

Еврейские
художники
в русском
авангарде

с современными
будущего

1910

Еврейский
музей
и центр толерантности

— 1980

contemporaries
of the future

Jewish Artists
in the Russian
Avant-Garde

Проект осуществлен при поддержке
The project was made possible with support from



Мария Насимова. Jewish Experience

4

Maria Nasimova. Jewish Experience

Авангард

8

Avant-Garde

Гиллель (Григорий) Казовский.
«Да здравствует национальность!»
Художники-евреи в русском авангарде

10

Hillel (Gregory) Kazovsky. "Long Live Nationality!"
Jewish Artists in the Russian
Avant-Garde

Второй авангард

66

Second Avant-Garde

Лёля Кантор-Казовская. Перед набором невозможностей:
«второй русский авангард» и евреи
(1960-е – начало 1970-х годов)

68

Lola Kantor-Kazovsky. Facing a Range of Impossibilities:
Jews and the "Second Russian Avant-Garde"
(1960s – early 1970s)

Михаил Гробман.
Библейское строение Квадрата

80

Michail Grobman.
The Square as a Biblical Construction

Московский концептуализм

112

Moscow Conceptualism

Иосиф Бакштейн, Лев Рубинштейн.
Диалог

114

Joseph Backstein, Lev Rubinstein.
Dialogue

Пленники универсализма: еврейские художники советской эпохи

Борис Гройс.

148

Boris Groys.
Captives of Universalism: Jewish Artists of the Soviet Era

Биографии художников

156

Artists' Biographies

Перечень экспонатов

166

List of Exhibits

Jewish Experience

Случайно или нет, но добрую половину «тела» русских авангардных течений на протяжении всего XX века составляли художники еврейского происхождения. Выставка «Современники будущего» призвана представить главные тенденции в российском авангардном искусстве в свете того вклада, который внесли в это искусство художники-евреи. Этой выставкой Еврейский музей и центр толерантности открывает серию мероприятий и исследований, посвященных месту евреев в системе координат мирового искусства.

XX век по праву можно назвать веком самых динамичных перемен в искусстве — на протяжении всего столетия возникали и формировались новые художественные формы, в том числе и сменявшие друг друга авангардные и андерграундные течения. Закономерно, что художники-евреи оказывались органично включенными в этот процесс, занимаясь и проблемами национальной самоидентификации, и поисками путей развития новейшего еврейского искусства. Однако двуединая природа этих мастеров давала о себе знать на протяжении всей истории русского авангарда¹.

Важно сразу определить, что представляет собой еврейское искусство как феномен. Из массы теорий на этот счет для меня наиболее актуальна теория, выдвинутая Аврамом Кампфом. Он говорит, что еврейским художником является тот, в чьих работах просматривается *jewish experience*². *Jewish experience* — это опыт, который переживает художник, родившийся евреем. К подобному опыту можно отнести и ассимиляцию (что особенно ощущается на территориях России и США), и ситуацию отталкивания. Например, в творчестве Хаима Сутина нет еврейской темы, совсем наоборот — он полностью отрицает еврейские ценности. Соответственно, ненависть к самому себе и к своему прошлому тоже можно назвать *jewish experience*. Можно сказать, что еврейское искусство — это то, что делается руками евреев и/или для нужд евреев с обязательным присутствием следа *jewish experience*³.

В «первом авангарде» для художников-евреев их еврейство стояло превыше всего, и одной из причин этого можно назвать небезызвестную витебскую школу Юдея Моисеевича Пэна, через которую прошли многие художники, включая Марка Шагала, чье искусство для многих являлось апогеем развития еврейского сюжета. Источники картин Шагала — обычаи и верования еврейского народа,

Jewish Experience

Coincidentally or not, the lion's share of Russian avant-garde artists throughout the 20th century were of Jewish heritage. "Contemporaries of the Future" examines the history of the Russian avant-garde in light of these artists' contributions. With this exhibition, the Jewish Museum and Tolerance Center kicks off a series of events and research projects devoted to exploring the role that Jews have played in world art.

The 20th century was one of tremendous change vis-à-vis the arts. New art forms were born, while avant-garde and underground movements replaced each other in rapid succession. Needless to say, Jewish artists were an intrinsic part of these processes, exploring issues of national identity and pushing Jewish art in new directions. But they also embodied a duality whose presence had been felt since the very birth of the Russian avant-garde.¹

What is "Jewish art" per se? Many definitions have been suggested, but the one I find most relevant was proposed by Avram Kampf, who said that a Jewish artist is one whose works show traces of the "Jewish experience,"² i.e. the experience of being a Jewish-born artist. This experience might include assimilation (a powerful force in Russia and the United States) or rejection. Chaim Soutine, for example, did not explore Jewish themes in his art; to the contrary, he rejected Jewish values outright. Thus, self-hatred and a loathing for one's past are also legitimate traces of the Jewish experience. We can simply say that Jewish art is made by Jewish hands and/or for the needs of Jews and shows traces of the Jewish experience.³

Jewish artists of the "first avant-garde" prized their Jewishness above all else. One reason for this was Yehuda Pen's well-known Vitebsk Art School, a training ground for many artists including Marc Chagall, whose work is seen by many as the apogee of Jewish-themed art. Chagall's paintings were informed by Jewish rituals and beliefs, timeless oral and written traditions, and Russian icons and folklore — a complex synergy that he considered the essence not only of his work, but of art in general.⁴ With the development of national themes came a shift among artists of this generation from the "national" to the "universal," a change exemplified by Nathan Altman and El Lissitzky. The former's portraits became classics of Russian painting, while visual artists of many stripes — from

вековечные традиции национальной языковой культуры, русские иконы и фольклор; все это породило и сформировало ту сложнейшую «химию», которую художник всю жизнь считал сокровенной сутью и вообще искусства, и своего творчества⁴. Развитие национальной темы в творчестве авторов этого поколения привело их к смещению от «национального» к «универсальному», и это доказывают такие художники, как Натан Альтман и Эль Лисицкий. Портреты первого стали классикой русской живописи, а второго считают «своим» мастером все деятели визуальной культуры — художники, фотографы, архитекторы, графические дизайнеры. Энтузиаст развития еврейской темы в искусстве, активный деятель Культур-Лиги еврей Лазарь Маркович Лисицкий превратился в интернационалиста Эль Лисицкого⁵, который, как и многие его коллеги, вслед за Казимиром Малевичем с необыкновенной пылкостью исследовал примитивизм, кубизм и другие актуальные течения. Целая плеяда художников-евреев рывком перешла от одного рода *jewish experience* к другому — от фигуративно-сюжетного искусства к новым системам. Можно с уверенностью сказать, что начался процесс «денационализации» искусства.

Этот необратимый процесс оказался, наверное, важнейшим переворотом в художественной системе для художников-евреев. Несмотря на то, что искусство окончательно стало интернациональным, «акцент» все же существовал⁶, сместившись тем не менее с собственно еврейской темы. Во «втором авангарде» почти не было еврейских тем, хотя число художников-евреев в эту эпоху точно не уменьшилось. *Jewish experience* «второго авангарда» — это ощущение свободы, попытка освобождения. В одном из интервью Эрик Булатов цитирует Всеволода Некрасова, назвавшего момент становления «второго авангарда» «эпохой возражений». Он описывает его как момент, когда «все ставилось под сомнение» и «критерий был только один: чтобы было не похоже на то, что делается официально»⁷.

Как и представители «второй волны» авангарда, художники московского концептуализма и соц-арта с восхищением относились к «первому авангарду», футуристам и обэриутам, не считая их, однако, своим главным источником. Их вертикаль художественного развития обусловлена русской, точнее, советской культурой. Так, по словам Ильи Кабакова, все, что он делает, для него не вяжется с каким-то «особым дополнительным еврейским компонентом»⁸. Он называет это «нормальным чувством советского существа». В тот период художники-евреи стали комментаторами реальности, в которой их *jewish experience* проявлялся как результат ассимиляции или, выражаясь метафорически, был ветром из окна прошлого.

artists and photographers to architects and graphic designers — now claim the latter as a pioneering forefather. Lazar Markovich Lissitzky, a champion of the national theme and an active member of the Kultur-Lige, transformed himself into El Lissitzky,⁵ and like others who followed in the footsteps of Kazimir Malevich threw himself into the study of primitivism, cubism and other contemporary art movements. A slew of outstanding Jewish artists lurched from one style of expressing the Jewish experience to another, from figurative and narrative art to new systems. Without a doubt, the process of "denationalization" in art had begun.

This irreversible process proved to be perhaps the single most important artistic shift for Jewish artists. But even though their art became "international" once and for all, their Jewish "accents" remained.⁶ "Second avant-garde" artists rarely if ever explored Jewish themes in their work, yet they were still disproportionately Jewish. The Jewish experience during the second avant-garde era was a sense of freedom, a stab at liberation. In one interview, Erik Bulatov, quoting Vsevolod Nekrasov, called the period "an era of opposition" in which "everything was questioned" and "the only rule was: don't do anything that looks like official art."⁷

Like their second-wave predecessors, Moscow conceptualists and Sots Artists were enthralled by the first avant-garde — futurists, OBERIU, etc. — but they didn't consider the movement a major source of inspiration. Instead, their art was shaped by Russian, or more precisely Soviet, culture. Ilya Kabakov has said that his work doesn't contain a "special, added Jewish component."⁸ He says it expresses the "typical sentiments of a Soviet creature." During this time, Jewish artists began to comment on reality, in which their Jewish experience was a result of assimilation or, metaphorically speaking, a blast from the past.

Jews' contribution to the Russian avant-garde is a relatively new field of study. And yet, readers of this catalog will appreciate the wealth of information and discoveries that recent scholarship has already yielded. We've also decided to include in this catalog recollections from artists, poets and philosophers — first-hand accounts of the second avant-garde. Their opinions and uncertainties about the role of Jews in the Russian avant-garde help illuminate an era that for so many years was off-limits to formal study due to historical traumas and numerous prejudices. "Contemporaries of the Future" shines a spotlight on the mechanisms that shaped the history of Jewish art in Russia. We hope that it will stimulate further research into the avant-garde, Jewish art, and/or the Jewish experience.

Исследование вклада евреев в искусство авангарда в России — относительно новая отрасль искусствоведения. И все же в этой области уже сделано немало открытий и накоплено немало фактов, что смогут оценить читатели этого каталога. Наряду с этим в качестве дополнения мы решили напечатать в каталоге и свободные размышления художников, поэтов и философов, современников «второго авангарда», посвященные той же теме. Их мнения и сомнения по поводу роли евреев в русском авангардном искусстве являются своеобразным документом эпохи, когда объективное изучение этой темы на долгие годы было заблокировано исторической травмой и множественными предрассудками. «Современники будущего» — это выставка, наглядно демонстрирующая закономерности, связанные с искусством еврейских художников в России. Мы надеемся, что она стимулирует дальнейшие исследования и авангардных течений, и феномена еврейского искусства и/или jewish experience.«Современники будущего» — это выставка, наглядно демонстрирующая закономерности, связанные с искусством еврейских художников в России. Мы надеемся, что она стимулирует исследования и авангардных течений, и феномена еврейского искусства и/или jewish experience.

Примечания

- ↑ Aleksandra Shatskikh, “Jewish Artists in the Russian Avant-Garde” // Russian Jewish Artists in a Century of Change: 1890–1990. Ed. S.T. Goodman. Prestel: Munich, 1995. P. 21.
- ↑ См.: Avram Kampf, “Jewish Experience in the Art of the Twentieth Century”. South Hadley, Mass.: Bergin & Garvey, 1984.
- ↑ См.: Связь времен. Беседа Ирины Врубель-Голубкиной с Зивой Амисай-Майзельс // Разговоры в зеркале. Ред. Ирина Врубель-Голубкина. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 508–509.
- ↑ Aleksandra Shatskikh, “Jewish Artists in the Russian Avant-Garde”. P. 72.
- ↑ Ibid. P. 74.
- ↑ См.: Будущее уже настало. Беседа Ирины Врубель-Голубкиной с Николаем Харджиевым // Разговоры в зеркале. С. 27.
- ↑ См.: По другую сторону поверхности. Беседа Ирины Врубель-Голубкиной с Эриком Булатовым // Разговоры в зеркале. С. 198.
- ↑ Ирина Врубель-Голубкина. Беседы с Ильей Кабаковым // Зеркало, 2008, № 31 / Журнальный зал, интернет-портал. URL: magazines.russ.ru/zerkalo/2008/31/go7.html, дата обращения 5 марта 2014.

Footnotes

- ↑ Aleksandra Shatskikh, “Jewish Artists in the Russian Avant-Garde” // Russian Jewish Artists in a Century of Change 1890–1990. Ed. by Susan Tumarkin-Goodman. Prestel: Munich, 1995. P. 21.
- ↑ See: Avram Kampf. Jewish Experience in the Art of the Twentieth Century. South Hadley, Mass.: Bergin & Garvey, 1984.
- ↑ See: Svyaz vremen. Beseda Iriny Vrubel-Golubkinoi s Zivoi Amishai-Maizels // Razgovory v zerkale. Ed. Irina Vrubel-Golubkina. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. Pp. 508–509. (Russian).
- ↑ Aleksandra Shatskikh, “Jewish Artists in the Russian Avant-Garde.” P. 72.
- ↑ Ibid. P. 74.
- ↑ See: Budushchee uzhe nastalo. Beseda Iriny Vrubel-Golubkinoi s Nikolaem Khardzhievym // Razgovory v zerkale. P. 27. (Russian).
- ↑ See: Po druguyu storonu poverkhnosti. Beseda Iriny Vrubel-Golubkinoi s Erikom Bulatovym // Razgovory v zerkale. P. 198. (Russian).
- ↑ Irina Vrubel-Golubkina. Besedy s Ilei Kabakovym // Zerkalo, 2008, № 31 / Zhurnalny zal, Internet portal. URL: magazines.russ.ru/zerkalo/2008/31/go7.html, accessed March 5, 2014. (Russian).

АВАНІ әрн

Avant-garde

Гиллель (Григорий) Казовский

Музей Истории Евреев в России, Москва;
Еврейский музей и центр толерантности, Москва

«Да здравствует национальность!» Художники-евреи в русском авангарде

В феврале 1914 года Бенедикт Лившиц, Артур Лурье и Георгий Якулов опубликовали манифест «Мы и Запад», в котором они декларировали основные принципы национальной самобытности русского авангарда в сравнении с современным западным искусством. В манифесте нашли свое выражение важные для российского футуризма представления об ориентальных основах русской культуры; главными особенностями России провозглашались «космичность» и универсальность, определяющие ее принадлежность к Востоку и противопоставленные рациональности и «территориальности» Запада¹. Из трех авторов манифеста только один был не еврей — армянин Якулов. Этот факт может служить свидетельством интернационального характера русского авангарда, а также активного участия в нем евреев².

Первые профессиональные еврей-художники заявили о себе на русской художественной сцене в начале второй половины XIX века. Их появление было одним из симптомов модернизации российского еврейства, в процессе которой его представители занимали не только новые для них позиции в экономике и социальной структуре, но и интегрировались в различные области российской культуры и искусства. Если в то время они были представлены в этой сфере лишь одиночками, то уже перед Первой мировой войной число евреев в русской художественной жизни значительно возросло. Их можно было найти во всех, самых разных художественных группировках и течениях русского искусства, в которых они часто играли заметную роль³. Это, в частности, означает, что у них не было ни единой эстетической программы, ни общей для всех национально-культурной позиции. Например, Исаак Левитан (1860–1900) и Лев Бакст (1866–1924) практически полностью дистанцировались от еврейства, органично интегрировались в русскую культуру и идентифицировались с русским искусством. В его истории они занимают прочные и видные места: Левитан — как один из крупнейших русских пейзажистов, как «певец русской природы»⁴, а Бакст — как один из реформаторов русской сценографии, как художник «Русских сезонов», в немалой

Hillel (Gregory) Kazovsky

Museum of Jewish History in Russia, Moscow; Jewish Museum and Tolerance Center, Moscow

“Long Live Nationality!” Jewish Artists in the Russian Avant-Garde

In February 1914, Benedikt Livshits, Arthur Lourié and Georgy Yakulov published the manifesto “We and the West,” in which they declared the fundamental principles that distinguished Russian avant-garde art from contemporary Western art. The manifesto reflected Russian futurist ideas about the oriental origins of Russian culture: Russia’s special characteristics, in the authors’ view, were “cosmic elements” and universality, which placed it firmly in the East and in opposition to the rationalism and “territorialism” of the West.¹ Of the manifesto’s three authors, only one was not Jewish (Yakulov was Armenian). This can be seen as evidence of both the Russian avant-garde’s international character and the active role that Jews played in it.²

The first professional Jewish artists on the Russian art scene made a name for themselves during the second half of the 19th century. Their appearance was a sign of Russian Jewry’s modernization, a process whose beneficiaries not only secured new positions in society and the economy, but also integrated into various spheres of Russian culture and art. At first they were few, but by the start of World War I, the number of Jews in Russian artistic life had grown significantly. They could be found in a wide variety of Russian art groups and movements, often playing prominent roles.³ This suggests among other things that they had neither a single aesthetic program nor a common national-cultural position. Isaac Levitan (1860–1900) and Léon Bakst (1866–1924), for example, almost completely distanced themselves from Jewry, seamlessly integrating into Russian culture and identifying with Russian art. Their places in history are distinguished and secure: Levitan as one of the greatest Russian landscape painters, the “chanter of the Russian countryside;”⁴ Bakst as an artist who reformed Russian scenography, created “Russian Seasons,” and contributed in small part to the Russian ballet’s rise to world fame. Even such artists as Leonid Pasternak (1862–1945) and Boris Anisfeld

степени способствовавший мировой славе русского балета. Такие художники, как Леонид Пастернак (1862–1945) и Борис Анисфельд (1878–1973), хотя и сохраняли связи с еврейской средой, прежде всего видели себя русскими художниками, и сознание принадлежности к «высокой» русской культуре и искусству представлялось им более важным, чем их еврейская идентичность.

В отличие от них национальное самоощущение у многих художников-евреев, пришедших в искусство в начале XX века, в эпоху развития различных форм еврейского национального движения и сопутствовавшего ему расцвета еврейской культуры, литературы, театра, было значительно ярче и глубже влияло на характер их творчества. Уроженец Российской империи Лео Кениг (1889–1970), художник, критик и видный культурный деятель, в своих мемуарах об этом времени писал: «...мы хотели показать миру наши новые еврейские мотивы и формы <...> Сионистские конгрессы, “Бунд”, великие еврейские классики еще были живы... Появилось поколение еврейских художников, которым уже не нужно было бежать из “гетто”, от еврейской жизни, чтобы стать живописцами и скульпторами <...>, органично связанных с обновленным еврейским словом, знавших Переца, Шолом-Алейхема, Менделе Мойхер-Сфорима <...> Это было время, когда молодые еврейские живописцы, в большинстве своем — из “черты оседлости”, дерзновенно мечтали о еврейской форме, о витражах для новых еврейских синагог <...>»⁵.

Стремление выразить новое национальное самосознание в художественных формах, созвучных современности, приобрело для них важное значение. Один из самых ярких представителей этой генерации, Натан Альтман, выступая на первых заседаниях Еврейского общества поощрения художеств (ноябрь 1915 года, январь 1916 года), заявил о необходимости «обретения формальных средств выражения национального», а также «высказал мысль, что дело не в художниках-евреях, а в том, работают ли они в национальном духе, создают ли они национальные ценности»⁶.

Источник новых «формальных средств» молодые художники-евреи нашли в модернистских художественных течениях, с которыми некоторые из них знакомились в главном центре нового искусства того времени, в Париже. В первое десятилетие XX века заметную часть интернациональной художественной богемы, квартировавшей в знаменитом «Ла Рюш» («Улье»), составляли художники-евреи из России, в их числе Натан Альтман, Давид Штеренберг, Марк Шагал и Иосиф Чайков. Там в 1911 году появилась первая еврейская модернистская группа «Махмадим», а Чайков был одним из ее организаторов.

(1878–1973), though they maintained their connections to the Jewish milieu, saw themselves first and foremost as Russian artists; a sense of belonging to Russian “high” culture and art seemed more important to them than their Jewish identity.

By contrast, national self-awareness had a much deeper and more conspicuous influence on many Jewish artists who came of age in the early 20th century, an era that saw the rise of Jewish national movements and a flowering of Jewish culture, literature and theater. Leo Koenig (1889–1970), an artist, critic and prominent cultural figure born in the Russian Empire, wrote about the period in his memoirs: “...We wanted to show the world our new Jewish motifs and forms. <...> Zionist congresses, the “Bund,” the Jewish greats were still alive. ... There appeared a generation of Jewish artists who didn’t have to flee the “ghetto,” Jewish life to become painters and sculptors <...>, [who] had a natural connection to the revitalized Jewish word, who knew Peretz, Sholem Aleichem, Mendele Mocher Sforim. <...> It was a time when young Jewish painters, many from the Pale of Settlement, boldly dreamed of a Jewish form, of stained-glass windows for new Jewish synagogues <...>”⁵

Expressing this new national self-consciousness in contemporary artistic forms became very important to them. At the first meetings of the Jewish Society for the Encouragement of the Arts (November 1915, January 1916), Nathan Altman, one of the most outstanding members of this generation, spoke of the need to “acquire the formal means of national expression” and “suggested that what’s important is not whether there are Jewish artists, but whether they work in a national spirit and create national values.”⁶

Young Jewish artists found these “formal means” in the modern art movements that several had encountered in Paris, then the center of new art. In the first decade of the 20th century, a large number of artistic bohemians living in the famous “La Ruche” (“The Beehive”) were Jewish artists from Russia, including Nathan Altman, David Shterenberg, Marc Chagall and Joseph Chaikov. It was here that the first Jewish modernist group, “Makhmadim,” was co-founded by Chaikov in 1911.

Meanwhile, in Kiev, young Jewish artists Nisson Shifrin (1892–1961), Boris Aronson (1900–1980) and Isaak Rabinovich (1894–1961) were studying under Oleksandr Murashko (1875–1919). Murashko had participated in the exhibitions of the Munich Secession, lived in Paris for several years and been among the first impressionists in Ukraine. He introduced his pupils to the latest trends in European art, and his studio,

В то же время молодые художники-евреи в Кие-
еве — Ниссон Шифрин (1892–1961), Борис Аронсон
(1900–1980) и Исаак Рабинович (1894–1961) — за-
нимались в частной студии Александра Мурашко
(1875–1919). Он участвовал в выставках мюнхенского
Сецессиона, прожил несколько лет в Париже и был
одним из первых импрессионистов на Украине. Своих
учеников Мурашко знакомил с современными течени-
ями европейского искусства, и его студия, атмосфера
в которой была свободна от академической рутины,
привлекала артистическую молодежь, находившую
в ней один из очагов модернистской культуры⁷. Шиф-
рин и Рабинович установили также связь с более
радикальной художественной средой и участвовали
в авангардистских акциях. Они помогали в оформ-
лении выступления футуристов в Киеве — Влади-
мира Маяковского, Василия Каменского и Давида
Бурлюка, состоявшегося в январе 1914 года в театре
«Шато де Флер»⁸. Через месяц Шифрин и Рабинович,
а также Сарра Шор приняли участие в групповой вы-
ставке «Кольцо», организованной одними из лидеров
русского авангарда Александрой Экстер и Алексан-
дром Богомазовым, жившими в то время в Киеве.
Участники выставки рассматривали ее как «первый
самостоятельный голос в защиту Нового Искусства»
и ставили своей задачей «освобождение живописных
элементов от сковывающих шаблонов»⁹.

Язык «Нового Искусства» превращается
в инструмент выражения «национального»: это
визуализация еврейских вербальных конструк-
ций и мистических представлений, как у Шагала¹⁰,
или произведений на «еврейскую тему» (сюжетов
из Библии, Талмуда и описаний различных эпизо-
дов еврейской истории и традиционного быта), как
у некоторых других художников. (В этом контексте
роль «Нового Искусства» представлялась настолько
значительной, что Роберта Фалька, далекого от на-
циональных мотивов, еврейская критика причисляла
к «национальному лагерю» только на основании его
принадлежности к модернистской группировке¹¹.)
При этом, воплощая национальную тематику в своих
произведениях средствами современных течений в
искусстве, они стремились освободиться от историз-
ма и сентиментальной бытовой повествовательности,
характерных для произведений предыдущего поко-
ления еврейских художников¹², придать этой теме
эстетическую интерпретацию и превратить ее в эле-
мент новой художественной системы. Модернизация
художественного языка для выражения еврейских
мотивов диктовалась новым национальным мировоз-
зрением художников, в котором сближались и даже
отождествлялись категории «модернистского» («со-
временного») и «национального»¹³. Не случайно поэ-
тому, что для художников-евреев в России особенно
привлекательным оказался именно русский аван-

unfettered by academic regimes, attracted artistic
young people and became a thriving center of mod-
ernist culture.⁷ Shifrin and Rabinovich also made
contact with more radical artists and participated in
avant-garde actions. They helped organize perfor-
mances by the futurists Vladimir Mayakovsky, Vasi-
ly Kamensky and David Burluk at Kiev's Chateau
de Fleur theater in January 1914.⁸ A month later,
Shifrin and Rabinovich, along with Sarah Shor,
took part in the exhibition “Koltso” (“The Ring”)
organized by Aleksandra Ekster and Alexander Bo-
gomazov, leaders of the Russian avant-garde who
were living in Kiev at the time. Participants saw the
exhibition as “the first independent voice in defense
of the New Art” and “aspired to liberate the painterly
elements from the shackles of traditional painting.”⁹

The language of the “New Art” became an
instrument for “national” expression: visualiza-
tions of Jewish verbal constructions and mystical
ideas, as with Chagall,¹⁰ or in works on “Jewish
themes” (stories from the Bible and the Talmud,
or depictions of episodes from Jewish history and
traditional life), as with several other artists. (In this
context, the role of the “New Art” was seen as so
important that Robert Falk, who did not embrace
national motifs, was included in the “national camp”
by Jewish critics simply because he belonged to
a modernist group.¹¹) By exploring national topics
with the tools of contemporary art, young Jewish
artists hoped to break free from the historicism and
sentimental portrayals of everyday life associat-
ed with a previous generation of Jewish artists¹²
and reinterpret these subjects to create a new
artistic system. A modernized artistic language for
expressing Jewish motifs was predicated on the
artists’ new national worldview, which collapsed
and even eradicated the differences between the
“modern” (“contemporary”) and the “national.”¹³ It’s
not surprising that many Jewish artists in Russia
were especially drawn to the Russian avant-garde,
whose leaders stressed the movement’s national
and “Eastern” nature. “Long live the beautiful East!
We’re joining forces with contemporary Eastern art-
ists for collaborative work. Long live nationality! ...
We’re against the West, which vulgarizes our forms
and Eastern forms, and smoothes everything out,”
declared the rayonists and futurists, led by Mikhail
Larionov and Natalya Goncharova, in their 1913
manifesto.¹⁴ Livshits himself admitted that the au-
thors of “We and the West” were “drawn to a racial
theory of art.”¹⁵

The idea, traditional in Russian culture, of a
confrontation between the West and the East occu-
pied an important place in the Russian futurist pro-
gram. Futurists sought Eastern, “Asiatic” traits¹⁶ in

гарт, многие лидеры которого подчеркивали его на-
циональный и «восточный» характер. «Да здравству-
ет прекрасный Восток! Мы объединяемся с совре-
менными восточными художниками для совместной
работы. Да здравствует национальность!.. Мы против
Запада, опошляющего наши и восточные формы
и все нивелирующего», — провозгласили в 1913 году
в своем манифесте «лучисты и будущники» во главе
с Михаилом Ларионовым и Наталией Гончаровой¹⁴.
Сам Лифшиц признавался, что он и его соавторы ма-
нифеста «Мы и Запад» «тяготели к расовой теории
искусства»¹⁵.

Традиционная для русской культуры идея
противостояния Запада и Востока занимала важное
место в программе русского футуризма. В русском
народном искусстве, которое было одним из глав-
ных источников творчества «будетлян», они искали
восточные, «азиатские» черты¹⁶. Интерес к Востоку
был характерен для европейского искусства того
времени, однако «азиатство» русских футуристов
диктовалось их стремлением утвердить русский при-
оритет в авангардных открытиях, заявить о своей
самобытности и первичности собственных художе-
ственных открытий и их независимости от совре-
менного искусства Западной Европы. Подобно этому
проблема национального своеобразия возникала
и у художников-евреев, и одной из возможностей
ее решения также представлялось обращение к ар-
хаической ориентальной традиции. Ощущение ге-
нетической связи с Востоком у художников-евреев
было отчасти инспирировано футуристским «азиат-
ством», однако их ориентализм, хотя и связанный

Russian folk art, once a major source of inspiration
for the “budetliane” (the self-designation of the Rus-
sian futurists). Interest in the East was widespread
among European artists of the era, but the Russian
futurists’ “Asianism” was motivated by a desire to
assert the supremacy of the Russian avant-gar-
de and its independence from Western Europe.
A similar problem of national identity arose among
Jewish artists, and here, too, some looked to an-
cient, oriental traditions for a solution. Their claim
to a genetic link to the East was partly inspired by
the futurists’ “Asianism,” but while the orientalism
of the Jews was related to Russian and interna-
tional orientalism, it also had its own peculiarities
and rested on a theory, widespread around the turn
of the 20th century, about the genesis and nature
of the Jewish people. This theory held that since
Jews are an Eastern people of Semitic origin, they
are the descendents of the great civilizations of
the Near East, and therefore contemporary Jewish
art should be based on the artistic traditions of the
ancient Semitic peoples of Mesopotamia (Assyria,
Babylonia) and of Egypt. Examples of appeals
to this tradition can be found in book graphics by
Lissitzky during his Moscow period of 1917–1918.
Thus, his colophon for “Sikhes Khulin” (“Legend
of Prague” by Moshe Broderson, 1917), mentions
that the artist’s goal was to combine his style of
illustration with the “Assyrian style of writing.” On
the covers of publications of the Jewish Music So-
ciety, also illustrated by Lissitzky, images of Jews
blowing a shofar and the ornamental motifs framing

Эль Лисицкий. Обложка изданий
Общества Еврейской музыки. М.: 1919
El Lissitzky. Cover of Jewish Music Soci-
ety publications. Moscow: 1919



с русскими и интернациональными тенденциями, имел свои особенности и опирался на одну из распространенных в конце XIX — начале XX века теорий о генезисе и характере еврейского народа. Согласно этой теории, евреи как восточный народ семитского происхождения являются наследниками великих цивилизаций Ближнего Востока, и потому за основу современного еврейского искусства следует принять художественную традицию древних семитских народов Месопотамии (Ассирии, Вавилонии), а также Египта. Примеры обращения к этой традиции можно обнаружить в книжной графике Лисицкого его московского периода 1917–1918 годов. Так, в колофоне оформленной им Sikhes Khulin («Пражская легенда» Мойше Бродерзона, 1917) было указано, что задача художника состояла в сочетании стиля иллюстраций с «ассирийским стилем письма». В серийной обложке для изданий Общества еврейской музыки, рисунок для которой также выполнил Лисицкий, изображение евреев, трубящих в шофар, а также орнаментальные мотивы, обрамляющие страницу, заставляют вспомнить ассирийские рельефы и имитируют резьбу по камню. Аналогичные приемы использовал и Натан Альтман в рисунке для обложки сборников «Сафрут» (Москва, 1918). В «Портрете молодого еврея» («Автопортрете», 1916, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) стилизация древнеегипетской скульптуры (с акцентированием семитских черт изображаемого персонажа) сочетается с кубистической трактовкой формы. В самом названии скульптуры и фамилии автора заключена игра слов, так что «старый человек — альтман» оказывается «молодым евреем», изображение которого превращается в ма-



Натан Альтман. Молодой еврей (Автопортрет). 1916. Гипс, медь, дерево. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
 © Н.И. Альтман, РАО (Москва)
Nathan Altman. Young Jew (Self-Portrait). 1916. Bronze, copper, wood. State Russian Museum, Saint Petersburg
 © N.I. Altman, RAO (Moscow)

the page were stylized to imitate Assyrian reliefs and stone carving. Nathan Altman used a similar approach for a drawing on the cover of the “Safrut” collections (Moscow, 1918). In “Portrait of a Young Jew” (“Self-Portrait,” 1916, State Russian Museum, St. Petersburg) a pastiche of ancient Egyptian sculpture (the figure’s Semitic features are exaggerated) meets a cubist interpretation of form. The name of the sculpture and the author’s surname contain a play on words, whereby the “old man — altman” emerges as the “young Jew,” turning the figure into a manifesto for a Jewish modernity that merges hoary antiquity with the immediate present.

Along with the “orientalist” conception was a different point of view that considered Jews to be not Near Eastern but European, since Europe was where they spent much of their history and where the original Jewish civilization, with its unique forms of social, religious and cultural life, took shape. It was claimed, moreover, that the only true custodians of this civilization were Eastern European Jews, who unlike their modernized, emancipated Western European counterparts, had preserved their special national and cultural traits.¹⁷ The “legitimization of Jewish artistic heritage”¹⁸ in Eastern Europe was made possible in part by S. An-sky’s ethnographic expeditions to the Pale of Settlement between 1912 and 1914. The large collection that S. An-sky and his team assembled demonstrated the richness and artistic value of Jewish folk art.¹⁹ His nephew, Solomon Yudovin, accompanied S. An-sky on the expeditions, drawing and photographing Jewish crafts, works of art and syna-

нифест еврейской модерности, соединяющей в себе седую древность и актуальную современность.

Наряду с «ориенталистской» концепцией существовала и другая точка зрения, которая опиралась на представления о евреях как о народе не ближневосточном, а европейском, так как именно в Европе прошла большая часть их истории и была создана оригинальная еврейская цивилизация с ее особыми формами социальной, религиозной и культурной жизни. Утверждалось также, что подлинным хранителем этой цивилизации является только восточноевропейское еврейство, сохранившее свои национальные и культурные особенности, в отличие от утративших эти особенности модернизированных и эмансипированных евреев Западной Европы¹⁷. «Легитимация еврейского художественного наследия»¹⁸ восточноевропейского региона произошла также благодаря организованным Семеном Ан-ским этнографическим экспедициям 1912–1914 годов по «черте оседлости», собравшим большую коллекцию еврейского народного искусства, которая продемонстрировала его насыщенность и художественную ценность¹⁹. В экспедициях Ан-ского сопровождал его племянник Соломон Юдовин, зарисовавший и сфотографировавший произведения еврейского художественного ремесла и народного искусства, синагоги, а также жителей местечек и сцены традиционного быта. (Позднее он участвовал в подготовке к изданию «Альбома еврейской художественной старины», в котором предполагалось опубликовать лучшие экспонаты собранной в экспедициях коллекции.) Лисицкий и Иссахар-Бер Рыбак в 1916 году совершили поездку по еврейским местечкам Украины и Белоруссии, где копировали росписи деревянных синагог и зарисовывали их интерьеры, в том числе синагоги XVII века в Могилеве-на-Днепре, расписанной знаменитым мастером Хаимом Сегалом, которого Шагал считал своим предком. В еврейском народном искусстве был найден богатый резервуар мотивов, символов и художественных приемов, которые художники использовали в собственных оригинальных произведениях. Так, Альтман, в 1913 году скопировавший старинные еврейские надгробия на кладбищах в окрестностях Винницы, на их основе выполнил графическую серию «Еврейская графика» (1914); Лисицкий не только стилизовал пластические и декоративные приемы еврейского традиционного искусства, но по-новому интерпретировал его религиозные мотивы и символы в соответствии с идеями новой светской еврейской культуры.

Интерес к древнему и народному искусству был естественным для модернистской и авангардной художественной среды, к которой принадлежали художники-евреи. В архаическом и народном искусстве модернизм находил тот «примитив», с возвращением

gogues, as well as local residents and scenes of traditional life. (He later helped with the preparation of Album of Jewish Artistic Heritage [“Albom yevreiskoi khudozhestvennoi stariny” in Russian; unpublished], which was meant to reproduce the best items from the collected artifacts). In 1916, Lissitzky and Issachar Ber Ryback visited Jewish towns in Ukraine and Belarus, where they copied wall paintings and sketched the interiors of wooden synagogues, including the 17th-century synagogue in Mogilev-on-Dnieper decorated by the great master Chaim Segal, whom Chagall considered an ancestor. Jewish folk art revealed a deep reservoir of motifs, symbols, and artistic devices, which artists then used in their own original works. Thus, Altman, who in 1913 copied reliefs from the old Jewish tombstones in the cemetery near Vinnytsia, used the artifacts as the bases for a series of drawings entitled “Jewish graphics” (1914). Lissitzky not only borrowed plastic and decorative forms from traditional Jewish art, but also reinterpreted their religious motifs and symbols in accordance with conceptions of a new, secular Jewish culture.

Modernist and avant-garde circles that included Jewish artists took a natural interest in ancient and folk art, whose “primitivism,” they believed, would free them from the stereotypes of the academic school that had supposedly hindered the development of new art. Jewish “primitiv,” despite their Eastern European origins, seemed to some artists to conserve a genetic link to the Jewish people’s Near Eastern ancestral homeland. For instance, when Nathan Altman copied carved tombstones at the Jewish cemetery in Shepetovka in the summer of 1913, he felt “as if the images of those stones, once created by master folk artists, echoed Assyrian sculptures, ancient oriental traditions.”²⁰

Immersion in Jewish folk art led some artists to the revival of ancient traditions as innovation and to identify with anonymous, folk craftsmen. Chagall, for instance, wrote: “Jews, if they wish (I certainly do!), may lament the disappearance of those who decorated local, wooden synagogues (Why aren’t we lying in the same grave?), and carvers of wooden ‘shul-klappers’ [knockers — G. K.] (You’ll get a fright when you see them in An-sky’s album!). But is there a difference between my ... ancestor, who decorated the Mogilev synagogue, and me, an artist at a Jewish theater (a good theater) in Moscow? <...> I am confident that when I stop shaving, you will see his exact portrait.”²¹

On the title page of “Legend of Prague,” Lissitzky depicts a painter holding a palette and paintbrush, and a bearded Jew with a scroll in his hands. Both figures are allegories of art and liter-

к которому можно было обрести свободу от стереотипов академической школы, якобы мешавших развитию нового искусства. Еврейские «примитивы», несмотря на их восточноевропейскую локализацию, по ощущениям части художников, несли в себе генетическую связь с ближневосточной прародиной еврейского народа. Например, Натану Альтману, когда он летом 1913 года копировал резные надгробия на еврейском кладбище в Шепетовке, «казалось, что образы этих камней, созданные некогда народными мастерами, перекликаются с ассирийскими скульптурами, с древней восточной традицией»²⁰.

Погружение в народное еврейское искусство у многих художников иногда приводило к интерпретации новаторства как возрождения древних традиций и было равнозначно отождествлению с анонимными народными мастерами. Шагал, например, писал: «Евреи, если им это по сердцу (мне-то — да!), могут оплакивать, что исчезли те, кто расписывал местечковые деревянные синагоги (почему же я не в одной могиле с вами!), и резчики деревянных «шул-клапперов» [трещоток — Г. К.] (увидишь их в сборнике Ан-ского — испугаешься!). Но есть ли разница между моим... предком, расписавшим могилевскую синагогу, и мною, расписавшим еврейский театр (хороший театр) в Москве? <...> Я уверен, что, когда я перестану бриться, вы увидите его точный портрет»²¹.

Лисицкий на титульном листе «Пражской легенды» изобразил живописца, держащего палитру и кисти, и бородатого еврея со свитком в руках. Обе фигуры являются аллегориями искусства и литературы. При этом художник представляет собой автопортрет Лисицкого, а писец, который, приставив ладонь к уху, слушает еврея со свитком и записывает его слова, имеет портретное сходство с автором поэмы, Мойше Бродерзоном. При этом все персонажи изображены как благочестивые евреи, в традиционной одежде — в длинном халате (капоте), в чулках на хасидский манер и с кипой на голове. Их облик соответствует и всей стилистике оформления книги, которая издана в виде свитка, напоминающего средневековую рукопись, с текстом, написанным писцом-сойфером. Кроме того, и сама поэма Бродерсона представляет собой стилизацию средневековых еврейских сказаний, а ее сюжет заимствован из идишского фольклора.

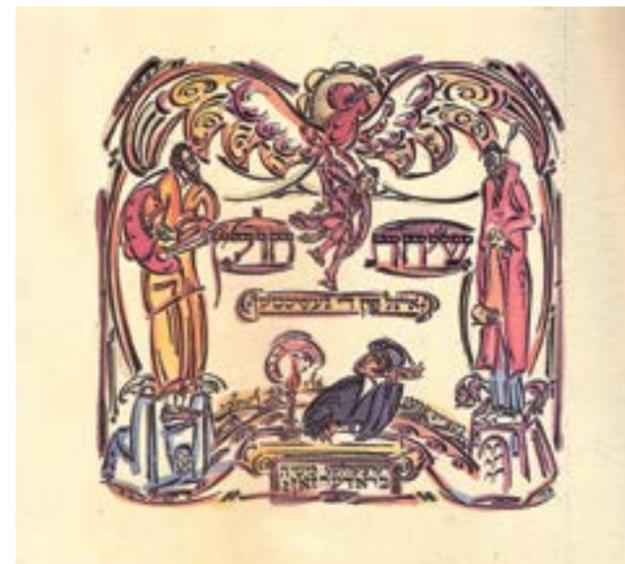
Такого рода опыты были связаны с идеями «новой еврейской формы», особого «еврейского стиля», которые оказались в центре художественной программы и творчества художников Культур-Лиги²². Эта организация была создана для развития культуры на идиш в начале 1918 года в Киеве. Культур-Лига консолидировала практически всех сколько-нибудь заметных деятелей идишской культуры, еврейских

ature. The artist is a self-portrait of Lissitzky, while the scribe, who cups his ear, listening to the Jew with the scroll and writing down his words, bears a resemblance to the poem's author, Moshe Broderson. All the characters are depicted as pious Jews in traditional clothing — a long robe, Hasidic-style stockings, and a kippah. Their appearance corresponds with that of the book — published in the form of a scroll, resembling a manuscript from the Middle Ages — and the text, written by a sofer (scribe). Moreover, Broderson's poem itself is a pastiche of Jewish stories from the Middle Ages, and its plot is borrowed from Yiddish folklore.

Those kinds of experiences were connected to the ideas of the “new Jewish form” and a special “Jewish style” that were at the heart of the Kultur-Lige's artistic program.²² The organization was founded in Kiev in early 1918 to promote the development of Yiddish culture. The Kultur-Lige brought together nearly every major Yiddish cultural figure, Jewish writer, politician, Jewish socialist (anti-Zionist and non-communist) party member and artist living in Ukraine. As a result, the Kultur-Lige was able to launch an expansive cultural program; by the summer of 1918, it had become an important part of Jewish social and cultural life. Kultur-Lige branches were opened in nearly 100 towns and villages in Ukraine, where they administered schools; opened kindergartens, evening courses for adults and libraries; and organized drama studios and music circles. Kultur-Lige leaders and ideologists declared the organization's modernist trend, and saw it as their mission to develop areas of national culture that required “exploration and experimentation.”²³ Moishe Zilberfarb (1876–1934), the organization's leader, who had once been the first Jewish minister in the government of the Ukrainian Central Rada, emphasized that the Kultur-Lige “is not associated by accident with those ... who refused to follow the old paths of artistic realism.”²⁴ The Kultur-Lige saw its main objective as the formation of a new national identity, a “new Jew,” that organically synthesized the “national” and “universal,” the “Jewish” and the “pan-human.” Such a combination of traits, Kultur-Lige ideologists believed, would appear with the arrival a contemporary Jewish culture based on a union of national and international cultural traditions.²⁵

Special importance was assigned to national art. In an early program document, the Kultur-Lige identified its main spheres of activity: “The Kultur-Lige rests on three pillars: Jewish national education, Jewish literature, and Jewish art.”²⁶

Thus, art became a fundamental, national-cultural priority on a level with Jewish educa-



Издание «Пражской легенды» Мойше Бродерсона в оформлении Эль Лисицкого. Свиток (мегилла) с раскрашенными от руки литографиями и футляр. М.: Наше искусство, Shamir, 1917
Edition of Moshe Broderson's “Legend of Prague” designed by El Lissitzky. Scroll (Meggillah) with hand-painted lithographs and case. Moscow. Nashe Iskusstvo, Shamir, 1917



писателей, политиков, членов различных социалистических (антисионистских и некоммунистических) еврейских партий и художников, живших тогда на Украине. Благодаря этому Культур-Лига смогла развернуть грандиозную культурную работу и уже к лету 1918 года завоевала ведущее положение в еврейской общественной и культурной жизни. В это время отделения Культур-Лиги были созданы почти в ста городах и местечках Украины, где они руководили школами, открыли детские сады, вечерние курсы для взрослых и библиотеки, организовали драматические студии и музыкальные кружки. Руководители и идеологи Культур-Лиги декларировали ее модернистскую направленность и видели свою основную задачу в развитии тех областей национальной культуры, в которых необходимы «поиск и эксперимент»²³. Возглавлявший организацию Мойше Зильберфарб (1876–1934), бывший некоторое время первым еврейским министром в правительстве украинской Центральной Рады, подчеркивал в этой связи, что Культур-Лига «не случайно связана с теми..., кто отказался идти старыми путями реалистического творчества»²⁴. Свою главную задачу Культур-Лига видела в формировании новой национальной личности, «нового еврея», органично сочетающего в себе «национальное» и «универсальное», «еврейское»

tion, which was a major focus of the Kultur-Lige's work. The art section was given a special place in the group's organization structure. Work on the section's creation began in the spring of 1918 and was completed in January 1919. In the early days, every young Jewish artist in Kiev was a member: Mark Epstein (1899–1949), Issachar Ber Ryback, Boruch (Boris) Aronson, Nisson Shifrin, Alexander Tyshler, Isaak Rabinovich, Isaak Rabinchev (1894–1957) and Solomon Nikritin. They were later joined by Lissitzky, Chaikov, Polina Hentova (?–1933) and Mark Sheykhel (1890–1942?), who all came to Kiev from Moscow and Petrograd, as well as Sarah Shor.

They studied alongside other young Kiev artists at the studio of Aleksandra Ekster, opened in the spring of 1918. Ekster introduced her pupils to the achievements of the European avant-garde while also directing their attention to folk art, emphasizing its importance as a source of inspiration for modernists. Her approach made sense to her Ukrainian and Jewish pupils, and was consistent with the Kultur-Lige's position on national art.²⁷

In the summer of 1919, Aronson and Ryback published an article in the Kiev Yiddish-language journal Oyfgang entitled “The Paths of Jewish

и «общечеловеческое». Такое сочетание, по убеждению идеологов Культур-Лиги, должно было появиться в процессе создания современной еврейской культуры на основе синтеза национальной и мировой культурных традиций²⁵.

В этой теории новой культуры важное значение придавалось национальному искусству. В одном из первых программных документов Культур-Лиги определялись три главные сферы ее деятельности: «На трех столпах стоит Культур-Лига: на еврейском народном образовании, на еврейской литературе и на еврейском искусстве»²⁶.

Таким образом искусство оказывалось в числе важнейших национально-культурных приоритетов, в частности — наряду с таким фундаментальным атрибутом еврейской культуры, как образование, игравшее центральную роль в практической работе Культур-Лиги. Поэтому в ее организационной структуре было предусмотрено особое место для Художественной секции. Работа по созданию секции началась весной 1918 года и была окончательно завершена в январе 1919-го. Членами секции первоначально стали все молодые киевские художники-евреи, Марк Эпштейн (1899–1949), Иссахар-Бер Рыбак, Борух (Борис) Аронсон, Ниссон Шифрин, Александр Тышлер, Исаак Рабинович, Исаак Рабичев (1894–1957) и Соломон Никритин. Чуть позже к ним присоединились

Painting. Reflections of an Artist,” which can be considered a sort of manifesto for the Jewish avant-garde. The article begins with the resounding slogan: “Long live the abstract form that embodies specific material, because this form is national!”²⁸ Aronson and Ryback view this “abstract form” as “pure” and free of any naturalism or literariness. “Revealing” this form, the authors assert, is the main goal of world art and Jewish artists. By working on this goal, artists work toward international avant-garde’s universal mission and at the same time accomplish their own national objectives:

“Our living contemporary art, having adopted the elements of Western European art, has long been ‘to the left.’ And this is no coincidence whatsoever. Jewish artists feel a kinship with European innovators who promote the principles of abstract painting, since only through abstract art is it possible to develop one’s own national sense of form.”²⁹

To Aronson and Ryback, the “principles of abstract painting” were closely related to the “national element,” which reveals itself unwittingly when the artist’s “painterly senses are expressed in abstract form,” since “the artist’s spiritual essence is formed by the surrounding environment.” In their view, the environment is shaped by culture, “which is always national” and dictates the means

подход находил понимание ее украинских и еврейских учеников, и, кроме того, был созвучен идеологии национального искусства Культур-Лиги²⁷.

Летом 1919 года Аронсон вместе с Рыбаком в киевском журнале на идиш *Oyfgang* опубликовали статью «Пути еврейской живописи. Размышления художника», которая может считаться своеобразным манифестом еврейского художественного авангарда. Статья начинается с красноречивого лозунга: «Да здравствует абстрактная форма, воплощающая специфический материал, ибо она — национальна!»²⁸ Эту «абстрактную форму» Аронсон и Рыбак интерпретируют как «чистую» форму, свободную от всякой натуралистичности и литературности. В «выявлении» этой формы, по мнению авторов статьи, состоит главная задача мирового искусства и еврейских художников. Решая по-своему эту задачу, они тем самым выполняют универсальную миссию интернационального авангарда и в то же время достигают своих собственных, национальных целей: «Наше живое современное творчество, усвоившее элементы западноевропейского творчества, уже давно находится “слева”. И это совершенно не случайно. Еврейские художники ощущают свое родство с европейскими новаторами, выдвинувшими принципы абстрактной живописи, ибо только в абстрактном творчестве возможно достичь воплощения собственного национального чувства формы»²⁹.

Для Аронсона и Рыбака «принципы абстрактной живописи» прочно связаны с «национальным элементом», который обнаруживает себя даже помимо воли самого художника, если «его живописные чувства выражены в абстрактной форме», так как «духовную сущность художника формируют впечатления от окружающей среды». С точки зрения Рыбака и Аронсона, эту среду формирует культура, «которая всегда национальна» и диктует художнику способы национального воплощения его «специфического материала» в «чистой форме». Такую роль национальной культуры авторы статьи объясняют тем, что в ней имманентно содержится «органическое живописное чувство», а потому для всякого художника, выражающего себя в «абстрактной форме», неизбежно обращение к национальной (народной) традиции³⁰, что особенно важно для еврейского художника: «...когда еврейский художник ставит перед собой задачу выявить национальный материал, он должен впитать культурные ценности своего народа, накопленные многими поколениями»³¹.

Таким образом, согласно концепции Аронсона и Рыбака, новое еврейское искусство и новая «еврейская форма» могут быть созданы в результате синтеза еврейской художественной традиции и достижений европейского авангарда, подобно новой еврейской культуре, которая должна сочетать в себе национальные и универсальные ценности³².

son and Ryback, new Jewish art and a new “Jewish form” can result from the synthesis of Jewish artistic traditions and the achievements of the European avant-garde, just as new Jewish culture should combine national and universal values.³²

Ryback attempted to realize these ideas in several works, including “Still Life with a Silver Cup” (1923, Ryback Museum, Bat Yam). In the center of the painting is a table with a carafe of red wine and a silver cup for kiddush (blessing over wine), a work of Jewish handiwork and thus a connection to “primitive” national art. The bottom right corner of the composition contains fragments of a decorative geometric pattern and a magnified version of the engraving on the cup that emphasizes its abstractness. Written diagonally in the upper left is the word “kosher” (Hebrew – lit. “appropriate, acceptable”) — a term that signifies compliance with the requirements of Jewish religious law; it’s also used to mark food that Jews are allowed to consume. In this case, the word denotes the “kosherness” (i.e. suitability for kiddush) of the wine depicted. That the word “kosher” is symmetrical to the enlarged fragments of the inscription on the cup suggests that this “pure/abstract” form is “kosher” or “permissible” for a Jewish artist. The inscription also speaks to the idea of “purity”: “neesa mi-shekel ha-kodesh” (in Hebrew – “made from the holy shekel”). The “holy shekel” was kept in the Temple of Jerusalem and served as a standard full measure of silver. Later, after the shekel was lost, it became a symbol of harmony and ideal proportions. This imbues the entire composition with additional meaning, since the laws of “synthetic cubism” according to which it was constructed prize harmonious forms and “golden ratio” proportions. Ryback turns the holy shekel into a Jewish equivalent of this concept, thereby incorporating national tradition into an avant-garde artistic system.

At a certain point, many Jewish artists become preoccupied with radical formal experiments. At a Kultur-Lige exhibition in Moscow in the spring of 1922, for example, Altman presented nonfigurative compositions (“works of a purely artistic nature”) and Shterenberg exhibited “Studies of texture and color.”³³ Among those working in a similar vein at the time were Sarah Shor, Nikritin, Tyshler and even Lissitzky, who, having moved from Kiev to Vitebsk, embraced suprematism in the hope of expressing the world of universal cosmic categories through abstract forms. This hope was shared by other followers of Kazimir Malevich. The language of the avant-garde made it possible to symbolically represent the historic cataclysms of the epoch and the birth of a “new world,” signaled by the Russian



Каталог выставки
Художественной секции Культур-Лиги. Киев, февраль – март 1920
Catalog of the exhibition by the
Kultur-Lige's Art Section. Kiev,
February – March 1920

также Лисицкий, Чайков, Полина Хентова (?–1933), Марк Шейхель (1890–1942?), приехавшие в Киев из Москвы и Петрограда, а также Сарра Шор.

Все они, а также и другие молодые киевские художники занимались в художественной студии (мастерской) Александры Экстер, которую она открыла весной 1918 года. Она знакомила своих учеников с достижениями европейского художественного авангарда и вместе с тем привлекала их внимание к народному искусству, подчеркивая его значение как источника модернистского творчества. Такой

by which an artist might express his “specific material” in “pure form.” National culture plays this role, they argue, because it contains an innate, “organic painterly sense.” Therefore every artist who expresses himself in “abstract form” necessarily appeals to national (folk) traditions,³⁰ something that’s especially important for Jewish artists: “When a Jewish artist commits himself to finding national material, he must absorb the cultural values of his people accumulated over many generations.”³¹

Thus, according to the conception of Aron-



Иссахар-Бер Рыбак. Натюрморт с серебряным бокалом. 1923.
Холст, масло. Музей Рыбака, Бат-Ям
Issachar Ber Rybak. Still Life with a Silver Cup. 1923. Oil on canvas.
Ryback Museum, Bat Yam, Israel

Рыбак попытался воплотить эти идеи в нескольких своих работах, в частности, в «Натюрморте с серебряным бокалом» (1923, Музей Рыбака, Бат-Ям). В центре картины изображен стол со стоящим на нем графином красного вина и серебряным бокалом для кидуша (благословения вина и трапезы), который является произведением еврейского художественного ремесла и таким образом связывается с национальным художественным «примитивом». В правом нижнем углу композиции помещены фрагменты геометрического декоративного узора и чеканки бокала в увеличенном размере, что подчеркивает их абстрактный характер. Вверху слева по диагонали написано слово «кашер» (иврит — букв. «подходящий, пригодный») — термин, обозначающий соответствие чего-либо требованиям еврейского религиозного закона; применяется также по отношению к дозволенной для евреев пище. В данном случае именно в этом смысле это слово указывает на «кашерность» (то есть пригодность для кидуша) изображенного вина. Важно при этом, что слово «кашер» расположено симметрично по диагонали относительно увеличенных фрагментов декора бокала, что указывает на «кашерность», «пригодность» этой «чистой/абстрактной» формы для еврейского художника. На «чистоту» указывает и надпись, выгравированная на бокале: «неэса ми-шекель ха-кодеш» (иврит — «сделано из священного шекеля»). «Священный шекель» хранился в Иерусалимском Храме и служил эталоном полноценной меры серебра, а позднее, когда был утрачен, превратился в символ гармонии и идеальных пропорций. Это придает дополнитель-

Revolution. Optimism about these events coupled with a sense of their grandiose importance were fundamental to a new Jewish worldview, in which “Jewish” became a synonym for “universal,” i.e. “relevant to all mankind.”³⁴ According to this new, radically messianic worldview, the Jewish people were an advanced guard who would bring the “good news” of the new culture and lead humanity toward a rebirth. For Jewish artists, these ideas, expressed in international avant-garde art, acquired universal meaning but lost distinctly national visual traits.

Conceptions of contemporary Jewish art were created in the context of — and in dialogue with — the Russian avant-garde’s artistic program. In particular, Aronson and Rybak’s discussion of “form” and its “realization” harkened back to passages from Benedikt Livshits’ “We and the West,” delivered at a public debate, “Our Response to Marinetti,” in Petersburg on February 11, 1914.³⁵ Also, in the art of Jewish artists, international avant-garde ideas often acquired new wrinkles and interpretations containing answers to Russian art’s questions.

Concluding his lecture, Livshits asked: “Will we ever wake up? Will we ever declare ourselves — not with embarrassment, but pride — Asians? Because only having accepted its Eastern roots, only after declaring itself Asian, will Russian art enter a new phase and throw off the shameful and absurd label ‘Europe’ — Europe, which we long ago outgrew.”³⁶

ный смысл всей композиции, построенной по канонам «синтетического кубизма», одной из главных задач которого является гармоничное построение формы и ее пропорций на основе «золотого сечения». Таким образом «священный шекель» превращается в его еврейский эквивалент, извлеченный Рыбаком из национальной традиции и включенный в авангардную художественную систему.

На определенном этапе радикальные формальные эксперименты становятся главной сферой творчества многих художников-евреев. Так, на выставке Культур-Лиги в Москве весной 1922 года Альтман представил беспредметные композиции («работы

He receives an answer from Jewish artists: “The tired West has exhausted all forms of the plastic arts, has sacrificed the ecstasy of living emotions for the sake of craft. It now calls upon fresh, young painters, Jewish artists who are drunk with the form, à l’Asie. The Jewish form is already here; it is awakening, reviving!”³⁷



Разворот и обложка из каталога «Культур-Лига. Выставка работ Натана Альтмана, Марка Шагала, Давида Штеренберга. Живопись, графика». Март – апрель 1922, Москва
Page spread and cover from the catalog “Kultur-Liga. Vystavka rabot Natana Altmana, Marka Shagala, Davida Shterenberga. Zhivopis, grafika” (“Kultur-Lige. An exhibition of works by Nathan Altman, Marc Chagall, and David Shterenberg. Paintings, graphics”). March – April 1922, Moscow

в области чисто художественных заданий»), а Штеренберг — «Этюды фактуры и цвета»³³. В подобном направлении работали тогда, например, Сарра Шор, Никритин, Тышлер, а также Лисицкий, который, переехав из Киева в Витебск, увлекся супрематизмом, надеясь, подобно другим последователям Казимира Малевича, выразить в абстрактных формах мир космических универсальных категорий. Язык художественного авангарда позволял символически отобразить исторические катаклизмы эпохи и рождение «нового мира», знаком которого стала русская революция. Оптимизм восприятия происходящих перемен, ощущение грандиозности их масштаба были фундаментальной частью нового еврейского миро-

воззрения, в котором «еврейское» превращалось в «универсальное», имеющее общечеловеческое значение³⁴. В этом новом мировоззрении с его радикальным мессианизмом еврейский народ предствал передовым отрядом всего человечества, несущим ему «благию весть» новой культуры и ведущим его к обновлению. У художников-евреев эти идеи, выраженные средствами интернационального авангардного искусства, приобретали универсальный смысл, но визуально утрачивали при этом отчетливые национальные черты.

Концепции современного еврейского искусства создавались в контексте и в диалоге с художественной программой русского авангарда. В частности, рассуждения Аронсона и Рыбака о «форме» и ее «воплощении» восходят к некоторым положениям доклада Бенедикта Лившица «Мы и Запад», прочитанного им на диспуте «Наш ответ Маринетти» в Петербурге 11 февраля 1914 года³⁵. Вместе с тем, в творчестве художников-евреев интернациональные авангардные идеи нередко приобретали новые нюансы и нетривиальные интерпретации, которые содержали ответы на вопросы, поставленные русским искусством.

Завершая свой доклад, Лившиц задается вопросом: «Проснемся ли мы когда-нибудь? Признаем ли себя когда-нибудь — не стыдливо, а исполненные гордости, — азиатами? Ибо только осознав в себе восточные истоки, только признав себя азийским, русское искусство вступит в новый фазис и сбросит с себя позорное и нелепое ярмо Европы — Европы, которую мы давно переросли»³⁶.

И получает ответ от еврейских художников: «Усталый Запад, уже исчерпавший все формы пластического мастерства, принесший в жертву во имя этого ремесла самый экстаз живых жизненных эмоций, зовет свежих, молодых живописцев, еврейских художников, по-азиатски опьяненных формой. Еврейская форма уже здесь, она пробуждается, она возрождается!»³⁷

Примечания

↑ Репродукция листовки-манифеста «Мы и Запад». См.: Терентьевский сборник. М.: Гилея, 1996. С. 247. Подробный анализ манифеста в связи с ориентализмом, «азийством», в мировоззрении русских футуристов-будетлян, см.: Т.В. Горячева. К проблеме национальной самоидентификации русского кубофутуризма // Русское искусство между Западом и Востоком: Материалы конференции (Москва, сентябрь 1994 года). М., 1997. С. 280–295. ↑ См.: Alexandra Shatskikh, "Jewish Artists in the Russian Avant-Garde" // Russian-Jewish Artists in a Century of Change 1890–1990. Ed. by Susan Tumarkin-Goodman. The Jewish Museum, New York. Munich — New York, Prestel, 1995. P. 71–80. ↑ См.: John E. Bowlt, "Jewish Artists and the Russian Silver Age" // Russian-Jewish Artists in a Century of Change. P. 40–53.

↑ В 1940 году во время сноса еврейского Дорогомиловского кладбища в Москве, где был похоронен Левитан, его прах по решению советского правительства был перенесен и перезахоронен на православном кладбище Новодевичьего монастыря, где покоятся крупнейшие деятели русской культуры. Такова была сила русской культурной мифологии (частично усвоенной и советской идеологией), которая полностью апроприировала еврея Левитана как выдающегося русского художника.

↑ Leo Кениг. История «Махмадим» и «Ла Рюш». Перевод с идиш, публикация, предисловие и комментарии Г. Казовско-го // Зеркало (Тель-Авив), 1999, 11–12. С. 160–185. Оригинал — машинопись на идиш — хранится в рукописном отделе

Еврейской национальной и университетской библиотеки в Иерусалиме, в фонде Лео Кенига (4*12699/173).

↑ С. Ан-ский. Дневник // Российский Государственный архив литературы и искусства, Москва (далее: РГАЛИ), ф. 2583, оп. 1, д. 6, лл. 19–20; М. Л-инъ. В «Еврейском Обществе поощрения художеств» // Еврейская неделя, 1916, № 4 (24.01.). С. 30.

↑ А. Шпаков. Олександр Олександрович Мурашко. Київ, 1959; Myroslava M. Mudrak. The New Generation and Artistic Modernism in Ukraine. Ann Arbor, Michigan, 1986. P. 145, 147, 261; Daria Zelska Darewych, "Ukrainian Art and Culture through the Ages" // Ukrainian Modernism. Kiev, 2006. P. 92.

↑ Н.А. Шифрин. Моя работа в театре. М.: Советский художник, 1966. С. 10–11.

↑ Каталог выставки «Кольцо». Киев, 1914. С. 3–4.

↑ См.: Ziva Amishai-Maisels, "Chagall's Jewish In-Jokes" // Journal of Jewish Art. Vol. 5, 1978. P. 76–93.

↑ Issachar Ber Rybak, Boris Aronson, "Di vegn fun der yiddisher moleray. (Reyoynes fun kinstler)". Oyfgang. Ershter zambukh. Kiev, 1919. P. 120 (идиш).

↑ Об особенностях изображения «еврейской темы» у еврейских художников конца XIX — начала XX вв., см.: Hillel Kazovsky, "Jewish Artists in Russia at the Turn of the Century: Issues of National Self-Identification in Art" // Jewish Art. Vol. 21–22, 1995/1996. P. 20–39. Ср. высказывание Рахель Вишницер-Бернштейн (1885–1989) в ее программной статье «Новое искусство и мы»: «Чего хотят новые? Прежде евреи умилялись и искали вдохновение на кладбище, в традиционном еврейском доме, на еврейской улочке, в синагоге <…> Сегодняшнее поколение, всматриваясь в себя, заявляет с понятной гордостью, что ничем не обязано прежней генерации, что не нуждается в этнографии, в анекдоте. Их предназначение не в том, чтобы изображать субботу в еврейском доме, а в том, чтобы воплощать свои собственные душевные искания». (R. Vishnitzer-Bernshtein, "Di naye kunst un mir" // Milgroim (Berlin), 1922, № 1. S. 6 [идиш]).

↑ Ср., например, название известной лекции одного из лидеров и теоретиков сионизма Натана Бирнбаума (1864–1937) Die jüdische Moderne (1896; в русском переводе «Новейшие течения в еврействе»), ставшее девизом целого поколения.

↑ Лучисты и будущники. Манифест // Ослиный хвост и Мишень. Москва, Изд. Ц. Мюнстер, 1913. С. 12–13. См. также: Екатерина Бобринская. Футуризм. М.: Галарт, 2000. С. 149–150.

↑ Reproduction of the leaflet-manifesto "We and the West." See: Terentyevsky Sbornik. Moscow: Hylaea, 1996. P. 247. For a detailed analysis of the manifesto's connection to orientalism and "Asianism" in the Russian futurist-budetliane world-view, see: T. V. Goryacheva. K probleme natsionalnoi samoindentifikatsii russkogo kubofuturizma // Russkoe iskusstvo mezhdu Zapadom i Vostokom: Confer- ence materials (Moscow, September 1994). Moscow, 1997. Pp. 280–295.

↑ See: Alexandra Shatskikh, "Jewish Artists in the Russian Avant-Garde" // Russian-Jewish Artists in a Century of Change 1890–1990. Ed. by Susan Tumarkin-Goodman. The Jewish Museum, New York. Munich — New York, "Prestel," 1995. Pp. 71–80.

↑ See: John E. Bowlt, "Jewish Artists and the Russian Silver Age" // Russian-Jewish Artists in a Century of Change. Pp. 40–53.

↑ In 1940, during the demolition of the Jewish Dorogomilovsky Cemetery in Moscow, where Levitan was buried, the Soviet government ordered that the artist's ashes be transferred and reinterred in the Russian Orthodox cemetery of the Novodevichy Convent, the final resting place for Russia's major cultural figures. Such was the strength of Russian cultural mythology (partly absorbed into Soviet ideology), which completely appropriated Levitan, a Jew, as a pre-eminent Russian artist.

↑ Leo Koenig: The History of "Makhmadim" and "La Roche."

на территории зайцевской усадьбы, что новое искусство — не жидомасонские козни <…> С футуризмом киевское дело, разумеется, не имело ничего общего. Однако и сюда, в этот совершенно чуждый план <…> время от времени проскакивали упоминания о течении, имя которого было у всех на устах <…> В Петербурге полиция перед вечером в Тенишевке изучала хлебниковское "Бобэоби", заподозрив в нем анаграмму Бейлиса, и, в конце концов, совсем запретила наши выступления <…>, опасаясь, что футуристы хотят устроить юдофильскую демонстрацию" // Там же. С. 351–352, 437–438.

↑ Владимир Поляков. Книги русского кубофутуризма. М.: Гилея, 2007. С. 136–159.

↑ См.: Nathan Birnbaum, "Etwas über Ost- und Westjuden" // Dr. Nathan Birnbaum (Mathias Acher). Ausgewählte Schriften zur jüdischen Frage. Band I. Czernowitz, 1910. P. 276–282; N. B. [Nathan Birnbaum]. Was sind die Ostjuden? Zur ersten Information. Wien, 1916; Andreas Herzog, "Die Ostjuden. Kulturelle Wirklichkeit und Fiktion" // Ost und West. Jüdische Publizistik 1901–1928, Leipzig, 1996. P. 252–257, 261–264.

↑ Seth L. Wolitz, "The Jewish National Art in Russia" // Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928. Ed. by Ruth Apter-Gabriel. The Israeli Museum, Jerusalem, 1987. P. 24–26.

↑ Tracing An-sky. Jewish Collections from the State Ethnographic Museum in St. Petersburg. Waanders Uitgevers, Zwolle; Joods Historisch Museum, Amsterdam; State Ethnographic Museum, St Petersburg, 1992–1994; Back to Shtetl. An-sky and the Jewish Ethnographic Expedition, 1912–1914. From the Collections of the State Ethnographic Museum in St. Petersburg. Ed. by Rivka Gonen. The Israel Museum, 1994 (иврит).

↑ Марк Эткинд. Натан Альтман. М.: Советский художник, 1971. С. 24. ↑ Mark Shagal, "Bletlekh" // Shtrom (Moskve), 1922, № 1. S. 46 (идиш).

↑ Подробнее см.: Hillel (Grigory) Kazovsky. "The Artists of the Kultur-Lige". Jerusalem and Moscow, 2003. P. 67–74; Hillel (Grigory) Kazovsky, «"C'était l'époque où l'on a commence à illustrer les livres Juifs"». Futur antérieur, l'avant-garde et le livre yiddish (1914–1939). Direction éditoriale Nathalie Hazan-Brunet avec Ada Ackerman. Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2009. P. 41–44.

↑ Kultur-Lige. Biuleten numer 2. Oysgabe fun tsentral-komitet. Kiev, Yuni-yuli 1920. P. 34 (идиш).

↑ Konferents fun "Kultur-Lige" in Varshe // Kultur-Lige. Ershtes zamlheft. Varshe, april 1921. P. 33–34 (идиш).

↑ С начала 1920-х годов Культур-Лига превратилась в одну из важнейших еврейских культурных институций не только на Украине, но и в Польше, Литве, Латвии и Бессарабии. Одноименные организации были созданы также в Берлине, Париже, в США, Мексике и Аргентине. Подробнее об истории и идеологии Культур-Лиги см.: Hillel (Gregory) Kazovsky. "The Artists of the Kultur-Lige". P. 17–41; Hillel Kazovsky, "The Phenomenon of Kultur-Lige" // Kultur-Lige: Artistic Avant-Garde of the 1910s and 1920s. Ed. by Hillel Kazovsky. National Museum of Art of Ukraine, Kiev, 2007. P. 24–37; Hillel Kazovsky, "Kultur-Lige" // The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. Vol 1. New Haven & London, Yale University Press, 2008. P. 953–956.

на территории зайцевской усадьбы, что новое искусство — не жидомасонские козни <…> С футуризмом киевское дело, разумеется, не имело ничего общего. Однако и сюда, в этот совершенно чуждый план <…> время от времени проскакивали упоминания о течении, имя которого было у всех на устах <…> В Петербурге полиция перед вечером в Тенишевке изучала хлебниковское "Бобэоби", заподозрив в нем анаграмму Бейлиса, и, в конце концов, совсем запретила наши выступления <…>, опасаясь, что футуристы хотят устроить юдофильскую демонстрацию" // Там же. С. 351–352, 437–438.

↑ См.: Nathan Birnbaum, "Etwas über Ost- und Westjuden" // Dr. Nathan Birnbaum (Mathias Acher). Ausgewählte Schriften zur jüdischen Frage. Band I. Czernowitz, 1910. Pp. 276–282; N. B. [Nathan Birnbaum]. Was sind die Ostjuden? Zur ersten Information. Wien, 1916; Andreas Herzog, "Die Ostjuden. Kulturelle Wirklichkeit und Fiktion" // Ost und West. Jüdische Publizistik 1901–1928, Leipzig, 1996. P. 252–257, 261–264.

↑ Seth L. Wolitz, "The Jewish National Art in Russia" // Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928. Ed. by Ruth Apter-Gabriel. The Israeli Museum, Jerusalem, 1987. P. 24–26.

↑ Марк Эткинд. Натан Альтман. М.: Советский художник, 1971. С. 24.

↑ Mark Shagal, "Bletlekh" // Shtrom (Moskve), 1922, № 1. S. 46 (идиш).

↑ Подробнее см.: Hillel (Grigory) Kazovsky. "The Artists of the Kultur-Lige". Jerusalem and Moscow, 2003. P. 67–74; Hillel (Grigory) Kazovsky, «"C'était l'époque où l'on a commence à illustrer les livres Juifs"». Futur antérieur, l'avant-garde et le livre yiddish (1914–1939). Direction éditoriale Nathalie Hazan-Brunet avec Ada Ackerman. Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2009. P. 41–44.

↑ Kultur-Lige. Biuleten numer 2. Oysgabe fun tsentral-komitet. Kiev, Yuni-yuli 1920. P. 34 (идиш).

↑ Konferents fun "Kultur-Lige" in Varshe // Kultur-Lige. Ershtes zamlheft. Varshe, april 1921. P. 33–34 (идиш).

↑ С начала 1920-х годов Культур-Лига превратилась в одну из важнейших еврейских культурных институций не только на Украине, но и в Польше, Литве, Латвии и Бессарабии. Одноименные организации были созданы также в Берлине, Париже, в США, Мексике и Аргентине. Подробнее об истории и идеологии Культур-Лиги см.: Hillel (Gregory) Kazovsky. "The Artists of the Kultur-Lige". P. 17–41; Hillel Kazovsky, "The Phenomenon of Kultur-Lige" // Kultur-Lige: Artistic Avant-Garde of the 1910s and 1920s. Ed. by Hillel Kazovsky. National Museum of Art of Ukraine, Kiev, 2007. P. 24–37; Hillel Kazovsky, "Kultur-Lige" // The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. Vol 1. New Haven & London, Yale University Press, 2008. P. 953–956.

Translation from Yiddish, publication, introduction, and commentary by G. Kazovsky // Zerkalo (Tel Aviv), 1999, 11–12. Pp. 160-185. The original Yiddish typescript, part of the Leo Koenig fund, is held by the manuscripts department of the National Library of Israel(4*12699/173).

↑ S. An-sky. Dnevnik // Russian State Archive for Literature and Art, Moscow (RGAL), f. 2583, op. 1, d. 6, 11. 19–20; Moscow. L-in. In "Yevreiskom obshchestve pooshchreniya khudozhestv" // Yevreiskaya nedelya, 1916, № 4 (Jan. 24). P. 30.

↑ A. Spakov. Oleksandr Oleksandrovich Murashko. Kyiv, 1959; Myroslava M. Mudrak. The New Generation and Artistic Modernism in Ukraine. Ann Arbor, Michigan, 1986. Pp. 145, 147, 261; Daria Zelska Darewych, "Ukrainian Art and Culture through the Ages" // Ukrainian Modernism. Kiev, 2006. P. 92. ↑ N. A. Shifrin. Moya rabota v teatre ("My work in the theater"). Moscow: Sovetsky khudozhnik, 1966. Pp. 10–11. (Russian)

↑ Catalog of the Koltso exhibition. Kiev, 1914. Pp. 3–4

↑ See: Ziva Amishai-Maisels, "Chagall's Jewish In-Jokes" // Journal of Jewish Art. Vol. 5, 1978. Pp. 76–93.

↑ Issachar Ber Ryback, Boris Aronson, "Di vegn fun der yiddisher moleray. (Reyoynes fun kinstler)". Oyfgang. Ershter zambukh. Kiev, 1919. P. 120 (Yiddish).

↑ For more about the "Jewish theme" in works by turn-of-the-century Jewish artists, see Hillel Kazovsky, "Jewish Artists in Russia at the Turn of the Century: Issues of National Self-Identification in Art" // Jewish Art. Vol. 21–22, 1995/1996. Pp. 20–39.

↑ Compare this to a passage from Rachel Bernstein Wischnitzer's (1885–1989) programmatic article "The New Art and Us": "What do the proponents of the New Art want? Jews used to be moved by — and seek inspiration in — cemeteries, traditional Jewish homes, Jewish streets, and synagogues <…> The current generation scrutinizes itself and with understandable pride declares that it owes nothing to the previous generation and has no need for ethnography and jokes. Their calling is not to depict Saturday in a Jewish home, but to carry out their own emotional quest. (R. Vishnitzer-Bernshtein, "Di naye kunst un mir" // Milgroim (Berlin), 1922, №1. S. 6 [Yiddish]).

↑ Tracing An-sky. Jewish Collec-tions from the State Ethnographic Museum in St. Petersburg. Waanders Uitgevers, Zwolle; Joods Historisch Museum, Amsterdam; State Ethnographic Museum, St. Petersburg, 1992–1994; Back to the Shtetl. An-sky and the Jewish Ethnographic Expedition, 1912–1914. From the Collections of the State Ethnographic Museum in St. Petersburg. Ed. Rivka Gonen. The Israel Museum, 1994 (Hebrew).

↑ Mark Etkind. Nathan Altman. Moscow, Sovetsky Khudozhnik, 1971. P. 24 (Russian).

↑ Marc Chagall, "Bletlekh" // Shtrom (Moskve), 1922, № 1. S. 46 (Yiddish).

↑ For more details see: Hillel (Grigory) Kazovsky. "The Artists of the Kultur-Lige." Jerusalem and Moscow, 2003. Pp. 67–74; Hillel (Grigory) Kazovsky, Ts. Myunster, 1913. Pp. 12–13. See also: Yekaterina Bobrinskaya. Futurizm. Moscow: Galart, 2000. Pp. 149–150.

↑ Benedikt Livshits. Polutoraglazy strelets. Stikhotvoreniya, perevody, vospominaniya. (The One and a Half-Eyed Archer. Poems, Translations, Recollections) Leningrad: Sovetsky pisatel, 1989. P. 466. Livshits was particularly offended by lowbrow criticism of avant-garde art because it

was linked to the anti-Semitic campaign surrounding the Beilis affair, which tragically coincided with the futurists' first performances: "I encounter the philistine's mug at every step. <…> I should first have <…> proven that my hands are not crimson with the blood of Yushchinsky, <…> it would have been proper to first convince somebody <…> that leftist painting is not camouflage, that decaying body on a plane is not a clever tactic meant to evade responsibility for a corpse lying spread-eagle on the territory of the Zaitsev [brick factory], that new art is not a Judeo-Masonic plot <…> The affair in Kiev clearly had nothing to do with futurism. And nevertheless, the trial on everyone's lips from time to time bursts onto this completely unrelated plane. In Petersburg, before an evening at Tenishevka, the police searched Khlebnikov's "Bobebobi" for a suspected anagram of "Beilis." In the end they banned our performances <…> out of fear that the futurists wanted to stage a Judeophilic demonstration." // Same as above. Pp. 351–352, 437–438.

↑ Vladimir Polyakov. Knigi russkogo kubofuturizma. Moscow: Hylaea, 2007. Pp. 136–159. (Russian)

↑ See: Nathan Birnbaum, "Etwas über Ost- und Westjuden" // Dr. Nathan Birnbaum (Mathias Acher). Ausgewählte Schriften zur jüdischen Frage. Band I. Czernowitz, 1910. Pp. 276–282; N. B. [Nathan Birnbaum]. Was sind die Ostjuden? Zur ersten Information. Wien, 1916; Andreas Herzog, "Die Ostjuden. Kulturelle Wirklichkeit und Fiktion" // Ost und West. Jüdische Publizistik 1901–1928, Leipzig, 1996. P. 252–257, 261–264.

↑ Seth L. Wolitz, "The Jewish National Art in Russia" // Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928. Ed. by Ruth Apter-Gabriel. The Israeli Museum, Jerusalem, 1987. Pp. 24–26.

↑ Tracing An-sky. Jewish Collections from the State Ethnographic Museum in St. Petersburg. Waanders Uitgevers, Zwolle; Joods Historisch Museum, Amsterdam; State Ethnographic Museum, St. Petersburg, 1992–1994; Back to the Shtetl. An-sky and the Jewish Ethnographic Expedition, 1912–1914. From the Collections of the State Ethnographic Museum in St. Petersburg. Ed. Rivka Gonen. The Israel Museum, 1994 (Hebrew).

↑ Compare, for example, to the name of a famous lecture by the Zionist leader and thinker Nathan Birnbaum (1864–1937), Die jüdische Moderne (1896; "Jewish Modernism" in English), which became a slogan for an entire generation.

↑ Luchisty i budushchniki. Mанифесто // Osliny khvost i Mishen. Moscow, Ts. Myunster, 1913. Pp. 12–13. See also: Yekaterina Bobrinskaya. Futurizm. Moscow: Galart, 2000. Pp. 149–150.

↑ Benedikt Livshits. Polutoraglazy strelets. Stikhotvoreniya, perevody, vospominaniya. (The One and a Half-Eyed Archer. Poems, Translations, Recollections) Leningrad: Sovetsky pisatel, 1989. P. 466. Livshits was particularly offended by lowbrow criticism of avant-garde art because it

↑ Kultur-Lige. Biuleten numer 2. Oysgabe fun tsentral-komitet. Kiev, Yuni-yuli 1920. P. 34 (Yiddish).

↑ Konferents fun "Kultur-Lige" in Varshe // Kultur-Lige. Ershtes

22

Современники будущего

Contemporaries of the Future

23

Еврейские художники в русском авангарде, 1910–1980

Jewish Artists of Russian Avant-Garde, 1910–1980



Натан Альтман

Натюрморт. Цветовые объемы и плоскости
1918
Холст, масло, гипсовая крошка.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
© Н.И. Альтман, РАО (Москва)

Nathan Altman

Still Life. Colored Volumes and Planes
1918
Oil, plaster chippings on canvas. State Russian
Museum, St. Petersburg
© N.I. Altman, RAO (Moscow)

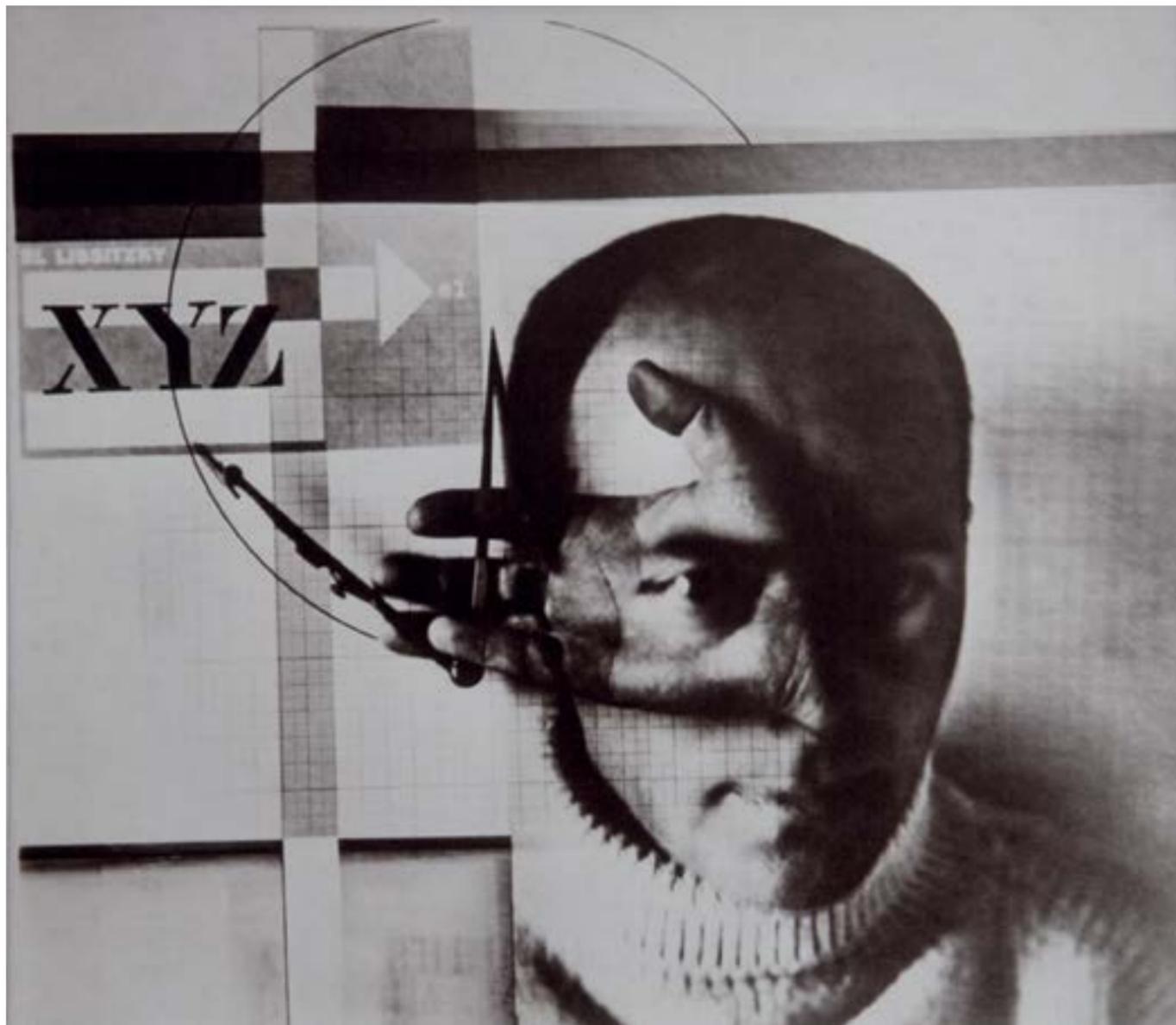


Натан Альтман

Халтурин
1920
Барельеф, гипс тонированный.
Частное собрание
© Н.И. Альтман, РАО (Москва)

Nathan Altman

Khalturin
1920
Bas relief, tinted plaster of Paris.
Private collection
© N.I. Altman, RAO (Moscow)



Эль Лисицкий

Конструктор
1924
Фотомонтаж. Собрание Алекса Лахмана

El Lissitzky

Constructor
1924
Photomontage. Alex Lachmann collection

Эль Лисицкий

Эскиз иллюстрации к тексту пасхальной песни «Козочка» («Хад-Гадья») 1918
Бумага, акварель, гуашь, карандаш. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

El Lissitzky

Sketch for an illustration to the text of the Passover song "Little Goat" ("Chad-Gadya") 1918
Watercolor, gouache, pencil on paper. Sepherot Foundation (Liechtenstein)



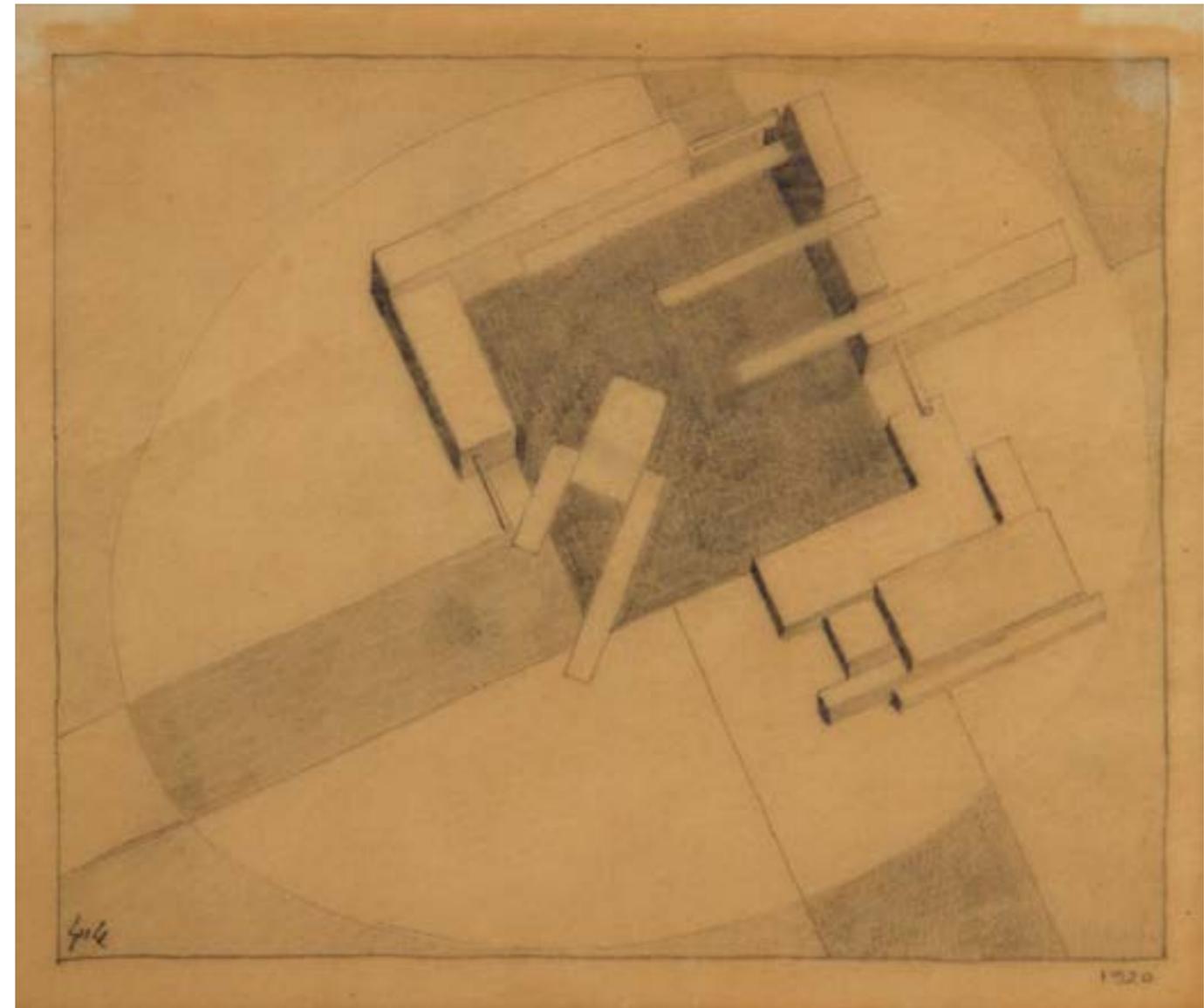


Эль Лисицкий

Проун N333
1923
Гуашь и коллаж из цветной бумаги.
Собрание Алекса Лахмана

El Lissitzky

Proun N333
1923
Gouache and collage of colored paper.
Alex Lachmann collection



Эль Лисицкий

Эскиз к проуну 1Е «Город»
1919–1922
Бумага на картоне, темпера, графитный
карандаш. Собрание Алекса Лахмана

El Lissitzky

Sketch for proun 1E "City"
1919–1922
Tempera, graphite pencil on paper laid on
cardboard. Alex Lachmann collection



Соломон Никритин

Человек в цилиндре
1927
Холст, масло. Государственная Третьяковская
галерея, Москва

Solomon Nikritin

Man in Cylinder
1927
Oil on canvas. State Tretyakov Gallery, Moscow



Соломон Никритин

Париж
1900-е
Бумага, гуашь. Собрание Вадима
и Стеллы Аминовых

Solomon Nikritin

Paris
1900s
Gouache on paper. Vadim and Stella Aminov
collection



Александр Тышлер
 Цветодинамическое напряжение
 1924
 Холст, масло. Собрание Екатерины
 и Владимира Семенихиных
 © Фонд Тышлера

Александр Тышлер
 Махно в гамаке
 1932
 Холст, масло. Государственный музей
 изобразительных искусств имени
 А.С. Пушкина, Москва
 © Фонд Тышлера

Alexander Tyshler
 Color-Dynamic Intensity
 1924
 Oil on canvas. Ekaterina and Vladimir
 Semenikhin collection
 © Fondation Tyshler

Alexander Tyshler
 Makhno in a Hammock
 1932
 Oil on canvas. Pushkin State Museum of Fine
 Arts, Moscow
 © Fondation Tyshler



Александр Тышлер
 Пейзаж с фигурами. Из серии «Провинция»
 1928
 Бумага, акварель. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва
 © Фонд Тышлера

Alexander Tyshler
 Landscape with Figures. From the series "Province"
 1928
 Watercolor on paper. Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow
 © Fondation Tyshler

Александр Тышлер
 Качалка
 1927
 Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва
 © Фонд Тышлера

Alexander Tyshler
 Rocking Chair
 1927
 Oil on canvas. Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow
 © Fondation Tyshler





Александр Тышлер
Фантазия. Из серии «Провинция»
1928
Бумага, акварель. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва
© Фонд Тышлера

Alexander Tyshler
Fantasy. From the series "Province"
1928
Watercolor on paper. Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow
© Fondation Tyshler



Александр Тышлер
Театральная фантазия. Из серии «Провинция»
1928
Бумага, акварель. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва
© Фонд Тышлера

Alexander Tyshler
Theatrical Fantasy. From the series "Province"
1928
Watercolor on paper. Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow
© Fondation Tyshler



Роберт Фальк

Хозяин бистро
1929
Холст, масло. Собрание Иветы и Тамаза
Манашеровых

Robert Falk

Bistro Owner
1929
Oil on canvas. Iveta and Tamaz Manashero
v collection

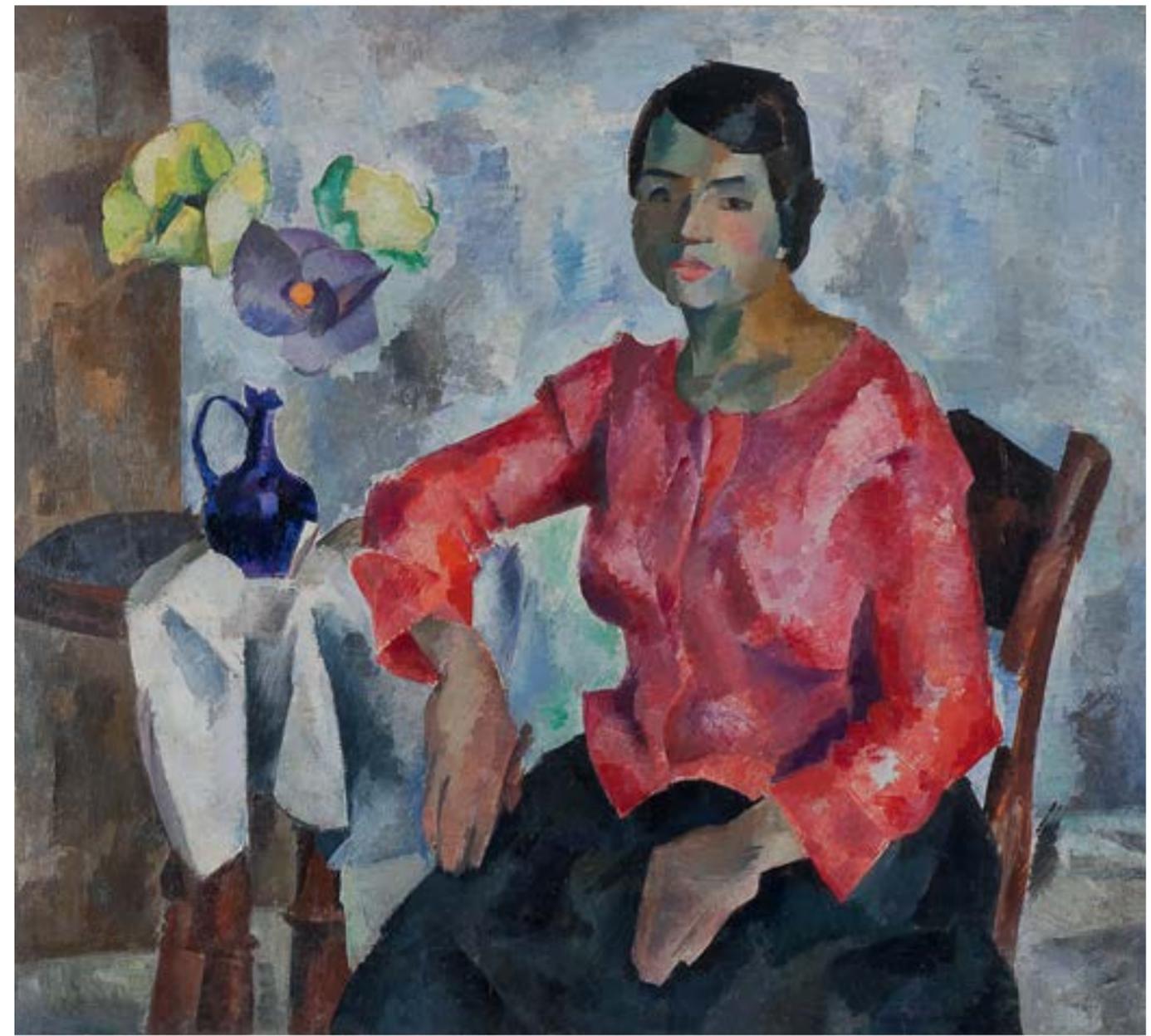


Роберт Фальк

Безумная невеста
1929
Холст, масло. Sepherot Foundation
(Liechtenstein)

Robert Falk

Mad Bride
1929
Oil on canvas. Sepherot Foundation
(Liechtenstein)

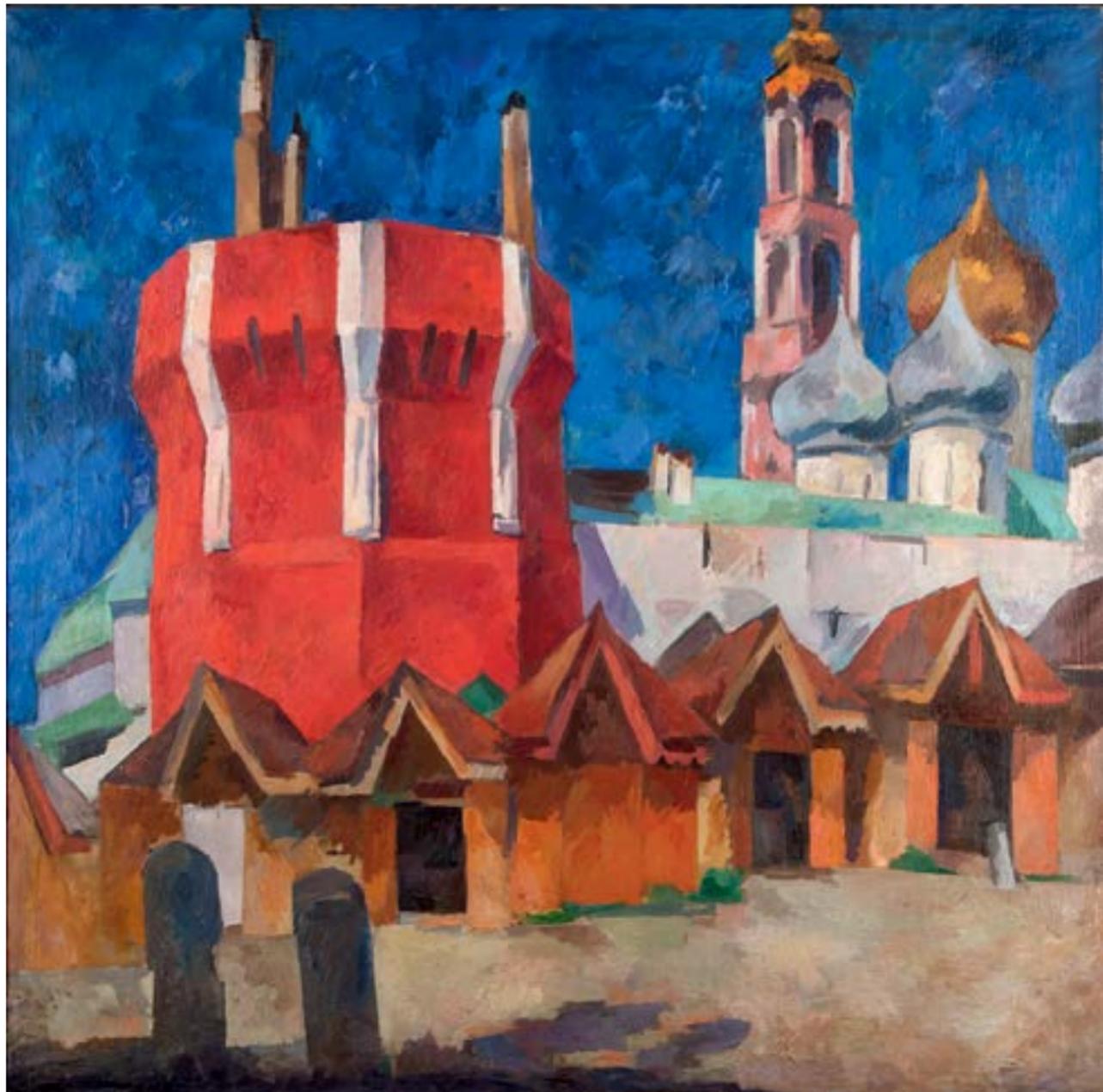


Роберт Фальк

Женский портрет
1917
Холст, масло. Государственный музей
изобразительных искусств Республики
Татарстан, Казань

Robert Falk

Female portrait
1917
State Museum of Fine Arts of the Republic
of Tatarstan, Kazan



Роберт Фальк

Троицкий собор монастыря Св. Сергия,
Красная Башня, Загорск
(Троице-Сергиева лавра)
1921
Холст, масло. Собрание Владимира
Царенкова

Robert Falk

Trinity Cathedral at the Monastery
of St. Sergius, Red Tower, Zagorsk
(Troitse-Sergieva Lavra)
1921
Oil on canvas. Vladimir Tsarenkov collection

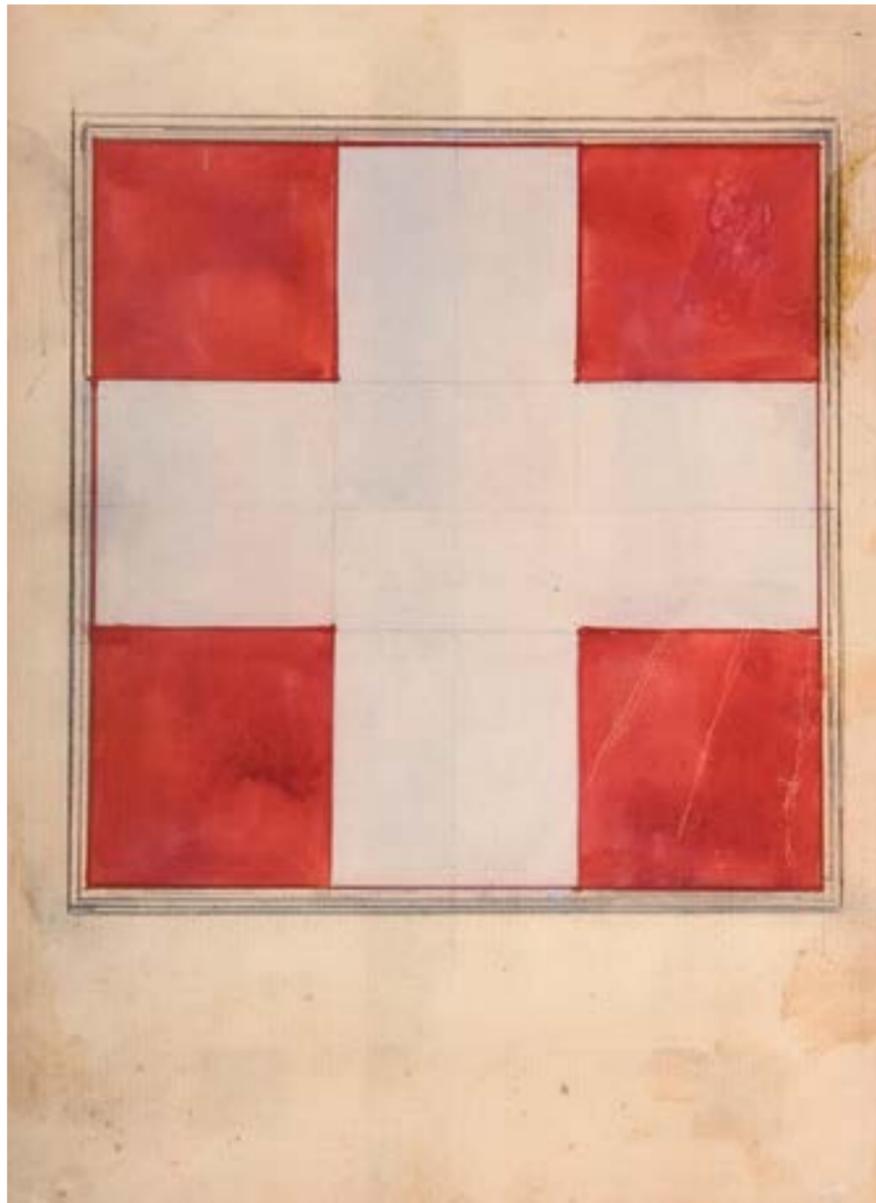


Роберт Фальк

Девочка в креслице
1911
Холст, масло. Собрание Вадима
и Стеллы Аминовых

Robert Falk

Girl in a Chair
1911
Oil on canvas. Vadim and Stella Aminov
collection

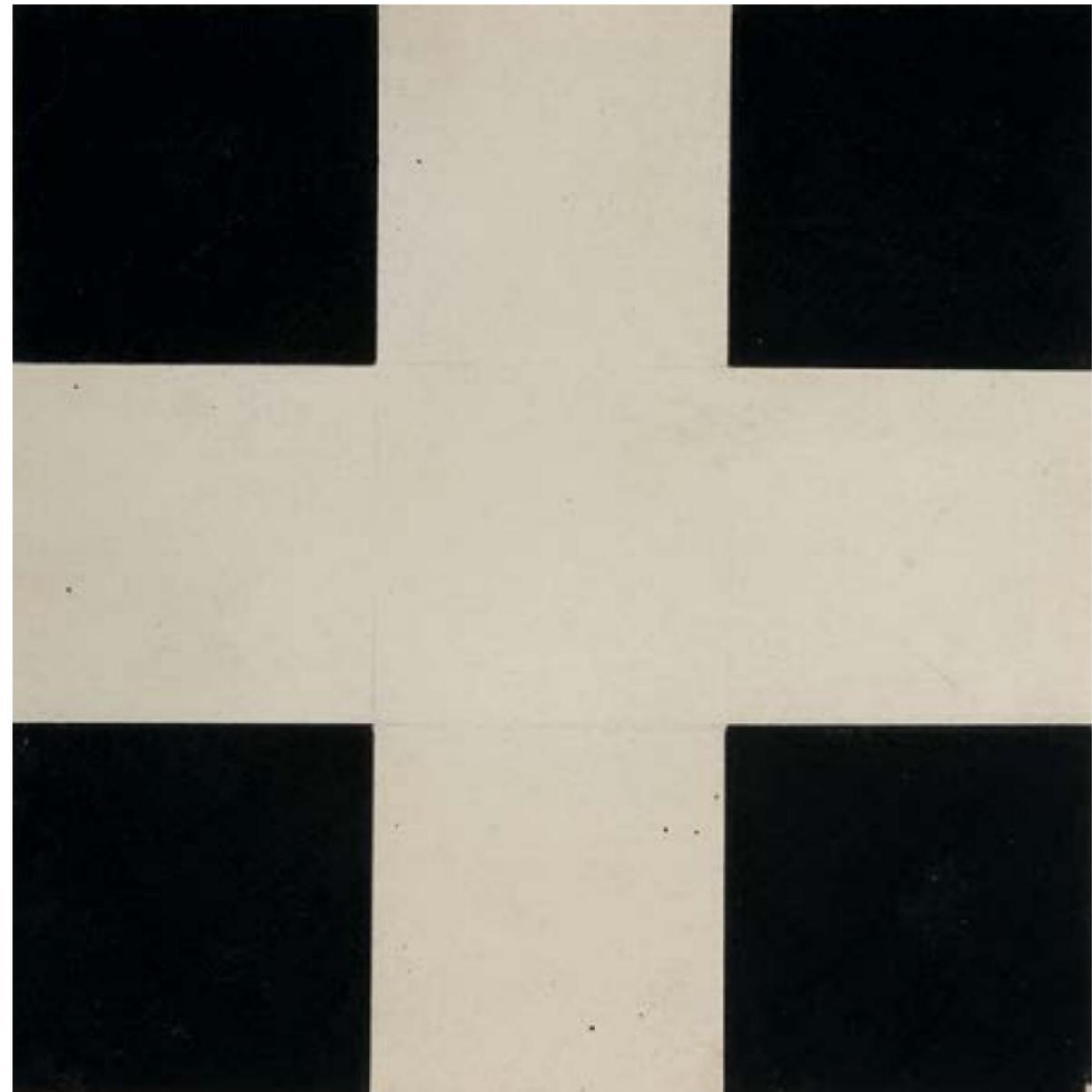


Илья Чашник

Белый крест на красном фоне
1923
Бумага верже, карандаш, акварель. Sepherot
Foundation (Liechtenstein)

Ilya Chashnik

White Cross on Red Background
1923
Pencil, watercolor on wire-laid paper. Sepherot
Foundation (Liechtenstein)

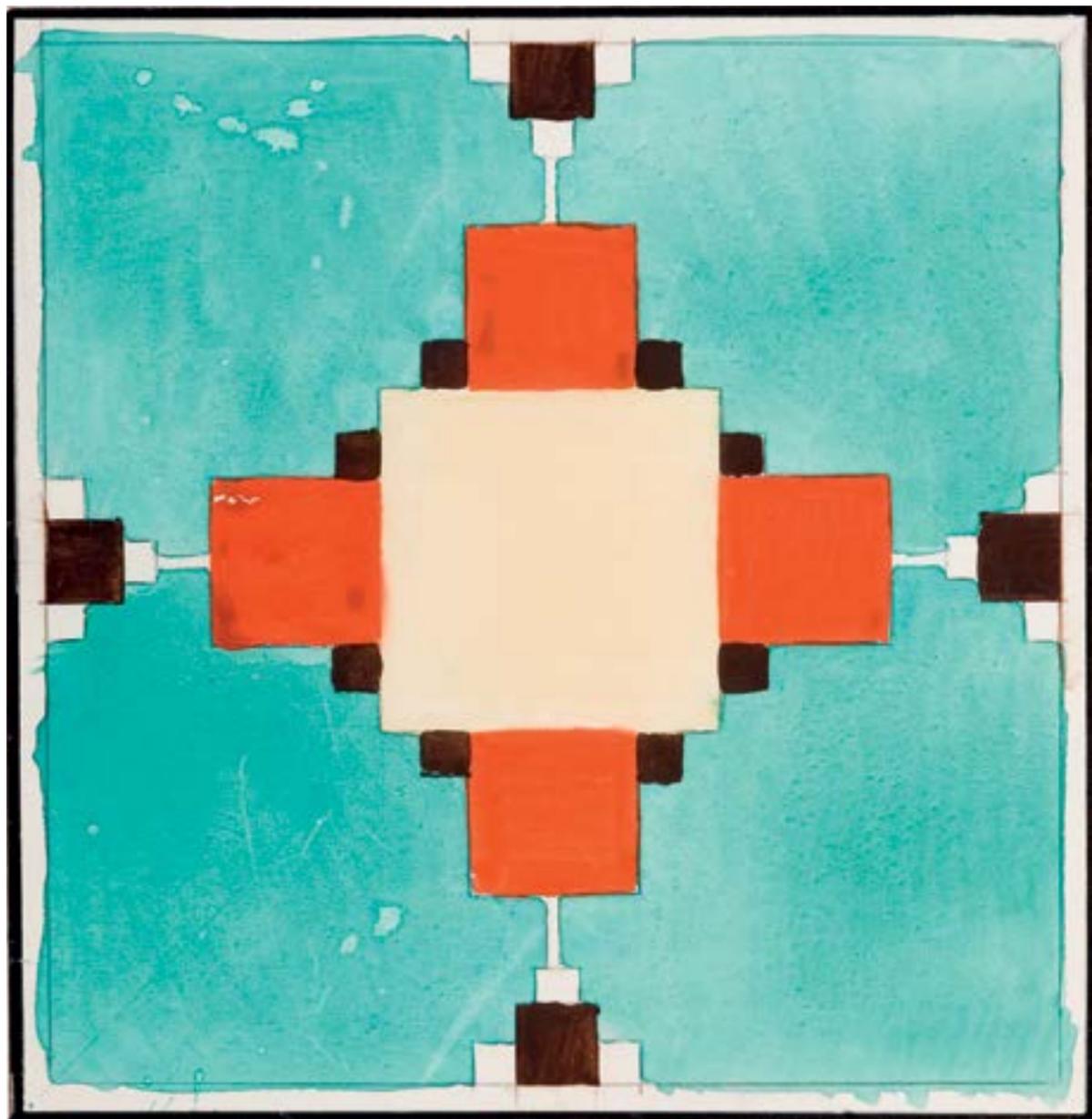


Илья Чашник

Белый крест на черном фоне
1923–1924
Бумага чертежная (ватман), карандаш, тушь.
Sepherot Foundation (Liechtenstein)

Ilya Chashnik

White Cross on Black Background
1923–1924
Pencil, China ink on Whatman drawing paper.
Sepherot Foundation (Liechtenstein)

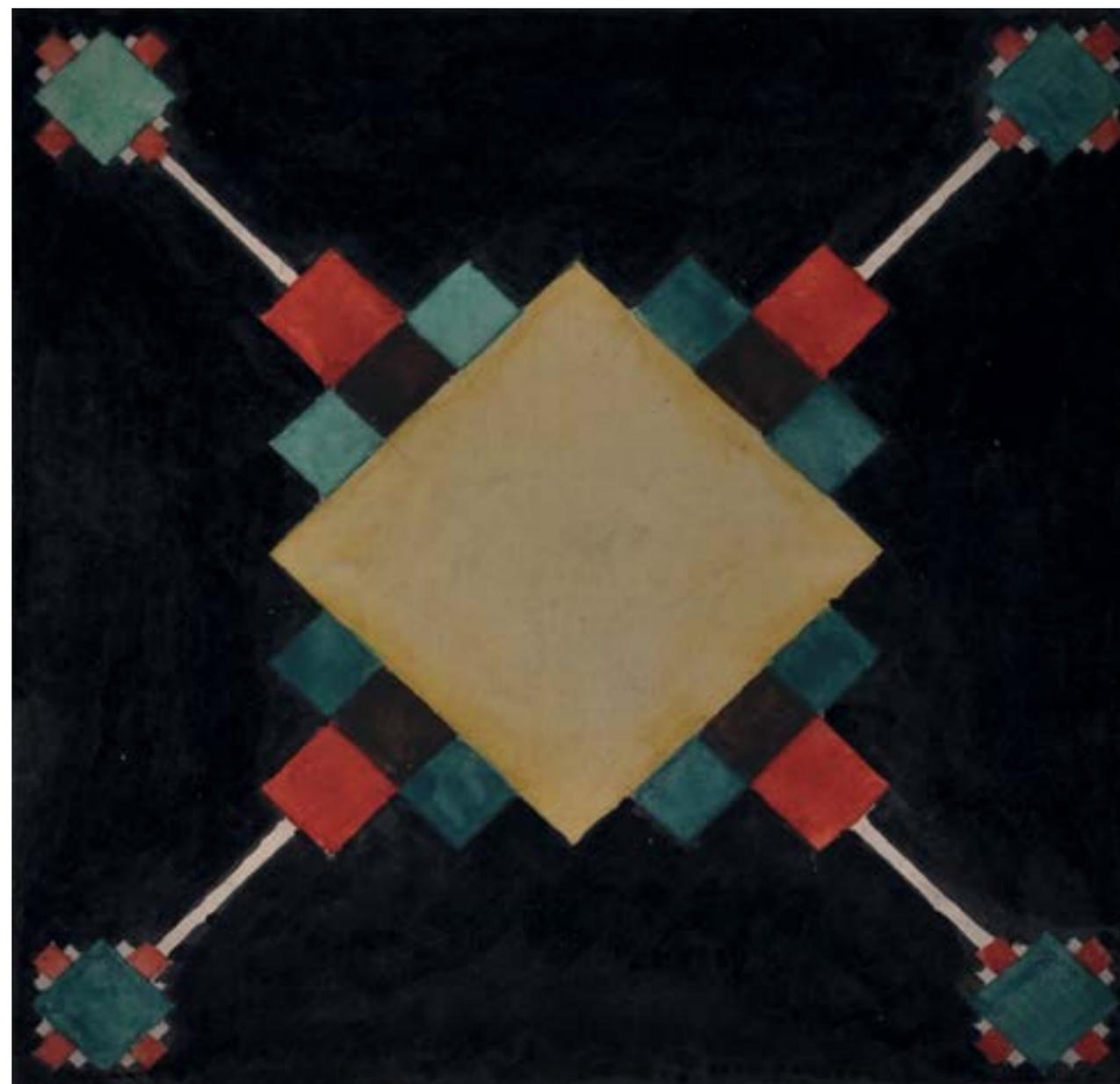


Илья Чашник

Проект супрематического декора
1927
Бумага, графитный карандаш, тушь,
акварель. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

Ilya Chashnik

Design for Suprematist Decor
1927
China ink, graphite pencil, watercolor on paper.
Sepherot Foundation (Liechtenstein)



Илья Чашник

Эскиз орнамента
1927
Бумага, акварель, карандаш, тушь. Sepherot
Foundation (Liechtenstein)

Ilya Chashnik

Sketch for Ornament
1927
China ink, pencil, watercolor on paper. Sepherot
Foundation (Liechtenstein)



Марк Шагал

Метельщик
1913
Бумага, графитный карандаш, тушь. Sepherot
Foundation (Liechtenstein)
© M.З. Шагал, РАО (Москва)

Marc Chagall

Street Sweeper
1913
China ink, graphite pencil on paper.
Sepherot Foundation (Liechtenstein)
© M.Z. Chagall, RAO (Moscow)



Марк Шагал

Над Витебском
1914

Бумага, темпера, чернила, перо, фиксатив.
Sepherot Foundation (Liechtenstein)
© М.З. Шагал, РАО (Москва)

Marc Chagall

Over Vitebsk
1914

Tempera, ink, pen, fixative on paper. Sepherot
Foundation (Liechtenstein)
© M.Z. Chagall, RAO (Moscow)

Марк Шагал

Аптека в Витебске
1914
Бумага на картоне, гуашь, акварель, масло.
Собрание Валерия Дудакова и Марины
Кашуро
© М.З. Шагал, РАО (Москва)

Marc Chagall

Pharmacy in Vitebsk
1914
Gouache, watercolor, oil on paper laid
on cardboard. Valery Dudakov and Marina
Kashuro collection
© M.Z. Chagall, RAO (Moscow)



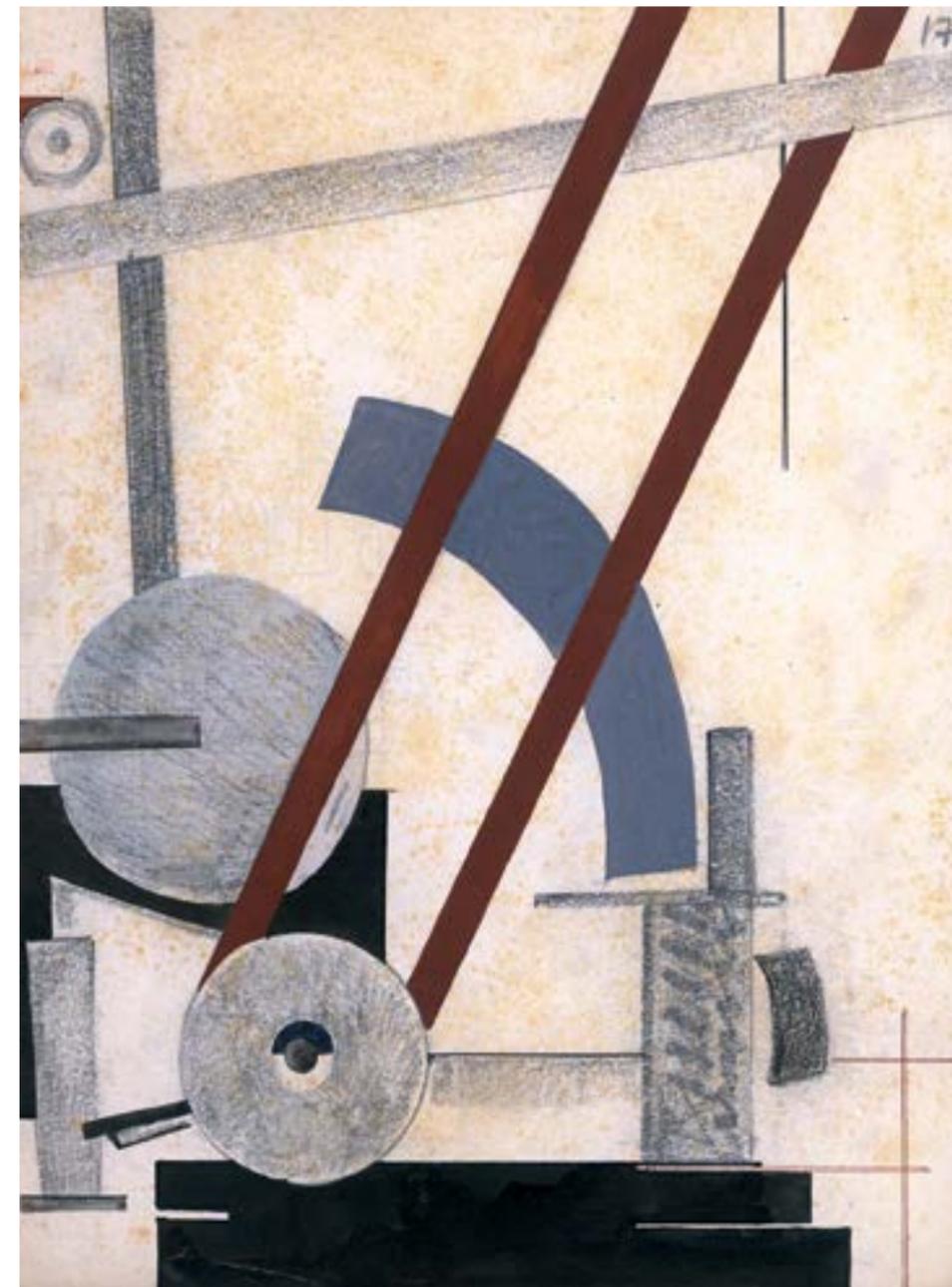


Ниссон Шифрин

Эскиз обложки журнала «Юнг-валд»
1923
Бумага, гуашь, тушь. Российский
государственный архив литературы
и искусства, Москва

Nisson Shifrin

Cover sketch for the journal "Jungwald"
1923
Gouache, China ink on paper. Russian State
Archive of Literature and Art, Moscow

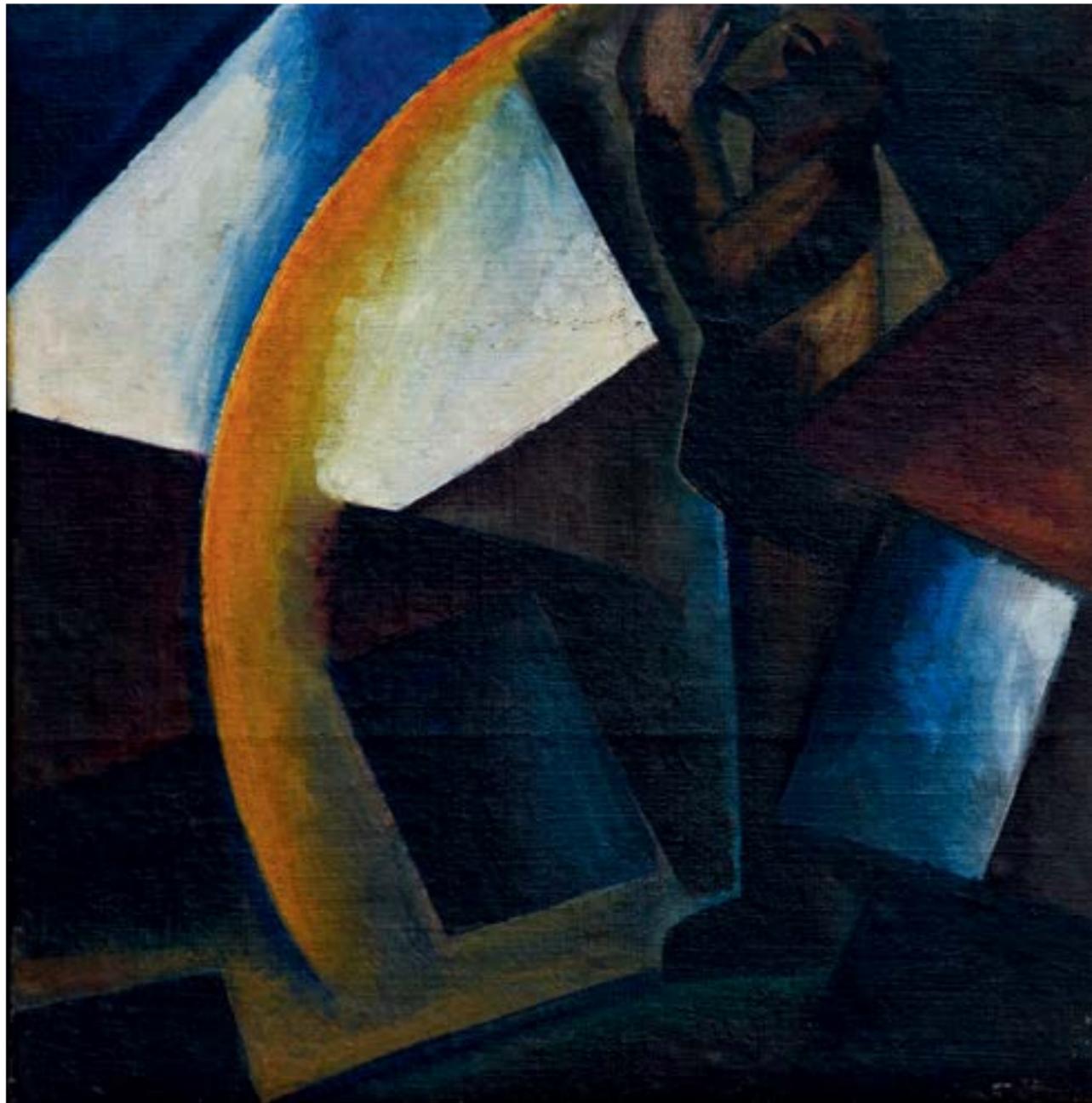


Ниссон Шифрин

Эскиз панно для Государственного
электромашиностроительного института
имени Каган-Шабшай в Москве
Начало 1920-х
Бумага, гуашь, тушь, карандаш. Российский
государственный архив литературы
и искусства, Москва

Nisson Shifrin

Sketch for panel picture at Moscow's Kagan-
Shabshai State Electrical Machine Building
Institute
Early 1920s
Gouache, China ink, pencil on paper. Russian
State Archive of Literature and Art, Moscow



Сарра Шор

Композиция с человеческой фигурой
Конец 1910-х
Холст, масло. Собрание Алекса Лахмана

Sarah Shor

Composition With Human Figure
Late 1910s
Oil on canvas. Alex Lachmann collection



Сарра Шор

Композиция «Восход»
Конец 1910-х
Бумага, гуашь. Собрание Алекса Лахмана

Sarah Shor

Composition "Sunrise"
Late 1910s
Gouache on paper. Alex Lachmann collection



Соломон Юдовин

Похороны
1927
Бумага, гуашь. Sepherot Foundation
(Liechtenstein)

Solomon Yudovin

Funeral
1927
Gouache on paper. Sepherot Foundation
(Liechtenstein)

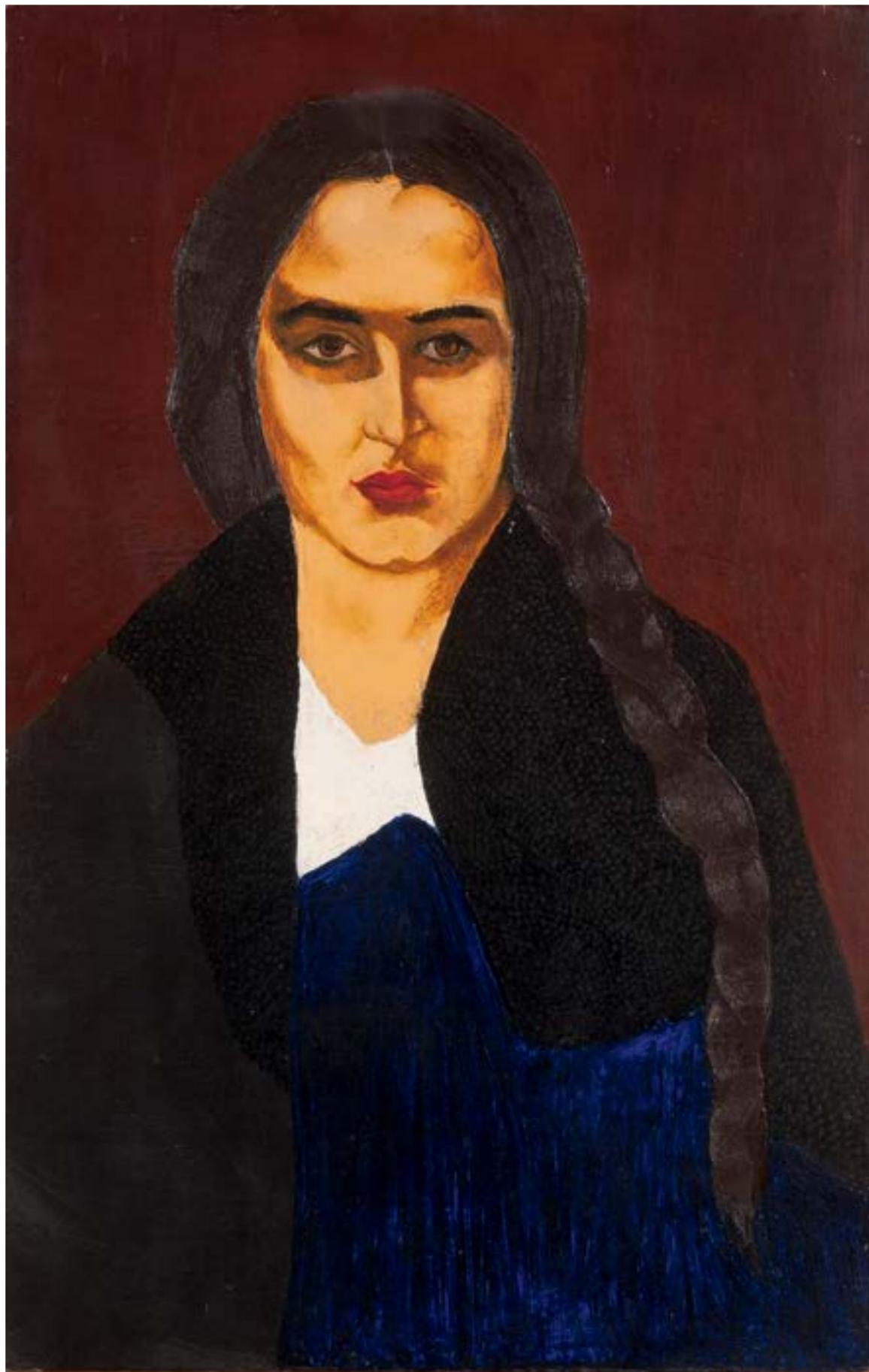


Давид Штеренберг

Натюрморт с тарелкой и салфеткой
1920
Холст, масло. Собрание Иветы и Тамаза
Манашеровых

David Shterenberg

Still Life With Plate and Napkin
1920
Oil on canvas. Iveta and Tamaz Manashe-
rov collection



Давид Штеренберг
Портрет сестры художника
Около 1920
Картон, масло. Собрание Владимира
Царенкова

David Shterenberg
Portrait of the Artist's Sister
Circa 1920
Oil on cardboard. Vladimir Tsarenkov collection



Давид Штеренберг
Натюрморт с хлебом и кружкой
1919
Холст, масло. Собрание Андрея Еремина

David Shterenberg
Still Life With Bread and Mug
1919
Oil on canvas. Andrei Eremin collection



Давид Штеренберг
Натюрморт с гранатами
1920
Холст, масло. Собрание Андрея Еремина

David Shterenberg
Still Life With Pomegranates
1920
Oil on canvas. Andrei Eremin collection

**Второй
авангард**

**Second
Avant-garde**

Лёля Кантор-Казовская

Еврейский университет, Иерусалим

Перед набором невозможностей: «второй русский авангард» и евреи (1960-е – начало 1970-х годов)¹

После Второй мировой войны евреи в Советском Союзе снова оказались в положении подавляемого меньшинства, хотя и менее суровом, чем то, из которого их когда-то вывела демократическая Февральская революция. Этот порядок ввел Сталин, который в конце своего правления увидел проблему или вину евреев в том, что они так и не превратились в нацию с точки зрения советской национальной политики, которой он руководил, — то есть не стали группой со своей территорией, народонаселением и культурой на национальном языке. Они были истреблены немцами в местах компактного проживания и не стали развивать свою национальную культуру в автономной республике, а влились в модернизированную культуру столиц и больших городов России, переходя на русский. Несостоявшаяся нация была ненужным внесистемным элементом, бременем для сталинской системы. Сталин начал с того, что уничтожил остатки еврейских культурных институций. Борьба против «космополитизма» и «дело врачей» были фактически кампанией против евреев и того направления, которое модернизация их жизни приняла в советское время. Смерть Сталина остановила дальнейшие действия, которые должны были, по всей вероятности, привести к принудительному переселению евреев, но дискриминационная политика в отношении несостоявшейся нации, не имеющей, как это казалось после войны, ни территории, ни языка, ни культуры, ни героев и лидеров, на долгие годы оставалась неизменной. Еврейская национальность превратилась в клеймо, преграждавшее доступ к образованию и к занятию положения в обществе.

В это самое время, в конце 1950-х годов, в Москве начинается формирование альтернативного культурного пространства, в котором изобразительное искусство играет заметную роль. Послевоенный мир в целом, не только в СССР, характеризовался интенсивностью культурной деятельности и культурных обменов. В Москве конца 1950-х проходили выставки из-за рубежа, на которых можно было увидеть

Lola Kantor-Kazovsky

The Hebrew University of Jerusalem

Facing a Range of Impossibilities: Jews and the “Second Russian Avant-Garde” (1960s – early 1970s)¹

Following World War II, Jews in the Soviet Union once again found themselves an oppressed minority, though conditions were admittedly better than they had been prior to the February Revolution. Responsibility lay with Stalin, who toward the end of his rule realized that Jews for failing to become a “nation” as defined by Soviet nationalities policy — i.e. an ethnic group with its own territory, distinct culture and language. Jews were exterminated by the Nazis in densely populated areas they had populated and had never developed a separate culture within the borders of an autonomous republic. To the contrary, they had flocked to Moscow and other large cities, adopted urban culture and started speaking Russian. As a diffuse “failed” nation group existing outside the established order, the Jews were viewed as an unwanted burden by the Stalinist system. Stalin began by destroying what remained of Jewish cultural institutions. The war on “cosmopolitanism” and the Doctors’ Plot Trial were in truth campaigns against Jews and the new opportunities that their modernization had created for them in the Soviet Union. Stalin’s death precluded additional measures, which would likely have culminated in forced relocation. But discriminatory policies aimed at the “failed” Jewish nation, seen as lacking its own geographic boundaries, language, culture, heroes, and leaders, would remain in place for years. Jewish origins became a shame and a black mark that limited access to education and social advancement.

At the same time, in the late 1950s, on-official an alternative cultural space centered on the visual arts began to take shape in Moscow. The postwar period world saw an explosion of cultural activity and international exchanges which achieved the Soviet Union and elsewhere during the “Thaw”. The exhibitions from abroad included works of leading contemporary artists and demon-

strated the power of contemporary art. These encounters ultimately led to the emergence in the 1960s of a group of Moscow artists who went beyond imitating Western or old Russian avant-garde forms. They aspired to invent their own artistic language. By the 1970s, a new generation had brought its own ideas to the movement. Viktor Pivovarov’s “The Body of Moscow Non-Official Art of the 1960s–1970s” (2002) is an anthropomorphized list of the movement’s participants. It includes 63 names (about 70 if you count the members of Collective Actions, which he abbreviates as “KD.”) The field of unofficial artists was larger, but evidently Pivovarov chose to exclude “non-vital” parts from the “body.” The membership in this closed community was granted on the basis of artistic originality, or as Michail Grobman (the member who coined the phrase “second Russian avant-garde”) put it, the ability to declare one’s “own world of symbols and one’s own poetic world.”² Coincidentally or not, more than half of the names in Pivovarov’s “body” are Jewish. Whether the Jewish minority’s culture and psychology played a role in the history of the second avant-garde has always been something of a taboo subject. An understandable reluctance to bring up the national question was one reason why. Whereas the first avant-garde movement had coincided with a revival of Jewish nationalism, the second avant-garde occurred at a time when Jewish culture in the Soviet Union had been shunned to the brink of extinction. It seems, therefore, that it would have been impossible to establish even the faintest line of Jewish artistic introspection, since nearly everything that might have served as a point of departure was inaccessible: The Jewish religious-philosophical tradition was officially banned; Jewish modernism in art, literature, and theater had been destroyed; and the central drama of recent Jewish history, the Holocaust, was hushed up. And yet, I will show that these “nonexistent” factors influenced the development of the new language of unofficial art.

The overrepresentation of Jews on the alternative cultural scene should come as no surprise given the obstacles they faced to mainstream careers. Official culture wasn’t repressive, but it was socially and psychologically uncomfortable for Jews because it required that they blend in and self-identify as “Soviet people” while at the same time refusing them equal opportunities. Unofficial culture freed Jews from these dilemmas; it didn’t force them to choose between identifying as Jews and rejecting their heritage. It was the first instance in many years that a “neutral society” had appeared in Russia. This model of co-existence

То, что евреев в альтернативной культуре будет много, было ожидаемо, поскольку их официальная карьера являлась проблематичной. Официальная среда была не репрессивной, но социально и психологически дискомфортной, так как навязывала мимикрию, заставляя еврея трактовать себя

крупнейших современных художников и которые показали, каким сильным может быть эффект современного искусства. Эта встреча запустила процессы, результат которых можно было наблюдать в 1960-е, когда в Москве сложился круг художников, не подражающих западным образцам и не возвращавшихся к наследию старого русского авангарда, а нацеленных на самостоятельное развитие современного художественного языка и на осмысление окружающей реальности его методами. К 1970-м годам в группу влилось новое поколение со своими идеями. Известная картина Виктора Пивоварова «Тело московского неофициального искусства 60–70-х годов» (2002) представляет собой антропоморфизированный список участников этого движения. Он включает 63 имени (а если раскрыть аббревиатуру КД, то, наверное, около 70). Конечно, художников, действующих вне официального поля, было больше, но, очевидно, по концепции автора, тот, кто не вошел в список, не являлся органической частью этого «тела». Пропуском в это закрытое сообщество была художественная оригинальность, или, по выражению Михаила Гробмана (другого его члена, давшего ему наименование «второй русский авангард»), способность, предъявить «собственный мир знаков и собственный мир поэзии»². Случайно или не случайно, евреи численно составляли около половины «тела». Однако вопрос, играли ли культура и психология еврейского меньшинства какое-то значение в истории «второго авангарда», всегда в основном избегали рассматривать. У этого были свои основания, и не только понятное нежелание понимать национальную проблематику. В то время как авангард начала века сопровождался еврейским национальным возрождением и параллельным движением в искусстве, «второй авангард» существовал в ситуации отрицания и умирания еврейской культуры в СССР. Поэтому а priori кажется, что создать хотя бы минимальную линию еврейской рефлексии в искусстве в то время было невозможно по всем показателям: все, что так или иначе могло бы стать для такой рефлексии точкой отталкивания, было практически недоступно. Еврейская религиозно-философская традиция находилась под официальным запретом, еврейский модернизм в искусстве, литературе и театре был разгромлен, а главная драма недавней еврейской истории, Холокост, замалчивался. И все же мы увидим, что все эти «несуществующие» факторы возникли и сыграли свою роль в развитии нового языка неофициального искусства.

The overrepresentation of Jews on the alternative cultural scene should come as no surprise given the obstacles they faced to mainstream careers. Official culture wasn’t repressive, but it was socially and psychologically uncomfortable for Jews because it required that they blend in and self-identify as “Soviet people” while at the same time refusing them equal opportunities. Unofficial culture freed Jews from these dilemmas; it didn’t force them to choose between identifying as Jews and rejecting their heritage. It was the first instance in many years that a “neutral society” had appeared in Russia. This model of co-existence

как нейтрального «советского человека», не предоставляя ему при этом гарантированного равенства возможностей с другими советскими людьми. Неофициальная культура избавляла от этих дилемм, так как не требовала ни принадлежности к еврейству, ни отказа от него. Здесь впервые за долгое время складывалась модель так называемого «нейтрального общества», которая возникла в Европе в самом начале модернизации еврейства, а в России до этого существовала лишь спорадически³. В таких «нейтральных обществах» представители национального большинства и меньшинства равноправны и связаны общими интересами. Эти островки общения между ними возникают в сфере интеллектуальных занятий, культуры и даже религиозных поисков, несмотря на различие конфессий, — ради обмена идеями и опытом, в котором нуждаются все его члены, и поэтому ни одна позиция в них не подавляется и не дискриминируется. Неофициальная культурная среда Москвы 1960–1970-х являлась именно таким обществом, в котором были представлены рядом и уживались все крайности — христианство и иудаизм, русский национализм и западничество, буржуазный либерализм и монархизм.

Еврею в «нейтральном обществе» можно было быть самим собой без напряжения и принуждения, и при этом важно было подчеркнуть, что это общество не являлось «толерантным» в сегодняшнем понимании этого слова, то есть таким, в котором вопрос национальной идентификации считается чем-то неприличным. Напротив, члены этого круга могли придавать значение своим национальным корням, если им этого хотелось, вступать в полемику, но при этом преимуществом «нейтрального общества» перед подпольными сообществами, специально утверждающими еврейские ценности, было отсутствие замкнутости и возможность диалога не только внутри еврейской среды. В частности, в кругу художников и поэтов 1960-х годов русские и еврейские националисты могли спокойно сосуществовать и высказывать свои идеи под одной и той же крышей за одним и тем же столом — важность диалога и свободы художественного поиска превалировала.

Вот один из примеров такого сотрудничества: сионист Михаил Гробман и русский монархист Алексей Смирнов, семья которого приютила последнего русского символиста и религиозного мыслителя Даниила Андреева, в какой-то момент совместно обсуждали художественно-философскую концепцию «магического символизма»⁴. Каждый понимал под этим что-то свое: для Гробмана, с 1960 года погруженного в изучение еврейской традиции и каббалы, источники по которой он разыскивал и изучал в Ленинской библиотеке, эта концепция была равнозначна созданию «современного еврейского искусства».

of Jews and non-Jews came with the emergence of modern Jewry in Europe, but only sporadically appeared in Russia.³ In a neutral society, representatives of majority and minority ethnic groups are equal and bound by common interests. These islands of inter-ethnic harmony are characteristic for intellectual, cultural and religious pursuits, facilitating the exchange of mutually beneficial ideas and experience, and ensuring that no group is subject to abuse or discrimination. The unofficial cultural scene in Moscow in 1960s and 1970s was one such community: all marginal groups — Christians and Jews, Russian nationalists and Westernizers, bourgeois liberals and monarchists — were represented and got along together.

In a neutral society, a Jew could be himself comfortably and freely. It should be emphasized that this community was not “tolerant” in the current sense of the word, which considers questions about national identification somehow impolite. To the contrary, members were free to derive meaning from their ethnic roots and engage in polemics. The neutral society’s advantages over underground Jewish communities were less insularity and an opportunity for dialogue with non-Jewish members. Among artists and poets in the 1960s, Russian and Jewish nationalists could peacefully coexist and express their opinions under one roof. Dialogue and free artistic exploration were valued above all else.

For example, Michail Grobman, a Zionist, and Alexey Smirnov, a Russian monarchist whose family sheltered Daniil Andreyev, a religious thinker and the last surviving Russian symbolist, at one point discussed “magic symbolism.”⁴ They disagreed about the meaning of the term. For Grobman, who since the early 1960s immersed himself in the study of Jewish traditions and Kabbalah, scouring the Lenin Library for information, “magic symbolism” was the foundation of “contemporary Jewish art.” An ambivalent inscription that Smirnov (no stranger to provocative remarks) made on the back of a painting by Vladimir Yakovlev illustrates the paradoxical relationships that existed in those days. “Yakovlev is the maddest of Moscow Jews,” he wrote on the painting, which he owned. “A fully developed degenerate. But of all Moscow Jews, he’s the closest to true painting.” The artwork soon found its way into the hands of Grobman, who revered Yakovlev. From Smirnov’s point of view, Yakovlev was “abnormal” because he was Jewish; as the anti-Semitic cliché goes, Jews are a degenerate people who produce degenerate art. Paradoxically, “degenerate” art, which rejected dominant aesthetic rules, came closer to genuine painting

О парадоксальности связывавших людей в то время отношений свидетельствует амбивалентная надпись, сделанная Смирновым (никогда не стеснявшимся выражаться эпатажно) на обороте одной из принадлежавших ему работ Владимира Яковлева, которого он и Гробман ценили больше других художников: «Яковлев — наиболее спятивший из всех московских евреев. Законченный тип деграданта. Наиболее близок из всех московских евреев к живописи». Работа вместе с надписью вскоре перекочевала в коллекцию Гробмана. В перспективе, в которой его видел Смирнов, «ненормальность» Яковлева была связана с его еврейством. Это еще один антисемитский штамп, согласно которому евреи — это вырождающаяся нация, которая производит вырожденческое искусство. Однако «вырожденческое» искусство, отдаляясь от рациональных канонов правильности, парадоксальным образом сближалось в глазах модерниста Смирнова с настоящей живописью. Эта же надпись свидетельствует о том, что свое еврейство Яковлев, который дружил больше всего с Гробманом, не скрывал, и о том же говорят его работы, среди которых нередко еврейские портреты и типы⁵. В это же время не один только Смирнов считал Яковлева ультимативным художником, «наиболее близким к живописи». Яковлев не случайно занимает особое место и в «теле» московского неофициального искусства: Пивоваров высказал общее мнение, поместив его имя в самом центре изображения. Это имя написано поверх контура глаза, помещенного между легкими, из чего можно заключить, что Яковлев должен был служить авангардному телу своего рода «духовным зрением». И в самом деле, в начале 1960-х годов он был звездой авангардного художественного сообщества. Компенсируя интеллект и темпераментом болезни зрения и депрессию (из-за которой он несколько раз оказывался в больнице), он раньше других освоил спектр течений современного западного искусства и свободно играл ассоциациями с живописью Мондриана, Клее, Поллока, русских футуристов. Его неисчерпаемая художественная фантазия, свобода и разнообразие ходов влияли на целый круг художников, но влияли раскрепощающе, — следуя его примеру, каждый старался прийти к такому же разнообразному взгляду на искусство⁶.

Гробман относился к искусству своего друга как к живому воплощению «магического символизма», то есть, в его понимании, — искусства авангардного, создающего действительность, не связанную с изображением. «Символизмом» оно является только в том смысле, что в силу созданной в нем новизны оно служит действенным и внушающим энергию символом самого «творения из ничего». Энергия творения — это главная тема средневековой еврейской мистики и одновременно основная тема

in Smirnov’s eyes. (Smirnov was a modernist himself.) The inscription is also evidence that Yakovlev, whose closest friend was Grobman, didn’t hide his Jewishness. Jewish heads and portraits are frequent in Yakovlev’s oeuvre.⁵ Smirnov wasn’t the only one who saw him as “closest of all to genuine painting.” It’s no coincidence that Yakovlev occupies a special place on the “body” of Moscow unofficial art: in placing him at the center of the image, Pivovarov was expressing a widely held assessment. Yakovlev’s name is written across the image of an eye, which is placed between the lungs, suggesting his role as the “spiritual eye” of Moscow unofficial art. Indeed, in the early 1960s, Yakovlev was the star of the avant-garde scene. He compensated for poor eyesight and depression (he was in and out of psychiatric clinics) with intelligence and creative energy. He was among the first to grasp the entire spectrum of contemporary Western art, freely employing references to Mondrian, Klee, Pollock, and the Russian futurists. His inexhaustible imagination, freedom and versatility had a liberating influence on many artists, who sought to follow his example by adopting a similarly wide-ranging conception of art.⁶

Grobman saw his friend’s artworks as living embodiments of “magic symbolism,” art that was capable of creating images unconnected to the imitation of reality. It was “symbolism” only by virtue of being innovative, and thus a powerful symbol of “creation out of nothing.” Creative energy was central to both Jewish mysticism and suprematist theory. Having rejected followed Malevich and the futurists, Grobman expressed (beginning in the early 1960s) a desire to create “contemporary Jewish art,” a passion he shared with Yakovlev. Strikingly, his project was similar to on the comprehension of Jewish art by members of the New York School, who several years earlier had discussed the connection between Jewish spiritual philosophy, avant-garde art and abstraction. It began with a manifesto by Barnett Newman, which renewed interest in the idea of the “sublime” — of which the Torah’s ban on graven images is a conspicuous Kantian example — and launched an abstract, non-representational style inspired by the Kabbalah.⁷ In the 1950s and 1960s, the Jewish Museum in New York hosted a series of major exhibitions of New York avant-garde artists in recognition of the connection between Judaism and contemporary abstract art. Prominent critics pointed out the similarities between Jewish and avant-garde ideas; for Harold Rosenberg Judaism opposes material art objects and therefore anticipates conceptual art.⁸ Grobman’s “Jewish project” took him precise-

теоретического наследия супрематизма. Поэтому авангардные поиски Яковлева и самого Гробмана, отталкивавшегося от идей футуристов и Малевича, совпадали с задачей создания «современного еврейского искусства», о чем Гробман говорил и писал начиная с 1960-х годов. Поразительным образом его проект был изоморфен рефлексии на тему еврейского искусства, которая возникла в Нью-Йоркской школе, где связь еврейской спиритуальной философии, авангарда и абстракции обсуждалась на несколько лет раньше. Все началось с того, что Барнет Ньюман написал манифест, в котором возродил интерес к категории «возвышенного», примером которого издавна является иудейская заповедь запрета на изображения, и создал абстрактный стиль на основе каббалистических представлений⁷. Следуя той же логике, Еврейский музей в Нью-Йорке на протяжении 1950–1960-х годов провел целый ряд значительных выставок нью-йоркского авангарда, принимая во внимание то, что абстрактное и, шире, современное искусство приобретало особенное значение в контексте иудаизма. Известными критиками высказывались также мысли о совпадении идей иудаизма и художественного авангарда и, несколько позже, о том, что иудаизм включает в себе идею отказа от художественного объекта в принципе, предвосхищая тем самым концептуальное искусство⁸. Именно в этом русле происходило развитие «еврейского проекта» Гробмана — от абстракции к концептуализму. Что удивительно, тем самым он отошел от традиционной для России модели еврейского художника. Как известно, еврейский художник в русском авангарде начала века владел современным языком, но был при этом фольклористом и примитивистом, влюбленным в жизнь «штеттла», стилистику резных каменных надгробий и синагогальных росписей. В отличие от Шагала или Лисицкого, Гробман отказывается от этнографического подхода, от поэтики условного Витебска, и, подобно художникам Нью-Йоркской школы, основывает свое искусство на абстрактной философии и на трансценденталистских воззрениях каббалы⁹.

Следуя своей программе, Гробман постепенно разработал особый пиктографический знаковый полуабстрактный язык, основанный на каббалистической философии и на анималистическом символизме. Мир творения в каббалистических текстах многообразен и включает легенды о мифологических перво-существах, которых художник визуализировал в виде фантастических животных и геометрических форм. Идеалом в его искусстве стал Левиафан — огромная мифологическая рыба, которую еврейские источники называют «игрушкой» и «забавой» Бога, и которая представляет собой одновременно и первое художественное произведение, и истину в последней ин-

ly from abstraction to conceptualism. The result, ironically, was that he broke from the tradition of Jewish artists in Russia. Early 20th-century Jewish avant-garde artists combined a contemporary artistic vocabulary with an interest in folklore and primitivism — the shtetl, traditional carving, tombstones, synagogue murals, etc. But Grobman rejected Chagall and Lissitzky's ethnographic approach and Vitebsk-style poetics in favor of a style that more closely resembled the New York School, whose members were inspired by abstract philosophy and Kabbalistic transcendentalism.⁹

Following in their footsteps, Grobman gradually developed his own pictographic, symbolic, semi-abstract language rooted in Kabbalistic philosophy and animalistic symbolism. The Kabbalah is full of legends about mythological primogenitors, which the artist portrayed as fantastic animals and geometric forms. His central myth was that of Leviathan, a giant mythical fish, to which Jewish sources refer to as God's "plaything." The Leviathan thus represents the first work of art, and the idea of the ultimate truth as it is supposed to appear in the end of days. Folkloric images enter Grobman's art through his fascination with the mythology of the animal world. However, unlike his Russian Jewish predecessors, Grobman does not employ joyful, idyllic, or sentimental imagery. Consistent with Jewish philosophy, which devotes considerable attention to the origin of death, suffering, and evil in the world, Grobman's central motif is death. Gershon Scholem ascribes the development of mature Kabbalistic philosophy and its preoccupation with theodicy to a need to make sense of the Jews' catastrophic expulsion from Spain,¹⁰ an interpretation of Lurianic Kabbalah that became unavoidable after the Holocaust. Grobman's art and Scholem's classic book, then unknown to the artist, therefore share a common interest.¹¹ Monsters, cosmic darkness, and the black color fill Grobman's canvases. Broken lines form human and animal skeletons, infusing semi-abstract, semi-mythological images with severity and drama. This sense of drama is palpable even in Grobman's conceptual art implementing script, which differs from European conceptualism in its use of sharply contrasting black and white. Grobman's performances in Israel — he emigrated in 1971 — with the Leviathan group were entitled "Angel of Death" and used the lifeless Judean Desert and the Dead Sea as backdrops. According to the artist, the energy in these works comes from thoughts about the Holocaust.¹² This brutal energy can also be found in the many political artworks and poems from Grobman's Israeli period. His political works about Russia,

станции — она должна обнаружиться в конце времен (Левиафану отводится особая роль в еврейской эсхатологии). Через мифологию животного мира влияние народных изображений проникает в искусство Гробмана. И все же, в отличие от еврейского искусства его российских предшественников, оно не радостно, не идиллично и не сентиментально, главный его мотив — это смерть. Здесь он последовательно шел в русле еврейской философской традиции, которая особым образом сосредоточена на проблеме происхождения смерти, страдания и зла внутри творения. Гершом Шолем объясняет формирование зрелой философской версии каббалы, с ее интересом к теодицее, необходимостью осмыслить катастрофические события изгнания из Испании¹⁰. После Холокоста такая интерпретация лурианской каббалы была неизбежной, и искусство Гробмана является таким же отражением интереса к этой теме, как и классическая книга самого Шолема, в то время Гробману не известная¹¹. Чудовища, космическая тьма, чернота иногда занимают все пространство изображения в его работах, а иногда составляют зеркальное отражение или изнанку живого мира; в людях и живых существах ломаной линией бывает обозначен их скелет, и все это придает полуабстрактному, полумифологическому искусству Гробмана жестокое выражение и повышенную драматичность. Эта драматичность чувствуется даже в его концептуальных чисто шрифтовых работах, которые отличаются от европейского концептуального искусства резкой контрастностью черного и белого. Все перформансы, сделанные им в Израиле (Гробман эмигрировал в 1971 году) с помощью группы «Левиафан», называются «Ангел смерти», их фоном являются безжизненные пейзажи Иудейской пустыни и Мертвого моря, и, согласно собственным словам художника, энергия этих работ была связана с мыслью о Холокосте¹². Той же жестокой энергией обладают его более позднее политическое искусство и стихи, которых было особенно много в израильский период. Политические работы Гробмана, связанные с Россией и с коммунизмом или с Израилем, были гомерически смешными, но этот смех не был легким и ироническим. Место иронии, то есть характерной для соц-арта игры с закладыванием в высказывание противоположного смысла, у Гробмана занимает жестокая издевка. Зло в его работах всегда определено без всякой двусмысленности, его агрессивная природа изображена с отвратительностью на грани неприемлемого. К историческим событиям и к современной политике он относится так, как будто видит в них продолжение борьбы мифологических титанов, и появление мифологических образов в его политическом искусстве не редкость.

Такой последовательной идентификации с еврейской традицией больше не было ни у кого

communism, or Israel are extraordinarily funny, but the laughter they elicit is never ironic or carefree. Whereas Sots Art relies on irony for comic effect, Grobman employs withering mockery. He expresses his anger unambiguously, and his aggression comes through with almost obscene malice. He treats historical and current events as continuations of mythological battles between Titans, so that mythological forms appear frequently in his political art.

No other member of the second avant-garde identified with their Jewish heritage as closely as Grobman. Most tried to dismiss their Jewishness as unimportant and a source of inner discomfort, which was the unavoidable manifestation of internalized discrimination. Reading recollections and interviews by Jewish artists, one frequently encounters the consequences of this dismissal: feelings of emptiness, powerlessness, and a painful lack of traditions and connections. Jewish artists expressed their internal collisions in different ways. In the 1960s, Vladimir Yankilevsky limited his world to the body and sexuality — direct links to the cosmos and music according to his personal mythology — thereby avoiding society, where his lack of traditions, habits, and reflexes caused discomfort.¹³ Eduard Steinberg and Mikhail Shvartsman embraced Christianity and invented their own forms of religious-metaphysical art. Dmitry Lion spent years with the reflexion of the Holocaust and of its paradoxical imperviousness to aesthetic exegesis and realistic forms of expression. He eventually resorted to jagged strokes that "missed" the essential elements, a graphic language that sometimes resulted in drawings that more closely resembled manuscripts, a style that earned him many followers among book illustrators.¹⁴

Descriptions of acute discomfort appear in recollections and later conversations with Ilya Kabakov, who talks a lot about the psychological subtext and hidden motivations behind his work. Many of his remarks amount to a discourse on trauma; Jewishness is rarely mentioned outright, but we can be sure of its presence. Kabakov reports feeling nagging "doubts of my own existence" from childhood well into adulthood.¹⁵ This extreme form of psychological discomfort is an unconscious response to implicit threats to dismantle or even denial of existence of and threats exterminate the failed Jewish nation. Kabakov provides various examples and formulations of this feeling, admitting that it stems from childhood encounters with societal aggression and the need for mimicry. In this connection he mentions the image of a "destructive machine," like a train moving at high speed to de-

из участников «второго авангарда». Большинство стремилось вытеснить еврейскую составляющую своего внутреннего опыта как несущественную, и более того — как источник внутреннего дискомфорта. Этот дискомфорт был неизбежным следствием проекции дискриминационного давления на евреев внутрь, в область индивидуальной психологии. Читая воспоминания и интервью художников-евреев, часто наталкиваешься на описание последствий этого вытеснения — чувство психологической пустоты, ощущение нехватки или отсутствия традиции, связей, чувство невозможности действия. Эти переживания по-разному трансформировались в художественные жесты и концепции. Так, Владимир Янкилевский в 1960-е годы ограничил свой мир телом и сексуальностью, которая в его персональной мифологии прямо соединялась с космосом и музыкой, минуя социум, в котором он, по собственному признанию, ощущал себя неловко, как человек без традиций, привычек и автоматических реакций¹³. Некоторые художники-евреи уходили от связанных с еврейством травм и дилемм в христианство, создавая, как Эдуард Штейнберг и Михаил Шварцман, свои варианты ультимативно-религиозного метафизического искусства. Дмитрий Лион долгие годы был одержим погрузкой в тему Холокоста и в парадокс невозможности говорить о ней эстетическим языком, создавать искусство, а тем более, искусство, напоминающее какие-то реальные образы. Результатом разрешения этих противоречий стал его графический язык из рваных штрихов, «пропускающих» основное, оставляющих его невидимым, иногда напоминающий рукописи более, чем рисунки, — метод, у которого было много последователей в книжной графике¹⁴.

Дискомфорт особой остроты описывается в воспоминаниях и, в особенности, в поздних диалогах Ильи Кабакова, где он много говорит о психологической подоплеке и скрытых мотивах своих работ. Многие фрагменты его текстов складываются в дискурс о травме, в котором еврейство по большей части не называется, но, как мы убедимся, косвенно присутствует. По его собственным словам, его с детства и до самой зрелости сопровождало чувство, что он «сомневается в своем существовании»¹⁵. В такой крайней форме это чувство психологического дискомфорта является неосознанной прямой проекцией на собственную личность претензии к евреям как к несуществующему народу, подлежащему если не прямому уничтожению, то социальному демонтажу. Кабаков дает разные примеры и разную трактовку этого чувства, в частности, объясняя его тем, что он с детства столкнулся с агрессией коллектива и необходимостью мимикрии. В контексте этих рассуждений встречается и образ «машины уничтожения» как несущегося на большой скорости поезда¹⁶. Чем же

stroy him.¹⁶ What kind of “existence” was he missing? The first serious step to self-definition was his diploma project, and at this point Kabakov found the strength to declare himself precisely as a Jew as he chose to illustrate Sholem Aleichem’s novel *Wandering Stars*. However, as Kabakov told said later, he continued to suffer from what he called a “missing initiation complex,” which he felt a Jewish artist could cure. (From this unconscious fantasy later came his imaginary personage Charles Rosenthal, with fictional roots in Vitebsk and Paris, just like Chagall.)¹⁷ No one forbid him to work on such a subject, and yet it was his first unconventional step away from official art.

Just as Grobman was the only part of the unofficial “body” to study Jewish philosophical and religious traditions, Kabakov was alone in trying to resurrect early 20th-century Russian-Jewish folk art and ethnography. He traveled to Moldova to visit the only Jewish shtetls to survive Soviet and Nazi terror relatively unscathed. Kabakov’s drawings of a Bălți street and a blacksmith bring to mind Chagall.¹⁸ Having chosen his path, Kabakov seemed to achieve his goal: while illustrating the book *Osyá and His Friends* by the Soviet Jewish writer Buzi Olevsky, Kabakov felt himself ecstatically merging with the material, as he later described it. Assessing the fruits of his labor, Kabakov said his illustrations would not be out of place alongside works by Jewish artists whose culture had “come to an end with the destruction of Jewish theater, Jewish poets and Jewish-language publishing.”¹⁹ Indeed, his illustrations for *Osyá and His Friends* are like a journey into world of Solomon Yudovin, infused with the spirit of Yudovin’s woodcuts. The next step was to have been a large painting inspired by the Jewish theater and Robert Falk,²⁰ but the painting didn’t produce the desired results and was never finished. Kabakov was again on the path of imitation, mimicking “preexisting” forms, and he still felt “absent from the world.” Kabakov became Kabakov when he realized that he was a “carrier” of nonexistence and could place this psychological phenomenon at the center of his art.

Exploring this feeling and its causes was a multi-stage process. In the beginning, emptiness became a central theme in Kabakov’s art, the personal revelation at the core of his albums and “white paintings.”²¹ White “nothingness,” like a mystical light, was the key element in his albums. Interestingly, Kabakov offers two divergent explanations for this. He supports the general conception of white as an unworldly, transcendental light, while at the same time explaining that for him, a separate emptiness lies behind it: “...what did I mean by my

было для него в идеале «существование», которого его лишили? Когда речь зашла о творчестве, он нашел в себе силы заявить о своем существовании именно как еврейский художник, взяв иллюстрации к роману Шолом-Алейхема «Блуждающие звезды» в качестве темы дипломного проекта. Еврейская иллюстрация была тем островком разрешенного еврейского искусства, который еще остался. Взявшись за такую тему, Кабаков продолжал испытывать «комплекс отсутствия инициации», которую, как он чувствовал, мог бы ему дать еврейский художник (как он говорит, из этой неосознанной фантазии позже возник Шарль Розенталь с характерной витебско-парижской биографией)¹⁷. Запретить ему работать над таким сюжетом никто не решился, и все же это был его первый неконвенциональный шаг, в сторону от официального искусства.

Как Гробман был единственным в неофициальном «теле», кого интересовала еврейская философско-религиозная традиция, так Кабаков был единственным, кто попытался продолжить фольклорно-этнографический вариант еврейского искусства, развивавшийся в начале века в России. Следуя этой модели, он отправился в экспедицию по Молдавии — в места, в которых еврейское местечко еще должно было сохраниться в относительной нетронутости. Немногие рисунки того периода, изображающие улицу в Бельцах и кузнеца, похожи на рисунки Шагала¹⁸. Казалось, встав на этот путь, Кабаков достиг цели: он пишет о своем прямо экстатическом слиянии с материалом при оформлении книги советского еврейского писателя Бузи Олевского «Ося и его друзья». Оценивая впоследствии результат своего труда, он говорил, что сделал иллюстрации, которые могли бы встать в ряд с работами еврейских художников, принадлежавших к той культуре, которая «прекратилась с уничтожением еврейского театра, еврейских поэтов, издательств на еврейском языке»¹⁹. И в самом деле, обложка и иллюстрации к Олевскому — это путешествие в мир Соломона Юдовина, проникновение в самый дух его гравюр. Следующей ступенью должна была стать большая картина, представлявшая собой движение в сторону еврейского театра через подражание Роберту Фальку²⁰. Но картина была оставлена незаконченной, так как не привела к желаемому результату. Совершенно ясно, что это также был путь мимикрии, подражания «уже существовавшим», и что на этом пути чувство «отсутствия себя в мире» оставалось неустранимым. Кабаков стал Кабаковым, когда он понял, что существует в качестве носителя психологического феномена несуществования, который должен быть поставлен в центр изображения.

В исследовании этого чувства и его причин он прошел несколько стадий. Вначале одной из ос-

white. It’s a description of the emptiness that surrounds the little man from all sides, and it can be greeted with nothing but a deep sense of foreboding. Right now I don’t feel emptiness closing in, so I don’t make white paintings. But back then, when I made all these paintings with balls, flies, etc., I felt like these objects: surrounded by complete and dangerous obscurity.”²² Faced with a feeling of insignificance bordering on “nonexistence” in a world where everyone else existed, Kabakov painted objects surrounded by a menacing, neutral “white” background. The work brought him a feeling of ecstasy, just as his Jewish works had.²³ And as with the Jewish illustrations, he soon abandoned “white space” in favor of something more precise. Kabakov’s radical shift in the mid-1970s was precipitated by the realization that the “emptiness-threat of destruction,” and the “emptiness-horror” were not internal problems, but problems inherent in the society in which he lived.²⁴ He began to use bulletin boards, schedules, placards and instructions to explore his relationship to his “nonexistence.” In paintings and installations, he employed the language of officialdom to describe Soviet reality. The language takes hold of the little man’s mind and forces him to mimic his surroundings. While the man’s consciousness shares in the some other’s euphoria of turning chaos into official order, his subconscious and emotions are left without support and collapse into emptiness and fear. In an essay on emptiness, Kabakov described it as permeating Soviet life, likening it to something sublime and horrifying, a subterranean ocean, an invisible, all-pervasive, life-destroying antimatter that “soaks up and sucks out everything around it like a vampire.” The comparison between Soviet civilization and rapacious emptiness was by no means self-evident. This image is clearly linked to his struggles as a young man in the 1950s, coming of age at a time of increasing and predominantly anti-Semitic terror, a trauma the non-Jewish majority forgot. Kabakov combined this all-pervasive horror with bureaucratic order and boredom, dragged it into the open, and made it unforgettable — a significant achievement not just for him and certainly not just in the context of Jewry.

Reflecting on the verbal and visual manipulations without mass consciousness in the Soviet Union became a collective effort for the “body of Moscow non-official art” in the 1970s. Sometimes it was a serious strategy, and sometimes it was an ironic strategy with enormous potential for humor, parody and jokes. As mentioned, the “body” was a neutral society in which ethnic identity was at the discretion of each member. But if an observer were

новых категорий его творчества стала категория пустоты, и это было уже его собственным открытием, легшим в основу его альбомов и «белых картин»²¹. Белое «ничто», как известно, является персонажам его альбомов как мистический свет. Но интересно, что объяснения Кабакова на эту тему странным образом идут по двум не связанным между собой направлениям. Он поддерживает общий дискурс о белом как неземном и трансцендентном свете, но за этим стоит для него еще одна пустота, с первой не связанная, рассказ о которой появляется только постфактум: «...что я имел в виду своим белым. Это описание пустоты, которая со всех сторон окружает маленького человека. Относительно этой пустоты нет никаких перцепций, кроме ожиданий самого худшего. У меня сейчас нет этого ощущения поджидающей пустоты, и я сейчас не делаю белых картин. Но тогда, когда я делал эти картины с шариком, мухой и т. п., я чувствовал себя как эти вещи — окруженным полной и опасной неизвестностью»²². Найдя для своего изначального чувства мизерности, на грани «несуществования» в этом мире, где все остальные существуют, выражение в «белом» нейтральном фоне, агрессивно направленном по отношению к объекту, Кабаков, точно так же, как и при создании своих ранних еврейских работ, испытывает экстатическое состояние²³. И как это было с еврейскими иллюстрациями, путь «белой пустоты» тоже вскоре был оставлен ради более точного определения. Радикальным поворотом, совершенным в середине 1970-х годов, было осознание, что «пустота-угроза уничтожения», «пустота-ужас» была не внутренней проблемой, а проблемой социума, в котором он жил²⁴. Теперь работами, продиктованными отношением со своим «несуществованием», были те, материалом для которых послужили манера и содержание стендов, расписаний, плакатов и инструкций. Советский хабитус был увиден и изображен Кабаковым в его картинах и инсталляциях как набор властных языков, которыми говорит усвоившее их сознание маленького человека, принуждаемого к мимикрии. В то время как его сознание участвует в коллективной эйфории упорядоченного космоса, он сам со своим подсознанием и эмоциями не имеет никакой опоры и проваливается в пустоту и страх. В специальном эссе, посвященном пустоте как стихии, пронизывающей всю советскую жизнь, Кабаков по-прежнему описывает ее как нечто возвышенное, ужасное, какой-то подземный океан, невидимое всепроникающее антивещество, аннигилирующее жизнь, которое, «как вампир, впивается и высасывает все, что ее окружает». Такой угол зрения на советскую цивилизацию, связывающий ее с отнимающей существование пустотой, не самоочевиден. Образы и гиперболы этого текста и всего кабаковского творчества явно связаны с его пережи-

to connect the pressure points, i.e. the first members to think of themselves as reacting to “Sovietness” as a whole, then the concentration of Jews is even greater than in the “body” at large. Suffice to say, the first attempt to capture the characteristic features of Soviet habitus in everyday banality was Oscar Rabin’s famous “Rubbish Dump No. 8” (1958), a direct ancestor to Kabakov’s “Schedule of Slop Pail Dumping.” Rabin’s “Passport” continues the theme of Soviet order as a mask for chaos and entropy, speaking directly to the pressure that Soviet society exerted on Jews to reject their ethnic identity. Since Jews had been under pressure to reject nationality and become representatives of the “Soviet people” for more than a generation, they viewed anthropological and linguistic inquiries into the nature of Soviet society as especially vital.

Ilya Kabakov, Erik Bulatov, Vitaly Komar and Alexander Melamid developed new ways of analyzing, magnifying, and neutralizing their interactions with the Soviet system of verbal and visual communications. There were clear Western parallels and precursors, such as pop art, but the “body’s” interest in everyday Soviet society was more ironically subversive. Collective reflection on the nature of Sovietness in the 1970s dispelled disgust and fears of death, brought liberating laughter, and lifted the psychological curse placed on an earlier generation.

ваниями 1950-х годов, той совпавшей с его взрослением исторической точки нового скольжения к террору, которую, в силу направленного на них острия, почувствовали в основном евреи и которая большинством была пережита и забыта. Кабаков вытащил этот во всем просвечивающий ужас, перемешанный с бюрократическим порядком и скукой, на свет и сделал уже незабываемым. Это имело большое значение уже не только для него и совсем не только в еврейском контексте.

В 1970-е годы наблюдение над производимыми властью визуальными и вербальными языками манипуляции, рефлексия по поводу них захватили почти все «тело московского неофициального искусства», стали его коллективным усилием. Оно было то серьезной, то иронической стратегией, заключавшей в себе большой потенциал смешного, пародийного и анекдотического. Как уже говорилось, тело было «нейтральным обществом», в котором происходил активный обмен идеями, а национальная идентичность была частным делом каждого. И однако, если наблюдатель, рассматривающий карту «тела», наметит и соединит между собой те болевые точки в нем, которые первыми выделили из себя реакции на «советское», то концентрация еврейских имен здесь будет еще большей, чем в «теле» в целом. Достаточно сказать, что самой ранней попыткой изобразительной формулировки советского, а не обыденного «вообще», была знаменитая «Помойка № 8» Оскара Рабина (1958), прямая предшественница «Расписания выноса помойного ведра» Кабакова. «Паспорт» Рабина продолжает тему советского порядка как маски хаоса и энтропии, прямо указывая на принуждение к отказу от еврейской национальности в советском социуме. В силу того, что евреям уже не в одном поколении предлагалось стать не евреями, а представителями «советского народа» в чистом виде, антропологическая и лингвистическая рефлексия характера советской общности была для них особенно продуктивным жестом. Илья Кабаков, Эрик Булатов, Виталий Комар и Александр Меламид открыли новые стратегии в анализе, гиперболизации и нейтрализации своей коммуникации с советской властью. У этого течения были явные западные параллели и предшественники, но повлиявший на него поп-арт далеко не обладал той иронической субверсивностью, с которой «тело» связало интерес к повседневной социальности советского мира. Через страх смерти и отвращение эта коллективная рефлексия «советского» в 1970-е годы привела к освобождающему смеху и к снятию психологического заклятия, лежавшего на предыдущем поколении.

Примечания

1 Статья основана на докладе «Еврейские художники и русский авангард, 1950–1970-е годы», прочитанном в Иерусалимском университете. Я приношу свою благодарность Гиллелю Казовскому, а также Михаилу Гробману и Ирине Врубель-Голубкиной за предоставление материалов и консультации.

2 Михаил Гробман. Второй русский авангард // Зеркало (Тель-Авив), 2007, № 29. С. 54.

3 Социологическая модель «нейтрального общества» была предложена Якобом Катцем, см. Jacob Katz, “The Emergence of the Neutral Society” in Tradition and Crisis: Jewish Society at the End of the Middle Ages. Syracuse, New York: Siracuse University Press, 2000. P. 214–225.

4 Интервью автора с Алексеем Смирновым (2007) и его текст «О магическом символизме» того же года (архив автора). Теоретические тексты и манифесты Гробмана 1960–1970-х годов, где речь идет, в частности, о «магическом символизме», собраны и перепечатаны в книге: Лёля Кантор-Казовская. Гробман I Grobman. М.: НЛО, 2014. О Смирнове см.: Алексей Смирнов (фон Раух). Полное и окончательное безобразиe. Мемуары. Эссе. Тель-Авив — Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015.

5 См. один из таких портретов в кн.: Paul Seklocha, Igor Mead, “Unofficial Art in the Soviet Union”. University of California Press, 1967.

6 См. подробнее в моей статье: Lola Kantor-Kazovsky, “Vladimir Yakovlev in Grobman’s Collection in Tel Aviv and a Jewish Interpretation of the Avant-Garde Myth of Artistic Creation”. Ars Judaica 5 (2008), P. 93–112.

7 Жан-Франсуа Лиотар подробно исследовал значение иудейской «второй заповеди» «не создавай себе кумира и никакого подобия» в ее трактовке, разработанной Кантом в «Аналитике возвышенного», для превращения этого отказа в художественную стратегию авангарда в целом и Нью-Йоркской школы в частности. См.: Lyotard, J. F., “The Sublime and the Avant-garde”, in The Inhuman. Stanford: Stanford University Press, 1991. P. 89–107.

8 См. предисловие Лео Стейнберга к каталогу: The New York School: Second Generation. Paintings by Twenty-Three Artists (The Jewish Museum of the Jewish Theological Seminary of America, 1957); Harold Rosenberg, “Is there a Jewish Art?” in Discovering the Present: Three Decades in Art, Culture and Politics. Chicago: University of Chicago Press, 1973. P. 229–230.

9 Европейские критики, приезжавшие в Москву и писавшие о новых художниках, хотели видеть в Гробмане «нового Шагала». Гробман же считил в своих предшественниках Малевича, который видел параллель художественному творчеству в сотворении мира и творческих силах природы, то есть в тех же вопросах, которыми занимается каббала. Эта идея, которая звучит странно в контексте русского искусства, не случайно нашла полное понимание в Америке. Гробману была заказана статья о Малевиче для каталога первой же серьезной выставки русского авангарда, устроенной на Западе до перестройки: Grobman M. About Malevich. The Avant-Garde in Russia 1910–1930. New Perspectives. Los Angeles County Museum of Art,

July 8 – September 28, 1980, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C., November 20, 1980 – February 15, 1981. P. 25–27 (Эта статья воспроизведена в настоящем каталоге на с. 80–85). В The New York Times есть отзыв Хилтона Крамера на эту статью: Hilton Kramer, “The Mystical Basis of the Russian Avantgarde”, The New York Times, 20.07.1980.

10 Гершом Шолем. Основные течения в еврейской мистике. М.— Иерусалим: Мосты культуры — Гешарим, 2004. С 307.

11 Их знакомство состоялось в Иерусалиме в 1978 году при посещении Шолемом первой выставки основанной Гробманом группы «Левиафан».

12 Интервью с художником, 2012.

13 Владимир Янкилевский. И две фигуры… М.: НЛО, 2003. С. 39.

14 Lola Kantor-Kazovsky, “Dmitry Lion: Jewish Experience and the Philosophy of Drawing”, Jewish Art, 20–21 (1995/1996). P. 146–147. В переводе на русский язык и без иллюстраций статья была опубликована в ежегоднике «Вопросы искусствознания 8», 1996. С. 157–180. Из последователей Лиона в официальном искусстве наиболее известен Юлий Перевезенцев.

15 Илья Кабаков, Михаил Эпштейн. Каталог. Вологда: Герман Титов, 2010. С. 310–317.

16 Илья Кабаков / Борис Гройс. Диалоги. Вологда: Герман Титов, 2010. С. 8–9.

17 Илья Кабаков, Михаил Эпштейн. Каталог. С. 314; Ilya Kabakov, Installations 1983–2000. Catalogue raisonné. Vol. 2. P. 376–385.

18 Matthew Jesse Jackson, The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. Figs. 5, 6.

19 Илья Кабаков, Михаил Эпштейн. Каталог. С. 234–235. Об иллюстрациях Кабакова к этой и другим книгам еврейских писателей см.: Коно Вакана. Ося и его друзья: Илья Кабаков и еврейство // Новый филологический вестник, 10 (2009) / Научная электронная библиотека «КиберЛенинка» [интернет-ресурс]. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/osya-i-ego-druzya-ilya-kabakov-i-evreystvo (дата обращения 24 февраля 2015).

20 В то время Кабаков и Булатов находились под влиянием Фалька и мыслили в характерных для этой школы терминах «картины». Попытки создать картину или «шедевр», соединяющий «живопись Фалька и сюжет бесконечной глубины и значительности», по воспоминаниям Кабакова, заняли у него несколько лет. В своих воспоминаниях он не раскрывает сюжета, давая лишь понять, что были изображены бродячие комедианты с осликом на улице. Однако эскиз позволяет предположить влияние еврейской сценографии Фалька, и поэтому не исключено, что бродячие комедианты давали свой спектакль на улице «местечка». См.: Matthew Jesse Jackson, The Experimental Group, fig. 13; Илья Кабаков, 60-е – 70-е… Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: НЛО, 2008. С. 16–18. Эрик Булатов о том периоде, когда Кабаков был цели-

Footnotes

1 This article is based on a lecture, “Jewish Artists and the Russian Avant-Garde, 1950s–1970s,” delivered at Hebrew University. Many thanks to Hillel Kazovsky, as well as Michail Grobman and Irina Vrubel-Golubkina for materials and consultations.

2 Michail Grobman. “Vtoroi russky avangard” (“The Second Russian Avant-Garde”) // Zerkalo (Tel Aviv), 2007, № 29. P. 54. (Russian)

3 The “neutral society” as a sociological model was proposed by Jacob Katz. See Jacob Katz, “The Emergence of the Neutral Society” in Tradition and Crisis: Jewish Society at the End of the Middle Ages. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 2000. Pp. 214–225.

4 Author’s interview with Alexey Smirnov (2007) and his text “O magicheskom simbolizme” (“On Magic Symbolism”) (in the author’s possession). Grobman’s theoretical texts and manifestos from the 1960s and 1970s, in which he discusses magic symbolism, are collected and reprinted in: Lola Kantor-Kazovskaya. Grobman. Moscow: NLO, 2014. For Smirnov, see: Alexey Smirnov (von Rauch), Polnoe i okonchatelnoe bezobrazie. Memuary. Esse. (Complete and Utter Chaos. Memoir. Essays.) Tel Aviv — Yekaterinburg: Kabinet Ucheny, 2015. (Russian)

5 One such portrait can be found in: Paul Seklocha, Igor Mead, Unofficial Art in the Soviet Union. University of California Press, 1967.

6 For more details, see my article: Lola Kantor-Kazovsky, “Vladimir Yakovlev in Grobman’s Collection in Tel Aviv and a Jewish Interpretation of the Avant-Garde Myth of Artistic Creation.” Ars Judaica 5 (2008). Pp. 93–112.

7 Jean-François Lyotard carefully examined the meaning of the Second Commandment (“thou shalt not make unto thee any graven image”) in Kant’s formulation from Analytic of the Sublime, turning it into artistic strategy for the avant-garde, especially the New York School. See Lyotard, J. F., “The Sublime and the Avant-garde,” in The Inhuman. Stanford: Stanford University Press, 1991. Pp. 89–107.

8 See Leo Steinberg’s introduction to The New York School: Second Generation. Paintings by Twenty-Three Artists (The Jewish Museum of the Jewish Theological Seminary of America, 1957); Harold Rosenberg, “Is there a Jewish Art?” in Discovering the Present: Three Decades in Art, Culture and Politics. Chicago: University of Chicago Press, 1973. Pp. 229–230.

9 European critics who came to Moscow to write about new artists wanted to see Grobman as a “new Chagall.” Grobman listed Malevich among his predecessors. Malevich saw a parallel between artistic creativity, the Creation, and the creative powers of nature, concepts familiar to Kabbalah. It’s understandable that this idea, which sounds very strange in the Russian avant-garde context, was well received in America. Grobman was commissioned to write an article about Malevich for a catalog accompanying the first serious exhibition of Russian

avant-garde art held in the West prior to perestroika: Grobman M. About Malevich. The Avant-Garde in Russia 1910–1930. New Perspectives. Los Angeles County Museum of Art, July 8 – September 28, 1980, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C., November 20, 1980 – February 15, 1981. Pp. 25–27 (The article is published in this catalog on pp. 80–85). A review by Hilton Kramer appeared in The New York Times: “The Mystical Basis of the Russian Avantgarde,” The New York Times, 20.07.1980.

10 Gershom Scholem. Major Trends in Jewish Mysticism. Moscow — Jerusalem: Mosty kulturny — Gesharim, 2004. P. 307.

11 They first met in 1978 in Jerusalem when Sholem attended the first exhibition of Leviathan, an art group Grobman founded.

12 Interview with the artist, 2012.

13 Vladimir Yankilevsky. I dve figury… (And the Two Figures…) Moscow: NLO, 2003. P. 39. (Russian)

14 Lola Kantor-Kazovsky, “Dmitry Lion: Jewish Experience and the Philosophy of Drawing,” Jewish Art, 20–21 (1995/1996). Pp. 146–147. The article was published in Russian without illustrations in the annual “Voprosy iskusstvoznania 8” (1996). Pp. 157–180. Lion’s best-known protégé among official artists is Yuly Perevedentsev.

15 Ilya Kabakov, Mikhail Epshtein. Katalog (Catalog). Vologda: German Titov, 2010. Pp. 310–317. (Russian)

16 Ilya Kabakov / Boris Groys. Dialogi (Conversations). Vologda: German Titov, 2010. Pp. 8–9. (Russian)

17 Ilya Kabakov, Mikhail Epshtein. Katalog (Catalog). Pp. 314; Ilya Kabakov, Installations 1983–2000. Catalogue raisonné. Vol. 2. Pp. 376–385. (Russian)

18 Matthew Jesse Jackson, The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. Figs. 5, 6.

19 Ilya Kabakov, Mikhail Epshtein. Katalog. Pp. 234–235. For more on Kabakov’s illustrations for this and other books by Jewish writers, see: Kono Vakana. “Osya i ego druzya: Ilya Kabakov i evreistvo” (“Osya and His Friends: Ilya Kabakov and Jewry”). // Novy filologichesky vestnik, 10 (2009) / KiberLeninka electronic academic library [Internet resource]. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/osya-i-ego-druzya-ilya-kabakov-i-evreystvo (accessed on February 24, 2015) (Russian)

20 Kabakov and Bulatov were at that time under the influence of Falk and thought about “paintings” in terms characteristic of this school. Kabakov recalls spending several years trying to create a painting or “masterpiece” that united “Falk’s style and the idea of limitless depth and meaning.” He doesn’t reveal the subject, saying only that it included itinerant clowns with a donkey on a street. Judging by a sketch, however, we can presuppose the influence of Falk’s Jewish scenog-

ком погружен в исследование еврейства и своей связи с ним, см.: Amei Wallach, Ilya Kabakov: The Man Who Never Threw Anything Away. New York: Harry N. Abrams, 1996. P. 33.

21 О пустоте у Кабакова написано много, и я не буду повторять того, что уже прописано другими. См., в частности, специальное эссе Михаила Эпштейна «Пустота как прием: слово и изображение у Ильи Кабакова» в кн.: Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. С. 233–269.

22 В диалоге с Б. Гройсом «Пустота»: Илья Кабаков / Борис Гройс. Диалоги. С. 69.

23 Там же. С. 71.

24 Полностью это новое понимание пустоты изложено Кабаковым в специальном эссе «О пустоте», которое в период написания этой статьи было мне доступно только в переводе на английский язык. См. Ilya Kabakov On the Subject of “The Void” // Monument to Transformation 1989–2009 [электронный ресурс]. URL: http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/v/void/on-the-subject-of-the-void-ilya-kabakov.html (дата обращения 24 февраля 2015). Опубликовано в кн. Ross, David, ed. Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism. Boston, 1990.

raphy, and therefore it’s possible that the clowns are performing on the street. See Matthew Jesse Jackson, The Experimental Group, fig. 13; Ilya Kabakov, 60-ye – 70-ye: Zapiski o neofitsialnoi zhizni v Moskve (1960s–1970s: Essays on Moscow Non-Official Life) Moscow. NLO, 2008. Pp. 16–18. Erik Bulatov recalls the period when Kabakov was immersed in the study of Judaism and his connection to it. See: Amei Wallach, Ilya Kabakov: The Man Who Never Threw Anything Away. New York: Harry N. Abrams, 1996. P. 33.

21 Much has been written about Kabakov and emptiness. See in particular Mikhail Epshtein’s essay “Pustota kak priem: slovo i izobrazhenie u Ilii Kabakova” (“Emptiness as a Technique: Word and Image in Ilya Kabakov”) in Postmodern v russkoi literature. Moscow: Vysshaya Shkola, 2005. Pp. 233–269. (Russian)

22 From a conversation with Boris Groys entitled “Pustota” (The Void) in Ilya Kabakov / Boris Groys. Dialogi. P. 69. (Russian)

23 Ibid. P. 71.

24 Kabakov presents entirely new conception of emptiness in his essay “O pustote” which was available to me only in English translation while I was preparing this article. See: Ilya Kabakov On the Subject of “The Void” // Monument to Transformation 1989–2009 [electronic resource]. URL: http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/v/void/on-the-subject-of-the-void-ilya-kabakov.html (accessed February 24, 2015). Published in Ross, David, ed. Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism. Boston, 1990.

Библейское строение квадрата

Малевич умер, прах его скрыли и забыли о нем. Живая душа Малевича скитается с тех пор, но нет ей любви и нет ей родственности. После лет забвения взяли имя Малевича, облепили разноцветными бумажками и если бы могли откопать его тело, — то сожрали бы его, как лакомое и модное блюдо.

Малевич — мода, Малевич — предмет рыночных спекуляций, Малевич — тема литературных антропофагов — такого Малевича нет, не было и не будет. Подлинный Малевич — революционер и пророк — до сих пор наглухо скрыт от глаз и пальцев сытых интеллектуалов. Чтобы понять Малевича, необходимо понять дух и букву революционно-мистического созидания мира.

Основная и грубая ошибка всех почти без исключения исследователей русского авангарда в том, что они, как некогда Линней в естествознании, определяют духовную связь явлений искусства по внешним формальным признакам, не понимая внутренней логики направления. Таким образом Малевич попал в конструктивисты, в те самые конструктивисты, которые были не только ему чужды, но и, более того, с которыми он боролся всю жизнь. Нет ничего удивительного, что наше потребительское общество в лице потребительски настроенных историков искусства предпочитает считать Малевича праотцом холодильника или сушилки для волос и полностью игнорирует и не понимает того факта, что Малевич является одним из пророков XX века.

Величие конструктивизма заключается в его революционной практике. Конструктивизм есть борьба с аристократической вычурностью, конструктивизм есть знак высшего развития капиталистического общества, конструктивизм и социализм — родные братья. «Конструктивизм — стройное дитя индустриальной культуры», — говорит Алексей Ган. Конструктивизм видоизменяет формы, он работает бескорыстно во имя социального идеала. Конструктивизм в состоянии построить дом для не родившегося еще человека, ибо конструктивизм пришел из науки, из точной мысли, из технологии. А наука бесстрашна, она намного обогнала человечество и ее не волнует, что атомной энергией распоряжаются орангутанги и что программы электронно-счетным машинам дают носороги. Величие конструктивизма, как и величие юриспруденции, в том, что он работает на общество, но независим от него. Конструктивизм не вмешива-

The Square as a Biblical Construction

Malevich died, his remains were hidden and he was forgotten. Malevich's living soul has been wandering ever since, though without its love and without its affinities. After years of oblivion, people seize the name of Malevich, stick to it like pieces of colored paper, and if they could have his body exhumed from the grave, would gorge on it as on a dainty and fashionable dish.

Malevich is a trend, Malevich is a topic of market speculation, Malevich is a theme for literary cannibals. Such a Malevich does not exist, nor did it, nor will it. The real Malevich, the revolutionary and prophet, has up to now been hermetically sealed off from the gaze and satisfied finger of the intellectual. In order to comprehend Malevich, it is necessary to comprehend the spirit and the letter of the mystic-revolutionary.

A crude and fundamental mistake almost all investigators of the Russian avant-garde make is that they — as Linnaeus did in the natural sciences — define as spiritual the obvious connection between art and external formal signs, without understanding the inner logic. In that way Malevich fell in with the constructivists — the very constructivists who were not only alien to him, but against whom he fought his whole life. It is not in the least surprising that in our consumer society, in the face of consumer appeal, art historians prefer to regard Malevich as a forefather of the refrigerator or hair-dryer and completely ignore, and can't comprehend, the fact that Malevich is one of the great prophets of the 20th century.

The greatness of constructivism is in its revolutionary practice. Constructivism is the struggle against aristocratic pretentiousness, it is the symbol of the lofty development of capitalist society. And constructivism and socialism are brothers. "Constructivism is the well-formed child of industrial culture," Alexei Gan says. It changes forms, working disinterestedly in the name of social ideals. Constructivism is the condition of building a house for the as-yet unborn man, because constructivism comes from science, from precise thoughts, from technology. And science is indifferent, it outdistances humanity and is not rattled that atomic energy is controlling orangutans and that computer-electronic programs are feeding rhinoceroses to the machine.

ется во внутреннюю духовность человечества, он только создает материальные формы, максимально удобные для цивилизации. Малевич и супрематизм — все иначе, все наоборот.

Линия у Малевича — это не признак логики, это признак духовной чистоты. Черный квадрат Малевича — это символ духовного строительства, не физического. Малевич есть плоть от духовной плоти и кровь от духовной крови библейских пророков. Поиски Малевича — это поиски Бога, далекие от поэзии технологической мысли; и не потому, что Малевич презирал или игнорировал технологию, но потому, что он стремился к переустройству, прежде всего, внутреннего мира человека. Конструктивизм есть мера, Малевич стремился к безмерному.

«Ничего отдельного не существует, и потому нет и не может быть предметов и вещей, и потому безумна попытка достигать их», — говорит Малевич. А Татлин в это же время двигается к вещи, к предмету, к практической эстетике, ибо верит в ее благотворное влияние на общество.

«Первый лозунг конструктивизма — долой спекулятивную деятельность в художественном труде», — прокламирует Ган. Малевич же настаивает, что искусство не есть делание вещей, но в первую очередь — спекулятивное мышление. Искусство-мысль, против искусства-вещи.

В то время как конструктивисты объявили «непримиримую войну искусству» (А. Ган) и провозгласили «интеллектуально-материальное производство» (А. Ган), Малевич объявил непримиримую войну вещи во имя чистой Божественной мысли. Когда Малевич говорит: «Ниспровержение старого мира искусства да будет вычерчено на ваших ладонях» — это не есть отрицание стиля во имя иного стиля, не есть ломка вещи во имя новой вещи, как у конструктивистов, — это есть ниспровержение искусств, цель которых — вещь. То есть, по Малевичу, конструктивизм — это тоже старый мир искусств, ибо борьба конструктивизма с барокко вытекает не из разницы духовных структур, но из эдипова комплекса новой культуры.

Конструктивисты были великими детьми своего времени, детьми новой социально-идеологической эпохи. Конструктивисты родились в недрах капиталистического искусства, чтобы объявить войну родившему их чреву. Малевич, при всей его связанности и неразрывности с революционной эпохой, есть тип провидца и жреца, духовному взору которого раскрыты вневременные перспективы человеческого бытия.

Конструктивизм есть строительство нового мира в муках отрицания, супрематизм — принципиально отличная от стандарта установка. Супрематизм есть своего рода художественный иудаизм, не имеющий и тени соприкосновения с языческим поклонением вещественному миру. Супрематизм

The greatness of constructivism, like the greatness of law, is that it works on society but is independent of it. Constructivism doesn't meddle with the inner spirituality of mankind; it simply creates the material forms that are of maximum convenience to civilization. Malevich and suprematism: everything's opposite, everything's the other way round.

Malevich's line is not a sign of logic, it is a sign of spiritual purity. Malevich's "Black Square" is a symbol of spiritual, not physical construction. Malevich is a body with the spiritual flesh and blood of a biblical prophet. A search for Malevich is a search for God, far from the poetry of technological minds. But this is not because Malevich shunned or ignored technology, but because he wanted, first of all, to reconstruct man's inner world. Constructivism is the measure, and Malevich craves the immeasurable.

"Nothing exists individually, and that's why perhaps there's no such thing as objects or things, and why it's crazy to try to attain them," says Malevich. But Tatlin at the same time moves toward things, as a practical aesthetic, because he believes in their beneficial influence on society.

"The first watchword of constructivism is 'down with speculative activity in artistic work,'" proclaims Gan. Malevich had already insisted that art is not "doing things" but, as a first priority, speculative thinking. Art-thought against art-things.

At a time when constructivists announced an "irreconcilable war on the arts" (Gan) and proclaimed "intellectual-material production" (Gan), Malevich announced an irreconcilable war on things in the name of pure, divine thought. When Malevich says, "May the overthrow of the old world of art be penciled on your palms," it is not the negation of a style in the name of some other style. It's not the demolition of things in the name of new things, as with the constructivists. It is the subversion of the art-aim of things themselves. To Malevich, constructivism is also the old world of art because the struggle of constructivism with the Baroque ensues not from spiritual differences of structure but from the Oedipus complex of a new culture.

The constructivists were the great children of their day, the new socio-ideological children of the epoch. They were conceived in wombs of capitalist art in order to declare natural war on their bellies. In all of his relations with the revolutionary epoch, Malevich is a kind of prophet and priest whose spiritual gaze reveals the supra-temporal perspective of human existence.

Constructivism is the building of the new world via the suffering of negation. Suprematism is fundamentally different from standard aims. Su-

есть путь к Богу. Мир в слепоте своей не увидел, что Малевич давно вышел за пределы искусства, Малевич построил визуально-мистическую систему, цель которой — моральное усовершенствование и движение по пути к Абсолюту. После раннего христианства Малевич есть второй опыт проникновения идеи абсолютного Бога в языческую среду. И снова, как некогда, это произошло во время наибольшей духовной смуты и неопределенности в жизни человечества.

«Что же возможно обнять, когда не существует ни линии, ни плоскости, ни объема; нет того, что возможно обмерить, и потому геометрия — условная видимость не существующих фигур», — так Малевич возвращает геометрию из области вещности в область чистых и абсолютных мистических переживаний.

«Человек, держащий зерно, держит вселенную и в то же время не может ее разглядеть...», — говорит Малевич. Черный квадрат есть то зерно, которое, являя собой вселенную, до сих пор скрыто от глаз досужих исследователей, которые пытаются вдолбить в наши головы, что этот самый «черный квадрат» — не что иное, как первоначальный эскиз чернильницы, унитаза или парохода, то есть конструктивный элемент, позволяющий построить вышеозначенные предметы.

«Природа скрыта в бесконечности и многогранности и не раскрывает себя в вещах...» — этим Малевич сказал многое, в этих словах кроется и его отношение к философии технологии. «То, что называем действительностью, — бесконечность, не имеющая ни веса, ни меры, ни времени, ни пространства, ни абсолютного, ни относительного, никогда не очерченного в форму. Она не может быть ни представляемой, ни познаваемой», — такими словами Малевич прощается со своей бывшей профессией художника, и отсюда начинается таинственный путь, роднящий его с монахами Рублевым и Савонаролой. Конструктивизм повернул искусство лицом к жизни, супрематизм — есть поворот искусства к Вечному.

«Через все свои производства он (человек. — М. Г.) в надежде достигнуть Бога или совершенства собирается достигнуть трона мысли, как абсолютного конца, на котором он уже не как человек будет действовать, но как Бог, ибо он воплотится в Него, станет совершенством» — вот ключ к тому, как понимал Малевич свою работу. Искусства и производства есть, в понимании Малевича, путь к достижению духовного совершенства, то есть путь к сверхчеловеку и сверхчеловеческому обществу. Там, где конструктивисты останавливаются, совершив гигантскую работу, — Малевич продолжает свой путь, не останавливаясь ни на минуту. Конструктивизм есть чистое мечтание и работа молодости, супрематизм — зрелая мистическая программа совершенствования.

prematism has a kind of artistic Judaism, though it does not have a shadow of contact with the pagan worship of the thing-dom of the world. Suprematism is a way to God. The world in its blindness did not see that Malevich had long before gone beyond the limits of art to create a visual-mystical system whose aim was moral improvement and movement along paths to the Absolute. After an early Christianity, Malevich had a second experience, full of a feeling for the idea of an absolute God in pagan surroundings. And once again, this is articulated in a period of great spiritual upheaval and uncertainty.

“What can one embrace when neither line, nor plane, nor volume exists, when nothing can be measured, and geometry is thus conditioned visibility, not existing shape.” In this way, Malevich recalls geometry from the province of prophecy to the region of pure and absolute mystic experience.

“The man holding the seeds holds the universe, but at the same time cannot see it,” Malevich says. The black square is the seed that shows the same universe that until now has been hidden from view by idle critics who try to drum into our heads the fact that this same “black square” was nothing but a rough sketch of an inkstand, a bedpan, or a steamship. In short, that a constructive element had been permitted in building the aforementioned objects.

“Nature is hidden in the infinite and many-sided and does not reveal itself in things.” Malevich says much here, with words that shape his attitude toward a philosophy of technology. “What in reality we call infinity is not a so-called weight, or measure, or time, or space, or the absolute, or the relative as it is sketched into a shape. It can be neither represented nor conceived.” With these words Malevich is forgiven his former artistic pronunciations, because from here his own mysterious path to the monk Rublev and Savonarola begins. Constructivism turned the face of art toward life. Suprematism is art turned toward eternity.

“Through all his productions, [man] in the hope of arriving at God or perfection seeks to attain the throne of thought as the absolute way in which he will act not as a man but as a god, because on it he is incarnated, becoming ideal.” This is the key to the way Malevich understood his work. Art and production are Malevich’s understanding of the way to the attainment of spiritual perfection, for human beings and for society. Just when constructivists were stopped, Malevich accomplished gigantic work, continuing, not letting up for an instant. Constructivism is the pure dream and the work of youth, suprematism is the mature, mystic program of perfection.

«К абсолютной мысли движется человечество через свои производства...» — так Малевич возвышает вещь и так определяет ее временное и второстепенное место. В этих словах кроется одна из причин, почему у себя в стране Малевич до сих пор остается объектом наиболее ожесточенных нападок. Советские партийные идеологи, как это ни парадоксально, выказывали большую интеллектуальную зрелость, чем западные историки изобразительного авангарда. Малевич не был признан в России, несмотря на тотальные реабилитации целых художественных стилей 1920-х годов, потому что в Малевиче за художником партийные власти видели революционного философа-мистика, идеологически вредного им и опасного. «И думается многим, — говорит Малевич, — в особенности социалистам, что искусство для того, чтобы писать понятные бублики — тоже полагают, что автомобили и вся техническая жизнь служит только для удобства экономического харчевого дела».

«Совершение актов в чистой мысли достигнет того, что мысль будет средством перевоплощений...» — так Малевич погружается в пучину практической мистики, так он словом и делом преодолевает насильственные рамки системы, имеющей предел, так Малевич принимает искус богоборчества в библейском духе. И супрематические построения Малевича есть не что иное, как та же самая попытка преодоления времени и пространства визуальными средствами, то есть опыт воспитания сверхчеловеческого сознания, и он неоднократно пишет об этом и подчеркивает это, и вместе с этим, следовательно, прямо противопоставляет свое учение идеологии конструктивизма.

Малевич идет дальше и отождествляет поклонение технологии — язычеству, где место божка заняли фабрика или научная мысль, преодолевающая физическую слабость человечества. Малевичу, как подлинному мистика, глубоко чужд дуализм такого состояния, где религия занята проблемами духа, а технология есть голое тело физической жизни. Духовное и материальное у Малевича есть нечто единое и не противоречащее друг другу, то есть начала не враждебные, но существующие в целом и неделимом. Расшифровка зримого и осязаемого мира есть расшифровка духовных и вечных проблем бытия. Проблемы Малевича — это проблемы религиозного философа, но не социального работника — в этом кардинальное отличие супрематизма от конструктивизма. Прямой угол, линия, круг — это лишь общие исходные материалы двух великих движений мысли — супрематизма и конструктивизма, но цели различны, методы различны и только стили незрячим кажутся тождественными. «И так один человек строит жизнь или здание на материальном законе или реальности, другой на духовном, и оба видят, но видит

“Mankind moves toward absolute thought through its productions.” Thus Malevich at once uplifts the object and reveals its temporal and secondary place. These words are one of the reasons why Malevich was the object of violent attacks in Russia at this time. Soviet party ideologues — however paradoxical this may seem — demonstrated greater intellectual maturity than Western historians of the artistic avant-garde. Malevich was not recognized in Russia, despite his total vindication of all the artistic styles of the 20th century, because for party artists the mystical philosophy of Malevich appeared ideologically harmful and dangerous. “And many thought,” Malevich says, “that socialist art meant drawing intelligible donuts; moreover, they thought that cars and the rest of technological life served merely for the convenience of economic coffee-shop affairs.”

“The perfection of action into pure thought will be attained when thought is the means of reincarnation.” Malevich is thus immersed in the chasm of practical mystics, and with word and gesture he overcomes the violent limits of the system and takes on the God-wrestling temptations of a biblical soul. So the suprematist construction of Malevich is nothing else but this same attempt at conquering time and space by visual means, which is the experience of teaching the consciousness of the superman. Art for Malevich is the instrument of religious consciousness; he writes repeatedly of it, underlines it, and together with it unceasingly and definitively opposes the instuction of constructivist ideology.

Malevich goes further, identifying the worship of pagan-technology that replaces God with a system of scientific thought that overcomes the physical weakness of humanity. He shuns, like an authentic mystic, the profound dualism of such a condition, one in which religion takes possession of the problems of the spirit, yet technology is the naked body of physical life. Malevich is both spiritual and material, an idea that is unique: two principles that do not clash one with another, that are not born hostile but exist in wholeness and indivisibility. He deciphers the observed and tangible world, the code of the spiritual and eternal problem of existence. Malevich’s problems are the problems of a religious philosopher, not a social worker, and this is the cardinal distinction between suprematism and constructivism. The right angle, the line, the circle are the general material results of two great movements of thought, suprematism and constructivism, but with different aims, different methods, with only style seeming to be the identifying invisible link. “Thus one man constructs a life or building

материалист то, что человек с духовным реализмом строит здание без крепкого фундамента, даже вовсе не верит, что существует фундамент; другой то же видит у материалиста, в результате объективной реальности для них не существует, у каждого своя субъективная». Выход из тупика субъективизма Малевич видит в возвращении к религиозному сознанию с багажом технической мысли.

«Одинаково высоко Бог совершенства Религиозного и Гражданского техникумов...» — эта идея мистического единства мира ставит Малевича над христианским дуализмом и над языческой страстью социализма (выразителем коей был конструктивизм). Малевич создал термин «возбуждение» — и этот термин является ключом для понимания стиля супрематизма как стиля, отличного от других геометрий.

Опыт конструктивизма весь построен на высшей логике, ибо — по мысли конструктивиста — логическая структура организованного пространства ведет к нравственному и социальному счастью. В геометрии конструктивисты нашли альтернативу несправедливости, в точных формах, наполненных краской, воздухом и солнцем, конструктивисты искали лекарство от человеческих несовершенств. Принцип конструктивных построений противоположен пластическому опыту доконструктивистского мира.

Там земное тяготение — было враг. Там ошибка вавилонского строительства — насилие над телом, пренебрежение к земле, ненависть к весу, попытка всеми средствами (а средства не были найдены) оторваться от земли, и в итоге — нечеловеческая нежилая красота готики и ложь барокко. Вектор борьбы был всегда — к небу. Конструктивисты первые освободились от «вавилонского» комплекса, от «небесной паранойи». Конструктивисты внесли в мир парадоксальный, на первый взгляд, вектор — к земле. Конструктивисты были первыми, не постыдившись своей матери Геи, и она не замедлила дать им, как Антею, новый стиль, новую свободу, новую силу. Там, где люди пытались преодолеть силу земного притяжения, конструктивисты заставили ее работать на себя. Раньше в воздухе висели только ангелы; конструктивисты повесили в воздухе целые организованные комплексы. Земное тяготение обернулось другом человечества.

Малевич со своим термином «возбуждения» и своим пластическим опытом равно далек как от Вавилона, так и от преодоления «вавилонского» комплекса. Пластическая динамика Малевича никогда не нарушает линию земного притяжения и никогда не движется согласно с ней. Даже в ранних работах Малевича мы наблюдаем космогонические композиции, базирующиеся на внутренних волевых связях. «Возбуждение» есть та сила свободного волевого творчества, которая уподобляет человека Богу.

according to material laws or realities, another according to spiritual ones: they can both see, but the materialist sees that the man with spiritual realism builds a building without a solid foundation, and doesn't even believe a foundation exists. The other, meanwhile, observes the materialist: the objective results of his realities don't exist because there is only subjectivity for everybody." Malevich sees a way out of subjectivism's blind alley by an increase of religious consciousness through the baggage of technical thoughts.

"The unique superior God is the ideal of the religious and civic colleges." This mystic idea of the unified world puts Malevich above Christian dualism or pagan passion for socialism (a passion expressed as constructivism). Malevich creates the term "excitation," and this term appears as a key to understanding constructivist style as distinct from other geometries.

All constructivist experience is created by a higher logic, because in constructivist thought the logical structure of organized space is concerned with the control of morality and socialist happiness. Through geometry the constructivists arrived at the alternative to injustice, in precise shapes filled with color, air and sunlight. The constructivists searched for the medicine for human imperfection. Constructivist principles built a contrast to the plastic experience of the pre-constructivist world.

There the Earth's gravity was the enemy. There was the error in Babylonian construction — violence over the body, contempt for the earth, hatred of weight, attempts by all means (and the means were not found) to get off the ground. And in the end, there lay the inhuman beauty of the Gothic and Baroque. The vectorial struggle has always been toward the sky. Constructivists were first freed from the "Babylonian complex," then from "celestial paranoia." Constructivists have in the world, paradoxically at first glance, a vector toward the ground. Constructivists were the first to not be ashamed of their mother Gaia, and she did not hesitate to give them, as Antaeus, a new style, a new freedom, a new force. Where people have tried to overcome the force of gravity, constructivists make it work for them instead. Before only angels hung in the air. Now constructivists hung whole organized complexes in the air. Earth's gravity turned into another humanity.

With his terminological "excitation" and his plastic experience, Malevich was equally far from Babylon and overcoming the "Babylonian complex." Even in early Malevich work, we observe cosmogonic compositions based on inner volitional connections. "Excitation" is the free creative power that

Так Малевич терминологически интерпретирует библейское «по образу и подобию Божьему».

В любом творчестве композиция является наиболее прозрачным и объемлющим отражением мирозерцания. Диагональная динамика Малевича есть отражение философии «возбуждения», а в мнимом параллелизме композиций Малевича кроется отрицание логики во имя интуиции. Но наиболее важным и скрытым элементом супрематической композиции является движение вне логики центра притяжения, которое выражается в систематизированной энергетической вибрации плоскости как пространства. Плоскость, преобразованная в энергетический сгусток, материя, волей человека преобразованная и приближенная к Истине, воспринимаемая не только глазом, но и душой, магически апеллирующая, — вот что кардинально отличает практическую мистику Малевича от социоматематики технологистов.

«Погоня за совершенной культурой напоминает мальчика, выдувающего мыльный пузырь...» — так Малевич определяет мир искусства во имя искусства. Малевич бросил наше сознание за пределы детских игр с искусством, за пределы утилитаризма и потребительства, за пределы царства вещи.

«Сегодня интуиция мира меняет систему нашего зеленого мира мяса и кости, происходит новый экономический порядок сложения рывков нашего творческого мозга для совершения дальнейшего плана своего продвижения в бесконечное, в том лежит философия современности, по которой должны двинуться наши творческие дни», — эти слова Малевича продолжают быть актуальными и сегодня.

Иерусалим, 1980

Впервые опубликовано на английском языке в каталоге The Avant-Garde in Russia 1910–1930. New Perspectives. Los Angeles County Museum of Art, July 8 – September 28, 1980; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C., November 20, 1980 – February 15, 1981. P. 25–27.

assimilates man with God. Thus the terminological Malevich interprets the biblical "according to the form and in the image of Divinity."

In any creative composition there is the most transparent and ambient outlook. Malevich's diagonal dynamic is a reflection on the philosophy of "excitement," and Malevich's alleged parallelism compositions are the key to the negation of logic in the name of intuition. But the most important and hidden suprematist composition is a movement outside the logic of the center of gravity, which is expressed in a systematic energy vibration of the plane as space. The plane converted into an energy clot, matter, the will of man transformed and an approximation to the Truth are all perceived not only by the eye but also by the soul, which is called upon magically. That is what differentiates Malevich's practical mysticism from socio-mathematic technologists.

"Thus pursuit of an ideal culture brings to mind a boy blowing soap bubbles." Thus Malevich defined the world of art in the name of art. He flung our consciousness to the limits of the childlike play of art, to the limits of utilitarianism and consumerism, to the limits of the kingdom of things.

"Today, an intuition in the world changes the system of our green world of flesh and bone, resulting in a new economic order, the constitution of which is mined by our creative brains for the perfecting — according to subsequent plans — of its progress into the illimitable, where the philosophy of contemporaneity reposes, where the just are setting our creative days in motion." These words from Malevich continue to be relevant today.

Jerusalem, 1980

This text was first published in English in The Avant-Garde in Russia 1910–1930. New Perspectives. Los Angeles County Museum of Art, July 8 – September 28, 1980; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C., November 20, 1980 – February 15, 1981. Pp. 25–27.



Владимир Вейсберг

Яблоки
1956
Холст, масло. Sepherot Foundation
(Liechtenstein)

Vladimir Weisberg

Apples
1956
Oil on canvas. Sepherot Foundation
(Liechtenstein)



Владимир Вейсберг
Натюрморт с геометрическими фигурами
1978
Холст, масло. Tsukanov Family Foundation

Vladimir Weisberg
Still Life With Geometric Figures
1978
Oil on canvas. Tsukanov Family Foundation



Михаил Гробман

Иерусалимская конструкция
1978
Фанера, акрил. Собрание автора
© Михаил Гробман

Michail Grobman

Jerusalem Construction
1978
Acrylic on plywood. Artist collection
© Michail Grobman



Михаил Гробман

Слово
1978
Фанера, акрил. Собрание автора
© Михаил Гробман

Michail Grobman

Word
1978
Acrylic on plywood. Artist collection
© Michail Grobman

Михаил Гробман

Портрет еврея
1960
Бумага, акварель, гуашь. Собрание автора
© Михаил Гробман

Michail Grobman

Portrait of a Jew
1960
Watercolor, gouache on paper. Artist collection
© Michail Grobman





Юрий Злотников

Без названия. Из серии «Сигнальная система»
1957–1962
Бумага, гуашь, темпера. Московский музей современного искусства
© Юрий Злотников

Yuri Zlotnikov

Untitled. From the series “Signal System”
1957–1962
Gouache, tempera on paper. Moscow Museum of Modern Art
© Yuri Zlotnikov



Юрий Злотников

Без названия. Из серии «Сигнальная система»
1957–1962
Бумага, гуашь, темпера. Московский музей современного искусства
© Юрий Злотников

Yuri Zlotnikov

Untitled. From the series “Signal System”
1957–1962
Gouache, tempera on paper. Moscow Museum of Modern Art
© Yuri Zlotnikov



Оскар Рабин

Рубль
1966
Холст, масло. Tsukanov Family Foundation
© О.Я. Рабин, РАО (Москва)

Oscar Rabin

Ruble
1966
Oil on canvas. Tsukanov Family Foundation
© O.Y. Rabin, RAO (Moscow)



Оскар Рабин

Неправда
1975
Холст, масло. Tsukanov Family Foundation
© О.Я. Рабин, РАО (Москва)

Oscar Rabin

Untruth
1975
Oil on canvas. Tsukanov Family Foundation
© O.Y. Rabin, RAO (Moscow)



Михаил Рогинский

Натюрморт с кувшином
1966
Холст, масло. Собрание Екатерины
и Владимира Семенихиных

Mikhail Roginsky

Still Life With Pitcher
1966
Oil on canvas. Ekaterina and Vladimir
Semenikhin collection

Борис Турецкий

Без названия. Из серии «Структура + пространство»

1957–1959

Бумага, тушь. Музей актуального искусства ART4.RU, Москва

Boris Turetsky

Untitled. From the series "Structure + Space"

1957–1959

China ink on paper. ART4.RU Museum of Contemporary Art, Moscow





Михаил Шварцман
Примула
1974
Холст, масло. Частное собрание
© Фонд наследия Михаила Шварцмана

Mikhail Shvartsman
Primula
1974
Oil on canvas. Private collection
© Shvartsman Heritage Art Foundation



Михаил Шварцман
Серафим
1973
Холст, масло. Музей актуального искусства
ART4.RU, Москва
© Фонд наследия Михаила Шварцмана

Mikhail Shvartsman
Seraphim
1973
Oil on canvas. ART4.RU Museum
of Contemporary Art, Moscow
© Shvartsman Heritage Art Foundation



Эдуард Штейнберг

Композиция
1970
Холст, масло. Собрание Екатерины
и Владимира Семенихиных

Eduard Steinberg

Composition
1970
Oil on canvas. Ekaterina and Vladimir
Semenikhin collection



Эдуард Штейнберг

Посвящение Кабакову
1975
Холст, масло. Музей актуального искусства
ART4.RU, Москва

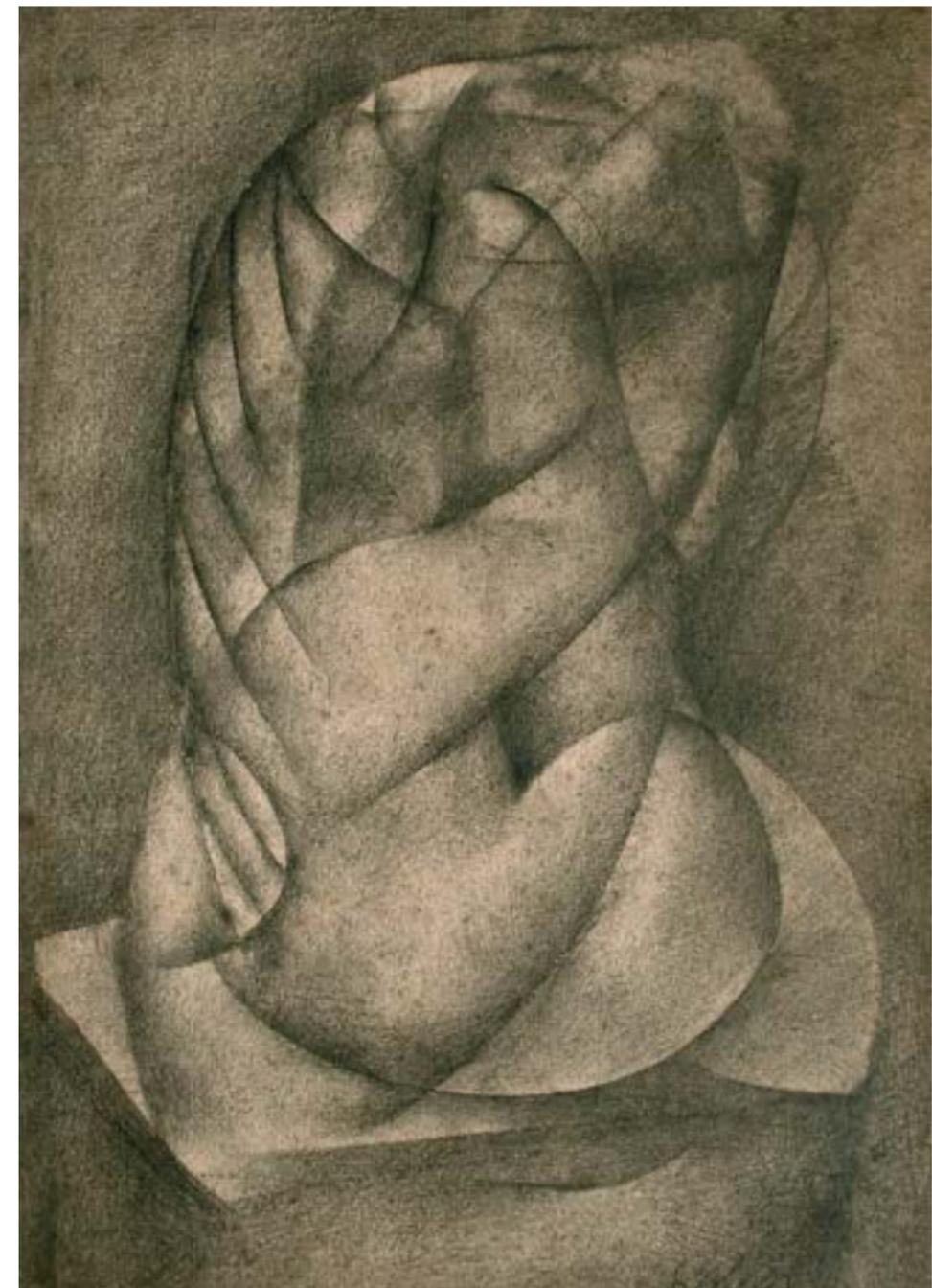
Eduard Steinberg

Dedication to Kabakov
1975
Oil on canvas. ART4.RU Museum
of Contemporary Art, Moscow



Владимир Яковлев
Композиция
1959
Картон, масло. Собрание Михаила Гробмана

Vladimir Yakovlev
Composition
1959
Oil on cardboard. Michail Grobman collection



Владимир Яковлев
Скульптура
1959
Бумага, карандаш. Собрание Михаила Гробмана

Vladimir Yakovlev
Sculpture
1959
Pencil on paper. Michail Grobman collection



Владимир Яковлев
Синий цветок
1968
Бумага, гуашь. Собрание Михаила Гробмана

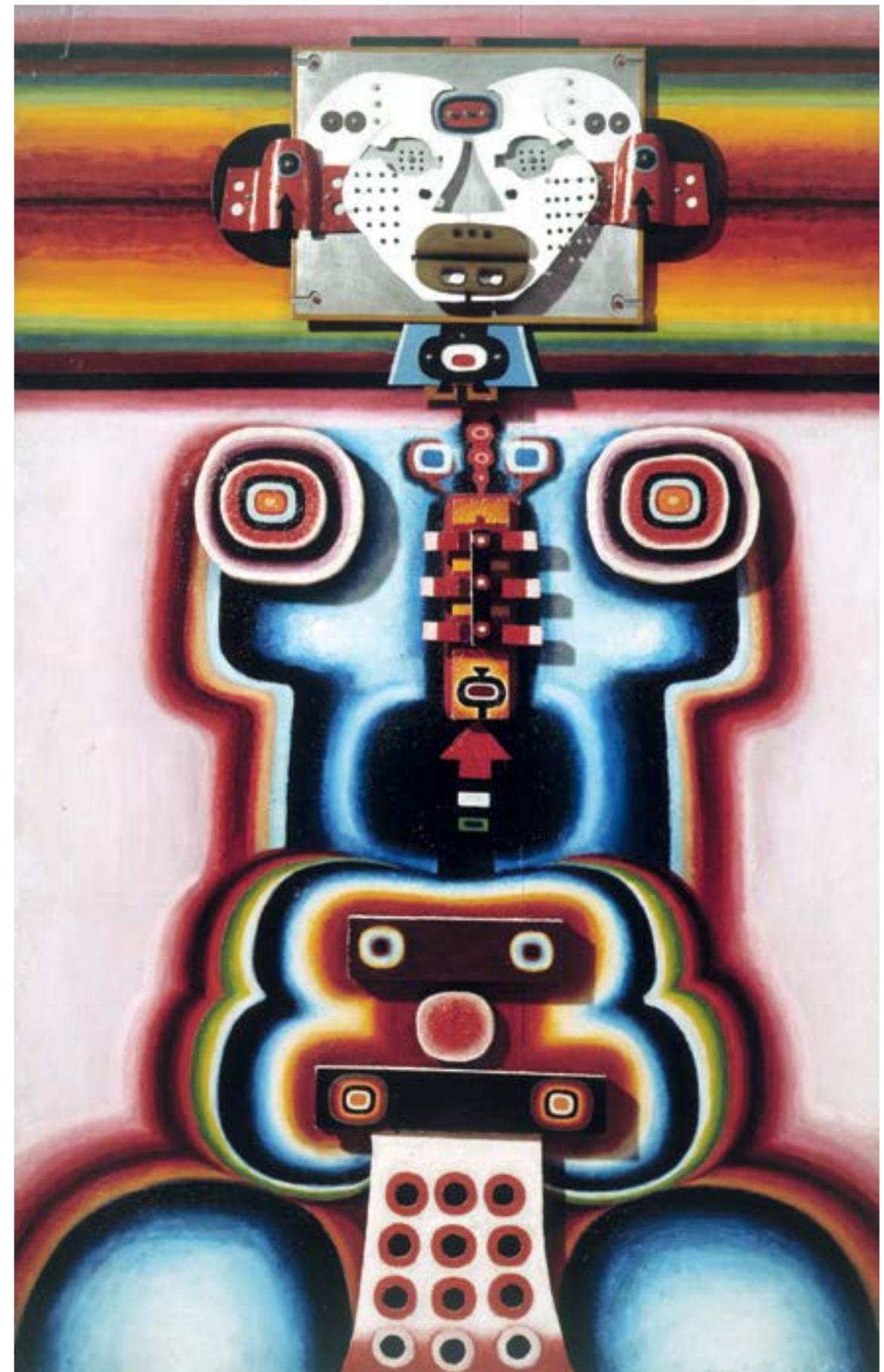
Vladimir Yakovlev
Blue Flower
1968
Gouache on paper. Michail Grobman collection

Владимир Янкилевский

Torso
1965
Дерево, металл, масло. Собрание Екатерины
и Владимира Семенихиных
© Владимир Янкилевский

Vladimir Yankilevsky

Torso
1965
Wood, metal, oil. Ekaterina and Vladimir
Semenikhin collection
© Vladimir Yankilevsky



**Московский
концептуализм**

**Moscow
Conceptualism**

Иосиф Бакштейн, Лев Рубинштейн. Диалог

И.Б. Я хотел бы поговорить о том, существует ли связь еврейской темы с московским концептуализмом и соц-артом. Ведь по каким-то причинам процент еврейского «населения» в московском концептуализме гораздо выше, чем в первом и втором авангарде. И связано ли это, в частности, с тем, что в послевоенное время имел место антисемитизм, поддерживаемый государством?

Л.Р. Можно много на эту тему фантазировать, но я не думаю, что мы сможем найти какую-нибудь окончательно правдоподобную формулу или модель этого явления. Во-первых, можно (хотя, оговорюсь, мне это не нравится) уловить связь концептуализма с традиционной рефлексивностью еврейского типа: концептуализм по определению построен на рефлексии, это его главный механизм, главная мотивация. Во-вторых, можно пойти по какому-то статистическому пути: в те же годы (или чуть раньше) в Европе или в Америке концептуальные течения в искусстве — начиная с поп-арта — тоже были сильно этнически детерминированы присутствием еврейской составляющей.

И.Б. Да, в послевоенном американском искусстве — особенно это касается абстрактного экспрессионизма, поп-арта и концептуализма — было заметное количество еврейских художников: Сол Левит, Ларри Риверс, Марта Рослер, Ида Эпплбруг, Кароли Шниманн, Джуди Чикаго, Рональд Китай и многие другие.

Л.Р. И, наконец, есть версия, так сказать, антисемитская, связанная с ролью евреев в искусстве. Она заключается в том, что евреям свойственна разрушительная функция в культуре. Эта функция подразумевает размывание и разрушение всего традиционного и национального, чтобы мир стал глобальным и единообразным и, тем самым, был подчинен еврейству. Это довольно распространенная точка зрения. Мне кто-то однажды объяснял, почему евреи были абстракционистами: в иудаизме запрещено изображение людей, поэтому еврейские художники стали заниматься беспредметным искусством и навязали (или пытались навязать) его всей христианской цивилизации.

И.Б. Так чем же определялось тяготение нашего круга, представленного в том числе еврейскими людьми, к неофициальному искусству?

Л.Р. Я бы сделал маленькую поправку: наш круг действительно в большой степени состоял, как ты сказал, из еврейских людей, но не

Joseph Backstein, Lev Rubinstein. Dialogue

J.B. I'd like to talk about whether there's a connection between the Jewish theme and Moscow conceptualism and Sots Art. Surely there must be a reason why the percentage of Jews in the Moscow conceptualist school was so much higher than in the first or second avant-garde movements. Did it have anything to do with state-supported anti-Semitism after the war?

L.R. We could think up many reasons, but I doubt that we'll arrive at a definitive, convincing explanation for this phenomenon. First of all, there is (as much as I don't like it) a clear connection between conceptualism and traditionally Jewish self-analysis. Conceptualism is introspective by definition — that's its primary mechanism, its driving force. Secondly, you can look at the numbers: in those years (or slightly earlier) in Europe and America, conceptual art movements beginning with pop art were also ethnically defined by their Jewish membership.

J.B. Yes, in postwar American art — especially abstract expressionism, pop art and conceptualism — we find a remarkable number of Jewish artists: Sol LeWitt, Larry Rivers, Martha Rosler, Ida Applebroog, Carolee Schneemann, Judy Chicago, Ronald Kitaj, and many others.

L.R. And finally, there's the "anti-Semitic" explanation, which is that Jews are by nature cultural wreckers whose function is to wash away and destroy all that is traditional and national in order to pave the way for globalized uniformity and worldwide domination. It's a fairly widespread point of view. Somebody once explained to me that Jews are abstractionists because Judaism bans images of human figures; so Jewish artists embraced nonrepresentational art and forced it (or attempted to force it) on Christian civilization.

J.B. So how do you explain the appeal that unofficial art had for our circle, which was made up, in part, by Jewish people?

L.R. I would make a small correction. It's true, as you said, that our circle consisted largely of Jewish people. But we were not traditionally Jewish people. We were Soviet-Jewish people, Soviet-secular-Jewish people.

J.B. In other words, even though there were Jews, there wasn't a Jewish theme.

L.R. That's correct. There wasn't a Jewish theme, there was no such thing as

традиционно еврейских людей, а советско-еврейских людей, советски-светских.

И.Б. То есть были евреи, но не было еврейской темы.

Л.Р. Да, не было еврейской темы, не было специфического еврейского воспитания, никто, насколько я знаю, не ходил в синагогу. Более того, многие в те годы под влиянием интеллектуальной моды вообще приняли крещение. Возможно, здесь сработал тот же механизм, который однажды описал, если не ошибаюсь, великий филолог Михаил Гаспаров, объясняя происхождение русской интеллигенции. Он писал, что после Петра дворянским детям стали давать образование с целью делать из них государевых людей — чиновников, военных и так далее. Но в какой-то момент оказалось, что образованных стало больше, чем мест, чем функций. И интеллигенция, тем самым, стала формироваться из образованных людей, не нашедших себе места во властных государственных структурах. По аналогии с этим можно предположить, что большая часть образованных евреев в 1960–1970-е годы влилась именно в неофициальное искусство по той причине, что им не давали возможность состояться в официальном искусстве. А неофициальное искусство было авангардным более, чем каким-либо еще, потому что доктриной официального искусства был традиционализм.

И.Б. Но в отличие от шестидесятников наш круг не был обращен к кругу Роберта Фалька, к русскому авангарду, а был скорее ориентирован на международную художественную сцену, несмотря на то, что мы были от нее фактически изолированы.

Л.Р. Это еще и процесс смены поколений. Если предыдущее поколение «неофициалов» отталкивалось от официальной культуры, то наше, в свою очередь, отталкивалось от них. Я помню, что мы воспринимали шестидесятников (хотя были со многими знакомы и с некоторыми дружили) как тормоз для развития.

И.Б. Да, это понятно, хотя бы потому, что и в твоём творчестве, и в соц-арте, и особенно это видно в творчестве Комара и Меламида были попытки деконструкции советской официальной культуры.

Л.Р. Для наших предшественников вся советская официальная культура была враждебной, с ней они старались не соприкасаться и просто отрицали, но наше поколение сумело воспринять ее уже как сырье, как материал: она не столько раздражала, сколько забавляла.

И.Б. И при этом, повторяюсь, многие художники московской концептуальной школы были евреи. Даже про Андрея Монастырского говорили, что он еврей, потому что не выглядел как русский.

a Jewish upbringing per se. Nobody, as far as I know, went to synagogue. Moreover, back then it was fashionable among intellectuals to be baptized and many were. Perhaps the mechanism at work was the same one described, if I'm not mistaken, by the great philologist Mikhail Gasparov in his discourse on the origins of the Russian intelligentsia. Gasparov wrote that after the reign of Peter the Great, aristocratic families began to educate their children to become civil servants — bureaucrats, military officials, etc. But at some point, the number of educated young people exceeded the number available positions. Educated young people who couldn't find government jobs began to coalesce into an intelligentsia. Following this analogy, most educated Jews joined the unofficial art movement in the 1960s and 1970s because they weren't given a chance to become successful official artists. And unofficial art was mostly avant-garde because the doctrine of official art was traditionalism.

J.B. But unlike the sixtiers, our circle didn't look to Robert Falk or the Russian avant-garde. We aligned ourselves with the international art scene, despite being virtually isolated from it.

L.R. There was a generational shift. Just as the previous generation of "unofficials" broke from official art, our generation in its time broke from them. I remember how we used to regard the sixtiers (even though we had many acquaintances and some friends among them) as an obstacle to progress.

J.B. Yes, that's understandable, not least because in your art and in Sots Art — the work of Komar and Melamid is a prime example — you were trying to deconstruct official Soviet culture.

L.R. Our predecessors were thoroughly hostile toward official Soviet culture; they wanted nothing to do with it and simply rejected it. But our generation was able to see it as raw material, something more amusing than infuriating.

J.B. Moreover, I repeat, many members of the Moscow conceptualist school were Jews. They even used to say that Andrei Monastyrsky was a Jew because he didn't look Russian.

L.R. Few people knew that "Monastyrsky" was a pseudonym that sounded like a Jewish surname. Do keep in mind that in art, poetry, and philosophy circles, the subject of "Jewishness" didn't really come up. We sort of knew that most of us were Jewish, but we never stopped to think about it. Aposiopesis is very important in conceptualism. Pauses, nods, glances and winks — the things we saw our parents do when we were kids —

Л.Р. Просто мало кто знал, знал, что Монастырский — это псевдоним, который звучит как еврейская фамилия. Заметь, что в художественно-поэтических и философских кругах тема еврейства специально не возникала. Мы вроде знали, что большинство из нас евреи, но на эту тему не рефлексировали. В концептуалистской практике очень важны фигуры умолчания. Очень важны паузы, буквально невербальные кивки, переглядывания, подмигивания — то, что мы в детстве видели у своих родителей, которые разговаривали иногда с помощью эвфемизмов в присутствии посторонних, которые не произносили слово «еврей». Я помню, как взрослые, особенно в присутствии других, спрашивали про кого-то: «Скажи, он тоже?» И я, будучи маленьким, почему-то понимал, о чем идет речь. Такая привычка к иносказательности, я думаю, каким-то образом эстетически вошла в концептуальное искусство.

И.Б. Такой склонности к иносказаниям, как следствия проявления «свободного мышления» в ситуации тотальной цензуры и самоцензуры, у молодежи уже нет. Возвращаясь к теме еврейской рефлексии: она, помимо всего прочего, есть проявление особенности еврейской истории, постоянной необходимости соотнесения собственного исторического опыта с опытом невероятного разнообразия этнокультурных контекстов. Можно попробовать с этой точки зрения проанализировать творчество наших общих знакомых, к примеру, Ильи Кабакова. Есть ли в том, что он делает, следы его еврейского происхождения? И если да, то где?

Л.Р. С ним сложно. В его творчестве можно найти следы еврейского провинциального происхождения, черты человека с, видимо, полунцим детством. Это заметно. Но он и сам действительно очень рефлексировующий человек.

И.Б. А можно ли сказать, что в творчестве Кабакова присутствует еврейская тема?

Л.Р. Темы нет, есть еврейская интонация. Которой мы все, выросшие в Москве, конечно же, лишены, но, оказывается, не лишены в художественном творчестве. Она в нем пробивается.

И.Б. А в его альбомах, в его живописи?

Л.Р. Не могу сказать. Ведь не всегда, когда рассматриваешь работы того или иного художника или себя самого в качестве художника, пытаешься рефлексировать на тему культурных истоков. Не знаю как у кого, для меня в последнюю очередь играла роль этническая составляющая. Мы же все так или иначе принадлежим именно к русской и к мировой культуре одновременно. И с детства знаем, что в ней сильная еврейская составляющая, особенно в XX веке. Но это всегда существовало «на полях». Еврейский ли художник Левитан? Еврейский ли поэт Мандельштам?

are very important. Our parents would sometimes use euphemisms around strangers rather than utter the word “Jew.” “Tell me, is he one, too?” they’d ask about somebody, especially if they weren’t alone. Even though I was little, I somehow understood what they were talking about. This habit of speaking indirectly, I think, somehow found its way into the aesthetic of conceptual art.

J.B. You won’t find this tendency toward indirect speech — “free thinking” peoples’ response to total censorship and self-censorship — in today’s young people. Returning to the subject of Jewish self-analysis: in addition to everything else, it’s also a reflection of Jewish history, of the constant need to compare one’s historical experience to the experience of Jews in an incredible variety of other cultural and ethnic contexts. Can the art of our acquaintances, such as Ilya Kabakov, be analyzed from this point of view? Are there traces of his Jewish heritage in what he does? If so, where?

L.R. He’s complicated. There are traces of his Jewish provincial background, of a person who apparently grew up in near poverty. He’s a very introspective person.

J.B. Is it fair to say that there’s a Jewish theme in Kabakov’s work?

L.R. Not a theme, but there are Jewish overtones. Those of us who grew up in Moscow lack this, of course, except when it comes to art. It comes through in our art.

J.B. What about in his albums and paintings?

L.R. I can’t say. When you study an artwork by this or that artist, or yourself as an artist, you’re not always on the lookout for cultural roots. I can’t speak for anyone else, but for me, ethnicity has always played a very minor role. One way or another, we belong to Russian and world culture at the same time. And since childhood, we’ve known that Jews have been an important part of it, especially in the 20th century, though this fact was always written in the margins. Was Levitan a Jewish artist? Was Mandelstam a Jewish poet?

J.B. My theory is that Levitan was a conceptual artist, since for many of his works, especially the iconic ones like “Vladimirka” (“Vladimir Road”), the title is less important than the content.

L.R. It seems to me that literariness is a characteristic of art of that period.

J.B. Literature-centricity.

И.Б. У меня была теория, что Левитан — художник концептуальный, поскольку во многих его работах, особенно в таких хрестоматийных, как «Владимирка», название не менее важно, чем само живописное содержание.

Л.Р. Мне кажется, что литературность изобразительного искусства была свойственна вообще тому периоду искусства.

И.Б. Литературоцентричность.

Л.Р. Она всегда была в России. А в концептуализме она стала основой и принципиально демонстративной. Кстати, вот еще один пункт для возможной гипотезы нашей темы — литературоцентричность. То есть слово, книга — в основе, так сказать, всего.

И.Б. Это и русское, и еврейское — я имею в виду уважение к традициям Просвещения.

Л.Р. Да, но что касается концептуального искусства, то это просто вполне демонстративно. Кстати, и альбом (а в моем случае стопка карточек) — это же такая метафора «Книги». «Книги» в единственном числе и с большой буквы.

И.Б. Так что же было еврейского в твоём собственном творчестве?

Л.Р. Я думаю то же, что и у всех: своего рода библиейский, ветхозаветный подход к самому текстообразованию. Склонность к повторам, склонность к квазиафористичности... В социальном смысле все с точки зрения контекста противостояния официальному искусству были евреями. Хоть еврей, хоть не еврей. По формуле Цветаевой «поэты — жиды»:

Гетто избранничеств! Вал и ров.

Пощады не жди!

В сем христианнейшем из миров

Поэты — жиды.

Главный пафос и смысл нашей беседы состоит не в том, чтобы констатировать, что в нашем кругу много евреев, а постараться объяснить почему. А вот это является некоторой проблемой. Я несколько гипотез высказал. И ради интеллектуальной честности также озвучил юдофобскую версию.

И.Б. Откровенных юдофобов я что-то не помню вокруг нас.

Л.Р. Я думаю, что для многих из нас серьезной травмой было детство, но детство уже не родительское и не семейное, а школьное и дворовое, мы росли на фоне очень сильного бытового юдофобства. И, видимо, какие-то черты характера, какие-то особенности взглядов на жизнь, особенности эстетического восприятия формировались тогда абсолютно подспудно.

И.Б. В одном из диалогов с Монастырским мы сформулировали, что чувствовали себя

L.R. That’s always been the case in Russia. But with conceptualism, it became fundamental and demonstrative. Incidentally, literature-centricity should be added to our would-be hypothesis. That is to say, one word — books. Books are at the heart of everything.

J.B. This is both Russian and Jewish. Respect for Enlightenment traditions, I mean.

L.R. Yes, but as far as conceptual art is concerned, it’s completely demonstrative. Incidentally, an album (or in my case a stack of cards) is also a metaphor for the “Book,” that’s “Book” with a capital “b.”

J.B. So what was Jewish about your art?

L.R. The same thing that was Jewish about everybody else’s art: a sort of biblical, Old Testament approach to composition itself. A tendency toward repetition, a tendency toward quasi-aphorisms. ... From society’s point of view, anybody who resisted official art was a Jew, whether they were actually Jewish or not. As Tsvetaeva put it, “all poets are yids”:

“The ghetto of the chosen few. The wall and the ditch. Expect no mercy.

In this most Christian of worlds

All poets are yids.”

The purpose of our conversation is not to state that there are many Jews in our circle, but to attempt to explain why. And this turns out to be problematic. I provided several theories. And in the spirit of intellectual honesty, I even mentioned an anti-Semitic theory.

J.B. I somehow don’t remember there being any open anti-Semites around.

L.R. I think childhood was very traumatic for many of us. Not the childhood we enjoyed with our parents and family, but the one we endured at school and on the playground. We grew up in an atmosphere of rabid, everyday anti-Semitism. And evidently some character traits, some peculiar outlooks on life and aesthetic sensibilities formed without our even knowing it.

J.B. Monastyrsky and I once agreed that we used to feel like “Livingstone in Africa.”

L.R. Yes, yes. I once likened it to “Miklouho-Maclay in New Guinea,” which is the same thing. ... This perpetual “flickering,” the feeling that you belong to “us” and “them” at the same time. Our surroundings let us know that we’re home. But perhaps we’re not; no, of course we are. We are strangers to our homeland. Or the other way around. That’s how we see our reality and our language — as both ours and not ours.

в те советские времена «Ливингстонами в Африке».

Л.Р. Да-да, я однажды это сформулировал как «Миклухо-Маклаями в Новой Гвинее», что то же самое... И вот это вечное мерцание — в смысле одновременного ощущения себя «своим» и «чужим» — важная вещь. Для нас все вокруг — родное. Но вроде нет, но все же да. Для нас — родное, а мы для них — чужое. Или наоборот. Вот отношение такое к окружающей нас реальности, к языку, как одновременно к своему и не к своему.

И.Б. Как мне кажется, это было главное ощущение, когда я на эту тему думаю или меня кто-то спрашивает: я всегда чувствовал, что я не такой, как все. Что я, может быть, хуже, но я другой. И это был для меня главный экзистенциальный лейтмотив.

Л.Р. Да, там уже каждый выбирал, лучше он или хуже, но другой. Я когда-то сказал, что я не лучше других и не хуже других, я сам — другой.

J.B. That's what I feel more than anything else when I think about this subject or somebody asks me about it. I always felt that I wasn't like everybody else. That perhaps I was worse, but I was certainly different. And this was my central, existential leitmotif.

L.R. Yes. Each person decided for himself whether he was better or worse, but we were all certainly different. I once said that I'm not better or worse than others — I'm different.



Юрий Альберт

В моей работе наступил кризис...
1983
Холст, смешанная техника. Собрание автора
© Юрий Альберт

Yuri Albert

A Crisis Has Been Reached in My Work...
1983
Mixed media on canvas. Artist collection
© Yuri Albert



Эрик Булатов

Вид Москвы из Мадрида
1991
Холст, масло. Собрание Екатерины
и Владимира Семенихиных
© Эрик Булатов

Erik Bulatov

View of Moscow From Madrid
1991
Oil on canvas. Ekaterina and Vladimir
Semenikhin collection
© Erik Bulatov



Эрик Булатов

Революция — перестройка
1988
Холст, масло. Sepherot Foundation
(Liechtenstein)
© Эрик Булатов

Erik Bulatov

Revolution — Perestroika
1988
Oil on canvas. Sepherot Foundation
© Erik Bulatov

ДОСКА - ОБЪЯСНЕНИЕ

к 3-м объяснениям 6-ти картин.

Всем известно, что каждый показ картин в наших музеях и на выставках сопровождается подробными объяснениями этих картин, рассказами о художниках, стилента. Показанные здесь объяснения составляли часть такой экспозиции на 8-ой зональной выставке московских худ-ков, картин с которой по разным причинам сохранить не удалось. Ниже мы помещаем первоначальный план расположения этой части экспозиции.

План экспозиции



Красн. с-ка-сохран. ч-ть Черн. с-ка-утрачен. ч-ть

Названия и их номера:

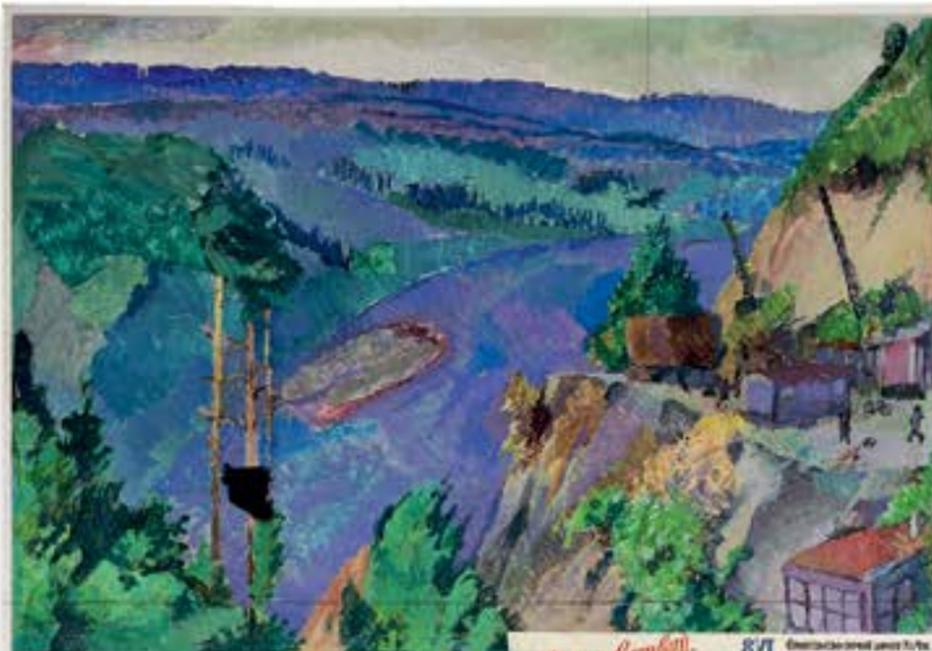
1. „...Кая, и при всем том...“-второй щит(окончание объяснения)к картинам А.Сипова.(Первый щит-начало объяснения и 4 картины-утрачены).
2. „Виноватая“- объяснение к картине „Виноватая“(Картина утрачена).
3. „Эта большая игра“(Картина и объяснение сохранены полностью).

Илья Кабаков

Доска-объяснение
1984
Дерево, эмаль. Музей актуального искусства
ART4.RU, Москва
© Илья и Эмилия Кабаковы

Ilya Kabakov

Explanation-Board
1984
Enamel on wood. ART4.RU Museum
of Contemporary Art, Moscow
© Ilya and Emilia Kabakov



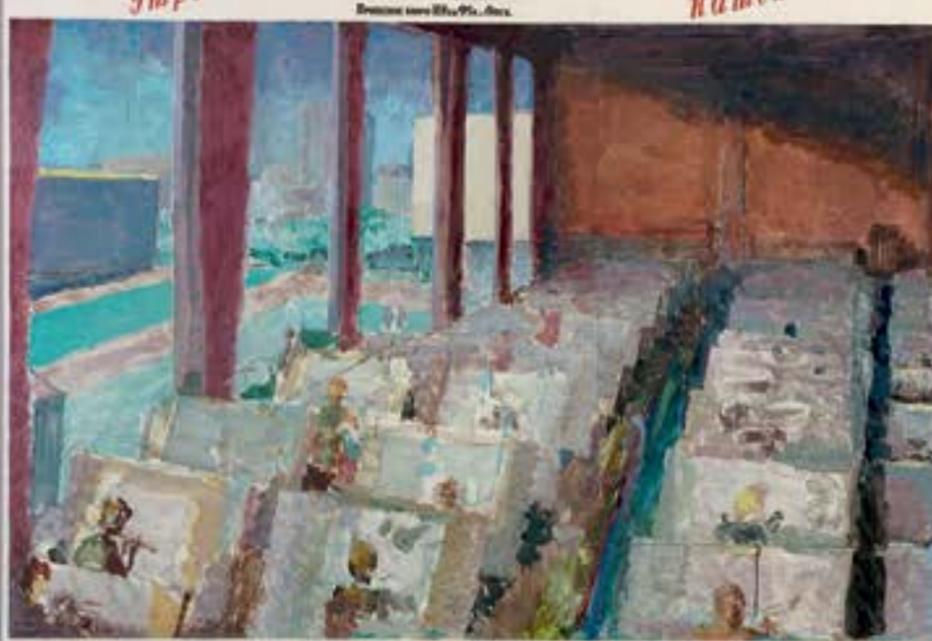
Здравствуй. 8/71
1978. Эмаль на фибровом картоне. Частное собрание.



утро *нашей*
Летний день спорта. Спортивный стадион. Летнее утро. Вечер. Живопись Илья и Эмилия Кабаковы.



Родины!
Солнечный день из детства. Елка в лесу. В парке в солнечный день. В ФЭУ. Живопись.



Илья Кабаков

Здравствуй, утро нашей Родины!
1978
Триптих. Оргалит, масло, эмаль. Частное собрание
© Илья и Эмилия Кабаковы

Ilya Kabakov

Greetings, Morning of Our Motherland!
1978
Triptych. Oil, enamel on fiberboard. Private collection
© Ilya and Emilia Kabakov



**Виталий Комар,
Александр Меламид**
Будущий американский флаг
1980
Ткань (флаг), акрил. Tsukanov Family
Foundation
© Виталий Комар, Александр Меламид

**Vitaly Komar,
Alexander Melamid**
Future American Flag
1980
Acrylic on cloth (flag). Tsukanov Family
Foundation
© Vitaly Komar, Alexander Melamid



**Виталий Комар,
Александр Меламид**

Что делать?
1983
Холст, масло. Частное собрание
© Виталий Комар, Александр Меламид

**Vitaly Komar,
Alexander Melamid**

What Is to Be Done?
1983
Oil on canvas. Private collection
© Vitaly Komar, Alexander Melamid



Ирина Нахова

Психодиспансер
1986
Диптих. Холст, масло. Собрание автора
© Ирина Нахова

Irina Nakhova

Psychiatric Dispensary
1986
Diptych. Oil on canvas. Artist collection
© Irina Nakhova

Ирина Нахова

Раскладушка
1989
Объект, масло, акрил. Московский архив
нового искусства (коллекция МАНИ)
© Ирина Нахова

Irina Nakhova

Camp Bed
1989
Oil, acrylic on object. Moscow Archive of New
Art (MANI collection)
© Irina Nakhova





Виктор Пивоваров

Говорили потом, что это они из-за женщины.
Из цикла «Квартира 22»
1996
Холст на оргалите, дерево, эмаль. Собрание
Екатерины и Владимира Семенихиных
© Виктор Пивоваров

Viktor Pivovarov

They Said It Was Because of a Woman.
From the cycle "Apartment 22"
1996
Enamel on canvas laid on fiberboard, wood.
Ekaterina and Vladimir Semenikhin collection
© Viktor Pivovarov

Виктор Пивоваров

Полетели, полетели... (Посвящается
Илье Кабакову)
1974
Картон, эмаль. Tsukanov Family Foundation
© Виктор Пивоваров

Viktor Pivovarov

Flying away (Dedicated to Ilya Kabakov)
1974
Enamel on cardboard. Tsukanov Family
Foundation
© Viktor Pivovarov

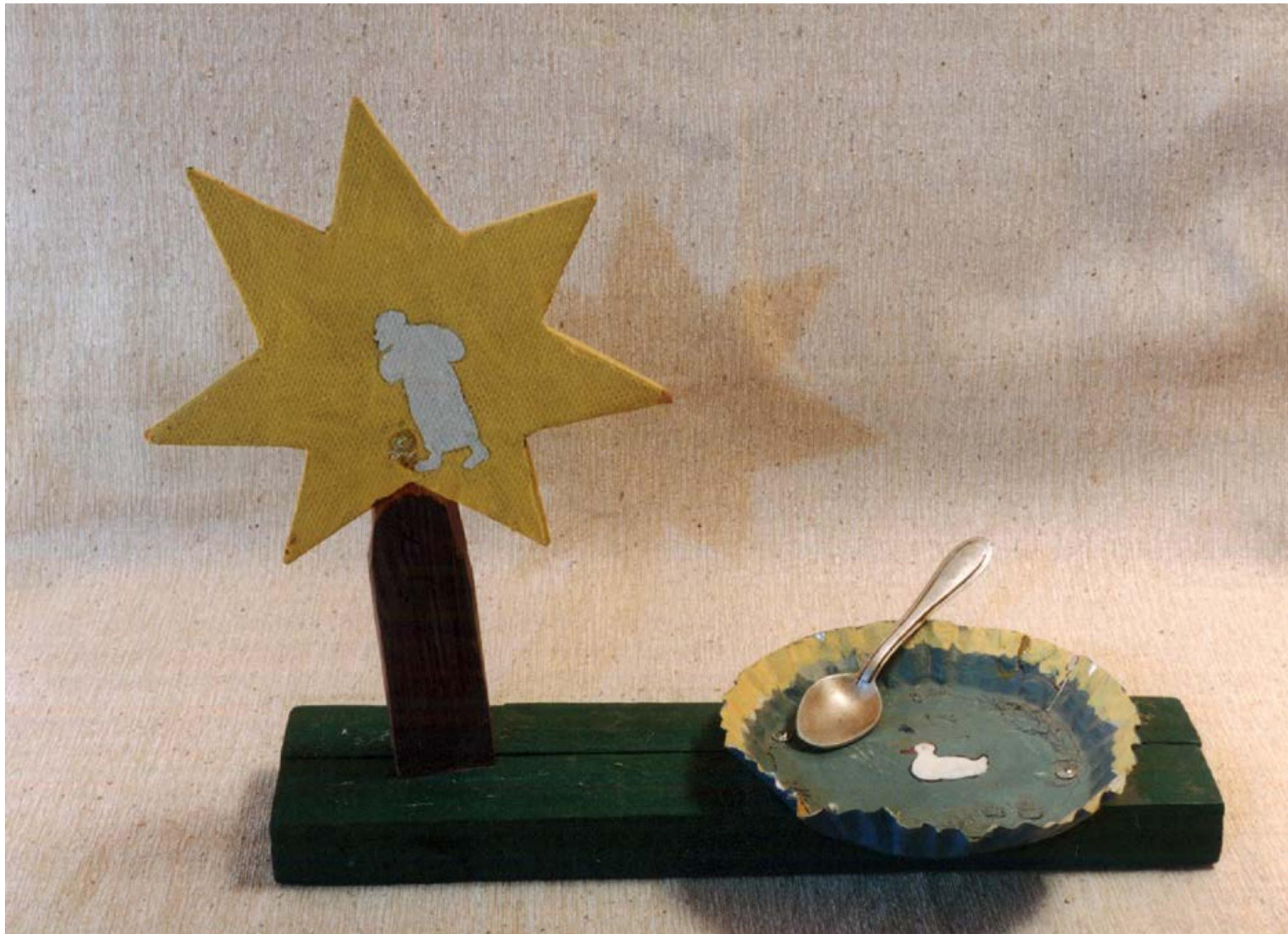


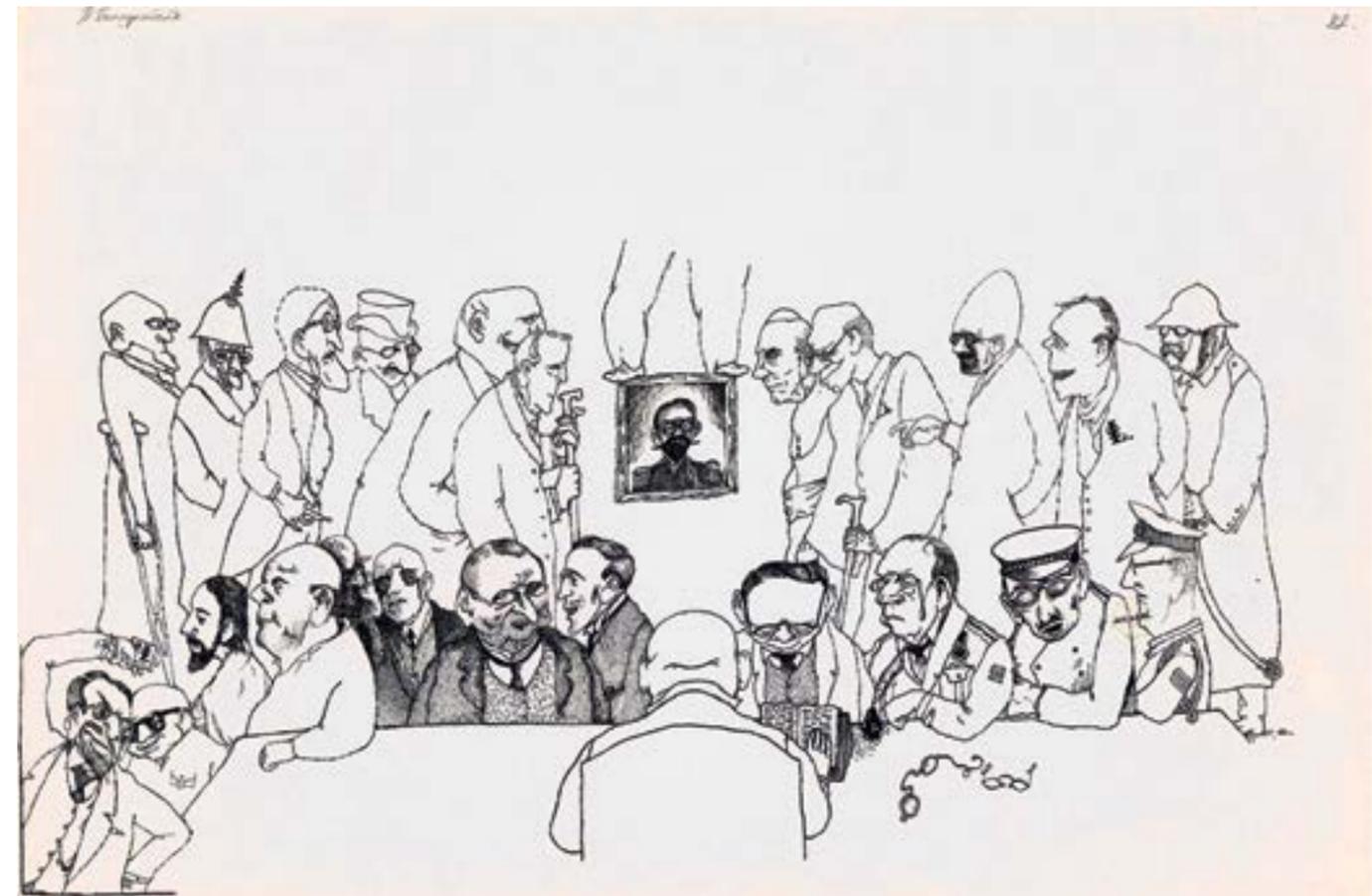
Виктор Пивоваров

Белая уточка, белый старичок
1989
Оргалит, дерево, жемчуг, масло. Московский
архив нового искусства (Музей МАНИ)
© Виктор Пивоваров

Viktor Pivovarov

Little White Duck, Little White Old Man
1989
Fiberboard, wood, tin-plate, oil. Moscow
Archive of New Art (MANI Museum)
© Viktor Pivovarov





Павел Пепперштейн

Без названия
1981
Бумага, фломастер. Коллекция Владимира
Овчаренко
© Галерея «Риджина», Москва

Павел Пепперштейн

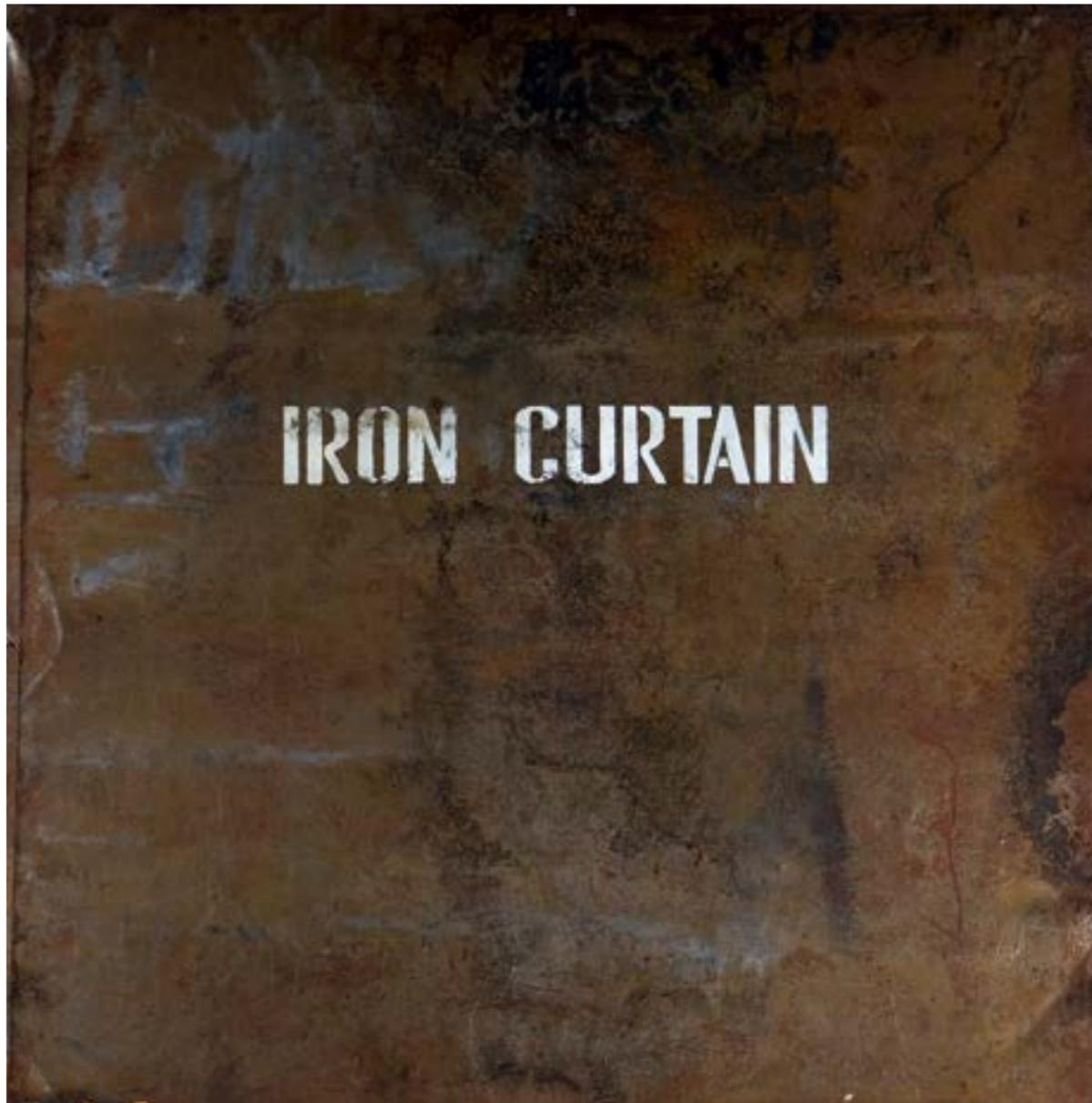
Без названия
1982
Бумага, тушь. Коллекция Владимира
Овчаренко
© Галерея «Риджина», Москва

Pavel Pepperstein

Untitled
1981
Felt-tip pen on paper. Vladimir Ovcharenko
collection
© Regina Gallery, Moscow

Pavel Pepperstein

Untitled
1982
China ink on paper. Vladimir Ovcharenko
collection
© Regina Gallery, Moscow

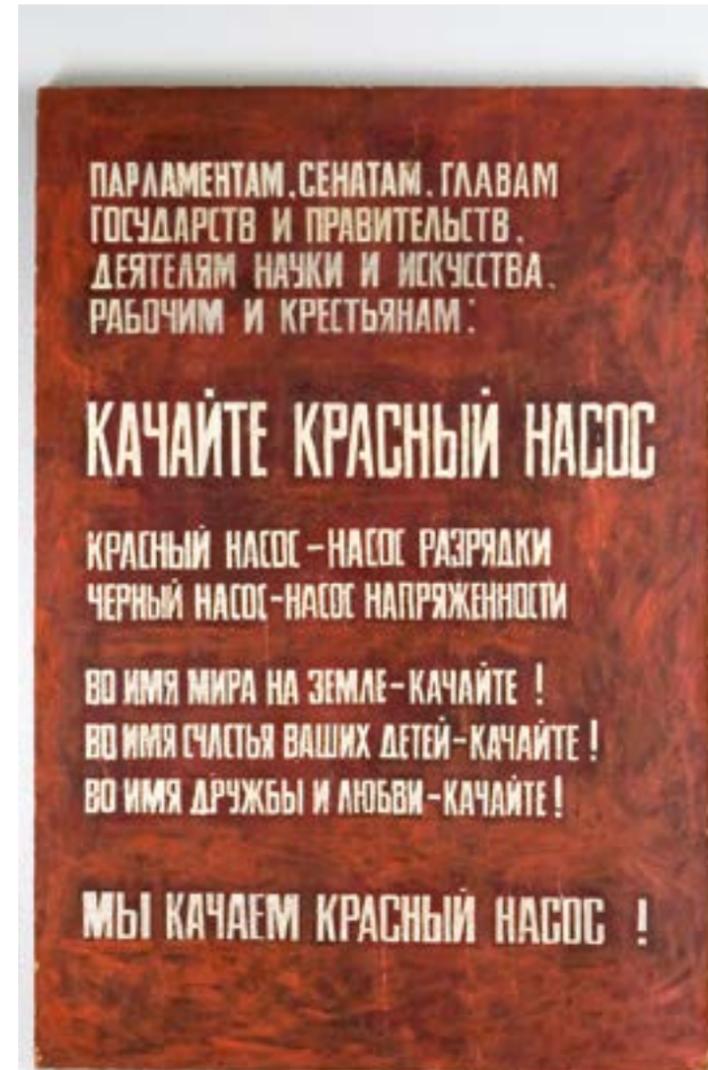


Группа «Гнездо»

Железный занавес
1976
Железо листовое, металл, масло.
Государственная Третьяковская галерея,
Москва

Gnezdo (The Nest) Group

Iron Curtain
1976
Sheet iron, metal, oil. State Tretyakov Gallery,
Moscow



Группа «Гнездо»

Качайте красный насос
1975
Оргалит, масло, 2 насоса. Собрание
Владимира Антоничука

Gnezdo (The Nest) Group

Pump the Red Pump
1975
Fiberboard, oil, 2 pumps. Vladimir Antonichuk
collection



**Михаил Рошаль,
Геннадий Донской**

Холст стоимостью один рубль. Папка МАНИ
№ 2, конверт № 10
1981

Бумажная купюра (один рубль образца 1961
года), холст, автограф. Собрание Елены
Куприной-Ляхович и Максима Ляховича

**Mikhail Roshal,
Gennady Donskoy**

Canvas Priced One Ruble. MANI folder # 2,
envelope # 10
1981

Paper note (one ruble, 1961 issue), canvas,
autograph. Elena Kuprina-Lyakhovich
and Maxim Lyakhovich collection



Внимание!

Зной 1979 г. Автором была осуществлена очередная работа в соответствии с Программой Работ.

Работа эта представляет собой каталожный ящик, вмещающий 323 рубрики в виде картонных разделителей /центральных, левых и правых/. /см. фото общего вида/.

Работу в существующем виде предлагается рассматривать лишь как предварительный ее этап. Причем Автор считает свои функции законченной именно на этом этапе.

Дальнейшая работа с картотекой, а именно: соответствующие заполнения рубрик, перегруппировка их или замена одних на другие предлагается всем заинтересованным.

Воспроизведение текстового содержания рубрик вне контекста картотечной формы представляется Автору непродуктивным.

Поэтому Автор ограничивается настоящей информацией и предлагает за последующими разъяснениями обращаться непосредственно к нему.

Автор.

Лев Рубинштейн

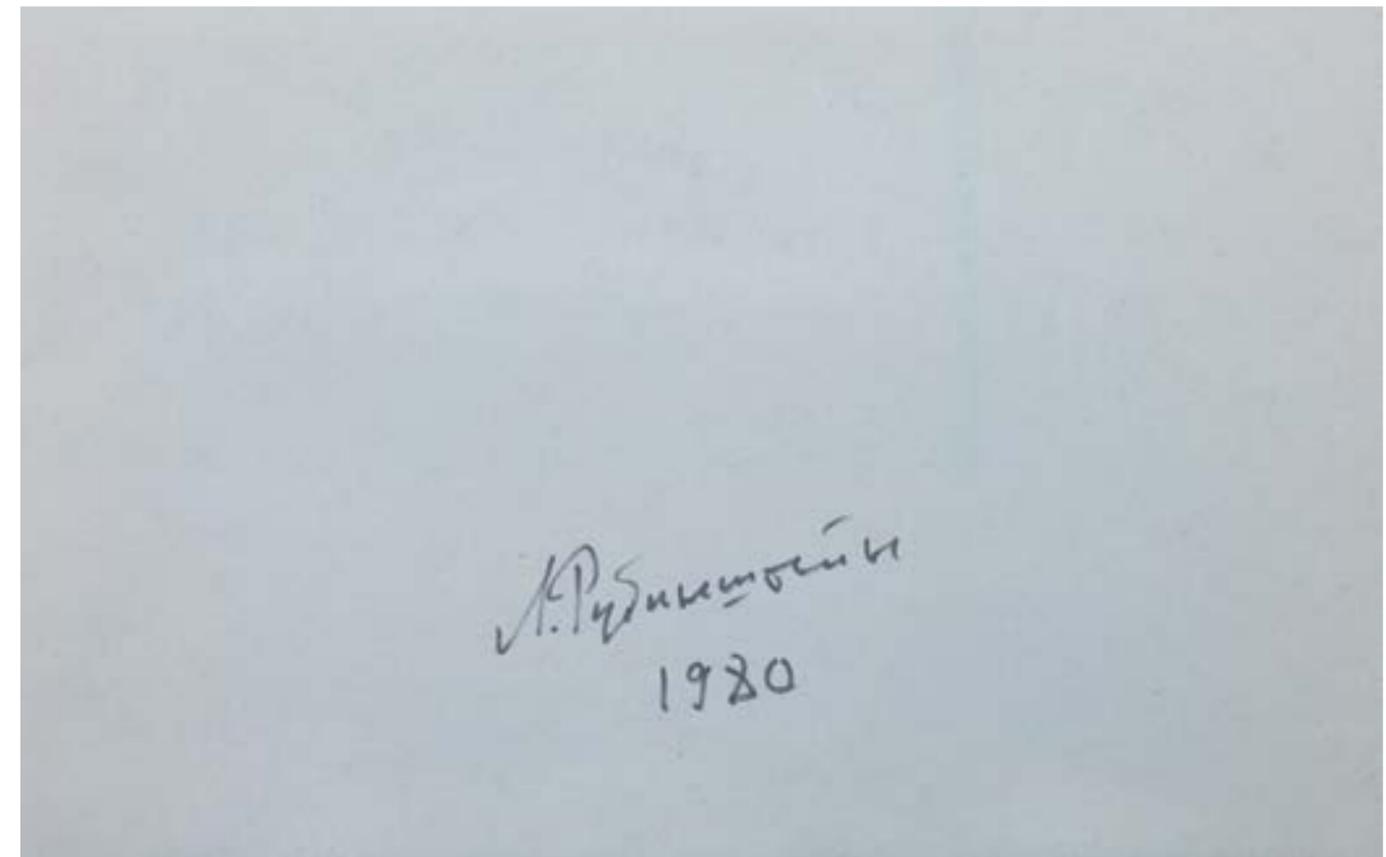
Картотека «Событие без наименования».
Папка МАНИ № 1, конверт № 17
1980

21 каталожная карточка с рукописным текстом. Собрание Елены Куприной-Ляхович и Максима Ляховича
© Лев Рубинштейн

Lev Rubinstein

Card index "Event Without Title". MANI folder
1, envelope # 17
1980

21 index cards with handwritten text. Elena Kuprina-Lyakhovich and Maxim Lyakhovich collection
© Lev Rubinstein

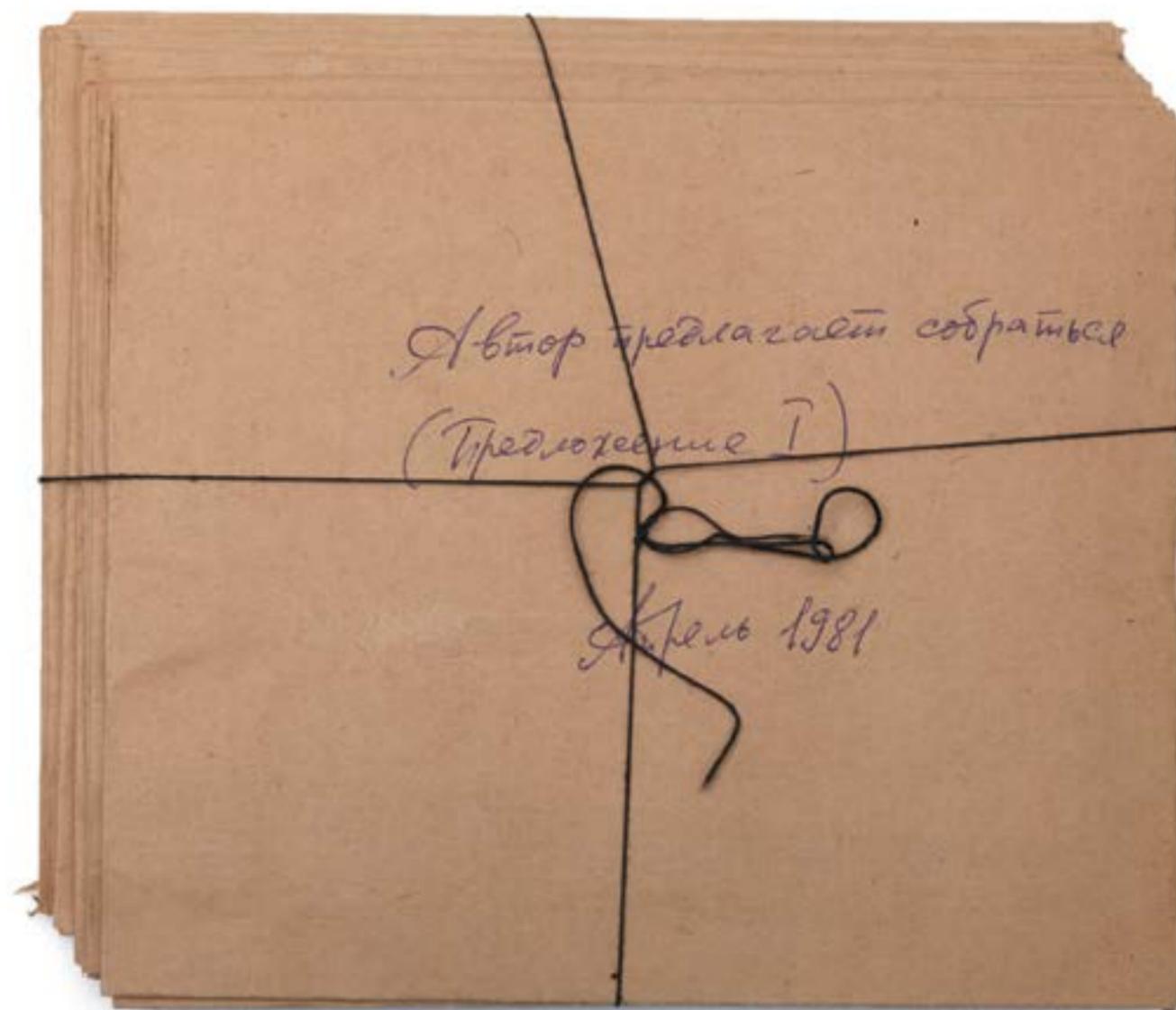


Лев Рубинштейн

Картотека «Событие без наименования».
Папка МАНИ № 1, конверт № 17
1980
21 каталожная карточка с рукописным
текстом. Собрание Елены Куприной-Ляхович
и Максима Ляховича
© Лев Рубинштейн

Lev Rubinstein

Card index "Event Without Title". MANI folder
1, envelope # 17
1980
21 index cards with handwritten
text. Elena Kuprina-Lyakhovich
and Maxim Lyakhovich collection
© Lev Rubinstein



Лев Рубинштейн

Сообщение (1). Папка МАНИ № 3,
конверт № 23
1981

Бумага, машинописный текст. Московский
архив нового искусства (коллекция МАНИ)
© Лев Рубинштейн

Lev Rubinstein

Message (1). MANI folder # 3, envelope # 23
1981

Typewritten text on paper. Elena Kuprina-
Lyakhovich and Maxim Lyakhovich collection
© Lev Rubinstein

Пленники универсализма: еврейские художники советской эпохи

Тема «еврейские русские художники» невольно склоняет автора, пишущего на эту тему, к попытке выявить некую специфическую еврейскую идентичность, некую особую еврейскость, находящую себе выражение в творчестве этих художников. Но если говорить о советском периоде русской истории — а именно в это время появилось много интересных и талантливых художников-евреев, — то усилия по поиску еврейской идентичности быстро заходят в тупик. Конечно, можно найти художников, сделавших свое еврейство своей главной темой, — Марк Шагал является здесь, очевидно, первым и наиболее ярким примером. Но еще больше художников-евреев участвовали в становлении русского авангарда. Я имею в виду не только Эль Лисицкого, но и Нину Коган, Илью Чашника, Лазаря Хидекеля среди многих других. Многие художники-евреи практиковали умеренный модернизм — такие, как Натан Альтман, Александр Лабас, Давид Штеренберг или Соломон Никритин. Но многие повернули в сторону социалистического реализма — Исаак Бродский, Евгений Кацман, Иосиф Чайков, архитектор Борис Иофан и др. После смерти Сталина художников еврейского происхождения можно было найти среди представителей всех направлений русского официального и неофициального искусства. Евреями являются Эрнст Неизвестный, Оскар Рабин, Михаил Шварцман, Эдуард Штейнберг, Илья Кабаков, Виталий Комар и Александр Меламид. Все это художники очень разного темперамента и очень разных эстетических установок. Так что в контексте русско-советского искусства выделить некую еврейскую идентичность весьма трудно, если не невозможно. В то же время попытка выявить русскость в творчестве русских художников-евреев кажется далеко не столь бесперспективной.

Дело в том, что на протяжении большей части XX века русские еврейские художники намного более, нежели западные художники-евреи, были готовы внутренне идентифицироваться с господствующей в Советском Союзе культурой — культурой большинства. На Западе такая идентификация не была распространена, а во многих случаях она была просто невозможна. Действительно, для еврейских

Captives of Universalism: Jewish Artists of the Soviet Era

The subject of Russian Jewish artists forces the author writing on the topic to, against his will, attempt to identify a certain specific Jewish identity, a certain particular Jewishness that finds its expression in the creative work of these artists. But if we are speaking of the Soviet period of Russian history — and it was precisely then that many interesting and talented Jewish artists appeared — then efforts to find a Jewish identity quickly hit a dead end. Of course, one can find artists who made Jewishness into their main subject — Marc Chagall is here, obviously, the first and brightest example that comes to mind. But there are other Jewish artists who participated in the establishment of the Russian avant-garde. I have in mind not only El Lissitzky, but also Nina Kogan, Ilya Chashnik and Lazar Khidkelel, among many others. Many Jewish artists practiced a moderate modernism, such as Nathan Altman, Alexander Labas, David Shterenberg or Solomon Nikritin. But many others turned toward Socialist Realism — Isaak Brodsky, Evgeny Katsman, Joseph Chaikov, the architect Boris Iofan and others. After the death of Stalin, artists of Jewish descent could be found among the exponents of all movements of official and unofficial Russian art. Ernst Neizvestny, Oscar Rabin, Mikhail Shvartsman, Eduard Steinberg, Ilya Kabakov, Vitaly Komar and Alexander Melamid are all Jews. These are all artists of very different characters and aesthetic mindsets. So in the context of Soviet Russian art, separating out a certain Jewish identity is extremely difficult, if not impossible. At the same time, the attempt to reveal Russianness in the work of Russian Jewish artists seems not nearly so futile.

The issue is that for most of the 20th century, Russian Jewish artists were a great deal more prepared than Western Jewish artists to identify with the culture that reigned in the Soviet Union — the culture of the majority. In the West this identification was not widespread, and in many cases was simply impossible. Indeed, it was difficult for Jewish artists to incorporate themselves into the national cultures of Europe. Of course, the art of Nazi-era Germany may serve as the brightest example of

художников было трудно встроиться в европейские национальные культуры. Конечно, самым ярким примером может служить искусство Германии нацистского периода. Но если бы художник-еврей и захотел практиковать официальный художественный стиль того времени, ему бы это не удалось. Хотя и там, где не было официальных запретов и гонений, искусство, пусть и вполне передовое, понималось как национальное, а иногда даже, как в случае итальянского футуризма, — националистическое искусство.

Эфраим Моше Лилиен. Посвящается Пятому сионистскому конгрессу в Базеле. 1901. Ксилография
Ephraim Moses Lilien. Dedicated to the Fifth Zionist Congress in Basel. 1901. Xylograph



В результате еврейские художники либо апеллировали к идеологии интернационализма, либо пытались создать эстетический эквивалент сионистскому движению. Оба эти варианта предполагали определенный конфликт с национальными культурами тех стран, в которых эти художники жили. Но в Советском Союзе интернационализм был официальной идеологией. Именно поэтому — по меньшей мере до Второй мировой войны — евреи в большей степени могли идентифицироваться с господствующей в Советском Союзе идеологией, нежели с культурой мейнстрима любой другой страны того времени. Советский авангард 1920-х годов стремился преодолеть все национальные культуры и стереть все национальные границы с целью построения единой «пролетарской культуры», которая должна была стать единственной культурой коммунистического общества будущего. Разумеется, в то время представления о том, какой должна быть эта универсальная культура будущего, весьма разнились у различных художников и теоретиков искусства, но цель ее построения была общей для всех. Положение не изменилось и с введением метода социалистического реализ-

this. But even if a Jewish artist had wanted to practice the official artistic style of that time, he wouldn't have been able to. Even in the absence of official prohibitions or persecution, art — even entirely progressive art — was understood as national and sometimes even, as in the case of Italian futurism, as nationalist art.

As a result, Jewish artists either appealed to the ideology of internationalism or tried to create an aesthetic equivalent to the Zionist movement.

Both options presupposed a certain conflict with the national culture of the countries where these artists lived. But in the Soviet Union, internationalism was the official ideology. Precisely for this reason, up until World War II at the least Jews were able to identify with the ideology reigning in the Soviet Union more than with the mainstream culture of any other country of that time. The Soviet avant-garde of the 1920s strove to overcome all national cultures and erase all national borders in order to build a single “proletarian culture,” which was supposed to become the sole culture of the future communist society. It goes without saying that at that time different artists and art theorists' ideas of how the universal culture of the future should be differed a great deal, but the goal of building it was shared by all. This situation didn't change even with the introduction of the method of Socialist Realism in the 1930s. Although Socialist Realism demanded a rejection of the “nihilistic” attitude toward national cultures of the past, Soviet appropriation of them was at the time highly eclectic, since it followed the Stalinist maxim of taking the “very best” from

ма в 1930-х годах. Хотя социалистический реализм и требовал отказаться от «нигилистического» отношения к национальным культурам прошлого, но их советская апроприация была в то время весьма эклектичной, поскольку следовала сталинской максиме, что нужно взять «самое лучшее» из культур прошлого. Такой подход оставался, в сущности, достаточно интернациональным и давал возможность еврейским художникам и критикам искусства активно участвовать в создании эстетики социалистического реализма, не слишком наступая на горло собственной песне.

Событием, в наибольшей степени символизирующим судьбу русских художников в XX веке, можно считать коллективный переход студентов витебского Художественного училища в 1919 году на сторону Малевича в его конфликте с Шагалом. Студенты эти были в абсолютном своем большинстве евреями. Тем не менее они отреклись от своего учителя Шагала — тоже еврея — и поддержали поляка Казимира Малевича. Кстати сказать, многие из них остались наиболее лояльными последователями Малевича вплоть до его смерти. Этот переход от Шагала к Малевичу нельзя, однако, считать изменой студентов своей еврейской традиции. Отвержение мечтательной романтизации еврейского местечка, которой занимался Шагал, было неизбежным для молодых еврейских художников, вступивших в новую эру индустриальной революции, рабочего коллективизма и массового спорта. Но отвержение эстетики еврейского местечка и сентиментальных воспоминаний о нем означало здесь возвращение к более древней и высокой еврейской традиции — традиции иконоклазма, отвержения всех и всяческих изображений. Малевич победил, поскольку предложил своим еврейским студентам иконоклазм средствами искусства. «Черный квадрат» Малевича был самым радикальным отрицанием искусства средствами самого искусства не только в России, но и во всем тогдашнем мире. Евреи часто называли «народом без искусства» (по аналогии с «народом без земли»). Можно сказать, что Малевич выступил здесь как Моисей-египтянин (если вспомнить известную интерпретацию фигуры Моисея Фрейдом), который привел еврейских художников в обетованную землю абстракции и модернизма, где они могли проповедовать иконоклазм, оставаясь художниками. Малевич и выглядит таким Моисеем на известной фотографии, где он изображен на витебском вокзале перед отъездом в Москву, и с ним, под знаком черного квадрата, — толпа полуголодных местечковых евреев.

Отвержение местечка и местечковой культуры было темой еврейского искусства также на Западе. Но там эта тема в значительно большей степени, нежели в России, связана с сионизмом, т. е. поиском реальной, а не символической обетованной земли.

cultures of the past. This approach remained, in essence, quite international and gave Jewish artists and art critics the chance to participate actively in the creation of the Soviet realist aesthetic without overly betraying their own artistic aspirations.

The event that to the greatest extent symbolizes the fate of Russian artists in the 20th century can be considered the collective jump students of the Vitebsk Art School made to the side of Malevich in his conflict with Chagall. The vast majority of these students were Jews. Nonetheless, they renounced their teacher Chagall — also a Jew — and supported Kazimir Malevich, a Pole. Mind you, many of them remained Malevich’s most loyal followers right up until his death. The students’ move from Chagall to Malevich cannot, of course, be considered a betrayal of their Jewish heritage. A rejection of Chagall’s dreamy romanticization of the Jewish shtetl was inevitable for the young Jewish artists, who had entered a new era of the industrial revolution, collectivism of labor and mass sport. But casting off the aesthetic of the Jewish shtetl and sentimental memories of it meant here a return to a more ancient and higher Jewish tradition — the tradition of iconoclasm, the repudiation of any and all representations. Malevich won because he offered his Jewish students iconoclasm via the tools of art. Malevich’s “Black Square” was the most radical negation of art through the tools of art not only in Russia, but in the entire world at that time. The Jews were often called “the nation without art” (in analogy to “the nation without land”). One could say that Malevich acted here like Moses the Egyptian (if we recall Freud’s well-known interpretation of the figure of Moses), who led Jewish artists into the promised land of abstraction and modernism where they were able to preach iconoclasm while still remaining artists. Malevich even looks like Moses in the famous photograph in which he is depicted at the Vitebsky train station before his departure to Moscow — and with him, under the sign of the black square, a crowd of half-starved, small-town Jews.

Repudiation of the shtetl and shtetl culture was a theme of Jewish art in the West as well. But there this subject was, to a greater extent than in Russia, bound to Zionism, that is, the search for a real rather than symbolic promised land. Usually the birthdate of national Jewish art is considered the art exhibit organized in Basel parallel to the Fifth Zionist Congress of 1901. The exhibit took place under the patronage of Max Nordau, at that time a leading theorist of Zionism. The famous Jewish philosopher Martin Buber curated the exhibit. Max Nordau was then known first of all as author

Обычно датой рождения еврейского национально-го искусства считается художественная выставка, организованная в Базеле параллельно проведению Пятого сионистского конгресса в 1901 году. Выставка прошла под патронажем Макса Нордау, который в то время выступал как ведущий теоретик сионизма. Куратором выставки был знаменитый еврейский философ Мартин Бубер. Макс Нордау был тогда в первую очередь известен как автор книги «Вырождение» (Entartung)¹, в которой он развил теорию «дегенеративного искусства» (Entartete Kunst), которая затем была подхвачена в нацистской Германии и послужила идеологической основой известной выставки «Дегенеративное искусство» (Entartete Kunst, Мюнхен, 1937), на которой нацисты представили модернистское искусство с комментариями, которые должны были отвратить от него публику.

Но сам Нордау, разумеется, не предполагал такого прочтения своей книги. Она была направлена на возрождение, как говорил Нордау, «мускулистого еврейства», которое должно было регенирироваться в знойном климате Палестины. В этом же духе была сделана и выставка, сопровождавшая сионистский конгресс, работы на которой славил историческое прошлое еврейского народа и посрамляли, по словам Бубера, «еврейское вырождение» и «болезненный мистицизм» галутного еврея — еврея диспоры². Нет сомнения, что Бубер оценил бы работы Шагала именно как выражение такого «болезненного мистицизма». Не случайно на своей гравюре, посвященной Пятому сионистскому конгрессу, художник Эфраим Моше Лилиен, который был близок к Буберу и другим лидерам сионизма, изобразил пожилого галутного еврея, которому посланец высших сил указывает на перспективу возрождения посредством пахоты за плугом. Но такая позитивная перспектива не смогла вдохновить большинство еврейских художников того времени вследствие консервативной эстетики тогдашнего сионистского искусства, колеблющегося между академизмом и югендстилем. В большинстве своем еврейские художники обратились к той парадоксальной смеси интернационализма и партикуляризма, которую удачно описал Рональд Брукс Китай в своем «Манифесте диаспоризма»³. Речь в нем идет о том, что интернационализм в наше время более не означает поиска единого транснационального стиля. Еврейская ситуация диаспоры оказывается сегодня все более универсальной: все больше художников живут вне своей страны, комбинируют стили, знаки и традиции различных стран и создают свой сугубо индивидуальный стиль, который не является национальным или региональным и таким образом оказывается универсальным и индивидуальным одновременно. Уже Клемент Гринберг говорит о еврейских художниках, что они создали стиль «для

of the book Degeneration (Entartung),¹ in which he developed the theory of “degenerate art” (Entartete Kunst) that was then taken up in Nazi Germany and served as the ideological base for the famous exhibit “Degenerate Art” (Entartete Kunst, Munchen, 1937), at which the Nazis presented modern art with commentary intended to turn the public against it.

But Nordau himself, of course, did not anticipate such a reading of his book. The book was aimed at the rebirth of “muscular Judaism,” as Nordau said, which was supposed to regenerate in the sweltering climate of Palestine. The exhibit that accompanied the Zionist congress was made in this same spirit, with works that glorified the historic past of the Jewish nation and put to shame, in Buber’s words, the “Jewish degeneration” and “sickly mysticism” of the galutic Jew — the Jew of the diaspora.² There is no doubt that Buber would have judged the works of Chagall as precisely an expression of this “sickly mysticism.” It is no coincidence that in his etching dedicated to the Fifth Zionist Congress, the artist Ephraim Moses Lilien, who was close to Buber and other Zionist leaders, depicted an elderly galutic Jew with a messenger of the higher powers who points to the potential for regeneration through tilling with a plow. But, despite this positive outlook, it was not able to inspire most Jewish artists due to the conservative aesthetic of the Zionist art of that time, which fluctuated between academism and Jugendstil. For the most part, Jewish artists turned to that paradoxical mix of internationalism and particularism that Ronald Brooks Kitaj successfully described in his First Diasporist Manifesto,³ which tells of how internationalism in our time no longer means the search for a single transnational style. The Jewish situation of diaspora today proves itself to be ever more universal: Ever more artists live outside their own country, combining the styles, signs and traditions of different countries and creating their own staunchly individual style, which is neither national nor regional and in this way comes to be universal and individual at the same time. Clement Greenberg already says of Jewish artists that they created style “for itself,” which can also be seen as the style of the entire American people.⁴ In other words, Jews don’t have to overcome their isolation if everyone has become isolated and all humanity has transformed into a diaspora.

The particularity of Jewish artists’ situation in Soviet Russia lay precisely in the fact that they were not forced to choose between creating their own culture or waiting until everyone else had lost their shared national culture. Soviet culture gave



Фото из англоязычного выпуска журнала «СССР на стройке» (USSR in Construction, 1935, #3–4)
Photo from the English-language version of the magazine “USSR in Construction”, 1935, #3–4

себя», который в то же время можно считать стилем всего американского народа⁴. Иначе говоря, евреям не надо преодолевать свою изолированность, если изолированными стали все — и все человечество превратилось в диаспору.

Особенность ситуации еврейских художников в Советской России состояла, однако, как раз в том, что они не были поставлены перед альтернативой: создавать свою собственную культуру или ждать, когда все остальные утратят свою общую национальную культуру. Советская культура дала евреям место, включила их в единый коллектив, поскольку она поставила знак равенства между советской национальной культурой и интернациональной культурой коммунистического будущего. Советская культура 1930-х годов даже попыталась интегрировать в себя сионистскую мечту.

В конце 1920-х годов советское правительство обратилось к евреям Советского Союза и всего мира с призывом приезжать в СССР и строить новый дом для евреев на советской территории. В Биробиджане — в Сибири, на реке Амур, рядом с советско-китайской границей, — была основана Еврейская автономная область. Открывая этот проект в 1926 году, Михаил Калинин — на тот момент председатель Центрального исполнительного комитета Верховного Совета СССР — заявил, что перед

Jews a place and included them in the united collective, insofar as it drew an equal sign between Soviet national culture and the international culture of the communist future. Soviet culture of the 1930s even tried to integrate within itself the Zionist dream.

At the end of the 1920s, the Soviet government turned to the Jews of the Soviet Union and the entire world with a call to come to the U.S.S.R. and build a new home for the Jews on Soviet territory. In Birobidzhan — in Siberia, on the Amur river, next to the Soviet-Chinese border — was founded the Jewish Autonomous Region. Opening this project in 1926, Mikhail Kalinin — at that time chairman of the Soviet Union’s Central Executive Committee — announced that a great task stood before the Jewish nation: to preserve its nationality, for which it had to “turn a significant part of the Jewish population into a dense populace of settled agrarian peasants,” comprised of at least hundreds of thousands of residents. In his speech, Kalinin proposed making Birobidzhan a new Jewish homeland. One could have objected that a region in the middle of the Siberian taiga didn’t particularly correspond to the historically entrenched image of the Jews as city people — eternal migrants, traders and intellectuals. However, the Soviet ide-

еврейским народом стоит большая задача: сохранить свою национальность, а для этого нужно «превратить значительную часть еврейского населения в оседлое крестьянское земледельческое компактное население, измеряемое, по крайней мере, сотнями тысяч жителей». В своей речи Калинин предложил сделать Биробиджан новой родиной евреев. Можно было бы возразить, что область посреди сибирской тайги не особенно соответствует исторически сложившемуся образу евреев как горожан — вечных мигрантов, торговцев и интеллектуалов. Однако советские идеологи надеялись достичь не только экономического преобразования Биробиджана благодаря еврейским поселениям, но и преобразования самих евреев, превращения их при помощи коллективного сельскохозяйственного труда в новых людей, новых евреев. В более поздней речи 1934 года Калинин говорит, что евреи должны стать социалистическими поселенцами, народом «с большими кулаками и крепкими зубами»⁵. Этот образ евреев «с большими кулаками и крепкими зубами», по сути, близок сионистскому представлению о новой расе «мускулистых евреев», зарождающейся на территории Палестины. Советская идеология 1920–1930-х годов также восхваляла тяжелый труд, спорт, несение военной службы, физическую силу, энергию и молодость. Но, конечно, это биополитическое возрождение понималось скорее в классовых, чем в расовых терминах. Новая советская власть стремилась преодолеть вырождение, постигшее тела пролетариев — и в целом тела бедных классов — в результате капиталистической эксплуатации. Массы бедных восточноевропейских евреев являли собой хороший пример этой эксплуатации и вырождения. Характерно, что коммунистическое

ologues hoped to achieve not only the economic transformation of Birobidzhan thanks to Jewish settlements, but the transformation of the Jews themselves, their transformation by means of collective agricultural labor into new people, new Jews. In a later speech in 1934, Kalinin says that the Jews must become socialist settlers, a nation “with big fists and strong teeth.”⁵ This image of Jews “with big fists and strong teeth” is close, in effect, to the Zionist idea of a new race of “muscular Jews” conceived on the territory of Palestine. Soviet ideology of the 1920s and 1930s also glorified hard labor, sports, military service, physical strength, energy and youth. But, of course, this biopolitical regeneration was understood more in terms of class than race. The new Soviet authorities were aiming to overcome the degeneration that had befallen the bodies of the proletarians — and in general the bodies of the poor classes — as a result of capitalist exploitation. The masses of poor Eastern European Jews offered a good example of this exploitation and degeneration. It’s true to character that the Communist and Zionist movements began to perceive the vitalization and rehabilitation of Jewish bodies as their mission almost simultaneously.

In this way, Soviet Jewry faced no choice between internationalism and the search for cultural identity. Precisely for this reason, Jewish artists could be found in all political and artistic camps in those years — in contrast not only to Germany, but also other European states of that time in which the policy toward national traditions in the spirit of “blood and soil” excluded the participation of the “destructive and nihilistic” Jewish intelligentsia. In

Фото из англоязычного выпуска журнала «СССР на стройке» (USSR in Construction, 1935, #3–4)
Photo from the English-language version of the magazine «USSR in Construction», 1935, #3–4



и сионистское движения начали осознавать витализацию и оздоровление еврейских тел как свою задачу почти одновременно.

Таким образом советское еврейство не было поставлено перед выбором между интернационализмом и поиском культурной идентичности. Именно поэтому еврейских художников можно было встретить во всех политических и художественных лагерях тех лет — в отличие не только от Германии, но и от других европейских государств того времени, в которых установка на национальные традиции в духе «кровь и почва» исключала участие «деструктивной и нигилистической» еврейской интеллигенции. В Советском Союзе, напротив, еврейские деятели искусства не видели никаких проблем в том, чтобы славить русское крестьянство и русский рабочий класс — ведь крестьянство уже стало колхозным, а русский рабочий класс стал лидером мирового пролетариата.

the Soviet Union, on the other hand, Jewish people of the arts saw no problem with praising the Russian peasantry and the Russian working class — after all, the peasantry had already been collectivized, and the Russian working class was now the leader of the world proletariat.

The situation changed, of course, after World War II and the genesis of the State of Israel. Even after the Stalinist campaign against cosmopolitanism ended, Jews found themselves under suspicion of hidden loyalty to Israel. And after Jews were allowed to emigrate to Israel, each of them was automatically viewed by those around him as a potential émigré. And, of course, Jews began to view themselves as potential émigrés too. This exclusive right to emigration, which was denied to all the rest of the country's population, gave Soviet Jews a feeling of exceptionalism. This exceptionalism was

Ситуация изменилась, разумеется, после Второй мировой войны и возникновения Государства Израиль. Даже после прекращения сталинской кампании по борьбе с космополитизмом евреи оказались под подозрением в скрытой лояльности Израилю. А после разрешения евреям выезжать в Израиль каждый из них стал автоматически рассматриваться окружающими как потенциальный эмигрант. И, разумеется, сами евреи стали смотреть на себя как на потенциальных эмигрантов. Исключительное право на эмиграцию, которого было лишено все остальное население страны, создало у советских евреев чувство исключительности. Оно, впрочем, не было религиозным или культурным, поскольку в Советском Союзе, как и в нацистской Германии, евреи идентифицировались не по религии, а как народ — или, точнее, как раса. Советские евреи, пусть и парадоксальным образом, но опять же счастливо избежали мучительных сомнений относительно своей культурной идентичности, традиционно терзающих евреев Запада. Советские евреи были евреями, поскольку они были евреями по паспорту и поскольку их таким образом идентифицировали органы власти. Тем самым проблема национальной идентичности была решена за евреев советской властью.

То же можно сказать и о проблеме эмиграции в Израиль. Не следует забывать, что сионистское движение было создано как оппозиция христианскому и постхристианскому Западу, в котором «лица иудейского вероисповедания» ощущали себя находящимися на чужой территории. При этом сионизм был движением, негативно отреагировавшим именно на секуляризацию Запада и на открывшиеся для евреев Запада возможности интегрироваться в «универсальную» западную культуру. Сионизм был выбором в пользу еврейского национально-культурного партикуляризма, направленным против западного постхристианского секулярного универсализма. Сионисты понимали, что в нашу эпоху религия уже не может служить гарантией сохранения еврейской культурной идентичности и именно поэтому настаивали на создании светского еврейского государства, которое могло бы обеспечить эту идентичность. Противоположный выбор в пользу Запада и против эмиграции в Израиль означал для европейских и американских евреев готовность к ассимиляции, к растворению в секулярном универсализме и индивидуализме. Что же касается советской еврейской эмиграции в Израиль, то она, напротив, воспринималась и советскими евреями, и всеми остальными советскими гражданами прежде всего как эмиграция на Запад — через границу между Западом и Востоком, проложенную холодной войной. Так что и здесь советские евреи оказались успешно избавленными от выбора между национальной идентичностью и секулярным, запад-

not, however, religious or cultural, since in the Soviet Union, as in Nazi Germany, Jews were identified not by religion but as a nation or, more precisely, a race. Soviet Jews, even if in a paradoxical way, happily escaped the agonizing doubts regarding their cultural identity that traditionally tormented Jews in the West. Soviet Jews were Jews insofar as they were Jews in their passports and were identified as such. The problem of national identity was effectively resolved for the Jews by the Soviet authorities.

The same can be said of the issue of emigration to Israel. One mustn't forget that the Zionist movement was created in opposition to the Christian and post-Christian West, in which "persons of the Hebrew faith" felt as if they were in alien territory. At the same time, Zionism was a movement that responded negatively specifically to the secularization of the West and the opportunities that opened up for Western Jews to integrate with "universal" Western culture. Zionism was a choice in favor of Jewish national and cultural particularism, aimed against Western, post-Christian secular universalism. The Zionists understood that in our era religion could no longer serve as a guarantee of the preservation of Jewish cultural identity and precisely for this reason insisted on the creation of a worldly Jewish government that would be able to secure this identity. The opposing choice, in favor of the West and against emigration to Israel, meant for European and American Jews a willingness to assimilate, to dissolve in secular universalism and individualism. But when it came to the emigration of Soviet Jews to Israel, it was, in contrast, primarily understood by both Soviet Jews and all other Soviet citizens as emigration to the West — across the border between West and East drawn by the Cold War. So here, too, Soviet Jews were successfully freed from the choice between national identity and secular, Western, post-Christian universalism — in choosing emigration from the Soviet Union, they chose Israel and the West simultaneously.

All of this was reflected in the work of Jewish artists, particularly those who worked in the context of unofficial Soviet art. Specific Jewish themes can be found in some of their work, but they are more likely referring to the romantic, sentimental atmosphere of the Chagallian Jewish shtetl than to the Zionist utopia of Jewish regeneration through agricultural work. But the most interesting artists of Jewish descent used their relative "outsideness" in regard to Soviet reality, speaking in the language of Bakhtin, as a chance to examine and analyze this reality from the outside. In fact, Jews' semi-official status at that time as potential émigrés created



Казимир Малевич и члены группы УНОВИС на витебском вокзале перед отъездом в Москву. 1920
Kazimir Malevich and members of the UNOVIS art group at the Vitebsk railway station before departure to Moscow. 1920

ным, постхристианским универсализмом — выбирая эмиграцию из Советского Союза, они выбирали Израиль и Запад одновременно.

Все это отразилось и на искусстве еврейских художников, прежде всего тех, кто работал в контексте неофициального советского искусства. У некоторых из них можно обнаружить специфические еврейские темы, но они, скорее, отсылают к романтически-сентиментальной атмосфере шагаловского еврейского местечка, нежели к сионистской утопии возрождения еврейства путем сельскохозяйственных работ. Но наиболее интересные художники еврейского происхождения использовали свою относительную, говоря языком Бахтина, «внезаходимость» в отношении советской действительности как шанс, позволяющий рассмотреть и проанализировать эту действительность со стороны. На самом деле тогдашний полуофициальный статус евреев как потенциальных эмигрантов создал психологическую дистанцию между ними и остальным советским населением — дистанцию, которую не ощущали в такой форме Эль Лисицкий, Соломон Никритин или Александр Тышлер.

Это положение «на краю» или «в углу» было эксплицитно тематизировано в работах Ильи Кабакова. Но существование «в углу» было понято им не как приглашение к поискам еврейской национальной идентичности, а, скорее, как стартовая площадка для выхода в универсальное, космическое, «чисто белое». Вознесение из своего угла к вершинам «духовности» наблюдалось у Михаила Шварцмана, Эдуарда Штейнберга и многих других художников 1960–1970-х годов. Другие художники еврейского происхождения — такие как Комар и Меламид или Александр Косолапов — использовали свое положение «на краю» для дистанцированной, ироничной игры с символикой советской идеологии и массовой культуры, далекой от идентификации с ней. Характерными в этом отношении являются работы Гриши Брускина, который более всех из художников своего поколения манифестировал интерес к религиозно-культурной традиции еврейского народа: его персонажи демонстрируют знаки этой традиции так же, как и на других его картинах знаки советской идеологии. Конечно, состояние внезаходимости не являлось тогда прерогативой евреев и могло возникнуть по многим различным причинам, но высокий процент евреев среди ведущих художников советского неофициального искусства невозможно игнорировать.

Также бросается в глаза и то обстоятельство, что все перечисленные и многие другие художники еврейского происхождения остались и после эмиграции верны тем темам и приемам, которые они выработали для себя в Советском Союзе, и потому они выглядят на Западе скорее бывшими советскими,

a psychological distance between them and the rest of the Soviet population — a distance that was not felt in that form by El Lissitzky, Solomon Nikritin or Alexander Tyshler.

This location “on the edge” or “in the corner” was explicitly thematized in the works of Ilya Kabakov. He did not understand existence in the corner as an invitation to search for Jewish national identity, but rather as the launch pad for a departure into the universal, cosmic “pure white.” An ascension from one’s corner to the heights of “spirituality” is observed with Mikhail Shvartsman, Eduard Steinberg and many other artists of the 1960s and 1970s. Other artists of Jewish descent — such as Komar and Melamid or Alexander Kosolapov — used their position “on the edge” for a distanced, ironic play with the symbols of Soviet ideology and mass culture, far from an identification with them. Characteristic in this respect is the work of Grisha Bruskin, who more than any other artist of his generation manifested an interest in the religious and cultural traditions of the Jewish nation: his characters display the signs of this tradition just as they do the signs of Soviet ideology in other works. Of course, the condition of outsidership was not then a prerogative of the Jews and could arise for many different reasons, but the high percentage of Jews among the leading artists of unofficial Soviet art is impossible to ignore.

Also striking is the fact that all those listed and many other artists of Jewish descent even after emigrating remained faithful to those themes and methods that they had formulated for themselves in the Soviet Union, and so in the West appear more as ex-Soviet artists than Jewish ones. In this way, one could say that precisely in the West they became fully diasporic, nomadic artists, who make their works from the material they have gathered in their travels across the world. In this they are similar to the Jewish artists of other countries and regions of the world — but at the same time to all other modern artists too, who are becoming ever more nomadic and their art ever more hybrid. Once upon a time the Jews wanted to resemble everyone else, but finally the time has come when everyone else has begun to resemble the Jews.

чем еврейскими художниками. Таким образом можно сказать, что именно на Западе они стали вполне диаспоричными, номадичными художниками, которые делают свои работы из материала, накопленного ими в их странствиях по миру. В этом они похожи на еврейских художников из других стран и регионов мира, — но в то же время и на всех прочих современных художников, которые становятся все более номадичными, а их искусство — все более гибридным. В свое время евреи хотели походить на всех остальных, но все-таки дождались времени, в котором все остальные начали походить на евреев.

Примечания

¹ Max Nordau, “Entartung. Berlin: Verlag von Carl Duncker”, 1893. (Русское издание: Нордау М. Вырождение. СПб: Издание Ф. Павленкова, 1894.).

² Todd Samuel Presner, “Muscular Judaism. The Jewish Body and the Politics of Regeneration”. London and New York: Routledge, 2007. P. 71–72.

³ R.B. Kitaj, “First Diasporist Manifesto”. London: Thames and Hudson, 1989.

⁴ Barbara Kirshenblatt-Gimblett and Jonathan Karp, eds., “The Art of Being Jewish in Modern Times: Essays on Jews and Aesthetic Culture”. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008. P. 11.

⁵ Цит. по: СССР на стройке, 1935, № 3–4.

Footnotes

¹ Max Nordau, Entartung. Berlin: Verlag von Carl Duncker, 1893.

² Todd Samuel Presner, Muscular Judaism. The Jewish Body and the Politics of Regeneration. London and New York: Routledge, 2007. Pp. 71–72.

³ R.B. Kitaj, First Diasporist Manifesto. London: Thames and Hudson, 1989.

⁴ Barbara Kirshenblatt-Gimblett and Jonathan Karp, eds., The Art of Being Jewish in Modern Times: Essays on Jews and Aesthetic Culture. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008. P. 11.

⁵ Quote from U.S.S.R. in Construction, 1935, № 3–4.

биографии художников artists’ biographies

Юрий Альберт

(1959, Москва, СССР, ныне Россия)

Живописец, график, автор объектов, инсталляций и перформансов. Один из ведущих представителей московской концептуальной школы. В 1974–1977 обучался у художницы Екатерины Арнольд. В 1977–1980 обучался на художественно-графическом факультете Московского государственного педагогического института им. В.И. Ленина. С 1983 — член Горкома художников-графиков. В 1987 стал одним из основателей объединения художников-концептуалистов «Клуб авангардистов» (КЛАВА). С 2008 — участник группы «Купидон» (совместно с Виктором Скерсисом и Андреем Филипповым). С 2011 — участник группы «Эдельвейс» (совместно с Паруйром Давтяном, Виктором Скерсисом и Андреем Филипповым). Участник многочисленных выставок в России и за рубежом, в том числе: 3-я Стамбульская биеннале (1992); 1-я Биеннале современного искусства в Салониках (2007); 3-я Московская биеннале современного искусства (2009); 1-я Уральская индустриальная биеннале (2010, Екатеринбург). Лауреат премии Кандинского в номинации «Проект года» (2011) и премии «Инновация» в номинации «Кураторский проект» (совместно с Екатериной Деготь, 2014). Стипендиат Фонда Поллока-Краснер, США (2000) и Фонда Чивителла Раньери, США/Италия (2002). Работы находятся в собраниях Гравюрного кабинета, Берлин; Музея Людвиг, Будапешт; Музея современного искусства в Любляне, Любляна; Государственной Третьяковской галереи, Москва; Государственного центра современного искусства, Москва, и других. Живет и работает в Кельне и Москве.

Натан Альтман

(1889, Винница, Российская империя, ныне Украина — 1970, Ленинград, СССР, ныне Санкт-Петербург, Россия)

Живописец, график, скульптор, театральный художник. В 1902–1907 учился в живописном и скульптурном классах Одесского художественного училища. В 1910–1911 жил в Париже, посещал художественную студию Марии Васильевой. В 1911 вернулся в Винницу, в 1912 переехал в Петербург. В 1913–1916 принимал участие в выставках различных художественных объединений в Москве и Петрограде, от умеренно модернистских («Мир искусства») до более радикальных («Бубновый валет») и авангардных («Союз молодежи», «0,10»). Один из учредителей (1915) и член правления Еврейского общества поощрения искусств. После прихода большевиков к власти был назначен руководителем Петроградского отдела изобразительных искусств Наркомата просвещения и директором Музея художественной культуры (1918). В 1919 переехал в Москву, был ведущим художником Московского ГОСЕТа, членом Художественной секции Культур-Лиги. Работы экспонировались на всех важнейших выставках в Москве и Петрограде, а также на международных выставках в Берлине, Париже и в Павильоне СССР на 14-й и 16-й Венецианских биеннале (1924, 1928). С 1928 жил в Париже, в 1936 вернулся в Ленинград. В 1940–1960-е основное внимание уделял работе в театрах и в книжной графике, но продолжал заниматься живописью, а также вернулся к скульптуре.

Yuri Albert

(b. 1959, Moscow, U.S.S.R., now Russia)

Painter, graphic artist, author of objects, installations and performances. Leading member of the Moscow conceptualist school. Studied with Ekaterina Arnold (1974–1977). Studied in the Faculty of Arts and Graphics at the V. I. Lenin Moscow State Pedagogical Institute (1977–1980). Member of the Moscow City Committee of Graphic Artists (since 1983). Co-founded the Club of Avant-gardists (KLAVA) in 1987. Member of the Cupidon art group (with Victor Skersis and Andrei Filippov), 2008 — present. Participant in the Edelweiss art group (with Paruyr Davtyan, Victor Skersis and Andrei Filippov), 2011 — present. Participated in numerous exhibitions in Russia and abroad, including the 3rd Istanbul Biennale (1992), the 1st Thessaloniki Biennale of Contemporary Art (2007), the 3rd Moscow Biennale of Contemporary Art (2009), and the 1st Ural Industrial Biennial (2010, Yekaterinburg). Winner of the Kandinsky Prize (2011), as well as the Innovation Award (with Ekaterina Degot) in 2014. Pollock-Krasner Foundation (U.S.) grantee (2000) and Civitella Ranieri Foundation (U.S./Italy) fellow (2002). Albert’s work can be found in the collections of the Kupferstichkabinett, Berlin; the Ludwig Múzeum, Budapest; the Moderna galerija Ljubljana; the State Tretyakov Gallery, Moscow; the National Centre for Contemporary Arts, Moscow; and elsewhere. He lives and works in Cologne and Moscow.

Nathan Altman

(b. 1889, Vinnytsia, Russian Empire, now Ukraine; d. 1970, Leningrad, U.S.S.R., now St. Petersburg, Russia)

Painter, graphic artist, sculptor, theater artist. Studied painting and sculpture at the Odessa Art School from 1902 to 1907. Lived in Paris from 1910 to 1911, where he frequented the studio of artist Maria Vasileva. Returned to Vinnytsia in 1911 and moved to St. Petersburg the following year. Took part in exhibitions by various art associations in Moscow and Petrograd, from the moderate modernists World of Art to the more radical Jack of Diamonds and the avant-garde 0.10 and Union of Youth (1913–1916). Co-founder and member of the Jewish Society for the Encouragement of the Arts (1915). After the Bolshevik Revolution, Altman was appointed head of the Petrograd Department of Fine Arts of the People’s Commissariat for Education (Narkompros) and the director of the Museum of Art Culture (1918). He moved to Moscow in 1919 and became lead artist for the Moscow State Jewish Theater (GOSET) and a member of the Art Section of the Kultur-Lige. His work appeared in every major exhibition in Moscow and Petrograd, as well as in Berlin, Paris, and in the Soviet Pavilion at the 14th and 16th Venice Biennales (1924 and 1928). Moved to Paris in 1928 and returned to Leningrad in 1936. From the 1940s to 1960s, Altman worked mainly in the theater and as a book illustrator, but continued to paint and sculpt.

Эрик Булатов

(1933, Свердловск, СССР, ныне Екатеринбург, Россия)

Живописец, график, иллюстратор. Один из лидеров московской концептуальной школы. Окончил Московскую среднюю художественную школу. В 1952–1958 был студентом живописного факультета Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова. С 1959 года работал как иллюстратор в издательствах «Детгиз» и «Малыш», наибольшую известность ему принесли книги, оформленные в соавторстве с Олегом Васильевым. В 1989 переезжает в Нью-Йорк, в 1992 — в Париж. Участник многочисленных выставок в России и за рубежом, в том числе персональных выставок в Центре Помпиду (1988, Париж), Государственной Третьяковской галерее (2006, Москва), Центральном выставочном зале «Манеж» (2014, Москва). Лауреат ордена Дружбы (2014). Работы находятся в собрании Центра Помпиду, Париж; Художественного музея Джейн Вурхес Зиммерли Университета Ратгерс (собрание Нортона и Нэнси Додж), Нью-Брансвик, США; Музея Людвиг, Кельн; Государственной Третьяковской галереи, Москва; Государственного Русского музея, Санкт-Петербург; и других. Живет и работает в Париже.

Владимир Вейсберг

(1924, Москва, СССР, ныне Россия — 1985, Москва, ныне Россия)

Живописец, график, педагог, теоретик искусства. Сын Григория Вейсберга, одного из основателей Русского психоаналитического общества, переводчика на русский язык трудов Зигмунда Фрейда. В 1943–1948 занимался в Студии изобразительного искусства при ВЦСПС, в 1956 посещал занятия в мастерских Ильи Машкова и Александра Осмеркина. В 1961 был принят в Союз художников СССР. В 1964–1984 преподавал живопись на Курсах телевидения Москвы, в студии Института повышения квалификации Союза архитекторов СССР, а также в собственной мастерской. С 1956 постоянный участник различных московских выставок. Член группы «Девяти» («Восьми»), на выставках которой в Москве и Ленинграде экспонировались его работы. Создал оригинальную теорию колористического восприятия и применения цвета, основные принципы которой сформулировал в докладе «Классификация основных видов колористического восприятия» на симпозиуме по структурному изучению знаковых систем в Институте славяноведения Академии наук СССР в 1962.

Михаил Гробман

(1939, Москва, СССР, ныне Россия)

Живописец, график, автор инсталляций и перформансов, поэт, коллекционер, теоретик искусства, автор термина «второй авангард». Начинал как поэт, в 1956 стал членом Люблинского литобъединения в Москве, в последующие годы обратился также к изобразительному искусству. В 1960-е становится одной из центральных фигур неофициальной художественной жизни Москвы. В 1961–1965 — постоянный участник неофициальных выставок художников «второго авангарда»; в эти годы состоялись несколько персональных выставок в научных институтах и в Музее-квартире Ф.М. Достоевского в Москве. В начале 1960-х сформулировал теорию «магического символизма», манифест которого был написан в 1967. Также работал как книжный график в московских издательствах и журнале «Знание — сила». В 1971 эмигрировал в Израиль. В 1978 создал художественную группу «Левиафан», в акциях которой пытался воплотить принципы «магического реализма». Автор критических и теоретических статей по искусству. Участник многих выставок в Израиле, в России, Европе и США, где также неоднократно проходили его персональные выставки, в том числе в Государственном Русском музее (1999, Санкт-Петербург) и Московском музее современного искусства (2013, Москва). Живет и работает в Тель-Авиве.

Юрий Злотников

(1930, Москва, СССР, ныне Россия)

Живописец, график, теоретик искусства, один из пионеров не-фигуративного искусства в СССР. В 1950 окончил Московскую среднюю художественную школу. В 1954–1955 — стажер в Государственном академическом Большом театре. Работал проектировщиком на ВДНХ, художником-иллюстратором в различных московских издательствах. В конце 1950-х — начале 1960-х совместно с художником Владимиром Слепяном устраивал сеансы «одновременной живописи»; в эти же годы перешел к абстрактной живописи, разрабатывает систему «сигнальной живописи» и сделал первые серии «сигналов». В 1977 в Институте истории искусств при Министерстве культуры СССР состоялась первая персональная выставка Злотникова. С тех пор он принимал участие во многих выставках в России и за рубежом, среди них — персональные выставки в Государственной Третьяковской галерее (2004, Москва), Государственном Русском музее (2009, Санкт-Петербург) и Московском музее современного искусства (2011, Москва). Работы находятся в собраниях Художественного музея Джейн Вурхес Зиммерли Университета Ратгерс (собрание Нортона и Нэнси Додж), Нью-Брансвик, США; Государствен-

Erik Bulatov

(b. 1933, Sverdlovsk, U.S.S.R., now Yekaterinburg, Russia)

Painter, graphic artist, illustrator. A leader of the Moscow conceptualist school. Graduate of the Moscow Art School. Student in the Faculty of Graphic Art at the V.I. Surikov State Art Institute (Moscow, 1952–1958). Illustrator at publishing houses Detgiz and Malysh beginning in 1959; his most famous books were collaborations with Oleg Vassiliev. Moved to New York in 1989 and to Paris in 1992. Participated in numerous exhibitions in Russia and abroad, including solo exhibitions at the Centre Pompidou (Paris, 1988), the State Tretyakov Gallery (Moscow, 2006), and the Manege Central Exhibition Hall (Moscow, 2014). Recipient of Russia’s Order of Friendship (2014). Bulatov’s work can be found in the collections of the Centre Pompidou, Paris; the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum at Rutgers University (Norton and Nancy Dodge collection) in New Brunswick, New Jersey, United States; the Museum Ludwig, Cologne; the State Tretyakov Gallery, Moscow; the State Russian Museum, St. Petersburg; and elsewhere. He lives and works in Paris.

Vladimir Weisberg

(b. 1924, Moscow, U.S.S.R., now Russia; d. 1985, Moscow, now Russia)

Painter, graphic artist, educator, art theorist. Son of Grigory Weisberg, co-founder of the Russian Psychoanalytic Society and a translator of Sigmund Freud’s works into Russian. Studied fine arts under the auspices of the All-Union Central Council of Trade Unions (VTsSPS) from 1943 to 1948, and with Ilya Mashkov and Alexander Osmiyorkin in 1956. Accepted into the Union of Artists in 1961. Between 1964 and 1984, taught painting for television workers, as well as at the Union of Architects’ studio and at his own studio. Frequently exhibited in Moscow beginning in 1956. Member of the Group of Eight, whose exhibitions in Moscow and Leningrad featured his work. Developed his own theory of color perception and application that he laid out an article, “Classification of the Main Types of Coloristic Perception,” delivered at a symposium on the study of symbolic systems at the Institute of Slavic Studies in Moscow in 1962.

Michail Grobman

(b. 1939, Moscow, U.S.S.R., now Russia)

Painter, graphic artist, author of illustrations and performances, poet, collector, art theorist. Began his career as a poet, joining Moscow’s Lublino Literary Society in 1956, and in the ensuing years turned his attention to visual arts. In the 1960s, Grobman became a leading figure in the Moscow unofficial art world. From 1961 to 1965, he was a frequent participant in unofficial exhibitions of artists of the “second Russian avant-garde” — a term coined by Grobman. During these years, he held several solo exhibitions at scientific institutes and at the Dostoevsky Museum in Moscow. In the early 1960s, he developed the theory of “magical symbolism,” publishing a manifesto in 1967. He also worked as a book illustrator for Moscow publishers and the journal “Znanie — sila” (“Knowledge is Power”). Emigrated to Israel in 1971. Founded the Leviathan group, devoted to realizing the principles of “magical realism” through art actions, in 1978. Author of many works of art theory and criticism. Grobman has participated in numerous exhibitions in Israel, Russia, Europe and the United States. Solo exhibitions of his work have been held at the State Russian Museum (St. Petersburg, 1999), the Moscow Museum of Modern Art (Moscow, 2013), and elsewhere. He lives and works in Tel Aviv.

Yuri Zlotnikov

(b. 1930, Moscow, U.S.S.R., now Russia)

Painter, graphic artist, art theorist, pioneering Soviet nonfigurative artist. Graduated from the Moscow Art School. Apprenticed at the Bolshoi Theater from 1954 to 1955. Worked as a designer at VDNKh and an illustrator with various Moscow publishers. In the late 1950s and early 1960s, Zlotnikov and artist Vladimir Slepian performed “simultaneous painting.” At this time, Zlotnikov transitioned to abstract painting, developing a system of “signal painting” and executing his first “signal” works. His first solo exhibition was held at the Soviet Culture Ministry’s Institute of Art History in 1977. Since then, he has taken part in many exhibitions in Russia and abroad, including solo exhibitions at the State Tretyakov Gallery (Moscow, 2004), the State Russian Museum (St. Petersburg, 2009), and the Moscow Museum of Modern Art (Moscow, 2011). His works can be found in the collections of the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum at Rutgers University (Norton and Nancy Dodge collection) in New Brunswick, New Jersey, United States; the Pushkin

ного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва; Государственной Третьяковской галереи, Москва, и других. Живет и работает в Москве.

Илья Кабаков

(1933, Днепрпетровск, СССР, ныне Украина)

Илья Кабаков. "Семья в комнате". 1980-е годы.

Живописец, график, автор инсталляций, объектов и книг художника, теоретик искусства. Лидер советского неофициального искусства 1960–1970-х. Один из создателей школы московского концептуализма, автор жанра «тотальная инсталляция». В 1951 окончил Московскую среднюю художественную школу. С 1951 по 1957 учился на отделении графики Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова. С 1953 работал как иллюстратор детских книг и журналов. После получения стипендии Фонда германской службы академических обменов (DAAD) в 1989 Кабаков переезжает в Берлин, с этого времени постоянно работает за пределами России. С 1988 работает совместно с женой Эмилией. Кавалер ордена Искусств и литературы (1995, Франция), премии Оскара Кокошки (2002, Австрия) и Императорской премии (2008, Япония). Принимал участие во многих выставках по всему миру, среди которых: 43-я, 45-я, 47-я, 49-я, 50-я, 52-я Венецианские биенале (1988, 1993, 1997, 2001, 2003, 2007); DOCUMENTA IX (1992, Кассель, Германия). Работы находятся в собраниях Музея современного искусства, Нью-Йорк; галереи Тейт, Лондон; Центра Помпиду, Париж; Государственной Третьяковской галереи, Москва; Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург, и других. Живет и работает в Нью-Йорке, США.

Виталий Комар и Александр Меламид

Виталий Комар

(1943, Москва, СССР, ныне Россия)

Александр Меламид

(1945, Москва, СССР, ныне Россия)

Виталий Комар и Александр Меламид. "Семья в комнате". 1980-е годы.

Живописцы, скульпторы, авторы инсталляций, объектов, коллажей, перформансов. Основоположники соц-арта, одного из направлений неофициального советского искусства 1970-х. В 1967 окончили Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское). В 1965 осуществили первую совместную работу. В 1977 эмигрировали в Израиль, годом позже переехали в Нью-Йорк. Работали совместно до 2003. Произведения дутэа были показаны на многих выставках в России и за рубежом, в том числе: «Бульдозерная выставка» (1974, Москва); documenta 8 (1987, Кассель), 47-я, 48-я (Павильон России) Венецианские биенале (1997, 1999). Работы находятся

в собраниях Музея Метрополитен, Нью-Йорк; Музея современного искусства, Нью-Йорк; Музея Виктории и Альберта, Лондон; Государственной Третьяковской галереи, Москва, и других. Живут и работают в Нью-Йорке.

Дмитрий Лион

(1925, Калуга, СССР, ныне Россия — 1993, Москва, Россия)

Дмитрий Лион. "Семья в комнате". 1980-е годы.

Живописец, график, педагог. В 1935 после трагической гибели отца переезжает с семьей в Москву. В 1937–1941 учился в Московской художественной школе № 1, в 1942 поступил на графический факультет Московского архитектурного института. В 1943 был призван в армию, в 1952 демобилизовался по ранению, вернулся в Москву. В 1952–1957 учился в Московском полиграфическом институте. В 1954–1955 выполнил серию рисунков на тему Холокоста и монументальное панно, посвященное «делу врачей». Пытался получить работу как книжный график, однако его идеи «свободного рисования и ассоциативного иллюстрирования» не могли в то время быть приняты в советской издательской практике. В 1959 принял участие в Международной выставке книги в Лейпциге, был награжден Первой премией. В 1961–1963 создал триптих, посвященный Янушу Корчаку. С середины 1960-х начал заниматься с учениками, преподавал рисунок на основе разработанной им новой теории графического искусства. В 1970-е создает цикл произведений на библейские темы. Первая персональная выставка состоялась в Москве в 1990.

Эль Лисицкий (Лазарь Лисицкий; Элизер Лисицкий)

(1890, д. Починок, Смоленская губ., Российская империя, ныне г. Починок, Смоленская обл., Россия — 1941, Москва, СССР, ныне Россия)

Эль Лисицкий. "Семья в комнате". 1980-е годы.

Живописец, график, архитектор, дизайнер, фотограф, теоретик искусства. В 1909 окончил реальное училище в Смоленске, в 1910–1914 учился в Германии, в 1914–1918 учился в Рижском политехническом институте, который был эвакуирован в Москву. Член Еврейского общества поощрения художеств и Кружка еврейских писателей и художников в Москве. В конце 1918 переехал в Киев, был членом Художественной секции Культур-Лиги, сотрудничал с еврейскими издательствами. Летом 1919 по приглашению Марка Шагала и Веры Ермолаевой приехал в Витебск, преподавал в Первом высшем художественном училище. Сблизился с Казимиром Малевичем, был одним из создателей группы его последователей УНОВИС. В это же время начал создавать проуны («проекты установления нового»). Осенью 1921 вернулся в Москву, преподавал во

State Museum of Fine Arts, Moscow; the State Tretyakov Gallery, Moscow; and elsewhere. He lives and works in Moscow.

Ilya Kabakov

(b. 1933, Dnepropetrovsk, U.S.S.R., now Ukraine)

Илья Кабаков. "Семья в комнате". 1980-е годы.

Painter, graphic artist, author of installations and objects, writer, art theorist. A leading figure in the Soviet unofficial art movement (1960s—1970s). Co-founder of the school of Moscow conceptualism. Developed the “total installations” genre. Graduated from the Moscow Art School in 1951. Studied in the Faculty of Graphic Art at the V.I. Surikov State Art Institute (Moscow, 1951–1957). Began working as an illustrator of children’s books and magazines in 1953. After receiving the German Academic Exchange Service’s (DAAD) artists-in-residence fellowship in 1989, Kabakov moved to Berlin and has been based outside Russia ever since. Kabakov has collaborated with his wife, Emilia, since 1988. Chevalier de l’Ordre des Arts et des Lettres (France, 1995). Winner of the Oskar Kokoschka prize (Austria, 2002) and the Praemium Imperiale (Japan, 2008). Participated in exhibitions around the world, including the 43rd, 45th, 47th, 49th, 50th and 52nd Venice Biennales (1988, 1993, 1997, 2001, 2003 and 2007), and DOCUMENTA IX (Kassel, Germany, 1992). Kabakov’s work can be found in the collections of the Museum of Modern Art, New York; the Tate, London; the Centre Pompidou, Paris; the State Tretyakov Gallery, Moscow; the State Hermitage Museum, St. Petersburg; and elsewhere. He lives and works in New York.

Vitaly Komar and Alexander Melamid

Vitaly Komar

(b. 1943, Moscow, U.S.S.R., now Russia)

Alexander Melamid

(b. 1945, Moscow, U.S.S.R., now Russia)

Виталий Комар и Александр Меламид. "Семья в комнате". 1980-е годы.

Painters, sculptors, authors of installations, objects, collages and performances. Laid the foundations of Sots Art, a style of unofficial Soviet art in the 1970s. Graduated from the Stroganov Moscow State University of Arts in 1967. First collaborated in 1965. Emigrated to Israel in 1977 and later to New York. Collaborated until 2003. The pair’s works have appeared in numerous exhibitions in Russia and abroad, including the “Bulldozer Exhibition” (Moscow, 1974), documenta 8 (Kassel, Germany, 1987), the

47th and 48th Venice Biennales (1997 and 1999). Their artworks can also be found in the collections of the Metropolitan Museum, New York; the Museum of Modern Art, New York; the Victoria and Albert Museum, London; the State Tretyakov Gallery, Moscow; and elsewhere. They live and work in New York.

Dmitry Lion

(b. 1925, Kaluga, U.S.S.R., now Russia; d. 1993, Moscow, Russia)

Дмитрий Лион. "Семья в комнате". 1980-е годы.

Painter, graphic artist, educator. After the tragic death of his father, a prominent lawyer, in 1935, Lion and his family moved to Moscow. Studied at Moscow Art School No. 1 from 1937 to 1941, and in 1942 entered the Moscow Architecture Institute’s Faculty of Graphic Arts. Conscripted into the army in 1943 and discharged in 1952 due to injury, after which he returned to Moscow. Studied at the Moscow Polygraphic Institute from 1952 to 1957. Executed a series of drawings and a monumental panel painting inspired by the Holocaust and the Doctors’ Plot, respectively (1954–1955). Failed to find work as a book illustrator, since his adherence to “freehand drawing and associative illustration” was unacceptable to Soviet publishers. Awarded first prize at the Leipzig Book Fair in 1959. Executed a triptych of Janusz Korczak from 1961 to 1963. In the mid-1960s, Lion began taking on drawing students, whom he taught according to his new theory of graphic art. Completed a cycle of Biblical works in the 1970s. His first solo exhibition took place in Moscow in 1990.

Дмитрий Лион. "Семья в комнате". 1980-е годы.

El Lissitzky (Lazar Lissitzky; Eleazar Lissitzky)

(b. 1890, Pochinok, Smolensk province, Russian Empire, now Smolensk region, Russia; d. 1941, Moscow, U.S.S.R., now Russia)

Эль Лисицкий. "Семья в комнате". 1980-е годы.

Painter, graphic artist, architect, designer, photographer, art theorist. Graduated from Smolensk Realschule in 1909. Studied in Germany from 1910 to 1914, and at the Riga Polytechnical Institute (1914–1918), which was evacuated to Moscow. Member of the Jewish Society for the Encouragement of the Arts and the Moscow Circle of Jewish Writers and Artists. Moved to Kiev in 1918, where he actively collaborated with Jewish publishers and was a member of the Art Section of the Kultur-Lige. At the invitation of Marc Chagall and Vera Ermolaeva, Lissitzky moved to Vitebsk in the summer of 1919 and joined the faculty of the First Higher Art School. He became close

ВХУТЕМАСе, был членом Института художественной культуры (ИНХУК). В 1922–1925 жил в Берлине, играя активную роль в среде европейского художественного авангарда. Опубликовал ряд своих книг, ставших важными вехами в истории европейского авангарда. Участвовал в Первой русской художественной выставке в галерее Ван Димена в 1922 и в Большой художественной выставке в 1923 (обе — в Берлине), для которой сконструировал комнату проунов. В 1923–1925 персональные выставки Лисицкого состоялись в Ганновере, Берлине и Дрездене. В 1925 вернулся в СССР. В 1930-е работал в области дизайна и оформления выставок и выставочных павильонов в СССР и Германии и осуществил ряд новаторских книжных проектов.

Ирина Нахова

(1955, Москва, СССР, ныне Россия)

Ирина Нахова. "Семья в комнате". 1980-е годы.

Живописец, график, автор объектов, инсталляций и видеоинсталляций, преподаватель, важный участник круга московского концептуализма. Пионер искусства инсталляции в России. В 1978 окончила факультет художественно-технического оформления печатной продукции Московского полиграфического института. С 1986 — член Союза художников СССР. В 1992 переехала в США. Ее персональные выставки, среди прочих, проходили в Государственной Третьяковской галерее (2005, Москва) и Московском музее современного искусства (2011, Москва). Лауреат премии Кандинского в номинации «Проект года» (2013). В 2015 — экспонент Павильона России на 56-й Венецианской биеннале. Работы находятся в собраниях Художественного музея Джейн Вурхес Зиммерли Университета Ратгерс (собрание Нортона и Нэнси Додж), Нью-Брансвик, США; Государственной Третьяковской галереи, Москва; Московского музея современно-го искусства, Москва; Государственного центра современного искусства, Москва, и других. Живет и работает в Нью-Джерси, США, и Москве.

Соломон Никритин

(1898, Чернигов, Российская империя, ныне Украина — 1965, Москва, СССР, ныне Россия)

Соломон Никритин. "Семья в комнате". 1980-е годы.

Живописец, график, сценограф, режиссер, теоретик искусства. В 1909–1914 учился в Киевском художественном училище, а также в частной студии Александра Мурашко. В 1914–1916 занимался у Леонида Пастернака в Москве и Александра Яковлева в Петрограде. В 1917 вернулся в Киев, в 1918 стал членом Художественной секции Культур-Лиги, занимался самообразованием, изучал иврит и идиш, выполнил ряд произведений на еврейскую тему. Посещал занятия в студии Александры Экстер. В 1920 переехал в Москву, поступил во ВХУТЕМАС в класс Василия

Кандинского. В 1922 совместно с Александром Тышлером и Климентом Редько создал художественную группу «Электро-организм». В 1922 создал Проекционный театр, для которого осуществил постановки пьес Анатолия Мариенгофа и своей собственной пьесы-эпопеи «Война и мир». В 1925–1929 работал в Музее живописной культуры, в 1926–1931 был членом различных художественных объединений: Общества художников-станковистов (ОСТ), Изобригалды, Ассоциации новых архитекторов (АСНОВА). В 1932–1934 работал руководителем отдела изобразительного искусства Политехнического музея, в 1936–1941 принимал участие в оформлении выставочных павильонов в Москве. В 1942–1945 работал в отделе наглядной агитации одной из частей действующей армии. В 1956 состоялась персональная выставка Никритина в Москве.

Павел Пепперштейн

(1966, Москва, СССР, ныне Россия)

Павел Пепперштейн. "Семья в комнате". 1980-е годы.

Живописец, график, автор объектов, инсталляций, теоретик искусства, литератор, рэп-исполнитель. Представитель второй волны московского концептуализма. Сын художника Виктора Пивоварова. В 1985–1987 учился в Академии изящных искусств в Праге. Основатель (совместно с Сергеем Ануфриевым и Юрием Лейдерманом) художественной группы «Инспекция “Медицинская герменевтика”» (1987). Экспонент Павильона России на 53-й Венецианской биеннале, а также ее основного проекта (2009). Участник многочисленных выставок в России и за рубежом, в том числе: 26-я биеннале в Сан-Паулу (2004); 3-я Московская биеннале современного искусства (2009); триеннале «Бергенская ассамблея» (2013, Берген, Норвегия); Манифеста 10 (2014, Санкт-Петербург). Лауреат премии Кандинского в номинации «Проект года» (2014). Работы находятся в собраниях Центра Помпиду, Париж; Художественного музея Базеля; Гравюрного кабинета, Берлин; Государственной Третьяковской галереи, Москва; Государственного музея современного искусства, Москва; Государственного центра современного искусства, Москва, и других. Живет и работает в Москве.

Виктор Пивоваров

(1937, Москва, СССР, ныне Россия)

Виктор Пивоваров. "Семья в комнате". 1980-е годы.

Живописец, график, иллюстратор, эссеист. Один из создателей школы московского концептуализма. В 1957 окончил Московское художественно-промышленное училище им. М.И. Калинина, в 1962 — Московский полиграфический институт. После его окончания несколько лет посвятил книжной иллюстрации, прежде всего детским книгам. В 1982 уехал в Прагу. Участник многочисленных выставок по всему миру, в том числе персональных в Государственной Третьяковской галерее (2004, Москва); Государственным Русском музее (2004, Санкт-Петербург); Москов-

with Kazimir Malevich and co-founded UNOVIS, a group of Malevich’s followers. Began producing “prouns” (an acronym in Russian for “Project for the Affirmation of the New”). Returned to Moscow in the autumn of 1921, began teaching at VKhUTEMAS, and was a member of the Institute for Artistic Culture (INKhUK). From 1922 to 1925, Lissitzky lived in Berlin and played an active role in the European avant-garde movement. Participated in the First Russian Art Exhibition at the Van Diemen Galerie in 1922 and in the Great Berlin Art Exhibition in 1923 (both in Berlin), where he built a “Proun Room.” Solo exhibitions of Lissitzky’s work were held in Hanover, Berlin, and Dresden between 1923 and 1925. Published a series of books that became milestones in the history of the European avant-garde. Returned to the Soviet Union in 1925. In the 1930s, he designed exhibitions in the Soviet Union and Germany, and executed a series of innovative book projects.

Irina Nakhova

(b. 1955, Moscow, U.S.S.R., now Russia)

Ирина Нахова. "Семья в комнате". 1980-е годы.

Painter, graphic artist, author of objects, installations and video installations, teacher. Important member of the Moscow conceptualist circle. Graduated from the Moscow Polygraphic Institute Faculty of Arts and Technical Design of Printed Materials (1978). Joined the Union of Artists of the U.S.S.R. in 1986. Moved to the United States in 1992. Solo exhibitions: the State Tretyakov Gallery (Moscow, 2005), Moscow Museum of Modern Art (2011), and others. Winner of the Kandinsky Prize (2013). Selected to represent Russia at the 56th Venice Biennale in 2015. Nakhova’s work can be found in the collections of the following institutions: the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum at Rutgers University (Norton and Nancy Dodge collection) in New Brunswick, New Jersey, United States; the State Tretyakov Gallery, Moscow; the National Centre for Contemporary Arts, Moscow; and elsewhere. She lives and works in New Jersey, United States, and Moscow.

Solomon Nikritin

(b. 1898, Chernigov, Russian Empire, now Ukraine; d. 1965, Moscow, U.S.S.R., now Russia)

Соломон Никритин. "Семья в комнате". 1980-е годы.

Painter, graphic artist, set designer, director, art theorist. Studied at the Kiev Art School and under Oleksandr Murashko from 1909 to 1914. Studied with Leonid Pasternak in Moscow and Alexander Yakovlev in Petrograd from 1914 to 1916. Returned to Kiev in 1917, where he studied Hebrew and Yiddish, and completed a series Jewish-themed works. He became a mem-

ber of the Kultur-Lige’s Art Section in 1918. Trained under Aleksandra Ekster. Moved to Moscow in 1920 and entered VKhUTEMAS, where he studied with Wassily Kandinsky. Co-founded (with Alexander Tyshler and Kliment Redko) the Electroorganism art group in 1922. That same year, he founded the Projection Theater to stage plays by Anatoly Marienhof and his own epic play “War and Peace”. Worked at the Museum of Art Culture from 1925 to 1929. Member of various art groups from 1926 to 1931: the Society of Easel Artists (OST), the Izobrigade, and the Association of New Architects (ASNOVA). Head of the department of fine arts at the Polytechnic Museum from 1932 to 1934. Helped design exhibition pavilions in Moscow from 1936 to 1941. Visual propagandist for the Soviet Army from 1942 to 1945. A solo exhibition of Nikritin’s work took place in Moscow in 1956.

Соломон Никритин. "Семья в комнате". 1980-е годы.

Pavel Pepperstein

(b. 1966, Moscow, U.S.S.R., now Russia)

Павел Пепперштейн. "Семья в комнате". 1980-е годы.

Painter, graphic artist, author of installations, art critic, rapper. Second wave Moscow conceptualist. Son of artist Viktor Pivovarov. Studied at the Academy of Fine Arts in Prague from 1985 to 1987. Co-founder (with Sergei Anufriev and Yuri Leiderman) of the art group Inspection Medical Hermeneutics (1987). Represented Russia at the 53rd Venice Biennale (2009), where he was also a featured artist in the main exhibition. His work has appeared in numerous exhibitions in Russia and abroad, including the 26th São Paulo Biennial (2004), the 3rd Moscow Biennale of Contemporary Art (2009), the Bergen Assembly triennial (Bergen, Norway, 2013), and Manifesta 10 (St. Petersburg, 2014). Winner of the Kandinsky Prize (2014). Pepperstein’s work can be found in the collections of the Centre Pompidou, Paris; the Kunstmuseum Basel; the Kupferstichkabinett, Berlin; the State Tretyakov Gallery, Moscow; the State Russian Museum, St. Petersburg; and elsewhere. He lives and works in Moscow.

Viktor Pivovarov

(b. 1937, Moscow, U.S.S.R., now Russia)

Виктор Пивоваров. "Семья в комнате". 1980-е годы.

Painter, graphic artist, illustrator, essayist. Co-founder of the school of Moscow conceptualism. Graduate of the M. I. Kalinin School of Applied Arts (Moscow, 1957) and the Moscow Polygraphic Institute (1962). Worked as a book illustrator, of children’s books primarily, for several years after graduation. Moved to Prague in 1982. Participant in numerous exhi-

ском музее современного искусства (2006, 2011, Москва). Лауреат премии журнала Revolver Revue (1999, Чехия). Работы находятся в собраниях Художественного музея Джейн Вурхес Зиммерли Университета Ратгерс (собрание Нортона и Нэнси Додж), Нью-Брансвик, США; Национальной галереи, Прага; Гравюрного кабинета, Берлин; Государственной Третьяковской галереи, Москва; Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва; Государственного Русского музея, Санкт-Петербург, и других. Живет и работает в Праге.

Оскар Рабин

(1928, Москва, СССР, ныне Россия)

Оскар Рабин. 1997. Москва, Россия

Живописец, график. Ключевая фигура неофициального советского искусства. В начале 1940-х обучался в художественной студии Евгения Кропивницкого, в 1945–1947 жил в Риге, обучался там в Академии художеств. В 1947 вернулся в Москву, был принят на второй курс Московского государственного художественного института им. В.И. Сурикова, откуда был исключен в 1949 за «формализм». Женился на дочери Кропивницкого, Валентине. Поселился в подмосковном поселке Лианозово, до 1957 работал десятником на железной дороге и мастером на строительстве «Севводстроя». С конца 1950-х его дом становится одним из важнейших центров неофициальной художественной жизни Москвы, где регулярно собираются молодые художники и литераторы, составлявшие т. н. «Лианозовскую группу». Инициатор и участник «Бульдозерной выставки», разогнанной властями 15 сентября 1974 на пустыре в Беляеве в Москве. В 1978 выехал с семьей из СССР во Францию, где и был лишен советского гражданства. С конца 1970-х — участник различных групповых выставок. Персональные экспозиции его работ прошли в разных музеях мира, в том числе в Государственной Третьяковской галерее (2008, Москва). Живет и работает в Париже.

Михаил Рогинский

(1931, Москва, СССР, ныне Россия — 2004, Париж, Франция)

Михаил Рогинский. 1997. Москва, Россия

Живописец, график, театральный художник, теоретик искусства. В 1946–1950 учился в Московском городском художественном училище, в 1950–1951 — в Московском областном художественно-педагогическом училище памяти 1905 года по специальности «художник театра». В 1954–1960 работал художником в театрах Северодвинска, Лисьвы, Пскова и Златоуста. В 1963–1969 преподавал в Московской городской художественной школе. В начале 1960-х начал изображать простые будничные вещи, предметы быта или детали интерьера советских квартир,

придавая им монументальный облик, включая в живописные произведения реальные объекты. В 1970-х вместе с группой близких ему художников организовал ряд квартирных выставок в Москве. В 1978 эмигрировал во Францию, жил в Париже, где получил мастерскую.

Михаил Рошаль (Рошаль-Федоров)

(1956, Москва, СССР, ныне Россия — 2007, Москва, Россия)

Михаил Рошаль. 1997. Москва, Россия

Живописец, автор объектов и инсталляций. Пионер хеппенинга и перформанса в СССР. Активный участник неофициальной художественной жизни 1970–1980-х. В 1979 окончил факультет художественно-технического оформления печатной продукции Московского полиграфического института. С 1975 по 1979 был участником (совместно с Геннадием Донским и Виктором Скерисом) художественной группы «Донской — Рошаль — Скерис», более известной как «Гнездо». Произведения экспонировались на выставках по всему миру, в том числе на Биеннале диссидентов (1977, Венеция). Работы находятся в собрании Художественного музея Джейн Вурхес Зиммерли Университета Ратгерс (собрание Нортона и Нэнси Додж), Нью-Брансвик, США; Государственной Третьяковской галереи, Москва, и других.

Лев Рубинштейн

(1947, Москва, СССР, ныне Россия)

Лев Рубинштейн. 1997. Москва, Россия

Поэт, автор перформансов, публицист. Один из основоположников и лидеров московской концептуальной школы. В 1971 окончил филологический факультет Московского государственного заочного педагогического института, затем долгое время работал библиотекарем. С 1974 начинает создавать «картотеки» — поэтические циклы, соединяющие в себе элементы поэзии, прозы, драмы и перформанса. Первые «картотеки» публикуются в конце 1970-х в журнале неофициального русского искусства «А-Я», издаваемого в Париже; с 1989 публикуется в России. С 1975 выступает с речевыми перформансами. Участник международных поэтических фестивалей в Гетеборге, Сан-Франциско, Милане, Париже, Эссене, Гамбурге. С середины 1990-х сотрудничает как обозреватель и колумнист с различными печатными и интернет-изданиями: «Итоги», «Политбюро», «Еженедельный журнал», «Стенгазета.нет» и «Грани.Ру». С 2000 входит в трио «Швейцария» (совместно с Сергеем Загнем и Марией Чуйковой), проводящее перформансы. Лауреат премии Андрея Белого в номинации «Гуманитарные исследования» (1999); премии «Либерти» (2003); литературной премии «НОС» (2012). Живет и работает в Москве.

bitions around the world, including solo exhibitions at the State Tretyakov Gallery (Moscow, 2004), the State Russian Museum (St. Petersburg, 2004), and the Moscow Museum of Modern Art (2006 and 2011). Winner of the Revolver Revue magazine prize (Czech Republic, 1999). Pivovarov’s works can be found in the collections of the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum at Rutgers University (Norton and Nancy Dodge collection) in New Brunswick, New Jersey, United States; the National Gallery, Prague; the Kupferstichkabinett, Berlin; the State Tretyakov Gallery, Moscow; the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow; the State Russian Museum, St. Petersburg; and elsewhere. He lives and works in Prague.

Михаил Рошаль. 1997. Москва, Россия

Oscar Rabin

(b. 1928, Moscow, U.S.S.R., now Russia)

Оскар Рабин. 1997. Москва, Россия

Михаил Рошаль. 1997. Москва, Россия

Painter, graphic artist. Key figure in the unofficial Soviet art movement. Studied with Yevgeny Kropivnitsky in the early 1940s and at the Academy of Arts in Riga from 1945 to 1947. Returned to Moscow in 1947 and entered the V. I. Surikov State Art Institute, which expelled him for “formalism” in 1949. Married Kropivnitsky’s daughter, Valentina. Settled in the Moscow region village of Lianozovo, where he worked as a railroad foreman and on the construction of the Northern Water Treatment Plant. Beginning in the late 1950s, his home became an important meeting place for unofficial artists and writers, who made up the so-called Lianozovo group. Organized and participated in the Bulldozer Exhibition in a vacant lot in Belyayevo, which was violently broken up by Soviet authorities on September 15, 1974. Rabin and his family moved to France in 1978, and where he was stripped of his Soviet citizenship. Since the late 1970s, Rabin has participated in many group exhibitions. Solo exhibitions of his work have been held throughout the world, including at the State Tretyakov Gallery (Moscow) in 2008. He lives and works in Paris.

Mikhail Roginsky

(b. 1931, Moscow, U.S.S.R., now Russia; d. Paris, France)

Михаил Рогинский. 1997. Москва, Россия

Painter, graphic artist, theater artist, art theorist. Attended the Moscow City Art School (1946–1950) and studied theater design at the 1905 Memorial Pedagogical Arts School in the Moscow Region (1950–1951). Worked as a set designer in Severodvinsk, Lysva, Pskov, and Zlatoust from 1954 to 1960. Taught at the Moscow City Arts School from 1963 to 1969. In the early 1960s, he began to paint portraits of everyday

objects. In the 1970s, he and a close group of artists organized a series of apartment exhibitions in Moscow. Moved to France in 1978, settling in Paris and receiving a studio.

Михаил Рошаль. 1997. Москва, Россия

Mikhail Roshal (Roshal-Fedorov)

(b. 1956, Moscow, U.S.S.R., now Russia; d. 2007, Moscow, Russia)

Михаил Рошаль. 1997. Москва, Россия

Painter, author of objects and installations. Pioneer of happenings and performances in the Soviet Union. Active participant in unofficial art circles in the 1970s-1980s. Graduated from the Moscow Polygraphic Institute’s Faculty of Arts and Technical Design of Printed Materials in 1979. Participant (with Gennady Donskoy and Victor Skersis) of the art group Donskoy — Roshal — Skersis, better known as The Nest (1975–1979). Roshal’s works have been exhibited around the world, including at the Venice “Biennale of Dissent” in 1977. His works can be found in the collections of the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum at Rutgers University (Norton and Nancy Dodge collection) in New Brunswick, New Jersey, United States; the State Tretyakov Gallery, Moscow; and elsewhere.

Lev Rubinstein

(b. 1947, Moscow, U.S.S.R., now Russia)

Лев Рубинштейн. 1997. Москва, Россия

Михаил Рошаль. 1997. Москва, Россия

Poet, publicist, performance artist. One of the founders and leaders of the Moscow conceptualist school. Graduated from the Faculty of Philology at the Moscow Pedagogical Institute for Correspondence Studies in 1971 and spent many years working as a librarian. In 1974, he created his first “index-card” poems — poetic cycles containing elements of poetry, prose, drama and performance. His first index-card poems were published in Paris in the late 1970s by the journal of unofficial Russian art A-Ya. They have been published in Russia since 1989. His first spoken-word performance took place in 1975. Rubinstein has taken part in international poetry festivals in Gothenburg, San Francisco, Milan, Paris, Essen and Hamburg. Since the mid-1990s, he has been a columnist for various print and Internet publications, including Itogi, Politburo, Yezhenedelny Zhurnal, Stengazeta.net and Grani.Ru. A member of the “Switzerland” performance trio (with Sergei Zagny and Maria Chuikova) since 2000. Winner of the Andrei Bely Prize (1999) for humanities research, as well as the Liberty Prize (2003) and the NOS Annual Literature Prize (2012). He lives and works in Moscow.

Борис Турецкий

(1928, Воронеж, СССР, ныне Россия — 1997, Москва, Россия)

Борис Турецкий. 1997. Москва, Россия

Живописец, график. В 1939 занимался в художественной студии Дома культуры в Воронеже. В 1941–1943 был в эвакуации в Уфе. В 1946 учился в Пензенском художественном училище им. К.А. Савицкого. В 1947 переезжает в Москву и переводится на театральный факультет Московского городского художественного училища. В конце 1940-х познакомился с художником Владимиром Вейсбергом, открыл для себя европейское искусство модернизма конца XIX — начала XX веков. В 1953–1959 учился в Московском полиграфическом институте. В середине 1950-х начал создавать абстрактные композиции. В 1963–1964, не оставляя абстракции, начал делать фигуративные работы гуашью — «бамперы и другие части автомобиля», «фигуры», многофигурные композиции большого размера. Экспериментируя с различными графическими техниками и материалами, выполнил серию «Структуры». В середине 1970-х создает серию «вещевых картин» и ассамбляжей. С 1975 по 1983 не работал из-за болезни, в 1984 возвращается к художественной деятельности, участвует в различных выставках. Персональная выставка Турецкого состоялась в 1988 в Троицке в выставочном зале Института атомной энергии им. И.В. Курчатова.

Александр Тышлер

(1898, Мелитополь, Таврическая губ., Российская империя, ныне Запорожская обл., Украина — 1980, Москва, СССР, ныне Россия)

Александр Тышлер. 1997. Москва, Россия

Живописец, график, театральный художник. В 1912–1917 учился в Киевском художественном училище, в 1917–1918 занимался в студии Александры Экстер, был членом Художественной секции Культур-Лиги. В 1919–1920 служил в Красной армии, затем вернулся в Киев. В 1921 переезжает в Москву. В 1925 стал членом Общества художников-станковистов (ОСТ). С конца 1920-х работал как театральный художник, оформил ряд спектаклей в различных театрах, в частности, в еврейских театрах Москвы и Минска. В 1935 выполнил эскизы декораций и костюмов для постановки «Короля Лира» в Московском ГОСЕТе. Также в 1930-е иллюстрировал книги и журналы для русских и еврейских издательств. Участвовал в многочисленных выставках советского искусства в СССР и за рубежом, в том числе в выставках в Павильоне СССР на 16-й, 17-й и 41-й (посмертно) Венецианских биеннале (1928, 1930, 1984). Лауреат Сталинской премии (1946). В 1941–1949 был главным художником Московского ГОСЕТа. В 1940–1960-е работал преимущественно как театральный художник и в то же время продолжал заниматься живописью, графикой и создал ряд скульптур.

Роберт Фальк

(1886, Москва, Российская империя, ныне Россия — 1958, Москва, СССР, ныне Россия)

Роберт Фальк. 1997. Москва, Россия

График, живописец, театральный художник, педагог. В 1904–1905 занимался в классах рисования и живописи Константина Юона и Ивана Дудина, а также в частной студии Ильи Машкова. В 1905–1912 учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В 1910–1916 был членом общества «Бубновый валет», в 1917 участвовал в выставках объединения «Мир искусства». В первые годы после революции работал в московском Отделе искусств Наркомпроса. В 1918–1928 был профессором живописи ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа в Москве. В 1921 был назначен хранителем Музея современного искусства в Витебске. Участник выставок в Павильоне СССР на 14-й и 16-й Венецианских биеннале (1924, 1928). В 1922–1924 был членом Художественной секции Культур-Лиги в Москве. В 1925 и 1927 оформил спектакли в Московском ГОСЕТе. В 1928–1937 находился в творческой командировке во Франции. С конца 1940-х и до самой смерти подвергался нападкам советской критики за «формализм» и «аполитичность» и был лишен возможности активного участия в публичной художественной жизни. В эти годы вокруг него сложился неформальный кружок почитателей и учеников, которых привлекали «полудиссидентский» статус Фалька, его педагогический дар и высокий уровень искусства. Его творчество значительно повлияло на многих советских художников-нонконформистов, видевших в нем одного из последних хранителей идеалов классического русского авангарда.

Олег Целков

(1934, Москва, СССР, ныне Россия)

Олег Целков. 1997. Москва, Россия

Олег Целков. 1997. Москва, Россия

Живописец, график. В 1949–1953 учился в Московской средней художественной школе, в 1954 — в Минском художественном институте, откуда был исключен за «формализм». В 1955 поступил в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина в Ленинграде и снова исключен по той же причине. В середине 1950-х познакомился с художником Владимиром Слепяном, который в 1956 устроил выставку его работ в своей квартире в Москве. Во второй половине 1960-х персональные выставки Целкова состоялись в различных технических институтах Москвы, а также в Доме архитектора (1970). В 1975 принял участие в первой разрешенной выставке неофициального искусства в СССР в павильоне «Пчеловодство» на ВДНХ. С этого времени его работы постоянно экспонировались на выставках художников-нонконформистов. В 1977 эмигрировал из СССР, активно участвовал в художественной жизни русской эмиграции в США и Европе. Живет и работает в Париже.

Boris Turetsky

(b. 1928, Voronezh, U.S.S.R., now Russia; d. 1997, Moscow, Russia)

Борис Турецкий. 1997. Москва, Россия

Painter, graphic artist. Studied art at the House of Culture in Voronezh in 1939. Evacuated to Ufa, where he lived from 1941 to 1943. Entered the K.A. Savitsky Art School in Penza in 1946. Moved to Moscow in 1947 and transferred to the Moscow City Art School’s theater department. Became acquainted with artist Vladimir Weisberg in the late 1940s. Discovered modern European art of the late 19th and early 20th centuries. Studied at the Moscow Polygraphic Institute from 1953 to 1959. Began producing abstract compositions in the mid-1950s. Without abandoning abstract art, he began making large, representational gouache paintings such as “Bumpers and Other Automobile Parts” and “Figures,” as well as large, multi-figure compositions. Experimenting with different techniques and materials, he executed a series of works entitled “Structures.” In the mid-1970s, he made a series of “object pictures” and assemblages. He didn’t work from 1975 to 1983 due to illness, returning to art in 1984. He participated in various exhibitions. A solo exhibition of his work was held in 1988 at the I.V. Kurchatov Institute of Atomic Energy in the Moscow region town of Troitsk.

Alexander Tyshler

(b. 1898, Melitopol, Taurida province, Russian Empire, now Zaporizhskia region, Ukraine; d. 1980, Moscow, U.S.S.R., now Russia)

Александр Тышлер. 1997. Москва, Россия

Painter, graphic artist, theater artist. Studied at the Kiev Art School from 1912 to 1917 and with Aleksandra Ekster from 1917 to 1918. Member of the Kultur-Lige’s Art Section. Served in the Red Army from 1919 to 1920, then returned to Kiev. Moved to Moscow in 1921. Member of the Society of Easel Artists (OST) since 1925. Beginning in the late 1920s, he worked as a theater artist, including at Jewish theaters in Moscow and Minsk. Designed decorations and costumes for a production of King Lear at the Moscow State Yiddish Theater (GOSET) in 1935. Also in the 1930s, Tyshler illustrated books and magazines for Russian and Jewish publishers. Participated in numerous exhibitions of Soviet art in the Soviet Union and abroad, including in the Soviet Pavilion at the 16th, 17th, and 41st (posthumously) Venice Biennales (1928, 1930, 1984). Winner of the Stalin Prize (1946). Lead artist at the Moscow State Yiddish Theater from 1941 to 1949. In the 1940s-1960s, Tyshler worked primarily as a theater artist but continued to paint, draw and sculpt.

Robert Falk

(b. 1886, Moscow, Russian Empire, now Russia; d. 1958, Moscow, U.S.S.R., now Russia)

Роберт Фальк. 1997. Москва, Россия

Graphic artist, painter, theater artist, teacher. Studied drawing and painting with Konstantin Yuon, Ivan Dudin, and Ilya Mashkov from 1904 to 1905. Studied at the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture from 1905 to 1912. Member of the Jack of Diamonds art group from 1910 to 1916. Participated in exhibitions organized by the World of Art movement (1917). During the first years after the revolution, Falk worked in the Moscow Department of Fine Arts of the People’s Commissariat for Education (Narkompros). From 1918 to 1928, he was a professor of painting at VKhUTEMAS-VKhUTEIN in Moscow. In 1921, he was appointed curator of the Museum of Modern Art in Vitebsk. His works appeared in the Soviet Pavilion at the 14th and 16th Venice Biennales (1924 and 1928). Member of the Kultur-Lige’s Art Section in Moscow from 1922 to 1924. Falk lived in France from 1928 to 1937. From the late 1940s until his death, he was criticized by Soviet critics for “formalism” and “political indifference” and barred from participating in the public life of the Soviet art world. In these years, an informal circle of admirers and pupils formed around Falk, attracted by his semi-dissident status, his gifts as a teacher, and the high quality of his art. His work was deeply influential to many nonconformist Soviet artists, who saw in him one of last custodians of the ideals of the Russian avant-garde.

Oleg Tselkov

(b. 1934, Moscow, U.S.S.R., now Russia)

Олег Целков. 1997. Москва, Россия

Painter, graphic artist. Studied at the Moscow Art School from 1949 to 1953, and in 1954 at the Minsk Art Institute, which expelled him for “formalism.” Entered the I.E. Repin Institute of Arts in Leningrad in 1955 and was again expelled for the same reason. In the mid-1950s, he became acquainted with artist Vladimir Slepian, who in 1956 held an exhibition of Tselkov’s works in his apartment. In the late 1960s, Tselkov held solo exhibitions in technical institutes throughout Moscow and in the House of the Architect (1970). Participated in the first sanctioned exhibition of unofficial art in the Soviet Union, which took place in the Pchelovodstvo (Beekeeping) Pavilion at VDNKh in 1975. Since then, his works have frequently appeared at exhibitions of nonconformist art. Emigrated from the Soviet Union in 1977. Actively participated in the artistic life of the Russian diaspora in the United States and Europe. He lives and works in Paris.

162

Современники будущего

Contemporaries of the Future

163

Еврейские художники в русском авангарде, 1910–1980

Jewish Artists of Russian Avant-Garde, 1910–1980

Илья Чашник

(1902, Люцин, Витебская губ., Российская империя, ныне Лудза, Латвия — 1929, Ленинград, СССР, ныне Россия)

Живописец, график, художник-оформитель, художник декоративно-прикладного искусства. В 1919—1922 учился в Витебском художественно-практическом институте, сначала в мастерской свободной живописи Марка Шагала, затем у Эль Лисицкого и Казимира Малевича. Стал одним из самых активных последователей супрематизма, с 1920 — член художественного объединения УНОВИС. Принимал участие в подготовке альманаха «УНОВИС», и вместе со Львом Хидекелем издал журнал «Аэро». В 1922 вместе с Казимиром Малевичем уехал в Петроград. Работал художником-оформителем на Государственном фарфоровом заводе (1922—1924), в Государственном институте художественной культуры (ГИНХУК, 1923—1926). Участвовал во всех выставках группы УНОВИС в Витебске (1920) и Москве (1920, 1921, 1922), в Выставке картин петроградских художников всех направлений (1923, Петроград), выставке группы художников «Объединение» в Историческом музее в Москве и Международной выставке декоративного искусства в Париже (обе — 1925). Работы экспонировались на 42-й Венецианской биеннале (1986).

Марк Шагал

(1887, мест. Лиозно под Витебском, Российская империя, ныне Белоруссия —1985, Сен-Поль-де-Ванс, Франция)

Живописец, график, сценограф, скульптор, поэт. Получил традиционное еврейское образование. В 1906 переехал в Петербург; в 1907–1910 занимался в Рисовальной школе Общества поощрения художеств. В 1911 уехал в Париж, поселился в неофициальном центре международной художественной богемы «Улей» на Монпарнасе. Сблизился с Пабло Пикассо и другими ведущими представителями европейского авангарда. В 1914 уехал в Берлин, где состоялась его первая персональная выставка в галерее Der Sturm. В том же году возвратился в Витебск, собираясь потом вернуться в Европу, однако из-за войны не смог осуществить эти планы. В сентябре 1915 уехал в Петроград, в 1916 стал членом Еврейского общества поощрения художеств. В 1918 был командирован в Витебск, где в 1919 организовал Первое высшее художественное училище, куда пригласил преподавать, в частности, Казимира Малевича. Из-за конфликта с ним ушел с поста директора училища. В 1920 переехал в Москву, стал членом Художественной секции Культур-Лиги, участвовал в ее выставке весной 1922 вместе с Давидом Штеренбергом и Натаном Альтманом. В 1921 написал занавес и выполнил панно для зрительного зала Еврейского Камерного театра и оформил один из первых его спектаклей в Москве. Преподавал живопись и рисунок в еврейском сиротском доме

в Малаховке, иллюстрировал еврейские издания, в частности, книгу стихов Давида Гофштейна на идиш «Тройёр» («Печаль»), которая была издана в Киеве в 1922. В том же году выехал из России сначала в Литву, затем в Берлин. В 1923 переехал во Францию, где у него началась долгая и успешная карьера. В 1977 был удостоен высшей награды Франции — Большого креста Почетного легиона, в том же году была устроена выставка его работ в Лувре.

Михаил Шварцман

(1926, Москва, СССР, ныне Россия — 1997, Москва, Россия)

Живописец, график, дизайнер, теоретик искусства, педагог. В 1950—1956 учился в Высшем художественно-промышленном училище в Москве. В конце 1950-х — начале 1960-х начал формировать собственную «иератическую концепцию», в соответствии с которой были созданы первые произведения. С 1966 возглавлял Специальное художественно-конструкторское бюро Министерства легкой промышленности РСФСР, привлек к работе ряд художников, ставших его учениками и последователями. Разработал новую графическую систему товарных знаков. В 1960-е также работал как плакатист, участвовал в различных выставках плаката и графической рекламы в СССР и в Европе, выполнил два монументальных панно для Московского инженерно-физического института (совместно с Григорием Дауманом). В 1970-е приобрел статус одного из центральных художников московского неофициального искусства. В 1974—1979 организовал «иератическую школу» в мастерской художника Анатолия Чашинского в Сокольниках. Первая персональная выставка Шварцмана состоялась в Государственной Третьяковской галерее в Москве в 1994.

Ниссон Шифрин

(1892, Киев, Российская империя, ныне Украина — 1961, Москва, СССР, ныне Россия)

График, живописец, театральный художник, художественный критик. В 1902—1911 учился в Киевском коммерческом училище, в 1911—1916 — в Киевском коммерческом институте, одновременно посещая занятия в художественной студии Александра Мурашко. Перед Первой мировой войной познакомился с еврейскими литераторами «Киевской группы», чья идеология новой еврейской культуры и искусства оказала на него сильное влияние. Был близок с художниками русского авангарда Александром Богомазовым и Александрой Экстер, в 1914 экспонировал свои работы на организованной ими в Киеве выставке «Кольцо». В том же году принял участие в подготовке украинского турне московских футуристов — Владимира Маяковского, Давида Бурлюка и Василия Каменского.

Ilya Chashnik

(b. 1902, Lutzin, Vitebsk province, Russian Empire, now Ludza, Latvia; d. 1929, Leningrad, U.S.S.R., now Russia)

Painter, graphic artist, designer, applied artist. From 1919 to 1922, he attended the Vitebsk Practical Art Institute, studying painting with Marc Chagall and later El Lissitzky and Kazimir Malevich. Became one of the most active followers of Suprematism; joined the UNOVIS group in 1920. Contributed to the UNOVIS Almanac and, with Lev Khidekel, published the journal Aero. Moved to Petrograd with Kazimir Malevich in 1922. Designer at the State Porcelain Factory (1922—1924) and the State Institute of Artistic Culture (GINKhUK, 1923—1926). Participated in every exhibition of the UNOVIS group in Vitebsk (1920) and Moscow (1920, 1921, 1922), as well as the Exhibition of Paintings by Petrograd Artists of All Movements (Petrograd, 1923), and exhibitions of the Ob`edinenie art group at the State Historical Museum in Moscow and the International Exposition of Decorative Arts in Paris (both in 1925). His works also appeared at the 42nd Venice Biennale (1986).

Marc Chagall

(b. 1887, Vitebsk, Russian Empire, now Belarus; d. 1985, Saint-Paul-de-Vence, France)

Painter, graphic artist, set designer, sculptor, poet. Received a traditional Jewish education. Moved to St. Petersburg in 1906, and from 1907 to 1910 studied at the Imperial Society for the Promotion of the Arts. Moved to Paris in 1911 and settled in the La Ruche, an artist colony in Montparnasse that attracted bohemians from around the world. Became close with Pablo Picasso and other leading European avant-garde artists. Moved to Berlin in 1914 and held his first solo exhibition at Galerie Der Sturm. Later that year, he returned to Vitebsk. He planned to return to Europe but was unable to do so due to the outbreak of World War I. Moved to Petrograd in September 1915 and became a member of the Jewish Society for the Encouragement of the Arts in 1916. Moved to Vitebsk in 1918, where he was appointed commissar for art. Founded the First Higher Art School and invited Kazimir Murashko. Before World War I, Shifrin became acquainted with Jewish writers from the Kiev Group and was deeply influenced by their calls for a new Jewish culture and art. Became close with Russian avant-garde artists Alexander Bogomazov and Aleksandra Ekster, and in 1914 exhibited his work at the “Ring” exhibition, which they organized. Took part in the Moscow futurists’ tour of Ukraine, featuring Vladimir Mayakovsky, David Burluik and Vasily Kamensky. Studied with Aleksandra Ekster and worked as a Jew-

ish orphanage in Malakhov and illustrated Jewish publications, including a Troyer (“Sorrow”), a book of Yiddish poems by David Hofshsteyn published in Kiev in 1922. In 1920, he moved from Moscow to Lithuania to Berlin. In 1923, he moved to France and began a long and successful career. Chagall was awarded the Grand Cross of the Legion d’Honneur, France’s highest civilian award, and honored with a retrospective exhibition at the Louvre in 1977.

Mikhail Shvartsman

(b. 1926, Moscow, U.S.S.R., now Russia; d. 1997, Moscow, Russia)

Painter, graphic artist, designer, art theorist, educator. Studied at the Higher School of Art and Industry in Moscow from 1950 to 1956. In the late 1950s and early 1960s, developed his “hieratic concept” and created his first artworks that adhered to it. Appointed head designer of the graphics division of the Russian Ministry of Light Industry’s Special Bureau of Art and Construction in 1966, and subsequently hired several artists who would become his students and followers. Developed a new graphic system of trademarks. In the 1960s, Shvartsman also designed posters and participated in exhibitions of posters and advertisements in the Soviet Union and Europe, executing three monumental panels (with Grigory Dauman) for the Moscow Institute of Engineering and Physics. In 1970s, he was recognized as a central figure in the Moscow unofficial art movement.

From 1974 to 1979, he organized the “hieratic school” of painting at Anatoly Chaschinsky’s studio in Sokolniki. His first solo exhibition was held at the State Tretyakov Gallery in Moscow in 1994.

Nisson Shifrin

(b. 1892, Kiev, Russian Empire, now Ukraine; d. 1961, Moscow, U.S.S.R., now Russia)

Graphic artist, painter, theater artist, art critic. Studied at the Kiev School of Commerce from 1902 to 1911 and the Kiev Institute of Commerce from 1911 to 1916, while also attending classes at the studio of Oleksandr Murashko. Before World War I, Shifrin became acquainted with Jewish writers from the Kiev Group and was deeply influenced by their calls for a new Jewish culture and art. Became close with Russian avant-garde artists Alexander Bogomazov and Aleksandra Ekster, and in 1914 exhibited his work at the “Ring” exhibition, which they organized. Took part in the Moscow futurists’ tour of Ukraine, featuring Vladimir Mayakovsky, David Burluik and Vasily Kamensky. Studied with Aleksandra Ekster and worked as a set

В 1918 занимался в студии Александры Экстер, оформлял спектакли в киевских театрах, был членом Художественной секции Культур-Лиги. В 1922 переехал в Москву. Работал как книжный иллюстратор и как сценограф в различных московских театрах. С середины 1920-х — член Общества художников-станковистов (ОСТ). Участник выставки в Павильоне СССР на 14-й Венецианской биеннале (1924). С 1935 и до конца жизни — главный художник Театра Советской Армии в Москве. В 1930-е, кроме того, оформил ряд спектаклей в еврейских театрах Минска, Харькова и Биробиджана. Автор статей по вопросам сценографии и изобразительного искусства.

Сарра Шор

(1897, Дубно, Российская империя, ныне Украина — 1981, Москва, СССР, ныне Россия)

График, живописец, театральный художник. В 1911—1916 училась в Киевском художественном училище. В числе других молодых еврейских художников-модернистов завязала тогда же контакты с жившими в Киеве лидерами русского художественного авангарда Александрой Экстер и Александром Богомазовым. В 1914 приняла участие в организованной ими выставке «Кольцо». В том же году уехала в Петроград, где поступила в Академию художеств. В 1919 вернулась в Киев, и стала сотрудничать с Художественной секцией Культур-Лиги. В 1919—1923 оформляла спектакли в киевских театрах и театральной студии Культур-Лиги, иллюстрировала книги на идиш и на украинском языке. В 1923 переехала в Москву и некоторое время занималась в графической студии Алексея Кравченко. С середины 1920-х член общества «4 искусства» и постоянный участник его выставок. С конца 1920-х работала преимущественно как книжный график. С конца 1940-х и до середины 1950-х в результате критики, которой она подверглась во время антисемитской кампании по «борьбе с космополитизмом», была лишена возможности участия в официальной художественной жизни и работала как художник по изготовлению наглядных пособий для школ. В 1960—1970 продолжала заниматься графикой и книжной иллюстрацией, также вернулась к живописи.

Эдуард Штейнберг

(1938, Москва, СССР, ныне Россия — 2012, Париж, Франция)

График, живописец. Сын поэта, переводчика и художника Аркадия Штейнберга. Систематического художественного образования не получил, учился рисованию и живописи под руководством отца. Закончил семилетнюю школу в Тарусе, работал сторожем, землекопом, в рыболовецкой артели. В 1962 переехал в Москву, вошел в круг молодых художников-авангардистов. В 1965 вместе с Михалом

Гробманом и Владимиром Янкилевским участвовал в однодневной выставке в Институте атомной энергии им. И.В. Курчатова в Москве. В 1968 совместно с Владимиром Яковлевым организовал однодневную выставку в молодежной секции Союза художников. В 1978 состоялась совместная с Владимиром Янкилевским выставка. В 1980-е участвовал в выставках Комитета художников-графиков на Малой Грузинской улице. С 1988 большую часть времени жил и работал в Париже, часто приезжая в Москву и Тарусу. В 1992 прошла персональная выставка в Государственной Третьяковской галерее в Москве. Скончался в Париже, похоронен на городском кладбище в Тарусе.

Давид Штеренберг

(1881, Житомир, Российская империя, ныне Украина — 1948, Москва, СССР, ныне Россия)

Живописец, график, художник театра, педагог. В 1905 учился в частной художественной студии в Одессе, работал ассистентом фотографа, вступил в еврейскую социалистическую партию «Бунд». В 1906 из-за угрозы политических репрессий эмигрировал в Вену. В 1907—1917 жил в Париже, учился в Школе изящных искусств и Академии Витти. В 1912—1914 экспонировал произведения на выставках Салонов и Независимых салонов в Париже. Незадолго до начала Первой мировой войны приехал в Киев, где прошла его выставка. Окончательно вернулся в Россию после революции 1917 года. В 1918—1920 был заведующим Отдела ИЗО Народного комиссариата просвещения. В 1920—1930-е преподавал живопись во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе. В 1922 участвовал в выставке Культур-Лиги (вместе с Натаном Альтманом и Марком Шагалом). В 1925 был приглашен на должность председателя правления Общества художников-станковистов (ОСТ), занимал ее до 1930, участвовал в четырех выставках Общества (1925—1928). В 1928 оформил спектакль «Человек воздуха» по пьесе Шолом-Алейхема в Московском ГОСЕТе. В 1930-е занимался музейным делом, организацией советских выставок за рубежом; работал в книжной графике, в 1932 выполнил иллюстрации к «Рассказам» Исаака Бабеля; участвовал во многих выставках советского искусства в СССР, Европе и США, в том числе в выставках в Павильоне СССР на 14-й, 16-й, 17-й, 18-й Венецианских биеннале (1924, 1928, 1930, 1932).

designer for theaters in Kiev (1918). Member of the Kultur-Lige’s Art Section. In 1922, Shifrin moved to Moscow, where he worked as a book illustrator and set designer. He became a member of the Society of Easel Artists (OST) in the mid-1920s. Shifrin’s work appeared in the Soviet Pavilion at the 14th Venice Biennale (1924). From 1935 to the end of his life, Shifrin was art director at the Soviet Army Theater in Moscow. (1949 and 1951). Also during the 1930s, Shifrin designed several performances at Jewish theaters in Minsk, Kharkov, and Birobidzhan. Authored articles on scenography and visual arts.

Sarah Shor

(b. 1897, Dubno, Russian Empire, now Ukraine; d. 1981, Moscow, U.S.S.R., now Russia)

Graphic artist, painter, theater artist. Studied at the Kiev Art School from 1911 to 1916. Like many other young Jewish modernists, Shor connected with Alexander Bogomazov and Aleksandra Ekster, leading Russian avant-garde artists living in Kiev. In 1914, she helped organize the “Ring” exhibition. Later that year, she moved to Petrograd and enrolled in the Academy of Arts. Returned to Kiev in 1919 and began collaborating with the Art Section of the Kultur-Lige. From 1919 to 1923, she designed performances for Kiev theaters and the Kultur-Lige’s theater studio, and illustrated Yiddish- and Ukrainian-language books. In 1919, she returned to Kiev, where she worked as a set designer and illustrator of Yiddish- and Ukrainian-language books. She moved to Moscow in 1923 and entered the graphics studio of Aleksei Kravchenko. In the mid-1920s, she joined the 4 Art group, becoming an active participant in their exhibitions. She began to focus on book illustrations in the late 1920s. From the late 1940s to the mid-1950s, in connection with the anti-Semitic war on “cosmopolitanism,” Shor was barred from participating in official artistic life. She turned to illustrating teaching aids for schoolchildren. In the 1960s and 1970s, she worked as a graphic artist and book illustrator, and returned to painting.

Eduard Steinberg

(b. 1938, Moscow, U.S.S.R., now Russia; d. 2012, Paris, France)

Graphic artist, painter. Son of the poet, translator and artist Arkady Steinberg. Did not receive a systematic art education; his father taught him to draw and paint. After graduating from middle school in Tarusa (Kaluga region), Steinberg worked as a guard, a laborer and a fisherman. In 1962, he

moved to Moscow and joined a circle of young avant-garde artists. In 1965, with Mikhail Grobman and Vladimir Yankilevsky, he participated in a one-day exhibition at the I.V. Kurchatov Institute of Atomic Energy. Organized a one-day exhibition in the youth section of the Union of Artists with Vladimir Yakovlev in 1968. His works appeared at a two-man exhibition (with Vladimir Yankilevsky) in 1978. Participated in exhibitions by the Committee of Graphic Artists on Malaya Gruzinskaya Ulitsa in the 1980s. After 1988, he spent most of his time living and working in Paris, frequently visiting Moscow and Tarusa. A solo exhibition of his work was held at the State Tretyakov Gallery in Moscow in 1992. Steinberg died in Paris and was buried in the Tarusa town cemetery.

David Shterenberg

(b. 1881, Zhitomir, Russian Empire, now Ukraine; d. 1948, Moscow, U.S.S.R.)

Painter, graphic artist, theater artist, pedagogue. In 1905, Shterenberg studied at a private art studio in Odessa, worked as an assistant photographer and joined the Jewish socialist party “Bund.” Under threat of political repression, Shterenberg emigrated to Vienna in 1906. From 1907 to 1917, he lived in Paris and trained at the Académie Vitti. He exhibited regularly at the Salon d’Automne from 1912 to 1914. Arrived in Kiev, where an exhibition of his was taking place, shortly before the start of World War I. Returned to Russia for good after the 1917 revolution. Head of the Department of Fine Arts (IZO) of the People’s Commissariat for Education (Narkompros), 1918—1920. Professor in the painting faculty of VKhUTE-MAS-VKhUTEIN, 1920—1930. Collaborated with Nathan Altman and Marc Chagall on a Kultur-Lige exhibition in 1922. Chairman of the Society of Easel Artists (OST) from 1925 to 1930; participated in four exhibitions by the society (1925—1928). Production designer for a production of Menachem Mendel, a play by Sholem Aleichem, at GOSET (Moscow) in 1928. In the 1930s, Shterenberg devoted himself to museum work and organizing Soviet exhibitions abroad. He also worked as a book illustrator, executing illustrations for Isaac Babel’s stories in 1932. Participated in numerous exhibitions of Soviet art in the Soviet Union, Europe and the United States, including exhibitions at the Soviet Pavilion at the 14th, 16th, 17th and 18th Venice Biennale (1924, 1928, 1930, 1932).

Соломон Юдовин

(1892, посёлок Бешенковичи, Витебская губерния, Российская империя, ныне Белоруссия — 1954, Ленинград, СССР, ныне Россия)

Соломон Юдовин, 1910-е годы

График, живописец, фотограф, исследователь еврейского народного искусства. В 1906–1910 учился в Школе рисования и живописи Иегуды Пэна в Витебске. В 1910 переехал в Петербург, учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств, в 1911–1913 занимался в частных петербургских студиях Михаила Бернштейна и Мстислава Добужинского. В 1912–1914 принимал участие в этнографических экспедициях по черте оседлости, организованных Еврейским историко-этнографическим обществом. Участвовал в подготовке альбома «Еврейская художественная старина» и организации Еврейского музея в Петрограде. В 1916 стал членом Еврейского общества поощрения художеств, экспонировал произведения на выставках Общества в Петрограде и Москве (1916, 1917). В 1918 вернулся в Витебск, играл видную роль в еврейских культурных организациях города, в частности, в Обществе имени И.-Л. Переца. В 1923 переехал в Петроград, до 1928 работал ученым секретарем и хранителем музея Еврейского историко-этнографического общества. До конца жизни занимался преимущественно книжной и станковой графикой, выполнил иллюстрации для многих книг русских и советских писателей, а также классиков еврейской литературы.

Соломон Юдовин, 1910-е годы

Владимир Яковлев (Тейтельбаум)

(1934, Балахна, Горьковский край, СССР, ныне Нижегородская обл., Россия — 1998, Москва, Россия)

Владимир Яковлев, 1990-е годы

Живописец, график. В 1949–1954 работал ретушером и фотографом в издательстве «Искусство». Под впечатлением от знакомства с произведениями современных европейских и американских художников, которые увидел на выставке в Парке культуры и отдыха им. М. Горького в 1957 во время Фестиваля молодежи и студентов в Москве, начал заниматься живописью. Уже первые художественные опыты принесли ему известность и признание в кругу художников «второго русского авангарда». Первый публичный показ его работ состоялся в 1959 на выставке в квартире композитора Андрея Волконского. В 1976 принят в Московский городской комитет художников-графиков. На протяжении 1960–1990-х постоянный участник различных выставок в Москве и Европе. В 1995 персональная выставка была организована в Государственной Третьяковской галерее в Москве. В конце 1980-х у Яковлева обостряется давняя болезнь глаз, и он стремительно теряет зрение, что усугубляет его тяжелое психическое состояние. Последние годы жизни подолгу находился в больнице для душевнобольных, умер в Москве, в психоневрологическом интернате.

Владимир

Янкилевский

(1938, Москва, СССР, ныне Россия)

Владимир Янкилевский, 1990-е годы

Живописец, график, эссеист. Первые уроки живописи получил у отца, Бориса Янкилевского, художника и дизайнера. В 1950–1956 учился в Московской средней художественной школе при Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова, в 1957–1962 — в Московском полиграфическом институте. В конце 1950-х — начале 1960-х знакомится с Ильей Кабаковым, Эдуардом Штейнбергом и другими молодыми художниками «второго русского авангарда», а также с европейскими художественными критиками и коллекционерами, приезжавшими в СССР. В 1961 в поисках индивидуального художественного языка, сформулировал идею «триптиха как модели мироздания», на основе которой создал серию произведений. В 1962 экспонировал работы на выставке 30-летия МОСХа в ЦВЗ «Манеж», где они были подвергнуты грубой критике Н.С. Хрущевым. В 1975 принял участие в первой разрешенной властями выставке неофициального искусства в павильоне «Пчеловодство» на ВДНХ в Москве. Участник многочисленных персональных и групповых выставок по всему миру. Живет и работает в Париже.

Владимир Янкилевский, 1990-е годы

«Гнездо»

(1974–1979)

Владимир Янкилевский, 1990-е годы

Художественная группа. Авторы перформансов, инсталляций и объектов. Участники группы: Геннадий Донской (1956, Москва, СССР), Михаил Рошаль (1956, Москва, СССР — 2007, Москва, Россия) и Виктор Скерсис (1956, Москва, СССР). Первоначально в качестве названия использовались фамилии участников (Донской — Рошаль — Скерсис). Название «Гнездо» закрепилось за группой после одноименного перформанса на выставке неофициальных художников в павильоне «Дом культуры» на ВДНХ (1975), в ходе которого художники сидели в огромном гнезде. Группа закончила свое существование в 1979 году. Работы находятся в коллекциях Государственной Третьяковской галереи, Москва; Государственного центра современного искусства, Москва, и других.

Solomon Yudovin

(b. 1897, village of Beshenkovichi, Vitebsk Guberniya, Russian Empire, now Belarus; d. 1954, Leningrad, U.S.S.R., now Russia)

Solomon Yudovin, 1910s

Graphic artist, painter, photographer, scholar of Jewish folk art. Studied at Yehudah Pen’s school of drawing and painting from 1906 to 1910 in Vitebsk. Moved to St. Petersburg in 1910 and initially studied drawing at the school of the Society for Encouragement of Art. From 1911 to 1913, he studied with Mikhail Bernshtein and Mstislav Dobuzhinsky. From 1912 to 1914, he took part in ethnographic expeditions to the Pale of Settlement organized by the Jewish Historical and Ethnographical Society. He contributed to the album Jewish Folk Ornament and helped establish the Jewish Museum in Petrograd. In 1916, he became a member of the Jewish Society for the Encouragement of the Arts. Yudovin’s work appeared in exhibitions organized by the society in Petrograd and Moscow in 1916 and 1917. In 1918, Yudovin returned to Vitebsk, where he played a prominent role in Jewish cultural life in the city, including as a member of the I.-L. Peretz Society. He moved to Petrograd in 1923, and until 1928 was the curator and academic secretary of the Museum of the Jewish Historical and Ethnographical Society. For the rest of his life, Yudovin devoted himself primarily to illustrations and easel graphics, executing illustrations for many books by Russian and Soviet writers, as well as classics of Jewish literature.

Solomon Yudovin, 1910s

Vladimir Yakovlev (Teitelbaum)

(b. 1934, Balakhna, Gorky region, U.S.S.R., now Nizhny Novgorod region, Russia; d. 1998, Moscow, Russia)

Vladimir Yakovlev, 1990s

Painter, graphic artist. From 1949 to 1954, worked as a photographer and retoucher for the publisher Iskusstvo. Yakovlev took up painting after seeing works of contemporary European and American art at an exhibition in Gorky Park during the Festival of Youth and Students in 1957. His first efforts brought him recognition and praise from artists of the “second Russian avant-garde.” The first public showing of his work took place in 1959 at an exhibition held in composer Andrei Volkonsky’s apartment. In 1976, he was accepted into the Moscow City Committee of Graphic Artists. From the 1960s to the 1990s, his works appeared frequently at exhibitions in Moscow and Europe. A solo show was held at the State Tretyakov Gallery in Moscow in 1995. In the late 1980s, Yakovlev developed an eye disease and gradually lost his vision, exacerbating his fragile mental state. He spent the last years of his life in mental institutions and died in Moscow.

Vladimir Yankilevsky

(b. 1938, Moscow, U.S.S.R.,

now Russia)

Vladimir Yankilevsky, 1990s

Painter, graphic artist, essayist. Received his first lessons in painting from his father, Boris Yankilevsky, an artist and designer. From 1950 to 1956, he studied at the Moscow Art School under the auspices of the V.I. Surikov State Art Institute. From 1957 to 1962, he studied at the Moscow Polygraphic Institute. In the late 1950s and early 1960s, he became acquainted with Ilya Kabakov, Eduard Steinberg, and other young artists of the “second Russian avant-garde,” as well as European art critics and collectors visiting the Soviet Union. While searching for his own artistic voice in 1961, he developed the idea of the “triptych as a model of the universe,” which he used to create a series of works. In 1962, his works appeared in an exhibition in the Manege Central Exhibition Hall marking the 30th anniversary of the Moscow Region Union of Artists, where they were savagely criticized by Nikita Khrushchev. Took part in the first sanctioned exhibition of unofficial art in the Soviet Union, which took place in the Pchelovodstvo (Beekeeping) Pavilion at VDNKh in 1975. Participated in numerous solo and group exhibitions around the world. He lives and works in Paris.

Gnezdo (“The Nest”)

(1975–1979)

Vladimir Yankilevsky, 1990s

Art group. Authors of performances, installations and objects. Participants: Gennady Donskoy (b. 1956, Moscow, U.S.S.R.), Mikhail Roshal (b. 1956, Moscow, U.S.S.R.; d. 2007, Moscow, Russia) and Victor Skersis (b. 1956, Moscow, U.S.S.R.). At first, the group was named after its members (Donskoy — Roshal — Skersis). They became known as The Nest after a performance of the same name at an exhibition of unofficial art held at VDNKh’s Dom Kultury pavilion in which the trio sat in a huge nest. Works by the group, which disbanded in 1979, can be found in the collection of the State Tretyakov Gallery, Moscow; the National Centre for Contemporary Art, Moscow; and elsewhere.

перечень экспонатов list of exhibits

1 Юрий Альберт

В моей работе наступил кризис…
1983
Холст, смешанная техника. 50×70.
Собрание автора

2 Юрий Альберт

Зайка-художник
1983
Холст, масло. 100×100. Собрание
автора

3 Юрий Альберт

Я не Джаспер Джонс
1997
Холст, смешанная техника. 93×73.
Собрание Екатерины и Владимира
Семенихиных

4 Юрий Альберт

Я не Лихтенштейн
2001
Холст, акрил. 140×140. Собрание
Екатерины и Владимира
Семенихиных

5 Натан Альтман

Натюрморт. Цветовые объемы
и плоскости
1918
Холст, масло, гипсовая крошка.
59,5×43,5. Государственный
Русский музей, Санкт-Петербург

6 Натан Альтман

Обложка книги «Натан Альтман.
Еврейская графика». Берлин:
Петрополис, 1923
1923
Бумага, аппликация, тушь, акварель,
белила, графитный карандаш.
48,5×40. Государственный музей
изобразительных искусств имени
А.С. Пушкина, Москва

7 Натан Альтман

Портрет Михоэlsa
1927
Холст, масло. 105×72.
Государственный центральный
театральный музей имени
А.А. Бахрушина, Москва

8 Натан Альтман

Халтурин
1920
Барельеф, гипс тонированный.
63,9×48,2×5,5. Частное собрание

9 Эрик Булатов

Вид Москвы из Мадрида
1991
Холст, масло. 200×161,5. Собрание
Екатерины и Владимира
Семенихиных

10 Эрик Булатов

Вход — входа нет
1994—1995
Холст, масло. 180×180. Собрание
Шалвы Бреуса

11 Эрик Булатов

Не прислоняться
1984
Бумага, цветной
карандаш. 30,5×21 (лист),
25,6×18,7 (изображение). Собрание
Екатерины и Владимира
Семенихиных

12 Эрик Булатов

Революция — перестройка
1988
Холст, масло. 205×205. Sepherot
Foundation (Liechtenstein)

1 Yuri Albert

A Crisis Has Been Reached in My
Work…
1983
Mixed media on canvas. 50×70.
Artist collection

2 Yuri Albert

Hare-Artist
1983
Oil on canvas. 100×100. Artist
collection

3 Yuri Albert

I'm Not Jasper Johns
1997
Mixed media on canvas.
93×73. Ekaterina and Vladimir
Semenikhin collection

4 Yuri Albert

I'm Not Lichtenstein
2001
Acrylic on canvas. 140×140.
Ekaterina and Vladimir
Semenikhin collection

5 Nathan Altman

Still Life. Colored Volumes and
Planes
1918
Oil, plaster chippings on canvas.
59.5×43.5. State Russian
Museum, St. Petersburg

10 Erik Bulatov

Entrance — No Entry
1994—1995
Oil on canvas. 180×180. Shalva
Breus collection

6 Nathan Altman

Book cover for *Nathan Altman.
Jewish graphics*. Berlin: Petropolis,
1923
1923
China ink appliqué, watercolor,
white paint, graphite pencil on
paper. 48.5×40.
Pushkin State Museum of Fine
Arts, Moscow

7 Nathan Altman

Portrait of Mikhoels
1927
Oil on canvas. 105×72.
A.A. Bakhrushin State Central
Theater Museum, Moscow

8 Nathan Altman

Khalturin
1920
Bas relief, tinted plaster of Paris.
63.9×48.2×5.5. Private collection

9 Erik Bulatov

View of Moscow From Madrid
1991
Oil on canvas. 200×161.5.
Ekaterina and Vladimir
Semenikhin collection

10 Erik Bulatov

Entrance — No Entry
1994—1995
Oil on canvas. 180×180. Shalva
Breus collection

13 Эрик Булатов

Эскиз к картине «Как идут облака,
как идут дела»
1998
Бумага, цветной карандаш. 29,5×28
(лист), 20×20 (изображение).
Собрание Екатерины и Владимира
Семенихиных

14 Эрик Булатов

Эскиз к картине «Московское окно»
1995
Бумага, цветной карандаш.
30,7×23,9 (лист), 21,9×15,9
(изображение). Собрание
Екатерины и Владимира
Семенихиных

15 Владимир Вейсберг

Натюрморт с геометрическими
фигурами
1978
Холст, масло. 54×57. Tsukanov Family
Foundation

16 Владимир Вейсберг

Шесть колонн и другие предметы
1982
Холст, масло. 58×56. Музей
актуального искусства ART4.RU,
Москва

17 Владимир Вейсберг

Яблоки
1956
Холст, масло. 49,5×100. Sepherot
Foundation (Liechtenstein)

18 Группа «Гнездо»

Железный занавес
1976
Железо листовое, металл, масло.
102×100,5. Государственная
Третьяковская галерея, Москва

19 Группа «Гнездо»

Качайте красный насос
1975
Оргалит, масло, 2 насоса. 175×120.
Собрание Владимира Антоничука

20 Михаил Гробман

Восточный пейзаж
1962
Картон, гуашь. 55×70. Собрание
автора

21 Михаил Гробман

Иерусалимская конструкция
1978
Фанера, акрил. 172,5×57. Собрание
автора

22 Михаил Гробман

Портрет еврея
1960
Бумага, акварель, гуашь. 53×46,7.
Собрание автора

23 Михаил Гробман

Слово
1978
Фанера, акрил. 173×57. Собрание
автора

24 Михаил Гробман

Сотворение мира 2
1969
Бумага, акварель. 64×64. Собрание
автора

25 Юрий Злотников

Абстрактная композиция
1983
Холст, масло. 89×119. Собрание
М. А. Курцера

26 Юрий Злотников

Без названия. Из серии
«Сигнальная система»
1957—1962
Бумага, гуашь, темпера. 87,5×63.
Московский музей современного
искусства

27 Юрий Злотников

Без названия. Из серии
«Сигнальная система»
1957—1962
Бумага, гуашь, темпера. 87,5×63.
Московский музей современного
искусства

28 Илья Кабаков

Доска-объяснение
1984
Дерево, эмаль. 118×100. Собрание
музея актуального искусства
ART4.RU

29 Илья Кабаков

Здравствуй, утро нашей Родины!
1978
Триптих. Оргалит, масло, эмаль.
260×570 (общий размер).
Частное собрание

30 Виталий Комар, Александр Меламид

Будущий американский флаг
1980
Ткань (флаг), акрил. 85×146.
Tsukanov Family Foundation

31 Виталий Комар, Александр Меламид

Что делать?
1983
Холст, масло. 183×183.
Частное собрание

32 Дмитрий Лион

Без названия. Из «Библейского
цикла»
1960-е
Бумага, тушь. 53×84.
Частное собрание

33 Дмитрий Лион

Без названия. Из цикла «Судьбы
русских поэтов»
Начало 1960-х
Бумага, тушь. 42×70,5.
Частное собрание

34 Дмитрий Лион

Идущие
Конец 1950-х
Бумага, тушь, гуашь. 51×83.
Частное собрание

11 Erik Bulatov

Do Not Lean
1984
Colored pencil on paper.
30.5×21 (sheet), 25.6×18.7
(image). Ekaterina and Vladimir
Semenikhin collection

12 Erik Bulatov

Revolution — Perestroika
1988
Oil on canvas. 205×205. Sepherot
Foundation (Liechtenstein)

13 Erik Bulatov

Sketch for the painting “As clouds
go, so things go”
1998
Colored pencil on paper. 29.5×28
(sheet), 20×20 (image). Ekaterina
and Vladimir Semenikhin
collection

14 Erik Bulatov

Sketch for the painting “Moscow
Window”
1995
Colored pencil on paper.
30.7×23.9 (sheet), 21.9×15.9
(image). Ekaterina and Vladimir
Semenikhin collection

15 Vladimir Weisberg

Still Life With Geometric Figures
1978
Oil on canvas. 54×57. Tsukanov
Family Foundation

16 Vladimir Weisberg

Six Columns and Other Objects
1982
Oil on canvas. 58×56. ART4.RU
Museum of Contemporary Art,
Moscow

17 Vladimir Weisberg

Apples
1956
Oil on canvas. 49.5×100. Sepherot
Foundation (Liechtenstein)

18 Gnezdo (The Nest) Group

Iron Curtain
1976
Sheet iron, metal, oil. 102×100.5.
State Tretyakov Gallery, Moscow

19 Gnezdo (The Nest) Group

Pump the Red Pump
1975
Fiberboard, oil, 2 pumps. 175×120.
Vladimir Antonichuk collection

20 Michail Grobman

Eastern Landscape
1962
Gouache on cardboard. 55×70.
Artist collection

21 Michail Grobman

Jerusalem Construction
1978
Acrylic on plywood. 172.5×57.
Artist collection

22 Michail Grobman

Portrait of a Jew
1960
Watercolor, gouache on paper.
53×46.7. Artist collection

23 Michail Grobman

Word
1978
Acrylic on plywood. 173×57.
Artist collection

24 Michail Grobman

Creation of the World 2
1969
Watercolor on paper. 64×64.
Artist collection

25 Yuri Zlotnikov

Abstract Composition
1983
Oil on canvas. 89×119.
M.A. Kurtser collection

26 Yuri Zlotnikov

Untitled. From the series
“Signalling System”
1957—1962
Gouache, tempera on paper.
87.5×63. Moscow Museum
of Modern Art

27 Yuri Zlotnikov

Untitled. From the series
“Signal System”
1957—1962
Gouache, tempera on paper.
87.5×63. Moscow Museum
of Modern Art

28 Ilya Kabakov

Explanation-Board
1984
Enamel on wood. 118×100.
ART4.RU Museum of
Contemporary Art, Moscow

29 Ilya Kabakov

Greetings, Morning of Our
Motherland!
1978
Triptych. Oil, enamel on fiberboard.
260×570 (overall size).
Private collection

30 Vitaly Komar, Alexander Melamid

Future American Flag
1980
Acrylic on cloth (flag). 85×146.
Tsukanov Family Foundation

31 Vitaly Komar, Alexander Melamid

What Is to Be Done?
1983
Oil on canvas. 183×183.
Private collection

32 Dmitry Lion

Untitled. From “Biblical Cycle”
1960s
China ink on paper. 53×84.
Private collection

35 Дмитрий Лион Ханука 1960-е Бумага, тушь. 52×78. Частное собрание

36 Дмитрий Лион Шествие. Из «Библейского цикла» Начало 1960-х Бумага, тушь. 29,5×72,5. Частное собрание

37 Эль Лисицкий Конструктор 1924 Фотомонтаж. 29×24,5. Собрание Алекса Лахмана

38 Эль Лисицкий Обложка книги «Цодик Долгопольский. Дедушкины проклятья». М.: 1919 1919 Бумага, литография. 14,8×38. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

39 Эль Лисицкий Плакат выставки картин и скульптур художников-евреев, организованной Московским кружком еврейских литераторов и художников 1918 Бумага, литография. 56,6×72,8. Музей Истории Евреев в России

40 Эль Лисицкий Эскиз к проуну 1Е «Город» 1919—1922 Бумага на картоне, темпера, графитный карандаш. 13,5×16. Собрание Алекса Лахмана

41 Эль Лисицкий Проун N333 1923 Гуашь и коллаж из цветной бумаги. 44,5×44. Собрание Алекса Лахмана

42 Эль Лисицкий Эскиз иллюстрации к тексту пасхальной песни «Козочка» («Хад-Гадья») 1918 Бумага, акварель, гуашь, карандаш. 27,9×22,8. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

43 Ирина Нахова Психодиспансер 1986 Диптих. Холст, масло. 150×150 (каждая часть). Собрание автора

44 Ирина Нахова Раскладушка 1989 Объект, масло, акрил. 58×72×202. Московский архив нового искусства (Музей МАНИ)

45 Ирина Нахова Стена № 1 1985 Холст, масло. 200×200. Собрание Екатерины и Владимира Семенихиных

46 Соломон Никритин Архитектоника 1921 Фанера, масло. 160,5×41. Государственная Третьяковская галерея, Москва

47 Соломон Никритин Композиция 1920 Бумага, тушь, карандаш, гуашь. 28,4×36,7. Собрание Алекса Лахмана

48 Соломон Никритин Париж 1900-е Бумага, гуашь. 48,5×60,8. Собрание Вадима и Стеллы Аминовых

49 Соломон Никритин Человек в цилиндре 1927 Холст, масло. 176,5×176,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва

50 Павел Пепперштейн Без названия 1981 Бумага, фломастер. 37×24,5. Коллекция Владимира Овчаренко

51 Павел Пепперштейн Без названия 1981 Бумага, фломастер. 32×24. Коллекция Владимира Овчаренко

52 Павел Пепперштейн Без названия 1982 Бумага, тушь. 24,3×37. Коллекция Владимира Овчаренко

53 Павел Пепперштейн Без названия 1982 Бумага, фломастер. 37×24,7. Коллекция Владимира Овчаренко

54 Павел Пепперштейн Без названия 1990 Картон, фломастер. 22,7×16,3. Коллекция Владимира Овчаренко

55 Павел Пепперштейн Без названия 1990 Картон, фломастер, карандаш, смешанная техника. 29,5×24. Коллекция Владимира Овчаренко

33 Dmitry Lion Untitled. From the cycle “Lives of Russian Poets” Early 1960s China ink on paper. 42×70.5. Private collection

34 Dmitry Lion Passers By Late 1950s China ink on paper, gouache. 51×83. Private collection

35 Dmitry Lion Hanukkah 1960s China ink on paper. 52×78. Private collection

36 Dmitry Lion Procession. From “Biblical Cycle” Early 1960s China ink on paper. 29.5×72.5. Private collection

37 El Lissitzky Constructor 1924 Photomontage. 29×24.5. Alex Lachmann collection

38 El Lissitzky Book cover for *Tsodik Dolgopolsky. Granddad’s Curse*. Moscow, 1919 Lithograph on paper. 14.8×38. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

39 El Lissitzky Poster for an exhibition of pictures and sculptures by Jewish artists, organized by the Moscow Circle of Jewish Writers and Artists 1918 Lithograph on paper. 56.6×72.8. Museum of Jewish History in Russia, Moscow

40 El Lissitzky Sketch for proun 1E “City” 1919—1922 Paper on cardboard, tempera, graphite pencil. 13.5×16. Alex Lachmann collection

41 El Lissitzky Proun N333 1923 Gouache and collage of colored paper. 44,5×44. Alex Lachmann collection

42 El Lissitzky Sketch for an illustration to the text of the Passover song “Little Goat” (“Chad-Gadya”) 1918 Watercolor on paper, gouache, pencil. 27.9×22.8. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

43 Irina Nakhova Psychiatric Dispensary 1986 Diptych. Oil on canvas. 150×150 (each part). Artist collection

44 Irina Nakhova Camp Bed 1989 Oil, acrylic on object. 58×72×202. Moscow Archive of New Art (MANI Museum)

45 Irina Nakhova Wall № 1 1985 Oil on canvas. 200×200. Ekaterina and Vladimir Semenikhin collection

46 Solomon Nikritin Architectonica 1921 Oil on plywood. 160.5×41. State Tretyakov Gallery, Moscow

47 Solomon Nikritin Composition 1920 China ink, pencil, gouache on paper. 28.4×36.7. Alex Lachmann collection

48 Solomon Nikritin Paris 1900s Gouache on paper. 48.5×60.8. Vadim and Stella Aminov collection

49 Solomon Nikritin Man in Cylinder 1927 Oil on canvas. 176.5×176.5. State Tretyakov Gallery, Moscow

50 Pavel Pepperstein Untitled 1981 Felt-tip pen on paper. 37×24.5. Vladimir Ovcharenko collection

51 Pavel Pepperstein Untitled 1981 Felt-tip pen on paper. 32×24. Vladimir Ovcharenko collection

52 Pavel Pepperstein Untitled 1982 China ink on paper. 24.3×37. Vladimir Ovcharenko collection

53 Pavel Pepperstein Untitled 1982 Felt-tip pen on paper. 37×24.7. Vladimir Ovcharenko collection

54 Pavel Pepperstein Untitled 1990 Felt-tip pen on cardboard. 22.7×16.3. Vladimir Ovcharenko collection

56 Павел Пепперштейн Без названия 1990 Бумага, фломастер, карандаш. 32,3×24,3. Коллекция Владимира Овчаренко

57 Виктор Пивоваров Белая уточка, белый старичок 1989 Оргалит, дерево, жесьть, масло. 36×29×16. Московский архив нового искусства (Музей МАНИ)

58 Виктор Пивоваров Выбор 1976 Оргалит, нитроэмаль. 170,5×130. Собрание Екатерины и Владимира Семенихиных

59 Виктор Пивоваров Говорили потом, что это они из-за женщины. Из цикла «Квартира 22» 1996 Холст на оргалите, дерево, эмаль. 100×83,5. Собрание Екатерины и Владимира Семенихиных

60 Виктор Пивоваров Полетели, полетели… (Посвящается Илье Кабакову) 1974 Картон, эмаль. 137×113. Tsukanov Family Foundation

61 Оскар Рабин Неправда 1975 Холст, масло. 86×109. Tsukanov Family Foundation

62 Оскар Рабин Рубль 1966 Холст, масло. 80×84,5. Tsukanov Family Foundation

63 Оскар Рабин Христос. Лианозово 1966 Холст, масло. 80×110. Собрание Екатерины и Владимира Семенихиных

64 Михаил Рогинский Натюрморт с кувшином 1966 Холст, масло. 69×58,5. Собрание Екатерины и Владимира Семенихиных

65 Михаил Рогинский Утюг 1966 Холст, масло. 85×89. Собрание М. А. Курцера

66 Михаил Рошаль, Геннадий Донской Холст стоимостью один рубль. Папка МАНИ № 2, конверт № 10 1981 Бумажная купюра (один рубль образца 1961 года), холст, автограф. 5,4×10,3. Собрание Елены Куприной-Ляхович и Максима Ляховича

67 Лев Рубинштейн Картотека «Событие без наименования». Папка МАНИ № 1, конверт № 17 1980 21 каталожная карточка с рукописным текстом. 7,5×12,5 (каждая часть). Собрание Елены Куприной-Ляхович и Максима Ляховича

68 Лев Рубинштейн Сообщение (1). Папка МАНИ № 3, конверт № 23 1981 Бумага, машинописный текст. 22×24,8. Собрание Елены Куприной-Ляхович и Максима Ляховича

69 Лев Рубинштейн Сообщение (2). Папка МАНИ № 3, конверт № 23 1981 Бумага, машинописный текст. 30,1×21,2. Собрание Елены Куприной-Ляхович и Максима Ляховича

70 Борис Турецкий Без названия. Из серии «Структура + пространство» 1957—1959 Бумага, тушь. 81,5×58. Музей актуального искусства ART4.RU, Москва

71 Борис Турецкий Без названия. Из серии «Структура + пространство» 1957—1959 Бумага, тушь. 81,5×58. Музей актуального искусства ART4.RU, Москва

72 Борис Турецкий Без названия. Из серии «Структура + пространство» 1957—1959 Бумага, тушь. 81,5×58. Музей актуального искусства ART4.RU, Москва

73 Борис Турецкий Газовая плита 1970 Бумага, тушь. 166×113. Государственная Третьяковская галерея, Москва

74 Александр Тышлер Качалка. 1927 Холст, масло. 88,5×64,7. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

55 Pavel Pepperstein Untitled 1990 Felt-tip pen, pencil, mixed media on cardboard. 29.5×24. Vladimir Ovcharenko collection

56 Pavel Pepperstein Untitled 1990 Felt-tip pen, pencil on paper. 32.3×24.3. Vladimir Ovcharenko collection

57 Viktor Pivovarov Little White Duck, Little White Old Man 1989 Fiberboard, wood, tin-plate, oil. 36×29×16. Moscow Archive of New Art (MANI Museum)

58 Viktor Pivovarov Choice 1976 Nitro enamel on fiberboard. 170.5×130. Ekaterina and Vladimir Semenikhin collection

59 Viktor Pivovarov They Said It Was Because of a Woman. From the cycle “Apartment 22” 1981 Enamel on canvas laid on fiberboard, wood. 100×83.5. Ekaterina and Vladimir Semenikhin collection

60 Viktor Pivovarov Flying Away (Dedicated to Ilya Kabakov) 1974 Enamel on cardboard. 137×113. Tsukanov Family Foundation

61 Oscar Rabin Untruth 1975 Oil on canvas. 86×109. Tsukanov Family Foundation

62 Oscar Rabin Ruble 1966 Oil on canvas. 80×84.5. Tsukanov Family Foundation

63 Oscar Rabin Christ. Lianozovo 1966 Oil on canvas. 80×110. Ekaterina and Vladimir Semenikhin collection

64 Mikhail Roginsky Still Life With Pitcher 1966 Oil on canvas. 69×58.5. Ekaterina and Vladimir Semenikhin collection

65 Mikhail Roginsky Iron 1966 Oil on canvas. 85×89. M.A. Kurtser collection

66 Mikhail Roshal, Gennady Donskoy Canvas Priced One Ruble. MANI folder # 2, envelope # 10 1981 Paper note (one ruble, 1961 issue), canvas, autograph. 5.4×10.3. Elena Kuprina-Lyakhovich and Maxim Lyakhovich collection

67 Lev Rubinstein Card index “Event Without Title”. MANI folder # 1, envelope # 17 1980 21 index cards with handwritten text. 7.5×12.5 (each item). Elena Kuprina-Lyakhovich and Maxim Lyakhovich collection

68 Lev Rubinstein Message (1). MANI folder # 3, envelope # 23 1981 Typewritten text on paper. 22×24.8. Elena Kuprina-Lyakhovich and Maxim Lyakhovich collection

69 Lev Rubinstein Message (2). MANI folder # 3, envelope # 23 1981 Typewritten text on paper. 30.1×21.2. Elena Kuprina-Lyakhovich and Maxim Lyakhovich collection

70 Boris Turetsky Untitled. From the series “Structure + Space” 1957—1959 China ink on paper. 81.5×58. ART4.RU Museum of Contemporary Art, Moscow

71 Boris Turetsky Untitled. From the series “Structure + Space” 1957—1959 China ink on paper. 81.5×58. ART4.RU Museum of Contemporary Art, Moscow

72 Boris Turetsky Untitled. From the series “Structure + Space” 1957—1959 China ink on paper. 81.5×58. ART4.RU Museum of Contemporary Art, Moscow

73 Boris Turetsky Gas Stove 1970 China ink on paper. 166×113. State Tretyakov Gallery, Moscow

74 Alexander Tyshler Rocking Chair. From the series “A Midsummer Night’s Dream” 1927 Oil on canvas. 88.5×64.7. Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow

75 Александр Тышлер Махно в гамаке 1932 Холст, масло. 84×102,5. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

76 Александр Тышлер Пейзаж с фигурами. Из серии «Провинция» 1928 Бумага, акварель. 21,3×25,3. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

77 Александр Тышлер Портрет Анастасии Степановны Тышлер 1926 Холст, масло. 78,6×69,8. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

78 Александр Тышлер Театральная фантазия. Из серии «Провинция» 1928 Бумага, акварель. 25×21,5. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

79 Александр Тышлер Фантазия. Из серии «Провинция» 1928 Бумага, акварель. 25,3×21,5. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

80 Александр Тышлер Цветодинамическое напряжение 1924 Холст, масло. 136×88. Собрание Екатерины и Владимира Семенихиных

81 Роберт Фальк Автопортрет с завязанным ухом 1921 Холст, масло. 88×79. Государственная Третьяковская галерея, Москва

82 Роберт Фальк Безумная невеста 1929 Холст, масло. 111×73. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

83 Роберт Фальк Женский портрет 1917 Холст, масло. 102,5×113. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань

84 Роберт Фальк Натюрморт с голубкой 1952 Холст, масло. 120,5×84. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

85 Роберт Фальк Троицкий собор монастыря Св. Сергия, Красная Башня, Загорск (Троице-Сергиева лавра) 1921 Холст, масло. 93×94. Собрание Владимира Царенкова

86 Роберт Фальк Хозяин бистро 1929 Холст, масло. 100×79. Собрание Иветы и Тамаза Манашеровых

87 Роберт Фальк Девочка в креслице 1911 Холст, масло. 72×53,8. Собрание Вадима и Стеллы Аминовых

88 Олег Целков Автопортрет 1976 Бумага, офорт. 29,6×21,5. Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО», Москва

89 Олег Целков Акробатический этюд 1976 Бумага, офорт. 38,5×23. Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО», Москва

90 Олег Целков Голубая маска 1968 Холст на фанере, масло, лак. 40×30. Собрание Екатерины и Владимира Семенихиных

91 Олег Целков Двое 1985 Холст, масто. 130×195. Московский музей современного искусства

92. Олег Целков Маска 1977 Бумага, офорт. 12,2×6,2. Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО», Москва

93 Олег Целков Маска 1977 Бумага, офорт. 28,2×11. Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО», Москва

94 Олег Целков Портрет двоих 1976 Бумага, офорт. 33,8×20,4. Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО», Москва

75 Alexander Tyshler Makhno in a Hammock 1932 Oil on canvas. 84×102.5. Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow

76 Alexander Tyshler Landscape With Figures. From the series “Province” 1928 Watercolor on paper. 21.3×25.3. Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow

77 Alexander Tyshler Portrait of Anastasia Stepanovna Tyshler 1926 Oil on canvas. 78.6×69.8. Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow

78 Alexander Tyshler Theatrical Fantasy. From the series “Province” 1928 Watercolor on paper. 25×21.5. Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow

79 Alexander Tyshler Fantasy. From the series “Province” 1928 Watercolor on paper. 25.3×21.5. Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow

80 Alexander Tyshler Color-Dynamic Intensity 1924 Oil on canvas. 136×88. Ekaterina and Vladimir Semenikhin collection

81 Robert Falk Self-Portrait With Bandaged Ear 1921 Oil on canvas. 88×79. State Tretyakov Gallery, Moscow

82 Robert Falk Mad Bride 1929 Oil on canvas. 111×73. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

83 Robert Falk Female portrait 1917 Oil on canvas. 102.5×113. State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan, Kazan

84 Robert Falk Still Life With Dove 1952 Oil on canvas. 120.5×84. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

85 Robert Falk Trinity Cathedral at the Monastery of St. Sergius, Red Tower, Zagorsk (Troitse-Sergieva Lavra) 1921 Oil on canvas. 93×94. Vladimir Tsarenkov collection

86 Robert Falk Bistro Owner 1929 Oil on canvas. 100×79. Iveta and Tamaz Manashev collection

87 Robert Falk Girl in a Chair 1911 Oil on canvas. 72×53.8. Vadim and Stella Aminov collection

88 Oleg Tselkov Self-Portrait 1976 Etching. 29.6×21.5. ROSIZO State Museum and Exhibition Center, Moscow

89 Oleg Tselkov Acrobatic Study 1976 Etching. 38.5×23. ROSIZO State Museum and Exhibition Center, Moscow

90 Oleg Tselkov Blue Mask 1968 Oil, lacquer on canvas laid on plywood. 40×30. Ekaterina and Vladimir Semenikhin collection

91 Oleg Tselkov Pair 1985 Oil on canvas. 130×195. Moscow Museum of Modern Art

92 Oleg Tselkov Mask 1977 Etching. 12.2×6.2. ROSIZO State Museum and Exhibition Center, Moscow

93 Oleg Tselkov Mask 1977 Etching. 28.2×11. ROSIZO State Museum and Exhibition Center, Moscow

94 Oleg Tselkov Portrait of Pair 1976 Etching. 33.8×20.4. ROSIZO State Museum and Exhibition Center, Moscow

95 Ияа Chashnik White Cross on Red Background 1923 Pencil, watercolor on wire-laid paper. 26,3×18,2. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

95 Илья Чашник Белый крест на красном фоне 1923 Бумага верже, карандаш, акварель. 26,3×18,2. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

96 Илья Чашник Белый крест на черном фоне 1923–1924 Бумага чертежная (ватман), карандаш, тушь. 15×15. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

97 Илья Чашник Композиция 1923 Бумага, акварель, тушь, гуашь. 21,1×14,8. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

98 Илья Чашник Проект супрематического декора 1927 Бумага, графитный карандаш, тушь, акварель. 25,7×19. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

99 Илья Чашник Супрематическая композиция 1924 Бумага, акварель, карандаш, тушь. 25,5×35,4. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

100 Илья Чашник Эскиз орнамента 1927 Бумага, акварель, карандаш, тушь. 19,1×20,4. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

101 Марк Шагал Аптека в Витебске 1914 Бумага на картоне, гуашь, акварель, масло. 36×49. Собрание Валерия Дудакова и Марины Кашуро

102 Марк Шагал Метельщик 1913 Бумага, графитный карандаш, тушь. 27,2×23. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

103 Марк Шагал Метельщик 1914–1915 Бумага, масло. 49×37,5. Астраханская государственная картинная галерея имени П.М. Догадина

104 Марк Шагал Над Витебском 1914 Бумага, темпера, чернила, перо, фиксатив. 20,2×25,5. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

105 Михаил Шварцман Примула 1974 Холст, масло. 100×75. Частное собрание

106 Михаил Шварцман Серафим 1973 Холст, масло. 105×105. Музей актуального искусства ART4.RU, Москва

107 Ниссон Шифрин Чтение Торы 1910-е Бумага, карандаш. 17,7×16,6. Российский государственный архив литературы и искусства, Москва

108 Ниссон Шифрин Эскиз обложки журнала «Юнг-валд» 1923 Бумага, гуашь, тушь. 32,6×25,4. Российский государственный архив литературы и искусства, Москва

109 Ниссон Шифрин Эскиз панно для Государственного электромашиностроительного института имени Каган-Шабшая в Москве Начало 1920-х Бумага, гуашь, тушь, карандаш. 22×16,5. Российский государственный архив литературы и искусства, Москва

110 Сарра Шор Композиция «Восход» Конец 1910-х Бумага, гуашь. 44,2×39,8. Собрание Алекса Лахмана

111 Сарра Шор Композиция с человеческой фигурой Конец 1910-х Холст, масло. 52,5×48. Собрание Алекса Лахмана

112 Эдуард Штейнберг Композиция 1970 Холст, масло. 90,5×110. Собрание Екатерины и Владимира Семенихиных

113 Эдуард Штейнберг Композиция 1978 Холст, масло. 91×100. Собрание Екатерины и Владимира Семенихиных

114 Эдуард Штейнберг Композиция 1978 Холст, масло. 111×90. Собрание Екатерины и Владимира Семенихиных

115 Эдуард Штейнберг Посвящение Кабакову 1975 Холст, масло. 120×140. Музей актуального искусства ART4.RU, Москва

96 Ияа Chashnik White Cross on Black Background 1923–1924 Pencil, China ink on Whatman drawing paper. 15×15. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

97 Ияа Chashnik Composition 1923 China ink, gouache, watercolor on paper. 21.1×14.8. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

98 Ияа Chashnik Design for Suprematist Decor 1927 China ink, graphite pencil, watercolor on paper. 25.7×19. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

99 Ияа Chashnik Suprematist Composition 1924 China ink, pencil, watercolor on paper. 25.5×35.4. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

100 Ияа Chashnik Sketch for Ornament 1927 China ink, pencil, watercolor on paper. 19.1×20.4. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

101 Marc Chagall Pharmacy in Vitebsk 1914 Gouache, watercolor, oil on paper laid on cardboard. 36×49. Valery Dudakov and Marina Kashuro collection

102 Marc Chagall Street Sweeper 1913 China ink, graphite pencil on paper. 27,2×23. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

103 Marc Chagall Street Sweeper 1914–1915 Oil on paper. 49×37.5. P.M. Dogadin Astrakhan State Picture Gallery

104 Marc Chagall Over Vitebsk 1914 Tempera, ink, pen, fixative on paper. 20.2×25.5. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

105 Mikhail Shvartsman Primula 1974 Oil on canvas. 100×75. Private collection

106 Mikhail Shvartsman Seraphim 1973 Oil on canvas. 105×105. ART4.RU Museum of Contemporary Art, Moscow

107 Nisson Shifrin Torah Reading 1910s Pencil on paper. 17.7×16.6. Russian State Archive of Literature and Art, Moscow

108 Nisson Shifrin Cover sketch for the journal “Jungwald” 1923 Gouache, China ink on paper. 32.6×25.4. Russian State Archive of Literature and Art, Moscow

109 Nisson Shifrin Sketch for panel picture at Moscow’s Kagan-Shabshai State Electrical Machine Building Institute Early 1920s Gouache, China ink, pencil on paper. 22×16.5. Russian State Archive of Literature and Art, Moscow

110 Sarah Shor Composition “Sunrise” Late 1910s Gouache on paper. 44.2×39.8. Alex Lachmann collection

111 Sarah Shor Composition With Human Figure Late 1910s Oil on canvas. 52.5×48. Alex Lachmann collection

112 Eduard Steinberg Composition 1970 Oil on canvas. 90.5×110. Ekaterina and Vladimir Semenikhin collection

113 Eduard Steinberg Composition 1978 Oil on canvas. 91×100. Ekaterina and Vladimir Semenikhin collection

114 Eduard Steinberg Composition 1978 Oil on canvas. 111×90. Ekaterina and Vladimir Semenikhin collection

115 Eduard Steinberg Dedication to Kabakov 1975 Oil on canvas. 120×140. ART4.RU Museum of Contemporary Art, Moscow

116 Давид Штеренберг Натюрморт с гранатами 1920 Холст, масло. 63×52. Собрание Андрея Еремина

117 Давид Штеренберг Натюрморт с тарелкой и салфеткой 1920 Холст, масло. 72×54. Собрание Иветы и Тамаза Манашеровых

118 Давид Штеренберг Натюрморт с хлебом и кружкой 1919 Холст, масло. 80×50. Собрание Андрея Еремина

119 Давид Штеренберг Печка 1914 Холст, масло. 81×58. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

120 Давид Штеренберг Портрет сестры художника Около 1920 Картон, масло. 74,5×47,5. Собрание Владимира Царенкова

121 Соломон Юдовин Похороны 1927 Бумага, гуашь. 39,5×52. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

122 Соломон Юдовин Эскиз заставки для «Альбома еврейской художественной старины» 1916 Бумага, тушь, перо, карандаш. 38×29,5. Собрание Гиллеля (Григория) Казовского

123 Соломон Юдовин Эскиз обложки «Альбома еврейской художественной старины. Издание еврейской этнографической экспедиции барона Г.О. Гинцбурга» 1916 Бумага, гуашь, тушь, перо, карандаш. 29×21,5. Собрание Гиллеля (Григория) Казовского

124 Соломон Юдовин Эскиз обложки книги «Александр Блок. Стихи для детей». Москва — Петроград: ГИЗ 1924 Бумага, цветная тушь, перо, карандаш. 30×21,8. Собрание Гиллеля (Григория) Казовского

125 Владимир Яковлев Абстрактная композиция 1960 Бумага, гуашь. 29×42. Собрание Михаила Гробмана

126 Владимир Яковлев Композиция 1959 Картон, масло. 36×31. Собрание Михаила Гробмана

127 Владимир Яковлев Красный цветок 1960 Бумага, гуашь, пастель, карандаш. 42×30. Собрание Михаила Гробмана

128 Владимир Яковлев Посвящение еврею 1961 Бумага, карандаш, пастель. 41,4×29,6. Собрание Михаила Гробмана

129 Владимир Яковлев Синий цветок 1968 Бумага, гуашь. 30,6×43. Собрание Михаила Гробмана

130 Владимир Яковлев Скульптура 1959 Бумага, карандаш. 41,5×30. Собрание Михаила Гробмана

131 Владимир Янкилевский Маленький триптих 1962 Бумага на картоне, масляная пастель. 42×33, 42×60, 42×30. Собрание Екатерины и Владимира Семенихиных

132 Владимир Янкилевский Торс 1965 Дерево, металл, масло. 156×98×32. Собрание Екатерины и Владимира Семенихиных

133 Владимир Янкилевский Пророк 1967 Дерево, металл, оргалит, масло. 149×90×10. Собрание Екатерины и Владимира Семенихиных

134 Владимир Янкилевский Пространство переживание 1961 Холст, масло. 50×71. Музей актуального искусства ART4.RU, Москва

116 David Shterenberg Still Life With Pomegranates 1920 Oil on canvas. 63×52. Andrei Eremin collection

117 David Shterenberg Still Life With Plate and Napkin 1920 Oil on canvas. 72×54. Iveta and Tamaz Manashеров collection

118 David Shterenberg Still Life With Bread and Mug 1919 Oil on canvas. 80×50. Andrei Eremin collection

119 David Shterenberg Stove 1914 Oil on canvas. 81×58. Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow

120 David Shterenberg Portrait of the Artist’s Sister Circa 1920 Oil on cardboard. 74.5×47.5. Vladimir Tsarenkov collection

121 Solomon Yudovin Funeral 1927 Gouache on paper. 39.5×52. Sepherot Foundation (Liechtenstein)

122 Solomon Yudovin Headpiece sketch for *Album of Jewish Artistic Antiquity*. 1916 China ink, pen, pencil on paper. 38×29.5. Hillel (Grigory) Kazovsky collection

123 Solomon Yudovin Cover sketch for *Album of Jewish Artistic Antiquity. Edition Baron G.O. Gintsburg’s Jewish Ethnographic Expedition* 1916 Gouache, China ink, pen, pencil on paper. 29×21.5. Hillel (Grigory) Kazovsky collection

124 Solomon Yudovin Book cover sketch for *Alexander Blok. Poems for children*. Moscow — Petrograd: GiZ 1924 Colored China ink, pen, pencil on paper. 30×21.8. Hillel (Grigory) Kazovsky collection

125 Vladimir Yakovlev Abstract Composition 1960 Gouache on paper. 29×42. Michail Grobman collection

126 Vladimir Yakovlev Composition 1959 Oil on cardboard. 36×31. Michail Grobman collection

127 Vladimir Yakovlev Red Flower 1960 Gouache, pastels, pencil on paper. 42×30. Michail Grobman collection

128 Vladimir Yakovlev Dedication to a Jew 1961 Pencil, pastels on paper. 41.4×29.6. Michail Grobman collection

129 Vladimir Yakovlev Blue Flower 1968 Gouache on paper. 30.6×43. Michail Grobman collection

130 Vladimir Yakovlev Sculpture 1959 Pencil on paper. 41.5×30. Michail Grobman collection

131 Vladimir Yankilevsky Small Triptych 1962 Paper on cardboard, oil pastels. 42×33, 42×60, 42×30. Ekaterina and Vladimir Semenikhin collection

132 Vladimir Yankilevsky Torso 1965 Wood, metal, oil. 156×98×32. Ekaterina and Vladimir Semenikhin collection

133 Vladimir Yankilevsky Prophet 1967 Wood, metal, fiberboard, oil. 149×90×10. Ekaterina and Vladimir Semenikhin collection

134 Vladimir Yankilevsky Space Experience 1961 Oil on canvas. 50×71. ART4.RU Museum of Contemporary Art, Moscow

Издание подготовлено к выставке «Современники будущего. Еврейские художники в русском авангарде, 1910–1980». Еврейский музей и центр толерантности 25.03 – 24.05.2015, Москва

Выставка	Каталог
Кураторы: Иосиф Бакштейн Гиллель (Григорий) Казовский Мария Насимова, главный куратор Еврейского музея и центра толерантности	Тексты: Иосиф Бакштейн Михаил Гробман Борис Гройс Гиллель (Григорий) Казовский Лёля Кантор-Казовская Мария Насимова Лев Рубинштейн
Директор выставочных проектов: Генрикас Ясас	Редакторы: Екатерина Алленова Александр Извеков Сара Кроутер
Менеджер проекта: Маша Тарасевич	Перевод: Дельфина Дамора Джонатан Эрл
Технический директор: Илья Покровский	Дизайн: Наташа Шендрик
Графический дизайн: Мария Игнатьева	Общая координация, верстка, препресс, корректура: Artguide Editions, ООО «Арт Гид»
Архитектура выставки: Кирилл Асс Надя Корбут	ISBN 978-5-905110-55-9
А также: Игорь Авидзба Ольга Константиновская Елена Любимова Виктория Николаева Андрей Саков Анна Трескунова Лия Чечик Екатерина Шебанова	© Тексты: авторы © Еврейский музей и центр толерантности © ООО «Арт Гид» Все права защищены

Published for the exhibition Contemporaries of the Future. Jewish Artists in the Russian Avant-garde, 1910–1980. Jewish Museum and Tolerance Center 25.03 – 24.05.2015, Moscow

Exhibition	Catalog
Curators: Joseph Backstein Hillel (Grigory) Kazovsky Maria Nasimova, Chief Curator of the Jewish Museum and Tolerance Center	Texts: Joseph Backstein Michail Grobman Boris Groys Hillel (Grigory) Kazovsky Lola Kantor-Kazovsky Maria Nasimova Lev Rubinstein
Exhibition Project Director: Henrikas Yasas	Editors: Ekaterina Allenova Alexander Izvekov Sarah Crowther
Project Manager: Masha Tarasevich	Translators: Delphine d'Amora Jonathan Earle
Production Director: Ilya Pokrovsky	Design: Natasha Shendrik
Graphic Design: Maria Ignatieva	Coordination, layout, prepress, proofreading: Artguide Editions, Art Guide LTD
Exhibition Design: Kirill Asse Nadya Korbut	ISBN 978-5-905110-55-9
With: Igor Avidzba Olga Konstantinovskaya Elena Lyubimova Viktoria Nikolaeva Andrei Sakov Anna Treskunova Liya Chechik Ekaterina Shebanova	© Texts: authors © Jewish Museum and Tolerance Center © Art Guide LTD All rights reserved

Организаторы проекта благодарят за оказанную помощь в организации выставки и предоставление экспонатов:

Астраханскую государственную картинную галерею имени П.М. Догадина и лично Ирину Перову и Татьяну Макарову	Фонд культуры «ЕКАТЕРИНА» и лично Екатерину и Владимира Семенихиных, Александру Харитонову, Александру Гусейнову и Юлию Ваку
Всероссийское музейное объединение «Государственная Третьяковская галерея» и лично Ирину Лебедеву, Татьяну Городкову, Ирину Шуманову, Татьяну Ермакову, Татьяну Зелюкину, Татьяну Левину, Татьяну Шубину, Анну Шалину и Елену Ермихину	BREUS Foundation и лично Шалву Бреуса, Татьяну Сахокию и Светлану Бондареву
Галерею «Риджина» и лично Владимира Овчаренко и Михаила Овчаренко	Galerie Alex Lachmann и лично Алекса Лахмана и Сюзанн фон Роматовски
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина и лично Марину Лошак, Зинаиду Бонами, Анну Каменских, Анну Чудецкую, Олега Антонова, Наталью Дерябину и Варвару Давыдову	Sepherot Foundation (Liechtenstein) и лично д-ра Петера Марксера, Кристофа Хубера и Дарью Аксенову
Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан и лично Розалию Норгалееву, Марину Кутнову, Ольгу Желовицкую	Tsukanov Family Foundation и лично Игоря Цуканова и Марию Кузину
Государственный Русский музей и лично Владимира Гусева, Григория Голдовского, Алису Любимову и Марину Ильину	Романа Абрамовича
Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина и лично Дмитрия Родионова, Ирину Гамула, Надежду Савченко и Елену Морсакову	Юрия Альберта
Московский архив нового искусства (Музей МАНИ)	Вадима и Стеллу Аминовых
Московский музей современного искусства и лично Василия Церетели, Алексея Новоселова и Юлию Матвееву	Владимира Антоничука
Музей актуального искусства ART4.RU и лично Игоря Маркина	Владимира Бершадера
Музей Истории Евреев в России и лично Сергея Устинова и Татьяну Разумову	Ольгу Герасимову
Музей современного искусства «Гараж» и лично Антона Белова, Сашу Обухову и Анастасию Тарасову	Аниту Гловатскую
Российский государственный архив литературы и искусства и лично Татьяну Горяеву и Ларису Иванову	Михаила Гробмана и Ирину Врубель-Голубкину
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО»» и лично Зельфиру Трегулову, Викторину Зубравскую, Марию Терехову и Татьяну Волосатову	Валерия Дудакова и Марину Кашуро

The project's organizers would like to thank:

The Dogadin Astrakhan State Art Gallery and personally Irina Perova and Tatiana Makarova	and Vladimir Seminikhin, Alexandra Kharitonova, Alexandra Guseinova and Yulia Vaks
The State Tretyakov Gallery and personally Irina Lebedeva, Tatiana Gorodkova, Irina Shumanova, Tatiana Ermakova, Tatiana Zelyukina, Tatiana Levina, Tatiana Shubina, Anna Shalina and Elena Ermikhina	BREUS Foundation and personally Shalva Breus, Tatiana Sakhokiya and Svetlana Bondareva
Regina Gallery and personally Vladimir Ovcharenko and Mikhail Ovcharenko	Galerie Alex Lachmann and personally Alex Lachmann and Suzanne von Romatowski
The Pushkin State Museum of Fine Arts and personally Marina Loshak, Zinaida Bonami, Anna Kamenskikh, Anna Chudetskaya, Oleg Antonov, Natalia Deryabina and Varvara Davydova	The Sepherot Foundation (Liechtenstein) and personally Peter Marxer, Christof Huber and Daria AksenoVA
The State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan and personally Rosalia Norgaleeva, Marina Kutnova and Olga Zhelovitskaya	Tsukanov Family Foundation and personally Igor Tsukanov and Maria Kuzina
The A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum and personally Dmitry Rodionov, Irina Gamula, Nadezhda Savchenko and Elena Morsakova	Roman Abramovich
The Moscow Archive of New Art (MANI Museum)	Yuri Albert
The Moscow Museum of Modern Art and personally Vasily Tsereteli, Alexey Novoselov and Yulia Matveeva	Vadim and Stella Aminov
The ART4.RU Contemporary Art Museum and personally Igor Markin	Vladimir Antonichuk
The Museum of Jewish History in Russia and personally Sergey Ustinov and Tatiana Razumova	Vladimir Bershader
Garage Museum of Contemporary Art and personally Anton Belov, Sasha Obukhova and Anastasia Tarasova	Olga Gerasimova
The Russian State Archive of Art and Literature and personally Tatiana Goryaeva and Larisa Ivanova	Anita Glovatskaya
The Federal State Institution of Culture "State Museum and Exhibition Centre ROSIZO" and personally Zelfira Tregulova, Viktoria Zubravskaya, Maria Terekhova and Tatiana Volosatova	Michail Grobman and Irina Vrubel-Golubkina
EKATERINA Cultural Foundation and personally Ekaterina	Valery Dudakov and Marina Kashuro
	Andrei Eremin
	Elena Isenegger
	Hillel (Grigory) Kazovsky
	Mikhail Kamensky
	Elena Kuprina-Lyakhovich and Maxim Lyakhovich
	Mark Kurtser
	Iveta and Tamaz ManasheroV
	Irina Nakhova
	Igor Palmin
	Vladimir Tsarenkov
	Aleksandra Shatskikh
	The AlfaStrakhovanie company and personally Andrey Kucha and Yulia Gnirenko
	The FineArtWay company and personally Ilya Wolf and Diana Motsonashvili
	The Valise company and personally Pavel Zaikin



