



UDC 7.038:73/76]:061.23(477=411.16)

УДК 7.038:73/76]:061.23(477=411.16)

## Ukrainian-jewish sources of modern art in the context of the kyiv Cultural League art section

**Papeta Serhiy,**  
<https://orcid.org/0000-0001-9896-4411>  
PHd in Arts, Associate Professor,  
Kyiv University  
of Culture,  
Kyiv, Ukraine  
[papeta.sp@gmail.com](mailto:papeta.sp@gmail.com)

## Українсько-єврейські джерела модерного мистецтва у контексті діяльності художньої секції київської Культур-Ліги

**Папета Сергій Павлович,**  
<https://orcid.org/0000-0001-9896-4411>  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Київський університет  
культури,  
Київ, Україна  
[papeta.sp@gmail.com](mailto:papeta.sp@gmail.com)

### Abstract

**The aim of the research** is to show the interconnection and unity of processes in the Ukrainian and Jewish art of the first third of the twentieth century, their organic coexistence within the framework of a common cultural field. **Research methods.** Methods of historical and art-study analysis are used. **The scientific novelty.** The complex processes of interaction between Ukrainian and Jewish avant-garde art, the formation of the conceptual foundations of modern Jewish art, the structure and the activity of the art section of the Cultural League, and the creative contributions of the leading artists of the Cultural League are analyzed. **Conclusions.** As a result of the research, it was found that the characteristic of the signs of the Ukrainian modern art development belonged to active searches in the domain of national stylistics. At the same time, the activities of the Jewish Cultural League became one of the phenomena of ethnic and artistic pluralism characteristic in Ukraine from the 1910s-1930s. It is clarified by literature analysis on the research topic, the ontological connection of the art studio of the

### Анотація

**Мета дослідження** – показати взаємозв'язок і єдність процесів в українському і єврейському мистецтві першої третини ХХ ст., їх органічне співіснування у межах спільного культурного поля. **Методологія дослідження.** Використано методи історичного і мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна.** Висвітлено складні процеси взаємодії українського і єврейського авангардного мистецтва, формування концептуальних засад модерного єврейського мистецтва, структуру і діяльність секції мистецтва Культур-Ліги, проаналізовано творчий доробок її провідних митців. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження з'ясовано, що до характерних ознак розвитку українського модерного мистецтва належали активні пошуки в царині національної стилістики. У той же час, діяльність єврейської Культур-Ліги стала одним з феноменів етнічного і мистецького плюралізму, характерного для мистецтва України 1910–1930-х рр. У ході вивчення літератури за темою дослідження з'ясовано онтологічний зв'язок художньої

Cultural League with the Kyiv artistic school, the specific tasks of the Jewish art and common features with the Ukrainian context of modernism are formulated. The stylistic features are set out on scientific research examples of the best masters of Jewish art, the range of art studio and its representatives is shown.

студії Культур-Ліги з київською мистецькою школою, сформульовано специфічні завдання єврейського мистецтва і виявлено спільні ознаки з українським контекстом модернізму. Крім того, охарактеризовано особливості стилістики творів кращих майстрів єврейського мистецтва, обґрунтовано діапазон діяльності художньої студії та її представників.

**Key words:**      **Ключові слова:**

avant-garde art, artistic techniques, national stylistics, abstract form, cubo-futurism, national art, graphic series, contour drawing, decoration, cubization of form.

авангардне мистецтво, художні прийоми, національна стилістика, абстрактна форма, кубофутуризм, національне мистецтво, графічні серії, контурний рисунок, декоративність, кубізація форми.

**Вступ** ■ **1**

Проблема синтезу культур традиційно є одним з важливих напрямів досліджень. Давні взаємини між українським і єврейським народами поставили цілу низку проблем в соціальному, релігійному, етнічному планах. Одним з найбільш плідних періодів співпраці означених культур стала перша третина ХХ ст., а саме процес розвитку модерних напрямів у мистецтві України. Вивчення творчої спадщини митців вказаного періоду й по цей день має великий потенціал для осмислення цілей і завдань мистецтва в цілому і сучасного мистецтва зокрема.

**Мета дослідження** ■ **2**

Мета дослідження передбачає розгляд взаємозв'язку та єдності процесів в українському і єврейському мистецтвах першої третини ХХ ст., а також особливостей їх співіснування в межах спільного культурного поля.

**Методологія та аналіз джерельної бази** ■ **3**

У ході дослідження використано методи історичного і мистецтвознавчого аналізу, що дозволило досягти поставлених завдань. А також було вивчено відповідні літературні джерела, які містять основні положення й здобутки дослідників-попередників даної наукової проблеми.

Так, відомий дослідник єврейської культури і мистецтва на теренах України Г. Казовський відзначав різке піднесення культурно-мистецької діяльності євреїв після падіння російської імперії, у короткий період існування Української народної республіки. Він справедливо зазначає, що роль провідника й організатора в цьому контексті взяла на себе Культур-Ліга (1988; 1992; 2003). Для вирішення проблеми самоідентифікації єврейського мистецтва одним з головних завдань було поставлено створення національного стилю. Основні концептуальні положення єврейського стилю в контексті модернізму першої третини ХХ ст. були сформульовані членами художньої

секції Культур-Ліги І.-Б. Рібаком і Б. Аронсоном (1919). Процес формування єврейських художніх угруповань за кордоном, а також пошук відповідної художньої форми для виразу нових ідей частково розкрив А. Ромм (1933) у своїй монографії про Й. Чайкова. Серйозною теоретичною базою для формування засад модерного єврейського мистецтва став твір О. Богомазова «Живопис і елементи» (1996), а також авторська методика, розроблена О. Екстер (1912; 1993).

## Результати дослідження 4

На початку ХХ ст. проблеми національної культури посідали одне з провідних місць у різних єврейських політичних концепціях і партійних програмах, а культурна діяльність за своїм значенням і обсягом не поступалася соціально-політичній. З метою консолідації і централізації діяльності єврейських митців різних галузей як генезису єврейської модерної культури в Україні в 1918 р. у Києві було створено організацію Культур-Ліга. У період з 1918 по 1920 рр. вона існувала як незалежна інституція, що практично монополює здійснювала роботу в усіх сферах культури на ідиш.

Кредо Культур-Ліги було сформульовано в такому афоризмі: «Культур-Ліга засновується на трьох стовпах: єврейська народна освіта, єврейська література і єврейське мистецтво» (Казовський, 1988, с. 6). Як бачимо, мистецтву тут надається одне з чільних місць у формуванні нової єврейської культури. Практичним втіленням цих ідей стала система інституцій, що у вигляді секцій входили до складу організаційної структури Культур-Ліги. Її широка культурологічна програма свідчить на користь того, що цей рух виходив далеко за межі вузько національних інтересів: «Ми прагнемо не лише брати з світової культури; ми бажаємо зробити у неї свій внесок. Ми прагнемо влити у неї не просто нових шукачів й творців, але надати їй нову динаміку пошуку, новий оригінальний ритм творчості. Культур-Ліга – це провісник того, що до великого моря світової культури вливається новий потік, додаються нові нюанси» (Екстер, 2012).

Влітку 1918 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. Рібак, Б. Аронсон, М. Епштейн, О. Тишлер, Й. Ельман, І. Рабічев, І. Рабинович, С. Никритін, Е. Лисицький, Й. Чайков, А. Маневич та ін. Керівником секції було призначено літературного критика І. Добрушина, секретарями виставкового комітету – Й. Чайкова й Б. Аронсона, керівниками художньої студії – М. Епштейна та І.-Б. Рібака, музейної комісії – Н. Шифріна й Б. Аронсона.

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. У зв'язку з цими ідеями формуються уявлення про «національне мис-

тецтво» 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».

Натхненні ідеєю створення національного стилю, молоді єврейські художники звернулися до витоків. Поодиночі й у складі етнографічних експедицій чимало їх подалося до місць традиційного проживання євреїв (межі осілості) – невеличких міст (штетлів) Західної України й Білорусі. Так, Н. Альтман 1913 р. копіював старовинні надгробки у Шепетівці. І.-Б. Рибак і Е. Лисицький 1916 р. обстежували старовинні синагоги і зарисовували їхні інтер'єри й розписи. С. Юдовін брав участь у етнографічних експедиціях, де він робив замальовки надгробків й ритуальних предметів. Й. Ельман, Б. Кратко, Й. Чайков вивчали декор єврейських виробів з срібла. Згодом Б. Аронсон відзначав, що зацікавленість народним мистецтвом «була обумовлена справжнім бажанням знайти твердий ґрунт у пошуках визначення національного, прагненням знайти власну форму, власний стиль... На початку суто етнографічний інтерес до народної творчості, змінився інтересом естетичним, з'явилися перші дослідники, що прагнули віднайти й вивчити формальні засади єврейського стилю» (Казовский, 2003, с. 71).

Майже одночасно з теорією, за якою витoki національного стилю треба шукати в мистецтві євреїв, що населяли, переважно, Східну Європу, набуває розвитку орієнталістська теорія походження єврейського мистецтва. Згідно з цією теорією, витoki національного стилю походили з мистецтва Стародавнього Сходу: Вавилону, Ассирії, Єгипту, оскільки євреї – один з найдавніших східних народів. 1912 р. у Парижі виникла група молодих єврейських митців «Махмадим», серед засновників якої був Й. Чайков. «Ці молоді скульптори взялися шукати елементи єврейського стилю у східному семітичному мистецтві, в асиро-вавилонських рельєфах, в єгипетській скульптурі» (Ромм, 1933, с. 17). Певну данину цій концепції віддали Е. Лисицький, Н. Альтман, М. Епштейн.

Спільною рисою розвитку стилістичних засад національного єврейського стилю з аналогічними процесами у тогочасному українському мистецтві було органічне поєднання художніх прийомів архаїчного мистецтва зі стилістикою найсучасніших модерних течій. Теоретики єврейського мистецтва вважали, що художник, котрий у своїй творчості бажає виявити національні риси, спочатку має увібрати національні цінності свого народу. Орієнтація на модерні напрямки у мистецтві визначила характер того художнього середовища, до якого належали київські єврейські митці. Розгорнуту програму новаторської формотворчості 1919 р. представили члени Художньої секції Б. Аронсон та І.-Б. Рибак (1919) у статті «Шляхи єврейського живопису» (с. 84). Зокрема, вони категорично відкидають

натуралістичність і літературність, стверджуючи, що лише в абстрактній формі відбувається втілення «національного елемента». Завдання щодо виявлення чистої (абстрактної) форми в мистецтві вони розуміють як інтернаціональне, проте, це ж завдання, на їхню думку, є також цілком природним й для єврейських художників, оскільки у них немає схильності до фігуративності.

Особливість розуміння єврейськими митцями абстрактної форми ґрунтувалася на тому, що вони трактували її як естетичний архетип національної свідомості. На відміну від розуміння абстрактної форми європейськими художниками як космічних чи божественних первообразів, своєрідних матриць всіх утілених речей, за самою своєю сутністю позачасових й позанаціональних, єврейські митці вважали, що кожна національна свідомість породжує власні абстрактні форми. За цією логікою кожна абстрактна форма мала бути наповненою національним змістом. Тобто, у результаті узагальнення теоретичних засад національного стилю виходило, що останній мав виникнути за умов злиття єврейської художньої традиції та європейського авангардного мистецтва. «Нашого естетичного відродження або не буде взагалі, або воно зросте на тих самих двох коренях, що на них зростає усе світове мистецтво сучасності, – на модернізмі й народній творчості. Сполучення чудове і незвичайне взагалі; для єврейської художності – в особливості», – писав А. Ефрос.

Пошуки єврейських художників знаходилися цілком у контексті провідних тенденцій українського мистецтва зазначеної доби, виявляючи особливе тяжіння до напрямку теоретичної та практичної діяльності О. Екстер. Майже всі члени Художньої секції Культур-Ліги пройшли через її студію на розі Фундуклеївської та Гімназичної вулиць. Робота у Художній секції аж ніяк не заважала процесу навчання самих керівників секції (адже на той час це, переважно, двадцятирічні люди), рівно як і співробітництву з О. Екстер. Досить згадати, що саме І. Рабинович розділив з нею керівництво студією. Авторитет О. Екстер серед художників Культур-Ліги підтверджує й той факт, що в художній студії, якою керував М. Епштейн, висіло чимало її оригінальних творів (Папета, 2011).

Якщо звернутися до образного порівняння А. Ефроса, система О. Екстер також зростала з «двох коренів» – українського народного малярства та європейського авангарду (Екстер, 1912). Внутрішній зв'язок між українськими і єврейськими авангардистами тут надто наочний, аби припустити, що два настільки яскравих явища в межах однієї країни могли розвиватися ізольовано одне від одного. Спільність художніх завдань спонукала до цілком природного зближення різних за національністю і творчим темпераментом митців.

Так, вже 1914 р. єврейські художники беруть участь у виставці «Кільце», організованій О. Екстер (1912) і О. Богомазовим

(1996), де живопис останнього став справжнім відкриттям. 1916 р. на виставці молодих київських художників у міському музеї єврейські митці дістали схвальну оцінку преси. Зокрема, автор критичного огляду відзначив 17-річного М. Епштейна: «Епштейн – відмінний рисувальник і стиліст, у його графіці багато соковитості й чіткості, – не даремно він гарний скульптор, що монументально відчуває форму» (Тугендхольд, 1915; Казовський, 1992). Але там само, знов-таки, виставляє свої новаторські картини й Богомазов. «...Тут і бунтарський «кубофутуризм» в особі О. Богомазова. Богомазов захоплений фантастичним бажанням підкреслити усі його (живопису) грані, його структуру, його кістяк» (Тугендхольд, 1915). Варто зазначити, що на час описуваних подій Богомазов був цілком сформованим майстром, а його оригінальний варіант кубофутуризму спирався на ґрунтовну теоретичну базу, розроблену ним особисто. Його теорія «якісних ритмів», виявлення у формі її абстрактної основи, прагнення до розуміння «структури й кістяка» живопису були внутрішньо близькі авангардним пошукам єврейських художників. Нехай меншою мірою, ніж О. Екстер, але і його творчість, безумовно, вплинула на формування оригінальної стилістики художників Культур-Ліги. Це, до речі, підтвердив О. Тишлер у розмові з мистецтвознавцем Д. Горбачовим. Він наголосив, що в їхньому колі О. Богомазов користувався великим авторитетом.

Художня секція Культур-Ліги, не зважаючи на буремні роки революції й громадянської війни, працювала надзвичайно інтенсивно. Її художники оформлювали вистави театральної студії Культур-Ліги й інших єврейських театрів Києва, проводили заняття в художній студії, а також вели рисування й ліпку у Київській єврейській гімназії Культур-Ліги, брали участь у дискусіях щодо природи національного мистецтва у «Єврейському літературно-художньому клубі». Й. Чайков, І.-Б. Рибак, Е. Лисицький, Й. Ельман виконали ескізи марок для культурного фонду ім. Шолом-Алейхема. На замовлення Видавничої секції художники створили низку графічних серій для запланованих художніх видань: Й. Чайков для «Пісні Пісень», О. Тишлер для «Книжки Руф», І.-Б. Рибак – для «Зимових казок», Е. Лисицький – для пасхальної пісеньки «Кізонька». Під керівництвом Художньої секції здійснювалося збирання колекцій для Музею пластичних мистецтв. Там експонувалися зразки єврейського народного мистецтва, культові предмети, твори членів Художньої секції, а також твори П. Пікассо, А. Лентулова, О. Екстер, М. Шагала, Я. Брейгеля, збірка японських гравюр.

Досить активною була й виставкова діяльність Художньої секції. 1920 р. відбулася виставка скульптури й графіки, головною метою якої було продемонструвати «перші більш або менш стиглі плоди, що зросли на ґрунті єврейської художньої творчості» (Казовський, 2003, с. 49). На звітній виставці 1922 р. було, переважно, експоновано роботи учнів художньої

студії і невелику кількість творів їхніх вчителів – Н. Шифріна, М. Епштейна, Й. Чайкова.

Проте, виставка відбувалася вже за умов невинного відтоку єврейської інтелігенції з Києва. Передусім, це було обумовлено втратою автономії Культур-Лігою і поступовим підпорядкуванням її структур радянським установам відповідного профілю. 1919 р. перебрався до Вітебська Е. Лисицький, де під впливом ідей К. Малевича він захопився супрематизмом. Протягом 1920-22 рр. з Києва виїхали Б. Аронсон, І.-Б. Рибак (до Берліна), Й. Чайков, Н. Шифрін, О. Тишлер, І. Рабинович, С. Никритін (до Москви). Так, Художня секція Культур-Ліги у Києві фактично припинила своє існування. Збереглася лише Художня студія, що до 1924 р. проіснувала як підрозділ Культур-Ліги, а по тому була підпорядкована Євсекції Відділу народної освіти і реорганізована на Єврейську художньо-промислову школу. Завідувачем школи було призначено М. Епштейна, що пропрацював на цій посаді аж до самого її закриття у 1931 р.

Короткий період «єврейського ренесансу» у Києві підсумував Б. Аронсон: «Спільність прагнень, схожість митців цієї групи – річ не випадкова, а глибоко органічна. Це художнє явище, вага якого – не в запротокольованому факті, а в природному образі ідеологічних настроїв цілої епохи. Було знайдено чимало живих форм, які, навіть не ховаючись за старими шаблонами, не втратили потужності й зуміли зберегти свою внутрішню теплоту й живучість» (Казовский, 1992).

Зазначені вище тенденції підтверджуються практикою будь-кого з членів Художньої секції Культур-Ліги. Стиль «Композиції» 1919 р. (рис. 4.1), одного з всесвітньо відомих лідерів авангарду Е. Лисицького, має чимало перегуків з експресивним кубофутуризмом О. Екстер. До статичного, кубістично трактованого площинами об'єму, художник уводить контрастуючу «серповидну» (як це пізніше назве у своїй теорії «додаткового елемента» К. Малевич) форму. Динаміку боротьби форм Е. Лисицький посилює потужними кольоровими ритмами, таким чином наближуючись до художньої концепції О. Екстер. Тим самим роком, що і «Композиція», датовано також серію ілюстрацій

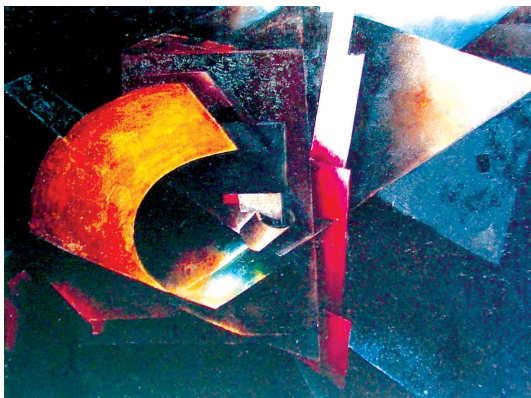


Рис. 4.1. Е. Лисицький. Композиція. 1919.

Fig 4.1. E. Lysytskyi. Composition. 1919.

до пасхальної пісні «Кізонька». Вони радикально відрізняються від московського варіанту, створеного ним 1917 р.

У кийвських гуашах (рис. 4.2.) Е. Лисицький відмовляється від контурного рисунку і декоративності, притаманної модерну. Він узагальнює форми до простих геометричних фігур, кубізує об'єми, звертається до виразності й елементарної наочності народного лубка.



Рис. 4.2. Е. Лисицький. Ілюстрація до пасхальної пісеньки «Кізонька». 1919.

Fig 4.2. E. Lysytskyi. Illustration for Easter song «Kizonka». 1919.

Відлуння поглибленого аналітичного осягнення формальної мови авангарду в студії Екстер зустрічаємо в картині С. Никритіна 1919 р. «Зв'язок живопису й архітектури: Тектоніка» (рис. 4.3). У своєму щоденнику 1916 р., перебуваючи у Москві, художник зазначає, що його аніскільки не приваблюють роботи Сезанна й Пікассо. А вже 1918 р. він активно працює під керівництвом О. Екстер, «пише у цій студії великі полотна, вивчаючи прийоми Матісса й Пікассо» (Коваленко, 1993). Безперечно, зазначена вище робота С. Никритіна, виконана під

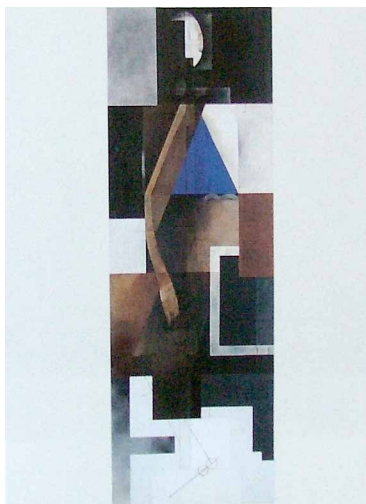


Рис. 4.3. С. Никритін. Зв'язок живопису й архітектури. Тектоніка. 1919.

Fig 4.3. S. Nikritin. Connection of painting and architecture. Tectonics. 1919.



впливом французів, з дотриманням класично врівноваженої композиції, переважанням статичних, пропорційно співвіднесених форм, стриманого колориту. Для аналітичного складу розуму художника кубістична логіка форми виявилася більш природною, аніж вибуховий темперамент кубофутуризму, проте, зрозумів й оцінив він кубізм саме завдяки чітко розробленій О. Екстер системі, за якою відбувалося викладання у студії. За його власним визнанням, до 1 Травня 1920 р. на одному з будинків Хрещатика він збирався розмістити панно «Народження світу», виконане у кубістичній манері.

Ще один цікавий зразок складних творчих взаємин, характерних для художнього життя Києва, можна проілюструвати на прикладі роботи Н. Шифріна 1919 р. – «Кубофутуристичний пейзаж» (рис. 4.4). Винесене у назву слово – кубофутуризм – одразу спрямовує нас до кола київських митців, серед яких визначальними фігурами були, безумовно, О. Екстер і О. Богомазов.



Рис. 4.4. Н. Шифрін. Кубофутуристичний пейзаж. 1919.

Fig 4.4. N. Shifrin. Cubo-futuristic landscape. 1919.

Навіть побіжного погляду на роботу молодого художника досить, аби зрозуміти, що на той час в Києві у такій манері міг працювати лише один художник – О. Богомазов. Взяти хоча б його «Динамічну композицію» 1919 р. (рис. 4.5). В обох роботах художники оперують сполученнями силових ліній, що їх утворюють пливкі й гострокутні форми. Це нібито певна ілюстрація до теорії елементів О. Богомазова. У роботі Н. Шифріна ландшафт як об'єкт природи знаходить вираз саме через стан його форм. В місцях, прилеглих до різких перепадів ландшафтних форм, відчувається, як маса концентрується щільніше, і, навпаки, в місцях слабо окреслених – напруження і приплив маси відчувається слабше. Через сполучення динамічного і статичного стану форм ландшафту Н. Шифрін намагається виявити загальний динамізм маси зображеного на картині. Як і О. Богомазов, він відмовляється від традиції зовнішнього наслідування форм ландшафту (пригадаємо кавказькі і київські пейзажі О. Богомазова). У даному разі пейзажний живопис перетворюється



Рис. 4.5. О. Богомазов. Динамічна композиція. 1919.

Fig 4.5. O. Bogomazov Dynamic composition. 1919.

на складний аналітичний процес, де ландшафт досліджується за його сутнісними ознаками. Перехід від пошуків зовнішньої мальовничості до виявлення взаємин формоутворюючих елементів ландшафту, за теорією О. Богомазова (1996), знаменує в мистецтві авангарду повернення до архетипних форм переживання оточуючого середовища.

Проте, чи не найяскравіше сполучення традиційного єврейського і модерного мистецтва проявилось у творчості І.-Б. Рибак, Й. Чайкова, М. Епштейна, С. Шор. У творчості І.-Б. Рибак добре простежується поступ художника на шляху опанування художніми прийомами авангарду, а надто прагнення до абстрагування форми, зведення її до чітких і виразних сполучень простих геометричних форм. Треба нагадати, що саме І.-Б. Рибак був одним з авторів теорії абстрактної форми, через яку втілюється національний елемент. Зокрема, картина «Містечко» (рис. 4.6) була створена художником в «бубновалетівському» дусі, в манері А. Лентулова. Тут І.-Б. Рибак вдається до експресивної деформації простору й об'ємів будинків, строкатості колориту, що, по суті, було слов'янською рефлексією на європейські стилі.



Рис. 4.6. І.-Б. Рибак. Містечко. 1917.

Fig 4.6. I.-B. Rybak. Small town. 1917.

Натомість, І.-Б. Рибак – єврейський художник, людина іншої ментальності. Логічно обґрунтована програма вивчення кубізму в студії О. Екстер близька йому своєрідним естетичним раціоналізмом. Разом з тим, І.-Б. Рибак знаходиться у пошуку принципів задекларованого національного стилю в мистецтві. На цьому «перехресті» виникає низка своєрідних робіт, що за формальними ознаками стилю можна було б віднести до синтетичного кубізму. І справді, напівабстрактна композиція «Натюрморт із срібним келихом» (рис. 4.7) за багатьма параметрами відповідає французьким візрцям цього стилю: художник остаточно відмовляється від перспективи (яка іще присутня



Рис. 4.7. І.-Б. Рибак. Натюрморт із срібним келихом. 1919.

Fig 4.7. I.-B. Rybak. Stilllife with a silver glass. 1919.

в «Містечку»), плоскі відбитки предметів являють окремі аспекти форми, подрібненої, фрагментованої тощо. Не менш успішно І.-Б. Рибак працює і як художник-ілюстратор, створюючи графічні серії, що, передусім, спираються на традицію єврейського примітиву. Лубочна наївність і, разом з тим, наочна виразність, навмисне неправильна перспектива і непропорційність, експресивно розставлені світлотіньові акценти – все це промовисті риси графіки І.-Б. Рибак тих років (рис. 4.8).



Рис. 4.8. І.-Б. Рибак. Ілюстрація до казки «Раввин та його дружина». 1922.

Fig 4.8. I.-B. Rybak. Illustration for the fairytale «Rabbi and his wife». 1922.

Для двох останніх майстрів, до творчості яких ми звернемося в межах діяльності Художньої секції Культур-Ліги, характерно те, що, разом з успішною роботою в графіці, обидва були надзвичайно талановитими скульпторами. Це – Й. Чайков і М. Епштейн. У скульптурах Й. Чайкова в цей час переважають художні тенденції кубізму і конструктивізму, щоправда в оригінальній авторській трактовці: геометричні об'єми і площини виповнені бурхливою, іноді вибуховою енергією. Цей варіант своєрідного експресивного конструктивізму особливо наочно втілений у його «Електрифікаторі». Проте, навіть статичній постанові «Скрипаль» 1921 р. (рис. 4.9) Й. Чайков намагається надати динамічності за рахунок хвилястого обрису тіла, водночас схожого на обрис скрипкової деки, ніг, що незалежно від тіла роблять крок, гострокутних площин, що порушують статику.

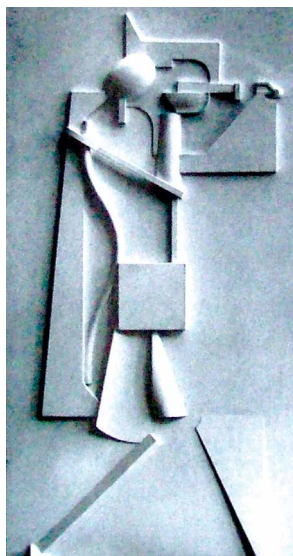


Рис. 4.9. Й. Чайков. Скрипаль. Барельєф. 1921.

Fig 4.9. Y. Chaikov Violinist. Bas-relief 1921.

Скульптурам М. Епштейна притаманна кубістична аналітичність, енергетична зосередженість форми (рис. 4.10). За спогадами, він віддавав перевагу європейському мистецтву і, можливо, саме це, передусім, привабило його до студії О. Екстер. Принаймні не викликає сумніву, що під її керівництвом він таки

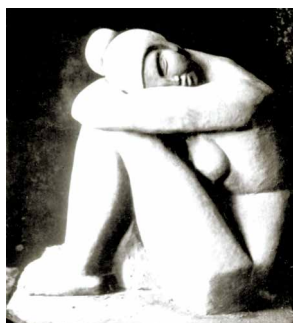


Рис. 4.10. М. Епштейн. Відпочинок. 1918.

Fig 4.10. M. Epshtein. Rest. 1918.

засвоїв стилістику французького кубізму. Про це промовисто свідчать не тільки скульптури тих років, а й графіка. Його «Віолончеліст» (рис. 4.11), «Родина», «Молочниця», «Двоє» демонструють майстерне оволодіння прийомами синтетичного кубізму. І справді, це вже не форми, а їхні тіні, розсипані у пласкій площині, вже не тілесні, але ще й не зовсім абстрактні. Віднайдення хиткої гармонії геометричних форм, що міняються поміж реальністю і абстракцією, – чи не найголовніше завдання художника у цих роботах. Не уникає М. Епштейн і впливу своєї вчительки, оскільки аналітична ясність композиції раз по раз переривається динамікою кубофутуристичних наголосів.



Рис. 4.11. М. Епштейн. Віолончеліст. 1920-ті.

Fig 4.11. M. Epshtein. Cellist. 1920s.

Так само, як і решта художників Культур-Ліги, Й. Чайков і М. Епштейн велику увагу приділяли проблемам національного стилю в мистецтві. В оформленні обкладинки поетичної збірки «Заграва» 1919 р. (рис. 4.12) Й. Чайков за основний елемент виразності обирає єврейський шрифт, надзвичайно різноманітно розташовуючи його по всьому полю аркуша. Кубізуючи літери, сполучаючи текст з експресивно деформованим рисунком оголеного юнака, Й. Чайков надає цілком сучасного звучання оформленню цього видання Культур-Ліги. М. Епштейн, в свою



Рис. 4.12. Й. Чайков. Обкладинка до поетичної збірки «Заграва». Київ. 1919.

Fig 4.12. Y. Chaikov Cover to poetic coll «Zagrava». Kyiv. 1919.

чергу, також дуже плідно працює над ілюструванням численних видань, проте, він проявляє себе ще й як сценограф (Папета, 2011). Шукаючи придатний для єврейських театрів стиль оформлення вистав, М. Епштейн сполучає здобутки єврейської графіки, а надто її експресивність, з гротескним підсиленням найвиразніших рис того чи іншого образу.

Найбільш довговічною, хоча й реформованою, структурою Художньої секції Культур-Ліги виявилася художня студія. Це сталося, завдяки самовідданості її незмінного керівника М. Епштейна, що залишився у Києві після того, як фактично всі колишні члени Художньої секції подалися до Москви або за кордон. Попри несприятливу ситуацію навколо проблеми культурної автономії євреїв, М. Епштейн, по можливості, дотримувався принципів, задекларованих при створенні Художньої секції. Київська Єврейська художньо-промислова школа була 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.

Так співпало, що час реорганізації Художньої студії у 1924 р. на Єврейську художньо-промислову школу збігся з утворенням Київського художнього інституту, а час її ліквідації у 1930 р. – з відставкою прогресивного ректора інституту І. Врони і заборонаю українського авангардного мистецтва як ворожого радянській ідеології. Майже сім років ці два навчальні заклади працювали на впровадження ідей авангардного мистецтва у практику, між ними було чимало пунктів дотику, від спільного характеру мистецьких завдань і до методики викладання й спільних викладачів.

Структура школи на кінець 1920-х років цілком відповідала статусу художньо-промислової. До її складу входили такі відділення: живописне, декоративне, графічне, скульптурне, фотографічне, театральне-макетне, відливи моделей зі скульптури. Всі відділення були фактично самостійними індустріально-художніми майстернями. У тогочасній пресі школу навіть йменували «єврейським ВХУТЕМАСом» (Марголін, 1929). Між тим, школа існувала у надзвичайно скрутних матеріальних умовах. Так само, як свого часу Українська академія мистецтва, вона була поставлена радянською владою перед вибором: самоліквідація або самофінансування. І так само, як 1918-19 років в Українській академії мистецтва, 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 прибутку.

Система викладання у школі викликала суперечливі оцінки, проте, всі вони сходяться в тому, що вона мала яскраво виражений «лівий» ухил. Радянська критика тих років закидала

керівництву обвинувачення у переважанні авангардних тенденцій і слабкому зв'язку з радянською дійсністю. «Школа має один фундаментальний недолік, котрий полягає в тому, що у її роботах превалює лівий художній напрямок, і в тому, що тематика її робіт слабо пов'язана з радянським будівництвом, з новими моментами пролетарської боротьби й життя» (Казовский, 2003, с. 55). А ось як згадував викладання у школі колишній її вихованець А. Гиневський: «Відкидаючи стару Академію, що навчала наслідувати природу й майстрів, тут фатально заходилися наслідувати зовнішньому вигляду технічного креслення. Абсолютно точно стало відомо, яку дозу, якого кольору можна вводити у картину і яку геометричну форму треба цьому надати. Звичайно, картина має бути абсолютно побудованою, тобто виправданою в усіх частинах» (Ройтенберг, 2004, с. 60).

Іронічна характеристика А. Гиневського відноситься до пропедевтичного курсу, який читався за програмою «фортеху» Київського художнього інституту одним з провідних професорів інституту М. Бернштейном. Натомість, тут зовсім не згадується наступний і головний ступінь навчання, а саме – його зміст і практичне оволодіння майстерністю. Р. Марголіна, котра навчалася у школі в 1926-27 рр., згадує, що теоретичний курс викладав, головним чином, М. Бернштейн, а практичні заняття здебільшого проводив М. Епштейн. Система навчання допускала великий рівень свободи. На практичних заняттях М. Епштейн робив короткі зауваження з приводу тієї чи іншої роботи, але не наполягав на своїй думці. У школі панував своєрідний культ О. Екстер – вестибюль та інші приміщення було прикрашено її роботами. Спогади іншого учня школи Г. Інгера дещо пом'якшують категоричну оцінку змісту викладання, що її дав А. Гиневський. Зокрема, М. Епштейн не захоплювався стилістикою авангарду, не засвоївши традиційної техніки рисунку й живопису. Це підтверджує й світлина 1928 р., де зафіксовано заняття в класі живописного відділення. На ній добре видно готові портрети великого формату й учня, котрий рисує профіль Мікеланджело. Всі ці роботи, хоча у них і прочитуються елементи формальної стилізації, виконані у цілком традиційній манері (Папета, 2011).

Окрім вивчення формальних засад інтернаціонального модернізму, 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. Інгера, 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. У творчості найталановитіших, таких як Г. Інгер, Ш. Коткіс, Г. Резников, Р. Марголіна, Ц. Кіпніс, Х. Мастбаум, знайшли продовження художні принципи Культур-Ліги. Скажімо, в оформленні обкладинки книжки І. Кіпніса «О – А», 1929 р. (рис. 4.13) випускник школи Ц. Кіпніс одним з найактивніших елементів робить єврейський шрифт,



Рис. 4.13. Ц.-Г. Кіпніс. Обкладинка книжки І. Кіпніса «О – А». 1929.

Fig 4.13. Ts.-H. Kipnis Cover of I. Kipnis' book «O – A». 1929.

ритмічно пов'язуючи його з рисунком кореня старого дерева. У портреті М. Мойхер-Сфоріма кінця 20-х рр. Х. Мастбаум, створюючи виразний образ єврейського інтелігента, застосовує риси геометричної стилізації зображення. Разом з тим, в скульптурному зображенні жіночої фігури кінця 20-х рр. він наслідує архаїчну ваговитість і експресивну гіпертрофію форми, притаманну скульптурам М. Епштейна середини 1920-х. Цікавим документом авангардного вишколу, що проходили учні школи під керівництвом М. Бернштейна, може слугувати учнівський рисунок Г. Інгера 1927 р. (рис. 4.14). Фігуру чоловіка й предмети складено з простих геометричних площин і об'ємів, демонструючи аналітичний спосіб усвідомлення форми. Наступним кроком могло бути як перетворення рисунку в реалістичне зображення, так і подальше його абстрагування.



Рис. 4.14. Г. Інгер. Без назви. 1927.

Fig 4.14. G. Inger. No title. 1927.

**Наукова  
новизна  
та практична  
значимість  
дослідження**

**5**

У статті висвітлено складні процеси взаємодії українського і єврейського авангардного мистецтва, простежено формування концептуальних засад модерного єврейського мистецтва, структуру і діяльність секції мистецтва Культур-Ліги, проаналізовано творчий доробок провідних митців Культур-Ліги.



## Висновки **6**

У результаті проведеного дослідження з'ясовано, що до характерних ознак розвитку українського модерного мистецтва належали активні пошуки в царині національної стилістики. У той же час, діяльність єврейської Культур-Ліги стала одним з феноменів етнічного і мистецького плюралізму, характерного для України 1910 – 1930-х рр. У ході вивчення літератури за темою дослідження було простежено онтологічний зв'язок художньої студії Культур-Ліги з київською мистецькою школою. Крім того, сформульовано специфічні завдання єврейського мистецтва і спільні ознаки з українським контекстом модернізму, а також виокремлено стильові особливості творчості кращих майстрів єврейського мистецтва, показано діапазон діяльності художньої студії та її представників.

## Список посилань

- Богомазов, О. (1996). *Живопис та елементи*. Київ: Задумливий страус.
- Казовский, Г. (1988). Секция искусства Культур-Лиги. *Евреи в восточной Европе* (с. 68-92). Иерусалим.
- Казовский, Г. (1992). Еврейское изобразительное искусство в России. 1900–1948. Этапы истории. *Исторические судьбы евреев России и СССР: начало диалога* (с. 54-67). Москва.
- Казовский, Г. (2003). *Художники Культур-Лиги*. Москва: Мосты культуры.
- Коваленко, Г.Ф. (1993). *Александра Экстер: Путь художника. Художник и время*. Москва: Галарт.
- Марголин, С. (1929). Еврейский ВХУТЕМАС. К выставке еврейской профессиональной школы в Киеве памяти Шолом-Алейхема. *Прожектор*, 19, с. 26-31.
- Папета, С. (2011). Марк Епштейн: творчий шлях, скульптура, графіка. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 9, 57-82.
- Рибак, І., & Аронсон, Б. (1919). Шляхи єврейського живопису. *Ойфганг*, (с. 84–124). Київ.
- Ройтенберг, О. (2004). *Неужели кто-то вспомнил, что мы были...* (Из истории художественной жизни 1925-1935). Москва: Галарт.
- Ромм, А. (1933). О творчестве Иосифа Чайкова. *Искусство*, 3, 12-18.
- Тугендхольд, Я. (1915, Ноябрь 15). Выставка современного декоративного искусства. *Русские ведомости*, с. 5.
- Экстер, А. (1912). Новое во французской живописи. *Искусство*, 1/2, 34-44.

## References

- Bohomazov, O. (1996). *Zhyvopys ta element* [Painting and elements]. Kyiv: Zadumlyvyi straus [in Ukrainian].
- Exter, A. (1912). Nove vo franzuskoj zhivopisi. [New in French Painting]. *Iskusstvo*, 1/2, 34-44 [in Russian].
- Kazovskiy, G. (1988). Secziya iskusstva Kultur-Ligi [Art Section of the Culture League]. In *Evrei v Vostochnoi Evrope* [Jews in Eastern Europe]. (pp. 68-92). Ierusalim [in Russian].
- Kazovskiy, G. (1992). Evreyskoe izobrazitelnoe iskusstvo v Rossii. 1900–1948 Etapy istorii. [Jewish art in Russia. 1900-1948. Stages of history]. In *Istoricheskie sudby evreev Rossii i SSSR: nachalo dialoga* [The historical fate of the Jews of Russia and the USSR: the beginning of a dialogue] (pp. 54-67). Moskow [in Russian].
- Kazovskiy, G. (2003). *Hudozhniki Kultur-Ligi* [Culture-League artists]. Moscow: Mosty [in Russian].

- Kovalenko, G.F. (1993). *Aleksandra Ekster: Put hudozhnika. Hudozhnik i vremena* [Alexandra Exter: The way of the artist. Artist and time]. Moscow: Galart [in Russian].
- Margolin, S. (1929). Evreyskiy VHUTEMAS. K vyistavke evreyskoy professionalnoy shkoly v Kieve pamyati Sholom-Aleyhema [Jewish VHUTEMAS. To the exhibition of the Jewish vocational school in Kiev in memory of Sholem Aleichem]. *Prozhektor*, 19, 26-31 [in Russian].
- Papeta, S. (2011). Mark Epshtein: tvorchyi shliakh, skulptura, hrafika [Mark Epstein: creative path, sculpture, graphics]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu imystetstv*, 9, 57-82 [in Ukrainian].
- Romm, A. (1933). O tvorchestve Iosifa Chaykova. [About the work of Iosif Chaykov]. *Iskusstvo*, 3, 12-18 [in Russian].
- Roytenberg, O. (2004). *Neuzheli kto-to vspomnil, chto myi byli... (Iz istorii hudozhestvennoy zhizni 1925-1935)* [Has anyone remembered that we were... (From the history of the artistic life of 1925-1935)]. Moscow: Galart [in Russian].
- Rybak, I., & Aronson, B. (1919). Shliakhy yevreiskoho zhyvopysu. [Ways of Jewish painting]. In *Oifhanh*, (pp. 99-124). Kyiv [in Yiddish].
- Tugendhold, Ya. (1915, November 15). Vyistavka sovremennogo dekorativnogo iskusstva [Exhibition of Contemporary Decorative Art]. *Russkie vedomosti*, p. 5 [in Russian].