам'яті, місцем, де індивідуальна та колективна, приватна та публічна пам'яті по-новому перетинаються та взаємодіють. Інтернет-простір також став платформою конфронтації різних пам'ятей та версій минулого. Яскравим прикладом є Вікіпедія, котру можна назвати своєрідною лабораторією, де історія постійно пишеться та переписується. Популярна Інтернет-енциклопедія стає «полем битви пам'ятей» — адже національні та лінгвістичні он-лайн спільноти, створені у контексті Вікіпедії, вже сьогодні конкурують між собою не лише щодо кількісного вкладу в розвиток проекту, а і щодо змісту статей, особливо з історичної та політичної тематики¹.

У контексті процесів творення та збереження пам'яті, історія східноєвропейських євреїв знаходиться у особливій ситуації, адже у цьому випадку ми говоримо про унікальний культурний пласт знищеної спільноти, про «неуспадковану спадщину», котрою сьогодні мало цікавляться сучасні мешканці колишніх штетлів та єврейських кварталів². Протягом останніх двох



1. Візуалізація проекту будинку Музею Історії Польських Євреїв навпроти Пам'ятника Повстанцям Варшавського Гетто (фото з колекції МПІЄ)

десятиліть у віртуальному просторі з'явилося багато ініціатив, пов'язаних із відновленням пам'яті про історію євреїв Східної Європи та Голокосту, часто з ініціативи їх безпосередніх нащадків, які проживають по цілому світу.

Початком цього процесу стали якісні зміни в генеалогічних дослідженнях, що є більш захопливими для середньостатистичного користувача Інтернету, ніж традиційні історичні дослідження, адже приносять вимірні ефекти — пізнання своєї сімейної мікроісторії. Оцифрування архівних ресурсів зробило можливим те, що колись вимагало здійснення довгих і дорогих подорожей — до того ж, необов'язково увінчаних набуттям корисної інформації. Одним із перших такого роду проектів стала база даних JewishGen, створена ще у 1987 році та покликана допомогти людям єврейського походження у віднайденні свого коріння. Портал містить понад 20 мільйонів документів, пов'язаних із єврейською генеалогією, сотні оцифрованих та перекладених Книг Пам'яті, описи локальної єврейської історії країн та міст Східної Європи (так окремою підсторінкою є база даних по Україні), а також зручні та розбудовані системи пошуку інформації³.

Наступним етапом стало створення науково-освітніх ініціатив, котрі служать полегшенню доступу до іконографічних та текстових матеріалів та зменшенню інформаційної нерівності, що має велике значення, наприклад, для малих провінційних місцевостей, де освітні пропозиції та можливості є значно меншими, ніж у великих містах. Добрим прикладом тут може бути проект Judaica Europeana, метою якого є сполучення через портал www.europeana.eu європейських архівів, бібліотек і музеїв для забезпечення легкого



2. «Віртуальний штетл» — інтерфейс (зі сторінки www.sztetl.org.pl)

доступу до оцифрованих колекцій. Вже на сьогодні на порталі розміщено понад десять тисяч оцифрованих фото та мільйони сторінок книжок, пов'язаних з історією та культурою європейських євреїв⁴.

Інтернет також стає платформою для зібрання живих спогадів очевидців подій — так, наприклад, у 2000 році розпочав свою діяльність потужний проект CENTROPA, ціллю якого є збір усних спогадів людей, що вижили у Голокості. За 10 років діячам проекту вдалося створити своєрідний електронний фонд живої пам'яті, зібравши базу із близько 1200 інтерв'ю у 15 країнах Східної Європи, а також тисячі родинних фотографій. Основним акцентом у тематиці інтерв'ю є довоєнне життя східноєвропейських євреїв, а також стратегії відбудови єврейського життя після Катастрофи⁵.

Серед подібних проектів, інтерактивний портал «Віртуальний Штетл» займає особливе місце, адже вже на момент свого відкриття 16 червня 2009 року він став однією із найбільших у світі Інтернет-баз з інформацією про локальну історію євреїв⁶. Проект є ініціативою Музею Історії Польських Євреїв (МІПЄ), будинок котрого споруджується на місці існування Варшавського Гетто (архітектор — Райнер Маламакі, планована дата відкриття — 2013 рік).

Хвилеподібні стіни споруди Музею нагадуватимуть про Червоне Море, що розступилося перед єврейським народом, а мультимедійна виставка та культурно-освітній центр представлятимуть 1000-літню історію євреїв в Польщі. Окрема галерея буде присвячена Голокосту, проте творчі наголо-

шують саме на концепції «музею життя», акцентуючи події та суспільні процеси, що позначили історичну долю польських євреїв. Музей має створити унікальне освітнє середовище з багатою культурною програмою і стане місцем зустрічі для різноманітної публіки.

Як і кожен інший музей, МІПЄ неминуче стикається із викликами вибірковості наративу та тими обмеженнями, які накладає експозиційний простір — адже неможливо навіть у найбільшому інтерактивному музеї охопити усі аспекти складної польсько-єврейської історії. Таким чином, портал «Віртуальний Штетл» був створений як логічне продовження Музею, як своєрідний «музей без мурів», де Інтернет з одного боку стає інструментом для дослідження, документування та популяризації історії євреїв навіть з найменших польських місцевостей, а з іншого — платформою для живої інтеракції та дискусії. За 2 роки існування проекту вдалося зібрати інформацію про історію євреїв у близько 2000 міст та містечок Польщі, котру ілюструють 56 800 сучасних та архівних фото, а також понад 1000 інтерв'ю та спогадів польських євреїв та їх нащадків. База даних щодня поповнюється, адже завдяки сучасному та інтуїтивному способу подання інформації (карти Google із зазначеними об'єктами, розширена навігація, словник понять у формі лінків, база біографій найвідоміших польських євреїв) та можливостям технології Веб 2.0, кожен користувач, що зареєструється на порталі, може поділитися своїми знаннями або матеріалами з іншими.

Весь матеріал на порталі розділений за географічним принципом (у випадку Польщі — 16 воєводств, в межах яких знайдемо описи історії єврейських спільнот у конкретних, навіть найменших місцевостях). Кожен новий доданий матеріал, текст або питання від користувачів потрапляє на перевірку до панелі адміністратора (професійного історика), відповідального за дане воєводство. Демократизація доступу до інформації та можливість додавання власних матеріалів користувачами з одного боку сприяє збагаченню проекту, а з іншого — гостро ставить проблему вірогідності інформації та небезпеку появи на порталі неперевіраних даних та помилок, яких адміністратор може не зауважити. Ця проблема є важливим викликом для більшості інтерактивних проектів, що передбачають активне залучення користувачів до їх творення. Проте важливо пам'ятати, що користувачі також перевіряють та рецензують інформацію один від одного, зголошуючи свої зауваження адміністраторам проекту. Таким чином, «Віртуальний Штетл» стає не лише солідною базою інформації, але і міжнародним співтовариством людей, що поділяють зацікавлення єврейською історією та культурою. Проект стає своєрідним місточком, що поєднає євреїв з усього світу, місця, звідки виводиться їх коріння, та людей, котрі там сьогодні проживають. Завдяки проекту з'являються широкі можливості для залучення моло-

ді до досліджень з історії євреїв, і віртуальні ініціативи стають поштовхом до реальних дій — так, наприклад, портал став співорганізатором конкурсу «Молоді відкривачі історії», в рамках якого за допомогою аудіо-відеотехніки молоді люди документують єврейську спадщину у своїх місцевостях (проводять інтерв'ю, фотографують кладовища, пам'ятники, сканують документи). З'являються також унікальні можливості для транскордонної співпраці — так, під час проекту «Пам'ять у камені» молодь в Польщі створюватиме віртуальні карти єврейських кладовищ, разом з точним знімком та координатами GPS для кожної мацеві, а молодь з Ізраїлю буде ці написи перекладати. Завдяки цьому, пам'ять про багатьох жителів конкретних місцевостей буде відновлена. Ефектом співпраці істориків та аматорів на порталі також стають книжкові публікації — такі як «Пам'ятки єврейської культури в Польщі» (Варшава, 2011) та «Слідами євреїв. Нижня Сілезія, Опольщина, Любуська земля» (Вроцлав, 2009). Проект існує уже в чотирьох мовних версіях (польська, англійська, німецька та гебрайська); окрім того, щодня на головній сторінці з'являються новини, котрі інформують про актуальні події, пов'язані із єврейською культурою в Польщі.

Як бачимо, через віртуальні платформи відбувається не тільки поєднання різних елементів історичних досліджень, а і формування активних і творчих спільнот, присвячених відкриттю минулого. Інтернет сприяє тому, що кожен може бути не лише реципієнтом історії, написаної іншими, але може також її досліджувати, а результати — опубліковувати. «Віртуальний Штетл» є дуже цікавим та успішним прикладом практичного застосування цих принципів, і досвід польських колег може бути плідно та цікаво реалізованим в українських реаліях, адже ситуація довкола єврейської спадщини в Україні залишається проблематичною, а рівень суспільного зацікавлення цією тематикою є доволі низьким. Проекти, подібні до «Віртуального Штетла», сприяли би залученню молодих людей до відкриття спільної багатогранної історії та опіки над культурною спадщиною різних спільнот.

Примітки:

1. Див. *Memory at War Forum*: <http://www.memoryatwar.org/> (станом на 1.09.2011)
2. Gruber R.E. *Virtually Jewish* — University of California Press, 2002 — p.10
3. Див. <http://www.jewishgen.org/> (станом на 1.09.2011)
4. Див. <http://www.judaica-europeana.eu/> (станом на 1.09.2011)
5. Див. <http://www.centropa.org/> (станом на 1.09.2011)
6. Див. <http://www.sztetl.org.pl/> (станом на 1.09.2011)

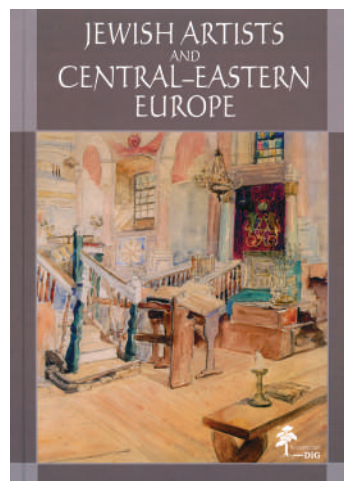
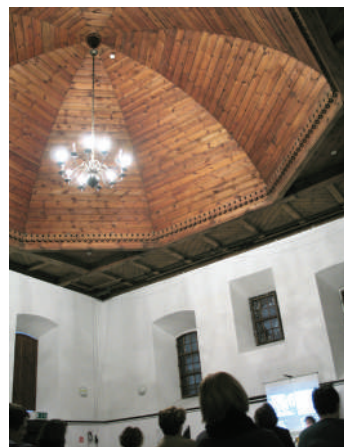
ПЕРВЫЙ КОНГРЕСС ЕВРЕЙСКОГО ИСКУССТВА В ПОЛЬШЕ

Евгений Котляр

В октябре 2008 года уникальный город-памятник Казимеж Дольный (Казимеж над Вислой) впервые на польской территории за все предыдущие годы принял международный форум исследователей еврейского искусства. Около 60 известных специалистов из Европы, Израиля, Северной Америки и даже Японии собрались в этом уютном, как будто спрятанном от столичной суеты месте, чтобы обсудить нынешнее состояние артиудаики. Очевидно, что и для Ежи Малиновского, президента Польского общества восточного искусства, известного ученого и неумолимого инициатора востоковедческих научных форумов, этот конгресс имел особое значение. Как специалист по еврейскому искусству, он понимал важность такого собрания нынешних законодателей еврейского искусствоведения именно в Польше, которая для всех стала символом катастрофы европейского еврейства и еврейского наследия. Поэтому символично, что все участники собрались в тихом местечке восточной Польши недалеко от Люблина, и собрались именно в синагоге. В прошлом величественное здание каменной оборонной синагоги, как и весь городок, основанный Казимиром Великим в XIV в., значительно пострадали от нацистской ок-



1. Вид на Казимеж Дольный и Вислу с высоты казимежской «Голгофы» — холма Трех Крестов



купации. Позднее вся городская среда была тщательно реставрирована, и город получил всенародный статус «жемчужины польского ренессанса». Здесь царит уникальная атмосфера, а концентрация старинных зданий и потрясающих своей живописностью и поэтичностью пейзажей давно привлекает не только туристов, но и людей искусства. С величественной Горы трех крестов — «казимежской Голгофы», ведущей в сторону разрушенного замка, открывается потрясающая городская панорама. Вид на Вислу и площадь Рынок, близлежащие городские кварталы с ритмами ренессансных фронтонов и галерей, черепичных и гонтовых крыш, придают особый дух и очарование этому городу. Поодаль, у излучины дороги, бегущей по невысокой дамбе, разделяющей городскую низину и, вероятно, ограничивающей половодье Вислы, гордой доминантой высится католический костел. А в двух шагах от площади примостилась и сама синагога с четырехскатной двухъярусной крышей, под которой и собрался конгресс.

Три дня докладов и дискуссий, с 27 по 29 октября, представили основные темы и направления исследований в области еврейского искусства Центральной и Восточной Европы. В своей вступительной речи Ежи Малиновский очертил польскую историографию еврейского искусства и архитектуры за последние двадцать лет, ряд важнейших выставок, а также деятельность главных институций и персоналий, чье внимание целиком посвящено еврейской визуальной культуре. Говоря о Секции еврейского и израильского искусства, выделенной в структуре Польского общества восточного искусства (основано в 2007 г.), он анонсировал свое желание сделать регулярными международные конгрессы по арт-иудаике.

Несколько статей, открывавших конгресс, имели историко-мемориальное значение и были посвящены прошлому польских евреев (Ш. Рудниц-

2	6	2. Восстановленная «оборонная» синагога XVIII века в Казимеже Дольнем.
3	7	3. Организатор конгресса, президент Польского общества восточного искусства, профессор Ежи Малиновский.
4	8	4. Атмосфера конгресса в пространстве бывшей синагоги.

5. Участники конгресса на ратушной площади. Ежи Малиновский (в центре) и Гейл Левин (справа).

6. Обновленный интерьер синагоги, в которой проходил конгресс.

7. Обложка издания материалов конгресса «Еврейские художники и Центрально-Восточная Европа» (2010). На титуле — первоначальный вид интерьера казимежской синагоги.

8. Мария Пехотка, одна из основоположников исследования синагогальной архитектуры, автор классических книг по синагогам Польши.

кий), культуре идишленда (Е. Геллер), архитектуре синагог на бывших землях Речи Посполитой (М. и К. Пехотки). Временные границы еврейского искусства, обозначенные в программе форума от XIX столетия до Второй мировой войны, определили и дискуссионное поле конгресса. В пленарных докладах о проблематике национальной идентичности в еврейском искусстве рассматривалось творчество Ж. Липшица (А. Посек), сравнивались различные концепции еврейского художественного ренессанса в школе «Бецалель» и «Культур-Лиге» (Е. Котляр), разбирались произведения еврейского модернизма в коллекциях евреев Бреслава / Вроцлава (К. Хольц), влияние еврейской эмигрантской среды на творчество американской художницы Ли Краснер, родом из украинского Шпикова (Г. Левин). В свете арт-критики анализировалось еврейское искусство межвоенной Литвы (В. Градинскайте), а также образы жертв Холокоста в искусстве многих послевоенных художников (З. Амишай-Мейзелс).

Еврейские художественные традиции, отдельные номинации и объекты религиозного искусства, а также вопросы его герменевтики были вынесены на специальную панель. В круг представленных здесь докладов вошли материалы о настенных росписях каменных синагог Польши и Моравии (Б. Янив), художественном языке иллюстраций к Аггаде 1769 г. из коллекции копенгагенской еврейской общины (У. Гаксен), образах Иерусалима в предметах иудаики из польских коллекций (И.К. Бржевска), еврейских графических амулетах (В. Делуга), тфиллинах (Т. Козелец), символике галицийских бсамим (Д. Шмид), технике «шпанишарбейт» — испанской художественной выделке еврейского ритуального текстиля (А. Лебет-Минаковска) и его семантике (Е. Сошко-Дзивисинска), витражах в реформистских синагогах на примере краковского темпла (М. Рейнхард-Хланда),

Еще одна секция посвящалась нынешнему состоянию исследования, сохранения и репрезентации еврейского наследия и музейных коллекций. О европейских синагогах говорили известные исследователи Э. Бергман (об актуальности многих вопросов изучения синагог) и С. Кравцов (о влиянии реконструкции храма Ч. Шипье на синагогальную архитектуру). Семиотике латвийского штетла был посвящен доклад И. Лейтане. Старейший еврейский музей в Британии — художественная галерея Бен Ури была представлена в материале Ю. Вейнер. Сразу три «интернациональных» материала о наследии С. Ан-ского — его роли в формировании музейных коллекций, photographиях из его экспедиций и судьбе его коллекции после революции прозвучали в соответствующих докладах польских исследователей А.Ф. Вельчур и З. Беднарек, искусствоведа из Петербурга А. Соколовой и киевского историка И. Сергеевой. В докладе о коллекциях иудаики в современной России, проблемах атрибуции и подделках, наводняющих

антикварный рынок, своим собственным опытом делилась Л. Чаковская. Закрывал секцию монументальный доклад о польском влиянии на американскую синагогальную архитектуру. Его автор, С. Грубер, известный ученый и инициатор исследования еврейского наследия во многих странах мира, посвятил свое выступление вкладу К. и М. Пехоток в изучение польских синагог.

В отдельную секцию были выделены доклады о развитии разных видов и жанров еврейского искусства до Второй мировой войны (А. Ягоджинска, М. Чекановска, Т. Штима-Кнасецка, Б. Голдман-Ида, А. Камчицки, И. Мичалак, Н. Стирна, А. Таниковски). Среди рассматриваемых вопросов — образы и идентичность польских евреев в photographиях XIX века, влияние сионистской идеологии на художественную среду Польши, сюжеты произведений польских еврейских художников, их деятельность и выставки в различных странах Европы. Практически все докладчики этой секции были представителями польских академических институций Варшавы, Лодзи, Кракова, Торуня, Вроцлава и Познани (всего польские исследователи составляли около половины участников конгресса).

Эволюция еврейского искусства сквозь призму различной стилистики модернизма стала предметом рассмотрения на секции по еврейскому авангарду (М. Столярска-Фроня, С. МакДуглас, Р. Диксон, Е. Едлинска, И. Духан, К. Шиманьяк, Е. Стросберг). В докладах участников звучали темы еврейского экспрессионизма, поиски «нового» еврейского искусства и идентичности, модернистские эксперименты между универсальным и этническим началом, репрезентация фигуративных мотивов художников-евреев Парижской школы.

Стоит отметить большое количество докладов по photographии, которые не только рассматривались как документальный источник жизни польского еврейства, но и разбирались как артефакты разнообразных жанров. Среди них доклады о хасидской «спа-фотографии» (М. Балакирски-Кац) и «социальной» фотофиксации довоенного Казимежа Дольного, где автор, Б. Дорис, балансирует между репортажем и «экзистенциальной» документацией (А. Щерски) и др.

Касаясь довоенных материалов, представленных на секциях, упомянем о генерации варшавских художников-евреев, группировавшихся в литературном и артистическом «улее» Варшавы на ул. Тломаски, 13 (Р. Пятковска), а также о знаменитом уроженце Дрогобыча Бруно Шульце, имя которого звучало в докладах исследователей из Канады (К. Земел) и США (А. Ингел).

Еврейское искусство после Второй мировой и рефлексии Холокоста все же не остались за границами конгресса и нашли свое место в соот-

ветствующих секциях. Здесь рассматривалось творчество А. Каплана (В. Дымшиц) и А. Мерцера (А. Ливнат), работы, созданные в варшавском гетто (М. Тарновска), ассамбляжи Й. Штерна, передающие образы антропологической гибридации, навеянные Катастрофой, проект мемориала О. Гансена в Освенциме (П. Юшкевич), задачи искусства в формировании образов памяти (К. Криницка).

Показ фильмов и презентации Музея истории польских евреев (Б. Киршенблат-Гимблет) и издательского просветительского проекта по искусству «Больше чем видит глаз» (Г. Любан) разнообразили программу конгресса, насыщенную также музейными выставками, прогулками по старинному городу и посещением старого еврейского кладбища с мемориалом Жертв Холокоста.

Спустя полтора года вышел в свет монументальный труд — издание материалов конгресса — *Jewish Artists and Central-Eastern Europe. Art Central — Identity — Heritage from the 19th century to the Second World War.* — Ed. by Jerzy Malinowski, Renata Piątkowska, Tamara Sztyma-Knyasiecka. (The First Congress of Jewish Art in Poland / Conferences of the Polish Society of Oriental Art. Vol. III). — Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2010. — 452 s. Пока издание готовилось к печати, не стало научного соратника и спутника жизни Марии Пехотки — Казимира Пехотки (1919-2010), чьей светлой памяти и посвящена вышедшая книга.

Хочется надеяться, что польский форум по еврейскому искусству, прекрасно организованный и прошедший в столь красивом месте, станет доброй традицией — уж слишком редки подобные профессиональные встречи. Нет сомнений, что они активизируют работу и коммуникацию между специалистами, изучающими еврейское искусство в разных странах. Такие встречи необходимы для выработки общих конвенций, отслеживания новых явлений, веяний и методик изучения данной области. Учитывая специфический характер самого конгресса и отсутствие подобных аналогов в Европе, выскажем благодарность его устроителям и лично профессору Е. Малиновскому с искренним пожеланием не останавливаться на этом.

ЄВРЕЙСЬКЕ МИСТЕЦТВО НА 15-МУ ВСЕСВІТНЬОМУ КОНГРЕСІ З ІУДАЇКИ В ЄРУСАЛІМІ

Богдана Пінчевська

Найбільші конгреси та конференції, які стосуються іудаїки, — міждисциплінарної науки, присвяченої дослідженню єврейської культури, — зазвичай відбуваються за межами України. Менше з тим переважна більшість керунків цієї науки, що стосуються вивчення різних аспектів східноєвропейської єврейської історії, — від декоративно-ужиткового мистецтва до історії Голокосту — потребує праці саме в українських музеях, архівах, колекціях та бібліотеках. Тому на П'ятнадцятому Міжнародному Конгресі з іудаїки (The Fifteenth World Congress of Jewish Studies), котрий відбувся з 2 по 6 серпня 2009 року в Єрусалимі, попри незначну кількість учасників з України, згадок про дослідження на українських територіях не бракувало. Здебільшого це були доповіді на основі досліджень в галузях історії, образотворчого мистецтва, музики, а також історії Голокосту.

Сесії тривали щодня, з короткими 20-хвилинними перервами, від 9 години ранку до 19.00 вечора. Приблизно через два роки буде видано серію книг з ілюстрованими статтями кращих доповідачів. У порівнянні з минулим, Чотирнадцятим конгресом, котрий відбувся в Єрусалимі п'ять років тому, в серпні 2005 року, серед присутніх було значно менше учасників з країн СНД, з Україною включно. Зі 196 сторінок програми конгресу, — досить великого за обсягом видання, надрукованого двома мовами: англійською та івритом, — власне переліку учасників сесій відведено 32 сторінки. В Конгресі взяли участь 1407 учасників з країн Західної та Східної Європи, Америки та Близького Сходу. Науковців з українським громадянством серед них виявилось всього три особи: окрім авторки статті, в секції «Мистецтво» доповідали мистецтвознавець з Харкова Євген Котляр та львівський історик і мистецтвознавець Галина Глембоцька.

Перелік назв сесій, власне, і є найдокладнішим описом провідних галузей іудаїки. В п'яти розділах, — Розділ А. Біблійні студії; Розділ В. Історія єврейського народу; Розділ С. Рабиністична література, Талмуд та єврейське законодавство; Історія єврейської думки; Літургія; Розділ D. Мова, література, мистецтво: Середньовічна література; Сучасна література мовою іврит; Єврейська література; Фольклор та Етнографія; Єврейські мови; Ідиш; Єврейсько-арабська філологія; Ладино; Образотворче мистецтво; Музика; театр та кіно; Розділ E. Сучасне єврейське суспільство; вивчення історії Голокосту; Єврейська освіта; Розділ F. Дослідження та розробка проектів: секція латиноамериканського єврейства; дев'ята міжнародна конференція до-

слідження єврейських імен; Двадцять другий конгрес з біблійної філології (Masoretic Studies).

Протягом мистецтвознавчої секції Конгресу прозвучало близько дев'яноста доповідей дослідників єврейського мистецтва з Ізраїлю, Америки, Польщі, країн Балтії, Росії, України та інших держав, де дослідження єврейського мистецтва має суттєві історичні та архівні підстави. Доповіді поділялись на такі теми: іконографія єврейського мистецтва часів Середньовіччя; елементи містики та діалогу релігій в образотворчому мистецтві; опис конкретних пам'яток єврейської культури, що збереглися на територіях країн єврейської діаспори; іудаїзм та сефардське єврейство в образотворчому мистецтві; місце традиції у сучасному єврейському мистецтві; церемоніальне єврейське мистецтво; питання національної самоідентичності в єврейському мистецтві після II Світової війни; сучасні ремінісценції Голокосту в образотворчому мистецтві, тощо.

Керівниками підсекцій виступили: Галіт Нога-Банай («Середньовічне єврейське мистецтво»); Ліхі Хабас («Діалог між ранньохристиянським, візантійським та єврейським мистецтвом»); Елішева Ревел-Негер («Відповідність Традиції в зображеннях середньовічних манускриптів»); Катрін Когман-Еппель («Проблема іконографії в єврейських ілюмінованих манускриптах»); Евелін Коган («Єврейські мотиви періоду раннього ренесансу XIV століття»); Ілля Родов («Архітектура синагог»); Міріам Райнер («Живопис східноєвропейських синагог»); Рудольф Клейн («Взаємодія між єврейським мистецтвом та сусідніми візуальними культурами»); Батшева Гольдман-Іда («Іудаїзм у візуальних мистецтвах: методології вивчення історичних об'єктів»); Кейт Хольц («Єврейське мистецтво XVIII — початку XX ст.»); Еліезер Папо («Сефардське єврейство та візуальна культура»); Маті Мейер («Асиміляція в єврейському мистецтві початку XX ст.»); Міріам Райнер («Що таке традиція в сучасному єврейському мистецтві?»); Інка Берц («Створення образу старого та нового єврейства у XX сторіччі»); колишній львів'янин Сергій Кравцов провів підсекцію «Єврейське мистецтво Центральної та Східної Європи до і після II Світової війни»; Баття Брутін очолила секцію «Єврейське мистецтво та Голокост»; Браха Янів завідувала підсекцією «Єврейське церемоніальне мистецтво»; класик теорії та історії єврейського мистецтва Зіва Амішай-Майзелс очолила підсекцію «Асиміляція та самототожність на початку та в середині XX ст.»; Елен Ландау завідувала підсекцією «Питання самототожності в єврейському мистецтві після II Світової війни»; Кароль Земель очолювала підсекцію «Сучасні рецепції Голокосту в мистецтві».

Можливість витримати відчуття цілковитої маргінальності гуманітарних наук в Україні дають виключно закордонні конференції, на зразок П'ятнадцятого Конгресу, де учасники принаймні не мають підстав для сумнівів у

тому, що наука заради результатів досліджень все ще існує і, як це не дивно для дослідника з українським громадянством, досі когось цікавить.

Докладніша інформація про події, які відбулися під час минулого конгресу, та анонс наступного 16-го конгресу, який планується у серпні 2013 року, розташована на Інтернет-сторінці Всесвітньої Спільки Іудаїки (World Union of Jewish Studies) <http://www.jewish-studies.org/>



1	2
3	4
5	

1. «Відкриті» кулуарні засідання під час Конгресу.
2. На секції єврейського мистецтва. Д-р Ілля Родов (ліворуч) та д-р Сергій Кравцов.
3. Засідання секції єврейського мистецтва. Мистецтвознавці з університету Бар-Ілан: д-р Міріам Райнер та проф. Браха Янів (праворуч).
- 4,5 Неформальний прийом мистецтвознавців — учасників Конгресу на факультеті історії мистецтва Єврейського університету в Єрусалимі. Серед викладачів цього закладу (ф.4) — в центрі ліворуч — д-р Ріна Талгам — директор Центру Єврейського мистецтва та проф. Зіва Амішай-Майзелс (в центрі ліворуч).

Фото Євгена Котляра

КОНФЕРЕНЦІЯ У ЛЬВОВІ ПО ЄВРЕЙСЬКИМ ЕКСПОЗИЦІЯМ В МУЗЕЯХ УКРАЇНИ: ПІДСУМКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Валентина Глебова

Однією з останніх ініціатив Наукового центру Іудаїки та Єврейського мистецтва ім. Ф. Петрякової (м. Львів) став старт нового музейного проекту. Він передбачає збір даних для каталогу іудаїки в музеях України, налагодження двовекторної співпраці, інформування музеїв про можливість отримання цільового гранту на створення окремих єврейських експозицій, пошук спеціалістів-музеєзнавців для подальшого координування і консультування.

Проект реалізовується з метою ознайомлення та вивчення музейних збірок з точки зору наявності в них творів єврейського мистецтва з подальшою їх каталогізацією, публікацією та популяризацією. Адже питання



1. На фото: Мейлах Шейхет (директор Центру — крайній зліва), Дж. Вебер (проф. Оксфордського ун-ту — другий зліва), Я. Дашкевич (1926-2010, видатний український історик та археограф, доктор історичних наук, професор, академік НАН України — крайній справа).
2. Ярослав Дашкевич. Один із останніх виступів видатного вченого...
3,4. Робота наукової конференції.

про збереження творів єврейського мистецтва, які знаходяться в українських музеях, на сьогодні є дуже актуальним, і науковий інтерес до нього постійно зростає.

Першим кроком до ознайомлення з маловідомими пам'ятками єврейської історико-культурної спадщини в рамках оголошеного проекту стало проведення **Науково-практичної конференції «Методологія створення єврейських експозицій в музеях України»** (23 листопада 2009 р.).

Структурно конференція була поділена на тематичні секції:

- Історія, методологія створення та досвід функціонування музейних єврейських експозицій
- Зарубіжний досвід організації та функціонування єврейських музеїв
- Регіональні аспекти історії українського єврейства.

Серед почесних гостей конференції були професор, доктор історичних наук Я. Дашкевич, професор, представник Фонду Ротшильда Дж. Вебер та голова Асоціації єврейських громад та організацій України Й. Зісельс.

Кандидат педагогічних наук, доцент ЛНУ ім. І.Франка О. Караманов виступив з ґрунтовною доповіддю «Атрактивність музейної експозиції як основа її сучасної організації». В ній було докладно проаналізовано значення атрактивності (привабливості для відвідувачів, комфортності у спогляданні та своєрідної самодостатності) як важливого принципу організації експозиції у сучасному музеї, особливу увагу звернено на багатофункціональне значення музейних предметів, способи їхньої інтерпретації у процесі культурно-освітньої роботи.

Сучасні єврейські музеї України були детально та яскраво представлені музейниками з Чернівців (директор Н. Шевченко «Експозиція Музею історії євреїв Буковини»), Галича (завідувач музею С. Кукула «Експозиція Музею караїмської історії та культури м. Галича») та Одеси (кандидат історичних наук, директор Одеського історико-краєзнавчого музею В. Солодова «Єврейські експозиції Одеси: ретроспектива і порівняльний аналіз»). Експозиції цих установ базуються на принципах достовірності, історичної об'єктивності, субетнічності, представляють унікальні матеріали, що змальовують феноменальні характерні риси місцевого єврейства. Завдяки використанню широкого діапазону експозиційних засобів, вони стали конкурентними, атрактивними та туристично привабливими.

Презентацію та характеристику багатой та унікальної за своєю мистецькою цінністю колекції єврейського церемоніального срібла XVIII — початку XX ст. Музею історичних коштовностей м. Києва зробила провідний науковий співробітник Т. Романовська. Музейна колекція налічує близько 400 експонатів і хронологічно охоплює період з початку XVIII ст. до 20-х років XX ст.

1	2
3	4

Багатство, специфіку музейних єврейських експозицій Львова довоєнних часів детально змалював дослідник іудаїки Б. Орач.

Про шляхи формування збірки пам'яток єврейської історії та культури Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського, а також цікаві легенди походження цих предметів розповіла старший науковий співробітник В. Мудрицька.

В доповіді наукового співробітника Володимир-Волинського державного історичного музею Б. Янович йшла мова про одного з відомих діячів хасидського руху в Україні — Шломо Готліба, який жив у XVII ст., розглядалась історія єврейства у Володимирі-Волинському та на Волині. На історії єврейської громади та єврейських матеріалах Музею історії м. Дніпро-дзержинська зосередила свою увагу також науковий співробітник І. Шапочкіна.

Науковий співробітник НЗ «Замки Тернопілля» Л. Шиян познайомила присутніх з «музеєм під відкритим небом» — єврейським цвинтарем XVII-XVIII ст. у Вишневці, наголосивши на унікальності цього пласту єврейсько-української культури та гострій необхідності його дослідження та подальшого збереження.

Аспірантка відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, етнології і фольклористики ім. М. Рильського НАН України Б. Пінчевська розглянула співвідношення медійних та музейних об'єктів у концепціях єврейських музеїв Східної Європи, проаналізувала типи експозицій єврейських музеїв, в якості прикладу добре збалансованої концепції привела модель Музею єврейського мистецтва у варшавському Інституті Єврейської Історії.

Великий інтерес викликали доповіді американської журналістки Н. Федущак, яка представила досвід організації, полярні концепції єврейських музеїв США та кандидата архітектури, доцента ЛНАМ Н. Левкович, яка виступила з розгорнутою медіапрезентацією галицьких корон Тори з різних музейних збірок світу.

Активно обговорювались спроби інтерпретувати, ідентифікувати та пов'язати з конкретними історичними подіями в історії міста музейні предмети: унікальні світлини Е. Доманського (I пол. XX ст.) з портретами жовківських євреїв (аспірантка ЛНУ ім. І. Франка Л. Байбула) та печатку рабина-артефакт з елементами іудейської символіки, який було знайдено під час археологічних розкопок у м. Дубно у 2007 р. (молодший науковий співробітник ДІКЗ м. Дубно Ю. Пшеничний).

Завідувач відділу іудаїки Львівського музею історії релігії М. Мартин свою доповідь присвятив надгробкам із знищеного нацистами старого єврейського цвинтаря м. Снятин. Автор переконаний: результати, отримані

під час пошукових робіт, дають підставу вважати, що на території Снятина могли зберегтися середньовічні єврейські мацеви.

У своєму виступі академічний координатор НЦІЕМ ім. Ф. Петрякової Ю. Опельбаум зробив акцент на участі волинських євреїв в Легіоні УСС. На основі багатьох архівних документів автор доводив, що саме євреї найбільш активно відгукнулися на агітацію за вступ до лав УСС у перші місяці діяльності комісарів Легіону на Волині, становили значну частину одного з підрозділів, хоча це було надзвичайно ризикованою справою.

Всі доповіді викликали жвавий інтерес завдяки високій інформативності, науковій обґрунтованості, важливому позитивному внеску в історичний експурс єврейської присутності в Україні. Експонати єврейської культури, що зберігаються в музеях України, повніше та насиченіше репрезентують барвисту яскраву палітру мистецтва та історії України та чекають їх гідного експозиційного представлення.

**ИУДАИЗМ В СРЕДИЗЕМНОМОРСКОМ КОНТЕКСТЕ.
СЕКЦИЯ ЕВРЕЙСКОГО ИСКУССТВА НА 9-М КОНГРЕССЕ
ЕВРОПЕЙСКОЙ АССОЦИАЦИИ ИУДАИКИ В РАВЕННЕ**

Евгений Котляр

Научная встреча членов Европейской ассоциации иудаики, состоявшаяся летом 2010 года в Италии в девятый раз, соединила сотни ученых со всего мира. Начиная с 1981 г., времени основания этой организации (European Association for Jewish Studies, <http://eurojewishstudies.org/>) подобные конгрессы стали регулярными и уже с конца прошлого века проводятся с периодичностью раз в четыре года. Доброй традицией стало устраивать эти форумы в разных городах Европы, давая возможность той или иной принимающей стране становиться на период подготовки и проведения конгресса столицей европейской иудаики, а главе Оргкомитета — президентом самой Ассоциации. В прошлые годы этот конгресс проходил в Оксфорде (1982, 1984), Берлине (1987), Труа (1990), Копенгагене (1994), Толедо (1998), Амстердаме (2002) и Москве (2006). На этот раз более 300 участников приехали в Равенну, древний религиозный центр христианского мира, город в итальянской провинции Эмилия-Романья. Связывая актуальности очередной встречи ученых с главной темой конгресса «Иудаизм в Средиземноморском контексте», президент EAJС профессор Мауро Перани отметил исключительную географическую и культурную значимость Аппенинского полуострова и Италии как моста между Средним Востоком и Центральной Европой, места жизни старейших еврейских общин Запада после их исторического изгнания из Эрец-Исраэль.

Равенна, возможно, одно из немногих мест в Италии, где нет следов еврейского присутствия (и вопрос, было ли оно вообще!). Но как один из древнейших и величественных городов-памятников ранней христианской культуры, где сохранились во всем своем архитектурном и мозаичном великолепии храмы, начиная с V в., он не имеет аналогов. Бродя по центральным улицам и закоулкам умиротворенного ныне провинциального города, можно представить, каким он был на рубеже IV и V веков, когда стал столицей Западной Римской империи и одним из важнейших центров христианской культуры. И этот поворотный во всей мировой истории период смены римской культуры на византийскую чувствуется во всем. Пока протекала череда бесконечных войн за стратегически важные земли, имевшие прямой выход к Адриатике, это море постепенно отступало, вытесняясь илистыми отложениями и погружением окружа-



1. Пьяцца дель Попполо — главная ратушная площадь Равенны



2. Баптистерий православных (V в.)



3. Палаццо Конгресси (Равеннский филиал Болонского ун-та), одно из мест проведения конгресса

ющих долин в топи, которые едва не стоили жизни всему городу. Благодаря ирригационной системе каналов, которые были проложены в XVII веке, равеннские болота удалось осушить; город со временем утратил свою стратегическую привлекательность, что, без сомнения, спасло и его культурное достояние.

Таким образом, город главных памятников позднеантичной и раннехристианской культуры, знаменитых базилик Сан-Витале, Сан-Аполинаре Нуово, Сан-Аполинаре ин Класе, арианского и неонового (православного) баптистерия, город величественных гробниц и мавзолеев, где нашел свой последний приют Данте Алигьери, стал местом, где с 25 по 29 июля не утихали страсти вокруг судеб европейской иудаики. Стоит сказать и о том, что в тот же период расцвета этой зримой раннехристианской культуры в Равенне на другом побережье Средиземноморья, в Палестине, расцветали и образцы еврейского искусства. Имеем в виду мозаичные полы в синагогах IV — VI вв. в Бейт Альфе, Хаммат-Твери, Циппори и других местах. И эти параллели с влиянием угасающего, но все еще мощного римского наследия, появления нового символического языка стояли перед глазами. Совсем неподалеку от Равенны, в той же земле, в прекрасных средневековых Болонье и Ферраре сохранились старинные еврейские кварталы, кладбища и со-



4. Плакат 9-го конгресса Европейской ассоциации иудаики в Равенне



5. Профессор Мауро Перани, Президент конгресса



6. Торжественное открытие конгресса



7. Регистрация участников конгресса

временные еврейские музеи со старыми синагогами. Здесь же витал иной дух древних образов молодой, оформляющейся религии, дух простоты и величия, чистоты и молодости христианства.

Конгресс захватил весь город, он проходил в нескольких разноразмерных равеннских кампусах Болонского университета. Подчеркнем, что оба университета в Равенне и Болонье были старейшими в мире, основанными в первой трети XII века. Практически все темы, кроме израилюведения, были представлены на секциях конгресса. Круг главных проблем и задач форума концентрировался вокруг библейской истории, литературы и экзегезы, истории и культуры евреев со времен Второго Храма до совре-

менности, еврейской духовной жизни, религии, философии, мистицизма, еврейской книжности и искусства.

Секция еврейского искусства не была на сей раз многочисленной, как четыре года назад в Москве. Изобразительное искусство представляли двенадцать докладчиков. На первую панель «Культура, искусство и вызов военного времени» было вынесено три доклада: «Опасность красоты: Шарлотт Саломон и эстетический опыт» (К. Миллет), «Бриллианты в военной Палестине» (Д. де Вриз) и «Институт Варбурга представляет: «Британское искусство и Средиземноморье» (1941): мгновения еврейской истории в фотографии» (М. Беркович).

Вторая панель «Мосты времен и культур» объединила выступления Е. Котляра («Иерусалимский Храм в итальянском искусстве: модель для восточноевропейских синагог»), который представлял на этой секции Украину, а также болгарскую исследовательницу С. Лозанову («Еврейское кладбище в Софии: прошлое и настоящее»), польского искусствоведа А. Лебет-Минаковску («Ортодоксальный еврейский костюм как манифестация еврейства») и историка архитектуры из Израиля Рудольфа Клейна («Генеалогия основных типов синагог в Австро-Венгрии»).

Доклады третьей панели «Искусство, религиозный дух, конфликты и взаимодействия» представлял также международный состав из Израиля (Ш. Ладерман «Илия: пророк огня, ярости и веры — в искусстве и Аггаде»), Литвы (В. Градинскайте «Барельеф Марка Антокольского: Нападение инквизиции на евреев, во время празднования Песаха: вдохновители и последователи») и Польши (Е. Едлинка «Моше Купферман (1926-2003): живописец света и памяти»).

Заключительные доклады «Размышления об исследовании еврейских иллюминированных манускриптов» (Л.М. Оттоленги) и «Теодор Герцль как еврейский тип. Антропология и эстетика в сионистской аргументации в начале XX столетия» (А. Камчински) определили финальную панель «Стиль, субстанция, эссенция» подытожив искусствоведческий дискурс и усложнив его новыми вопросами, рассуждениями и интерпретациями. Следующая встреча в Париже в 2014 году покажет, насколько продвинулась данная область в открытии и освоении старого наследия и нового этапа в развитии еврейского искусства.

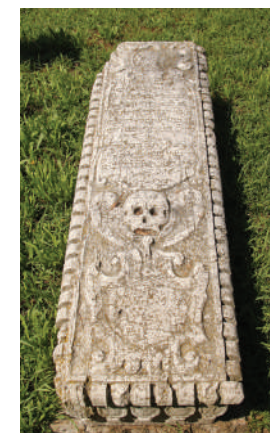
«Еврейская Италия» была открыта для участников конгресса еще накануне, с посещения еврейского гетто в Венеции в районе Канареджо, которое поэтически именуют «еврейская лагуна». Здесь сохранился целый комплекс синагог XVI века, которые были обустроены на верхних этажах многоэтажной жилой застройки и, таким образом, как бы спрятаны от внешнего взгляда. Полуциркульные окна и вынесенные наружу апсиды

с фонарями куполков подчеркивали особое своеобразие конструкций и стилистики синагог Венеции. Ренессанс и барокко, в частности, сильное слияние Бернини производило невероятный эффект органичного рождения еврейской художественности из недр высокого итальянского искусства. Завершением конгресса стал еще один культурный акт памяти еврейскому присутствию в Италии, уходящему в еще более древние времена X — XIII вв. Устроители организовали довольно отдаленную экскурсию по следам еврейской общины Анконы, древнего города-порта на побережье Адриатического моря.

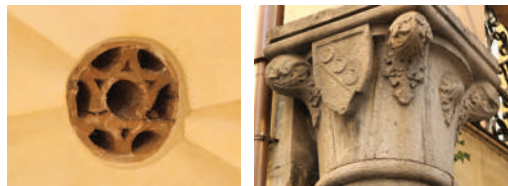
Последующее перемещение в область Венето позволило вновь ощутить восхитительную роскошь Венеции, а также попасть на остров Лидо, где расположено старинное еврейское кладбище с надгробиями, восходящими к XVI веку. Удивительным открытием, которое еще предстоит осмыслить, было наличие в резьбе одного из ранних саркофагов мотива черепа, а во многих других стелах — рыцарских доспехов, обрамлявших итальянскую геральдическую символику и узнаваемые еврейские символы. Они отдаленно перекликались с резьбой восточноевропейских мацев, значительно отличаясь от них своим сюжетным репертуаром и пластикой.

Знакомство с еврейским кварталом соседней Падуи, каменная резьба маскарон и геральдики на капителях, прорезной маген-давид в своде галереи, совмещающий еврейскую гексаграмму с водостоком, все больше и больше убеждали во взаимопроникновенности и тесном сплетении культур, глубокой интеграции евреев в структуру и жизнь итальянских городов. Убеждают в этом и многочисленные итальянские еврейские музеи, где выставлены прекрасные артефакты, свидетельствующие о богатом наследии евреев Италии. Несомненно, что знакомство с этим наследием было еще одним дополнительным бонусом для участников конгресса.

Остается лишь верить, что когда-нибудь украинской иудаике повезет так же, как и украинскому футболу, тем более, что еврейской старины здесь предостаточно. И подобно Евро-2012, Украина на четыре года станет столицей европейской иудаики. Киеву или, скажем, Львову будет доверено принять у себя конгресс. Мировая общественность обратит внимание на гигантский слой все еще сохраняющейся старой еврейской культуры, который тоже станет объектом международного туризма и целевых инвестиций.



- | | |
|---|---|
| 1 | 2 |
| 3 | 4 |
| 6 | 5 |
| 7 | 8 |
1. Венеция. Синагога Кантон. 1532. Апсида со световым фонарем.
 2. Еврейское Гетто Нуово в Венеции, основанное в 1516 г. Здания с арочными окнами — «Ашкеназская» и «Итальянская» синагоги XVI в.
 3-8. Венеция. Еврейское кладбище на острове Лидо и барельефы с геральдикой на еврейских надгробиях.



1-3. Еврейский квартал Падуи



5. Еврейская улица с музеем и синагогой (справа) в Ферраре



4. Еврейский квартал в Болонье с видом на здание еврейского музея



6. Феррара. Пьяццетта Исаака Лампронти (1679-1756), еврейского врача и философа



7-9. Еврейское кладбище в Ферраре



В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО МИРА. ОБЗОР ВЫСТАВОК АРТ-ИУДАИКИ, ОРГАНИЗОВАННЫХ ФОНДОМ АЛЕКСАНДРА ФЕЛЬДМАНА

Евгений Сиваченко

Искусство — это универсальный язык общения, который не только обогащает внутренний мир человека, но и способствует взаимному пониманию, уважению и сближению народов. Именно «общение в прекрасном», как считал Ф. Шиллер, «вносит гармонию в общество, так как оно создает гармонию в индивидуе»¹. Данная аксиома во многом определяет содержание деятельности Международного благотворительного фонда «Фонд Александра Фельдмана», в которой все более значимую роль играют культурно-просветительские проекты, в частности — художественные выставки, знакомящие украинскую общественность с искусством различных народов, проживающих как в нашей стране, так и за ее пределами.

Среди многих десятков таких выставок, осуществленных Фондом в рамках деятельности его структурного подразделения — галереи «АВЭК» в Харькове, а также на выставочных площадках крупнейших музеев Украины, отдельную часть составляют экспозиции произведений искусства и предметов старины из частного собрания главы Фонда, А.Б. Фельдмана, которые собирались в течение двух последних десятилетий. Несколько лет назад это обширное собрание, объединяющее почти три тысячи памятников истории и культуры Запада и Востока, трансформировалось в музейный проект Фонда — The Feldman Collection², что следует рассматривать как практическое воплощение идеи открытости частных коллекций, стремления сделать собранные в них культурные ценности достоянием широкой публики.

Среди культурно-просветительских акций Фонда Александра Фельдмана, проводившихся в последние годы в харьковской галерее «АВЭК», особое место занимают выставки арт-иудаики, направленные на популяризацию еврейской культуры и искусства, содействие формированию толерантных отношений и профилактике национального экстремизма в Украине. Эти выставки были основаны на многолетнем и целенаправленном собирании предметов еврейского церемониала и, особенно, произведений еврейских художников, равно как и художников «другой крови», которые обращались к еврейской теме в своем творчестве. Многие из представленных в коллекции мастеров, оставили след не только в еврейской художественной культуре, но и вошли в соцветие имен мирового искусства³. Помимо знакомства широкого зрителя с шедеврами искусства,

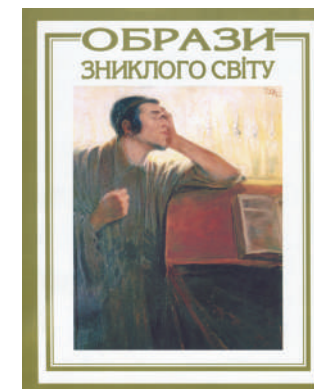
каждая из этих выставок наглядно продемонстрировала, сколь актуальна и востребована такая форма межкультурной коммуникации в нашей многонациональной и поликультурной стране. Особенно это важно с учетом стремления Украины в мировое цивилизационное пространство, при все еще существующих внутренних противоречиях, инерции сознания, досужих стереотипах и предрассудках, в том числе и в сфере межэтнических отношений.

Первой подобной акцией, представившей харьковчанам и гостям города выставку еврейского изобразительного искусства был выставочный проект «Мадрегот» (ивр. — «ступени»), состоявшийся в 2000-м году и посвященный 10-летию юбилею возрождения харьковской еврейской общины и синагоги (куратор проекта — А.М. Ильин). На самой выставке, а также в ее каталоге⁴ зритель мог увидеть произведения художников разных поколений и художественных школ, отображавших разнообразные аспекты жизни и быта еврейского народа. Среди авторов были Владимир Маковский, Мане-Кац, Магда Франк, Генрих Керн, Соломон Гершов, Иегуда Пэн, Эдуард Франкфорт, Карел Строфф, Карл Остерзетцер, харьковский художник Моисей Фрадкин. Значительная часть представленных работ анонимных художников свидетельствовала о большой предстоящей работе по атрибуции и изучению этих произведений. Но вместе с тем, перед зрителями предстал огромный самобытный мир еврейской религии, традиции, национального характера и быта, который исчез в Холокосте.

Следующая выставка «Образы исчезнувшего мира» (28 марта — 22 апреля 2004 г.) проходила в рамках Дней еврейской культуры в Харькове. Первоначально она была организована во Львовской галерее искусств (кураторы Вита Сусак и Галина Глембоцкая), на базе коллекций нескольких львовских государственных музеев и частных собраний⁵. После этого, Фонд Александра Фельдмана выступил с инициативой демонстрации этого проекта в галерее «АВЭК», где в итоге было представлено более 200 произведений живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства из фондов Львовской галереи искусств, Львовского исторического музея, Львовского музея этнографии и художественного промысла, Львовского музея истории религии. Помимо работ художников-евреев (включая братьев Готтлибов, Вильгельма Вахтеля, Зигмунта Менкеса, Бруно Шульца), здесь экспонировались работы мастеров других национальностей, посвященные еврейской теме. Вся экспозиция по замыслу создателей, была разделена на четыре части, которые отображали основные стороны довоенной еврейской жизни Галиции: религии, быта, экономики и культуры. Эти разделы получили соответствующие названия: «Синагога», «Штетл», «Эмансипация», «Искусство»⁶. Одним из ключевых экспонатов харьков-



1. Каталог выставки
«Мадрегот. Выставка еврейского
изобразительного искусства»
(куратор проекта А. Ильин). 2000



2. Каталог львовской выставки
«Образы исчезнувшего мира»
(кураторы В. Сусак и Г. Глембоцкая). 2003.
Презентация выставки в АВЭК — 2004



3. Афиша выставки
«Шагал и другие. Иудаика
в изобразительном искусстве
конца XIX — XX вв.». 2007



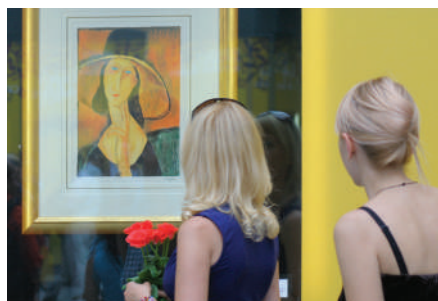
4. Александр Фельдман передает в дар
Харьковскому художественному музею
одну из литографий Марка Шагала
из цикла «Иерусалимские витражи» (1962)
(На открытии выставки «Шагал и другие»,
30 марта 2007 г.)



5. Обложка буклета выставки
«Золотая менора. Еврейская тема в
изобразительном искусстве
конца XIX — XX в.», 2009



6. Афиша выставки
«Шедевры мирового искусства.
Парижская школа». 2010



7. Фоторепортаж выставки
«Парижская школа». Июль 2010



7. Фоторепортаж выставки «Парижская школа». Июль 2010 (продолжение)

ской выставки, ставшим не только зрительским центром, но и идейным фокусом всей экспозиции, было монументальное полотно поляка Станислава Фабьянского «Еврейский погром в Киеве в ноябре 1905 г.» (1906).

Одновременно в Харьковской хоральной синагоге открылась экспозиция, на которой были представлены 60 произведений живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства из собственной коллекции Александра Фельдмана. (После закрытия этой выставки основная часть произведений, в частности, ритуальной иудаики перешла в постоянную экспозицию синагоги и ныне размещена в выставочных витринах центрального холла). Обе экспозиции, представившие широкое разнообразие художественных школ, стилей и жанров, звучали в унисон и стали масштабным событием в культурной жизни не только Харькова, но и всей страны. Их объединяла атмосфера грусти по исчезнувшему, но

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗ СОБРАНИЯ АЛЕКСАНДРА ФЕЛЬДМАНА



1. Карл Шлейхер. Толкователи Талмуда (Спор). Вторая половина XIX в. Картон, масло. 25.7х32.



2. Артур Кольник. Жертвоприношение Исаака. 1950-е. Картон, масло. 55х30



3. Мане-Кац. Ученик иешивы. 1926. Бумага, пастель. 64х39



4. Иссахар-Бер Рыбак. Еврейская свадьба. 1930-е. Холст, масло. 15.5х22



5. Соломон Кишиневский. Лавочник. 1903. Бумага, смешанная техника. 23х15.5



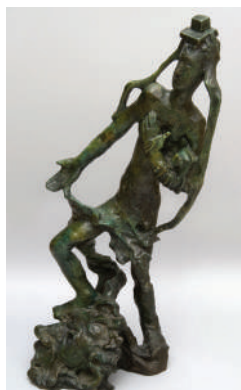
6. Соломон Гершов. Из цикла «Праздники». Бумага, смешанная техника. 26х36



7. Марк Шагал. Колено Леви. (Из цикла «Иерусалимские витражи»). 1962. Бумага литография. 33х23.5



8. Пауль Ковальчевски. Моисей. Конец XIX — начало XX в. Бронза, литье. Выс. 39



9. Мане-Кац. Давид и Голиаф. 1945. Бронза, литье. Выс. 79,5



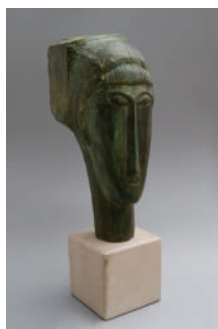
10. Леонид Зильбер. Еврей с козой. Вторая половина XX в. Бронза, литье. Выс. 36



11. Ники Инбер. Три поющих еврея. Вторая половина XX в. Бронза, литье. Выс. 20



14. Хана Орлова. Материнство. 1914. Бронза, литье. Выс. 55



12. Сальвадор Дали. Золотая Менора. 1980. Бронза, литье, золочение. Выс. 45
13 Амедео Модильяни. Голова. 1910-е. Бронза, литье. Выс. 49

оставшемуся в произведениях искусства и памяти народа миру еврейского местечка, который стал сегодня мифологемой еврейского идиллического Бытия. Несмотря на социальный трагизм и погромы, в сознании наших современников еврейский штетл навсегда остался запечатлен как компактный еврейский микрокосм и колыбель нынешней еврейской цивилизации, потерянный для евреев Рай⁷. Мы воспринимаем его как в реальном, так и былинном времени и пространстве, где жизнь евреев была цельной и патриархальной, простой и трогательно наивной, и одновременно проникнутой хасидской мистикой и вековым укладом, насыщенной подлинно еврейскими ценностями. Еврейское местечко стало источником вдохновения для целой генерации художников-евреев эпохи модернизма, соединив воедино законы и традиции Торы, еврейское фольклорное наследие и художественный авангард.

Вероятно, подобные ощущения вызвала у многих посетителей и следующая выставка «Шагал и другие. Иудаика в изобразительном искусстве конца XIX — XX вв.» (галерея «АВЭК», 30 марта — 31 мая 2007 г.), представившая почти 90 произведений живописи, графики и скульптуры из собрания Александра Фельдмана и ряда зарубежных коллекций⁸. Центральное место в экспозиции занимали работы Марка Шагала и художников его круга: друзей и просто коллег по Парижской школе (Хаима Сутина, Моиса Кислинга, Ханы Орловой, Пинхуса Кременя, Мишеля Кикоина, Мане-Каца, Альберта Вейнбаума, Иссахара-Бер Рыбака, Александра Френеля, Артура Кольника), первого учителя живописи (Иегуды Пэна), учеников (Нины Айзенберг, Соломона Гершова). Среди произведений самого Шагала особое внимание привлекала работа «Молящийся еврей» (1975).

Удивительна история этой выставки. В связи с повышенным интересом зарубежных коллекционеров и отечественных ценителей искусства она продлевалась трижды, «затянувшись» в итоге на два месяца. Количество работ в экспозиции, пополнявшейся чуть ли не ежедневно, выросло за это время почти в два раза. Соответственно расширились и круг экспонентов (32 имени), а также хронологические рамки выставки. Наряду с еврейскими художниками разных поколений, стилей и направлений здесь были представлены и мастера, имевшие другие этнические корни, но обращавшиеся к еврейской тематике. После завершения выставки произведения из зарубежных коллекций были выкуплены Александром Фельдманом с тем, чтобы экспонировать их на последующих выставках в Украине, а в будущем — выставить в музее частных коллекций, который планируется открыть в Харькове. Некоторые из этих работ меценат тогда же подарил Харьковскому художественному музею.

Панорамний обзор развития еврейского искусства дала выставка «Золотая Менора. Еврейская тема в изобразительном искусстве конца XIX — XX в.» (галерея «АВЭК», 29 апреля — 27 мая 2009 г.). Экспозиция включала более 100 произведений живописи, графики и скульптуры (40 авторов), посвященных истории, культуре и традициям еврейского народа. Здесь были работы целого ряда мастеров старого поколения, в т.ч. Исидора Кауфмана, Карла Остерзетцера, Лессера Ури, Йозефа Израэля, Иегуды Пэна, Соломона Кишиневского, представителей Парижской школы — Марка Шагала, Моиса Кислинга, Иссахара-Бер Рыбака, Мане-Каца (Иммануэля Каца), Альберта Вейнбаума, Александра Френеля (Ицхака Френкеля), Ильи Павиля, Артура Кольника, классиков советского авангарда — Натана Альтмана, Нины Айзенберг, Соломона Гершова, и израильских художников — Моше Кастеля, Якоба Штейнхардта, Нахума Гутмана, Марселя Янко, Иосела Бергнера.

Помимо произведений художников-евреев на этой выставке, как и на прошлых, были представлены и работы знаменитых мастеров «других культур», включая Владимира Маковского, Сергея Васильковского, Германа Керна, Карла Шлейхера, Юзефа Панкевича и Сальвадора Дали, посвященные еврейской теме. Выполненный в характерной манере Дали бронзовый позолоченный семисвечник, получивший известность как «Золотая Менора» (1980), являлся одним из центральных экспонатов выставки. Знаменитый сюрреалист, успешно проявивший себя и в качестве скульптора, задумывал свою «Менору» как воплощение духовной силы еврейского народа, и одновременно как символ гармонии между народами, что как нельзя лучше отражало главную идею всей экспозиции.

Очень представительной и неожиданной по подаче была и следующая выставка — «Шедевры мирового искусства. Парижская школа» (галерея «АВЭК», 9 июля — 25 сентября 2010 г.), хотя она и ограничивалась лишь кругом мастеров «парижского» авангарда (25 имен). Состав экспозиции, включавшей почти 100 разножанровых произведений живописи, графики и скульптуры из собрания Александра Фельдмана, в полной мере отражал стилистическую разнородность Парижской школы (Ecole de Paris) — одной из самых ярких, сложных и во многом судьбоносных явлений европейской культурной жизни XX века, а по существу — стихийно сложившегося сообщества молодых художников разных национальностей, поселявшихся в столице Франции начиная с 1900-х годов. Весьма заметную роль в нем играли именно еврейские художники-эмигранты, в том числе и выходцы из Восточной Европы, стремившиеся найти в Париже более благоприятные условия для творчества.

Несмотря на громкие имена авторов произведений, представленных в экспозиции (Марк Шагал, Хаим Сутин, Амедео Модильяни, Пабло Пи-

кассо, Моис Кислинг, Пинхус Кремень, Мишель Кикоин), главный акцент выставки был смещен на творчество Мане-Каца, Иссахара-Бер Рыбака, Адольфа Федера, Александра Френеля, Александра Альтмана, Исаака Пайлеса, Альберта Вейнбаума, Марка Стерлинга, Артура Кольника, Жака Готко (Якова Готковского), Сони Делоне, Ханы Орловой, Авраама Берлина и других «парижан», родившихся на территории нынешней Украины. Национальные корни по-разному определяли характер их творчества. Такие художники, как Мане-Кац, Рыбак и Кольник, ощущавшие до конца своей жизни неразрывную связь с богатым и своеобразным миром еврейского местечка, неизменно отражали его в своих произведениях, другие же оставались весьма далекими от национальной тематики. К сожалению, многие из этих мастеров не представлены в украинских музеях, и их имена остаются малоизвестными для широкой публики.

Выставка проводилась в формате «open-air», что как нельзя лучше соответствовало ее идее — воссоздать антураж того времени и способствовать более живому восприятию творчества «парижан». Посетители смогли погрузиться в романтическую атмосферу Парижа 1910-1930-х годов и собственными глазами увидеть подлинные шедевры, на создание которых вдохновляла художников европейская художественная столица.

Концепция этой выставки логично вытекала из идеи культурно-просветительского проекта Фонда Александра Фельдмана с символическим названием «Возвращенные имена». Сам меценат в одном из своих интервью так сформулировал ее суть: «Эти художники родились на нашей земле, учились, делали здесь первые шаги в искусстве, однако получили признание в Париже... Вправе ли мы забыть этих людей, помнивших свою родную землю и прославлявших ее в Европе? Можем ли мы молча отдать их имена другим странам? Конечно же, нет. Их произведения должны быть в наших музеях, в наших коллекциях, на наших выставках, на страницах различных изданий. Это и есть восстановление справедливости — возвращение на родину в созданных ими произведениях искусства»⁹.

Произведения мастеров Парижской школы из собрания Александра Фельдмана неоднократно экспонировались и на столичных выставочных площадках. Так, на *Второй Международной художественной выставке «Арт-Киев 2007»* (Украинский Дом, 1-11 ноября 2007 г.) были показаны 8 избранных полотен Рыбака, Мане-Каца и Кольника¹⁰, а на *Первом Большом Антикварном Салоне* (Украинский Дом, 5-14 сентября 2008 г.) — 24 живописных, графических и скульптурных работы Шагала, Сутина, Кислинга, Кикоина, Кременя, Мане-Каца, Кольника, Рыбака, Федера, Френеля, Эпштейна, Орловой и некоторых других мастеров (всего 17 имен)¹¹.

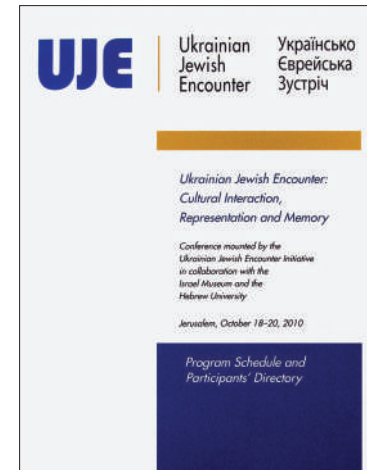
Проект «Возвращенные имена» не ограничивается только экспонированием работ еврейских мастеров Парижской школы и только уроженцами Украины. Он ориентирован и на более широкий диапазон задач, и на более обширный круг художников, и на более мощный пласт культуры евреев Восточной Европы, давшей миру столько ярких имен. В рамках данного проекта публикуются биографические и тематические статьи, основанные на материалах коллекции Александра Фельдмана. Ведется подготовка к изданию альбома-каталога всего собрания и иллюстрированной монографии, посвященной жизни и творчеству «галицкого Шагала» — Артура Кольника. И, конечно же, готовятся новые выставки. Возвращаясь к теме иудаики, подчеркнем снова, что все вышеуказанные и планирующие в будущем экспозиции — это не только презентация выдающихся имен и произведений, но и реквием тому ушедшему еврейскому миру, из которого вышли эти мастера, и который успели зафиксировать в своем творчестве незадолго до его уничтожения.

Примечания:

1. Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т. / Ф. Шиллер. — М., 1957. — Т. 6. — С. 355-356.
2. Подробно о коллекциях, деятельности, последних событиях, акциях и перспективах работы музейного проекта Фонда — The Feldman Collection см.: <http://www.feldmanmuseum.org/>
3. Сиваченко Е. Эпос. Лирика. Драма. Произведения еврейских художников в коллекции Александра Фельдмана / Е. Сиваченко // Антиквар. Журнал об антиквариате и коллекционировании. — К., 2009. — № 7-8 (33-34) июль-август. — С. 42-47.
4. Мадрегот. Выставка еврейского изобразительного искусства. Каталог. — Харьков: Галерея «АВЭК», 2000. — 36 с.
5. Образы зниклого світу. Євреї Східної Галичини (середина XIX — перша третина XX ст. Каталог виставки зі збірок Львівської галереї мистецтв, Львівського історичного музею, Музею етнографії та художнього промислу, Музею історії релігії, приватних колекцій. — Львів: Центр Європи, 2003. — 108 с.
6. Сусак В. Образы зниклого світу / В. Сусак // Образы зниклого світу. Євреї Східної Галичини (середина XIX — перша третина XX ст.) — С. 6.
7. См.: Rothenberg J. Demythologizing the Shtetl / J. Rothenberg // Midstream. 1981. — Vol. 27. — #2 (March). — P. 25-31.
8. Шагал и другие. Иудаика в изобразительном искусстве конца XIX — XX вв.: Каталог выставки. — Харьков: МБФ «Фонд Александра Фельдмана», 2007.
9. Паризькі українці повертаються додому // Art-Ukraine. — 2008. — №5 (6). — С. 118-119.
10. Арт-Київ 2007: Каталог виставки. — Київ: Український Дім, 2007.
11. Великий Антикварний Салон — The Great Antiques Salon: Каталог. — Київ: Art-Ukraine, 2008.

УКРАЇНСЬКО-ЄВРЕЙСЬКА ЗУСТРІЧ В ЄРУСАЛИМІ

Віра Сусак



1. Українсько-єврейська зустріч.
Програма конференції та
інформація про учасників.
Єрусалим, жовтень 2010

Науково-практична конференція «Українсько-єврейська зустріч: культурна співпраця, репрезентація і пам'ять» відбулася в Єрусалимі 18 — 20 жовтня 2010 р. Конференція була організована «Ініціативою Українсько-єврейської зустрічі» (Ukrainian Jewish Encounter Initiative) спільно з Музеєм Ізраїлю та Єврейським університетом в Єрусалимі.

«Українсько-єврейська зустріч» — міжнародне об'єднання, що виникло в Канаді у 2008 р., поєднавши вихідців з України — спадкоємців єврейської та християнської культурних традицій. Це — приватна ініціатива, базована на переконанні, що «обидва народи збагатяться, якщо краще зрозуміють свій спільний та індивідуальний історичний досвід у всій його складності». Головою об'єднання і основним спонсором є відомий канадський підприємець Джеймс Тімерті (James C. Temerty).

Спів-директорами виступають Адріан Каратницький (Adrian Karatnycky), старший співробітник Атлантичної Ради США, дослідник демократичних процесів і прав людини на пострадянському просторі, та історик Алті Родал (Alti Rodal). За логістику та організаційну підготовку заходів відповідає Рая Шадурська (Raya Shadursky). «Українсько-єврейська зустріч» намагається залучити до діалогу і глибшого розуміння стосунків між двома народами вчених, громадських лідерів, митців з України, Ізраїлю та в діаспорах з огляду на історичне минуле та на перспективи розвитку цих стосунків у майбутньому. Об'єднання вже провело кілька заходів: у 2008 р. на базі університету Торонто відбулася конференція на тему «Стан українсько-єврейських академічних досліджень»; у червні 2009 р. в Зальцбурзі пройшла конференція «Українсько-єврейська історія та відносини від XVI ст. до 1921 р.»; в грудні 2009 р. в Оксфордширі темою для обговорення став «Міжвоєнний період: Голодомор та Великий терор 1930-х рр.».



2. Повернення з Віфлеєму: Д.Горбачов, В.Сусак, С.Дяк, Г.Касьянов, М.Маринович, Р.Чмелик



3. Єврейський університет в Єрусалимі. Олександра Гнатюк, Ярослав Грицак, Шимон Редлік



4. Яд Вашем. Георгій Касьянов, Сергій Тримбач, Дмитро Горбачов



5. Яд Вашем. Олександра Гнатюк (РП) біля стіни з іменами Праведників Світу, де викарбуване ім'я її бабці Є.Левковської

Конференція в Єрусалимі в жовтні 2010 р. зібрала понад 50 науковців та громадських діячів з України, Ізраїлю, США, Канади, Польщі, Росії та Франції. Основна проблематика конференції була зосереджена на культурних взаєминах та взаємовпливах і згрупована за наступними напрямками:

1. Українсько-єврейська культурна співпраця та її результат в українському і єврейському релігійному мистецтві та архітектурі України;
2. Історичні та соціальні аспекти хасидизму в Україні;
3. Етнографічні експедиції, присвячені єврейській культурній спадщині на території України;

4. Українсько-єврейська взаємодія і взаємний вплив на мову, фольклор, літературу, мистецтво та кінематограф;

5. Перспективи діалогу і взаємного порозуміння щодо історичної пам'яті.

Розпочалася конференція в аудиторії музею Ізраїлю доповідями істориків-медієвістів професора П.Магочі (Торонто) та О.Кулика (Єрусалим) про найдавніші перетини євреїв і східних слов'ян у X — XV ст. Далі історики домінували ще на кількох секціях. С.Дяк (Львів) зупинилася на єврейському минулому Львова і його присутності у сучасному ландшафті міста; Г.Касьянов (Київ) торкнувся символіки і репрезентацій трагічних подій у Баб'єму Яру; М.Цариник (Торонто) розповів про щоденники А.Любченка. Привернула увагу доповідь Я.Грицака (Львів) про образ євреїв в рутенській/українській народній культурі і його теза, що варто відрізнати прояви погромного від програмного антисемітизму. Літературознавчий блок був представлений виступами В.Радущкого (Єрусалим) про старозавітні парафрази і алюзії в поезії Т.Шевченка; І.Барталя (Єрусалим) про образи «українця» в їдиш та єврейській літературі; М.Шкандрія (Манітоба) про образи «єврея» в українській літературі.

Питання хасидизму в Україні висвітлювали Д.Ассаф (Тель Авів) та Е.Мухавська-Шнаппер, яка готує на 2012 р. виставку про хасидське життя і традиції в музеї Ізраїлю. Єврейські етнографічні експедиції в Україні з історичної перспективи і з досвіду останніх десятиліть аналізувалися вченими Б.Лукінім (Єрусалим), В.Димшицем (Петербург), Д.-Б.Керлером (США). В.Москович (Єрусалим) торкнувся українсько-їдишистських мовних контактів, Л.Шолохова (Нью Йорк) продемонструвала українські впливи на хасидську музику.

Кілька виступів було присвячено єврейським музейним збіркам: тим, що були створені ще до війни і що формуються зараз. Р.Чмелик (Львів) розповів про юдаїку у Львівському музеї етнографії та художніх промислів, про її презентації в Україні та закордоном за останні роки. Директор київського Центру досліджень історії та культури східноєвропейського єврейства Національного університету «Києво-Могилянська академія» Л.Фінберг повідомив про новостворені єврейські музеї в Одесі, Чернівцях, Києві та Дніпропетровську. А.Станковський (Варшава) представив майбутній Музей історії польських євреїв, що будується у столиці Польщі, і проект «Віртуальний штетл», який започатковано працівниками музею з включенням території сучасної України.

Виступ філософа К.Сігова (Київ), який зупинився на етичних аспектах філософії Е.Левінаса, мав особливе звучання в рамках цієї конференції. Тема сприйняття *іншого* була головною і у виступі О.Гнатюк, що торкав-

ся спогадів львів'ян часів Другої світової війни. До реінтеграції єврейської складової в історію і культуру Галичини закликав Т.Возняк (Львів), що він і намагається робити як головний редактор часопису «Ї». В стінах музею Ізраїлю звучали мудрі голоси відомих правозахисників, давніх приятелів М.Мариновича (Львів) та Й.Зісельса (Київ).

Акцент на культурних взаємовпливах обумовив участь у цій конференції поважних істориків мистецтва та архітектури. Генеалогію та прояви українсько-єврейських взаємовпливів у релігійному мистецтві та архітектурі простежували прихильники іконологічного підходу. І.Родов (Ізраїль) порівняв зображення Божого провидіння в християнському та єврейському мистецтві XVII — XVIII ст. на українських землях. Тема доповіді Б.Хаймовича (Єрусалим) стосувалася розписів синагог на території України у міжвоєнний період, і в першу чергу нещодавно відкритого унікального ансамблю розписів синагоги в с.Новоселиця біля Чернівців. Питання збереження цих розписів — консервації, чи перенесення до іншої синагоги в Чернівцях — стало однією з головних тем кулуарних дискусій та спеціального засідання. І.Сергєєва (Київ) навела приклади впливів українського орнаментального народного мистецтва на оздоблення пінкасім (записних книг єврейських громад), що зберігаються в бібліотеці ім. В. Вернадського. Т.Губка (США) проаналізував українські та єврейські впливи в архітектурі та розписах дерев'яних синагог XVI — XVIII ст. Колишній львів'янин, відомий дослідник архітектури С.Кравцов (Єрусалим) присвятив свій виступ світській споруді Єврейської лікарні у Львові (1898-1912), розглянувши її як приклад «єврейської» архітектури, збудованої «інтернаціональною» командою.

Кілька доповідей стосувалося початку XX ст. — періоду бурхливого розвитку і модернізації як єврейського так і українського мистецтва. Д.Горбачов (Київ) супроводив свій виступ «Вчителі та учні: українські авангардисти Екстер та Богомазов і київське середовище єврейських кубофутуристів (Епштейн, Шор, Шифрін, Рабинович, Лисицький), 1918-19120» багатим ілюстративним матеріалом. Також на візуальних аргументах — прикладах творів єврейських та українських митців базувалася доповідь В.Сусак (Львів) щодо паралелей у спробах творення «національних стилів» в українському та єврейському мистецтві в першій третині XX ст. Голова Співки українських кінокритиків С.Тримбач (Київ) привернув увагу до мотивів єврейської міфології в творчості О.Довженка 1920-1940-х рр. і пожвавив академічне середовище, заакцентувавши на еротичності фільмів великого режисера.

Для учасників конференції була проведена екскурсія по залах музею Ізраїлю. Рут Аптер-Габріель, колишній куратор відділу рисунків та гравюр,

показала мистецтвознавцям взірці єврейського народного мистецтва, зібрані підчас етнографічних експедицій Ан-ського та графічні роботи художників Культур-Ліги зі збірки музею. Поєднання східноєвропейської єврейської та української музичних традицій лунало вечорами у виконанні двох музикантів з США — нащадка клейзмерів Майкла Альперта та віртуоза-бандуриста Юліана Китастого. Учасники конференції відвідали Меморіальний комплекс «Яд Вашем», а в останній день оглянули корпуси та територію Єврейського університету, звідки відкривається величний вид на Єрусалим. Було б неправдою сказати, що підчас цієї зустрічі вдалося уникнути гострих моментів стосовно болючого минулого. Але правдою було те, що учасники усвідомлювали свою відповідальність за майбутнє.

Більш детальну інформацію про цей форум можна знайти на сайтах: <http://ujeicontent.squarespace.com>, <http://muzejew.nxt.ru/New-Vstrecha-En.html>

**МАРК ЭПШТЕЙН. ВОЗВРАЩЕНИЕ МАСТЕРА.
Ретроспективная выставка
в Национальном художественном музее Украины**

Юлия Захарчук

Пафос нынче не в моде, но открытие 17 декабря 2010 г. в залах Национального художественного музея Украины ретроспективной выставки одного из наиболее значительных художников первой половины XX в. Марка Эпштейна после десятилетий забвения стало воистину масштабным событием в культурной жизни Киева и Украины.

В день вернисажа выпал первый снег, что парализовало движение транспорта, но не помешало культурной общественности Киева собраться, обменяться впечатлениями от необычной экспозиции, поразиться высокому уровню произведений мастера, поразмышлять о его трагической судьбе под негромкие и щемящие звуки флейты солистки Национального симфонического оркестра Украины А. Синяковой. Неизбежная суета, берущие интервью журналисты ведущих украинских телеканалов не заслонили торжественности момента — важности возвращения наследия выдающегося художника в отечественный культурный контекст. Об этом говорили на официальной церемонии открытия выступающие — Анатолий Мельник (Генеральный директор НХМУ), Леонид Финберг (директор Центра исследований истории и культуры восточноевропейского еврейства Национального университета «Киево-Могилянская академия», инициатор проекта), Даниил Никитин (сокуратор выставки). Дух приподнятости коснулся и публики, среди которой были известные искусствоведы — Ольга Петрова, Олег Сидор-Гибелинда, Галина Скляренко, журналист и телеведущий Анатолий Борсюк, коллекционер Лев Дробязко, художники Олег Животков, Олег Черный, Борис Егизарян, глава Союза кинематографистов Украины Сергей Трымбач, сотрудники Национальной библиотеки Украины им. В.И. Вернадского, студенты Киево-Могилянской академии и Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры, сотрудники польского и французского посольств.

«М. Эпштейн — чудесный рисовальщик и стилист, хотя в его стилизациях есть странная смесь. Он более уравновешен, чем Рыбак, а в его композициях больше замкнутости; в его графике много сочности и четкости, ведь недаром же он хороший скульптор, который чувствует форму монументально», — так на заре творческой биографии 17-летнего юноши прозрел сущностные моменты его последующего творчества выдающийся искусствовед Яков Тугенхольд в рецензии на выставку молодых художников Киева¹.

Впоследствии Марк Эпштейн реализовал себя не только как скульптор, но и график, театральный художник, оформитель книг, живописец. Закончив Киевское художественное училище в 1918 г. по классу скульптуры, он попал под влияние «эмиссара» французского искусства Александры Экстер, занимаясь в ее студии. Его работы начала 1920-х годов, как скульптурные, так и графические, несут печать кубизма. В 1918 г. он вошел в Художественную секцию Культур-Лиги, ядро которой составили Иссахар Бер Рыбак, Борис Аронсон, Александр Тышлер, Ниссон Шифрин, Исаак Рабичев. Вдохновленные идеей возрождения еврейской национальной культуры, все они прошли через увлечение кубофутуризмом, искали архетипы национального творчества.

По мнению большинства исследователей творчества Эпштейна, годы деятельности Культур-Лиги были для него, как художника, наиболее продуктивными. Именно тогда появились известные графические и скульптурные произведения, которые принесли ему признание. В 1919 г. М. Эпштейн начал преподавать, а с 1923 г. возглавил студию при Художественной секции Культур-Лиги, переименованную позднее в Еврейскую художественно-промышленную школу и отдавал силы ученикам вплоть до ее закрытия в 1931 г. Как график он также сотрудничал с киевским издательством «Культур-Лига», выпускавшим книги на идиш, был постоянным художником журнала «Фрейд», который выходил в Киеве в 1922-1925 гг.

Одновременно он оформляет ряд театральных постановок; среди этих работ наиболее известны серия костюмов для пьесы «Ристократн» по Шолом-Алейхему (режиссер М. Норвид в Харьковском ГОСЕТе (1927-28 гг.) и театральные эскизы к комедии-фарсу «Цвей Кунилемлах» (по пьесе А. Гольдфадена киевского театра «Кунствинкл» (сер. 1920-х гг)). В них предстают выразительные образы обитателей штетла, чьи детали одежды, типы лиц, причесок, экспрессивные жесты, гротескная мимика призваны создать четкие социально-психологические портреты, ярко-типичные и рельефные.

В середине 1920-х годов он разрабатывает еврейскую тематику в станковых графических композициях, создавая типичные образы местечковых евреев-ремесленников («Столяр», «Портной», «Плотники»). Особое место занимают композиции, в которых автор гиперболизирует художественный язык: «Циркачка с гириями», «Борцы», «Тяжелоатлеты» и др.

В конце 1920-х годов он посещает еврейские колонии в Крыму и создает серию из более чем 100 графических листов, в которых все больше проявляется тяготение к монументально-синтетическому видению. В процессе развития его творчество естественным образом претерпевало стилистические изменения. Нельзя не согласиться с Ольгой Лагутенко, что

«направленность творчества художника от кубизма к неоклассике через неопримитивизм, условную геометризацию форм вписывается в общее развитие европейского искусства в русле модернизма 1910-х — нач. 1930-х годов. Акцентирование национальной тематики добавляет неповторимость прекрасным художественным образам...»².

В 1932 г. гонимый за «национализм» и «формализм» художник вынужден уехать в Москву, и на этом заканчивается плодотворный киевский период его творчества. В Москве он работает в духе соцреалистической монументальной скульптуры, возглавляет до 1937 года мастерскую по изготовлению парковых и декоративных скульптур. Лишь на время эвакуации в Киргизию во время войны он покидает Москву, после войны вновь возвращается в советскую столицу, где и умирает в безвестности в 1949 г.

Национальный художественный музей Украины обладает уникальной, многочисленной коллекцией произведений М. Эпштейна, которая была передана музею в 1965 году сестрой мастера Августой, живущей в Москве и сохранившей наследие брата. Известный исследователь искусства авангарда, тогда главный хранитель музея Дмитрий Емельянович Горбачев привез эту коллекцию в папках в Киев и тогда же предпринял безуспешную попытку ее выставить. Часть работ из этой коллекции была также передана в Музей театрального, музыкального и киноискусства, а часть архива художника — в Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины. Отдельные произведения художника начали выставлять лишь после перестройки, в основном на зарубежных выставках украинского авангарда.

Так драматически сложилась судьба Эпштейна, что ни при жизни, ни после смерти он не был удостоен персональной выставки. Этот факт накладывал на всех организаторов проекта дополнительную ответственность. Хотелось компенсировать эту несправедливость яркой, необычной подачей его работ.

Инициатива Леонида Финберга сделать, наконец, персональную выставку выдающегося сына двух культур — еврейской и украинской — встретила горячую поддержку и энтузиазм сотрудников НХМУ.

Коллегиально был сделан отбор работ для выставки и для альбома-каталога, который стал весомой частью проекта по возрождению имени Эпштейна. Альбом, подготовленный Александрой Межевикиной (Центр исследований восточноевропейского еврейства) был успешно презентован на открытии выставки³. В него вошли отдельные емкие статьи современных исследователей творчества художника (Г. Казовского, С. Папеты, Л. Амелиной, О. Лагутенко), 60 репродукций работ мастера, большинство из которых публикуются впервые; научный каталог произведений, структурированный по жанрам.



1. Начало экспозиции



2. Открытие выставки: Д. Никитин, А. Мельник, Л. Финберг (слева направо)



3. Открытие выставки

Кураторами выставки были избраны хранители его произведений — Лариса Амелина (заведующая научно-вспомогательным фондом) и Даниил Никитин (заведующий фондом графики), функции координатора выставочного проекта были возложены на автора данного материала.

В основу проекта легло несколько базовых принципов: показать произведения Эпштейна преимущественно лучшего, киевского периода; представить разные грани его творчества и подобрать для каждой ипостаси мастера адекватную форму подачи. Для реализации такого замысла были задействованы разные дизайнеры, но в итоге предпочтение отдали дизайнерскому подходу выпускника театрально-декорационного отделения НАОМА Богдана Полищука.

Имея в распоряжении более ста отобранных работ Эпштейна, в соавторстве с сотрудниками выставочного отдела во главе с блестящим экспозиционером Ириной Возияновой организаторы разработали концепцию каждого из трех залов.

Первый из них посвящен Эпштейну как театральному декоратору, поэтому по всему залу расставлены силуэтные фигуры из фанеры — увеличенные персонажи пьесы А. Гольдфадена. Так, ребе Пинхасл встречает посетителей и направляет в



- | | | | | |
|---|--|---|------|--|
| 5 | | 4 | 4. | Виставочний плакат и обложка каталога выставки (Марк Епштейн. Повернення майстра. Альбом-каталог. — К.: Дух і літера, 2010). Рисунок на обложке: М. Епштейн. «Молочница» («Женщина с коромыслом»). Начало 1920 г. Бумага на картоне, карандаш, акварель, тушь, лак. 50 x 32,2. НХМУ. |
| 6 | | | | |
| 7 | | | | |
| 8 | | | 5-6. | Открытие выставки. |
| | | | 7-8. | Виды экспозиции. |

зал, где компактно выставлена серия эскизов к спектаклю «Цвей Куни-лемлах». Эскизы к спектаклю «Ристократн» по Шолом-Алейхему, любезно предоставленные Музеем театрального, музыкального и киноискусства, явились важной частью этого зала. Все театральные эскизы оформлены в яркие темно-зеленые и темно-синие паспарту. Такое смелое решение дополнило праздничное настроение зала. Развеска самих произведений: то лесенкой, то в шахматном порядке и на разных уровнях создает особое зрительное движение, как бы подыгрывая и сценографическому образу пространства, и кубофутуристической пластике. Неким узлом, объединяющим все это разнообразие цветов, гротескных персонажей, пестрых костюмов является увеличенный эскиз декорации к одному из спектаклей, оригинал которого находится здесь же. Все эти приемы создают в зале атмосферу театральности, игры, а главное — соответствуют духу образов, созданных Эпштейном.

Второй, центральный зал выставки посвящен графическим работам мастера. Принцип разноцветных паспарту (в данном случае, нежных, пастельных тонов) применен и здесь, но работы поданы авангардно, отдельные серии и группы вычленены размещением на цветных планшетах, что подчеркивает их смысловую и стилистическую общность. На главной, фронтальной стене зала зигзагом натянута синяя ткань, на которой расположены большие станковые листы из серии «В еврейских колониях Крыма». Абстрактно-кубистические работы начала 1920-х годов — «Молочница» («Женщина с коромыслом»), «Двое», «Виолончелист», «Женщина с коромыслом», «Семья закройщика» — выделены в отдельную смысловую группу.

Такой новаторский экспозиционный подход способствует лучшему восприятию графических серий, делает наглядными стилистические изменения в манере художника на протяжении 1920-х годов, выявляет разнообразие используемых им графических техник (акварели, туши, карандаша, сангины). Главное же здесь то, что это решение так организует пространство зала, что начинает говорить самое Время, т.е. создается необходимый контекст эпохи, без которого зачастую трудно понять его творчество. Мастер оказывается абсолютно вписанным в свое временное пространство, в 20-е годы 20 века.

И наконец, последний зал выставки, самый сложный по замыслу, который несет в себе аллгорию Судьбы художника. Его сидящая фигура-силуэт с портретной фотографией расположена перед большим плазменным экраном, на котором непрерывно идет фильм о «Культур-Лиге» в фоновом сопровождении еврейских мелодий. Рядом на планшете — его подробная биография с увеличенными групповыми фотографиями. Здесь особенно

ощутима многогранність даровання Епштейна: в витринах представлені оформлені ним книги, на стінах — його живопис 1930-1940-х гг. і декілька графічних листів 1930-х гг., а збоку розміщена об'ємна конструкція з збільшеними фотографіями скульптур. Створити таким образом представлення о монументальній і станковій скульптурі мастера — було ще однією находкою дизайнера, поскільки практично нічого з його скульптурного творчості 1920-х років не збереглося, — ми розполагаємо лише архівними фотографіями. На стенді акцентовані кращі, створені під впливом кубізму і конструктивізму роботи: «Отдых» (1918) і «Работница» (сер. 1920-х).

Ряд графічних листів цього зала, зроблених з натури — «Голова ребенка», «Лежачая натурщица с книгой», «Сидящая натурщица» вражають диханням життя і подлинного таланта, вільного від всіх «ізмів».

Живопис Епштейна для багатьох став ще одним відкриттям цієї виставки. Як відзначає в своїй статті к каталогу Л. Амеліна, він писав ці невеликі роботи для себе і ніколи не виставляв⁴.

Особливу увагу в цьому залі привертають автопортрети мастера, графічні (1920-30-х гг.), передають його зосереджену натуру, а також живописні — 1940-х років, виконані трагізмом, які відкривають подлинну драму великого Мастера, взлет якого був оборваний на пике, на вершині творчих сил, обреченого прозябати до кінця життя, переживаючи рутинні замовлення шматка хліба ради...⁵

Благодаря проекту в НХМУ Мастер повернувся в місто свого творчого взлету. Враховуючи інтерес к виставці найширшої публіки, виставка була продовжена до 20 лютого 2011 року⁶.

Примечания:

1. Тугенхольд Я. Виставка в городском музее. — Киевская мысль. — 1916. — 18 дек. (Из статьи Сергея Панеты о творчестве М. Эпштейна («Формула крови». До кийського періоду творчості Марка Епштейна // Хроніка 2000. — К.: Фонд сприяння розвитку мистецтва, 1998. — Вип. 21-22. — С. 316-345).

2. Лагутенко О. Марк Епштейн // Культур-Ліга: художній авангард 1910-1920-х років. Альбом-каталог (упорядник Гільєл Казовський). — К.: Дух і літера, 2007. — С. 47.

3. Марк Епштейн. Повернення майстра. Альбом-каталог (упорядник Олександра Межевікіна, укладач Данило Нікітін). Наукове видання. — К.: Дух і літера, 2010. — 72 с. — 80 іл.

4. Там же. — С. 63.

5. Подробно об автопортретах М. Эпштейна см.: Амеліна Л. Исповедь Марка Эпштейна // Антиквар. — К., 2008. — № 1-2 (15-16). — С. 64-69.

6. 2 лютого 2011 року виставка Марка Епштейна внаслідок за Києвом була відкрита в залах Кировоградського обласного художественного музею. — Е.К.

«МАХУХІАНА» ЯК ОСОБИСТИЙ МІФ ОЛЕКСАНДРА ДУВІНСЬКОГО. Роздуми про черкаську виставку

Ольга Гладун

У Черкаському обласному художньому музеї 17 лютого 2011 року відкрилась виставка єврейського художника Олександра Дувінського за дивною назвою «Махухіана».

Олександр уже відомий глядачам як організатор та учасник культурних проєктів, ініційованих Черкаським обласним благодійним єврейським фондом «Турбота поколінь — Хесед Дорот» (виставка-інсталяція «Лабіринти Тори») та молодіжних художніх акцій творчого об'єднання «G-D». Саме О. Дувінський своїми інсталяціями та вмінням організувати арт-простір перетворював збірну, здавалося б хаотично підібрану експозицію на цілісну подію: мотивував та створював сюрреалістичні ігрові переходи від одного артефакта до іншого.

Тепер на глядацький суд він представив серію своїх скульптур під назвою «Махухіана або Друге пришествя цвяха».

Власне, сам персонаж — Хухонька Махухонька — маленьке створіння з довгим носом, великими очима, що, власне, говорить про активне сприйняття нею світу. У свою чергу, кожна скульптурка — ілюстрація до постмодерністських пригод Махухоньки. За своє коротке мистецьке життя, а народилась Хухонька влітку 2010 року, героїня встигла зайнятися танцями, гімнастикою та стриптизом, протистояти ворогам, славити Батьківщину, вийти заміж, зробити кар'єру, вести народ до світлого майбутнього.

Нелегке життя маленької Хухоньки має відчуття глядач, якого спіткають випробування під час перегляду виставки. Адже об'єкти не мають назв, вони лише позначені цифрами, а відповідний супровідний текст до кожного з них глядач мусить прочитати на окремій стіні з життям героя. Так О. Дувінський намагається виразити ідею переваги тексту над зображенням.

Окрім Махухоньки на виставці представлені й інші об'єкти. Кожен експонат має натяк на утилітарність і цілком може бути використаний в інтер'єрі. Деякі Махухоньки знадобляться для зберігання прикрас, а об'єкти, що мають назви «Привид національної ідеї, що виникає при прослуховуванні опери «Смерть за царя», або «Трипільці взяли за голову, але вже було пізно», у щоденному житті можуть використовуватись як парасольниці, панчішники, капелюшники.

Усі експонати виготовлені з металу, якому було призначене забуття — іржаві цвяхи, дрот, незрозумілі деталі невідомих механізмів. Як розпо-

відає автор, вони свого часу були знайдені на вулицях міста, на березі Дніпра. Збиранням матеріалу для Олександрових робіт із цікавістю займалися його друзі-художники. Саме тому виставка має ще одну назву: «Друге пришесть цвяха».

Ця дивна експозиція отримала великий резонанс серед населення міста та у ЗМІ. Її незвичайність спонукала до певних роздумів:

Теперішня культура євреїв є явищем, що виникло на новому ґрунті та у нових умовах. Єврейські художники завжди намагалися знайти баланс між асиміляцією цінностей місцевої культури та самовираженням, активно впливали на культурне середовище, не декларуючи свого походження, але й не приховуючи його. Невизначеним залишається питання, що у їхній творчості свідчить про їх походження, окрім багатоплановості та багатограновості єврейської свідомості, небажання обмежувати себе етнічними або фольклорними рамками.

Тема походження присутня у потаємній, глибинній символіці творчих концепцій скульптора-інсталатора О. Дувінського. Невипадково для створення своїх металевих об'єктів, які є основою виставки «Махухіана», він використовує те залізо, яке для людини вже перестало існувати, було викинуте, загублене, перебувало на шляху до утилізації. Спрямовуючи свою увагу саме на такий матеріал, художник створює форми, які знову потрапляють у поле зору людини і навіть претендують на місце у сфері тонких енергій. Скульптури О. Дувінського точніше було б назвати «об'єктами дивного матеріального походження». За їх допомогою Олександр творить арт-дійсність, внутрішній світ, в основі якого певна ідея.

Так він створив декілька металевих скульптур: літаки у валяннях, собача упряж, наїзниця на дворучній пилці, сом на колесах та величезний човен-риба, що проковтнув кілька картин. На глибоке переконання О. Дувінського, об'єкти повинні були наближатися до стану розпаду, адже матеріальне не може претендувати на вічність — це прерогатива духовного. За глибоким переконанням автора, за допомогою матеріальних засобів не можна створити, передати духовне. Використовуючи іржаве залізо, скульптор хоче показати безглуздість абсолютизації матеріального.

У своїх інсталяціях художник намагається відродити відчуття історії, поєднати в ігровому контексті минуле, сучасність та віртуальне майбутнє.

Відомо, що подібне «подвійне кодування», іронія, гра — м'які стратегії деконструкції. Але сучасне мистецтво користується більш жорсткою мовою. Тому толерантна у своєму виразі група все частіше змушена звертатися до стратегії шоку, яка є провідною для сучасного мистецтва. Смісл її дії — ввести глядача у ситуацію шоку, щоб відчуття світу, сприйняття його

очистились і були готові до нового структурування. Це стратегія інверсії, різкої зміни орієнтирів, зміщення з конвенційної позиції існування.

На нашу думку, героїня виставки — Махухонька — є втіленням особливого проекту міфоісторії та особистісного трікстерства О. Дувінського. Трікстер — архаїчний персонаж ранньої міфології практично всіх народів (локі — сканд., койот (півн.-амер.), величезне джерело енергії для майбутнього розвитку. Шахрай-пустун, він завжди одночасно творець і руйнівник. Трікстер — нелюдина і надлюдина, тварина і божественна істота. У нього немає свідомих бажань, він не знає ні добра, ні зла. Трікстер — це фігура, що втілює в собі фізичні пристрасті та бажання непідвладні розуму; подвійність та амбівалентність є його основними характеристиками. Будь-які дії Трікстера не піддаються однозначній оцінці, у тому числі й етичній, не вкладаються в межі «позитивного» або «негативного». Незважаючи на це, тільки завдяки його діям усі цінності знаходять своє дійсне значення, тому своїми витівками Трікстер здатний зруйнувати існуючі звичаї та стереотипи, перетворити сталі звичаї у фарс. Його основна функція — зняття суперечностей між високою мудрістю та простотою буденного життя. На цьому й будується особиста міфологія Хухоньки-Махухоньки, яка є втіленням єврейської людини, що виживає, творить та, здавалося б, легко-важно грає, створюючи особливий динамічний міфосвіт, у якому реалізована навіть ідея першопредка.

Складається враження, що Олександр пропонує новий проект історії єврейства. Показовою в ракурсі переосмислення традиційних моделей є робота Шломо Занда, який, досліджуючи єврейську історіографію, ставить питання про існування «вічного» єврейського народу, основа якого — не біблійська історія, а спільна міфологія нащадків прозелітів з Африки, Європи та Росії¹. Створення нової міфоісторії як її «пригадування» є прагненням визначити сучасну єврейську ідентичність, перш за все, в протонаціональному або національному ракурсах, тобто, не засновуючись на традиційному аналізі релігійних ідей євреїв, а на вивченні їх функціонування як «живого національного організму» (С. Дубнов).

С. Барон, досліджуючи соціальну та релігійну історію євреїв, секрет їх перманентної історичної потенції вбачає у способі життя, що існує взагалі поза віруваннями та релігійними доктринами. Шломо Занд пише: «Єврейська метаідентичність повинна витримати серйозну трансформацію та пристосування до бурхливої та мінливої культурної дійсності»².

Показовим є те, що історія Хухоньки-Махухоньки, її стиль мислення (що втілено у специфічній мові) виступає своєрідною моделлю індивідуалізації, «шляху до себе», усвідомлення «особистого міфу», реалізації потенціалу (термін К. Юнга)³. Але, на думку К. Юнга, індивідуалізація має бути

запереченням самої архетипності. Мета індивідуації — позбавляти «Я» оманливого одягу персони, з одного боку, і сугестивної сили первісних образів, з іншого. Лише долаючи ці дві перешкоди, людина підходить до свого істинного стану.

Символом індивідуації як картографії свідомого та несвідомого виступає травелог. Травелог (англ. travelogue — подорож, опис подорожі) — текст про подорож, означає не тільки хронологію самої подорожі, але й рефлексію та переживання побаченого. Сучасний травелог поєднує мистецтво інтелектуальної подорожі зі здатністю проникати в життя та культуру іншої країни, відновлюючи її неочевидні, але міцні зв'язки зі світом. Жанр травелога є ефективною моделлю для створення різноманітних культурних текстів, зокрема специфічного музейного «видовища», розвиток подієвості на відміну від статичності класичного музею, наближення експозиції до сюжетної дії (практики хеппенінга, акції, перформанси, інсталяції тощо)⁴.

Експозиція перетворюється у багатовимірне шоу, об'єктом якого є не річ, а експозиційна тема, подія, явище, процес. В концепції подорожі простір предметів втілюється у простір ідей. Залучення глядача до історичного перебігу подій відбувається різними способами, традиційно — фотографії, відеосюжети, цитати, у виставці «Махухіана» — відтворенням «слідів» міфологічних подій.

Епатажність, постійний супротив, характерний для творчості Олександра Дувінського, можна віднести до специфіки єврейства як постійного зусилля до парадоксу. Несподівано, вигадана історія виступає реальністю, а «реальна» історія стає міфом. Це спонукає глядача замислитися над тим, що є вектором «перманентного шляху-втечі до Творця» (О. Дувінський), та як розпізнати тих оманливих ідолів, що тотально спотворюють реальність.

Примітки

1. Занд Ш. Кто и как изобрел еврейский народ? / пер. с ивр. М. Урицкого/ Шломо Занд. — М.: Эксмо, 2010. — 544 с. — (Подлинная история)

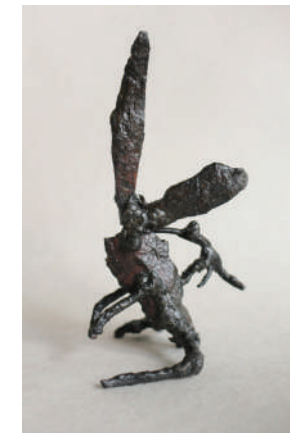
2. Там само. — С. 536.

3. налитическая психология: прошлое и настоящее / К.Г. Юнг, Э. Мэмюэлс, В.Одайник, Дж. Хаббэк; Сост. В.В. Зеленский, А.М. Руткевич. — М.: Мартис, 1995. — 320 с. — (Классики зарубежной психологии).

4. Майстровская М.Т. Образ и пространство в экспозициях искусств // Музейное дело и художественное образование: материалы третьих, четвертых, пятых Боголюбовских чтений, 1996, 1997, 1998 / Саратов. гос. худож. музей им. А.Н. Радищева; [редкол.: Г.М. Кормакулина (отв. ред.) и др.] / М.Т.Майстровская — Саратов: Слово, 2000. — 179 с.



1	4
2	5
3	



1. На відкритті виставки.
2. Художник Олександр Дувінський і Наталя Вернидуб, його муза та куратор виставки.
3. Махухонька легко утримує лінію горизонту.
4. Зайка («Як Хухонька малим п'ястуном була, жала собі на Зайчике да йойним мозгом пряталась, як звичайний паразит. А Зайчику з того нічого не було — мозг ушастому — реч непотребная: стане флясофом — засмутиться...»).
5. Набір для художнього пошкрябування «VIP-автівок» (автомобілі VIP-персон).



ЕТНОС ТА МИСТЕЦТВО В СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ: КОНФЕРЕНЦІЯ У ПОЗНАНІ

Галина Склярєнко

24-25 березня 2011 року в Інституті етнології та культурної антропології Польської академії наук у Познані відбулася міжнародна конференція «Твори, митці, аудиторія. Мистецтво в системі сучасної культури», в якій взяли участь науковці з різних країн Східної та Північної Європи: Чехії, Словенії, Росії, України, Польщі, Македонії, Норвегії, Литви. Досить широка за загальною програмою, головна тема конференції так чи інакше була спрямована на аналіз мистецтва як віддзеркалення національних та суспільних зрушень, як відображення тих змін у розумінні традицій, національних стереотипів, самоідентифікацій, що переживають країни та народи у сучасну глобалізаційну епоху. Адже процеси уніфікації культури, котрі, напевно, є неминучими в умовах постмедійної доби, природно все більше привертають увагу до «іншого» досвіду, до своєрідності національного та регіонального світобачення, тих особливостей сприйняття та інтерпретації «свого» та «чужого», змін у відтворенні «загального» та «локального», що й відрізняє сьогодні національні мистецтва. Подібний погляд на мистецтво — як на матеріал для культурологічних досліджень, відповідає спрямуванню сучасної гуманітаристики, тим міждисциплінарним методикам, де мистецтвознавство, етнографія, народознавство, філософія, суспільствознавство утворюють спільне проблемно-дискусійне поле культурної антропології.

В цьому плані програма конференції визначалась логічністю та послідовністю. Окремий тематичний блок доповідей об'єднувала проблема «фольклоризму», його місця та ролі у сучасних національних культурах. Про актуальні виміри «популярної культури», де знаходиться місце і для традиційного народного мистецтва і для загальноновживаних предметів міжнародного дизайну на чеському матеріалі розповідала професор А.Крісова з університету в Брно («Від народного мистецтва до поп-культури».

- | | | |
|---|---|--|
| 3 | 1 | 1. Познань. Головна ратушина площа. |
| 4 | 2 | 2. Фасади будинків з декором сграфіто у забудові ратушиної площі домов. |
| 5 | 7 | 3. Виступ організатора конференції, Вальдемара Куліговського, проф. Ін-ту етнології і культурної антропології Ун-ту Адама Міцкевича. |
| 6 | | 4-6. Під час заслуховування та обговорення доповідей. |
| | | 7. Учасники міжнародної конференції під час урочистого прийому. |



Фото Євгена Котляра

Дослідження предметного середовища у чеській етнології 20 століття»); про сьогодишнє бачення брендів «польських речей» розмірковувала А.-В.Брезінська (Познань, «Made in «польська річ» — використання етнографічних мотивів традиційної культури у польському дизайні»); сувенірна продукція на етнічних засадах як віддзеркалення національних стереотипів стала матеріалом доповіді А.Квасневської з Гданського університету («Як мистецтво для туристів стало етнічною емблемою — на прикладі шаликів кашубських»); формування сучасних версій «етнічного стилю», який використовує традиційні місцеві та адаптує запозичені елементи, на матеріалі латиської культури аналізувала С.Рыжакова з Інституту етнології та антропології ім. М.Миклухо-Маклая (Москва «Традиційне ремесло, професійне мистецтво і народження «етнічного стилю»); про еволюцію традиційних мотивів у сучасному декоративному мистецтві кримських татар з показом виразного ілюстративного матеріалу розповідала доктор мистецтвознавства Н. Акчуріна-Муфтієва (Сімферополь, «Кримсько-татарські етнічні мотиви у сучасному декоративному мистецтві Криму»); фольклоризм як засіб збереження національної ідентичності в українських та мадярських спільнотах в Чехії визначили теми доповідей дослідників з Праги — М.Вежущкової («Мистецтво українських етнічних спільнот в Чеській республіці на початку 21 століття») та Я. Холаса («Традиційне народне мистецтво як збереження мадярської національної пам'яті в чеському середовищі»); використання мотивів народного мистецтва у сучасному українському дизайні привернули увагу О.Косьміної (Львів, «Український етнотизм: проблеми і перспективи») Близькими за проблематикою були виступи Л. Лехоцької та К. Ванкової з Словенії, М. Шаркуноскої з Македонії та ін. У доповіді доктора мистецтвознавства М.Селівачова (Київ, «Народне мистецтво у 20 столітті у етнічно змішаних місцевостях (Буковина, Бессарабія, Лівий берег Дністра)») було розглянуте складне питання взаємозв'язків, взаємовпливів та моделей бачення народних традицій у неоднорідних за національним складом регіонах, що знаходяться на державних прикордоннях, а протягом історії опинялися на перетині різноспрямованих культурно-суспільних, релігійних та етнічних рухів. Окремо слід відзначити доповідь Є.Котляра (Харків, «Єврейське народне мистецтво у розписах дерев'яних синагог Східної Європи»), де були розглянуті унікальні, але втрачені у 20 столітті традиції єврейської культури, що через Холокост, секуляризацію та модернізацію європейського та, зокрема, українського єврейства не були та, напевно, і не могли бути відроджені, інтерес до них сьогодні, наголосив дослідник, має суто науковий, а поряд з цим — і ностальгічний характер, являючи собою спроби підтримувати та зберегти «зв'язок часів».

Аналіз різного досвіду засвідчив, що зміст «фольклоризму» в сучасних культурах є досить неоднозначним, його місце і роль залежить від того етапу, який переживає та чи інша країна, народ, суспільство, і якщо у сталих державах підкреслене опертє на фольклор відзначає не тільки збереження традицій, а й може утворювати певний «репресивний» або «консервативний» канон, що формує стереотипи національного бачення, то в умовах національного відродження як наслідку історичної травми (як, наприклад, у кримських татар), чи окремих національних спільнот в інонаціональному середовищі може являтися засобом самозбереження та самоідентифікації.

Одночасно з матеріалів доповідей впливало, що сьогодишнє бачення традиційної теми «народного мистецтва», а також його зв'язку з авторськими декоративними та дизайнерськими розробками потребує суттєвого переосмислення, визначення нових методик її дослідження, аналізу ролі та місця фольклору в умовах сучасної культури та новітніх життєвих реалій.

Ряд доповідей був присвячений і самому сучасному — актуальному мистецтву та його суспільним практикам. Тим більше, що, як підкреслювала А.Станиж (Познань, «Використання культури versus метанаративи про культуру. Зустріч антропології та мистецтва»), сучасне мистецтво постає сьогодні не як самозаконна художньо-естетична діяльність, а перш за все як засіб аналізу культури, критики суспільства, а тому може служити виразним матеріалом для дослідження сучасної свідомості, суспільної психології та стану культури. І тут знову чи не найважливішою є проблема контексту у найширшому його розумінні: контексту, з яким працює сьогодні мистецтво, та контексту, в якому воно розглядається. Саме про віддзеркаленні у сучасному мистецтві однієї з болючих проблем пострадянських країн — бачення історичного минулого та політичне маніпулювання його версіями - говорила у своїй доповіді Г.Скляренко (Київ, «Ігри з історією» у сучасному українському мистецтві), тим більше, що в Україні відмінності історико-культурного досвіду її регіонів не лише становлять суспільну проблему, а й використовуються у політичній боротьбі. В цих умовах «історична проблематика» не тільки зберігає свою актуальність у мистецтві, а й здатна переносити громадські дискусії у художньо-культурний простір, знімати їх напругу, ускладнюючи та урізноманітнюючи теми обговорень... У свою чергу доповідь А.Помечінського (Познань, «Мистецтво в новому протестному русі») аналізувала суспільно-критичні можливості мистецтва як засобу збудовування громадських дискусій, наведення уваги до нагальних проблем (прикладом стало широке обговорення у Польщі плакату групи художників-анархістів, який був спрямований проти переселення некредитоспроможних громадян з їхніх осель у бараки). Нові засади залучення мистецтва до повсякденного життя у версії «вуличного мистецтва»

розглядалися у доповіді Р. Кішта-Пашроцкого «Демократична присутність мистецтва» (Познань). Велике зацікавлення отримав і виступ доктора В.Куліговського «33 метри sagum. Аналіз дискусій навколо фігури Ісуса Христа Короля Світу у Свободзіне» (Познань), де встановлення у 2010 році у польській провінції чи не найвищої у світі статуї Сина Божого стало приводом до міркувань про роль релігійних символів у сучасній, зокрема польській, з її глибокими традиціями католицизму, культурі, пам'ятника не стільки як мистецького твору, скільки виразника певних суспільних уподобань та стереотипів, національних та культурних амбіцій...

Доповіді на конференції, що проходила у надзвичайно доброзичливій та зацікавленій атмосфері, супроводжувалися жвавими обговорюваннями, обміном думок, постановкою питань, що можуть скласти теми наступних наукових зустрічей. Конференція у Познані ще раз засвідчила необхідність постійного гуманітарного діалогу, тим більше, що у теперішніх умовах «єдиного світу» попри відмінності національних досвідів кожна з країн так чи інакше стикається із схожими проблемами, де національні ідентичності набувають нового змісту та обширів, а невпинна модернізація неможлива без аналізу історичних традицій. Актуальність мистецтва розкривається тут як живий простір відображення, проблематизації та відтворення культури людства.

«НЕСАМА: ЧЕРЕЗ ИСКУССТВО К СЕРДЦУ».
Экспедиция по бывшей черте еврейской оседлости

Евгений Котляр

В понедельник восьмого августа по григорианскому и восьмого августа по еврейскому календарю, около восьми утра наш автобус, отмеривший две тысячи километров по Западной Украине, вернулся в Харьков. Позади осталась неделя впечатлений, на глазах застывавших в воспоминаниях. Измотанные дорогой и погружением в украинскую глубинку, все участники этой поездки, казалось, вернулись домой другими людьми. Увиденные пространства бывшей черты еврейской оседлости, сплава украинской, польской и, наконец, главной цели нашего путешествия, еврейской культуры оставили неизгладимый след. Как будто в каждом из нас время повернулось вспять и стало стремительно, столетие за столетием отматывать назад хронику памяти... исторической, генетической.

Экспедиция...

Круг нашей поездки по центральной Украине, Волыни и Подолии — нынешнему географическому центру страны, стал маршрутом по бывшей черте еврейской оседлости царской России. Символично, что мы взяли старт именно из Харькова. До 1917 г. он был в запретной для большинства евреев части империи, которая граничила с огромным еврейским гетто, простиравшемся на западе до Австро-Венгрии. Лишь единожды, выехав на Тернопольщину, мы увидели украинские земли с бывших австро-венгерских позиций, наследия одного из крупнейших перекроев Европы — разделов Польши конца XVIII века. Харьков — Киев — Житомир — Бердичев — Полонное — Новоград-Волынский — Дубно — Кременец — Вишневец — Збараж — Тернополь — Скалат — Гримайлов — Сатанов — Городок — Каменец-Подольский — Смотрич — Купин — Хмельницкий — Меджибож — Летичев — Литин — Винница — Брацлав — Бершадь — Умань — Харьков. ...25 сменявших один за другим городов и местечек неспешно и таинственно открывали свое достояние. Живописные украинские ландшафты, холмы и равнины, красавицы-реки, каждая со своим нравом: Днепр и Тетерев, Гнилопять и Случ, Горынь, Серет, Збруч, Смотрич и Южный Буг — создавали двойной поэтический фокус: невообразимо эпический и очень личный, задушевный. Старина и древность этих мест уходили корнями к раннему средневековью, от которого в основном остались только предания и руины.



КАРТА ЭКСПЕДИЦИИ

- КРЕМЕНЕЦ - города, включенные в экспедицию, где были ночевки
- ДУБНО - населенные пункты, включенные в экспедиционный маршрут
- РОВНО - города, через которые проезжали без остановки

ХМЕЛЬНИЦКИЙ - областные центры и границы областей на современной карте Украины

Киевская губерния - губернии города и губернии в границах Российской империи до 1917 г.

маршрут движения экспедиции

“холостой” маршрут - из Харькова к месту начала экспедиции и обратно

часть бывшей черты еврейской оседлости в Российской империи (до 1917 г.)

справа - территория за пределами черты оседлости в Российской империи (до 1917 г.)
слева - земли Австро-Венгрии

Святыни...

Это путешествие очертило и круг нашего паломнического странствия со знаменитыми для всего еврейства могилами хасидских вождей: рабби Леви Ицхака Бердичевского (Бердичев), рабби Якова-Йосефа бен Цви га-Коэна Каца (Полонное), рабби Баал Шем Това (Меджибож), рабби Натана Штернхарца (Брацлав), рабби Нахмана Брацлавского (Умань) и другими святыми местами, древними кладбищами и «оборонными» синагогами в Сатанове и Гримайлове. Отстранение от повседневности и погружение в миры нашего коллективного прошлого изменили многие ценности, заставили пересмотреть привычные мерки и увидеть себя более цельно на фоне монументального пейзажа былого. Многие абсолютные цели и ис-

В этих величественных и романтических картинах было нетрудно разыскать оставшиеся и обезлюдившие места старой еврейской жизни, потаенные уголки некогда великой цивилизации. В эту среду все еще «крепкой» материи вкраплялись лица местных старожилов, помнивших еврейский контекст, последних евреев штетла, говорящих на «маме-лошн» (идише) и их потомков, а также новых преемников с израильскими и американскими паспортами, буквально десантировавшихся к местам упокоения своих цадиков. Зрительные впечатления, общение с обитателями местечек и тактильный контакт с сохранившимися еврейскими нимфеями давали неожиданный эффект личной сопричасности. Перед нами открывалось настоящее (!) прошлое, в котором все еще пульсировала жизнь.

тины приземлились и нашли свой масштаб относительности. Зато иные вещи, бывшие на втором плане, выросли до абсолюта с ясностью понимания картины жизни пред неотвратимостью всепоглощающего времени. Мудрость Экклезиаста и молитвы Иова, поэтика мидрашей и сказочные метафоры рабби Нахмана, голоса убиенных во имя Кидуш га-Шем (освящение Имени Всевышнего) в часы великой резни и Холокоста, плачи религиозных отцов над вероотступными детьми, засасываемыми пролетарской бездной... — все слилось в едином хоре звуковых эманаций Истории. И это многоголосье отчетливо слышалось в голосах местечек, — в аутентичной тиши исчезнувшего мира штетла и каждого местечка в отдельности с его индивидуальной топографией, священными руинами и стирающимися следами еврейской жизни.

Встречи...

Незабываемое общение, все еще звучащие голоса обитателей местечек, мозаика лиц — хранителей памяти прошлого... Григорий Меерович Драгилев, приветливый страж святой могилы цадика Леви Ицхака в Бердичеве, один из старейших евреев Полонного Семен Львович Беницианов, и уж точно последний еврей Меджибожа — 95-летний Владимир Самойлович Дильнер, лидер бершадской общины Ефим Михайлович Выгоднер, по сути, староста уникальной глинобитной синагоги XVIII в., и Ефим Львович Цирюльник (Рабинович) с огромным маген-давидом на груди — еврейский «бургомистр» Брацлава, директор «Хеседа» Игорь Ратушный — «наше всё» евреев Хмельницкого и всего региона, а также местные украинские старожилы — Анна Антоновна Герасимчук из Смотрича и Борис Андреевич Слободник — бережный хранитель уникальной святыни — сатановской синагоги XVI — XVII вв. и многие другие уже расплывающиеся в памяти лица, давали нам прикоснуться к живой Истории, еврейским древностям, трагедии Холокоста, во многом удручающей современности и еще более призрачному будущему. Пожалуй, единственной по-настоящему впечатлившей надеждой был еврейский музей в Хмельницком, которому могли позавидовать общины в крупнейших городах Украины.

1. У могил цаддигов в Новоград-Волынском.
2. Старая улица в Кременце.
3. Гора Бона — развалины каменецкого замка.
4. В сатановской синагоге.
5. Знакомство с еврейской Бершадью.

1. Могила Леви Ицхака Бердичевского.
2. Надгробие БЕШТа в Меджибоже.
3. Огель рабби Натана в Брацлаве.
4. Молитва на могиле рабби Нахмана в Умани.
5. Мацева цаддики Якова-Йосефа из Полонного.
6. Руина синагоги в Гримайлове.
7. Внутренний вид сатановской синагоги.

1	2	3
4		5

1	2	3	4
5	6		7

ЭКСПЕДИЦИЯ



СВЯТЫНИ



ВСТРЕЧИ



ДОРОГИ

*Дороги...*

В этой поездке было трудно спланировать все до мелочей. Мы имели лишь жесткую привязку к ночлегу и общую карту еврейских местечек на маршруте, где одну треть знали достаточно хорошо, про другую читали или слышали, а третью и вовсе открывали «in situ». В остальном мы чувствовали себя свободными менять «внутреннюю локацию» по воле волн и естественного расклада. На это влияли персональные предпочтения, местные колоритные обитатели и руководители еврейских общин либо профессиональные гиды, которые нередко были удивительными рассказчиками и проводниками по еврейской истории региона. Отметим, однако, что главным фактором были масштабы открывавшегося наследия в том или ином населенном пункте. Импровизация добавляла исследовательской интриги и непредсказуемости. Часто первопроходцы были награждены потрясающими открытиями и интервью. Многих «проводников» вызвали по пути следования, корректируя маршрут на ходу. Но все же это были исключения, приносящие остроту и разнообразие в тщательно спланированный тур. Согласно ему, главный упор делался на постепенном раскрытии мира местечек, от едва заметных остатков до оригинальной застройки, архитектурных шедевров и кладбищенских стел, от унылых безлюдных пейзажей до паломнических новостроев с надписями названий улиц на украинском и иврите.

Оживающий в нашем сознании мир завораживал своим гигантским охватом, давая кожей почувствовать знаменитый тезис Альфреда Коржибски, что «карта не есть территория». Его физические границы терялись в современной административной географии Украины, но продлевались в других, человеческих категориях. Социальные потрясения XX века, Холокост и эмиграция разорвали цельное Бытие местечек на несколько несовпадающих, но пересекающихся измерений. Мы можем представить их как перекрестки разных дорог и маршрутов, по которым идут сегодня «разные» евреи. На одной из них — старики, ждущие долгожданной встречи со своими родными, сгинувшими в гетто, ярах и оврагах. Им посчастливилось выйти

1 | 2 | 3 | 4 | 5
6 | 7 | 8 | 9

1. Хасиды в киевской синагоге. 2. Молитва в новой синагоге Житомира. 3. Хранитель сатановской синагоги. 4. Общинный лидер евреев Брацлава. 5. Глава и опора хмельницких евреев. 6. Будущее местечка Дубно. 7. Свадебная процессия в Брацлаве. 8. Светотени древнего Кременца. 9. Хасид-паломник в Брацлаве.

1 | 2 |
3 | 4 | 5

1. Среди заросших мацев в Полоном. 2. Еврейская улица в Бершади. 3. В чаще гримайловской синагоги. 4. К еврейскому кладбищу в Кременце. 5. Дорога от синагоги к руинам межибожской крепости.

живыми из ада Катастрофы, но они так навсегда и остались в том времени, «застряли» у кромок обрывов, где волнующие украинские пейзажи поглотили миллионные жертвы нацистского геноцида. На другой — их физические наследники, еврейские общины современных местечек, хранящие память о прошлом, и пытающиеся понять свои перспективы в условиях демографического падения. На третьей дороге — духовные продолжатели хасидских цаддигов, «иностранцы» еврей-паломники, бесконечно оторванные от нынешних реалий своей духовной родины. Они постятся месяцами на могилах вождей, сотрясая провинциальную тишь местечек иступленным молитвенным экстазом. Благодаря им, никогда не зарастёт тропа к могилам их пращуров, а значит, будет поддерживаться и другая инфраструктура, доставляющая их к священным местам своей памяти. Среди этих путей лежала и наша дорога, жителей крупного украинского мегаполиса, для которых миры местечка — неизбывная ностальгия, этнический и ментальный локус. Явно или подспудно мы обращаемся к нему как к источнику, черпаем силы и вдохновение для жизни и творчества. На этом распутье остро ощущается временной и цивилизационный разлом между закатом местечка и его переходом в новое качество. Лишь козы тропы на старых еврейских кладбищах, да и сами козы, неспешно бродящие меж мацев, напоминают о живой и прямой связи с прошлым, с их прежними хозяевами...

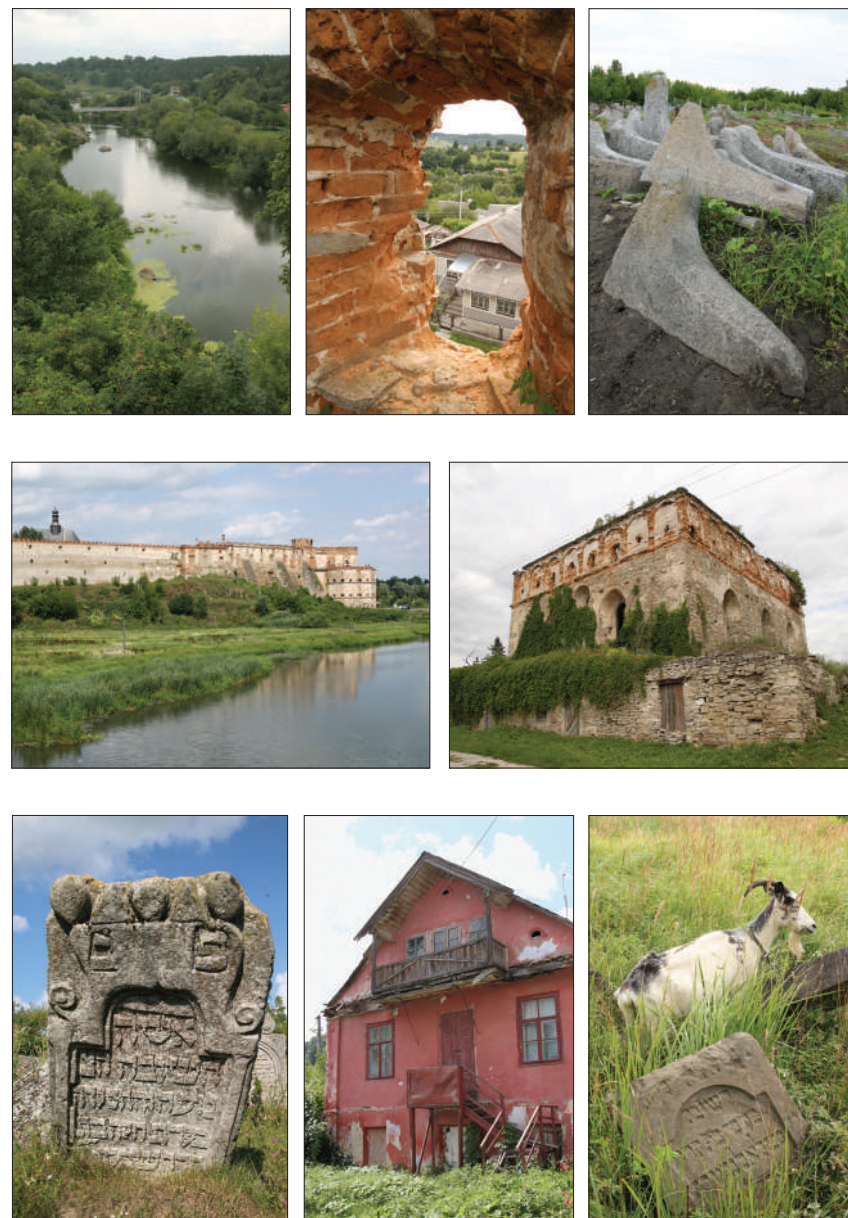
Образы...

Переход местечка из исторической реальности в мифопоэтику был, пожалуй, основной идеей, которую мы пытались сообщить участникам семинара. Объекты и образы еврейского искусства должны были сыграть здесь одну из ключевых ролей, как это было и в прошлом. Именно на них, подлинные образцы сплава фольклора с духом иудаизма обращали внимание художники довоенного времени. Они же, по замыслу, должны были стать пищей для вдохновения современных последователей Шагала, Лисицкого и, в целом, новой творческой генерации. Старые синагоги и кладбища, еврейские символы на старинных, говорящих о многом камнях мацев, резное своеобразие декора и еврейский шрифт, равно как и очарование еврейской застройки XVIII — XIX вв.: барочные фронтоны, покосившиеся глинобитные дома, резные филенчатые двери и пр. — весь

1. Река Случь в Новоград-Волынский. 2. Вид из бойницы сатановской синагоги. 3. Мацевы на бердичевском кладбище. 4. Меджибожский замок. 5. Оборонная синагога в Сатанове. 6. Надгробие в Вишневеце. 7. Еврейский дом в Кременце. 8. Коза на кладбище в Новоград-Волынский.

1	2	3
4	5	
1	2	3

ОБРАЗЫ



ОБРАЗЫ



этот зримый конгломерат местечка превращался в пластическую палитру творчества. К этому добавим поэтичность провинциального колорита в целом и удивительно лирические сельские и городские пейзажи. Именно из этого материала и предстояло сотворить, соткать, слепить новые образы местечка — местечко будущего, «местечко для души» (И. Риссенберг), с которым нам предстоит жить в XXI столетии.

Идеи...

Более года назад, когда мы задумывали этот проект и обозначали его маршрут, мы не могли себе представить, насколько живой и многогранной будет для его участников это встреча с ушедшей еврейской цивилизацией. Тем более, что предназначался он главным образом для художников — людей, которые черпают свое вдохновение и творческие идеи буквально из воздуха. Им только нужно было открыть окно, чтобы уловить дуновение... «Еврейские пленэры Украины» — так звучала первоначальная идея проекта, предполагавшая непосредственные натурные штудии в бывших еврейских местечках. Однако вскоре она переросла в более универсальный образовательно-творческий проект — семинар-пленэр «Через искусство к сердцу». На первый план вышло изучение разнообразных аспектов духовного и художественного наследия евреев местечек, их прошлой и современной жизни, широкий географический охват этого наследия. Данный проект был организован Харьковским еврейским студенческим культурным центром «Гилель» (директор Ю. Потоцкая), который является региональным отделением одноименной всемирно известной международной организации. Проект был осуществлен при академическом и организационном партнерстве с Центром востоковедения Харьковской государственной академии дизайна и искусств (куратор Е. Котляр) и Институтом рукописи НБУ им. В.И. Вернадского (зав. отделом фонда иудаики И. Сергеева).

Саму экспедицию по местечкам предваряли академические лекции для знакомства участников с еврейской историей и духовной традицией, культурой и искусством. После поездки началась творческая работа в мастерских. В ближайшие месяцы созданные произведения будут показаны на различных

1	2	3
4	5	6
7		
8	9	10

1. Старый дом в Смотриче. 2. Бейт-мидраш БЕШТа в Меджибоже. 3. Еврейский дом в Бершади. 4. Отражение. Синагога в Дубно. 5. В бейт-мидраше БЕШТа. 6. Пленэр на кладбище в Купине. 7. Пастораль. Еврейское кладбище в Купине. 8. Окно дома в Дубно. 9. Окно сатановской синагоги. 10. Мацева с двуглавым орлом в Меджибоже.

выставочных площадках города, а заключительным аккордом всего проекта станет большой вернисаж в одной из центральных галерей Харькова.

Надежды...

Нет сомнений, что эта поездка и последующие за ней выставки родят еще не одно научное и художественное творение, откроют мир местечек для других, более масштабных экспедиций и проектов. Хочется верить, что исчезающий культурный ландшафт вызовет не только интерес исследователей и художников, но и соответствующую реакцию и заботу власть предержащих, мирового еврейского сообщества и международных благотворительных фондов. Мир, в котором не осталось евреев, но все еще стоит их наследие, принадлежит всей украинской культуре. Не говоря уже о том, что поддержание его на должном уровне даст еще и безусловный экономический эффект от паломников и наследников этой огромной миллионной цивилизации восточноевропейского еврейства. Тогда это покажет и уровень нашей современной цивилизации.

Лучшим же послесловием к путешествию может быть только продолжение путешествия, ибо самое худшее начало лучше самого великолепно-го конца. Пока же наш виртуальный дневник проекта и осуществление его последующих этапов можно видеть на сайте <http://neshama.hillel.su/>

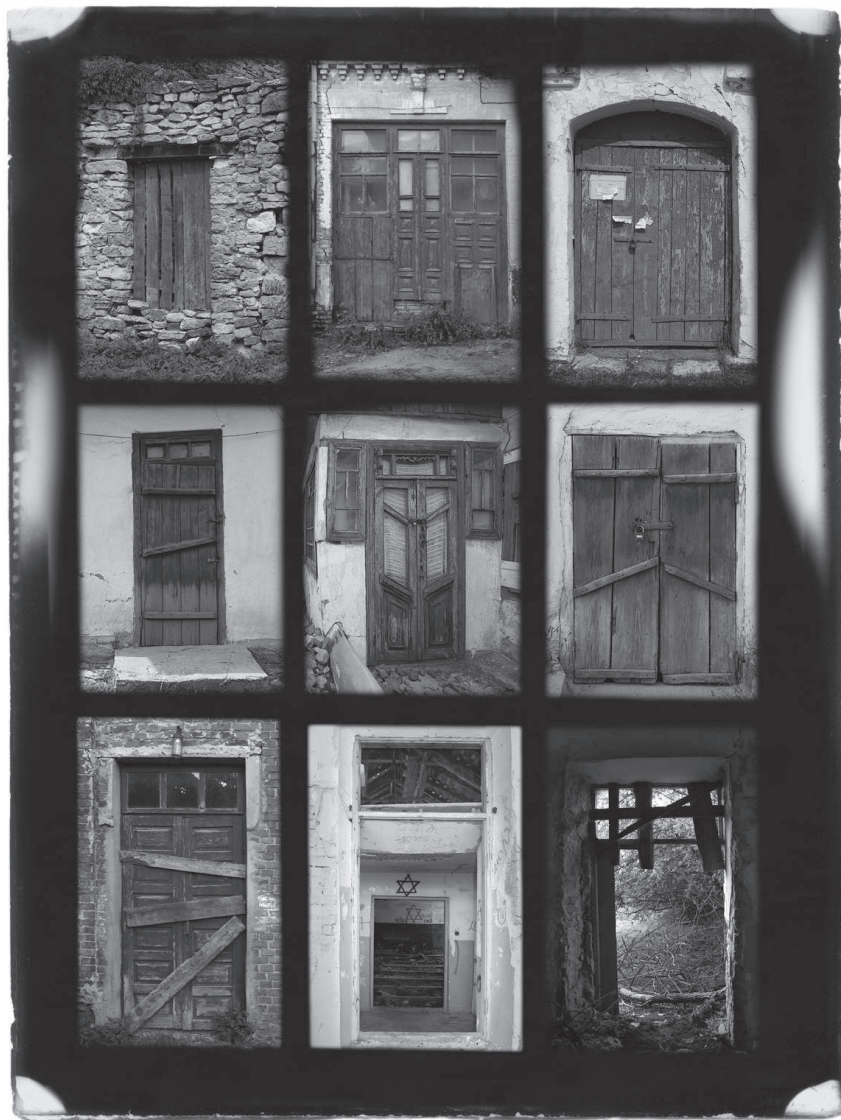
Искусство

Предваряя будущую встречу публики с творениями художников, пропустивших через себя образы штетла, хочется подвести некоторые итоги. Наше прошлое живо, пока жива память. Но чтобы прошлое проросло в современности, эта память должна быть действительно живой и плодоносящей. Утраченный мир не воскреснет, и забытые наглухо двери и окна местечек уже не впустят в себя постояльцев из XXI века. Мир изменился. И все, что мы можем взять с собой в будущее в качестве нетленного багажа, это редкие артефакты, тексты и образы, наполненные живым и щемящим чувством прикосновения к огромной цивилизации, еврейской Атлантиде. Для художников это чувство трансформируется в материал творчества, пластику, сюжеты и ритмы, которые в фотографиях, на холсте, в графике или скульптуре начинают жить собственной жизнью. Жизнеспособность такого духовного и эстетического бытования в искусстве (здесь даже хочется поиграть с контroversией «искусственное бытование») была доказана в первой трети XX века. Тогда обращение к миру штетла дало мощный толчок развитию всей еврейской культуры, которая, казалось бы, оторвалась от своей почвы в ходе новых социально-культурных преобразований. Сегодня, когда пропасть между нами и прошлым стала поистине гигантской, нужны

титанические усилия, дабы приблизить два могучих материка — прошлого и современности друг к другу. Представляется, что именно визуальному искусству здесь отводится особая роль, как исключительному инструменту материализации этих мостков, которые, в действительности, переброшены не только назад, но и вперед. И чем больше способов и путей пластического переосмысления феномена местечка, тем прочнее и многомерней эта связь, тем шире круг живых ареалов штетла. Некоторые из художников уже были на отдельных островках этого материка, другие оказались здесь впервые. Нам было важным не программировать их восприятие, а впустить новые для них ощущения в пространство их творческой жизни, в их собственный мир пластической культуры и самовыражения.

Цветные репортажные фото и черно-белая светопись, воскресающая эстетика пластиночных довоенных фотоснимков, натурные зарисовки синагог и надгробий, камерные сюжеты, живописные этюды и монументальные образы, лирические пейзажи и тематические картины... Среди сюжетов — мистериальные сценки, соединяющие обитателей штетла с миром ангелов, пророков и призраков, широкие библейские параллели, переносящие далекие от местечек сюжеты на украинскую землю, тонкие философские образы, и, вместе с тем, живая конкретика, лица и ракурсы, подсмотренные на маршруте. Еврейская символика, типажи, узнаваемые ландшафты кладбищ, образы Холокоста... И пластика... везде своя, но пропущенная сквозь фильтр серьезной академической выучки, всевозможных «измов» и стилизаций под народный лубок, станковых и декоративно-прикладных традиций в поисках своего синтетического стиля и языка. Автор этих строк, Вадим Колтун, Олег Омельченко, Елена Котляр, Леонид Сторожук, Виолетта Терлыга, Любовь Якименко, Александр Винокур и Алина Богославец, харьковские художники и дизайнеры, в большинстве своем из среды Харьковской государственной академии дизайна и искусств, представили мир штетла в широком многообразии пластических визий и средств искусства. Этот опыт дал нам возможность увидеть себя, по-крайней мере, в этом проекте, хотя и не только, продолжателями художников, развивавших еврейскую тему в довоенное время, когда еще было живо местечко. Так или иначе, мы присоединились и к собственно харьковской линии воспевателей штетла разных поколений от Моисея Фрадкина и Бера Бланка до Павла Брозголя. Выставки последних лет свидетельствуют о том, что эта тема стала ведущей в творческой жизни многих из нас. Насколько еврейские сюжеты войдут в творчество других художников, покажет время. Отметим пока то, что красивый выставочный финал этого проекта может дать хороший общественный и культурный резонанс, стать важным событием в художественной жизни Харькова, привлечь широкое внимание к этой теме.

ЕВГЕНИЙ КОТЛЯР



Двери шtetла. Из фотографического цикла «Заколотенный мир». 2011

ЕВГЕНИЙ КОТЛЯР



Мацева в Городке. Из фотографического цикла «Эстетика запустения». 2011



Хасид с короной Торы. Синагога Бродского в Киве. Фото 2011

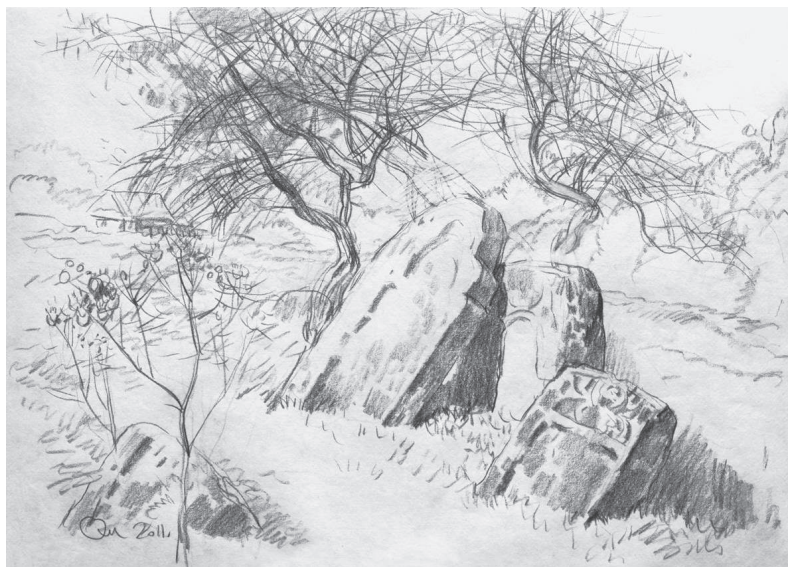


Эзрат нашим (женская галерея) синагоги в Бершади. Из фотографического цикла «Эстетика запустения». 2011

ОЛЕГ ОМЕЛЬЧЕНКО



Мацевы. 2011. Бумага, карандаш. 30 x 40



Еврейское кладбище. 2011. Бумага, карандаш. 30 x 40

ОЛЕГ ОМЕЛЬЧЕНКО



Свет души. 2011. Холст, масло. 90 x 120

Старая синагога. 2011.
Холст, масло. 50 x 70

Возле рынка. 2011. Холст, масло. 70 x 90



Яков и ангел. 2011. Холст, масло. 120 x 90

ВАДИМ КОЛТУН



*Золотая синагога в Сатанове. 2011.
Холст, масло. 40 x 60*



Синагога в Бершади. 2011. Холст, масло. 30 x 50



Еврейский Колизей. 2011. Холст, масло. 40 x 60

ВАДИМ КОЛТУН



Песнь Давида. 2011. Холст, масло. 115 x 90



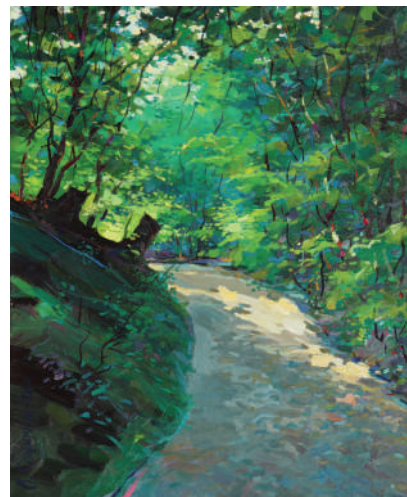
*Пейзаж с мельницей Якова Солитермана в Брацлаве.
2011. Холст, масло. 65 x 85*

ЛЕОНИД СТОРОЖУК

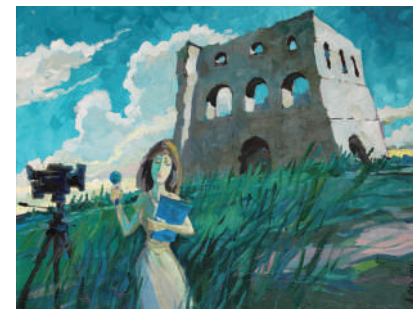


Зарисовки теледокументаліста експедиції. 2011.
Туш, перо, планшетна електронна графіка

ЛЕОНИД СТОРОЖУК



В Смотриче. Летня аллея. 2011.
Холст, масло. 60 x 50



Гримайлов. Прошлоє. Дівушка с
микрофоном. 2011. Холст, масло. 60 x 50



Кременец. Дівушка в синей илянке.
2011. Холст, картон, масло. 50 x 60



Улочкы города Кременца. 2011.
Холст, масло. 60 x 50



Кременец. Старое еврейское кладбище.
2011. Холст, масло. 60 x 80

ЕЛЕНА КОТЛЯР



Танцюючий штетл. 2011. ДВП, акрил. 80 x 160



ЕЛЕНА КОТЛЯР



Сошедшие с небес. 2011. ПВХ, акрил. 50 x 40



*Стекольщик Калман. 2011.
Картон, масляная пастель.
29,3 x 19,3*



*Аудише маме с письмом. 2011.
Картон, масляная пастель.
29,5 x 19,5*

ВІОЛЕТТА ТЕРЛЫГА



Призраки штетла. Еврейское кладбище в Новоград-Волынском.
2011. Холст, масло. 90 x 110



Мацевы. 2011. Бумага, тушь,
перо, белила. 29,5 x 21



Просветление. Автопортрет. 2011.
Холст, масло. 60 x 50

ЛЮБОВЬ ЯКИМЕНКО



Хасид. 2011. Бронза. 13,5 x 10 x 6



Коза (В цветении вечности). 2011.
Бронза. 13 x 11,5 x 8



Фейгеле-невеста. 2000. Бронза.
33,5 x 14 x 11



В поисках Диббука. 2011.
Тонированный гипс. 51 x 36 x 16

ФОТОРЕПОРТАЖ ВЫСТАВКИ «ОТКРЫТИЕ ШТЕТЛА»



Фотовыставка в стенах Харьковского еврейского студенческого культурного центра «Гилель». Декабрь, 2011 г.

PEGMA LIBRARIUS

Антиквар. Журнал об антиквариате и коллекционировании. (Гл. редактор Анна Шерман). — Киев, 2008, № 9 (23); 2009, № 7-8; 2010, № 7-8 (45); 2011, № 10 (57) (тематические номера по иудаике).

Евгений Котляр

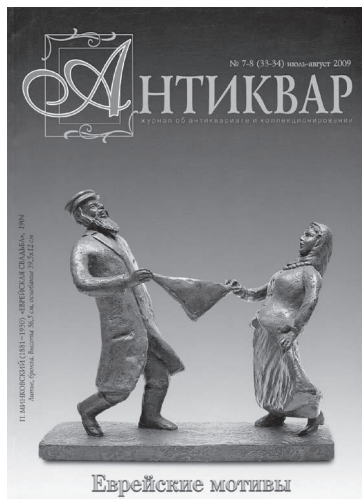
В октябре 2011 года вышел четвертый тематический номер по иудаике известного ежемесячного киевского журнала «Антиквар». Отдавая дань богатому художественному наследию евреев Украины, главный редактор этого уважаемого издания, Анна Шерман в своем обращении к читателям подчеркнула, что специальные ежегодные номера по иудаике стали визитной карточкой журнала, и эта традиция будет продолжена.

Делая ретроспективный обзор этой «еврейской» коллекции «Антиквара», отметим, что сегодня не существует подобного глянцевого журнала по искусству в Украине, где так роскошно и широко была бы представлена арт-иудаика. Причем статьи просветительского характера здесь носят куда более значительный удельный вес, чем коммерчески ориентированный материал по искусству. Далеко не в последнюю очередь обусловлено это тесным сотрудничеством редакции с Центром исследования истории и культуры восточноевропейского еврейства (директор Леонид Финберг), который имеет в этой сфере огромный опыт. Помимо искусствоведческих исследований по темам или персоналиям журнал неизменно представляет еврейские коллекции и коллекционеров, а также арт-иудаику как особую сферу антикварных рынков, аукционов и связанной с ними экспертизы. И в этой сфере украинской иудаики, которая пока еще похожа на целину, редакция журнала то, что называется, берет первые пробы грунта и расставляет флажки.

Назвав первый номер «Украинская иудаика: история надежд» и попытавшись собрать воедино разные материалы о традиционном искусстве евреев, инициаторы издания в общем виде представили острые вопросы исследования, сохранения и репрезентации памятников еврейского искусства, квинтэссенцией которых стала «мечта о создании еврейского музея». В этом номере ее впервые в своем интервью озвучил Л. Финберг, который и позднее в других номерах возвращался к этой идее. Среди авторов первого номера



отметим Б. Пинчевскую («Особая миссия», «Связующее звено. Церемониальный металл в искусстве восточноевропейского еврейства»), И. Гольфмана («Мистика покаяния»), А. Рудзицкого («Непокоренное искусство» — о еврейских авторах выведенного нацистами «дегенеративного искусства»), И. Сергееву («Рукописи не горят. Собрание иудаики Национальной библиотеки Украины им. В. Вернадского», Л. Амелину («Книжные сторожа. Миниатюрные шедевры из коллекции Сергея Бродовича»), О. Сидора-Гибелдину («О вкусных и красивых вещах» — о художнике Давиде Штернберге), О. Беспятову («Мазл тов. К вопросу об экспертизе предметов иудаистского ювелирного искусства»), Е. Дьячкову («Перст указующий» — о «ядах», указках для чтения свитков Торы) и И. Климову («Еврейский календарь»). Материалы этих исследователей составили пеструю мозаику номинаций произведений еврейского искусства, как традиционного, так и «современного», дающую читателю почувствовать масштаб темы. Начиная с этого и других номеров, сложилась определенная команда постоянных авторов, которые публиковали свои материалы и в последующих «еврейских» выпусках.



Во втором номере «Еврейские мотивы» предпочтение уже отдавалось более глубоким вопросам еврейской символики и путешествия в мир еврейской художественности, ее видов, смыслов и кодов. Сюда вошли рассуждения об исторических путях еврейского музейничества (Л. Финберг), критериях национального в искусстве (М. Петровский), еврейской благотворительности (А. Васильченко), лотах, эстимейтах и итоговых ценах предметов арт-иудаики на крупнейших аукционных торгах (С. Гирик). В номере включены обстоятельные статьи о мацевах на еврейском кладбище в Черновцах «Все на ладони Всевышнего» (О. Беспятова), произведениях ев-

рейских художников в коллекции Александра Фельдмана (Е. Сиваченко), истории первой «школы-фабрики» ритуальной иудаики в Иерусалиме: «Взлеты и падения раннего «Бецалеля». Борис Шац — первый менеджер арт-иудаики» (Е. Котляр). Среди материалов выпуска ряд оригинальных статей о художественном пространстве еврейской книги, которые предвосхитили проблематику следующего «еврейского номера». Так, М. Гольд представил

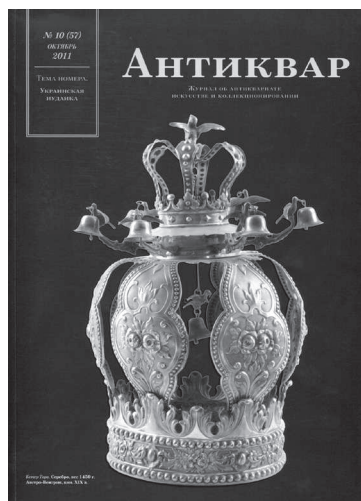
ретроспективу иллюминациям Пасхальной агады, начиная с XIII в. до современности («Исход в картинках»), тему экслибрисов в еврейской книжной традиции открыл Я. Бердичевский («Gratia Dei sufficit me»). К разряду коллекций следует отнести материалы о еврейских оберегах — медузах «713 букв. "... напишите их на косяках дверей дома своего и ворот своих...", еврейских открытках «Вся жизнь на клочке бумаги» (оба — И. Гольфман) и еврейских вывесках «Кошерное дэли» (Т. Литвинова). Для полного комплекта укажем также интервью о Вадиме Сидуре с его другом, известным немецким славистом, профессором Карлом Аймермахером, а также материал, вводящий в мир еврейской зодиакальной символики «Мазл тов!» (Т. Литвинова).

Третий выпуск «Народ Книги. Тексты и образы» был почти целиком обращен к еврейской книжности как объекту искусства и миру искусства вокруг книг. Тему номера задавали тексты по истории еврейского книгопечатания «Венец всем наукам» (Э. Гринберг) и исследованию рынка коллекционной книжной иудаики «От Сончино до Лисицкого» (С. Яринич). Остроту выпуску придало интервью с Главным раввином Украины и Киева Моше Реувеном Асманом о спорах еврейской общины с государством о принадлежности свитков Торы, изъятых советской властью при закрытии синагог. О двух киевских книжных коллекциях поведали их хранители Л.

Финберг (Центр иудаики Национального университета «Киево-Могилянская академия») и И. Сергеева (Отдел фонда иудаики НБУ им. В.И. Вернадского). В последнем материале «Память о Храме» раскрывались сюжетные основы оформления еврейских рукописных и печатных книг на Украине в XVIII — начале XX вв. Тематически с этой статьей связана журнальная репрезентация торашилдов — декоративных чеканных и гравированных пластин, которые были частью ритуального одевания свитков Торы (материал «Щит Завета», И. Гольфман). Статья о генизе — синагогальном хранилище священных текстов «Хранить вечно» (М. Гольд), откроет непосвященному читателю тайны еврейской средневековой традиции и вышедшие из нее на свет нашего времени уникальные рукописи. Неотделимость еврейской книги и текстов от художественной культуры подчеркивали два материала



О. Сидора-Гибелинды: «Марк Эпштейн, романтик обыденного» и «Гротески и арабески»). Несомненным подарком взыскательному читателю стал и своеобразный автобиографический очерк «Жизнь как непрерывность Текста» известного книжного реставратора Александра Вогмана о своем опыте работы над восстановлением старых еврейских книг. Галерея открыток «Привет из Бердичева», связанная с полиграфической, и тем самым, с книжной культурой и индустрией, прекрасно дополняет визуальный ряд выпуска старыми видами легендарного еврейского местечка. Очерки о двух художниках — киевском живописце Илье Штильмане (1902-1966) (статья И. Климовой) и крымском художнике караимского происхождения, ярком последователе стиля «модерн» Михаиле Казасе (1889-1918) (Л. Бровко) разрезают монолитный сюжет о еврейской книге и подчеркивают разноплановость журнала, ориентированного на широкий круг читателей.



Возвращаясь к последнему, четвертому выпуску, означенному как «Украинская иудаика» отметим, что здесь составители номера вновь вернулись к универсальному представлению темы. Материалы, озвучивающие ее, апеллируют к украинской общественности с фактами, мыслями и тревогами об утрате аутентичности еврейского наследия и его исчезновении. Статьи Е. Котляра «В круговороте времени: старые синагоги вчера и сегодня» и «Исчезнувшая традиция. Живописный декор синагоги» показывают, как на наших глазах стирается уникальный пласт еврейской культуры. Об этом же, только не о молчаливом равнодушии, а о государственной стратегии

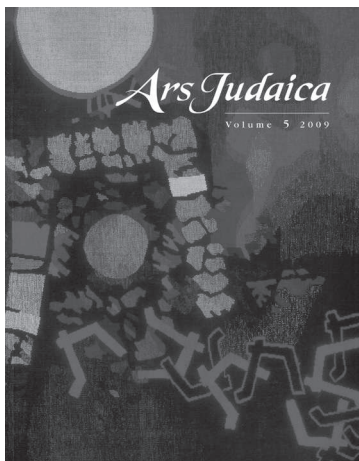
забвения еврейской трагедии говорил Л. Финберг в материале о выставке в Украинском доме, посвященной 70-летию Бабьего Яра. Тема еврейских коллекций и музеев, муссировавшаяся в предыдущих номерах, также нашла свое обобщение в этом выпуске. Здесь представлены развернутые материалы о трех наиболее крупных экспозициях: Черновицком музее истории и культуры евреев Буковины (интервью с И. Зисельсом), киевском Музее Шолом-Алейхема (И. Климова) и Музее истории евреев Одессы «Мигдаль-Шо-рашим» (М. Рашковецкий). И хотя идея открытие центрального еврейского музея на государственной основе все еще остается мечтой, ученые, обще-

ственность, а также редакция журнала «Антиквар» постепенно готовят для этого соответствующую ситуацию и общественное мнение. Очерки о еврейских печатях из музея Шереметьевых (В. Томазов) и развитии израильской филателии (М. Гейзель, А. Моржевская) стали новыми номинациями в постоянной рубрике «коллекции». Их нельзя отнести к области традиционной иудаики, но то, что это стало особой сферой еврейского коллекционирования, сомневаться не приходится. Для собирателей иудаики и завсегдатаев аукционов С. Яринич вновь представил обзор прикладной арт-иудаики на антикварных торгах, где наряду с анонимными «традиционными» предметами XVII — XIX в. неизменно присутствуют артефакты школы «Бецалель», первой трети XX в. Целый блок материалов отведен в этом выпуске персоналиям художников: Абелью Пэнну, Саулу Раскину (И. Гольфман) и Натану Альтману (О. Сидор-Гибелинда), помещены интервью с художниками Матвеем Вайсбергом и Адольфом Ошеровым (С. Яринич).

Вклад издателей журнала в развитие и популяризацию еврейского искусства очевиден. Интерес к арт-иудаике достаточно устойчив в среде еврейской общины, для которой исследования и демонстрация художественного наследия являются одними из приоритетов, частью национального возрождения и расширения границ идентичности. Вместе с тем, это и устойчивый сегмент художественного рынка, который нуждается в пиар-поддержке, искусствоведческой презентации и оценке отдельных явлений и артефактов. Ясно и то, что в сложившемся формате подачи информации, последующие номера по подбору материалов вполне прогнозируемы и, безусловно, будут постепенно заполнять белые пятна в этой сфере, — благо не озвученных номинаций арт-иудаики предостаточно.

Однако, думая о перспективах издания, я полагаю, что удовлетворение массового спроса должно соединяться с интересами и вкусами более взыскательной публики, знатоков «иудейских древностей», коллекционеров, дилеров, интересующихся интеллектуалов и художественной богемы. Конъюнктура выпусков должна быть ориентирована и на украинскую номенклатуру, от которой зависит судьба еврейских памятников. Видимо для этого нужно «затачивать» тематические выпуски под более острую социокультурную и эстетическую проблематику. Такими общими проблемными полями могут стать вопросы художественного и культурного пограничья еврейского искусства, литургической ансамблевости ритуальной иудаики, ее эволюции от традиционных форм до объектов современного дизайна. Интересно рассмотреть еврейское наследие в контексте Холокоста и в целом, влияние европейской Катастрофы на образы и концепты современного искусства. Конечно, немаловажным остаются и точечные исследования региональных собраний иудаики, как государственных, так и частных, и пр.

Касательно последнего отметим, что почти во всех историко-краеведческих музеях есть образцы традиционного еврейского искусства, а в центральных художественных музеях и городских галереях хранятся произведения еврейских художников, и вывести их на поверхность — сложная, но необходимая задача. Вот только как это будет согласовываться с запросами широкой аудитории, дающей журналу жизнь, — вопрос непростой. Пока же данное издание решает свои задачи, заполняет информационный и визуальный вакуум, дает пищу специалистам и открывает общественности многогранный художественный мир иудаики.



Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art. (Ed. Bracha Yaniv, Miriam Rajner, Ilia Rodov). — Ramat-Gan: Department of Jewish Art, Bar-Ilan University (2009-2011. — Volumes 5-7)

Евгений Котляр

Бар-Иланский университет продолжает свои ежегодные выпуски журнала «Ars Judaica», первый номер которого вышел в 2005 году. Мы писали об этом издательском проекте в 2008 г. («Сходознавчі студії», вип.1 (9), с. 195-196). За прошедший период увидело свет три новых номера, в которых, согласно уже сложив-

шейся традиции, были представлены разнообразные материалы по еврейскому искусству со времен античности до современности. Редакторский коллектив журнала — члены кафедры еврейского искусства университета Бар-Илан, известные ученые Браха Янив, Мирьям Райнер и Илья Родов, а также расширенный редакционный совет организовали вокруг этого издания ведущую академическую трибуну арт-иудаики, которая, во многом отвечает за эту область и репрезентует ее в мировом научном пространстве. К этому добавим, что появление очередных выпусков журнала с нетерпением ждут не только специалисты по еврейскому искусству, но также коллекционеры и широкая научная общественность. Связано это, еще и с тем, что статус журнала и его следование высоким академическим канонам ставит его на один уровень с ведущими мировыми изданиями по искусству и в значительной степени обеспечивает авторам статей соответствующее авторитетное место в своей тематической области.

Для более четкого представления рубрикации журнала, тем и проблематики этих выпусков мы приведем их содержание.

В пятый номер (2009, 148 с.) вошли следующие материалы (кроме новой рубрики обзора полученных книг и выставочных каталогов):

- Mati Meyer. *The Personification of Zion in Byzantine Psalters with Marginal Illustrations: Between Eschatological Hopes and Realia*;
- Yaffa England. *The Creation of Eve in Art and the Myth of Androgynous Adam*;
- Andreina Contessa. *An Uncommon Representation of the Temple Implements in a Fifteenth-Century Hebrew Sephardi Bible*;
- Kalman P. Bland. *A Jewish Theory of Jewish Visual Culture: Leon Modena's Concepts of Images and their Effect on Locative Memory*;
- Vesna Adić. *The Tragic Story of Leon Koen, the First Sephardi Painter from Belgrade: A Symbolist and Admirer of Nietzsche*;
- Shulamit Laderman. *The Unique Significance of the Hebrew Alphabet in the Works of Mordechai Ardon and Michael Sgan-Cohen*;
- Matthew Baigel. *Richard McBee's Akedah Series: Reimagining and Reconfiguring Jewish Art*.

Special Item

- Kamila Klauzińska. *Coloured Tombstones in the Jewish Cemetery in Zduńska Wola*.

Book Reviews

- Ziva Amishai-Maisels. *Kiev and Cracow: Modern Jewish Art Kultur-Lige: Artistic Avant-Garde of the 1910s and the 1920s; Jewish Artists in Kraków, 1873-1939*.

In Memoriam

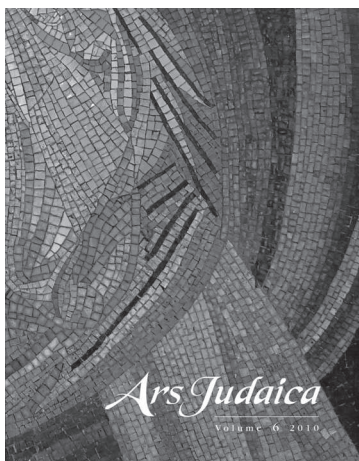
- Herbert L. Kessler. *Bezalel Narkiss (1926-2008)*.

Основные статьи и материалы шестого номера (2010, 164 с.):

- Noa Yuval-Hacham. *You Shall Not Make for Yourself Any Graven Image...: On Jewish Iconoclasm in Late Antiquity*;
- David Stern. *'Jewish' Art and the Making of the Medieval Prayerbook*;
- Dalia-Ruth Halperin. *Maiestas Domini Converted*;
- Tamar Shadmi. *From Functional Solution to Decorative Concept: Stages in the Development of Inscribing Liturgical Texts on Synagogue Walls*;
- Sergey R. Kravtsov. *Jewish Identities in Synagogue Architecture of Galicia and Bukovina*;
- Ruth Apter-Gabriel. *El Lissitzky's Self-Portrait (Constructor), 1924: Paradoxes and Possible Sources*.

Special Item

- Batsheva Goldman Ida. *The Birthing Chair: The Chair of Rabbi Nahman of Bratslav, a Phenomenological Analysis*.



Exhibition Review

- Tamar Sztyma-Knasciecka. 'Pole, Jew, Artist: Identity and Avant-Garde'.

Book Reviews

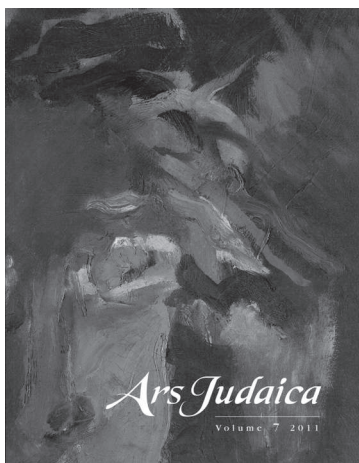
- Joshua Schwartz. *A Woman for All Seasons* Katrin Kogman-Appel & Mati Meyer (eds), *Between Judaism and Christianity: Art Historical Essays in Honour of Elisheva (Elizabeth) Revel-Neher*;

- Elisheva Revel-Neher. *An Inverted Path* Mitchell B. Merback (ed), *Beyond the Yellow Badge: Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture*;

- Yossef Charvit. *Jewish Identity and Modern Philanthropy* Dominique Jarassé,

Osiris: Mécène juif et nationaliste français;

- Olga Goldberg-Mulkiewicz. *Life in the Shtetl in Paintings and Narrative* Mayer Kirschenblatt & Barbara Kirschenblatt-Gimblett, *They Called Me Mayer July: Painted Memories of a Jewish Childhood in Poland before the Holocaust*.



Среди публикаций последнего, седьмого выпуска (2011, 160 с.):

- Sara Offenberg. *Illuminations of Kol Nidrei in Two Ashkenazi Mahzorim*;

- Rachel Singer. *Maurice Sendak's Where the Wild Things Are: An Explanation of the Personal and the Collective*;

- Richard I. Cohen and Mirjam Rajner. *The Return of the Wandering Jew(s)*;

- Renata Piątkowska. *The Sense of Togetherness: The Jewish Society for the Encouragement of the Fine Arts in Warsaw (1923—1939)*;

- Rose-Carol Washton Long. *Modernity as Anti-Nostalgia: The Photographic Books of Tim Gidal and Moshe Vorobeichic and the*

Eastern European Shtetl;

- Dominique Jarassé. *Orientalism, Colonialism, and Jewish Identity in the Synagogues of North Africa under French Domination*;

- Milly Heyd. *Hans Richter: Universalism vis-à-vis Particularism*.

Special Item

- Susan Nashman Fraiman. *Of Provenance and Providence: On the Reappearance of David Playing the Harp for Saul by Moritz Oppenheim*.

Book Reviews

- Ber (Boris) Kotlerman. *Discovering the Magic of Yiddishkayt. Futur antérieur: L'avant-garde et le livre yiddish (1914—1939), catalogue*, ed. Nathalie Hazan-Brunet with Ada Ackerman;

- Ori Z. Soltes. *Felix Lembersky: The Artist Uncovered*. Yelena Lembersky (ed), *Felix Lembersky (1913—1970): Paintings and Drawings*.

In Memoriam

- Samuel D. Gruber. *Kazimierz Maciej Piechotka (1919—2010)*.

Среди новшеств, появившихся в упомянутых выпусках, укажем на новую рубрику — обзора пришедших в редакцию книг и каталогов, которая несколько расширяет тематический охват и библиографический анализ последних публикаций и выставочных материалов. Авторы этих и предыдущих выпусков — это в основном специалисты из научных центров и университетов Израиля (Еврейский университет в Иерусалиме, Университет Бар-Илан и др.), университетов США, а также единичные исследователи из Польши, Сербии и Франции.

Редакция журнала «Ars Judaica», как и прежде, принимает научные статьи по адресу:

Department of Jewish Art

Faculty of Jewish Studies

Bar-Ilan University

Ramat-Gan 52900, Israel

Tel: 972-3-5317217

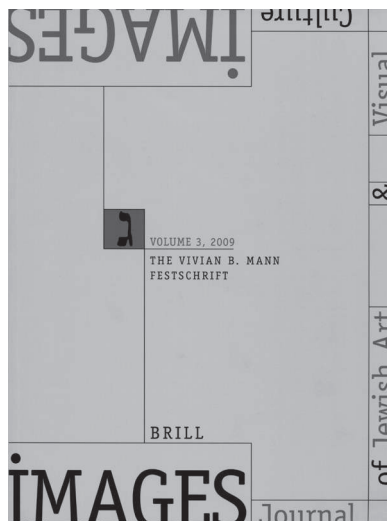
ajudaica@mail.biu.ac.il

Более подробную информацию о журнале, требованиях к подготовке и оформлению статей и книжных обзоров см.: <http://www.biu.ac.il/JS/jm>, а также на сайте известного издательского дома The Littman Library of Jewish Civilization, который представляет наиболее авторитетные англоязычные издания по иудаике: <http://www.littman.co.uk/cat/arsjudaica-7.html>

В довершение к этому укажем, что 10-13 сентября 2012 г. в Бар-Иланском университете состоится искусствоведческая конференция «Традиции и перспективы в истории еврейского искусства» («Traditions and Perspectives in History of Jewish Art»). Ее целью является определение и расширение научной проблематики арт-иудаики на современном этапе, а также поиски

перспективных направлений в развитии журнала «*Ars Judaica*». Среди основных вопросов, которые предстоит рассмотреть участникам: вклад евреев в изобразительное искусство и культуру от античности до современности; искусство и архитектура в еврейском священном пространстве; библейские тексты как источник христианского и мусульманского изобразительного искусства; Иерусалим и Святая Земля как объект и модель в визуальном искусстве; образы евреев в изобразительном искусстве; еврейский текст в изобразительном искусстве; меценаты, коллекционеры и музеи еврейского искусства; евреи, искусство и политика.

Будем надеяться, что конференция не только объединит на несколько дней большой круг ученых со всего мира, но и даст хороший импульс к дальнейшему развитию истории, теории и практики еврейского искусства, откроет новые дискурсы и послужит катализатором разных идей и концепций.



Images. A Journal of Jewish Art and Visual Culture. (Ed. Steven Fine, Vivian B. Mann, Margaret Olin). — Leiden-Boston: Brill (2007-2009. — Volumes 1-3)

Евгений Котляр

В 2007 году в одном из старейших европейских издательских домов «Brill», основанном в 1683 году, был инициирован новый проект — издание академического журнала по еврейскому искусству и визуальной культуре «*Images*» («Образы»). Идея организации журнала, очевидно, давно витала в среде американских ученых, работающих в этой сфере. Одной из важных

предпосылок этому стал вообще широкий интерес к сфере еврейских исследований (Jewish Studies) за океаном. Множество научных центров по иудаике во многих американских университетах, ежегодная, в этом году 43 конференция Ассоциации еврейских исследований / Association for Jewish Studies (AJS), объединяющая, в первую очередь, десятки научных центров по иудаике в США и сотни исследователей, а также множество других научных форумов в Америке и за ее пределами обусловили появление этого проекта. Во многом это связано и с расширением границ со-

временной гуманитаристики, где область искусства стала тесно смыкаться с другими науками, тем самым раздвигая традиционные представления о визуальной культуре. Таким образом, данный журнал достаточно широко очертил поле своих культурных и тематических интересов, что определило его культурологическую специфику и междисциплинарность, а также привлекло большую аудиторию. В этом он отличается от другого, более классического искусствоведческого журнала «*Ars Judaica*», выходящего в Израиле. Вместе с тем, круг исследователей и авторов, стоящих за этими ведущими периодическими изданиями тесно пересекается.

Обозначая миссию данного журнала, его редакторы, известные американские ученые Стивен Файн (Иешива-Университет, Нью-Йорк), Вивьен Манн (Еврейская Теологическая семинария, Нью-Йорк) и Маргарет Олин (Йельский университет, Нью-Хейвен) подчеркивали бурное развитие еврейского искусства и визуальной культуры за последние пятнадцать лет. Это касалось не только расширения тематики, но и географического охвата, что в последние десятилетия объединило многие академические и музейные проекты в Израиле, Европе и США. Концепция этого международного журнала была ориентирована на современный научный резонанс в данной сфере и «кросс-культурные» интересы связанной с ней междисциплинарной среды ученых. Как и ожидалось, журнал стал «местом встречи» ученых смежных гуманитарных областей, которые рассматривают еврейское искусство и визуальную культуру от греко-римской древности до наших дней, включая такие сферы художественной культуры как архитектуру, живопись и скульптуру, книжную графику, текстиль, фотографию, кинематограф и другие направления визуальных практик. В издание также включены материалы по историографии и теории, текстологические исследования, связанные с проблематикой журнала.

По своей рубрикации в структуре «*Images*» выделены: академические статьи — обычно 4-5 позиций, научная репрезентация первоисточников исследования еврейского искусства и визуальной культуры (историографический блок) и книжное обозрение. Однако в отдельных выпусках есть и своя «изюминка», которую можно назвать «темой номера», — она же определяет наличие еще одного блока. В первом номере таким блоком стал обмен мыслями многих известных ученых: Барбары Киршенблат-Гимблет («К вопросу о пост-дисциплинарной еврейской теме»), Эзры Мендельсона («О необходимости еврейского художественного канона»), Кэрл Земел («Еврейское искусство, естественно») и других исследователей о самой идее издания этого журнала. Среди тезисов, актуализирующих этот проект, звучали идеи о заполнении пробелов между «мирами исторической

интерпретации и визуальной культуры» (Р. Коэн), концепции *image-imagination* — движения от периферии к центру еврейских исследований, где использование «образов», как свидетельств «зримой» еврейской культурной истории также важно, как и изучение еврейского искусства и художников (С. Гильман). Такая поддержка ведущей научной общности дала мощный старт журналу, который сразу стал признанной и достаточно элитарной трибуной, рассчитанной, в первую очередь, на американскую среду.

В первый номер журнала (2007, 120 с.) вошли следующие академические статьи и историографические материалы:

- Annabel Jane Wharton. *Jewish Art, Jewish Art*;
- Rachel Neis. *Embracing Icons: The Face of Jacob on the Throne of God*;
- Maya Balakirsky Katz. *On the Master-Disciple Relationship in Hasidic Visual Culture: The Life and Afterlife of Rebbe Portraits in Habad, 1798-2006*;
- Bruce Jenkins. *Border Crossings; Two Installations by Chantal Akerman*;
- Vivian B. Mann with Daniel D. Chazin. *Printing, Patronage and Prayer: Art Historical Issues in Tree Respona*;
- R.B. Kitaj, ed. By Margaret Olin with annotations by Caroline Ewing. *The Second Diasporist Manifesto: Selections*.

Второй номер издания «*Images*» (2008, 234 с.) включил статьи:

- Shulamit Laderman. *Two Faces of Eve: Polemics and Controversies Viewed through Pictorial Motifs*;
- Elisheva Carlebach. *Palaces of Time: Illustration of Sifre Evronot*;
- Asher D. Biemann. *The Satyr as Prophet: Notes on the «Jewish» Michelangelo*;
- Matthew Baigell. *Sweatshop Images: Jewish History and Memory*.

Сюда также вошел отдельный тематический блок, посвященный обсуждению художественных проектов и образов, отражающих трагедию Холокоста: «*Symposium: Spaces of the Holocaust*»:

- Margaret Olin. *Introduction to a Symposium*;
- Jonathan Bordo. *The Homer of Potsdamerplatz — Walter Benjamin in Wim Wenders's Sky Over Berlin / Wings of Desire, a Critical Topography*;
- Brett Ashley Kaplan. *Exposing Violence, Amnesia, and the Fascist Forest through Susan Silas and Collier Schorr's Holocaust Art*;
- Margaret Olin. *Overhead in the Memorial to the Murdered Jews of Europe*;
- Stanley Tigerman. *The Tribe versus the City-State: An Architectural Conundrum for the Jewish Project*.

Помимо обзора нескольких книг и выставок в этот выпуск традиционно вошло два историографических материала:

- Noah Greenfield and Steven Fine. «*Remembered for Praise*»: *Some Ancient Sources on Benefaction to Herod's Temple*;

- Julie-Marthe Cohen. *Ceremonial Objects in Early Seventeenth-Century Amsterdam: Three Inventories of Bet Israel Dates 1619, 1620, and 1635*.

Третий выпуск журнала (2009, 156 с.) представлял собой своеобразный научный форум-бенефис, посвященный одной из ключевых фигур в современной арт-иудаике, редактору журнала, профессору Вивьен Манн. Она известна как крупный еврейский медиевист, автор многих фундаментальных монографий по еврейскому искусству¹, основатель и директор академической программы по еврейскому искусству и визуальной культуре в Еврейской Теологической семинарии в Нью-Йорке и бывший куратор нью-йоркского Еврейского музея. Номер включал материалы, посвященные ее деятельности (R. Cohen), научной библиографии и кураторской работы, а также большую подборку статей ведущих специалистов по разным аспектам арт-иудаики, которые входили в круг интересов ученого в различные периоды:

- Shalom Sabar. «*The Fathers Slaughter their Sons*»: *Depictions of the Binding of Isaac in the Art of Medieval Ashkenaz*;
- Peter Barnet. *Medieval Lion Aquamanilia with Hebrew Inscriptions*;
- Charles T. Little. *Enigma Variations: Deciphering an Ivory Casket*;
- Emily Alice Katz. *Introducing Israeli Art: Communal and Critical Encounters in Postwar America*;
- Matthew Baigell. *Archie Rang: American Artist with a Judaic Turn*;
- Richard Brilliant. *Looking in Vain for the Jewish Styleme*;
- Margaret Olin. *Jewish Art and Our National Past Time*;
- Catherine V. Soussloff. *The New Jewish Visual Studies: A Historiographical Review*;
- Maya Balakirsky Katz. *Collecting the Exile: Shaping Collectors of the Russian Jewish Immigration*.

В журнале также был представлен материал: «*Symposium on the Dura-Europos Synagogue Paintings: The Contributions of Morton Smith and Meyer Schapiro*», подготовленный Стивеном Файном и восходящий к конференции о росписях в синагоге Дюра-Европос, которая состоялась в 1968 г. в Иешива-университете в честь Рейчел Вишницер, одной из классиков еврейского искусствознания, изучавшей этот уникальный памятник². Автор статьи приводил полные тексты выступлений упомянутых исследователей, возвращая современных читателей не только в контекст тех времен, но и посвящая этот материал В. Манн, которая в далеком 1968 г. была одной из участниц этого форума.

Обзор трех первых выпусков «*Images*» показал достаточно четкие тенденции журнала в репрезентации научных трудов американских ученых, лишь немного разбавленных исследователями из ведущих израильских и европейских научных центров. В некотором роде, данный журнал стал «домашним» для целого ряда исследователей, формирующих в нем новую, кросс-контекстную парадигму развития еврейского искусства, более ориентированную на современную гуманитаристику. В этом можно видеть и некую попытку конструирования другого пространства визуальной еврейской культуры, которую американско-ориентированная среда демонстрирует как контровизию своим израильским коллегам. Будет ли этот журнал гостеприимен для материалов восточноевропейской исследовательской среды, для которой реконструкция уничтоженного наследия гораздо важнее, чем анализ путей трансформации еврейской идентичности в современных визуальных практиках, что характерно для «американизированного» поколения еврейской эмиграции, покажет время и дальнейшее развитие этого, безусловно, качественного и авторитетного издания.

Примечания:

1. Основные труды Вивьен Манн (Vivian B. Mann): *Gardens and Ghettos: The Art of Jewish Life in Italy*. — University of California Press, 1989; *The Jewish Museum*. New York. — New York, 1996; *Morocco: Jews and Art in a Muslim Land*. — New York, 2000; *Jewish Texts on the Visual Arts*. — Cambridge University Press, 2000, 2011; *Art and Ceremony in Jewish Life: Essays in the History of Jewish Art*. — New York: Pindar Press, 2005; *Convivencia: Jews, Muslims, and Christians in Medieval Spain*. — New York: George Braziller, 2007.

2. Wischnitzer, Rachel. *The Messianic Theme in the Paintings of the Dura Synagogue*. — Chicago: The University of Chicago Press, 1948. — 136 p., ill.



Григорий Ингер / Составитель М.Г. Ингер. — М.: Теревинф, 2006. — 334 с.; илл.

Олег Коваль

Выход в свет альбома замечательного мастера рисунка и акварели Григория (Герша) Ингера становится событием незаурядным и примечательным не только в силу того, что открывает нам малоизвестную страницу еврейского искусства XX века, но и в силу того, что позволяет по-новому решать «старые» вопросы теории и истории искусства, прежде всего вопросы природы искусства наивизма и неопрIMITива и вопросы содержательной природы русского еврейского искусства. Пользуясь словами любимого Ингером Шекспира, можно сказать, что перед нами собрание работ выдающегося графика, который в «урагане страсти учит сдержанности, которая всему придает стройность». Таков практически весь Ингер.

Его искусство лаконично, но экспрессивно, сдержанно, но небезэмоционально, искусство изысканного в исполнении линейного начала и искусство черно-белого тонального контраста. Это действительно «живопись черным и белым», каковым и является стройный свод ингеровских гуашей и акварелей.

Под статью творческим принципам выполнен и составленный М.Г. Ингером альбом, собравший практически все крупные графические серии еврейского художника. Вопреки устоявшимся стереотипам о принципах составления под одной обложкой собрания работ художника и принципах альбомной репрезентации творчества в целом, книга, любовно оформленная Ильей Бернштейном, отражает высокую культуру книжной репрезентации и безупречное мастерство рисунка самого Ингера.

Перед нами не просто «собрание работ» и не просто альбом, а по сути монографическое представление творчества замечательного еврейского художника и представление самой темы «русско-еврейского» синкретизма.

Не столько как воспоминание и на-поминание о творчестве мастера и его жизненном пути воспринимается альбом зрителем, сколько как узнавание чего-то крайне важного в жизни, чем является искусство как таковое. Перед нами развернута по сути вся мировая и русская живописная и графическая традиция, сквозь прихотливую мозаику которой явственно проступает еврейская пластика.

Ее не назовешь скупой, но она выступает вперед как бы неспешно, малыми и негромкими аккордами, в развитии темы выливаясь в подлинный графически-визуальный симфонизм этой немного странной, но лиричной «еврейской музыки».

Альбом охватывает такой политематизм и полифонизм еврейского словаря, который только и возможен в XX веке: серия «Мое детство», «музыкальная серия» Ингера, посвященная Бетховену и Паганини, серия работ, посвященная Чарли Чаплину, иллюстрации к произведениям еврейской (Шолом Алейхем) и мировой (Сервантес) литературной классики; удивительные рисунки с натуры и серия блестящих портретов, позволяющих говорить о собственно еврейской специфике разработки портретного жанра и о том, что еврейское искусство с особенным чувством подходит к разработке жанровых обстоятельств художественного творчества.

Чрезвычайно важным компонентом контента является текстовая часть альбома. В нее вошли не только автобиографические воспоминания самого Ингера, но и точно и выверенно подобранные исследования творчества мастера, выстроенные в хронологической последовательности появления публикаций, что позволяет судить о мене стилистики искусствоведческого описания и анализа еврейской темы в искусстве. Период охвата временного компонента искусствоведческой рефлексии весьма показателен: от 30-х гг. XX в. («Искусство нужды и ненависти» В. Костина), сквозь 80-е гг. прошлого столетия (превосходное эссе Ю. Гавердовского о музыкальной серии Ингера) в нулевые века нынешнего (исследование М. Чегодаевой). И если статья В. Костина, открывающая исследовательскую часть альбома, вышедшая впервые в 1932 г. в партийном альманахе¹, преподносит Ингера на фоне уже завершающего свой путь исторического и еврейского авангарда, несколько об этом авангарде не упоминая, лишь вскользь задающая тон именами Гинзбурга, Шагала, Анненкова, Тышлера, Штеренберга и многих других, то работа М. Чегодаевой, завершающая серию работ о творчестве Г. Ингера², с исчерпывающей полнотой и лингвистической точностью характеризует как сам метод графического письма Ингера, так и болевые моменты его семантики.

Важно, что Ингер нигде не предстает как иллюстратор и бытописатель русского и мирового еврейства. Важно, что ни в статьях, ни в альбоме еврейская тема не растворяется в омуте собственно пластических проблем, а выносится как специфически и пластически прочувствованное и продуманное переживание собственной «еврейскости», которая сложилась в стройную и органичную поэтику еврейского в творчестве Ингера. Ее еще можно с полным правом отнести и к «музыкальной» поэтике XX в., насквозь пропитанной метафоризмом и визуальным параллелизмом обра-

зов, распознаваемых по творчеству еврейских мастеров XX века, прежде всего Шагала и Сутина, близость к которым все острее и острее ощущается с первой страницы альбома до его завершения.

Наконец, монографичности творческой репрезентации Ингера отвечает профессиональный и, вероятно, максимально полный каталог работ Г. Ингера, сопровождаемый биографической справкой и фотографиями художника.

В заключении стоит отметить, что рецензируемый альбом косвенным образом отдает долг памяти и творческой школе П. Митурича³, к которой принадлежит Григорий Ингер и которая заслуживает не только отдельного разговора, но и столь же безупречного и изысканного альбома, который украсит книжную полку любого интересующегося еврейским и мировым искусством знатока и художника.

Примечания:

1. Костин В. Искусство нужды и ненависти // Интернационал молодежи. — 1932. — № 24.
2. Чегодаева М. Жизнь и творчество Г. Ингера // Григорий Ингер / Составитель М.Г. Ингер. — М.: Тервинф, 2006. — С. 298-328.
3. Алчинская Н. Григорий Ингер // Средняя Азия — Москва — Иерусалим в творчестве еврейских художников. — М., 2008. — С. 38-45.



Казовский Гилель (при участии А. Можевикиной). Культур-Лига (Киев, 1918-1924) // Галерея искусств. — № 19-20 (77-78) октябрь 2008 — 31 с.; илл.

Олег Коваль

Єврейське мистецтво дивиться на нас, як з космосу, — повідомлень немає. Поринувши у світ відчайдушного глобалізму, теперішній дослідник має розумітися на примхах віртуального та медійного мистецького музею, в якому репродукція перемогла вже не тільки оригінальний твір мистецтва, а й саму форму аналітичного споглядання над фактами та закономірностями спеціалізованої (у нашому разі — сходознавчо орієнтованої) історії мистецтва. І справа вже не тільки в тому, що

дурнувата практика розповсюдження мистецького досвіду всіх часів та народів у будь-якому популярному електронному чи книжковому і журнальному форматі охопила все художньо орієнтоване людство, а в тому, що достатньо оригінальних, творчо вибудованих та талановито написаних популярних видань як не було, так і майже немає. Видань немає. Повідомлень немає, висловлювань немає. Є рецепція і перевидання вже давно осмисленого у популярній формі, без критичного ставлення та розуму, що охоплює у своїх межах все.

Однак у випадку з Галереєю мистецтв — популярним часописом про творчість майстрів вітчизняного образотворчого мистецтва — зовсім інший випадок. Тим більше — з Культур-Лігою. Почнемо з журналу. Це невеличке видання з послідовністю та виваженістю ставиться до відбору імен та авторів-виконавців текстів про художників. Все, що потрапляє на ці вдало зкомпоновані, рубриковані та акуратно складені в єдиний композиційний видавничий задум сторінки, має майже науково обґрунтований та доречний історико-стильовий мотиваційний момент: охопити та системно й наочно представити основні віхи розвитку російського, українського (а у нас — єврейського) мистецтва, не уникаючи найголовніших історичних подій, імен, мотивувань розвитку пластичної форми та репродукційного матеріалу. Сьогодні, коли навколо єврейського мистецтва суперечки все ще точаться, коли доступність дорожочітних видань (дорожочітних з усіх боків) перевищує оптимальну людську норму, — поява такого видання, яке долучає до творчості мистців єврейського ренесансу та авангарду найширше коло його шанувальників, слід лише вітати. Представлені історія, ідеологія, художні внутрішньоструктурні об'єднання та секції Культур-Ліги, репрезентовано естетичні маніфести (що у нашому випадку є край важливим і майже недослідженим); розглянуто головні твори у галузі живопису, скульптури, театрального ескізу, графіки станкової та книжкової. За лаконізмом та, напрочуд, виваженням та обґрунтованим за характером викладом матеріалу, це видання перекидає і деякі розділи поодиноких «історій євреїв в Росії», і мистецьких збірок-альбомів, і начерків з історії єврейського мистецтва.

Сьогодні творчість майстрів Культур-Ліги увійшла у кожний дом та надала усім зацікавленим, завдяки високопрофесійній роботі Гілея Казовського й Олександри Межевікіної, завдячуючи підтримці Леоніда Фінберга з Києво-Могилянської Академії нарешті викристалювати й своє розуміння пошуків утворення національної пластичної форми і їх результати в мистецтві ХХ ст., серед якого єврейське посідає вагоме місце.

Сьогодні цей номер журналу є надійним знаком, що повідомлення про незбагненне іноді доходять до людей і отримують свій найліпший вигляд. У вигляді от-такого журналу.



Апчинская Н. Рувим Мазель. Очерк жизни и творчества. — М.: Государственный музей Востока, 2004. — 88 с.; ил.

Олег Коваль

Книга Н.Апчинской возвращает в историю отечественного и еврейского искусства имя незаслуженно забытого художника первой половины ХХ века — Рувима Мазеля. Перед нами первое исследование жизненного и творческого пути художника.

Выполненное в строгом соответствии с жанром очерка жизни и творчества, оно, разумеется, не дает монографического описания пути и творчества Мазеля, а лишь обрисовывает контуры его художнической фигуры, показывая, между тем, и то пластическое окружение, контекст изобразительной деятельности, в аспекте которого формировалось и состоялось творчество еврейского мастера.

Очерк-альбом не исчерпывает заявленную в аннотации тему еврейского искусства, в пластической природе которого лежит нерасторжимое единство Востока и Запада, модернистское многоцветье и художественный эксперимент в области пластической формы, азиатский стиль и европейский авангардизм. Он, скорее, задает высокий тон ее развития и разворачивается в сторону более специализированную, но крайне интересную: Туркестан как пластическое подобие древней Палестины в творчестве еврейского художника.

Книга обильно и качественно иллюстрирована работами Р.Мазеля и содержит, кроме прочего, также и литературные произведения художника. В них Мазель предстает не только как одаренный стилист, но и исследователь народного творчества древней азиатской страны. Особенной изюминкой этой небольшой, в несколько десятков страниц книги стало включение в ее архитектуру памятников материальной культуры и народного искусства Туркестана конца XIX — начала XX века.

Основу изобразительного ряда книги составили графические и живописные произведения Рувима Мазеля, демонстрировавшиеся в свое время на тематической выставке в Государственном музее Востока (Москва), а также представленные в фондах Государственного музея изобразительных

искусств имени А.С.Пушкина, Государственной Третьяковской галереи и Музея искусств Каракалпакии имени И.В.Савицкого в Нукусе.

Особенно удачной и уместной в книге представляется не столько основанная на значительном фактическом и биографическом материале линия жизнеописания творческого пути художника, сколько включение в повествовательную и исследовательскую часть книги страниц, вскрывающих «особенное» чеховской поэтики Мазеля и его «древнепалестинскую» интроспекцию.

Н.Апчинская показала, что мир Р.Мазеля, как и мир иллюстрируемого им Чехова и мир народного искусства Туркестана, есть «часть таинственного мирового целого»¹, вне соотнесенности с которым разговор о пластике Мазеля становится маловозможным.

Афористичное и сочное письмо Апчинской раскрывает не одну лишь потаенную стратегию Мазеля, стремившегося подчеркнуть неразгаданность тайны духовной и пластической жизни своих персонажей, но и своеобразную криптографию «коврового стиля» Мазеля, растворявшего в его орнаментальных узорах и акварельных растушевках «непроницаемо-чеканную» морфологию еврейской и — шире — авангардной пластической формы.

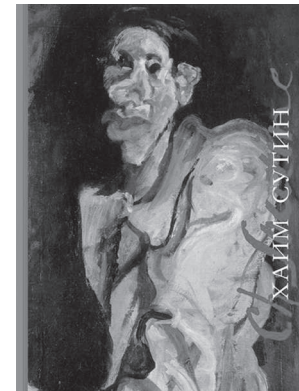
Удивительное в Мазеле как раз и состоит в том, что из недр народного азиатского искусства, из библейско-палестинской топики, подсмотренной в искусстве и жизненной среде Туркестана, рождается авангардная по сути пластика, переводящая умозрительное восприятие Востока на язык живописных плясок вокруг туркменского ковротачества и изысканной строгости геометризированной графики. Н.Апчинская показывает именно синтезирующую способность еврейского художника обобщать форму и соединять порой несоединимые образы в едином пластическом целом.

Остается надеяться, что со временем из небольшого очерка вырастет объемная и полновесная монография, исследующая все названные вопросы с исчерпывающей полнотой, чего, несомненно заслуживает и сам Рувим Мазель, и время, в котором он творил, и живущая в генах еврейского народа тяга к своим исконным ближневосточным корням².

Примечания:

1. Апчинская Н. Примечания // Рувим Мазель. Очерк жизни и творчества. — М.: Государственный музей Востока, 2004. — С. 69.

2. Средняя Азия — Москва — Иерусалим в творчестве еврейских художников. Каталог выставки — М.: Государственный музей Востока, 2008. — 128 с.



Герман М.Ю. Хаим Сутин, 1893-1943. — М.: Искусство — XXI век, 2009. — 376 с.: ил. — (Художники русской эмиграции). 1500 экз.

Олег Коваль

Живописец Хаим Сутин, родившийся в 1893 г. в провинциальном местечке Смилловичи близ Минска и умерший в Париже в 1943 г., — один из наиболее загадочных и ярких представителей «Парижской школы», — наконец-то обрел в лице Михаила Германа своего вдумчивого и вдохновенного толкователя,

а в отечественном искусствоведении — первый опыт монографического исследования и альбомной репрезентации.

Это не первая попытка искусствоведения подступиться к поэтике Сутина и дать полноценное и адекватное ее семиотико-пластическим сущностям описание.

Это первая попытка в отечественной науке путем лингвистических аббераций искусствоведческого дискурса выразительно показать саму природу живописной вещественности Хаима Сутина, принципы его предметного живописного языка, вязкого, сочного, полного осязательности и стихийной буквальности энергичного мазка, языка «существительных», как остроумно и точно определил эту пластику тонкий и пронизательный критик Игорь Булатовский¹.

Наконец, это попытка со всей объемностью представить морфологию сутинской поэтики и сформулировать (а скорее, и сформировать) современный взгляд на самое существование ее знаковой и содержательной организации.

В этой книге документ, факт, переключки имен, воспоминаний, улочек и названий, манер и стиливых переключек, и гроздь цветковых эпитетов, столь же вязких и текучих, как и сама живопись модерниста Сутина, называемая искусствоведами на жесткий каркас аналитических характеристик, демонстрирующих личный и вместе с тем общенаучный опыт постижения пластической формы рубежного искусства. В центре внимания, конечно же, стоят не столько пластические метаморфозы искусства Модерна, и даже не интерес к Jewish Experience in 20th Century Art и европейский контекст его развития², не биографически мотивированные и индивидуально прочувствованные еврейские коннотации парижского парадоксоналиста, — сколько сама органика живописи Хаима Сутина.

На фоне иных представителей визуального искусства XX века она менее других поддается однозначной интерпретации морфологии своих форм.

В арт-иудаике творчество Сутина стоит особняком при всей «вложенности» его экстатических и пластических экстрактов в лоно еврейской художественной традиции. Обычно акцент ставится на специфике палитры и стилистике экспрессионизма мастера. Герман подходит к интерпретации метода Сутина через и сквозь жизненный контекст и психологию творчества в не меньшей, а может, большей степени, чем другие авторы, но его анализ «в высшей степени выразительной деформации натуры при последовательном сохранении предметности», обусловленной эстетическим контекстом и стилевыми мутациями модерна, у Германа получает от «болезненной нервичности» натуры художника. На наш взгляд, именно эта самая выразительная деформация формы и баланс между предметностью и абстракцией должны стоять в центре интерпретации языка сутинской пластической формы и, кажется, по такому пути идут зарубежные исследователи, Авигдор Посек (Израиль) и Игорь Духан (Беларусь)³. Последний, между тем, развивая поэтику Сутина как поэтику «безобразного», рассматривает творчество парижского художника «в контексте эволюции идеи безобразного в модернистской теории и художественной практике конца XIX — XX вв. и специфической редакции этой темы в «еврейском авангарде»⁴.

М. Герман показал, что Сутин выделяется не просто специфической живописной манерой, в ядре которой лежит принцип «ungliness», т.е. поэтика «безобразности и безобразности» (Авигдор Посек), но и своим особым *интермедиальным субстратом*, накладывающим печать на искусствоведческое оязыковление и мыслительную объективацию творческого метода мастера на фоне теории и практики модернистского искусства конца XIX — XX ст.

Герман глубоко и всесторонне демонстрирует основания «невключения» искусства Сутина в каноническую историю искусства XX в. И, что более важно, демонстрирует масштаб творчества мастера на фоне не только модернистских исканий, но и творческих поисков второй половины XX в.⁵ Примечательно, что в новейшей истории искусства XX в., написанной Е. Андреевой⁶, тема Сутина всплывает именно в контексте анэстетичного в искусстве XX в., в контексте творческой истерии художника, рождающей пластические образы «на границе» между живописным и за-живописным», что в отношении Бэкона, о котором говорит Е. Андреева, ссылаясь на Ж. Делеза, оказывается крайне важным и симптоматичным.

Творчество Сутина автор первой монографии о нем показывает на широком фоне художественной критики своего времени, что чрезвычайно важно, так как сквозь призму последней отчетливо видны неровности и

шероховатости устоявшейся практики рецепции работ представителей «Парижской школы», которой Герман посвятил отдельную работу, тем самым книгой о Сутине завершив своеобразный цикл⁷. Из критиков наиболее звонко упоминается Эли Фор, что говорит также и о пронизательности Германа и его способности верно распознать из множества критических голосов тот, который ближе к оригиналу и его пластической стихии⁸.

Показывая, как складывается «краевое», трагическое сознание Сутина и его мудрое страдальческое сердце, диктующее потребность «эстетизировать все», что видит глаз, М. Герман не упускает случая сказать о более важном — о том, что архитектоника и равновесие живописной формы рождаются также и от предвечного хаоса жизни и безвесия языка, о ней могущего рассказать.

Примечания:

1. Булатовский И. Рец.: Герман М.Ю. Хаим Сутин, 1839-1942. — М.: Искусство — XXI век, 2009 // Народ книги в мире книг. — СПб, 2010. — № 85. — С. 6-7. Рецензия Булатовского удивительно остро ставит вопрос о связи естественного языка и пластического языка авангарда, в самой стихии которого укоренен параллелизм ментального, вербального и визуального, см.: Коваль О.В. «Скрытое слово» как принцип формообразования в искусстве еврейского авангарда // Четырнадцатая ежегодная международная конференция по иудаике. Еврейское искусство. Тезисы. — М.: Сэфер., 2007. — С. 6-7.

2. То, что Сутин заметно выделяется из ряда активных представителей «Парижской школы» и «еврейского контекста» формообразования, замечено давно. Примечательно, что именно его творчество часто становится эталоном «еврейскости» для искусствоведа, пытающегося отыскать образцовые артефакты «еврейского национального стиля»: расщепленный мазок, экспрессивное и широкое письмо, асимметричная композиция, деформация формы и общее балансирование между декоративностью и живописной вязкостью, между фигуративностью и преддверием абстракции; но эти же черты часто уведут исследователя в плоскость достаточно маловероятных пластически и семантически сравнений, напр. с творчеством европейских художников. В отношении Х. Сутина вопрос об адекватности таких сравнений чрезвычайно серьезен и требует особенной аргументации. Сегодня таковая аргументация кажется умозрительной, хотя и выдает себя как очевидная внешне, ср.: «Силой и мощью живописного темперамента Сутин перекликается с Ван Гогом» в статье, предваряющей выставку произведений «еврейского искусства фонда АВЭК (2007): Мызгина В. Вступительная статья // Шагал и другие. Каталог выставки. — Х.: Фонд А. Фельдмана, галерея АВЭК, 2007. — С. 7. М. Герману, к счастью, удалось избежать подобной прямолинейности. Он пишет об «уроках, а не заимствованиях», что справедливо. Вспоминается и творчество Х. Сутина, в книге Германа не исследованный. Как и названный вопрос, так и тема «уроков Сутина» также еще ждут своего исследователя.

3. Poséq, A. Soutine: His Jewish Modality. — Sussex. The Book Guild, 2001; Духан И. Хаим Сутин и поэтики «безобразного» // Четырнадцатая ежегодная международная конференция по иудаике. Еврейское искусство. Тезисы. — М.: Сэфер., 2007. — С. 4-5.

4. Духан И. Цит. соч. С. 5. У Германа, кажется, практически нет акцента на «еврейской модальности» Сутина; во всяком случае, она комментируется исподволь и не выступает основанием пластического анализа. Разумеется, такой категории как «еврейский авангард» в книге также нет, поскольку для русского искусствознания авангард лишь один — русский. То же касается и украинского авангарда, в русле которого творили, напр. М. Фрадкин и Б. Бланк, см.: Котляр Е.Р. Штеттл vs Эрец Исраэль: образы галута и геулы в графике еврейских художников // Четырнадцатая ежегодная международная конференция по иудаике. Еврейское искусство. Тезисы. — М.: Сэфер., 2007. — С. 9-13.

5. И в предшествующей рецензированному изданию книге М. Германа: Герман М. Модернизм: Искусство первой половины XX в. — СПб., 2005. — С. 167, и в настоящей книге заходит речь о том, что Сутин опознается в масштабе творчества скорее не по предшественникам, а по последователям, напр., по творчеству Ф. Бэкона. Однако, увы, тема эта не нашла в книге сколь угодно развернутого выражения, что жаль, поскольку рецепция «последователями» творчества Сутина органически входит в интерпретационный фонд его собственного творчества.

6. Андреева Е. Постмодернизм: Искусство второй пол. XX — нач. XXI в. — СПб., 2007. — С. 61-62.

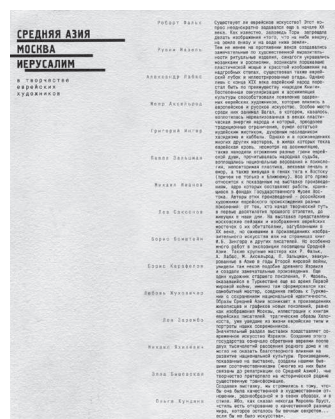
7. Герман М. Парижская школа. — М., 2004.

8. Интересно, что Сутин никогда не формализовал свою систему творчества, если таковую надлежит характеризовать именно как систему. В этом контексте отдельного внимания заслуживает вопрос о неманифестарности поэтики Сутина на фоне всеобщей экфрастичности мастеров парижского авангарда.

Средняя Азия — Москва — Иерусалим в творчестве еврейских художников. Каталог выставки — М.: Государственный музей Востока, 2008. — 128 с; илл.

Олег Коваль

Наталья Апчинская, Михаил Яхилевич и Млада Хомутова составили превосходный каталог по материалам одноименной выставки, дающей представление о том, как менялось восприятие образов Средней Азии, библейской Палестины и Москвы в творчестве 15 еврейских художников, сре-



ди которых такие значимые имена, как имена Р.Фалька, А.Лабаса, П.Зальцмана, Г.Ингера, Р.Мазеля, М.Аксельрода, Б.Бомштейна и других.

В основу собрания легли фонды Государственного музея Востока, Государственного музея изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Государственной Третьяковской галереи, приватной коллекции Александра Шмуклера (США), коллекции галереи «Веллум» и коллекции Марка Курцера.

Собранные под одной обложкой мастера еврейского искусства разных поколений дают целостное представление не только о рецепции темы Востока в еврейской живописи и графике, но и дают ответы на многочисленные вопросы, связанные с проблемой установления самой специфики «еврейского» в изобразительном искусстве.

Отвлекаясь от заявленной темы, любой желающий сможет реконструировать тот эволюционный ряд, который прошло еврейское искусство от ранних опытов исторического авангарда, через национальную и народную пластическую традиции до искусства неонконформизма и современного глобализированного стиля.

Творчество каждого художника репрезентировано лаконичным, но весьма диагностичным визуальным рядом, который позволяет как бы расцветить строки эссе, предпосланного имени художника и в сжатой манере дающего мгновенный очерк творческого метода и жизнедеятельности каждого художника. За всеми вариациями единой темы встает комплексная проблема «еврейского стиля», разнообразного и в своих образах, и в пластических проявлениях. Строки М.Пруста, которыми открывается каталог, обобщают ту теоретическую задачу, которую ставили перед собой и куратор выставки (Н.Апчинская), и авторы статей каталога: «стиль есть откровение о качественной разнице мира, которое осталось бы вечным секретом... если бы не было искусства». К счастью, благодаря стараниям авторов, в книге практически не осталось «секретов», а качественная полиграфия и научно обоснованный и полный каталог работ экспонентов дают возможность строить уже теоретико-практические обобщения и выходить на проблематику концептуального уровня.

Такие крупные мастера, как Р.Фальк, А.Лабас и П.Зальцман, М.Аксельрод, принадлежат к художникам «старшего поколения», даны авторами статей (в основном Н.Апчинская) с подкупающей объемностью и рельефностью, в особенности удачное, прямо-таки поэтическое эссе, посвященное Р.Фальку, которое открывает каталог, что позволяет по-новому посмотреть на хорошо известное их творчество и сформировать новый взгляд на уже известные имена. Примечательна сама возможность реконструировать усматриваемое в маленьких городках Средней Азии и московских дворах само подобие древнего Израиля; но важно и еще нечто примечательное: по-новому воспринимается традиция московского (русского), еврейского сезанизма и постимпрессионизма, русского еврейского) аван-

гарда, которая самостоятельной лентой вплетается в общемировую венку изобразительной рецепции ближневосточной топики образов.

Значительный пласт выставки и каталога представлен работами выходцев из Средней Азии и России, в частности, Москвы, осевших в новой Палестине и представляющих, таким образом, современное искусство Израиля. Оно свидетельствует о непрерывности еврейской пластической традиции, «умном и знаемом» цвете, строгости геометрии картины и тонкости тоновых и светотеневых нюансов, которыми богато еврейское искусство.

Авторы постарались сделать альбом—симптоматику, альбом—концепт, после которого вопрос «Существует ли еврейское искусство?», которым задавались организаторы выставки и каталога, из теоретически осмысленного и вовсе не праздного переходит в разряд риторических.



Віта Сусак. Українські мистці Парижа. 1900 — 1939. Київ: Родовід, 2010 — 408; ілл.

Олег Коваль

Нарешті — дочекалися. Анонсована київським журналом Art Ukraine у листопаді цього року книга Віти Сусак «Українські мистці Парижа. 1900-1939» вийшла друком (накладом всього у 1000 примірників та за обсягом у 51 друкований аркуш, з вагомим альбомом ілюстрацій — 155 у тексті та 177 в альбомній частині, науково самостійних та сповне-

них мистецтвознавчої органіки примітках та додатках: «Парижський словник українських (єврейських) художників 1900-1939», що складається з понад 250 імен, та «Хронологія українських подій у Парижі. 1900-1939»). До цього, здається, в Україні мали лише блискучі — книгу академіка Олександра Федорука про Василя Хмелюка, дві книги про україно-французькі та загальноєвропейські мистецькі зв'язки Н.Асеевої та поодинокі розвідки мистецтвознавців Києва, Харкова, Одеси¹.

Вихід цієї книги засвідчив та унаочнив значні зміни в українському мистецтвознавстві, яке рішуче просувається за межі власних регіональних та дисциплінарних кордонів та виходить на європейський рівень викладу і репрезентації матеріалу. Книга В.Сусак постала значною та майже револю-

ційною подією в українському культурному житті, бо до неї ніхто ще так ємно, вагомо, блискуче і лінгвістично довершено (за винятком досліджень Н.Асеевої, Д.Горбачова, В.Маркаде, М.Мудрак, особливо О.Федорука та ще досить не багатьох інших), з накопиченням багатющого матеріалу, який згромаджено протягом декількох років, не викладав відомості про, здається, вже знаний і добре відомий феномен Паризької школи (1900-1939), в якому українська (а у її межах єврейська) лінія образотворчості виявляється не додатковим та винятковим паростком світового дерева, а вагомою частиною відомої міжнародної творчої спільноти. Загальноєвропейський контекст розвитку історії українського мистецтва ХХ століття, що розкрився у межах живописної стихії (влучний термін Віти Сусак!) École de Paris, не поставав як предмет ґрунтового та самостійного мистецтвознавчого дослідження в широко відомій монографії навіть М.Германа «Паризька школа» (2003)².

В книзі показано, що той стиль життя, який склався у межах Паризької школи, примхлива мозаїка мистецьких пошуків, розробка ідеології національного стилю, який викарбовувався в першу третину ХХ ст. на берегах Сени, є результатом значного внеску української громади Парижу, в межах якої частка єврейського представництва перетворилася на вагому складову загальносвітового та європейського мистецького явища.

Звичайно, єврейська складову артистичного розмаїття Паризької школи розглядається у межах українського представництва, що обумовлено історично та культурно: «численність єврейських громад, які від часів Середньовіччя проживали на українських територіях, обумовила і велику кількість єврейських художників — вихідців з України, що приїхали в 20 ст. в Париж» (с. 189). Їх творчий доробок у межах École de Paris, соціальна та освітня складові вперше комплексно та докладно висвітлено в окремих розділах (2) цього монографічного дослідження. Системно, з урахуванням широкої теоретичної та польової бази досліджень Віта Сусак розкриває зміст експресивного живописного колоризму, який пов'язується з творчістю Х.Сутіна (правда, вихідця з Білорусі), і яскраво виявляється як ознака пластичного мислення єврейських художників, вихідців з України: З.Менкеса, І.Рибакі і Мане-Каца, І.Добринського і Л.Воловик, О.Фассіні і О.Федера, Л.Готліба та Л.Креца (с.128—153). Особливу увагу авторка приділяє С.Делоне, В.Баранову-Россіне та Х.Орловій.

В розділах, присвячених єврейській складовій École de Paris, на особливу увагу заслуговує саме мистецтвознавчий та культурологічний підхід до визначень ознак єврейського національного стилю та його докорінного зв'язку з європейськими мистецькими течіями початку ХХ століття. З великою обережністю, ґрунтуючись на широкому документальному матеріалі і чіткій те-

оретичній позиції, В.Сусак тлумачить мистецтвознавчі характеристики творчості єврейських мистців «українського Парижу», демонструючи спільність засад експресивного фактурного живопису єврейських майстрів не тільки з притаманними школі Х.Сутіна ознаками творчості — експресивна деформація та драматизація образів, пастозний живопис, потужний струмінь кольоромислення та декоративність, а й з творчими та спорідненими пошуками українських художників — В.Хмелюка, О.Грищенко, М.Плущенко.

Найцікавішими на тлі єврейських пластичних задумів виявляються сторінки, присвячені неокласицистичним тенденціям творчості Івана Бабія та біоморфним та абстрагуючим композиціям М.Андрієнка, що у контексті сучасних пошуків нової абстракції потребують на особливу увагу і заслуговують окремого ґрунтовного мистецтвознавчого дослідження.

Ґрунтуючись на тритомному «Біографічному словнику сучасних художників 1910-1930» Едуарда-Жозефа, біографічному словнику О.Лейкінда, К.Махрова, Д.Северюхіна «Художники русского зарубежья» (СПб, 1999), дослідженнях В.Маркаде, М.Германа, О.Толстого та Д.Горбачова, прижиттєвих та новітніх каталожних матеріалах, численних статтях та розвідках сучасних мистецтвознавців, — Віта Сусак утворила дивовижний і сповнений наукової німецької старанності «Паризький словник українських мистців», що вміщує якомога ретельну біографію майстра, найважливіші виставки художника, вичерпну на сьогодні літературу про мистця, їх прізвища та імена в латинській транскрипції, якими підписували свої твори самі художники та якими вони були позначені в каталогах паризьких виставок, що особливо вагоме, бо становить предмет окремої епіграматики українсько-єврейської історії мистецтва ХХ ст., глибше розкриваючи при цьому й загальнотеоретичну тему «Ім'я та підпис художника в художній культурі». Структурованість, повна фактична визначеність матеріалу, стилістична бездоганність оцінок, тлумачень та мистецтвознавчих визначень, термінологічна прозорість не тільки надають словникові окремого довідникового значення, а окреслюють нові висоти мистецтвознавчої роботи у галузі утворення наукового апарату будь-якої розвідки, особливо тоді, коли вона проводиться на надзвичайно складному та неоднорідному матеріалі, доволі широкому, крім того.

І хоча словник не претендує на вичерпність та повноту і буде ще доповнюватись, він вже постав своєрідною цілісністю та окремою цінністю, що потребує окремого та більш широкого видання. Словник, разом з самим монографічним дослідженням та альбомом ілюстрацій заслуговує на найвищу відзнаку художнього та професійного середовища.

І нам не залишається більш нічого, крім того, щоб повторити за славетним академіком Платоном Білецьким: лишається подякувати авторці за багаторічну та сумлінну пошукову та мистецтвознавчу працю та низь-

ко вклонитися за вагомий внесок в українську мистецтвознавчу науку, в її скарбницю рідної культури, майже скульптурно відтворивши внесок українців-євреїв в мистецтво ХХ століття, і «побажати дальших великих успіхів у благородній справі повернення на батьківщину волею обставин нею втрачених імен та шедеврів»³.

Віднині без вагомої праці Віти Сусак, як і без попередніх її робіт⁴, наші знання про École de Paris та єврейське мистецтво ХХ століття загалом, про пошуки національного стилю як органічної складової пластичної культури будь-якого часу, були б недостатніми. Сьогодні, завдячуючи завідувачці відділу європейського мистецтва ХІХ — ХХ ст. Львівської галереї мистецтв, кандидату мистецтвознавства, чарівній жінці, — з упевненістю та гордістю маємо просуватися далі у власних наукових пошуках та висвітленні мистецької та художньої палітри ХХ століття, його візуальної культури та органічної і гнучкої пластичної мови, що житиме і в свідомості прийдешніх поколінь.

Примітки:

1. Федорук О. Василь Хмелюк / О. Федорук. — Київ: Тріумф, 1996. — 264 с. Асеева Н. Українсько-французькі художні зв'язки 20-30-х рр. ХХ ст. / Н.Асеева. — К.: Наукова думка, 1984. — 126 с. Докладніше див. вибрану бібліографію в книзі, стор. 258-259.
2. Герман М. / М. Герман. Парижская школа. — М.: Слово, 2003. — 272 с.; илл.
3. Білецький П. Повернуте ім'я (Про книгу О. Федорука «Василь Хмелюк. Повернене ім'я») / П. Білецький // Українська академія мистецтва. Спеціальний випуск до 50-річчя ФТІМ. — К.: НАОМА, 2010. — С. 143-145.
4. Котляр Є., Сусак В. Єврейське мистецтво: традиція і Новий час / В. Сусак // Нариси з історії та культури євреїв України. — К.: Дух і літера, 2005. — С. 315-329.



Бондарь К.В. Повести Соломонова цикла: из славяно-еврейского диалога культур. — Харьков: Новое слово, 2011. — 156 с.; илл.

Олег Коваль

Изучение повестей Соломонова цикла в отечественной и мировой иудео-славянке имеет давнюю и плодотворную традицию, опирающуюся преимущественно на наследие «старой академической школы» отечественного литературоведения и меди-евистики, прежде всего на труды А.Н. Вес-

ловского, А.Н. Пыпина, Н.А. Мещерского, Н.С. Тихонравова (линия компаративистской методологии), а затем исследователей, последовательно выводящих проблематику цикла повестей на рубежи источниковедческой и текстологической научной работы: А. Алексеева, А. Архипова, Г. Ланта, М. Таубе, С. Лурье и других.

Но появление сегодня работы молодого харьковского исследователя, специалиста в области древнерусской литературы, текстологии, библеистики и еврейско-славянского диалога культур, К. Бондаря, едва ли может восприниматься просто как еще одна попытка решения старой литературоведческой проблемы. Перед нами подлинно новаторская книга, совмещившая в себе и известную мудрость Соломоновых решений в своей теоретической части и двойственность природы жанра монографического повествования, вполне отвечающая зрительному облику Соломонова антагониста — Китовраса.

Это не только тщательный анализ состава памятников, объединенных в единый цикл повестей, всестороннее определение и систематизация источников и показ научной традиции исследуемых текстов, но и последовательная характеристика всех значимых археографических и текстологических аспектов описания памятников средневековой русской литературы, вступившей с еврейской книжной традицией во всесторонний культурный диалог.

Достоинством книги К.В. Бондаря как раз и является показ непрерывной исследовательской научной традиции и всесторонняя реконструкция собственно еврейских источников, легших в основу переводной традиции древнерусской литературы.

Но даже и не добротность филологической работы привлекает нас в рецензированном труде: показав всестороннюю связь еврейской книжной мудрости с древнерусской переводной традицией, объединенной общим сюжетом повествований о Соломоне, автор тем самым восстанавливает контекст культурных и литературных связей евреев и восточных славян в средневековье, предоставляя читателю возможность насладиться и оценить значимость самих текстов повестей Соломонова цикла, а также разобратся в их художественной привлекательности. Добавим к тому, что их научная публикация в таком глубинно-филологическом и научно-текстологическом плане осуществлена в книге автора едва ли не впервые в отечественной науке. Сам характер текстологической работы, осуществленной автором, приведение разночтений всех изученных списков исследуемых текстов (а их более 11) и перевод источников на русский язык представляются, возможно, самым ценным из предлагаемого труда, поскольку именно тексты демонстрируют те нескрываемые достоинства и очарование

еврейско-славянского диалога, которому посвящена работа харьковского исследователя, и очарование самой филологической работы над ними.

За неимением места кратко перечислим основные научные достоинства рецензируемого издания: 1) последовательно и тщательно представлено движение исследовательской мысли от компаративистского исследования к его источниковедческому и текстологическому анализу, на основе последнего — тщательная разработка поэтики повестей Соломонова цикла; 2) освещение нерешенных аспектов повестей в сравнении с веером гипотез и предположений, из которых автор отстаивает и свою точку зрения о природе еврейско-славянского книжного и культурного диалога; 3) демонстрация основных (если не всех) первоисточников повестей, восходящих к раввинистической традиции мудрецов-книжников; 4) интерес к иконографической семантике героев соломонова повествования, правда, еще не нашедшей своих исследователей (за исключением упомянутого в книге А.В. Чернецова, работа которого может быть названа пионерской, но весьма ограниченной в своей методологии и избирательности иконографических мотивов).

К достоинствам книги следует отнести и блестящий характер изложения, с его последовательностью, выверенностью формулировок, ясностью предложенных решений и прозрачностью языковой стилистики. Текст (собственно, язык) научного повествования безупречен. Культура научной работы сопряжена с культурой научной речи.

Основная гипотеза автора о переводе цикла на Руси с еврейского оригинала — совместная работа еврейского и древнерусского книжников в условиях межконфессиональной терпимости на восточнославянских землях — затрагивает уже культурологическую суть идео-славянского диалога. И хотя она вытекает из реконструкции археографии, текстологии и генезиса Соломонова цикла, гипотеза выглядит не вполне убедительно, поскольку нуждается в реконструкции названной, но не раскрытой в тексте книги совместной работы еврейского мудреца и древнерусского книжника по переводу текстов цикла и взаимной лингвальной дидактике.

Возможно, подтверждению или оспариванию отстаиваемой автором гипотезы послужит тщательная разработка иконографических источников и пластических аналогов персонажей и сюжетов Соломонова цикла, тем более, что, приводимые в книге, они имеют явную и устойчивую литературную традицию. Здесь связь слова и изображения имеет не опосредованную, а прямую зависимость. Формирование культурного контекста, включающего в восприятие раввинистических и апокрифических источников «изобразительного текста» древнерусской культуры позволит прояснить сам характер культурного сотрудничества и артификации ли-

тературних і образотворчих образів на древнерусському матеріалі. Надеемся, таку роботу автор продовжить в параллель своїм власним літературознавчим дослідженням.

Собственно, уже с первых страниц книги становится очевидным, что автор стремится реконструировать не только и не столько текстологические частности исследуемых текстов, а сам характер риторики и книжной культуры русского средневековья, что без привлечения иконографических источников и тщательного их анализа выполнить не представляется возможным.

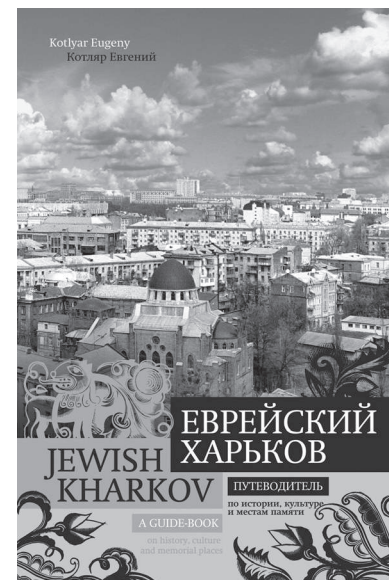
В завершение достоинств укажем на убедительную и по возможности полную источниковедческую и библиографическую базу этого в свое время диссертационного, а теперь и монографического и текстологического исследования.

В нашем активном достоянии с выходом в свет этого замечательного труда, к слову говоря, — первой книги автора, остается даже не блеск проведенной работы, а то, что вновь филологическая и культурологическая мысль XXI века в ее харьковском изводе показывает основательность научной работы, сопряженную с остроумием и убедительностью решений научных задач, которая нигде не исчезла, важность медиевистической проблематики и вопросов межкультурного диалога, а также то, что поле, на котором взойдут общие плоды литературоведения и искусствоведения, остается еще мало изведанным восходящими и взойшедшими поколениями харьковских и (шире) украинских гуманитариев.

Труд К.В. Бондаря — первая ласточка этой нужной и такой интересной работы.



Евгений Котляр. Еврейский Харьков. Комплект из 34 открыток. — Х.: ХГАДИ: Центр Востоковедения, 2009. — ил. / англ. текст О. Гинзбург.



Котляр Е. Еврейский Харьков. Путеводитель по истории, культуре и местам памяти. — Харьков: Центр Востоковедения Харьковской государственной академии дизайна и искусств, 2011. — 172 с., илл. / Kotlyar, E. Jewish Kharkov. A Guide-Book on History, Culture and Memorial Places. — Kharkov: Center for Eastern Studies of Kharkov State Academy of Design and Arts, 2011. — 172 p., fig.

Олег Коваль

«Откройте путеводитель: обычно там можно обнаружить немного лексики, но вся эта лексика касается скучных и бесполезных вещей (...) А между тем, что значит путешествовать? Встречаться: единственная лексика, которая действительно важна, это лексика свиданий». Так известный семиотик и культуролог Ролан Барт вводит заинтересованного читателя в свою книгу, посвященную Японии или, что еще точнее, — нашему европейскому видению Японии как восточной страны («Империя знаков»), акцентируя мотив любого путеводителя как мотив «встречи — любовного свидания» культур, бывших первоначально закрытыми друг для друга. И, вместе с тем, он точно оговаривает, чем же является на самом деле сам жанр путеводителя: грамматикой свиданий, картой соположения взглядов и путеводителем встреч.

Таким путеводителем предстает перед нами новая книга Е.А. Котляра, неутомимого собирателя еврейской архитектурной и художественной старины, одного из самых сильных знатоков харьковского еврейского краеведения и еврейского искусствоведения.

Еврейскими маршрутами Харькова известный историк искусства и архитектуры Евгений Котляр увлекся более пятнадцати лет назад, по крайней мере, первые обзорные статьи по еврейской архитектуре Харькова, опубликованные в журнале «Истоки» (издательство ВУМО Тарбут Лаам при ЕКЦ «Бейт Дан»), — приходятся на 1995-1999 и более поздние годы. Тогда же Е.А. Котляр начинает разрабатывать емкую и информативную схему харьковских «еврейских адресов», которая дала бы ясное и репрезентативное представление о архитектурно-культурной включенности ев-

рейской общины в городскую и социокультурную инфраструктуру Харькова. Теперь имеем не просто схему такой репрезентации, а и достаточно полную подборку основных памятников и очагов еврейской культуры в харьковской городской черте и за ее пределами.

Примечательно, что выходу *Путеводителя* предшествовали не только многочисленные статьи автора по предъявляемой *Путеводителем* теме, а и авторские художественные экспозиции, дизайнерские проекты интерьеров еврейских общественных зданий, телевизионных интервью, научно-художественное издание открыток забытой еврейской архитектуры Харькова. Теперь *Путеводитель* трудно оторвать от предыдущего проекта (набора видовых открыток), как и последующего его расширения, — выполненного видеоканалом «Первая столица» (руководитель проекта — К. Кеворкян) телеперевода страниц *Путеводителя* на язык современных визуальных медиа (DVD — приложение к книге). Так слово и глаз встречаются вновь, чтобы более не разлучаться. В обоих проектах проглядывает нечто новое, что не увидел в путеводителе Р. Барт: новым оказывается сам способ интегральной демонстрации «еврейских адресов», осуществляемой сквозь широкую панораму архитектурной, культурной, религиозной и социальной жизни евреев Харькова, проживавших в нем задолго до официальной переписи еврейского населения в 1858 г. и активно развернувших свою деятельность на рубеже XIX — XX вв. и конца XX — XXI вв.

Этот способ развит в «открыточном» и продолжен в новом, «путеводительском» проекте Е.А. Котляра, дающем панораму тех культурных и общественных процессов, которые определяли течение еврейской жизни на протяжении всей ее истории и сформировали предусловия ее национального возрождения в новонаступившее время. Интересной представляется дихотомия адресов «нижнего еврейского» Харькова и «верхнего города», которая проводится Е.А. Котляром последовательно и с деликатностью, предоставляя зрителю и читателю этих адресов возможность сложить во все не мозаичный, а зримо цельный образ еврейского Харькова.

Автор справедливо отмечает, что, увы, сложившаяся жизнью и стараниями искусствоведа карта еврейского Харькова «лишь в единичных случаях совместились со старой еврейской географией местности, руины которой — едва различимое лицо старого еврейского города». Важно, что, базируясь на значительном, почти археологическом и источниковедческом фонде собранных Е.А. Котляром материалов, это лицо мы можем не только разглядеть сквозь дымку времени, а и заметить, пристально вглядываясь в него, черты лица пришедших поколений. Основным пафосом всего собрания материалов и *Путеводителя* становится, таким образом, идея непрерывной связи поколений, памяти по ушедшим и нерушимой

целостности той шкалы ценностей, которые, вопреки всему, продлевают жизнь еврейского Харькова в наши дни.

Теперь о своеобразии самого *Путеводителя*. Перед нами не просто страницы «старого еврейского Харькова» — по сути мы имеем дело с мини-энциклопедией, топиальным словарем по харьковской иудаике в целом, строго продуманным в своем структурно-композиционном решении (3 базовых маршрута: 1) старые адреса еврейского Харькова, 2) мемориальные места харьковского Холокоста, 3) караимы на карте Харькова и — дополнительные вкладки, посвященные харьковской арт-иудаике и современной еврейской общине города), типографике и художественном оформлении. Особенную ценность представляют вложения, посвященные еврейской пролетарской прессе конца XIX — начала XX ст., еврейской литературе на идиш, еврейской харьковской благотворительности и архитектуре. В *Путеводителе* нашла свое отражение даже, казалось бы, внешняя сторона темы, но для современного харьковчанина прочно увязанная с «еврейским Харьковом», — еврейские коллекции Харькова, в частности, коллекция еврейского искусства известного мецената и благотворителя, народного депутата Украины А.Б. Фельдмана. Ценным и бесполезным представляется и помещение в тело *Путеводителя* информации о современных еврейских организациях города, с лаконичной, но емкой характеристикой их деятельности. Выполненный искусствоведом, графиком и знатоком еврейской эпиграфики Алексеем Чекалем дизайн книги органично дополняет тщательно отобранный Е.А. Котляром визуальный материал, верно акцентируя внутренней графикой *Путеводителя* внимание зрителя на главном, умело балансируя между магистральным и периферийным материалом, со вкусом орнаментируя словарь еврейского Харькова там, где это действительно необходимо, изумительными и выразительными по своей графической точности гравюрами С. Юдовина из альбома «Еврейский народный орнамент» (1920-1940-е гг. XX в.), вносящими в издание дух подлинности и новизны еврейской орнаментики, обращающими внимание на органику еврейского графического элемента в оформлении книги. Тоже следует сказать и об использовании в оформлении книги ксилографических заставок Моисея Фрадкина и Бера Бланка. Хорошо смотрятся разворотные карты старого города, схематика архитектурных фасадов и коллажированные подборки тематических материалов. Ко всему стоит добавить, что издание аккуратно переведено на английский язык, и этот перевод сопровождает русский текст повсеместно, можно сказать, по-братски деля книжную страницу на две равномерные части, что, правда, порой создает эффект чрезмерного педантизма и дробности самого издания. Научность книге сообщает справочно-комментирующий аппарат

издания, избранная библиография и указатель источников. По всей вероятности рецензируемый *Путеводитель* стал своеобразным завершением определенного этапа жизнедеятельности самого автора, и итогом его лично пройденного «харьковского еврейского маршрута». Однако эта работа не столько итожит исследовательский материал, сколько создает стартовые условия для его дальнейшего углубленного исследования. Важно, что книга, вышедшая в канун столетнего юбилея Харьковской хоральной синагоги и двадцатилетия еврейской общины города, становится приметой времени и подлинным событием в мире харьковской арт-иудаики, столь профессионально и плодотворно поддержанной Центром Востоковедения ХГАДИ и сопутствующими его работе гуманитарными институциями. Встреча с еврейским Харьковом состоялась, обмен лексикой свидания завершен, теперь остается ждать времени долговременной и счастливой жизни — в границах и за пределами еврейской харьковской и общечеловеческой культуры.

В заключение необходимо отметить, что в этом издании, подготовленном Центром Востоковедения ХГАДИ, использованы материалы из Центрального Государственного кинофотофоноархива Украины, Института рукописи НБУ им. В.И. Вернадского, Института иудаики (Киев), Харьковской государственной библиотеки им. В.Г. Короленко, а также личных фондов Евгения Котляра и многих других источников. Данное книжное издание, как, собственно, и весь проект (включая видеoversию) осуществлено благодаря поддержке Американского еврейского распределительного комитета «Джойнт».



Михаил Кизиллов. «Крымская Иудея: Очерки истории евреев, хазар, караимов и крымчаков в Крыму с античных времен и до наших дней» - Симферополь: «Доля», 2011. — 336 с., илл.

Дмитрий Прохоров

В последнее время в отечественной науке заметен ярко выраженный интерес к прошлому этноконфессиональных общностей, населявших Крымский полуостров. Особенно пристальное внимание исследователями различного уровня и специализации уделяется истории старожильческих

народов полуострова — таким, например, как крымские татары, караимы, крымчаки, евреи. Стоит также подчеркнуть, что данная тема является предметом оживленной дискуссии, нередко выходящей за рамки научной полемики и аргументации. К сожалению, в многочисленных изданиях, появившихся за последние два десятилетия со дня обретения Украиной независимости, в которых анализируется прошлое иудейских общин Крыма, их авторами приводится малонаучная, а зачастую непроверенная и просто ошибочная информация относительно проблем этногенеза, истории, религии и культуры этих народов. Поэтому выход в свет монографии Михаила Кизилова «Крымская Иудея» можно назвать событием своевременным и в то же время неординарным.

В этой книге впервые в отечественной историографии анализируется история крымских иудеев (евреев античности и раннего средневековья, прозелитов-хазар, тюркоязычных караимов и крымчаков, ашкеназов и славян-субботников) с древнейших времен до наших дней. Автор, пожалуй, первым из исследователей вводит термин «Крымская Иудея», дефинирующийся, как пишет сам М. Кизиллов, как «этнокультурное и религиозное определение, объединяющее вокруг себя конгломерат разнородных крымских иудаистов разных эпох». В целом издание представляет собой научно-популярное изложение многовековой истории иудейских общин, проживавших на территории Крымского полуострова в разное время — евреев, хазар, караимов и крымчаков, или, как позиционирует этот труд сам автор, «данная книга предлагает вам прогулку в неизведанные дали истории и культуры Крымской Иудеи». Монография состоит из введения, пяти глав, разделенных, в свою очередь, на параграфы, а также заключе-

ния, названного автором «послесловием», и резюме на английском языке. Кроме того, в книгу включены два небольших приложения, озаглавленные как «Некоторые факты о роли Крымской Иудеи в истории еврейской цивилизации» и «Вклад крымских иудеев в историю Крыма», представляющие собой краткий экскурс в историю и основные выводы монографии. В конце книги присутствуют список сокращений и «Словарь специальных терминов» (глоссарий). Структурно монография хорошо продумана, составляющие ее части пропорциональны и оформлены в едином ключе.

Новизна и ценность представленного издания состоит в том, что ее автор вводит в научный оборот малоизвестные источники по истории иудейских общин Крыма, начиная с эпохи античности и до сегодняшних дней. В процессе написания книги М. Кизилев скрупулезно работал с источниками и научно-исследовательской литературой на нескольких современных и «мертвых» языках, как европейских, так и восточных. Изложение представленного материала снабжено пространными комментариями и пояснениями автора, особенно важными в тех частях текста, которые непосредственно касаются описания жизни представителей вышеуказанных этноконфессиональных групп Крымского полуострова. Актуальность работы состоит в том, что М. Кизилев аргументировано, с использованием многочисленных и малоизвестных массовому читателю архивных материалов, данных эпиграфики, топонимики и ономастики, а также применяя последние разработки, появившиеся в научной и научно-популярной отечественной литературе — в том числе, в публикациях, изданных в ближнем и дальнем зарубежье, — доступно излагает свое видение такой сложной, многогранной и острополемиической проблемы, как история иудейских общин Крыма.

Так, например, М. Кизилев уточняет некоторые имеющиеся в трудах предшественников ошибки и неточности, а в ряде случаев, и заведомо сознательные искажения исторических фактов. Это касается, прежде всего, таких важных с точки зрения современной иудаики проблем, как этногенез караимов и крымчаков, взаимоотношения представителей указанных общин с различными этносами и конфессиями, проживавшими на полуострове, внутриобщинная жизнь этих народов. Например, уже в первой главе, посвященной истории евреев античности и раннего средневековья, автор предлагает иное, подкрепленное научной аргументацией, прочтение еврейских граффити из херсонесской синагоги, ранее неверно интерпретированных другими исследователями. Во второй главе, посвященной преимущественно анализу хазарской тематики, М. Кизилев предлагает новый анализ как классических источников (особенно т.н. «еврейско-хазарской переписки»), так и менее известных (например, дорожных заметок Ибра-

гима ибн Йакуба и рабби Петахии). Кроме того, автор подробно останавливается на проблеме иудаизма в Хазарии, причинах и обстоятельствах перехода хазар в еврейскую веру, в т.ч., опровергает теорию о возможном переходе хазар в иудаизм под влиянием караимских миссионеров.

Пристальное внимание М. Кизилев уделил истории крымских караимов, проблемам их появления на полуострове, формирования общин, вопросам религии, культуры, связям с караимскими общинами других регионов Европы. Несомненно, заслуживает уважения стремление автора дать собственную оценку ключевым направлениям в данном вопросе, т.к. история караимских общин Крыма до сих пор является актуальной темой и активно дискутируется в современной литературе по караимской проблематике. Принципиально важным моментом является трактовка автором караимского движения как «одного из направлений в иудаизме», а не как отдельной религии. М. Кизилев также недвусмысленно говорит о еврейских корнях караимского движения и опровергает теории сторонников «тюркского» происхождения караимов.

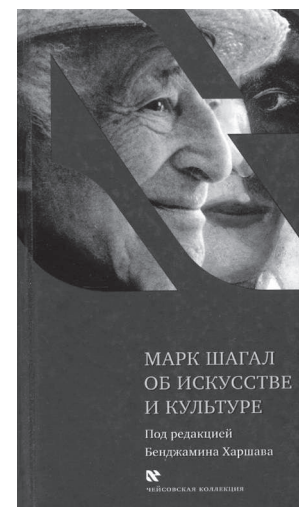
Особенно удачной следует признать ту часть монографии, в которой автор анализирует историю иудейских общин в эпоху средневековья — например, М. Кизилев проводит научную реконструкцию прошлого караимских и еврейских (т.е., раввинистических) общин, проживавших не только в самом Крыму, но и за его пределами. В главе, посвященной караимам, автор смог научно реконструировать историю появления караимов в Крыму, датировав это событие серединой XIII в.; при этом он детально проанализировал не только историю расселения караимов в Крыму (Старый Крым, Каффа, Мангуп, Чувут-Кале, Гезлёв и Карасубазар), но также описал мельчайшие подробности традиционного быта, религиозных традиций и культуры крымских караимов. Несмотря на всю сложность стоящей перед ним задачи, М. Кизилеву удалось изложить материал цельно, с подробными и доступными экскурсами в историю различных регионов, в которых проживали еврей-раввинисты и караимы, а также научно аргументируя свои выводы и корректируя имеющиеся ошибки в этой области знаний.

Не менее интересна и глава, посвященная тюркоязычным евреям-раввинистам, со второй половины XIX в. известных нам под именем «крымчаки». Как убедительно доказывает автор, крымчакская этническая общность сформировалась в результате эмиграции в Крым евреев из Европы и стран мусульманского Востока в XIII—XVIII вв.; кроме того, интеграционные процессы продолжали проходить в общине и в XIX в. Принципиально важным является также обнаружение М. Кизилевым ссылок на термин «крымчаки», относящихся уже к 1857 г., а также его предположение о русско-идишском происхождении данного термина — в отличие от ранее

общепринятой версии о тюркском происхождении этого экзоэтнонима. Глава, посвященная событиям, происходившим в «Крымской Иудее» в XIX и XX вв., несколько более конспективна, хотя и здесь читатель может найти ряд ценных сведений: например, о караимских просветителях А.С. Фирковиче и С.А. Бейме, об их собирательской деятельности, о субботниках — перешедших в иудаизм русских крестьянах; о еврейской колонизации Крыма и т.п.

В монографии автор использовал уникальный иллюстративный материал — дореволюционные открытки, фотографические снимки с изображениями памятников истории и архитектуры, артефактов, связанных с иудейскими общинами полуострова; в книге помещены также портреты выдающихся педагогов, просветителей, деятелей культуры и общественного движения XIX — начала XX вв. Вместе с тем, замечен недостаток материалов из центрального архивохранилища Крыма — Государственного архива в Автономной республике Крым (ГААРК), в котором отложился значительный массив документов, связанных с историей иудейских общин Таврической губернии конца XVIII — начала XX вв. Думается, что привлечение их в качестве источника могло бы значительно дополнить важными фактами рецензируемое издание. Помимо всего прочего, автор широко использует сведения, почерпнутые им из мемуаров участников событий, происходивших в Крыму в конце XIX — начале XX вв. — это одновременно является как достоинством, так и недостатком работы, т.к. многим из образчиков подобной литературы все же не достаёт объективности. На наш взгляд, более детальной доработки требует глава, в которой рассматривается положение иудейских общин Крыма в 1917—1920 гг. В частности, автором допущены некоторые неточности относительно состава Крымского краевого правительства, куда не входил Д. Пасманик, как это утверждается на с. 290; то же касается и преувеличения роли И. Трумпельдора, документы о деятельности которого не были выявлены в ГААРК, в жизни еврейской общины полуострова (с. 292); также вызывает сомнение в достоверности пассаж об убитых «во время правления Деникина евреях» (с. 291).

Тем не менее, несмотря на вышеприведенные замечания, книга М. Кирилова, несомненно, привлечет внимание не только историков и специалистов, но и массового читателя, интересующегося историей Крымского полуострова.



Марк Шагал об искусстве и культуре / Под редакцией Бенджамина Харшав. Чейсовская коллекция. — Москва, 2009.

Вилма Градинскайте

В этой книге, составленной известным американским профессором Бенджамин Харшавом (Йельский университет, США), представлены тексты публичных выступлений всемирно известного художника Марка Шагала (1887-1985). В сборник включены два интервью Шагала и почти все существующие официальные его тексты, которые были собраны в архивах разных стран. Эти статьи, эссе, интервью и публичные выступления художника есть на разных языках — русском,

французском, иврите, но в большинстве на языке идиш. «Именно на идише Шагал изливал свое горе, говоря о Холокосте, выражал озабоченность судьбой еврейской литературы и культуры, надежды на возрождение еврейской нации в Израиле» (Харшав, с. 11).

Все опубликованные в данном сборнике тексты Шагала были кропотливо восстановлены по имеющимся оригиналам, переведены и снабжены необходимыми примечаниями. Учитывая, что факты, подробности и специфические обороты речи представляют особый интерес для исследователей творчества Шагала, редактор-составитель сборника проф. Харшав постарался как можно точнее передать суть высказываний художника.

Вводная глава тоже написана проф. Харшавом, который является автором нескольких книг и статей о Шагале. Проф. Харшав дал краткий очерк жизни и творчества Шагала, но постарался лично не обсуждать идеи художника и оставить читателю возможность самому сделать соответствующие выводы исходя из контекста.

Книга состоит из шести хронологически расположенных глав: В революционной России. 1918-1922; В Париже между двумя мировыми войнами. 1923-1941; Вторая мировая война и Холокост. 1941-1950; Возрождение. 1951-1960; Не только живопись. 1952-1966; Последние годы. 1967-1985. В этих шести главах заключены сорок два текста. Тексты очень разные и по тематике, и по манере изложения, так как предназначались для разнообразных аудиторий.

В собранных текстах Шагал размышляет о современном искусстве, о своем месте в нем, о судьбе еврейства и еврейской культуры с позиции

своего личного и творческого опыта. И хотя тексты Шагала на первый взгляд кажутся очень субъективными и эмоциональными, но они также раскрывают его как наблюдательного мыслителя и меткого искусствоведа. В мире искусствоведения статьи Шагала бесценны. Они помогают не только судить о жизни и характере Шагала, не только понять смысл его творчества, но и почувствовать культурные предпочтения, взгляды и стремления художников Европы XX века.

АНОТАЦІЇ

Сусак В. В. Спроби творення «національних стилів» в мистецтві першої чверті XX ст.: українсько-єврейські паралелі. Творення «національних» стилів на межі XIX-го і початку XX ст. було характерним явищем для цілого ряду народів Центральної і Східної Європи. В українському варіанті — бойчукізм, графіка Георгія Нарбута, в єврейському — школа Бецалель та Культур-Ліга. Їхнє співставлення у часовому, географічному, соціально-історичному, стильовому та організаційному аспектах показує конкретні паралелі і подібності, дозволяє констатувати певну синхронність процесів в українському і єврейському мистецтві в контексті 20-го століття, в якому обидва народи утворили незалежні держави.

Ключові слова: єврейське мистецтво, українське мистецтво, національний стиль, Бойчукізм, Культур-ліга, перша третина XX ст.

Земцова І. В. Вербальні елементи в світі художніх образів єврейського образотворчого мистецтва початку XX століття. В статті автор аналізує вплив національних літературних і фольклорних джерел на образний ряд, кольорові рішення та особливості метафоричної мови в творчості єврейських художників початку XX ст. На основі семіотичного та герменевтико-інтерпретаційного методів аналізується залежність смислового наповнення образів від різних текстових включень, які формують певний асоціативний ряд. Звернення до літературної основи дозволяє більш широко трактувати образи і сюжети, а також з нового боку інтерпретувати цілу низку творів.

Ключові слова: єврейське мистецтво, притча, семантика, метафоричне мислення, тлумачення, текст, літера, хасидизм, каббала, ТаНаХ, сфірот.

Кацис Л.Ф. «Козочка» (Hад Gadija) Ель Лисицького — «Сказ про два квадрата»: від акварелі до графіки, від єврейського експресіонізму до конструктивізму та супрематизму. У статті розглядаються два повних (літографований і акварельний) і неповний (гуаш) варіанти ілюстрацій до книги Ель Лисицького «Хад Гадья» («Козочка»). Автор показує, що всі три варіанти є самостійними творами, де послідовно розвивається есхатологічне відчуття художника: від радісної тривоги, яка була пов'язана з революцією 1917 р., до безнадії для євреїв трагічних наслідків Громадянської війни, кривавих погромів та початку руйнування традиційного єврейського світу. Віднесення цієї книги до класики дитячої літератури може мати місце тільки без урахування викладеного в даній роботі. Ця робота є паралеллю до супрематичних творів Ель Лисицького «Розповідь про два квадрати» і «Для голосу».

Ключові слова: Ель Лисицький, штетл, єврейське мистецтво, єврейський символізм, авангард, експресіонізм, конструктивізм, супрематизм.

Папета С.П. Марк Епштейн: творчий шлях, скульптура, графіка. Стаття присвячено видатному скульптору і графіку 1910 — 20-х рр. Марку Епштейну. Його творча біографія поділяється на два періоди: з середини 1910-х рр. до 1932 р. він працював в Києві як художник «лівого» напрямку; з 1932 по 1949 рр. працював в Москві як художник-реаліст. Київський період творчості характеризується гострою зацікавленістю художника модерністськими течіями в європейському мистецтві. Деякий час він відвідував студію О. Екстер, потім став одним з лідерів художньої секції київської Культур-Ліги. Разом з такими художниками, як Й. Чайков, І.-Б. Рибак, Б. Аронсон, О. Тишлер, Н. Шифрін, С. Никритін створював нове єврейське мистецтво, яке ґрунтувалося на поєднанні модернізму і традиційного мистецтва. В 1918 — 1922 рр. у його творчості переважає стилістика кубізму і кубофутуризму. Потім настає період захоплення монументальною пластикою Єгипту і Асиро-Вавілонії в сполученні з елементами примітиву і абстрактно-узагальненими формами. З другої половини 1920-х рр. в скульптурі і графіці М. Епштейна все виразніше проявляється інтерес до національної тематики. Серед його героїв представники єврейської інтелігенції, робітники, землероби, ремісники, міщани. Тут реалістична манера зображення сполучається з елементами деформації і підкресленою експресією образів. Протягом всього київського періоду М. Епштейн працював як ілюстратор видань Культур-Ліги і художник-сценограф в Державному єврейському театрі і театрі Кунст-Вінкл. З 1919 по 1932 рр. він очолював художню студію Культур-Ліги (з 1924 р. — Єврейська художньо-промислова школа). Після переселення до Москви вступив до Московської спілки художників. Виконував офіційні замовлення в пануючій манері соціалістичного реалізму.

Ключові слова: Марк Епштейн, Культур-Ліга, єврейське мистецтво, авангард, модернізм, скульптура, графіка.

Войскун Л. Яків Перемен і його колекція творів одеських модерністів. Авторка публікує матеріал про єдине у своєму роді зібрання живопису та графіки одеських модерністів з «Товариства незалежних художників» Якова Абрамовича Перемена. Меценат та голова одеського відділення сіоністської партії «Радикал Поалей-Ціон», Перемен на початку минулого століття взаємодіяв з лідерами цього об'єднання, в більшості своїй євреями і набував їх твори для своєї художньої колекції. Вона була вивезена у 1919 р. в Палестину (Єрец-Ізраель). Разом з поетом Х.Н. Бяликом, і публіцистом і художнім критиком Натом Інбером, Перемен був причетний до ідей об'єднання єв-

рейських художників із різних країн світу і створення «Палестинської ліги пластичних мистецтв» (ПЛПІ) з метою їх еміграції до Палестини. Авторка наводить фрагменти матеріалів з особистого архіву Перемена, пов'язаного з ПЛПІ. Стаття стосується також проблеми національної ідентифікації одеських модерністів та їх творчості.

Ключові слова: Яків Перемен, колекція Якова Перемена, «Товариство незалежних художників», одеські модерністи, «Палестинська ліга пластичних мистецтв».

Градінскайте В. Графіка Артура Кольніка (з колекції Єврейського музею у Вільнюсі). Творчість Артура Кольніка визнана всесвітніми істориками мистецтва; його прізвище включене в енциклопедії, у фундаментальні збірники про École de Paris та єврейське мистецтво, але самі роботи Кольніка ще чекає більш послідовних і глибоких досліджень. Мета цієї статі — глибше познайомити читача із графікою Кольніка й проаналізувати одинадцять його ксилографій, які зберігаються у Державному єврейському музеї ім. Вільнюського Гаона. Оскільки ці ксилографії були створені графіком як ілюстрації до їдишистських письменників, то аналіз творів Кольніка тісно пов'язується з байками Елієзера Штейнбарга, текстами Шолом-Алейхеа, Моше Кульбака, А. Луцького, Іцхока Лейбуша Переця і Моше Надіра. Кольнік ні тільки глибоко проникає в сюжет і зміст твору, але й чудово відчуває стиль письменника й ритм самого тексту, які чітко передає у своїх ілюстраціях. Двомірне зображення завдяки професіоналізму художника створює незабутні враження — оживають люди й звірі, оживає зниклий штетл.

Ключові слова: Артур Кольнік, єврейське мистецтво, єврейська графіка, їдишистські письменники, культура штетлу, Вільнюське гетто.

Маліновський Є. Йоахим Вайнгарт — в пошуках нової експресії. Йоахим Вайнгарт (1895-1942) народився в Дрогобичі, навчався у Віденській академії мистецтв та в приватній школі О.Архипенка в Берліні. Його рання творчість надихалась віденським мистецьким середовищем та впливом Леопольда Готтліба. Він приїхав в Париж у 1925. Поруч з Менкесом і Абердамом Вайнгарт був одним з видатних представників другої хвилі Паризької школи, що увібрали в себе впливи авангардного кубізму та творчості Хаїма Сутіна. В своїх творах він зосередився на дослідженні форми та структури живопису, оминаючи символічні елементи. Він малював виключно портрети, акти, фігурні сцени, пейзажі і натюрморти. Творчість Вайнгарта перейшла три періоди: експресіоністичний (бл. 1925), класицистично-посткубістичний і врешті найбільш різноманітний фовістично-експресіоністичний (1930-і). Він малював дуже динамічні композиції з

вібруючими контурами. Їх відрізняє ескізність і площинність, інтенсивні яскраво контрастуючі фарби і багаті фактурні ефекти. Деякі з його творів за фактурою наближені до абстракції і попередили післявоєнний ташизм, в той час як спосіб трактування фігур нагадує творчість групи «Кобра». Творчість Вайнгарта, трагічно перервана психічним захворюванням і загибеллю в Аушвіці, перегукується з творами Сутіна, що стали найбільш радикальним явищем Паризької школи.

Ключові слова: Йоахим Вайнгарт, єврейське мистецтво, Паризька школа, міжвоєнний період.

Чешняк-Зелінська М. Між мистецтвом і політикою. Йонаш Штерн (1904-1988). Йонаш Леон Штерн народився у сім'ї робітника єврейського походження у місті Калуш близько Станіслава (нині — Івано-Франківськ в Україні). Як живописець, графік та педагог працював у Академії мистецтв (ASP) в Кракові. На творчість митця істотно вплинули вирішальні соціальні та політичні проблеми ХХ сторіччя, зокрема — Голокост. Вважається одним з найбільш значущих художників, що вплинули на формування сучасного польського мистецтва.

Ключові слова: Йонаш Штерн, авангард, коллаж, абстракціонізм, Краківська група, комунізм, Голокост.

Пінчевська Б. М. Деякі мотиви книжкової графіки художників групи «АРТЕС» на прикладі ілюстрацій Генрика Стренга (Марка Влодарського) до прози Дебори Фогель. Статтю присвячено недослідженій темі графіки у творчості художників групи «АРТЕС», в якості прикладу котрої наведено цикл ілюстрацій Генрика Стренга (Марка Влодарського) до прози Дебори Фогель. У статті реалізовано спробу побудови ієрархії жанрів, до котрих часто звертались художники об'єднання, а також можливий варіант побудови іконографії, властивої творам артесівців, на прикладі інтерпретацій одного образу, представленого в роботах різних художників. Висновки статті містять певні узагальнення щодо культурного, літературного та художнього контексту Львова міжвоєнного періоду та ролі, відведених в ньому творчості загалом і графіці зокрема художників групи «Артес».

Ключові слова: Марк Влодарський, Генрик Стренг, Дебора Фогель, єврейське мистецтво, графіка, Східна Галичина, «АРТЕС», Львів, сюрреалізм, формісти, міжвоєнний період.

Глембоцька Г.Л. Відображення національного і загальнолюдського начала в творчості львівського живописця Ерно Ерба. Стаття являє собою реконструкцію окремих аспектів життя та творчості львівського жи-

вописця єврейського походження Ерно Ерба (1878-1943), яка базується на не відомих раніше даних. Як художник він формується у середовищі Львівської промислової школи, а також під впливом Матейко і Рембрандта. Майстер працював у галузі театральної декорації, монументального і станкового живопису, пройшов творчу еволюцію від класичного живописця до модерніста. У своїх станкових творах Ерно Ерб звертається до міського пейзажу та жанрових сцен, відображає життя бідних єврейських кварталів, з яких сам вийшов. Це і була його «національна тема», яку він подавав через реалістичну конкретику, імпресіонізм та експресивно узагальнені символічні образи. Живописна спадщина художника та колірні якості його творів дають всі підстави вважати Ерно Ерба одним з найкращих львівських колористів.

Ключові слова: Ерно Ерб, єврейське мистецтво, Львівська промислова школа, жанрові композиції, краєвиди, колір, колорит, експресія, Янівський табір.

Скляренко Г.Я. Зіновій Толкачов — ілюстратор єврейської літератури. У статті розглядаються живописні та графічні цикли З. Толкачова, створені ним протягом 1930-1960-х років до оповідань Шолом-Алейхема та І.-Л. Переця, їхнє місце у творчому доробку художника. У портретах персонажів творів письменників, автор відображає узагальнені національні характери, поєднує індивідуальність з типізацією, драматизм єврейського життя з ліричними та філософськими інтонаціями, вкладає в своїх героїв дух оптимізму. У порівнянні довоєнної та післявоєнної ілюстрації демонструють зацікавленість художником шолом-алеїхемівських образів єврейської культури штетлу, яка загинула у Голокості, його переживання як солдата і митця наслідків нацистської окупації. Ілюстрації до новел Переця більш жорстко і символічно відображають стиль письменника і образи його героїв, підкреслюють характерну для графіки 1960-х рр. індивідуальність прочитання літературного твору, зближення зорового і вербального образів. У творчості Толкачова — художника-революціонера, комуніста, більшовика і солдата, образи єврейської літератури відкрили особливий світ національного буття, змусили по-іншому подивитися на драму і велич власного народу, людську гідність і свободу.

Ключові слова: Зіновій Толкачов, Шолом-Алейхем, І.-Л. Перець, єврейська література, радянське мистецтво, живопис, графіка, книжкова ілюстрація.

Нємцова В.С. Харківський аквареліст Мойсей Абрамович Бланк. Мойсей Бланк (1907-1983) — яскравий представник харківської школи акварелістів, яка сформувалася в 1950-і рр. як одна з тенденцій в мистецтві

того часу, які виникли на хвилі реабілітації «малих форм» творчості. Разом з харків'янином С. Луньовим, який був «першою скрипкою» в цьому русі, вони прагнули до поєднання простоти та яскравості візуального сприйняття, виразності сили лінії і кольору, орієнтувалися на досвід модерну і модернізму. У статті показаний творчий шлях художника та етапи його біографії. Бланк був чужий героїчного пафосу і висловлював себе через прості мотиви, які оточували його. Він працював у жанрі пейзажу і натюрморту, подорожував по різних кутках Радянського Союзу. У своїй манері він послідовно звертався до мови імпресіонізму, постімпресіонізму, давньоруського іконопису, привносив у свої образи емоційність, філософський зміст та виразність формального начала, а, власне, в акварель — новаторських дух та величезний пластичний потенціал.

Ключові слова: Мойсей Бланк, живопис, харківська школа акварелі, портрет, пейзаж, натюрморт

Коваль О.В. Барнетт Ньюмен та проблема вербально-візуального синтезу. В статті на матеріалі творчості Барнетта Ньюмена розглядається співвідношення вербального та іконічного кодів культури в практиці візуального мистецтва ХХ — ХХІ ст. Автор доходить висновку, що організація твору живопису Б. Ньюмена будується як семіотична структура з чіткою лінгвістичної мотивацією. Її комунікативний статус і концептуалізм посилені як з боку пластики, так і з точки зору національної та релігійної семантики живопису. Обґрунтовується твердження, згідно з яким основним мотивом поетики абстракції Барнетта Ньюмена є мотив конструювання живописно-візуального твору як інтермедіальної композиції, вибудованої на основі вербально-візуального синтезу.

Ключові слова: Барнетт Ньюмен, синтез вербального та візуального, інтерсеміотичний переклад, інтермедіальність.

Петрова О.М. Етюди про єврейських художників Києва. Три стислих нариси присвячені творчості відомих сучасних київських художників Зої Лерман («Малює і записує на полях живописець Зоя Лерман»), Любові Рапопорт («Любов Рапопорт: унікальний випадок класичного експресіонізму») та Матвія Вайсберга («Хронотопи Матвія Вайсберга»). Твори митців розглядаються крізь призму їхнього життя, людської і творчої позиції, індивідуальності авторського стилю, а також високих, громадських і філософських, концептуальних та естетичних завдань мистецтва.

Ключові слова: Зоя Лерман, Любов Рапопорт, Матвій Вайсберг, київські художники, творчість, живопис, авторських стиль, лірика, експресіонізм, концептуалізм.

Гладун О.Д., Пушонкова О.А. Елегантна епатажність: смисловий простір арт-акцій черкаських художників євреїв. Стаття присвячена актуальній проблемі, яка стосується ролі сучасних арт-акцій у формуванні потенціалу регіональних художніх практик на прикладі діяльності черкаських художників — групи «G-D». В інтерв'ю з лідером групи Олександром Дувінським наводяться його роздуми про єврейські контексти творчості, власне розуміння і самовідчуття єврейської ідентичності, інтерпретацію у своїй творчості метафізичної і онтологічної основи єврейства. Підкреслюється, що однією з головних особливостей творчих арт-акцій черкаських художників є їхня епатажність та провокаційність; в той же час вони орієнтовані і на сучасні естетичні потреби глядача.

Ключові слова: сучасне мистецтво, естетична потреба, регіональна культура, мистецтво Черкас, культурна практика, арт-акція, арт-терапія, провокація.

Зарецька З. Побачити небо Єрусалиму (Портрет мистця Михайла Гасиловського). Єрусалим у живопису — завжди випробування для мистця. Михайло Гасиловський, художник театра і кіно прийшов до цієї теми після приїзду до Ізраїлю в 1995 році, маючи за плечима величезний професійний досвід. Проте саме через зображення мурованої архітектури Єрусалиму, як сцени світової історії, він став Майстром! Джерела натхнення художника — блакитне небо Єрусалиму, його камені, сходи, підйоми, спуски — те, що на думку автора створює неповторну ауру цього вічного міста.

Ключові слова: Михайло Гасиловський, Єрусалим, творче прозріння, новий художній світ, живопис

Папета С.П. Живопис Михайла Глейзера. Статтю присвячено українському художнику єврейського походження Михайлу Глейзеру. З 1974 р. розпочався його творчий шлях. Перше визнання до нього прийшло після республіканської виставки книжкової графіки в Києві 1980 р. З 1986 по 1991 рр. М. Глейзер працював художником в Українському академічному драматичному театрі ім. Івана Франка. За його участю створені спектаклі «Енеїда», «Майстер і Маргарита», «Ніч перед Різдвом», «Тев'є-Тевель». З 1991 р. М. Глейзер мешкає у США. В творчому доробку майстра численні твори живопису, друкована графіка, книжкові ілюстрації, театральний живопис. Значне місце в живописі художника займають роботи, присвячені єврейській національній тематиці. Його художній манері притаманне поєднання реальності і фантазії, раціональних та ірраціональних елементів. Фігуративні зображення в його роботах можуть трактуватися в наївно-примітивістській манері, бути елегантно витонченими або експресивно-драматичними. Один

з важливих прийомів побудови зображення — використання просторових і формальних деформацій. Твори М. Глейзера неодноразово експонувалися на виставках в Радянському Союзі і США.

Ключові слова: живопис, творчість, національне мистецтво, єврейські сюжети, авторський стиль, пейзаж, інтер'єр, композиція, колористика

Котляр Є.О. Хасиди, які летять над Манхеттенем: американські метаморфози арт-юдаїки. Інтерв'ю з Антоном Скорубським Кандинським. Антон Скорубський Кандинський, який народився та сформувався професійно в Україні, по-справжньому став розкривати свій талант художника, філософа і містифікатора після еміграції до Америки. Важкий шлях художника в пошуках своєї теми, успіху і визнання, з початку лежав до ортодоксальних єврейських кварталів Нью-Йорка. Там Антон зближується з хасидським світом, отримує посвячення і «Браху» (благословення від Ребе) на свою творчість. Тут воедино по'єднуються його творча дорога та особистий міф, що осяяло художника дороговказною зіркою «джемізма». Його власне дітище розсипається дорогоцінними каменями по всій творчості, де за сюрреалістичністю і епатажністю художник приховує глибоке єврейське начало. «Сили, що правлять світом» — ось головний лейтмотив живописних концептів Скорубського Кандинського. У своєму інтерв'ю він висловлює думки про єврейське мистецтво і власну ідентичність, шляхи розвитку арт-юдаїки, сучасний американський та світовий арт-ринок.

Ключові слова: Антон Скорубський Кандинський, сучасне мистецтво, арт-юдаїка, єврейське мистецтво, хасидизм, живопис, концептуалізм, символізм, сюрреалізм, джемізм.

Сусак А.В. Дослідницькі та навчальні проекти з локальної єврейської історії та культури в мережі Інтернет. Досвід створення та функціонування порталу «Віртуальний Штетл» (Проект Музею Історії Польських Євреїв, Варшава). У статті розглядаються приклади масштабних дослідницьких та освітніх інтернет-проектів, пов'язаних із історією східноєвропейських євреїв, а також передумови їх поширення у Всесвітній Мережі. Детально вивчається приклад проекту «Віртуальний Штетл» Музею Історії Польських Євреїв у Варшаві у контексті демократизації доступу до інформації та можливості долучення користувачів Інтернету як співтворців проекту у віртуальних платформах комунікації.

Ключові слова: локальна єврейська історія, східноєвропейські євреї, інтерактивні проекти, музей в Мережі.

АННОТАЦИИ

Сусак В. Попытки создания «национальных стилей» в искусстве первой трети XX века: украинско-еврейские параллели. Создание «национальных» стилей на рубеже XIX-го в начале XX-го вв. было характерным явлением для целого ряда народов Центральной и Восточной Европы. В украинском варианте — бойчукизм, графика Георгия Нарбута, в еврейском — школа Бецалель и Культур-Лига. Их сопоставление во временном, географическом, социально-историческом, стилевом и организационном аспектах указывает на конкретные параллели и созвучия, позволяет констатировать синхронность процессов в украинском и еврейском искусстве в контексте XX-го столетия, в котором оба народа создали независимые государства.

Ключевые слова: еврейское искусство, украинское искусство, национальный стиль, Бойчукизм, Культур-лига, первая треть XX в.

Земцова И. В. Вербальные элементы в мире художественных образов еврейского изобразительного искусства начала XX века. В статье автор анализирует влияние национальных литературных и фольклорных источников на образный ряд, цветовые решения и особенности метафорического языка в творчестве еврейских художников начала XX в. На основе семиотического и герменевтико-интерпретационного методов анализируется зависимость смыслового наполнения образов от различных текстовых включений, формирующих определённый ассоциативный ряд. Обращение к литературной основе позволяет шире трактовать образы и сюжеты и по-новому интерпретировать целый ряд произведений.

Ключевые слова: еврейское искусство, притча, семантика, метафорическое мышление, толкование, текст, литера, хасидизм, каббала, ТаНаХ, сфирот.

Кацис Л. Ф. «Козочка» (Had Gadija) Эль Лисицкого — «Сказ про два квадрата»: от акварели к графике, от еврейского экспрессионизма к конструктивизму и супрематизму. В статье рассматриваются два полных (литографированный и акварельный) и неполный (гуашь) варианты иллюстраций к книге Эль Лисицкого «Хад Гадья» («Козочка»). Автор показывает, что все три варианта являются собой самостоятельные произведения, последовательно развивающие эсхатологические ощущения художника: от радостной тревоги, связанной с революцией 1917 г., до безнадежности для евреев трагических итогов Гражданской войны, кровавых погромов и начала разрушения традиционного еврейского мира. Отнесение этой книги

к разряду классики детской книги может иметь место только без учета изложенного в данной работе. Эта работа является параллелью к супрематическим работам Эль Лисицкого «Сказ про два квадрата» и «Для голоса».

Ключевые слова: Эль Лисицкий, штетл, еврейское искусство, еврейский символизм, авангард, экспрессионизм, конструктивизм, супрематизм.

Папета С.П. Марк Эпштейн: творческий путь, скульптура, графика. Статья посвящена выдающемуся скульптору и графику 1910 — 20-х гг. Марку Эпштейну. Его творческая биография делится на два периода: с середины 1910-х гг. до 1932 г. он работал в Киеве как художник «левого» направления; с 1932 по 1949 гг. работал в Москве как художник-реалист. Киевский период творчества характеризуется острым интересом художника к модернистским течениям в европейском искусстве. Некоторое время он посещал студию А. Экстер, затем стал одним из лидеров художественной секции киевской Культур-Лиги. Вместе с такими художниками, как И. Чайков, И.-Б. Рыбак, Б. Аронсон, А. Тышлер, Н. Шифрин, С. Никритин создавал новое еврейское искусство, основывавшееся на сочетании модернизма с традиционным искусством. В 1918 — 22 гг. в его творчестве преобладает стилистика кубизма и кубофутуризма. Затем наступает период увлечения монументальной пластикой Египта и Ассирии-Вавилонии, сочетавшейся с элементами примитива и абстрактно-обобщенными формами. Со второй половины 1920-х гг. в скульптуре и графике М. Эпштейна все отчетливее проявляется интерес к национальной тематике. Среди его героев представители еврейской интеллигенции, рабочие, земледельцы, ремесленники, мещане. Здесь реалистическая манера изображения сочетается с элементами деформации и подчеркнутой экспрессией образов. На протяжении всего киевского периода М. Эпштейн работал как иллюстратор изданий Культур-Лиги и художник-сценограф в Государственном еврейском театре и театре Кунст-Винкл. С 1919 по 1932 г. он возглавлял художественную студию Культур-Лиги (с 1924 г. — Еврейская художественно-промышленная школа). После переезда в Москву вступил в члены Московского союза художников. Исполнял официальные заказы в господствующей манере социалистического реализма.

Ключевые слова: Марк Эпштейн, Культур-Лига, еврейское искусство, авангард, модернизм, скульптура, графика

Войскун Л. Яков Перемен и его коллекция произведений одесских модернистов. Автор публикует материал о единственном в своем роде собрании живописи и графики одесских модернистов из «Общества не-

зависимых художников» Якова Абрамовича Перемена. Меценат и председатель одесского отделения сионистской партии «Радикал Поалей-Цион», Перемен в начале прошлого века взаимодействовал с лидерами этого объединения, в большинстве своем евреями и приобретал их произведения для своей художественной коллекции, которую вывез в 1919 г. в Палестину (Эрец-Исраэль). Вместе с поэтом Х.Н. Бяликом и публицистом и художественным критиком Натом Инбером, Перемен был причастен к идеям объединения еврейских художников из разных стран мира и создания «Палестинской лиги пластических искусств» (ПЛПИ) с целью их эмиграции в Палестину. Автор публикует фрагменты материалов из личного архива Перемена, связанных с ПЛПИ. Статья касается также проблемы национальной идентификации одесских модернистов и их творчества.

Ключевые слова: Яков Перемен, коллекция Якова Перемена, «Общество независимых художников», одесские модернисты, «Палестинская лига пластических искусств».

Градинская В. Графика Артура Кольника (из коллекции Еврейского музея в Вильнюсе). Творчество Артура Кольника признано всемирными историками искусства; его фамилия включена в энциклопедии, в фундаментальные сборники о *École de Paris* и еврейском искусстве, но сами работы Кольника ещё ждёт более последовательных и глубоких исследований. Цель этой статьи — глубже познакомить читателя с графикой Кольника и проанализировать одиннадцать его ксилографий, которые хранятся в Государственном еврейском музее им. Виленского Гаона. Так, как эти ксилографии были созданы графиком как иллюстрации произведений идишистских писателей, то их анализ тесно связан с баснями Элиэзера Штейнбарга, текстами Шолом-Алейхема, Моше Кульбака, А. Луцкого, Ицхока Лейбуша Переца и Моше Надира. Кольник не только глубоко проникает в содержание, сюжет и смысл изображаемого произведения, но и превосходно чувствует стиль писателя и ритм текста, которые чётко передаёт в своих иллюстрациях. Двухмерное изображение благодаря профессионализму художника создаёт неизгладимое впечатление — оживают люди и звери, оживает исчезнувший штетл.

Ключевые слова: Артур Кольник, еврейское искусство, еврейская графика, идишистские писатели, культура штетла, Вильнюсское гетто.

Малиновский Е. Йоахим Вайнгарт — в поисках новой экспрессии. Йоахим Вайнгарт (1895-1942) родился в Дрогобыче, учился в Венской академии искусств и в частной школе А.Архипенко в Берлине. Его ранние работы были созданы под влиянием венского окружения и творче-

ства Леопольда Готтлиба. Он приехал в Париж в 1925 г. Вайнгарт вместе с З.Менкесом и А.Абердамом стал одним из выдающихся представителей второго поколения Парижской школы, впитав в себя влияние кубизма и творчества Хаима Сутина. В своих работах он фокусировался на форме и структуре живописи, не вводя символические элементы. Он писал исключительно портреты, акты, фигурные сцены, пейзажи и натюрморты. В творчестве Вайнгарта можно выделить три периода: экспрессионистический (ок. 1925), классицизирующий-посткубистический, и последний, наиболее разнообразный — фовистично-экспрессионистический (1930-е). Он создавал очень динамичные композиции с вибрирующими контурами. Их отличает эскизность и плоскостность, интенсивные ярко контрастирующие краски и богатые фактурные эффекты. Некоторые из его работ по фактуре приближены к абстракции и предвосхищают послевоенный ташизм, в то время как способ трактовки фигур напоминает творчество группы «Кобра». Творчество Вайнгарта, трагически прерванное психическим заболеванием и гибелью в Аушвице, близко к произведениям Сутина, ставшим наиболее радикальным явлением в Парижской школе.

Ключевые слова: Йоахим Вайнгарт, еврейское искусство, Парижская школа, межвоенный период.

Чешняк-Зелинска М. Между искусством и политикой. Йонаш Штерн (1904-1988). Йонаш Леон Штерн родился в семье рабочего еврейского происхождения в городе Калуш близ Станислава (ныне — Ивано-Франковск в Украине). Как живописец, график и педагог работал в Академии изящного искусства (ASP) в Кракове. Значительное влияние на его творчество оказали масштабные социальные и политические проблемы XX века, в частности — Холокост. Считается одним из наиболее важных художников, повлиявших на формирование современного польского искусства.

Ключевые слова: Йонаш Штерн, авангард, коллаж, абстракционизм, Краковская группа, коммунизм, Холокост.

Пинчевская Б.М. Некоторые мотивы в книжной графике художников группы «Артес» на примере иллюстраций Генрика Стренга (Марка Влодарского) к прозе Деборы Фогель. Статья посвящена неисследованной ранее теме графики в творчестве художников группы «Артес», где в качестве примера рассматривается цикл иллюстраций Генрика Стренга (Марка Влодарского) к прозе писательницы Деборы Фогель. В статье осуществляется попытка построения иерархии жанров, к которым часто прибегали художники объединения, а также возможный вариант построения иконографии, свойственной произведениям артесовцев, на примере

интерпретаций одного образа, представленного в работах разных художников. Выводы статьи включают ряд обобщений, касающихся культурного, литературного и художественного контекста Львова межвоенного периода, а также роли, отведенной в нем творчеству в целом и графике в частности художников группы «Артес».

Ключевые слова: Марк Влодарский, Генрик Стренг, Дебора Фогель, еврейское искусство, графика, Восточная Галиция, «АРТЕС», Львов, сюрреализм, формисты, межвоенный период.

Глембоцкая Г.Л. Отражение национального и общечеловеческого начала в творчестве львовского живописца Эрно Эрба. Статья представляет собой реконструкцию отдельных аспектов жизни и творчества львовского живописца еврейского происхождения Эрно Эрба (1878-1943), основанную на ранее не известных данных. Как художник он формируется в среде Львовской промышленной школы, а также под влиянием Матейко и Рембрандта. Мастер работал в области театральной декорации, монументальной и станковой живописи, пройдя творческую эволюцию от классического живописца до модерниста. В своих станковых произведениях Эрно Эрб обращается к городскому пейзажу и жанровым сценкам, отражая, по сути, жизнь бедных еврейских кварталов, из которых сам вышел. Это и была его «национальная тема», которую он подавал через реалистическую конкретику, импрессионизм, экспрессивно обобщенные символические образы. Живописное наследие художника и цветовые качества его произведений дают все основания считать Эрно Эрба одним из лучших львовских колористов.

Ключевые слова: Эрно Эрб, еврейское искусство, Львовская промышленная школа, жанровые композиции, пейзажи, цвет, колорит, экспрессия, Яновский лагерь.

Скляренко Г.Я. Зиновий Толкачев — иллюстратор еврейской литературы. В статье рассматриваются живописные и графические циклы З. Толкачева, созданные на протяжении 1930-1960-х годов к рассказам Шолом-Алейхема и новеллам И.-Л. Переца, их место в творчестве художника. В портретах персонажей их произведений, автор отображает обобщенные национальные характеры, соединяя индивидуальность с типизацией, драматизм еврейской жизни с лирическими и философскими интонациями, вкладывает в своих героев дух оптимизма. Сравнение довоенных и послевоенных иллюстраций демонстрирует устойчивый интерес художника к шолом-алейхемовским образам погибшей в Холокосте еврейской культуры штетла, его переживание как солдата и художника последствий

нацистской оккупации. Иллюстрации к новеллам Переца более жестко и символично отражают стиль писателя и образы его героев, подчеркивают характерную для графики 1960-х гг. индивидуальность прочтения литературного произведения, сближение зрительного и вербального образов. В творчестве Толкачева — художника-революционера, коммуниста, большевика и солдата, образы еврейской литературы открыли особый мир национального бытия, заставили по-иному посмотреть на драму и величие собственного народа, человеческое достоинство и свободу.

Ключевые слова: Зиновий Толкачев, Шолом-Алейхем, И.-Л. Перец, еврейская литература, советское искусство, живопись, графика, книжная иллюстрация.

Немцова В.С. Харьковский акварелист Моисей Абрамович Бланк. Моисей Бланк (1907-1983) — яркий представитель харьковской школы акварелистов, которая сформировалась в 1950-е гг. как одна из тенденций в искусстве того времени, возникших на волне реабилитации «малых форм» творчества. Вместе с харьковчанином С. Луневым, который был «первой скрипкой» в этом движении, они стремились к сочетанию простоты и яркости визуального восприятия, выразительности силы линии и цвета и ориентировались на опыт модерна и модернизма. В статье показан творческий путь художника и этапы его биографии. Бланк был чужд героическому пафосу, и выражал себя через простые, окружавшие его мотивы. Он работал в жанре пейзажа и натюрморта, путешествуя по разным уголкам Советского Союза. В своей манере он последовательно обращался к языку импрессионизма, постимпрессионизма, древнерусской иконописи, привнося в свои образы эмоциональность, философское содержание и выразительность формального начала, а в саму акварель — дух новаторства и огромный пластический потенциал.

Ключевые слова: Моисей Бланк, живопись, харьковская школа акварели, портрет, пейзаж, натюрморт.

Коваль О.В. Барнетт Ньюмэн и проблема вербально-визуального синтеза. В статье на материале творчества Барнетта Ньюмэна рассматривается соотношение вербального и иконического кодов в теории и практике визуального искусства XX — XXI ст. Автор приходит к выводу, что организация произведения живописи Б. Ньюмэна строится как семиотическая структура с отчетливой лингвистической мотивацией. Ее коммуникативный статус и концептуализм усилены как со стороны пластики, так и с точки зрения национальной и религиозной семантики живописи. Обосновывается утверждение, согласно которому основным мотивом по-

этики абстракции Барнетта Ньюмэна является мотив конструирования живописно-визуального произведения как интермедиальной композиции, построенной на основе вербально-визуального синтеза.

Ключевые слова: Барнетт Ньюмэн, синтез вербального и визуального, интерсемиотический перевод, интермедиальность.

Петрова О.Н. Этюды о еврейских художниках Киева. Три кратких очерка посвящены творчеству известных современных киевских художников Зои Лерман («Рисует и записывает на полях живописец Зоя Лерман»), Любови Рапопорт («Любовь Рапопорт: уникальный случай классического экспрессионизма») и Матвея Вайсберга («Хронотопы Матвея Вайсберга»). Работы художников рассматриваются сквозь призму их жизни, человеческой и творческой позиции, индивидуальности авторского стиля и высоких, гражданских и философских, концептуальных и эстетических задач искусства.

Ключевые слова: Зоя Лерман, Любовь Рапопорт, Матвей Вайсберг, киевские художники, творчество, живопись, авторский стиль, лирика, экспрессионизм, концептуализм.

Гладун О.Д., Пушонкова О.А. Элегантная эпатажность: смысловое пространство арт-акций черкасских художников евреев. Статья посвящена актуальной проблеме роли современных арт-акций в формировании потенциала региональных художественных практик на примере деятельности черкасских художников — группы «G-D». В интервью с лидером группы Александром Дувинским приводятся его рассуждения о еврейском контексте творчества, собственном понимании и самоощущении еврейской идентичности, интерпретации в своем творчестве метафизической и онтологической основы еврейства. Подчеркивается, что одной из главных особенностей творческих арт-акций черкасских художников является их эпатажность и провокационность; в то же время они ориентированы и на современные эстетические потребности зрителя.

Ключевые слова: современное искусство, эстетическая потребность, региональная культура, художники Черкас, арт-акция, арт-терапия, провокация.

Зарецкая З. Увидеть небо Иерусалима (портрет художника Михаила Гасиловского). Иерусалим в живописи — всегда экзамен для художника. Михаил Гасиловский, художник театра и кино пришел к этой теме после приезда в Израиль в 1995 году, имея за плечами огромный профессиональный опыт. Однако именно через изображение каменной архитектуры

Иерусалима, как сцены мировой истории, он стал Мастером! Источники вдохновения художника — голубое небо Иерусалима, его камни, лестницы, подъёмы, спуски — то, что по мнению автора создаёт неповторимую ауру этого вечного города.

Ключевые слова: Михаил Гасиловский, Иерусалим, творческое прозрение, новый художественный мир, живопись.

Папета С.П. Живопись Михаила Глейзера. Статья посвящена украинского художнику еврейского происхождения Михаилу Глейзеру. Его творческий путь начался с 1974 г. Первое признание пришло к нему после республиканской выставки книжной графики в Киеве в 1980 г. С 1986 по 1991 гг. М. Глейзер работал художником в Украинском академическом драматическом театре им. Ивана Франка. Он участвовал в создании спектаклей «Энеида», «Мастер и Маргарита», «Ночь перед Рождеством», «Тевье-Тевель». С 1991 г. М. Глейзер живет в США. Среди творений художника многочисленные произведения живописи, печатная графика, книжные иллюстрации, театральная живопись. Значительное место в живописи художника занимают работы, посвященные еврейской национальной тематике. Его художественной манере присуще соединение реальности и фантазии, рациональных и иррациональных элементов. Фигуративные изображения в его работах могут трактоваться в наивно-примитивистской манере, быть элегантно-утонченными или экспрессивно-драматическими. Один из важнейших приемов построения изображения — использование пространственных и формальных деформаций. Произведения М. Глейзера неоднократно экспонировались на выставках в Советском Союзе и США.

Ключевые слова: живопись, творчество, национальное искусство, еврейские сюжеты, авторский стиль, пейзаж, интерьер, композиция, колористика.

Котляр Е.А. Хасиды, летящие над Манхеттенom: американские метаморфозы арт-иудаики. Интервью с Антоном Скорубским Кандинским. Рожденный и сложившийся профессионально в Украине, Антон Скорубский Кандинский по-настоящему стал раскрывать свой талант художника, философа и мистификатора после эмиграции в Америку. Трудный путь художника в поисках своей темы, успеха и признания, сперва лежал в ортодоксальные еврейские кварталы Нью-Йорка. Там Антон сближается с хасидским миром, получает посвящение и «браху» (благословение от Ребе) на свое творчество. Здесь воедино соединяется его творческая дорога и его миф, озаряя художника путеводной звездой «джемизма». Его собственное детище рассыпается драгоценными камнями по всему твор-

честву, где за сюрреалистичностью и эпатажностью художник скрывает глубокое еврейское начало. «Силы, правящие миром» — вот главный лейтмотив живописных концептов Скорубского Кандинского. В своем интервью он говорит о понимании еврейского искусства и собственной идентичности, о путях развития арт-иудаики, о современном американском и мировом арт-рынке.

Ключевые слова: Антон Скорубский Кандинский, современное искусство, арт-иудаика, еврейское искусство, хасидизм, живопись, концептуализм, символизм, сюрреализм, джемизм.

Сусак А.В. Исследовательские и образовательные проекты по локальной еврейской истории и культуре в Интернете. Опыт создания и функционирования портала «Виртуальный Штетл» (проект Музея Истории Польских Евреев, Варшава). В статье рассматриваются примеры масштабных исследовательских и образовательных интернет-проектов, связанных с историей евреев Восточной Европы, а также причины и предпосылки их распространения в сети Интернет. Подробно изучается пример проекта «Виртуальный Штетл» Музея Истории Польских Евреев в Варшаве в контексте демократизации доступа к информации и возможности активизации пользователей Интернета как создателей в проекте с помощью виртуальных платформ коммуникации.

Ключевые слова: локальная еврейская история, восточноевропейские евреи, интерактивные проекты, музей в Сети.

ABSTRACTS

Susak, V. Attempts at Creating «National Styles» in the Art of the First Third of the 20th Century: Ukrainian-Jewish Parallels. At the turn of the 20th century, the search for «national styles» was common to an entire series of different cultures in Central and Eastern Europe. There were Boichukism and Georgiy Narbut's graphic art in the case of the Ukrainians, and the Bezalel School and the Kultur-Lige in the case of the Jews. Comparing the temporal, geographic, socio-historical, stylistic, and institutional aspects of these developments indicates very specific parallels and similarities, thus supporting conclusions about the unfolding of some synchronic processes in Ukrainian and Jewish art in the 20th century, when both nations achieved the birth of their independent states.

Key words: Jewish art, Ukrainian art, national style, Boichukism, Kultur-Lige, the first third of the 20th century.

Zemtsova, I. Verbal Elements among Artistic Images in the Jewish Fine Arts of the Early 20th Century. In this article, the author analyzes the influence of national literature and folk sources on the visual imagery, the color choices and schemes, and the special function of the language of metaphor in the works of Jewish painters at the beginning of the 20th century. Using semiotic and hermeneutic-interpretative methods, the article explores the dependence of the meaning of images on the different textual excerpts included as part of the visual work. The textual excerpts form a series, providing a chain of associations. Relying on literary sources makes it possible to interpret the visual images and subject matter in a more well-rounded manner, delving into different works in new ways.

Key words: Jewish Fine Arts, parable, semantics, metaphoric discourse, interpretation, text, letter, Hasidism, Tanach, Kabbalah, Sefirot.

Katsis, L. El Lissitzky's «One Goat Kid» («Chad Gadya») — «The Tale of Two Squares»: From Watercolors to Graphics, from Jewish Expressionism to Constructivism and Suprematism The article explores two complete (lithograph and watercolor) and one incomplete (gouache) versions of the illustrations to El Lissitzky's book *Chad Gadya* («One Goat Kid»). The author demonstrates that each of the three versions is an independent work in its own right, consistently developing the artist's eschatological sense of the historical present: from joyful disquiet in connection with the Revolution of 1917, to the hopelessness of the tragic outcomes of the Civil War for the Jews: the bloody pogroms and the beginning of the destruction of the traditional Jewish world. This book can be relegated to the category of the classics of children's literature only by disregarding the material and the conclusions presented in the present paper. The

article forms a parallel to the suprematist works by El Lissitzky «The Tale of Two Squares» and «For Voice».

Key words: El Lissitzky, shtetl, Jewish art, Jewish symbolism, avant-garde, expressionism, constructivism, suprematism.

Papeta, S. Mark Epshtein: Creative Biography, Sculpture, Graphics. The article is devoted to Mark Epshtein, an outstanding sculptor and graphics artist of the 1910-20s. Epshtein's creative biography can be divided into two periods: from the mid-1910s to 1932, Epshtein worked in Kyiv as an artist affiliated with the Left; from 1932 until 1949, he worked in Moscow as a realist painter. The Kyivan period of his work is characterized by an acute interest taken by the artist in modernist directions in European art. For a time, Epshtein frequented A. Ekster's studio workshop; later, he became one of the leaders of the artistic section of the Kultur-Lige in Kiev. Along with artists such as I. Chaikov, I. B. Ryback, B. Aronson, A. Tyschler, N. Shifrin, and S. Nikritin, he was one of the creators of a new Jewish art based on an intertwining of modernism with traditional art. In 1918-1922, Epshtein's work was dominated by the stylistic elements of cubism and cubo-futurism. Then a period of infatuation with the monumental plasticity of ancient Egypt and Assyria-Babylon set in, combined with elements of the primitive and abstract and generalized forms. Beginning in the second half of the 1920s, the sculptural and graphics works by M. Epshtein more and more clearly evince an interest in the national theme. Members of the Jewish intelligentsia appear among his subjects, as well as workers, tillers of the soil, artisans, and the petty bourgeoisie. The realistic manner in painting combines here with elements of deformation and a stressed expressivity of the images. Throughout his entire Kyiv period, Epshtein worked as an illustrator for the Kultur-Lige's publications, and as a stage decoration artist at the State Jewish Theater and the Kunst Winkl Theater. Between 1919 and 1932, he headed the art studio at the Kultur-Lige (called the Jewish Arts and Industrial School, beginning in 1924). After moving to Moscow, Epshtein joined the Moscow Artists' Union. He worked on official orders, executing them in the then dominant manner of Socialist Realism.

Key words: Mark Epshtein, Kultur-Lige, Jewish art, avant-garde, modernism, sculpture, graphics.

Voiskoun, L. Yakov Peremen and His Collection of Odessan Modernists. In this article, the author brings to light material about a unique collection of paintings and drawings by the Odessan modernists associated with the «Society of Independent Artists.» The collection belonged to Yakov Abramovich Peremen, a patron of the arts and the chairman of the Odessa branch of the Zionist Labor Party, the «Radical Poalei-Zion.» In the early years of the 20th century, Peremen

cooperated with leaders of the Society, acquiring their works for the art collection, which in 1919 he brought to Palestine (Eretz Israel). Together with the poet H.N. Bialik and the publicist and art critic Nat Inber, Peremen was involved in founding an association of Jewish artists from different countries of the world, which would soon become the "Palestinian League of the Plastic Arts," in order to facilitate the artists' emigration to Palestine. The article includes materials from Peremen's personal archives, connected with the Palestinian League. It also addresses problems of the national and cultural identity of the Odessa modernists and their work.

Key words: Yakov Peremen, Yakov Peremen's collection, "Society of Independent Artists," the Odessa modernists, the Palestinian League of the Plastic Arts.

Gradinskaite, V. Works in Graphics by Arthur Kolnik (from the Vilna Gaon State Jewish Museum Collections). The art of Arthur Kolnik has been recognized by world art historians; his name has been included in encyclopedias and fundamental collections dealing with the *École de Paris* and Jewish art. Yet his work still awaits a genuinely thorough and in-depth study. The main objective of the present article is to acquaint the reader with Kolnik's graphic art more closely, and to analyze in some detail eleven of his woodcuts, which are housed at the Vilna Gaon Jewish State Museum. The eleven woodcuts were made as illustrations to the work of Yiddish writers; studying them correspondingly entails looking at the fables of Eliezer Steinbarg (Shteinbarg) and the writings of Sholem Aleichem, Moshe Kulbak, A. Lutzky, Isaac Leib Peretz, and Moshe Nadir. Kolnik not only penetrates deep into the content, subject matter, and the ideas of each story which he illustrates; he also develops an authentic feeling of the style of the writer and the rhythm of the text, which he transparently conveys in his illustrations. The artist's level of professionalism makes the two-dimensional images create an indelible impression, the people and the animals he shows coming to life, and making the vanished shtetl come to life with them.

Key words: Arthur Kolnik, Jewish art, Jewish graphic art, Yiddish writers, culture of the shtetl, Vilna Ghetto.

Malinowski, J. Joachim Weingart: In Search of New Modes of Expression. Joachim Weingart (1895-1942), born in Drogobych, studied at the Academy of Fine Arts in Vienna and at the private school of A. Archipenko in Berlin. Weingart's early work was inspired by the Viennese milieu, as well as by the work of Leopold Gottlieb. Weingart came to Paris in 1925. Along with Z. Menkes and A. Aberdam, he was one of the outstanding representatives of the second generation of the *Ecole de Paris*, having absorbed both the influence of the cubist

avant-garde and of the work of Chaim Soutine. His output focused on issues of form and structure in painting, and was devoid of symbolic elements. Weingart painted exclusively portraits, female nudes, figural scenes, landscapes and still lifes. His work went through three phases: the expressionist period (c. 1925), the classicizing-post-cubist period, and, lastly, the most varied, Weingart's fauvist-expressionist phase (the 1930s). Weingart's compositions stand out in their powerful dynamic, the images outlined in throbbing contours. They are made sketch-like and flat, with intensive bright contrasting colors and rich textural effects. Some of Weingart's works, of a textural composition close to abstraction, presage post-War tachisme, while the way his figures are rendered is reminiscent of the work of such artists as the «Cobra» group. Weingart's work, tragically interrupted by his mental illness and death in Auschwitz, stands alongside the paintings of Soutine as the most radical phenomenon produced by the *Ecole de Paris*.

Key words: Joachim Weingart, Jewish art, *Ecole de Paris*, interwar period.

Cześniak-Zielińska, M. Jonsz Stern (1904-1988): Between Art and Politics. Jonsz Leon Stern came from a Jewish workers' family in Kałusz near Stanisławów in Galicia (Ivano-Frankivsk in Ukraine today). Stern was a painter, a graphic artist, and an educator working at the Academy of Fine Arts (ASP) in Krakow. His work is strongly marked by weighty issues in contemporary politics, the social issues of the day, and, particularly, the Holocaust. Stern today is considered to be one of the most important artists to have influenced the genesis of modern Polish art.

Key words: Jonsz Stern, avant-garde, collages, abstractionism, the Krakow Group, communism, the Holocaust.

Pinchevskaya, B. Some Motifs in the Work of the Graphic Artists' Group "Artes": Illustrations by Henrik Streng (Mark Vlodarsky) to the Prose of Deborah Vogel. The article is devoted to previously unexplored themes in the work in graphics by the artists belonging to the "Artes" Group, with a focus on the cycle of illustrations made by Henryk Streng (Mark Vlodarsky) to the prose work of the writer Deborah Vogel. The article attempts to construct a hierarchy of genres, to which the artist members of the association often resorted, as well as suggests a possible way of constructing an iconography typical of the works of "Artes" members, by means of using a single image which recurs in the works of different artists. The article concludes with a number of generalizations about the cultural, literary, and artistic context of Lvov of the interwar period, as well as the role assigned in it to creativity in general and to the work in graphics by the artists of the "Artes" Group in particular.

Key words: Mark Vlodarsky, Henrik Strang, Deborah Vogel, Jewish art, graphics, Eastern Galicia, "Artes", Lviv, surrealism, the Formists, interwar period.

Glembotskaya, G. Reflecting the National and the All-Human in the Work of the Lviv Artist Erno Erb. The article reflects a reconstruction based on new information which had previously been unavailable, with details concerning the personal life and creative work of Erno Erb, a Lviv painter of Jewish origin. Erb developed as an artist in the artistic setting generated by the Lviv Industrial School, as well as under the influence of Mateiko and Rembrandt. The artist worked in theater sets and decoration and monumental and easel painting, having traveled the route of creative evolution from classicist painter to modernist. In his easel works, Erno Erb turns to urban or cityscapes and genre scenes, essentially reflecting life in poor Jewish neighborhoods, the same setting from which he himself originally came, as well. This was, in effect, his "national thematic," which he presented via realist specific detail, impressionism, and expressively generalized symbolic images. The painting legacy of the artist and the qualities of the color schemes in his works make it clear that Erno Erb was one of the best colorists that Lviv has ever produced.

Key words: Erno Erb, Jewish art, Lviv Industrial School, genre compositions, landscapes, color, coloring, expression, Janowsky concentration camp.

Sklyarenko, G. Zinoviy Tolkachev, Illustrator of Jewish Literature. The article considers the pictorial and graphics work cycles made during the years 1930-1960s by Z. Tolkachev as illustrations to short stories by Shalom Aleichem and I. L. Peretz; special consideration is given to the place appropriate to these illustrations in the context of the totality of the artist's work. In representing the characters of the stories by Shalom Aleichem and Peretz, the artist brings to the fore generalized national types, combining individuality with typified standards, and the dramatic force of Jewish life with lyrical and philosophical overtones, thus breathing the spirit of optimism into his characters. Comparing the pre- with the post-War illustrations made by the artist demonstrates a stable interest on his part in Shalom Aleichem's imaging of the Jewish culture of the shtetl perished in the Holocaust. It also provides an indication of the artist's relating to his own experiences as a soldier and artist in the aftermath of the Nazi occupation. Tolkachev's illustrations to the novellae by Peretz comprise more firm and more symbolic of a reflection of the writer's style and way of conveying the images of his characters; the illustrations thus bring out the individuality of the artist's interpretation of the literary piece, a way of proceeding typical of Tolkachev's work in graphics of the 1960s, and the near

fusion of the visual and the verbal imagery. In the work of Tolkachev the artist revolutionary, the communist, the Bolshevik, and the soldier, images taken from Jewish literature have led into a special universe of national being, making the beholder look in a different way at the drama and the grandeur of the artist's own people, its human dignity and freedom.

Key words: Zinoviy Tolkachev, Shalom Aleichem, I. L. Peretz, Jewish literature, Soviet art, painting, graphics, book illustration.

Nemtsova, V. The Kharkiv Watercolorist Moisey Abramovich Blank. Moisey Blank (1907-1983) is a vivid representative of the Kharkiv Watercolorists' School formed in the 1950s as one of the art movements carried along on the crest of the wave of rehabilitation of the "smaller forms" of art. Together with the Kharkov resident S. Lunev, who played a leading role in this movement, Blank strove to combine simplicity and vividness of visual impression, expressiveness of the force of line and color; the two took their bearings from the experience of the modern and of modernism. The article demonstrates the creative route traveled by the artist in his development, along with the stages of his biography. Heroics of all kinds were alien to Blank, who expressed himself by means of simple motifs taken from his surroundings. He worked in the genre of landscapes and in still lifes, traveling along various little known corners of the Soviet Union. In his manner he consistently turned to the language of impressionism, postimpressionism, and medieval Russian icon painting, introducing emotionality into his imagery, along with philosophical content and the expressivity of the formal impulse. At the same time, what he injected into the watercolors themselves was an innovative spirit and an enormous plastic potential.

Key words: Moisey Blank, painting, Kharkiv Watercolorists' School, portrait, landscape, still life.

Koval, O. "Painting Courageously Following the Word": Barnett Newman and the Problem of Verbal-Visual Synthesis. Based on a study of the work of Barnett Newman, the article discusses the relationship between the verbal and the iconic codes in the visual art of the 20th and 21st centuries. The author concludes that the organization of the paintings by B. Newman is arrived at as a semiotic structure with distinct linguistic motivation. The communicative status and conceptualism of Newman's work are reinforced both from the point of view of the plastic representation in art, and from the standpoint of the national and religious semantics of painting. The claim is substantiated, according to which the principal element in the poetics of abstraction for Barnett Newman is the motif of constructing the painterly-visual work as an inter-medial composition based on a verbal-visual synthesis.

Key words: Barnett Newman, synthesis of the verbal and the visual, inter-semiotic cultural translation, inter-mediality.

Petrova O. Studies on the Jewish Artists of Kyiv. Three brief sketches are devoted to the work of the well known contemporary Kyivan artists: Zoya Lerman ("The Painter Zoya Lerman Drawing and Recording on the Margins of Painting"), Lyubov' Rapoport ("Lyubov' Rapoport: A Unique Case of Classicist Expressionism"), and Matvei Weisberg ("The Chronotones of Matvei Weisberg"). The works of the artists are considered through the prism of their lives, their human and creative world outlook, the individuality of the authorial style of each, and the elevated, civic and philosophical, conceptual and esthetic objectives of art.

Key words: Zoya Lerman, Lyubov' Rapoport, Matvei Weisberg, Kyivan artists, creative work, painting, authorial style, lyricism, expressionism, conceptualism.

Gladun, O., Pushonkova, O. Stylish Showiness: The Space of Meaning in Art Projects by Cherkassy Jewish Artists. Taking the case of the Cherkassy artists' Group "G-D" as an example, the article is devoted to the current problem of the part played by contemporary art projects in shaping the potential of regional artistic practices. In an interview, the group's leader Alexander Duvinsky elaborates on his considerations concerning the Jewish context of creativity, about his own understanding and his own sense of Jewish identity, and his interpretation in his art of the metaphysical and ontological bases of being Jewish. The fact is emphasized that one of the leading features of the creative art projects of the Cherkassy artists is their non-conformist showiness and provocative aim. At the same time, the projects are also geared at the contemporary esthetic needs of the beholder, as well.

Key words: modern art, esthetic demand, regional culture, cultural practice, artists of Cherkassy, art project, art therapy, provocation.

Zaretskaya Z. To See the Sky over Jerusalem: A Portrait of the Artist Mikhail Gassilovsky. To render Jerusalem in painting is a perpetual test for an artist. Mikhail Gassilovsky, an artist working in theater and film, came to this theme after arriving in Israel in 1995, after he had accumulated a rich store of previous professional experience. But it was specifically the work of representing the stone architecture of Jerusalem, seeing it as the setting for world history, that Gassilovsky became the Master! The sources of the artist's inspiration — the blue sky over Jerusalem, its stones, its flights of steps, its ascents and downward slopes — are what, in the opinion of the author of the article, creates the unique aura of this eternal city.

Key words: Mikhail Gassilovsky, Jerusalem, creative recovery of sight, new artistic world, painting.

Papeta, S. Paintings by Michael Gleizer. The article is devoted to the Ukrainian Jewish artist Michael Gleizer, whose creative itinerary began in 1974. Gleizer first achieved recognition in the wake of the republican exhibition of book graphics in Kyiv in 1980. Between 1986 and 1991, M. Gleizer worked as an artist at the Ivan Frank Ukrainian Academic Drama Theater. He took part in the creation of the plays *The Ennead*, *The Master and Margarita*, *The Night before Christmas*, and *Tevye-Tevel*. Beginning in 1991, M. Gleizer has been living in the USA. The artist's works include numerous paintings, print graphics, book illustrations, and painting for the theater. Works dealing with Jewish national themes occupy a considerable place in the artist's painting oeuvre. His manner in art is characterized by the combination of fantasy and reality, and of rational and irrational elements. Figurative imaging in his works may be rendered in a naïve-primitivist vein, or be elegantly refined, or else become expressively dramatic. One of the most important techniques in the construction of the image is the artist's use of spatial and formal deformations. Works by M. Gleizer have many times been a part of exhibits in the Soviet Union and the US.

Key words: Michael Gleizer, painting, creativity, national art, Jewish subjects, authorial style, landscape, interior, composition, color schemes.

Kotlyar, E. Hassidim Flying over Manhattan and the American Metamorphoses of Art Judaica: An Interview with Anton Skorubsky Kandinsky. Born and professionally educated in Ukraine, Anton Skorubsky Kandinsky began to discover his real talent as an artist, philosopher, and mystical thinker after his immigration to America. The difficult road traveled by the artist in search of his own theme, success, and vocation, first led him into the Orthodox Jewish neighborhoods of New York. There Anton became close with the world of Hassidism, undergoing initiation and receiving a "*berachah*" (the blessing of the Rebbe) for his work. At this point his creative path and his myth fuse together, becoming one, and illuminating the artist with the guiding star of "Gemism." His own creation scatters like so many precious stones throughout his works, in which, behind the surrealist tendency and the meretricious non-conformism, the artist conceals a profound Jewish foundation. "The forces ruling the world" is the key leitmotif governing the assembly of Skorubsky Kandinsky's concepts in painting. In his interview, the artist speaks about his understanding of Jewish art and his own identity, about the development of Art Judaica, and about the contemporary American and world art markets.

Key words: Anton Skorubsky Kandinsky, contemporary art, Art Judaica, Jewish art, Hassidism, painting, conceptualism, symbolism, surrealism, Gemism.

Susak, A. Internet Research and Educational Projects on Local Jewish History and Culture:

The Curious Case of the “Virtual Shtetl” Portal on the Internet (Project of the Warsaw Museum of the History of Polish Jewry). The article considers examples of large-scale research and educational internet projects related to the history of the Jews in Eastern Europe, as well as the causes and conditions of the proliferation of such projects on the web. The detailed study of the “Virtual Shtetl” portal (Museum of the History of Polish Jewry, Warsaw) appears in the article in the context of the democratization of access to information and of encouraging users to participate as project co-creators by taking advantage of the virtual internet communication platforms.

Key words: local Jewish history, Eastern European Jews, interactive projects, museum on the Web.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Войскун Леся, куратор Музею російського мистецтва ім. Марії та Михайла Цетліних (Рамат-Ган, Ізраїль) (м. Тель Авів).

Гладун Ольга Дмитрівна, кандидат мистецтвознавства, директор Черкаського обласного художнього музею (м. Черкаси).

Глебова Валентина, магістр історії, керівник проєктів Наукового центру Іудаїки та Єврейського мистецтва ім. Ф. Петрякової (м. Львів).

Глембоцька Галина Леонідівна, історик мистецтва, колишній старший науковий співробітник відділу європейського мистецтва XIX — XX ст. Львівської галереї мистецтв (м. Львів).

Градинская Вілма, доктор філософії (Ph.D), Вільнюська академія мистецтв, Університет ім. Миколая Ремериса в Вільнюсе, куратор Державного єврейського музею ім. Віленського Гаона (м. Вільнюс).

Зарецькая Злата, доктор мистецтвознавства, театрознавець, літературознавець, лектор радіо-проєкту Відкритого Університету та Міжнародної Школи вивчення Катастрофи в Єрусалимі (м. Єрусалим), член Спільки письменників Ізраїля, член Наукового центру досліджень Катастрофи музею «Яд-Вашем» (м. Єрусалим).

Захарчук Юлія Олексіївна, старший науковий співробітник виставкового відділу Національного художнього музею України (м. Київ).

Земцова Ірина Валеріївна, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри гуманітарних і соціально-економічних дисциплін Санкт-Петербурзького інституту управління та права (м. Санкт-Петербург).

Кацис Леонід Фрідович, доктор філософських наук, професор Російського державного гуманітарного університету (м. Москва).

Коваль Олег Володимирович, старший викладач кафедри медіа-комунікації Харківського Національного університету ім. Горького, здобувач кафедри культурології Харківської державної академії культури, викладач та завідувач цикловою комісією предметно-орієнтованих дисциплін Харківського державного художнього училища (м. Харків).

Котляр Євген Олександрович, кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри теорії і історії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв, доцент кафедр монументального живопису та теорії і історії мистецтва ХДАДМ (м. Харків).

Маліновський Єжі, доктор мистецтвознавства, Президент Польського Товариства Східного мистецтва, голова Наукової ради Єврейського історичного університету у Варшаві, професор кафедри історії сучасного мистецтва та секції східного мистецтва Університету Миколи Коперника у Торуні (м. Варшава).

Нємцова Валентина Сергіївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології Національної юридичної академії України ім. Ярослава Мудрого (м. Харків).

Папета Сергій Павлович, мистецтвознавець, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ).

Пінчевська Богдана Марівна, аспірантка відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, етнології і фольклористики ім. М. Т. Рильського НАН України (м. Київ).

Петрова Ольга Миколаївна, доктор філософських наук, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри культурології Національного університету «Києво-Могилянська академія», академік Академії Гуманітарних Наук (Санкт-Петербург) (м. Київ).

Прохоров Дмитро Анатолійович, кандидат історичних наук, старший науковий співробітник Кримського відділення Інституту сходознавства ім. А. Кримського НАН України (м. Сімферополь).

Пушонкова Оксана Анатоліївна, кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії Черкаського національного університету ім. Богдана Хмельницького (м. Черкаси).

Скляренко Галина Яківна, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського НАН України та Інституту проблем сучасного мистецтва Національної Академії мистецтв України, професор Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ).

Сусак Анна Вікторівна, аспірантка Інституту Філософії та Соціології Польської Академії Наук, працівник Музею Історії Польських Євреїв (проект «Віртуальний Штетл») (м. Львів).

Сусак Віта Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, завідувач відділом європейського мистецтва XIX — XX ст. Львівської галереї мистецтв (м. Львів).

Чешняк-Зелінська Магдалена, докторант Університету ім. Марії Кюрі-Скłodовської у Любліні (UMCS), Центр етнічних досліджень (м. Люблін).

NOTES ON CONTRIBUTORS

Cześniak-Zielińska, Magdalena, graduate student at the Maria Curie-Skłodowski University in Lublin (UMCS), Center for Ethnic Studies, Lublin, Poland.

Gladun, Olga, Ph.D. in Art History, Director of the Cherkassy Regional Art Museum, Cherkassy, Ukraine.

Glebova, Valentina, M.A. in History, Project Director at the Faina Petryakova Research Center for Judaica and Jewish Art, Lviv, Ukraine.

Glembotskaya, Galina, art historian, former Senior Research Fellow at the Department of European Art of the 19th and 20th Centuries, Lviv Art Gallery, Lviv, Ukraine.

Gradinskaite, Vilma, Ph.D. in Art History, Postdoctoral researcher Vilnius Academy of Fine Arts, Lecturer Vilnius Yiddish Institute, Vilnius University, Curator of the Vilna Gaon State Jewish Museum.

Katsis, Leonid, Dr. Hab. in Philosophy, Professor at the Russian State University of the Humanities, Moscow, Russian Federation.

Kotlyar, Eugeny, post-doctoral student at the Department of the Theory and History of Art, Associate Professor at the Department of the Monumental Arts and the Department of the Theory and History of Art, KSADA, Kharkiv, Ukraine.

Koval, Oleg, graduate student at the Kharkiv State Academy of Culture, instructor, Coordinator of Periodic Control Committee on Subject-Oriented Disciplines at the Kharkiv State Fine Arts College, Kharkiv, Ukraine.

Malinowski, Jerzy, Dr. Hab. in Art History, President of the Polish Society of Oriental Art, Chairman of the Research Council of the Warsaw Jewish Historical Institute, Professor at the Nicolaus Copernicus University in Toruń, Warsaw, Poland.

Nemtsova, Valentina, Ph.D. in Art History, Associate Professor at the Department of Cultural Studies at the Yaroslav the Wise National Law Academy of Ukraine, Kharkiv, Ukraine.

Papeta, Sergey, art historian, Associate Professor at the Government Managerial Staff National Academy of Culture and the Arts, Kyiv, Ukraine.

Petrova, Olga, Dr. Hab. in Philosophy, Ph.D. in Art History, Professor at the Department of Cultural Studies at the National University of the Kyiv-Mohyla Academy, Member of the Academy of Humanitarian Sciences (Saint-Petersburg), Kyiv, Ukraine.

Pinchevskaya, Bogdana, graduate student at the Department of Art History at the Rylsky Institute of Art Studies, Folklore, and Ethnology, National Academy of the Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine.

Prokhorov, Dmitriy, Ph.D. in History, Senior Academic Research Fellow at the Crimean Section, National Academy of the Sciences of Ukraine, A. Krymsky Eastern Studies Institute, Simferopol, Ukraine.

Pushonkova, Oksana, Ph.D. in Philosophy, Associate Professor at the Department of Philosophy, Bogdan Khmelnytsky Cherkassy National University, Cherkassy, Ukraine.

Sklyarenko, Galina, Ph.D. in Art History, Senior Academic Research Fellow at the M. T. Rylsky Institute of Art, Folklore Studies, and Ethnology, National Academy of the Sciences of Ukraine, Senior Academic Research Fellow at the Modern Art Research Institute, National Academy of the Arts of Ukraine, Professor at the Government Managerial Staff National Academy of Culture and the Arts, Kyiv, Ukraine.

Susak, Anna, graduate student at the Institute of Philosophy and Sociology, Polish Academy of the Sciences, and Research Fellow at the Museum of the History of Polish Jewry (Project "Virtual Shtetl", Warsaw), Warsaw, Poland.

Susak, Vita, Ph.D. in Art History, Head of the Department of European Art of the 19th and 20th Centuries at the Lviv Art Gallery, Lviv, Ukraine.

Voiskoun, Lecia, Curator of Maria and Michael Zetlin Russian Art Museum (Ramat-Gan, Israel), Tel Aviv, Israel.

Zakharchuk, Julia, Senior Research Fellow at the Exhibition Department, National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine.

Zaretskaya, Zlata, Ph.D. in Art History, historian of theater and literature, radio project instructor, the Open University of Israel, and lecturer at the International School for Holocaust Studies in Jerusalem, Jerusalem, Israel.

Zemtsova, Irina, Ph.D. in Art History, Head of the Department of the Humanities and Social-Economic Disciplines at the St. Petersburg Institute of Management and Law, Saint-Petersburg, Russian Federation.

ЗМІСТ

СХОДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

ЄВРЕЙСЬКЕ МИСТЕЦТВО І УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ.
У РУСЛІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ НОВАЦІЙ

ВІСНИК ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ.
ХАРКІВ: ХДАДМ, ЦЕНТР СХОДОЗНАВСТВА, 2011. — № 9. — ВИП. 4. — 456 с.
УПОРЯДНИК: КОТЛЯР Є.О.

PRAEFATIO

Передмова. Єврейське мистецтво і український контекст:
у руслі європейських новацій 5

MODERNITAS

Сусак В.В. Спроби творення «національних стилів» в мистецтві першої чверті ХХ ст.: українсько-єврейські паралелі	17
Земцова И.В. Вербальные элементы в мире художественных образов еврейского изобразительного искусства начала ХХ в.	31
Кацис Л.Ф. «Козочка» (Had Gadja) Эль-Лисицкого — «Сказ про два квадрата»: от акварели к графике, от еврейского экспрессионизма к конструктивизму и супрематизму	45
Папета С.П. Марк Епштейн: творчий шлях, скульптура, графіка	57
Войскун Л. Яков Перемен и его коллекция произведений одесских модернистов	83
Градинскайте В. Графика Артура Кольника (из коллекции Еврейского музея в Вильнюсе)	103
Малиновский Е. Йоахим Вайнгарт — в поисках новой экспрессии	117
Cześniak-Zielińska M. Between the Art and the Politics. Jonasz Stern (1904-1988).....	137
Пінчевська Б.М. Деякі мотиви книжкової графіки художників групи «Артес» на прикладі ілюстрацій Генрика Стренга (Марека Влодарського) до прози Дебори Фогель	145
Глембоцкая Г.Л. Отражение национального и общечеловеческого начала в творчестве львовского живописца Эрнэ Эрба	161
Скляренко Г.Я. Зіновій Толкачов — ілюстратор єврейської літератури	177

Немцова В.С. Харківський аквареліст Моїсей Абрамович Бланк	188
Коваль О.В. «Живопись, смело пошедшая за словом»: Барнетт Ньюмен и проблема вербально-визуального синтеза	197

VARIA

Петрова О.Н. Этюды о еврейских художниках Киева	206
Гладун О.Д., Пушонкова О.А. Елегантна епатажність: смисловий простір арт-акцій черкаських художників євреїв	221
Зарецкая З. Увидеть небо Иерусалима (портрет художника Михаила Гасиловского)	238
Папета С.П. Живопись Михаила Глейзера	249
Котляр Е.А. Хасиды, летящие над Манхеттенем: американские метаморфозы арт-иудаики. Интервью с Антоном Скорубским Кандинским	263
Сусак А.В. Дослідницькі та навчальні проекти з локальної єврейської історії та культури в мережі Інтернет. Досвід створення та функціонування порталу «Віртуальний Штетл» (проект Музею Історії Польських Євреїв, Варшава)	286

ANNALES

Котляр Е.А. Первый конгресс еврейского искусства в Польше	291
Пінчевська Б.М. Єврейське мистецтво на 15-му Всесвітньому конгресі з іудаїки в Єрусалимі	297
Глебова В. Конференція у Львові по єврейським експозиціям в музеях України: підсумки та перспективи	300
Котляр Е.А. Иудаизм в средиземноморском контексте. Секция еврейского искусства на 9-м конгрессе Европейской ассоциации иудаики в Равенне	304
Сиваченко Е. В поисках утраченного мира. Обзор выставок арт-иудаики, организованных фондом Александра Фельдмана	311
Сусак В. Українсько-єврейська зустріч в Єрусалимі	323
Захарчук Ю.А. Марк Эпштейн. Возвращение мастера. Ретроспективная выставка в Национальном художественном музее Украины	328
Гладун О. «Махухіана» як особистий міф Олександра Дувінського. Роздуми про черкаську виставку	335

Скляренко Г.Я. «Твори, митці, аудиторія. Мистецтво в системі сучасної культури»: конференція в Познані	341
Котляр Е.А. «Нешама: через искусство к сердцу». Экспедиция по бывшей черте еврейской оседлости	345

PEGMA LIBRARIUS

Котляр Е.А. Антиквар. Журнал об антиквариате, искусстве и коллекционировании	371
Ars Judaica	376
Images	380
Коваль О.В. Григорий Ингер	385
Культур-Лига (Серия «Галерея искусств»)	387
Наталья Апчинская. Рувим Мазель. Очерк жизни и творчества	389
Михаил Герман. Хаим Сутин, 1893-1943	391
Средняя Азия — Москва — Иерусалим в творчестве еврейских художников	394
Віта Сусак. Українські мистці Парижа. 1900-1939	396
Константин Бондарь. Повести Соломонова цикла: из славяно-еврейского диалога культур	399
Евгений Котляр. Еврейский Харьков.....	402
Прохоров Д. Михаил Кизилов. Крымская иудея	407
Градинскайте В. Марк Шагал об искусстве и культуре	413
Анотації / Аннотации / Abstracts	401
Відомості про авторів	439
Зміст	443
«Сходознавчі студії». Вимоги до оформлення публікацій	449

CONTENTS

JOURNAL OF EASTERN STUDIES
JEWISH ART AND THE UKRAINIAN CONTEXT.
WITHIN THE STREAM OF EUROPEAN MODERNITYBULLETIN OF THE KHARKIV STATE ACADEMY OF DESIGN AND ARTS
KHARKIV: KSADA, CENTER FOR EASTERN STUDIES, 2011, # 9 (ISSUE 4). — 456 P.
EDITOR: EUGENY KOTLYAR

PRAEFATIO

Foreword. Jewish Art and the Ukrainian Context:
Within the Stream of European Modernity 11

MODERNITAS

- Susak, V.** Attempts at Creating «National Styles» in the Art of the First Third of the 20th Century: Ukrainian-Jewish Parallels 17
- Zemtsova, I.** Verbal Elements among Artistic Images in the Jewish Fine Arts of the Early 20th Century 31
- Katsis, L.** El Lissitzky's "The Kid" ("Chad Gadya") — "The Tale of Two Squares": From Watercolors to Graphics, from Jewish Expressionism to Constructivism and Suprematism 45
- Papeta, S.** Mark Epshtein: Creative Biography, Sculpture, Graphics 57
- Voiskoun, L.** Yakov Peremen and His Collection of Odessan Modernists 83
- Gradinskaite, V.** Works in Graphics by Arthur Kolnik (from the Vilna Gaon State Jewish Museum Collections) 103
- Malinowski, J.** Joachim Weingart: In Search of New Modes of Expression 117
- Cześniak-Zielińska, M.** Jonasz Stern (1904-1988): Between Art and Politics 137
- Pinchevskaya, B.** Some Motifs in the Work of the Graphic Artists' Group "Artes": Illustrations by Henrik Streng (Mark Vlodarsky) to the Prose of Deborah Vogel 145
- Glembotskaya, G.** Reflecting the National and the All-Human in the Work of the Lviv Artist Erno Erb 161
- Sklyarenko, G.** Zinoviy Tolkachev, Illustrator of Jewish Literature 177

- Nemtsova, V.** The Kharkiv Watercolorist Moisey Abramovich Blank 188
- Koval, O.** "Painting Courageously Following the Word": Barnett Newman and the Problem of Verbal-Visual Synthesis 197

VARIA

- Petrova, O.** Studies on the Jewish Artists of Kiev 206
- Gladun, O., Pushonkova, O.** Stylish Showiness: The Space of Meaning in Art Projects by Cherkassy Jewish Artists 221
- Zaretskaya, Z.** To See the Sky over Jerusalem: A Portrait of the Artist Mikhail Gassilovsky 238
- Papeta, S.** Paintings by Michael Gleizer 249
- Kotlyar, E.** Hassidim Flying over Manhattan and the American Metamorphoses of Art Judaica: An Interview with Anton Skorubsky Kandinsky 263
- Susak, A.** Internet Research and Educational Projects on Local Jewish History and Culture: The Curious Case of the "Virtual Shtetl" Portal on the Internet (Project of the Warsaw Museum of the History of Polish Jewry) 286

ANNALES

- Kotlyar, E.** The First Congress on Jewish Art in Poland 291
- Pinchevskaya, B.** Jewish Art at the 15th World Congress of Jewish Studies in Jerusalem 297
- Glebova, V.** The Lviv Conference on Jewish Exhibits at the Museums of Ukraine: Conclusions and Perspectives 300
- Kotlyar, E.** "Judaism in the Mediterranean Context": The Jewish Art Section at the 9th Congress of the European Association for Jewish Studies in Ravenna 304
- Сиваченко Е.** В поисках утраченного мира. Обзор выставок арт-иудаики, организованных фондом Александра Фельдмана 311
- Susak, V.** Ukrainian - Jewish Encounter in Jerusalem 323
- Zakharchuk, J.** Mark Epshtein: The Return of the Master in a Retrospective at the National Art Museum of Ukraine 328
- Gladun, O.** "Mahuhiana" as the Special Myth of Aleksandr Duvinsky: Looking at the Cherkassy Exhibit 335

Sklyarenko, G. “Works, Artists, Audiences. Art in Contemporary Cultural Systems”: The Conference in Poznań 341

Kotlyar, E. “Neshama” through Art to the Heart: A Research Expedition along the Former Pale of Jewish Settlement 345

PEGMA LIBRARIUS

Kotlyar, E.

The Antiquarian: A Journal of Antiques, Art, and Collecting 371

Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art 376

Images: A Journal of Jewish Art and Visual Culture 380

Koval, G.

Grigoriy Inger 385

Kultur-Lige (The “Gallery of Art” Series) 387

Natalia Apchinskaya. Ruvim Masel: A Sketch of His Life and Work 389

Mikhail German. Chaim Soutine, 1893-1943 391

Central Asia — Moscow — Jerusalem in the Work of Jewish Artists 394

Vita Susak. Ukrainian Artists in Paris, 1900-1939 396

Konstantin Bondar. Tales of the Solomonic Cycle: From the Slavic-Jewish Dialogue between Cultures 399

Eugeny Kotlyar. Jewish Kharkiv 402

Prokhorov, D.

Mikhail Kizilov. Crimean Judea 407

Gradinskaite, V.

Marc Chagall on Art and Culture 411

Abstracts 421

Notes on Contributors 441

Contents 446

Journal of Eastern Studies: Requirements for Submissions 452

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, чиї 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 6 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 та мати наступні структурні елементи:

- 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 невирішених 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 1-4 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 укладачу видання «Сходознавчі студії»

Котляру Євгену Олександровичу за адресою:

e-mail: eugeny.kotlyar@gmail.com, **orient@gmail.com**

Поштова адреса: вул. Червонопрапорна, 7/9, № 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.nbuv.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 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 6 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 structured elements must be included:

- 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 1-4 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: eugeny.kotlyar@gmail.com, orient@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.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/VKhDADM

KSADA web site: www.ksada.org

Для нотаток

Наукове видання

Вісник Харківської державної академії
дизайну і мистецтв

Збірник наукових праць

*Спеціальний випуск Центру Сходознавства ХДАДМ
«Сходознавчі студії» за темою
«Єврейське мистецтво і український контекст.
Обрії традиційної художньої культури»*

Видання зареєстровано у Державному комітеті інформаційної політики,
телебачення та радіомовлення України
Свідоцтво: серія KB №7108 від 25.03.2003 р.

Оригінал-макет підготовлено інформаційним центром ХДАДМ

Упорядник та науковий редактор: Євген Котляр
Редактор та коректор російського та українського текстів: Костянтин Бондар
Перекладач та редактор англomовного тексту: Елен Рохлін
Комп'ютерна верстка: Володимир Тарасов

Свідоцтво про внесення до держ. реєстру суб'єкта видав. справи
ДК №860 від 20.03.2002 р.

Підписано до друку: 20.12.2011 р.

Формат: 60X80/16 Папір: друк. Друк: цифровий

Гарнітура: Minion Pro, Myriad Pro, Arial, Impact

Ум. друк. арк. 23 Ум. поліграф. арк. 25 Тираж 300 прим.

ХДАДМ, Харківська державна академія дизайну і мистецтв
Україна, 61002, Харків-2, вул. Червонопрапорна, 8

Надруковано у типографії ТОВ «Планета-Прінт»
Свідоцтво № 14801070004018709 від 19.12.2000 р.
61002, Харків, вул. Фрунзе, 16



ВІСНИК

ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

№ 9/2011

Артур Кольнік.
Веселий скрипаль.
Кінець 1960-х рр.
Картон, олія. 43 x 34,5 см.
З приватної колекції
Олександра Фельдмана,
м. Харків

Сходознавчі студії

Випуск 4

ЦЕНТР СХОДОЗНАВСТВА ХДАДМ



БУЛ. ЧЕРВОНОПРАПОРНА, 8
ХАРКІВ, 61002, УКРАЇНА

ТЕЛ. +38 (057)706-21-03
ТЕЛ./ФАКС +38 (057)706-15-60

E-MAIL: ORIENT_MAG@GMAIL.COM
HTTP://WWW.KSADA.ORG