

MIKHAIL MIKHAIL  
GROBMAN GROBMAN

WORKS РАБОТЫ  
1960-1998

PALACE EDITIONS

Exhibition and catalogue sponsored by:  
**Peter and Irene Ludwig-Foundation**

Спонсор выставки и каталога:  
**Фонд Петера и Ирэны Людвиг**

Director of Museum: **Vladimír Gusev**  
Editor in Chief: **Evgenija Petrova**  
Idea/Conception: **Marc Scheps**  
**Irena Vruble-Golubkina**  
Essays: **Marc Scheps**  
**Lola Kantor-Kazovsky**  
**Michail German**  
Editor/Coordination: **Barbara M. Thiemann**  
Assistant: **Dace Akmene**  
**Miks Kalmanis**  
Translation : **Tat'jana Kalugina**  
**Kenneth MacInnes**  
Catalogue Design: **Rüdiger Funke**  
Photography: **Rheinisches Bildarchiv**  
**Köln**  
**Rolf Zimmermann**  
Production: **dresenfunke gmbh**  
**Leverkusen**  
Print: **Garcia GmbH**  
**Leverkusen**  
Publisher: **Joseph Kiblicky**

© 1999 State Russian Museum,  
St. Petersburg

© 1999 Palace Editions

© Reproduced works: Michail Grobman

ISBN 3-930775-67-0

Директор музея: **Владимир Гусев**  
Научный  
руководитель: **Евгения Петрова**  
Идея и концепция: **Марк Шепс**  
**Ирена Врубель-  
Голубкина**  
Тексты: **Марк Шепс**  
**Лея Кантор-Казовски**  
**Михаил Герман**

Редактор и  
координатор: **Барбара М. Тиманн**

Ассистент: **Даце Акмене**  
**Микс Калманис**

Перевод: **Татьяна Калугина**  
**Кеннет Макиннес**

Художественное  
оформление: **Рюдигер Функе**

Фотограф: **Рейновский Фотоархив,**  
**Кельн**  
**Рольф Циммерманн**

Продукция: **dresenfunke gmbh,**  
**Лeverкузен**

Печать: **Garcia GmbH,**  
**Лeverкузен**

Издатель: **Йозеф Киблицкий**

© 1999 Государственный русский музей,  
Санкт-Петербург

© 1999 Palace Editions

© Репродуцированные работы:  
Михаил Гробман

ISBN 3-930775-67-0

---

M I C H A I L G R O B M A N   M I X A I L   Г Р О Б М А Н

WORKS РАБОТЫ  
1960-1998

PALACE EDITIONS

---



**Michail Grobman**  
Tekstilshchiki, Moscow  
September 21, 1971  
Photo: Anatolij Kovtun

**Михаил Гробман**  
Текстильщики, Москва  
21 сентября 1971 г.  
Фото: Анатолий Ковтун



EVGENIJA PETROVA  
GREETINGS

Michail Grobman's first ever one-man show was held at the Vera Mukhina School of Art and Industry in Leningrad in 1959. Forty years later, the Muscovite is once again back in St. Petersburg. Since he was last here, however, his works have been exhibited in Moscow, Jerusalem, Tel Aviv, Chicago, Bochum, Haifa and, more recently, Herzliya.

As in Grobman's last exhibition, *Picture = Symbol + Concept*, held at the Museum of Art in Herzliya in 1998, the main accent at the current exhibition in the Ludwig Museum in the Russian Museum falls on Grobman's oeuvre after 1971, the year that he emigrated to Israel. At the same time, both the exhibition in the Russian Museum and the accompanying catalogue are of a retrospective nature. Here one can also find works created by Grobman in Russia in the 1960s. The composition of the exhibition has thus been extended by the presence of works from a period that is of particular importance for Russians. For in the 1960s, Grobman was one of the leading figures of the Moscow avant-garde.

Michail Grobman enjoys renown not only for his contribution to world art. He is also the owner of a comprehensive archive of documents on Russian art and a first-class collection of works of the Russian avant-garde.

I would like to thank the Ludwig Museum in Cologne for presenting works for exhibition, as well as for the technical support in helping to prepare the exhibition.

Above all, however, I wish to express my profound gratitude to the Peter and Irene Ludwig Foundation. Without the support of the Foundation, it would not have been possible to organize the exhibition or to publish the catalogue. Marc Scheps, the director of the Ludwig Foundation, was instrumental in realizing the exhibition concept, in close cooperation with Michail Grobman and Irena Vruble-Golubkina, and I would therefore like to extend him my special thanks. I would also like to thank Barbara M. Thiemann for coordinating the project and preparing the catalogue.

In the name of the State Russian Museum, I express my gratitude and hope for the realization of future projects in collaboration with the Ludwig Foundation. I am convinced that together we can make a wider contribution to the strengthening of ties between nations in the spirit of Irene Ludwig and in memory of the late Peter Ludwig.

ЕВГЕНИЯ ПЕТРОВА  
ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО

Первая персональная выставка москвича Михаила Гробмана состоялась в 1959 году в Санкт-Петербурге в училище им. В. Мухиной. Сегодня, сорок лет спустя, Михаил Гробман снова у нас в гостях. За это время его выставки прошли в Москве, Иерусалиме, Тель-Авиве, Чикаго, Бохуме, Хайфе и, наконец, в Херцлии.

Основной акцент на нынешней выставке в Музее Людвига в Государственном Русском музее Санкт-Петербурга, как и на предыдущей выставке "Картина = символ + концепция", которая была показана в 1998 году в Музее искусств в Херцлии", сделан на творчестве Гробмана с 1971 года, то есть с момента его эмиграции в Израиль. В то же время выставка в Русском музее, как и издаваемый к ней каталог, имеют ретроспективный характер: здесь представлены, кроме того, произведения шестидесятых годов, созданные еще в России. Состав выставки расширен, таким образом, за счет произведений важного периода, интересного именно для России, ведь в шестидесятых годах Гробман принадлежал к ведущим фигурам московского авангарда.

Михаил Гробман пользуется международной известностью не только как художник: он владеет обширным архивом документов по русскому искусству и первоклассным собранием произведений русского авангарда.

Я хотела бы поблагодарить Музей Людвига в Кельне за предоставленные произведения, а также за техническую поддержку при подготовке выставки.

Но прежде всего мне хотелось бы выразить глубокую признательность Фонду Петра и Ирены Людвиг, без поддержки которого были бы невозможны ни реализация выставочного проекта, ни публикация каталога. Марк Шепс, директор Фонда Людвига, подготовил концепцию выставки в тесном сотрудничестве с Михаилом Гробманом и Иреной Врубель-Голубкиной, ему мы выражаем нашу особую благодарность. Мне хотелось бы поблагодарить и Барбару М. Тиман, координатора проекта и руководителя подготовки каталога.

От имени Государственного Русского музея я присоединяю к словам благодарности и надежду на осуществление дальнейших проектов в сотрудничестве с Фондом Людвига. Вместе мы сможем внести еще больший вклад в укрепление взаимопонимания между народами в духе Ирены Людвиг и в память о Петере Людвиге.

MARC SCHEPS  
THE GROBMANIAN PROJECT

I well remember my first meeting with Michail Grobman at the Tel Aviv Museum of Art, shortly after the inauguration of the new building in April 1971. He was arriving from Moscow, spoke only Russian and had managed to bring part of his oeuvre with him. It was my first direct contact with the Moscow avant-garde of the sixties, an encounter with something new and fascinating, the rebirth of Russian art after a long hibernation. Soon afterwards, we were inaugurating an exhibition of his work at the museum. It was, no doubt, one of the first displays of the Russian avant-garde in the West, at a time when information about it was scarce and contacts sketchy.

On his arrival in Israel, Grobman was a young artist of 32, with a period of intense artistic activity behind him covering the years of the sixties. It was in Moscow that his work took shape and his personality first claimed recognition, but it is in Israel, first in Jerusalem, then in Tel Aviv, that he has been able to develop freely over the last 28 years. His house at No. 3 Simtat Nes-Tsiona has become a meeting-place for Israeli artists and intellectuals and a magnet for devotees of Russian and Jewish cultures. The man has become an institution, an authority from whom advice is sought and whose voice is listened to. It is hardly possible to speak of the art of Grobman without first defining this multi-dimensional man and describing the dual guiding lights that defines his work. Michail Grobman is not only a visual artist; he is also a poet and writer, but it would be wrong to reduce him to the mere exercise of a double profession. True, he likes to stay at home to paint and write, but also to devote himself to other activities. Grobman is a scholar fascinated by Russian and Jewish culture, not only researching their historical sources, but closely tracking their current development. As a result, he has created a vast and ever-growing library, whose archives are now without equal and constitute a source of learning indispensable to other researchers, who visit it from all over the world.

Besides this, Grobman has gathered an art collection which combines works of the historical Russian avant-garde with those of artists of his generation, above all the Moscovite avant-garde of the sixties. Formed while he was still in Russia, this collection of historical

МАРК ШЕПС  
ГРОБМАНОВСКИЙ ПРОЕКТ

Я очень хорошо помню свою первую встречу с Михаилом Гробманом в художественном музее Тель-Авива вскоре после открытия нового здания, в апреле 1971 года. Он приехал из Москвы, не говорил ни на одном языке, кроме русского но смог привезти с собой часть своих произведений. Это был мой первый непосредственный контакт с московским авангардом шестидесятых годов, и я столкнулся с чем-то новым, чарующим, – с возрождением русского искусства после длительной спячки. Вскоре мы открывали его персональную выставку в музее. Это было, несомненно, одно из первых появлений русского авангарда на западе в период, когда информации было еще мало, а контакты были не налажены.

По приезду в Израиль Гробман был молодым, 32-летним художником, имевшим за плечами период интенсивной творческой деятельности, приходившейся на 60-ые годы. Первоначально именно в Москве сформировалось его творчество, и личность его привлекла к себе внимание, но уже в Израиле – сначала в Иерусалиме, потом в Тель-Авиве – за последние 28 лет он смог полностью раскрыться и реализовать себя. Дом № 3 по улице Симтат Нес-Циона, где он живет, стал местом встречи израильских художников и интеллектуалов, двери его также распахнуты для всех, кому дорога русская и еврейская культура. Личность стала институтом, авторитетом, к которому обращаются за советом и к чьему голосу прислушиваются. Невозможно говорить об искусстве Гробмана, не определив места этого многомерного человека и не описав двойной полюс притяжения, определяющий его поступки. Михаил Гробман не только художник, но также поэт и писатель, однако, было бы неправильно свести его сущность к служению этим двум видам искусства. Гробман – увлеченный знаток русской и еврейской культуры, не только обращающийся к их историческим корням, но и с интересом следящий за современными тенденциями их развития. Как следствие этой страсти образовалась обширная библиотека, посвященная этой теме и не перестающая расти, а также архивы, не имеющие аналогов, что представляет собой источник знаний, необходимый для исследователей, работающих в этой области и приезжающих к нему со всего мира.

Кроме этого, Гробман собрал коллекцию искусства, объединяющую с одной



and contemporary work has a breadth, depth and quality which are quite remarkable; it was the subject of an exhibition I organised at the Museum of Art in Tel Aviv in 1988 under the title "Avant-Garde Revolution Avant-Garde". The selection covered 110 artists and bore witness to a profound knowledge of Russian art, impeccable taste and a keen sense of the historical weight of the works. Grobman's activities as librarian, archivist and collector are without doubt intimately linked to those of the painter and writer; they are to the latter like a feeding-ground, an indispensable, even inseparable, complement. Grobman, beyond

сторону произведения русского исторического авангарда, а с другой стороны – произведения художников его поколения, прежде всего московский авангард 60-х годов. Сложившаяся еще в Москве, эта коллекция исторических и современных работ характеризуется размахом, глубиной и совершенно замечательным качеством. Ей уже была посвящена специальная выставка, которую я организовал в художественном музее Тель-Авива в 1988 году и которая носила название "Авангард - Революция - Авангард". Для нее были отобраны работы 110 художников, и она свидетельствовала о глубоком знании русского искусства, о явном вкусе и обостр-



**Museum Majakovskogo**

November 11.1965, Moscow

from left: Alla Yefimova, Natasha and Gennadij Ajgi, Irena Vrublej-Golubkina, NN, Nikolaj Hardjiev, Rudin Duganov and Michail Grobman

Photo: Archive M. Grobman

**Музей Маяковского,**

11 ноября 1965 г., Москва

слева: Алла Ефимова, Наташа и Геннадий Айги, Ирена Врубель-Голубкина, неизв. сотрудн. музея, Николай Харджиев, Рудин Дуганов и Михаил Гробман

Фото: Архив М. Гробмана

all this, is also a man for whom all activity has a social dimension and, in this sense, each book acquired, each document added, each new work in his collection are part of a social project of which the aims have been clearly marked out. To achieve these aims he will be by turns commentator, journalist, editor, exhibition organiser and author of manifestos.

Grobman leaves no doubt: he seeks to convince, he does not set to keep his convictions to himself. He creates and participates in study groups on cultural or political problems. He organises artists to take joint action. It may be said that his own action is excessive, but also that by bringing together all the facets of his activity it justifies them. Grobman does not randomise his activities: one does not take place to the detriment of another, and together

ном чувстве исторического веса произведений. Деятельность Гробмана на поприще библиотечного и архивного дела, в качестве коллекционера, бесспорно, тесно связана с его художническим и писательским творчеством, являясь для последних необходимым, даже неотъемлемым компонентом. Но тут снова следует оговориться: Гробман, кроме всего вышеизложенного, человек, для которого всякая деятельность имеет социальное значение, и в этом смысле каждая картина, каждая поэма, каждая приобретенная книга или раздобытый документ, каждое новое произведение искусства в коллекции составляют честь социального проекта, цели которого сформулированы очень четко – и для того, чтобы достичь этих целей он становится поочередно комментатором, журналистом редактором, организатором выставок, автором манифестов.

they form a whole that may be called the Grobmanian project. To act means, of course, to take risks, which Grobman does with a kind of provocative joy: he is an accomplished, sometimes formidable polemicist. He loves paradox, the extremist argument, and his listeners are overwhelmed by his gospel rather than subscribing to his ideas. He has never sought to please or to swim with the tide: most of the time he has been at odds with established power, a position that suits him well, since it enables him to act, to take the initiative, to attack all that is conventional. But he never allows himself to be pushed to the margins; he is always at the centre of things, a fighter with nothing of the rebel, an accomplished strategist, a lucid, critical and independent spirit fiercely committed to the promotion of his ideas. Grobman is endowed with a long-term capacity for resistance, is able to await his hour with great patience. After 40 years it seems that his time is come: at last he is recognised, even accepted, invited to take part in the debate, perhaps not yet truly understood, always feared because unpredictable and ready to spoil the sport.

When Grobman came to art in the late fifties, the Russian historical avant-garde, reduced to silence for 30 years and absent from the museum picture rails, survived only in the memory of a small number of artists and intellectuals. On the other hand, the official art installed by the Soviet regime had, in the new post-Stalinist age, lost its underlying motivation and was withering into an outdated academism. For a young artist like Grobman, therefore, it was a time to examine basic premises and try a new beginning. Was it possible to link back to a tradition which had played a decisive role in the definition of modern art (Kandinsky, Malevich, Tatlin)? Could three decades of socialist realism be ignored? How to connect with Western contemporary art? Every artist of the period tried to answer these questions in their own way, or rather to overstep the questions to propose models to create a new, non-conformist art. To judge the successes and failures of the time it is necessary to understand the immensity of the task facing the artists. It was a matter of defining a new cultural identity within the Russian context, to rediscover an historical memory, enriched by all the experience of the past without, however, seeking to pick up the argument where it had been broken off. It was to be the beginning of a prolonged process which is far from complete, and the stages of which cannot be forced. The history of Russian art is full of lessons on the

Нет сомнений, Гробман хочет убеждать и не собирается держать свои убеждения при себе. Он создал и участвовал в группах, размышляющих над проблемами культуры и политики, он объединил художников для проведения совместных акций. Можно было бы сказать, что деятельность его бьет через край, но и — что в ней сходятся все грани его занятий, что в целом она их оправдывает. Гробман не разбрасывается. Ни одна из видов его деятельности не ведется в ущерб другой, все они образуют единое целое, которое можно было бы назвать Гробмановским проектом. Действовать, значит также рисковать, что Гробман делает с какой-то вызывающей радостью, ведя полемику превосходно, порой опасно. Он любит парадоксы, доведенные до крайности аргументы, и его собеседники не могут не покоряться его словам, не разделяя при этом его идей. Гробман никогда не старался нравиться или "правильно" мыслить, чаще всего он шел против устоявшихся прав, и такая позиция ему идеально соответствует, ибо позволяет перейти к действию, перехватить инициативу, атаковать все условности. Но Гробмана никогда не удастся удалить с арены действий, он всегда будет в центре событий — борец, в котором нет ничего от бунтаря, состоявшийся стратег, наделенный ясным, критичным и независимым умом, яростный приверженец распространения своих идей. Гробман наделен способностью противостоять длительным невзгодам, с огромным терпением ожидать своего часа. Спустя 40 лет его час, кажется, пробил: наконец-то он признан, даже принят, приглашен к дискуссии, может быть еще не понят по-настоящему, всегда внушающий опасения, ибо непредсказуем и готов спутать все карты.

Когда в конце пятидесятих годов Гробман вступает на путь искусства, русский исторический авангард замалчивается в течение уже 30 лет, он не представлен ни в картинных галереях, ни в музеях, а живет только в памяти небольшого количества художников и интеллектуалов. С другой стороны, официальное искусство, установленное советским режимом, утратило свою глубинную мотивацию во время нового, после сталинского периода и зачало в отжившем академизме. Для молодого художника, каковым был Гробман, речь шла об основополагающих положениях, о попытке начать все с начала. Возможно ли было возобновить связь с традицией, которая сыграла основную роль в определении современного искусства (Кандинский, Малевич, Татлин?). Можно ли было игнорировать три десятилетия социалистического реализма? Можно ли было перекинуть мостик к современному западному искус-



matter: the westernisation of Russian art was accelerated from the second half of the nineteenth century onwards. At the beginning of the twentieth century, Russian art was oscillating between Western avant-garde and a return to popular sources and orthodox tradition. In any event, it was an art moving in line with an historical development. Grobman realised that the answer to the three questions mentioned earlier was going to be complex. Certainly, it would be necessary to renew the link with the Russian avant-garde, but without copying it. From Malevich he was to retain the metaphysical dimension of art, which had to



**Michail Grobman at home**

December 26, 1995, Photo: Baran Osirovich

**Михаил Гробман у себя дома**

26 декабря 1995 г., Фото: Баран Осирович

be reintroduced into painting by new means. From Larionov he would keep the enrichment through popular sources, a kind of reservoir of the imaginary. And Chagall showed him that attachment to a living cultural identity did not deprive art of its universality. As for how to deal with Soviet painting, Grobman was to be a pioneer of the tendency that showed that by dismantling its mechanism, both pictorial and ideological, it could be stored safely away in the dusty pigeon holes of history. Contemporary Western painting, for its part, deserved careful study, but just as, after a brief cubo-futurist interlude, the Russian avant-garde had been able to develop original propositions like Rayonnism, Suprematism and Constructivism, so the artists of the new age needed to discover new paths to follow, to correspond to the genius of their own cultural identity. It was in this way that Grobman was to forge the new tools necessary to create an artistic language according with his own personality and with what he felt to be his Russian and Jewish identity. To give form to a new spirituality in art,

ству? Каждый художник в тот период пытался найти свой ответ на эти вопросы, вернее, старался обойти их и предложить другие модели для создания нового, неконформистского искусства. Необходимо понять огромность задачи, которая встала перед художниками, прежде чем судить об успехах или неудачах того периода. На самом деле речь шла об определении новой культурной принадлежности, связанной с русскими условиями, а значит – об обретении исторической памяти, обогащенной всеми достижениями прошлого, не продолжая, однако, дискуссию с того места, на котором она была остановлена. Это должно было стать началом длительного процесса, далекого от завершения и этапы которого нельзя форсировать. История русского искусства на этот счет поучительна: озападнивание русского искусства было ускорено во второй половине XIX века. В начале XX века русское искусство колеблется между западным авангардом и возвратом к народным истокам и православной традиции. Речь, во всяком случае, шла об искусстве, движущемся в одном направлении с историческим развитием. Гробман скоро понимает, что ответ на три поставленных выше вопроса будет непростым. Конечно, необходимо было восстановить связь с традицией русского авангарда, не копируя его. От Малевича он возьмет метафизическое измерение искусства и введет это новыми приемами в живопись. От Ларионова он возьмет принцип обогащения народными истоками, кладезем воображаемого. Шагал, со своей стороны, покажет ему, что осознанная культурная принадлежность не мешает искусству быть всемирным. Что касается позиции, которую следует занять по отношению к советской живописи, Гробман станет пионером тенденции, показывающей, что разбирая ее художнический и идеологический механизм можно поместить ее в пыльный комод истории. Современная западная живопись со своей стороны заслуживала углубленного изучения, но равно как после краткой кубофутуристской интермедии русского авангарда сумели сложиться оригинальные предложения, такие как районизм, супрематизм и конструктивизм, так и сегодняшние художники должны изображать иные пути, соответствующие гению их собственной культурной принадлежности. Именно так Гробман будет выковывать себе необходимые инструменты для создания художественного языка, соответствующего его собственной личности, тому, что он ощущает как свою принадлежность русской и еврейской культуре. Чтобы придать форму новой духовности в искусстве, он изобретет зрительный словарь, насыщенный символическими значениями, и введет в изображение письмо

he invented a visual vocabulary laden with symbolic content and introduced writing into his imagery to create an oeuvre that he would himself define as "magic symbolism". From that moment the road was marked out, with art redefined as a transcendental phenomenon whose purpose was to transmit a message.

The message was to be conceptualised in a new system of values through a coded symbolic language with a universal decoder. Within this framework Grobman was able to develop his art in many diverse directions and using constantly changing means. He was to tackle the great Tsarist and Soviet myths, ferociously demolishing them in collages and paintings from 1964 onwards, returning to the same themes in the nineties. Grobman is above all concerned to return its soul to a society that had lost its deep sense of identity. He rediscovers the great themes of life and death, but also the desire to inspire the dream and to reveal beauty.

Like many Russian artists, Grobman was to leave Russia, but to become neither nomad nor exile. He settled at the other pole around which his life and art revolved. There was no trauma, since he was in his other home, and thenceforth assumed his double identity in an environment where Russian culture had a special place. He found himself facing an artistic scene where all eyes were turned to America and where there was almost total ignorance of recent developments in Russia. Grobman's art seemed adjusted to a different clock. He did not fit with the different Western criteria and was therefor in danger of marginalisation. He reacted with the creation of the "Leviathan" group, which presented itself to the public for the first time in 1978. Grobman's symbolic language was projected into space and inscribed into the landscape; his spectator-less performances will defy oblivion with the help of photography. He was back at the heart of the debate, faithful to his vocabulary and to his message and expressing himself with ease through the medium of contemporary art. From that moment he was to participate actively in artistic life in Israel and his works were exhibited in important exhibitions and in the museums. His thematic repertoire broadened to include varied treatments of the visual and political reality of Israel. But Russia and the Jewish tradition continued to have their place in his work, as they did with Chagall and Kabakov, a friend from his years in Moscow. Sometimes his pictures are simply painted texts, often text and image carry equal weight in the picture; more rarely the image-

для того, чтобы создать произведение искусства, которое он сам определит как "магический символизм". С этого момента путь проложен, искусство определено как трансцендентальное явление, задача которого – передача послания.

Послание должно быть концептуализировано в новой системе ценностей через символический зашифрованный язык, имеющему универсальный декодер. Такие рамки позволили Гробману развернуть своё искусство в самых различных направлениях и всегда обновленными приемами. Ему необходимо было противостоять великим царистским и советским мифам, неистово разложить их в коллажах и картинах, начиная с 1964 года, и возвращаясь к этой теме вплоть до 90 годов. Прежде всего, Гробмана занимает одухотворение общества, утратившего свое глубинное самосознание. Он вновь обращается к огромным темам жизни и смерти, обретает волю уводить в мечты, показывать красоту.

Подобно многим русским художникам Гробман покинет Россию, но путь его не станет путем кочевника или изгнанника, он закрепится на другом полюсе, вокруг которого станет вращаться его жизнь и его творчество. Не будет разрыва, ибо обретен другой дом, и именно в этом доме он теперь живет, осознавая свою двойную принадлежность, в окружении, где русская культура на привилегированном положении. Он сталкивается с художественной сценой, взгляды которой обращены к Америке, и где практически ничего не знают о последних поворотах развития искусства в России. Творчество Гробмана кажется настроенным по другим часам, оно не соответствует различным критериям западного искусства и рискует оказаться маргинальным. Гробман среагирует на это и создает группу "Левиафан", которая первый раз предстанет перед публикой в 1978 году. Символический язык Гробмана будет спроецирован в пространство и вписан в пейзаж, а его перформансы без зрителей преодолеют забвение благодаря фотографии. Гробман вернулся в сердце спора, верный своему словарю и своему посланию, и смог умело выразить себя средствами современного искусства. С этого момента Гробман начнет принимать активное участие в художественной жизни Израиля, его произведения будут выставляться в музеях и во время важных мероприятий. Его тематика расширяется, а зрительная и политическая реальность Израиля рассматривается на различных уровнях. Однако Россия и еврейская традиция продолжают присутствовать в его творчестве, как это было у Шагала или еще у Кабакова, его друга с московской поры. Иногда картины сводятся к изображенным текстам, часто текст и изобра-



**"Avant-garde – Revolution – Avant-garde"**

Tel Aviv Museum, November 7, 1988  
 from right: Michail Grobman, Zlatochka Grobman,  
 Marc Scheps, Schlapo Lahat  
 Photo: Archive M. Grobman

**"Авангард – революция – авангард"**

Тель-Авивский худ. музей, 7 ноября 1988 г.  
 справа: Михаил Гробман, Златочка Гробман,  
 Марк Шепс, Шлапо Лахат  
 Фото: Архив М. Гробмана

lone is entrusted with the message. Over the years his paintings have become larger, sometimes with vast plains of vibrant colours; more recently, the brush-strokes show a spontaneous, even expressive, tendency, creating surfaces of great liveliness. From time to time large collages appear, renewals of the genre showing great originality. More and more, the work of Grobman is seen as a journal of his mental life, and in it are found all the contradictions and meanderings of an intense existence preoccupied by the infinite complexity of reality. Grobman's art continues to defy categorisation, for the simple reason that the artist has always refused to be imprisoned by such constraints. His art responds with rigour and constancy to the panoply of the phenomena of contemporary life, and in this it reflects the agitation of the age. In it we find scepticism and irony, but also faith and love, the loss of illusions and Utopian dreams, sarcastic commentary on human folly, tenderness for nature, philosophic reflection or, perhaps, just the memory of a friend. From image to image, the intimate journal of the artist reveals to us our own existence, with all that is fluid and irremediable in it. With the passage of time, Grobman's work follows its chosen path, ever changing, ever faithful to itself.

ражение выступают в картине на равных, реже только одно изображение несет в себе послание. С годами его картины стали больше, иногда с пространствами в вибрирующих красках, совсем недавно мазок кисти стал спонтанным, даже экпрессивным, создающим очень оживленные полотна. Время от времени перед нами предстают большие коллажи, обновляющие жанр в оригинальной манере. Все больше и больше Гробман задумывает свое творчество как дневник своей мысли, где можно найти все противоречия и излучины напряженной жизни, озабоченной всей сложностью реальности. Творчество Гробмана продолжает уклоняться от известных категорий по той простой причине, что художник всегда отказывался дать запереть себя в ящики лени. Его искусство точно и неизменно отвечает сплетению нашей эпохи. Мы находим в нем скептицизм и иронию, но также и веру, и любовь, и еще утрату иллюзий и утопий, сарказм по отношению к человеческой глупости, нежность к природе, философские размышления и дружеские воспоминания. От образа к образу интимный дневник художника становится все большим откровением нашей эпохи и нашего собственного существования со всем, что есть в ней неуловимого и безвозвратного. Идет время, и творчество Гробмана продолжает движение по всегда новой, всегда верной себе траектории.

**LOLA KANTOR-KAZOVSKY  
FROM LEVIATHAN TO LEVITAN:  
MICHAIL GROBMAN WITHIN THE  
CONTEXT OF RUSSIAN CONCEPTUALISM'S METAMORPHOSES**

The usual character of canvases and gouaches painted by Michail Grobman in the recent period has a face with a protruding nose, a protuberant, emphatically "contemplative" forehead, and a mouth slightly open as in surprise. The artist defines this character as a nitwit" - whose statements, such as "Let the flower be!", or "Don't kill cats!", appear on the paintings. He says many other things too, things which, in fact, are not at all foolish. It is just that his speech habits are those of a simpleton, who is unaware of proper ways to express his ideas, nor is he able to select the appropriate objects of speech and modes of expression. One must admit, however, that the entirely correct mode is not known to anybody, and hence any human speech is, to a certain extent, a nitwit speech.

In fact, this character who by definition can be considered an "everyman", or the author's alter ego, has also written Grobman's verses. These tell us about life in the Promised Land, about war, love, poetry, and death. This character shares his sensations with us candidly: "I know this harmful sign,/ The pain under the shoulderblade/ When you cannot move your arm/ And it is difficult to breathe/ And you start thinking/ Of the transient nature of human beings/ And all your optimistic ideas/ Sink into a terrible abyss/ And all your gains/ Become totally worthless,/ And man, the King of Nature,/ Loses all his possessions."

These feelings are sincere and genuine. And they give rise to thoughts which can hardly be called silly. Yet something still elicits this odd disturbing sensation, and this something is the very phenomenon of speech represented here. The grounds for anxiety are obvious: "a nitwit" is not a bad person, yet he clearly demonstrates that the realm of speech is the realm of subordination. No external non-freedom exists which can compare to the total non-freedom brought about by language, since in all languages everything has already taken its shape, long before our time, and in all languages the imprints of the collective experience and the collective oppression speak via the subject, who believes it is he who uses the language. However, the subject participating in the process of speaking is, in fact, oppressed and, at the same time, takes part in the act of oppression on a par with other participants.

**ЛЕЛЯ КАНТОР-КАЗОВСКИ  
ОТ ЛЕВИАФАНА К ЛЕВИТАНУ:  
МИХАИЛ ГРОБМАН В КОНТЕКСТЕ  
МЕТАМОРФОЗ РУССКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА**

Постоянный персонаж картин и гуашей Михаила Гробмана последнего периода – рожа с длинным носом, низко нависшим, напряженно "думающим" лбом и ртом, приоткрытым от удивления – это, по терминологии самого художника, "дурак". Он говорит: "Не трожь цветок. Не убивайте кошек". Он много чего говорит, и в этом, в сущности, нет ничего глупого. Просто его речь – это речь дурака: он не знает настоящего способа выражения своих идей, выбирая не те обороты и не те объекты речи. Нужно признаться, что поскольку такого способа, по сути, не знает никто, любая человеческая речь, с определенной позиции, является "речью дурака".

Им, этим персонажем, который, по определению, становится "человеком вообще", или вторым авторским "Я", написаны, по существу, и стихи Михаила Гробмана. В них повествуется о жизни в земле обетованной, о войне, любви, поэзии и смерти; Этот персонаж откровенно делится своими ощущениями: "Я знаю, это вредный знак \ Когда болит в спине лопатка \ Рука поднимается с трудом \ И воздух входит в грудь негладко (...) И вот тогда рождаются мысли \ О вечной бренности людей \ Когда среди оптимистических идей \ Вдруг разверзается ужасной пасти бездна \ И все нажитое годами \ Становится так бесполезно \ И человек – венец приподы \ Теряет все свои доходы."

Передаваемые здесь чувства не поддельны. Рождающиеся из них мысли тоже не назовешь глупыми или неуместными. Странное тревожащее ощущение порождается другим: самим фактом речи, представленным в этом тексте как особого рода феномен. И в самом деле: "дурак" – человек не плохой, но демонстрирует нам наглядно, что мир речи – это мир зависимости. Никакая внешняя несвобода не сравнится с тотальной несвободой от языка, в котором давно, задолго до нашего появления, все уже сложилось, в котором отпечатки коллективного опыта и коллективного насилия говорят с помощью субъекта, считающего, что это он пользуется речью. На самом же деле в акте говорения он и подвергается насилию, и равноправно участвует в нем.

Этот ныне уже хрестоматийный факт, одна из самых общих идей современного искусства, был по-своему открыт, пережит и трансформирован в художественную стратегию в московском концептуализме в



This well-known fact, which is one of the fundamental ideas of modern art, was discovered, reconsidered and transformed into artistic strategy within the framework of Moscow Conceptualism (from the late '60s to the early 70s). Michail Grobman's artistic activity was, from the outset, connected with this artistic perception of the world. Thus the general notion of this artistic trend helps us understand Grobman's recent works which are, in fact, multi-layered structures retaining the "memory" of their previous transformations.

The trend subsequently called Conceptualism was, to my mind, a unique phenomenon among other non-official artistic ideas in Russia of those days. It was not a secondary reconsideration of trends that had already been experienced either in Western or in Russian history; neither was it an attempt to escape from the odious world of violence into artistic exotica. Here we grope again for the once lost authentic problem of Russian art which can be defined – in a synoptic perspective and with certain generalization – as the aspiration for realism (of course, if we treat this notion existentialistically, i.e. as the aspiration to establish contact with reality, while revolting against its total falsification; in this very sense Malevich called his system "new pictorial realism"). However, putting this archetype into practice was a problem in Moscow of the '60s since there were neither traditions (all of them having been interrupted or discredited), nor a contemporary philosophical discourse. Furthermore, the specific milieu which was characterized by an overabundance of realistic artistic styles engaged more or less entirely in official propaganda, exposing its artificiality and rhetoric.

Under such circumstances the reflection, so typical of Russian artists and directed at the correlation between art and reality, resulted in a paradoxical inference: the direct correlation between the artist and reality and the direct vision of reality are not possible. It was apprehended that when initially comprehending the universe, a person submits himself unwittingly to a certain ready-made mode of its description (either verbal or visual), and among these modes are realistic styles in art and literature; thus a person lives not in "the world of reality as such", but in the world of ready-made expressive languages and sets of symbols, which they and only they are capable of presenting the object of attention and depiction for a realistic artist. Outside such a world, reality itself still remains invisible and imperceptible.

конце 1960-х – начале 70-х годов – течения, или художественном мироощущении, с которым с самого начала было связано искусство Михаила Гробмана. Поэтому общее представление об этом культурном факте необходимо для того, чтобы понять, что стоит за более поздними работами Гробмана, которые, по сути, представляют собой многослойный текст, сохраняющий "память" о предыдущих трансформациях.

Среди других неофициальных художественных течений России того времени направление, названное впоследствии концептуализмом, было уникальным. Оно не было вторичным переживанием того, что уже давно состоялось на Западе или в собственной истории, не было и бегством в художественную экзотику из ненавистного мира насилия. Здесь вновь нащупывалась когда-то утраченная аутентичная проблематика русского искусства, которую – как ни смешно – в синоптической перспективе и при известном обобщающем усилии можно определить как стремление к реализму. Можно разумеется, при условии, что этот термин будет трактоваться экзистенциально – как стремление установить контакт с реальностью при ощущении ее тотальной фальсификации; именно в этом смысле и Малевич называл свою систему "новым живописным реализмом". Только в советские 60-е годы для серьезного осуществления этой установки не было ни традиций, от которых можно было бы оттолкнуться (все они были прерваны или скомпрометированы), ни живого философского языка или сформулированного мирозерцания.

Более того, теперь этой установке предстояло определить и осуществить себя в специфических условиях, наиболее заметным качеством которых было перепроизводство разнообразных форм художественного реализма, обнаружившего свою искусственность и риторичность, превращенного в систему символов, метафоризирующих социальное насилие.

В этих условиях традиционная для русского художника рефлексия, направленная на соотношение искусства и действительности, привела к парадоксальному результату – к выводу, что прямое соотношение между художником и реальностью, прямое видение ее невозможно. Было почувствовано, что человек на самом деле уже изначально воспринимает мир, невольно подчиняясь тому или иному готовому способу его описания (вербальному или визуальному), каковыми являются, в частности реалистические стили искусства и литературы; и что таким образом, он живет не в "мире реальности как таковой", а в мире готовых языков изображения и наборов символов, которые одни и могут быть

Thus, by virtue of one and the same contemplation, not only was the linguistic nature of comprehension discovered, but also the world of the imperceptible or incognizable. Language was immediately defined as one of the major issues preoccupying the Russian conceptualists; thus this trend gave rise to many purely textual accomplishments: not only simulative "writers", "poets" (like Grobman or Prigov), but even a pop-group. Depictions began to be filled with texts. Grobman's "nitwit" is probably a unique attempt to extract the subject of conceptual utterance from the text, and visualize this subject, the creature experiencing the dictatorship of language. (In the art of other conceptualists, e.g. I. Kabakov, this subject – the owner and name-giver of consumer goods, the compiler of texts and inventories – was visible, and therefore, even more suggestive, or omnipresent, so to speak.)

But the very revelation that the dictatorship of the ubiquitous language penetrates into all aspects of everyday life and into the innermost parts of the human heart had an even more stirring perspective. The assertion that reality is given to a man not directly through his sensations, but through ready-made false sign constructions that are imposed by the aggressive environment was equipollent to the revelation of an "incognizable" world existing beyond this dubious picture, and the metaphysical connotations of such a world were implicated, though not specified.

These metaphysical and realistic constituents in the philosophy of Moscow Conceptualism were indivisible and interdependent. Discovering the smallest and most typical details of everyday life, of the "naked" reality which begins right here, at one's toe; exposing them and dissecting them as a world of signs characterized by their definite and compulsory interrelation – this was the strategy of discovering "the incognizable", and that had the effect of the metaphysical abyss yawning amidst the regular course of life. A metaphysical echo accompanied each word uttered in the kitchen, and being compared to this sensation of "the incognizable" in each point of space all other previous approaches seemed to be just innocent Christmas ghost stories.

During his Moscow period, Michail Grobman was close to many Moscow conceptualists, though he was never like any of them. His spirit of inventiveness, his tactics of "repercussion perception" within various experiments on realia – all these allowed him to make several breakthroughs whose significance became evident later on. Thus he happened to be one

предметом внимания и изображения художника-реалиста. Вне их реальность сама по себе остается по-прежнему невидимой и непознаваемой.

Таким образом, в одном и том же созерцании были открыты не только языковая природа восприятия, но и сам мир непознаваемого. Язык тут же определился как одна из основных тем русских концептуалистов, поэтому, в частности, из недр этого течения вышло много чисто текстовых осуществлений: в нем "зародились" симулятивные "писатели", "поэты" (такие, как Гробман или Пригов) и даже впоследствии один песенный ансамбль. Сами художественные произведения наполнились текстами.

Гробмановский "дурак" – может быть единственная в своем роде попытка вытаскивать из текста наружу и визуализировать образ субъекта концептуального текста-высказывания – существа, подверженного диктатуре языка. (В искусстве других концептуалистов, например Ильи Кабакова, этот персонаж – обладатель и называтель бытовых предметов, составитель текстов и списков – оставался невидимым, и от этого, может быть, еще более суггестивным, так сказать, тотально присутствующим).

Однако в концептуалистской дихотомии язык \ непознаваемое язык тогда не был конечной целью. Само это обнаружение вездесущей диктатуры языка, проникающей в мельчайшие поры быта и интимнейшие помыслы человека, было направлено в более волнующую перспективу.

Заключенное в концептуальном подходе утверждение, что реальность дана человеку не в ощущениях (которые лишь кажутся непосредственными), а в готовых знаковых конструкциях, навязанных агрессивной средой, было равнозначным обнаружению существования за этой сомнительной реальностью иного мира, метафизические коннотации которого подразумевались, хоть и не уточнялись. ("Непосредственным" в точном смысле могло бы быть как раз ощущение того мира, но попасть в него можно было, лишь покончив с земным существованием; радость этого обретения себя по смерти – одна из сквозных тем "московского" Кабакова.)

Эти метафизические и реалистические составляющие в философии московского концептуализма были неразделимы и взаимозависимы. Обнаружить мельчайшие и характернейшие частицы быта, "голой" реальности, начинающейся здесь, от носка ноги, экспонировать ее и препарировать как мир знаков, стоящих в определенной обязательной взаимосвязи, и было стратегией обнаружения "непознаваемо-

of the first artists to introduce political iconography into the artistic context ( *The Generalissimo*, 1964). This was long before the times when, to quote I. Kabakov, "...the period of Sots-art came like a bolt out of the blue"<sup>1</sup>, and this so called Sots-art began to master the social-political sign reality. This emergence of Sots-art was in all probability the beginning of conceptualism's collapse - due to a gradually growing tendency to demonstrate the possibilities of plays with political signs while ignoring the metaphysical perspective.



**Michail Grobman and his wife Irena Vruble-Golubkina  
in their Moscow flat June 13, 1966**  
Photo: Jean Mohr

**Михаил Гробман и Ирена Врубель-Голубкина  
у себя в комнатке 13 июня 1966 г.**  
Фото: Жан Мор

That is why Grobman, despite his (broadly cited by many experts) priority in this area, never became the founder nor a participant of Sots-art. Rather, during this period he was (more than others) concerned with the metaphysical perspective and metaphysical goal of his art. Moreover, he would implement this goal by pictorial means, while other conceptualists expressed their emotional experience by a lack of depiction, relying upon such means as story-telling, actions, or performances.

Grobman expressed the sign/metaphysical dichotomy of conceptualism in his own way. He, too, strove to emphasize the visual language, but his approach to this problem (both in Moscow and later in Israel) was stylistically and methodically different from that of the others. He was trying to speak "the universal" language (which the majority of the audience

go", производя эффект метафизической бездны, разверзшейся посреди нормального течения жизни. Метафизический отзвук сопровождал любое сказанное на кухне слово, и по сравнению с этим ощущением присутствия непознаваемого в каждой точке пространства, все другие, прежние подходы к нему казались нереальным святочным рассказом о привидении.

Михаил Гробман, находясь в свой московский период внутри мироощущения, породившего концептуализм, не был похож ни на кого из тогдашних московских художников, будучи близок многим. Дух изобретательства, тактика "слушания отзвука" в разного рода экспериментах с реалиями привели его к ряду своеобразных открытий, перспектива которых выяснилась только потом. Так, он оказался, в частности, одним из первых, кто стал вводить в художественный контекст политическую иконографию ("*Генералиссимус*", 1964). Это произошло задолго до того, как, по словам Ильи Кабакова, "период социального искусства... свалился как снег на голову,"<sup>1</sup> и так называемый соц-арт начал осваивать социально-политическую знаковую реальность. Это появление соц-арта было как раз, по всей вероятности, началом распада концептуализма – в силу постепенно нарастающей тенденции к демонстрации возможностей самоценной игры с политическим знаком, игнорирующей метафизическую перспективу.

Именно поэтому при возможном своем (при разных обстоятельствах отмечавшемся) приоритете на использование политического знака Гробман не стал ни родоначальником, ни участником соц-арта. В то время он, напротив, в еще большей мере, чем другие, был озабочен метафизической перспективой и метафизической целью своего искусства. Более того, он реализовал эту цель с помощью изображений, в то время как у других концептуалистов выражением такого рода переживаний почти неизбежным образом служило отсутствие изображения (ведь речь шла о "непознаваемом!"), возможность которого специально конструировалась внутри разного рода литературных сюжетов и придуманных ситуаций.

Гробман иначе выразил заключенную в концептуализме дихотомию знакового и метафизического. Он тоже, посвоему, специально работал с обнаружением визуального языка. Но его подход к этой задаче (начатый в Москве и продолженный в Израиле) был и стилистически и методически иным, чем у других. Он пытался говорить языком мало кому реально известным, но "всеобщим". Он хотел реконструировать визуальный язык архаичной иудейской традиции и постро-

were not really familiar with). He wanted to reconstruct the visual language of the archaic Jewish tradition and use it for constructing the text on the principal concepts of the entity - Life, Death, God, People. It was a simulative language which did not closely follow specific historical prototypes, though it possessed some methods which were supposed to characterize the visual tradition "under the reconstruction" exactly as a language. Among these methods were (a) geometrized conventionality of forms, reduced to elementary signs, (b) archaic zoomorphism of principal syncretic notions in the text, and (c) the very arrangement of the depiction as a text, i.e. as a chain of symbols including iconic signs, geometrical graphics, and verbalized fragments. Visual speech of this type, whose structure indicated its linguistic conventionality, could translate the principal concepts of the entity, without putting forward claims on the dictatorship over the spectator (thus differing from the majority of similar utterances). Instead of blunt visionary pathos, the artist offered a sign construction which did not describe the topic, but only denoted it; beyond the visual suggestivity of the sign (worked up by the artist with admiration) the metaphysical background remained "incognizable" and was not described by means of depiction, while the visual symbols offered, and were reminiscent of, the most general traditional and simple models of its description.

In other words, Grobman's approach was a peculiar combination of conceptualism and symbolism - systems which proved to be rather close since they both deal with signs, and their utterances originally exist on two planes. The complexity and refinement of the strategy lay, however, not in the combination itself; the secret lay in maintaining a delicate balance, otherwise the system might have become plain and commonplace. The artist himself then defined his system as "magical symbolism", and indeed, his own speculations on this method (published in *The Leviathan Newspaper*) look like the symbolic system of thinking, e.g., "The circle is the sign of Nature. The triangle is stasis and movement simultaneously. The Fish - Leviathan is the symbol of Heaven, Earth, Water, Sea, Wind, Movement, Direction. The symbol of people, the dual symbol of Animal and Stone".<sup>2</sup>

"The Fish - Leviathan" is by no means another "speech of a nitwit" obsessed by logorrhea, but the precise verbal depiction of his artistic method. These words comprise the peculiar formula of the conceptual correlation

ить на нем текст об основных идеях бытия - жизни, смерти, Боге, народе. Язык этот был симулятивным - он не был порожден конкретным следованием тем или иным историческим прототипам, при этом особого рода приемами в нем были артикулированы моменты, которые должны были бы характеризовать "реконструируемую" визуальную традицию именно как язык. К числу этих приемов относится геометризованная условность форм, сведенных к элементарному знаку; архаичная зооморфность основных синкретических понятий, входящих в "текст"; а также сама организация изображения как "текста", то есть цепи символов, в которую включены иконические знаки, геометрическая графика и вербализованные фрагменты.

Такая визуальная речь, прежде всего самой своей структурой указывающая на свою языковую условность, могла транслировать основные бытийственные идеи, не претендуя на диктатуру над зрителем (отличаясь этим от большинства подобного рода высказываний). Вместо откровенно визионерского пафоса художник предлагал знаковую конструкцию, лишь обозначающую свой предмет; визуальной suggestивностью любовно проработанного знака метафизический фон оставался "непознаваемым" и не описывался изображением, в то время как видимые символы напоминали самые общие традиционные и простые модели его описания.

Иными словами, предложенное Гробманом было своеобразным соединением концептуализма и символизма - систем, как выясняется, не чуждых друг другу в силу связанности со знаком и изначальной подленности высказывания на два плана. Сложность и утонченность стратегии, впрочем, заключалась не в соединении как таковом, а в искусно соблюдаемом равновесии, благодаря которому система не становилась однозначной. Сам художник тогда назвал эту систему "магическим символизмом", и правда, его рассуждения об этом методе (опубликованные в рукописной газете "Левиафан") внешне имеют много общего именно с символистической системой мышления, например: "Круг - знак природы. Треугольник - статика и движение одновременно... Рыба - Левиафан: символ неба, земли, воды, моря, ветра, движения, направления. Символ народа; двойственный символ животного и камня."<sup>2</sup>

"Рыба - Левиафан" - это не очередная "речь дурака", одержимого говорением, но точное словесное изображение художественного метода, его концептуальной составляющей. В этих словах заключена своеобразная формула концептуального соотношения изображения и слова. Левиафан - это один из не вполне ясных



between the depiction and the word. Leviathan is one of the somewhat obscure mythological images in Judaism which emerged from archaic mythology. It is an aquatic monster of unknown shape mentioned in Psalms (74:14) as an example of the incomprehensibility and mystery of the Lord's creation. Apocrypha asserts that at the end of the world, the Lord will prepare a feast where He will nourish the righteous on the flesh of Leviathan. This image is so ancient that written Jewish tradition kept only the word itself as a designatum, the word practically devoid of the denotatum – or, probably, with the denotatum which broadened its semantic field up to infinite indefiniteness.

Having associated the visual image – the fish – with the word which lost its denotatum, the artist bestows all the infinite emptiness and incomprehensibility of the word's obliterated meaning upon the image. "Incomprehensibility" becomes the new denotatum of the fish.

Grobman's depictions of fish (monstrous, incredible, sprawled in the air, with glistening scale, winged, and multi-eyed) are not symbols in the traditional sense because they do not go back to any specific idea – only to a word. And the word implicitly contains everything that we do not even know: concepts, both existing and forgotten ones, which could have been crammed into this word. Thus the major elements of the language of "magical symbolism" took shape: zoomorphic monsters (sometimes with anthropomorphic features) associated with words.

The advantage of this strategy was the attitude towards "the 'incomprehensible'" which in conceptualism was achieved through the correct indications, instead of Utopian attempts of quasi-religious visionarism. Conceptualists eliminated from this attitude all the unreal, retaining only the capacity to denote, considering it as a significant achievement of theirs. They often tackled the concept of death directly, since they had their own, definite, non-pretentious, discrete ability to touch the world of the incomprehensible. Death as a sign or an indication is one of the major topics in works by Grobman and other Moscow conceptualists.

It is no wonder that hope was expressed to use this approach in order to take the human soul across the bridge which connects material with spiritual as maintained in one of Grobman's Manifestoes of the '70s.<sup>3</sup> Today it is evoked by his painting "The Victory of the Spirit Over the Body" (done ironically in the manner of pointillism) where the zoomorphic

мифических образов иудаизма, проникших в него из архаической мифологии. Вроде бы морское чудовище, но неизвестного вида, упоминаемый в псалмах как пример непостижимости и тайны божественного творения. В апокрифах говорится о том, что в конце дней Бог уготовит пир праведникам из мяса Левиафана. По всей вероятности, это такой древний образ, что уже письменная еврейская традиция сохранила от него одно только слово – вряд ли больше; слово практически без детоната (означаемого), или, что то же самое, с детонатом, расширяющимся до бесконечно неопределенного поля значений в своей архаической глубине.

Связав визуальный образ – рыбу – с таким словом, потерявшим детонат, художник наделяет ее всей безграничной пустотой и непостижимостью его стертого временем содержания. "Непостижимое" – то, что в мироощущении концептуализма и скрывает за собой язык – становится, по существу, новым детонатом этого образа. Гробмановские изображения рыб (чудовищных, неизвестно как выглядящих: распластанных в воздухе, сверкающих чешуей и крыльями и многоглазых) – не символ в старом смысле, они не восходят ни к чему конкретному – только к слову. А уже слово неявно содержит в себе все, чего мы не знаем: и то, что в него вложила традиция, как живая, так и забытая, и все известные и неизвестные нам смыслы, которые могли бы быть в него вложены. Так сложились основные элементы языка "магического символизма": предмет изображения – зооморфное чудовище (иногда с антропоморфическими чертами), связанное со словом.

Отношение к "непостижимому", достигаемое в концептуализме с помощью правильного указания на него вместо утопических попыток квазирелигиозного визионерства, была главной особенностью этой стратегии. Концептуалисты считали своей заслугой то, что они исключили из этого отношения все нереальное, сведя его к способности обозначать. Они стали часто и напрямую касаться смерти, ибо имели свое определенное, не претенциозное, дискретное знаковое отношение к миру непостижимого, другим словом для которого и является смерть. Смерть, как своего рода знак или указание – одна из главных тем не только Гробмана, но и других московских концептуалистов.

Не покажется чрезмерно удивительным и выражение надежды с помощью этого подхода "...перевести человеческую душу через мост, соединяющий материальное с духовным..."<sup>3</sup> Сегодня нам об этом рассказывает иронически исполненная пуантелью "Победа духа над телом", где зооморфное чудовище (напоминающее о мета-

monster (reminiscent of metaphysical signs of magical symbolism) gently and compassionately pushes the human sack of bone and flesh. It is interesting to note, for the sake of comparison, that the same victory of the spirit" in the purely symbolical system of images (taken without any connection with conceptualism) could have been just the other way round, to wit, a depiction of a beautiful strong hero striking a monstrous hydra.

Grobman's magical symbolism in Israel of the '70s was implemented not only as depictions but also as actions, performances, and projects. These events were peculiar due to the fact that, unlike many other contemporary Israeli artists who tend to shun Jewish tradition, Grobman expressed the intention to act within this framework.

Grobman's works of the mid-'80s – early '90s, exhibited here, belong by no means to an entirely new artist. But at the same time, one cannot find in them any importunate repetitions of previous breakthroughs, or attempts to conserve his own style which is typical of some maitres. His works (gouaches on large sheets of cardboard) even look different: the once dominating "orderliness" and geometric precision gave way to a free picturesqueness and a fluid facture; surfaces of deep local color gave way to thick free strokes and sometimes surprisingly tender tonal juxtapositions. It is worth mentioning that an analogous freedom is also felt in his approach. The works of this period are very different: a Sots-art text against an abstract background adjoins the portrait or landscape, and the cartoon is next to the mystical picture. If there is an external principle which unites all these works, it is the color vision; each work is characterized by its own color design which is implemented either based on symbols, or without the symbols, or even in defiance of them. The images of monstrous animals and birds (as if remnants of "magical symbolism") can still be found in some works ("Mediterranean, On the Bank of the Jordan River", etc.), but the conception itself seems to have been decomposed and reconsidered from within, being turned into an element of a new, more flexible and open system.

One can assume that the shift was inspired by the regular search for "contact with reality"; in any case, this can be confirmed with Grobman's verses of this period which became by then an important and specific aspect of his creative activity. In his verses, as well as in the gouaches, the insistent presence of reality is more than obvious. This reality is contem-

физических знаках магического символизма) лежонько и сострадательно подталкивает лежащий перед ним человеческий мешок из мяса и костей. Забавно отметить для сравнения, что та же "победа духа" в чисто символистической системе образов, взятой вне всякой связи с концептуализмом, выглядела бы, скорее, наоборот – как изображение прекрасного человека героя, убивающего чудовищную гидру.

Магический символизм Гробмана в Израиле в 1970-х годах был реализован не только в изображениях, но и в ряде акций, перформансов и проектов. В израильском контексте эти выступления были необычны тем, что продемонстрировали уникальное для израильского современного искусства, обычно дистанцирующего себя от еврейской традиции, стремление работать с ней.

Современные вещи Гробмана, середины 1980-х – начала 1990-х годов, собранные на этой выставке, не представляют нам абсолютно другого художника. Но в то же время в них нет и назойливого повторения однажды найденного, нет консервации собственного метода, характерной для многих "мэтров". Работы (выполненные гуашью на больших листах) даже выглядят по-другому: преобладавшие ранее явная "упорядоченность", геометрическая четкость сменились свободной живописностью и текучестью фактуры; ровные плоскости глубокого локального цвета уступили место крупному свободному мазку и подчас неожиданно мягким тональным сочетаниям. Что интересно, такая же свобода чувствуется и в методе. В работах этого периода нет "серийного подхода": соц-артистский текст на абстрактном фоне соседствует с портретом или пейзажем, карикатура – с мистикой. Если есть внешний принцип, объединяющий все эти вещи, то это – цветовое видение: в каждой есть своя цветовая замысел, реализованный либо с опорой на символику, либо без нее или даже вопреки ей.

Образы чудовищных зверей и птиц, как будто оставшиеся от "магического символизма", еще встречаются в ряде работ ("Средиземноморье"; "На берегу Иордана" и др.), но сама эта концепция, кажется, изнутри демонтирована и переосмыслена, превращена в элемент новой, более гибкой и открытой системы. Не исключено, что сдвиг вновь был порожден очередным поиском "контакта с реальностью" – об этом, по крайней мере, говорят стихи Гробмана этого же времени, которые на данном этапе являются весьма значительными и самостоятельным аспектом его творчества. В них, как, собственно, и в гуашах, ее настойчивое присутствие более чем очевидно. В простом и непосредствен-

porary, everyday life in one of the Mediterranean countries, permeated with symbols of millennia and perceived through a "nitwit's" eyes. The dominating metaphysical aspect becomes the notion of death per se. The consequence (more evident in the verses) is the "nitwit's" resistance to the idea of death, the philosophical reconsideration of a real or imaginary threat to existence, this threat being uttered whether from the inside or from the outside, concealed in "human guts" or total aggressiveness of humanity.

This "turn to reality" had specific overtones in Grobman's artistic method. In his paintings, Grobman returns to a typically conceptual reflection upon the correlation between art and reality. It is worth noting that within the framework of these reflections, Grobman achieves such rare and powerful insights into reality which seem to be pure pictorial inspiration, e.g., "The Rain in Jerusalem Mountains", "Tel-Aviv Airport", or "Dunes near Tel-Aviv".



**At home by Grobman's** May 7, 1971  
from right: Irena Vrubel-Golubkina, Michail Grobman,  
Lev Nusberg, Mishel Ragon, Fransuaz Ragon,  
Aleksandr Grigorjev  
Photo: Vladimir Grabenko

**доме у Гробманса** 7 марта 1971 г.  
справа: Ирена Врубель-Голубкина, Михаил Гробман,  
Лев Нусберг, Мишель Рагон, Франсуаз Рагон,  
Александр Григорьев  
Фото: Владимир Грабенко

However, the light and space in these works are so symbolic that it seems hardly possible to treat them as landscapes; rather, we can say that Grobman reached such a level of conceptual work where the image needs no dramatic plot and can in itself tell the spectator about both the absolute, and the "layers" which conceal it and can be removed by cognitive efforts.

ном своем обличье эта реальность, как она предстает здесь, являет собой современный повседневный мир одной из стран Средиземноморья, пронизанный тысяче-летней толщей символов и увиденный глазами "дурака". Место метафизического аспекта теперь все больше оказывается поглощено темой смерти per se. Итог (наиболее очевидный в стихах) представляет собой противоборство "дурака" с идеей смерти на фоне прекрасной и равнодушной природы, философское переосмысление реальной или вымышленной угрозы существованию – внутренней или внешней, таящейся в "каждом мелком потрошке" или в тотальной агрессивности человеческого сообщества. Мизантропически безнадежные нотки неизбежны при таком раскладе ("Вот и решай: что лучше: Лев Толстой \ Иль тихо стать пиздюлиной простой.")

В изобразительном творчестве Гробмана этот "поворот к реальности" несет в себе и другие обертоны. Так, он неразрывно связан с рефлексивной работой над методом, с возвращением к типично концептуальной рефлексии по поводу соотношения искусства и действительности. Самое интересное, что внутри этой рефлексивной работы достигаются такие редкие и удивительные по своей силе прорывы в действительность, которые кажутся чистым живописным наитием – как Дождь в иерусалимских горах, Тель-Авивский аэропорт или Дюны под Тель-Авивом. Впрочем, свет и пространство этих работ несут в себе такие очевидные символические качества, что их невозможно назвать, допустим, пейзажами; скорее, здесь достигнуто то состояние концептуальной вещи, когда сама картина мира без вспомогательных драматургических средств начинает "говорить" и об абсолютном, и о скрывающих его "слоях", преодолеваемых познавательным усилием.

Некоторые рефлексивные "ходы" Гробмана, направляющие циркуляцию его художественной мысли, тем не менее, могут быть прослежены. Наиболее очевидным из этих ходов является диалог с соц-артом. Специфика "гробманского" подхода и теперь, в новый период, оказывается связана с исследованием возможностей, возникающих со знаком. Если в магическом символизме пространство этих новых возможностей возникло при соединении стратегий концептуализма и символизма, то в 1980-х годах сам "магический символизм" начал втягивать в диалог соц-арт, все шире распространявшийся в это время в современной среде. "Соц-арт" – течение, симулирующее и рефлектирующее язык символических "реалий" советского строя, при том, что,



Some reflective "moves" which control Grobman's artistic thinking can be traced. One of the most obvious moves is the dialogue with Sots-art. The specificity of Grobman's approach now, in this new period, is connected by combinations of various systems based on visual signs. In his magical symbolism he combined the strategies of conceptualism and symbolism, and in the '80s magical symbolism began to build up the dialogue with Sots-art as the latter became increasingly widespread in the modern artistic environment.

Sots-art is a trend which stimulates and reflects the language of symbolic "realia" associated with the Soviet system; the metaphysical purposes of such an analysis are lost. This trend originated within Conceptualism, but in the tidal wave of politicization that overwhelmed Russia at the time, Sots-art overgrew its original status of conceptualism's "affiliate", beginning to claim the role of the epoch's mouthpiece, and even beyond the Russian borders.

Magical symbolism and Sots-art are conceptually distant trends, but they have a common source, and hence are compatible in principle. The return of Sots-art in the bosom of conceptualism and its reflection within Magical Symbolism (which is the most metaphysical branch of the main trend) was to produce the unexpected incestuous result.

Indeed (and it was easy to envisage), being highly ideologized, the Zionist reality proved to be an extraordinarily convenient substratum for the development of Sots-art simulations ("Zionism is Our Future", "Long Live the United and Indivisible Israel"). The reflection of this reality in the perception of the Russian "nitwit" provided extra opportunities for this game. The real motivation to mirror one ideology in another was the so-called "Great Aliyah" (mass repatriation of the '90s from the ex-Soviet Union) which connected the two worlds; this topic is revealed in "Greetings from Israel" and in some other works.

Another experiment was much more fruitful and spiritually independent: the artist used the elements of metaphysics which Sots-art rejected when formulating his own tasks in a different manner than conceptualism, and included them "back" in Sots-art.

Thus, "Lenin's Mausoleum" (Grobman's series started in 1988) proved to be not only, nor exclusively the distinctive fiction of the Soviet mode of thinking, but also a peculiar temple of death placed into the metaphysical

как уже говорилось, метафизические цели этого анализа были утеряны из виду. Это художественное явление, возникшее внутри концептуализма, теперь, на волне политизации, охватившей Россию в это время, вышло из адекватной для него роли "дочернего предприятия" при концептуализме и стало претендовать чуть ли не на статус тотального стиля самовыражения эпохи, даже переходящего границы России.

Магический символизм и соц-арт – направления по смыслу слишком далеко отстоящие друг от друга, но, в силу наличия у них единого источника происхождения, принципиально совместимые. Достигаемое в силу такого совмещения возвращение соц-арта в лоно концептуализма и рефлексия его внутри магического символизма – то есть наиболее метафизической ветви основного течения, должно было дать непредвиденный "кровосмесительный" результат.

Разумеется (и это легко было предугадать), сионистская реальность, будучи пронизана идеологическими токами, оказалась необычайно удобным субстратом для развертывания соц-артистских симуляций. ("Сионизм – наше будущее; Да здравствует единый и неделимый советский Израиль"). Отражение этой реальности в сознании российского "дурака" заключало в себе дополнительные возможности игры. Реальной мотивировкой такого отражения одной идеологии в другой стала, конечно же, так называемая Большая алия, соединившая два мира между собой (непосредственно этой теме касается "Привет из Израиля" и другие работы). Но гораздо более плодотворным и по духу более независимым экспериментом было "обратное" включение в соц-арт элементов метафизики, от которых художник отказался при формулировании своих собственных, отличных от концептуализма задач.

Так, ленинский мавзолей у Гробмана (в серии, начатой в 1988 г.) оказывается не только и не столько легко выделяемой фикцией советского способа мышления, но, скорее, своеобразным храмом смерти, помещаемым в метафизический пейзаж. "Мавзолей" у Гробмана – это есть мавзолей, то есть место или святилище погребального культа: этот культ совершается там постоянно, судя по окнам, горящим ровным тусклым огнем; а известный лозунг "Ленин жив" в данном контексте напоминает о мистериальной природе такого рода действ, сама мифологическая идея которых соединяет жизнь со смертью. Соответствуют этому смыслу и другие элементы изображения: фланкирующие мавзолей иератически симметричные деревья, наклоняющиеся к нему, как пред-

landscape. Grobman's Tomb is precisely a tomb, i.e. the place, or sanctuary of the obsequies cult; the rites are performed there permanently judging by its windows which are lit with a steady dim light; and the well-known slogan "Lenin is alive" in this context recalls the mysterious nature of such actions, which through their mythological idea connect life and death. Other elements of the depiction too correspond to this concept: the trees symmetrically flanking the tomb bend toward it like saints to the cross in orthodox icons, and the role of the tomb's pyramidal geometrical silhouette is similar to the role of the Tree of Life in archaic images. Stars, zoomorphic elements and various inscriptions assign various "tombs" of this series to various associative fields, without deviating from the principle topic - the theme of death.

This theme unifies practically all other aspects of the artist's outlook; we find this motif in other works - e.g. in the direct (as if from under the ground) depiction of a grave "I do not want". This theme can be found in many verses where lethal foreboding and philosophical generalizations are retold by the same "nitwit" who also peeped into the grave: "The death is sown in your back/ In your horse/ In a cat (PS: "Don't kill the cats!"), in a crabby/ In your guts/ ...These are the Lord's laws/ Neither complaints nor moans can help/ And your homeless soul rushes about/ Starting to breathe in some other way." The soul, this metaphysical psyche (to use the symbolic code) can be personified by a bird sitting on the roof of one of the tombs bearing the inscription "Solzhenitzin". The zoomorphic language of archaic images is not lost at this new stage; it exists along with political and popular rhetoric. One can mention zoomorphic symbols in such works as "The Birds Death in the Grass", "Mediterranean", "On the Bank of the Jordan River".

One of the artistic chefs-doeuvre of this "zoomorphic" group is the Snake-Leviathan, with a cross on its head, the scale of shining pictorial pointillism, dimly flickering eyes en face on the dark nosedominated profile (such eyes in Grobman's monsters seem to be the sign of evil). In this case, its demonic hybridity is directly related to the theme of the paradoxical conjunction of Russian and Jewish worlds, only on the "metaphysical" level, as the theme of correlation between Judaism and Christianity: "A baptized kike is like a forsworn snake". The traditional (in the spirit of the Jewish tradition) visual symbol both contrasts and corresponds to the simulation of the tradi-

стоящие к кресту и уподобляющие роль пирамидального геометрического силуэта мавзолея роли древа жизни в архаическом типе композиции. Звезды, зооморфные элементы и различные надписи включают различные мавзолеи этой серии в поле тех или иных ассоциаций, не уходя от основной темы – темы смерти.

Эта последняя тема теперь объединяет вокруг себя чуть ли не все остальные моменты мировоззрения художника: мы находим ее и в других работах – например, прямо, как бы из-под земли, изображении могилы ("Не хочу"). Она, как уже говорилось, возникает во множестве стихотворений, где смертные предчувствия и философские обобщения пересказаны нам тем же "дураком", который и в могилу подсматривал: "Смерть заложена в спине\ Смерть засеяна в коне\ в кошке (NB: не убивайте кошек!) в крошке манда-вошке\ в каждом мелком потрошке\ (...) Такие Бог придумал нам законы\ Не помогают жалобы и стоны\ И мечется бездомная душа\ Другим каким-то образом дыша."

Душа, эта метафизическая психея, если использовать символический код, может быть обнаружена в виде птички на крыше одного из мавзолеев с надписью "Солженицын". Зооморфный язык архаических образов никуда не пропадает и на новом этапе, соседствуя с политической и популярной риторикой. Свидетельство тому – зооморфные символы картин "Смерть птицы в траве", "Средиземноморье" и "На берегу Иордана".

Один из художественных шедевров этого зооморфного направления – змей-Левиафан с крестом на голове с чешуей из горячей живописной пуантели, тускло мерцающими глазами, помещенными анфас на темном носатом профиле (кажется, такие глаза у гробмановских чудовищ всегда являются знаком зла). Его демоническая гибридность на этот раз имеет непосредственное отношение к теме парадоксального соединения двух миров, российского и еврейского, только теперь это сопоставление берется прямо в "метафизическом" ключе как тема соотношения иудаизма и христианства (неоднократно затрагиваемая, кстати, и в стихах): "Жид крещёный – змей верчёрный". Традиционному (в духе еврейской традиции) визуальному символу соответствует и симуляция традиционной (но российской) вербальной формулировки этого соотношения.<sup>4</sup>

Вторая идея, явно присутствующая в новом периоде работы Гробмана, может быть названа анализом языковой природы живописи посредством ее концептуальной симуляции. Смысл этой стратегии заключается в переносе рефлексии художест-



tional (in Russian vulgar folklore style) verbal formula of this correlation.

The second idea manifested in this new period of Grobman, and shared by many contemporary artists, can be formulated as the analysis of painting's linguistic nature by means of its conceptual simulation. The idea of this strategy consists in transferring the reflection of the artistic gesture from the realm of actions and texts back to the canvas. Considering this gesture as if through a magnifying glass, the artist not only paints but also cogitates on his actions, playing with denotations, decomposing and again synthesizing his way from denotatum to designatum, thus allowing viewers to see the results of both processes.

The most "convenient" system for such a simulation is expressionism, which demonstrates how the depiction is created, and allows us to watch the independent development of the pictorial structure. That is why the majority of post-avant-garde paintings are expressionist, and Grobman's gouaches of the '80s are also done mostly in the expressionistic mode. But it is interesting to mention a couple of nuances. Firstly, trans-avant-garde rarely pursued purely pictorial goals, using a painting technique for its own purposes only, whereas Grobman seems to use the trans-avant-garde situation for the real painting - maybe, though not a regular one, reflective and enriched by the conceptualist experience. Secondly, expressionism interests Grobman not in its entirety, and definitely not as a system which releases elementary and sometimes primitive emotions of an artist regarding the object of painting, but rather as a specific stage in the decomposition of realistic painting, since analysis of the latter (or even squaring up with it) remains his invariable topic. Likewise, Grobman shows interest in other techniques that allow a conceptual reduction of the idea of painting to elementary gestures.

One of these techniques is pointillism, the impressionist style of painting with strokes-points. Grobman too utilizes this technique in an "analytical" way; he succeeds in separating the denotatum and designatum even within the framework of this truism. He deliberately separates and even opposes the pictorial method to its original outlook, while the world is apprehended as a total illusion of the spectator (claiming even on the scientifically-grounded naturalism). Pointillism is used mostly in fragments of these works which are strictly confined and even outlined. In "Tel-Aviv Airport" outlines of the trees are filled with

венного жеста из сферы действий и текстов вновь на живописное плотно. Рассматривая этот жест, как в увеличительное стекло, художник столько же пишет, сколько дает себе отчет в существовании своих действий, играя означаемыми элементами, разлагая и вновь синтезируя путь от означющих к означаемому, оставляя видимым для зрителя результаты как офного так и другого процесса.

Самая "удобная" для такой симуляции система - экспрессионизм, демонстрирующий процесс создания изображения и дающий наблюдать за самостоятельным развитием означаемого (живописной структуры). Поэтому экспрессионистичны были большинство появлений трансавангарда и именно в экспрессионистическом ключе, главным образом, выполнены и гуаши Гробмана 1980-х годов. Но интересно заметить две вещи. Во-первых, трансавангард не преследовал сугубо живописных задач, а использовал технику живописи в своих целях; Гробман же использовал ситуацию трансавангарда для настоящей живописи - пусть не совсем обычной, рефлексивной и обогащенной концептуальным опытом. Во-вторых, экспрессионизм интересует Гробмана не во всем объеме этого понятия, и уж точно - не в качестве системы позволяющей высвободить элементарные и подчас первобытные эмоции пишущего к предмету. Он присутствует здесь, как определенная стадия разложения реалистического письма, анализ которого, или счет к которому, остается неизменной темой Гробмана. Поэтому параллельно в его работах можно отметить интерес и к другим приемам, позволяющим произвести ту же концептуальную редукцию идеи живописи к простейшему жесту.

Среди таких приемов - пуантель, импрессионистическое письмо мазками-точками. Гробман применяет ее тоже "аналитически" - то есть находя способ разделить и в этом избитом приеме означаемое и означаемое. Для этого он преднамеренно разъединяет сам живописный метод с присущим ему, этому методу, представлением о живописи, как сплошной и тотальной зрительной иллюзии, претендующей даже на научно обоснованную натуральность. В работах Гробмана пуантель, как правило, напротив, появляется в жестко ограниченных и даже очерченных контуром фрагментах; в пейзаже "Тель-Авивский аэропорт" она заполняет контур деревьев, которые в результате кажутся единственным откровенно фантастическим, "чудовищным" элементом в этом как будто бы реальном пейзаже. Точечное письмо, освобождаясь от связанной с ним идеологии "научно достоверного способа передачи мира", превращается в абстракт-

pointille which makes them the only fantastic, "monstrous" element of this (seemingly) realistic landscape. Being liberated from its ideology ("scientifically grounded means of depicting the world"), Pointillism becomes an abstract texture with a rich decorative and expressive potential.

There is another method used by Grobman to analyze the pictorial texture: in his gouaches, he regularly allows for damp patches which form another, natural texture over the texture built by the artist - i.e., a vertical net of lines. This confrontation of the artificial and the natural obviously works in "The Portrait of Volodya Yakovlev", in the painting depicting the name of "Yakovlev", in "Dunes near Tel-Aviv", in "The Sea Shore", and in other works. And last but not least: the original attempt "to depict" the texture by means of a regular net of lines that became a semblance of a wall, with another pictorial gesture - graffiti "Vrubel, Larionov, Grobman" ("Three Michaels").

These three names remind us of the role of Russian tradition in Grobman's approach to the phenomenon of painting. Indeed, the expressionistic element which forms the simulative "style" of his works is closer to Larionov and Goncharova or Burlyuk (sometimes being openly reminiscent of rayonism), than to the idol of world's trans-avant-garde, Kirchner. Interestingly, Russian expressionism with its primitivistic tendencies was inclined to the zoomorphic symbolism borrowed from Lubok, which used to nourish the imagination of Russian avant-garde artists with its picturesque roosters and firebirds.

This mutual love and inner solidarity are openly reflected in Grobman's "In Memory of David Burlyuk" which depicts in an almost "rayonistic" manner the marvelous lively garden, with a bird of paradise sitting in the greenery. As in the case of pointillism, Grobman draws from the rayonistic system its principal ideological aspect, i.e. the association with the light, thus paralyzing any attempt to interpret his work as a development of rayonism. The deep-red coloring of the picture contradicts the light rays of rayonism, referring us, as typical of Grobman, to the word: in Russian phraseology, "red" also means "beautiful", and thus the painting's coloring corresponds to the mythical idea of paradisaical beauty.

The entire story of Russian futurism and expressionism is latently presented in these works: Burlyuk, Larionov, Kruchonykh, and Vladimir Yakovlev of the younger generation. Some of these Russian artists are mentioned

ную текстуру с богатым декоративным и экспрессивным потенциалом.

Приемом, служащим анализу живописной текстуры, является также постоянно допускаемый Гробманом в его гуашах потек краски, образующий поверх текстуры построенной художником, вертикальную сеть линий – модель другой, натуральной текстуры. Это сравнение искусственного с натуральным очевидно работает в "Портрете Володи Яковлева", в картине изображающей имя Яковлева, в "Дюнах под Тель-Авивом", "Береге моря" и других вещах. И наконец, нужно отметить еще одну оригинальную попытку "изобразить" живописную текстуру – с помощью регулярной сетки линий, которая превратилась в подобие стены, несущей на себе другой живописный "жест" – граффити: "Врубель, Ларионов, Гробман" ("Три Михаила").

Эти три имени напоминают нам о роли русской традиции в гробмановском подходе к феномену живописи. В самом деле, экспрессионистический элемент, образующий симулятивный "стиль" его работ, конкретно ближе всего к Ларионову и Гончаровой или Бурлюку (иногда откровенно напоминая о "лучизме"), чем, скажем, к кумиру мирового трансавангарда Кирхнеру. Интересно, что и самому русскому экспрессионизму с его примитивистическими тенденциями был не чужд зооморфический символизм, воспринятый из русского лубка, питавшего воображение художников русского авангарда своими красочными петухами и жар-птицами.

Эта общая любовь и внутренняя солидарность очевидным образом отразилась в композиции "Памяти Давида Бурлюка", изображающей в почти "лучистской" манере чудесный буйный сад с райской птицей в кущах. Как в случае с пуантилизмом, Гробман изымает из лучистской системы ее главную идеологическую сторону – связь со светом, тем самым парализуя возможность истолковать свою работу как продолжение лучизма. Этой светоносности лучизма очевидно противоречит глубокий темно-красный колорит, который отсылает, скорее, как это характерно вообще для Гробмана, к слову: в русской популярной фразеологии красный – омоним красоты, и этот популярный образ красоты соответствует мифической картине рая.

Весь новый миф русского футуризма и экспрессионизма подспудно выстраивается в этих работах Гробмана: Бурлюк, Ларионов, Крученых, Малевич; из новых – Владимир Яковлев. О ком-то из этих русских художников говорят названия работ, о ком-то – стилистические ассоциации, кто-то возникает на воображаемом портрете, кто-то в виде изображенного на картине

(or hinted at) in the paintings titles, others bring up stylistic associations; some appear in the works like imaginary portraits or in the form of words (artists' names). A prominent place in this world is occupied by Kazimir Malevich. Though Malevich was never an expressionist in the strict sense of the word, he expressed the metaphysical, philosophical nature of Russian futurism in the strongest way. That is why Grobman regularly returns to him or to his visual symbols. Thus, Grobman adopts the suprematist cross, transforming it into the bird-plane, a flying zoomorphic monster reminiscent of Malevich's favorite dream about abiding in the free space. The painting "Malevich-Sea" elevates the notion of Malevich up to the status of a specific milieu, in-between the metaphysical intuition of the incognizable and the real sensation of a free flight. The metaphysical character of the suprematist quest in the field of pure geometrical forms (as opposed to the artistic pragmatism of constructivist geometry) brought Grobman to assert, in one of his articles, that: "Suprematism is a sort of artistic Judais" 4. This statement, as well as the quest for a visual "bridge" between suprematism and magical symbolism, between the suprematist element and the monster, proves how deeply Malevich's system and approach have been internalized in Grobman's creative activity.

Another Russian artist to whom Grobman dedicated several works as well as a special essay is Isaac Levitan, and it was not in vain. In Grobman's artistic universe, Levitan is a mirror image of, and an antipode to Malevich. The latter, with his "pictorial realism", resolutely broke through all layers of habitual vision, while the former created and weaves these layers so well that several generations of Soviet people considered his realistic landscapes a standard of the artistic principle.

One of Grobman's first approaches to this phenomenon was the attempt to convert, by means of minimal transformations, the reproductions of Levitan's good and "correct" paintings (model Russian landscapes which were published in Russian language text books) into "Jewish" and incorrect ones. Broken graphical lines of strange constellations were now crossing the oily air of Levitan's canvasses with floating churches and horses. Fundamentally, the experiment worked. It turned out that practically no force had to be applied: the outer interference only assisted in the revelation of hidden inner lines and mystical spatial dynamics typical of Levitan's best works. As a matter of fact, Levitan proved to be a mysterious

слова (имени). Особое место в этом мире занимает Казимир Малевич. Метафизическая, философская природа русского футуризма выразилась в нем всего сильнее. Поэтому Гробман постоянно возвращается к нему и даже к его визуальным символам. Так, супрематический крест Гробман усваивает, превращая его в птицу-аэроплан, летающее зооморфное чудовище, напоминающее об излюбленной мысли Малевича – пребывании в свободном пространстве. Картина "Малевич – море" даже возводит понятие "Малевич" в статус особой стихии – ощущение которой располагается где-то между метафизической интуицией непознанного и реальным чувством свободного полета.

Метафизический характер супрематического поиска в области чистых геометрических форм (противоположный художественному прагматизму геометрии конструктивистов) заставил Гробмана в одной из его статей провозгласить: "Супрематизм есть своего рода художественный иудаизм".<sup>5</sup> Это заявление, а также поиск визуального "моста" между супрематизмом и "магическим символизмом", между супрематическим элементом и чудовищем, показывает, насколько система и подход Малевича были глубоко интериоризированы в собственном творчестве Гробмана.

Еще один русский художник, которому Гробман посвятил и несколько работ, и специальную статью, – Исаак Левитан, что далеко не случайно. В его умозрительной живописной вселенной это – фигура-отражение, фигура-антипод Малевича. Один своим "живописным реализмом" решительно прорвал все слои привычного видения, другой создавал и ткал их так успешно, что их убедительностью прониклись поколения соблазненных, в советское время считавших именно реалистические пейзажи Левитана эталоном художественного принципа.

Одним из первых подходов Гробмана к этому феномену была попытка посредством минимальных трансформаций на репродукциях превратить левитановские хорошие и "правильные" хрестоматийные картины русской природы (вошедшие во все советские учебники "Родной речи" и таким образом непосредственно вовлеченные в обязательное обучение языку) в "еврейские" и неправильные. Диковинные созвездия ломаной графической линией пересекли левитановское воздушное масло с плавающими в нем церквушками и лошадами.

Эксперимент удался на редкость просто. Оказалось, что насилия над материалом почти не потребовалось: внешнее вмешательство лишь выявило скрытые



Leviathan, and his Eternal Peace, with its abstract light and nearly Grobmanian monsters in the clouds, happened to be the most sincere utterance of a Russian Jew.

One of the most distinct formulas for the aesthetic correlation between art and reality was given by Grobman in his gouache "Good Day, Comrade Levitan!" This work seems to be a direct reference to the image of another prominent European realist, G. Courbet. However, the composition is close not to „Bonjour, monsieur Courbet!" (as the title implies), but rather is reminiscent of "A Burial at Ornans", with the dark yawning grave in the foreground, the vertical line of the cross (above and on the left of the crowd), and the melancholy foreboding of eternity. The rickety and ramshackle fence in the middle of Grobman's gouache can probably be associated at first sight with Levitan's lyrical tender emotions about Russian meager nature, but – over the yawning darkness of the grave and against the background of the scarlet glow – it is rather read as the symbol of death and chaos. To meet Levitan at that very place clearly means that the quiet realistic idyll of Russian landscape created on his canvases does not soothe at all, but rather, unwittingly, half opens the door to the incognizable which is symbolized by the metaphysical horror of death.

Speaking of realism, Grobman, like Courbet, can be seen walking around his "village" (a prestigious Tel-Aviv area, near the sea-side), while everyone greets him, "Shalom, Mar Grobman!". Courbet used to walk with a stick, while Grobman's customary companion is a dog.

I go for a walk  
And to take out Timur, the dog.  
And meet Nily,  
A quiet fool.

Our yard is edged  
With oleander bushes.  
A cats' gang is sneaking  
Behind the bushes.

Here goes an Arab,  
With his bucket.  
He closely watches  
My dog.

Hi, Abdallah,  
How's the kids?  
Abdallah scratches  
His sweaty armpits.

Squint-eyed Yossi  
Is looking out of his window.

внутренние линии, мистическую пространственную динамику, тайно свойственную лучшим вещам Левитана. Левитан, по сути, оказался таинственным левиафаном, а картина "Над вечным покоем" – с ее абстрактным светом и почти гробмановскими чудовищами в облаках – наиболее откровенным высказыванием русского иудея.

Одну из самых ясных формулировок по поводу эстетического отношения искусства к действительности Гробман дал в гуаши "Здравствуйте, товарищ Левитан!" Казалось бы, эта вещь прямо отсылает нас к образу другого, как теперь говорят, "культового" реалиста – Курбе. Однако ее композиция по сути ближе не к той умирительно демократической картине "Bonjour, monsieur Courbet!" на которую намекает название, а к его же полотну "Похороны в Орнана", которое тут же всплывает в сознании, – с черной разверстой могилой на переднем плане, с вздымающейся слева над толпой вертикалью креста и тоскливым предчувствием вечности. В гробмановской композиции ее главный мотив – покосившийся и разорванный плетень или забор, может быть, и вызывает первую ассоциацию с левитановским лирическим умирением бедностью русской природы, но над разверстой внизу чернотой и на фоне кровавого зарева он читается, скорее, как символ смерти и хаоса. Встреча с Левитаном именно на этом месте, несомненно, несет в себе ощущение, что тихая реалистическая идиллия русского пейзажа, которую ему удалось с такой убедительностью выстроить на своих полотнах, лишь прикрывает дверь в непознанное, символом которого является "иудейский хаос" и метафизический ужас могилы.

Между прочим, о реализме в его классических проявлениях. Гробмана, как когда-то Гюстава Курбе, тоже можно встретить прогуливающимся по своей родной деревне (престижной зоне Тель-Авива, у побережья), и каждый имеет возможность сказать ему "Шалом, мар Гробман!" Курбе на прогулку брал палку, у Гробмана есть неперменный спутник – собака:

Иду гулять,  
Веду с собой Тимура  
Навстречу Нили  
Тихоньякая дура

Двор окаймлен  
Цветами олеандра  
Из-за кустов  
Крадется кошек банда

Прошел араб  
Пронес свое ведерко  
Он на собаку смотрит  
Очень зорко

He is a drug-fiend  
And always begs for something.

I see that the sewer  
Is blocked,  
And all shit  
Is afloat.

I bring  
My special device  
And clear  
The shitpipe.

The better part of the afternoon  
Is over,  
And I feel  
A healthy fatigue.

And return home  
To take a nap,  
Me, the classic  
Of international reputation.

During this ritual walk, the natives can greet the artist, bowing and taking off their hats. And as far as this picture is concerned, the picture existing only in our imagination and not yet painted by the artist, the picture where he unstops the sewer pipe and washes off the excrements... well, it is the traditional social mission of a real realistic artist, isn't it?

Notes:

- 1 Ilya Kabakov. "The Seventies". From *Memoirs. Iskusstvo (Art)*, 1 (1990), 9.
- 2 *Leviathan*, 2 (1979), 6.
- 3 *Ibid.*
- 4 "Michail Grobman. The Biblical Structure of the Square". *Zerkalo ("The Mirror")*, 3-4 (1996), 175.

**LOLA KANTOR-KAZOVSKY**

Research assistant of art history and theory,  
The Hebrew University, Jerusalem

Привет Абдала  
Как твои детишки?  
Абдала чешет  
Потные подмышки  
В окне маячит  
Косорожий Иоси  
Он наркоман  
Он вечно что-то просит

Канализацию  
Я вижу засорило  
И все говно  
Оно наружу всплыло  
Я достаю свой кабель  
Специальный  
И прочищаю  
Водосток анальный

Вот от полудня  
Мало что осталось  
Я чувствую  
Здоровую усталость  
И ухожу  
Вздремнуть себе на часик  
Международно знаменитый  
Классик.

Как раз во время этого ритуала обхода местности селяне могут раскланяться, сняв перед художником шляпу; а что он при этом на нашей воображаемой, не написанной им, картине разгребает и смывает нечистоты – так ведь это и есть традиционная общественная миссия настоящего художника-реалиста.

Сноски:

- 1 Илья Кабаков "Семидесятые годы. Из воспоминаний", *Искусство*, 1 (1990), 9.
- 2 "Левиафан", 2 (1979), 6.
- 3 Там же
- 4 Аутентичная русская поговорка звучит так: "Жид крещеный – что вор прощенный."
- 5 Михаил Гробман. "Библиейское строение квадрата", *Зеркало*, 3-4 (1996), 175.

**ЛЕЛЯ КАНТОР-КАЗОВСКИ**

научный сотрудник кафедры истории и теории искусства, Еврейский университет, Иерусалим



MICHAEL GERMAN  
PAINTING AND CONCEPTION

Michail Grobman was one of the first generation of the sixties to leave the Soviet Union. When he emigrated to Israel in 1971, he was only thirty two years of age. The artist had partaken of the evils of dissidence, yet was still young enough to avoid becoming embittered and morose. Neither did he succeed, however, in acquiring the crown of thorns and aura of a martyr that were once enough to win minor success abroad.

Grobman was one of the few for whom the Promised Land was more than just a transit zone. Following the decision to emigrate, while he did not begin everything all over again, the artist did not confine himself solely to what he had already done. One has to pay Grobman his dues here. His art is free of fanaticism; intolerance and hypertrophied artistic or national prejudices do not block his vision. The artist does not attempt to settle any score with the past. Rather, he interprets the past with irony and does not attempt to cut it out of his present.

At the end of the millennium, it is common practice to depict life, talk about it with persistent naivety in expectation of the polysemantic interpretations of readers, viewers and critics, and provoke reviews of associations and defiles of super-fashionable terms from trampled podiums. The combination of deliberate simplicity and "concept" has become an almost obligatory part of the ritual of being consecrated into the mainstream. Such ritual is two-faced.

The artist who seeks only success accepts it, when it comes, with pleasure. And he often truly does acquire some recognition, though generally only of the short-term variety. The artist who seeks self-expression within this ritual takes on the burden of additional responsibility. He constantly risks coming second, reminiscent of many, including himself.

Michail Grobman's mental reserves, fortunately, have no shortage of freedom and undisputed humour. The expectation of serious interpretations does not impede his spontaneity nor, most importantly of all, his passionate faith in all that he is doing right now.

As Grobman himself recalls, "I began to build pictures basing myself on intellectual principles whereby the sensual element came

МИХАИЛ ГЕРМАН  
ЖИВОПИСЬ И КОНЦЕПЦИЯ

Когда Михаил Гробман – в числе первых эмигрантов-шестидесятников – уехал в Израиль (1971), ему было всего тридцать два года. Художник хлебнул диссидентского лиха, но был еще достаточно молод, чтобы не впасть в угрюмство и не ожесточиться. Но не успел он и обрести тот терновый венец, ту судьбу страстотерпца, которых порой бывало достаточно, чтобы снискать за границей легкий успех.

Один из немногих, для которых Земля обетованная не стала только транзитом, Гробман, если и не начал после отъезда все сначала, то и не мог опираться только на то, что уже успел сделать. Сразу же отдадим ему должное, в искусстве его нет фанатизма: нетерпимость, гипертрофированные художественные или национальные пристрастия не застят ему очи. Он не сводит счеты с прошлым, скорее, иронично осмысливает его, не стремясь, к тому же, резко отделить его от настоящего.

Изображать жизнь или говорить о ней с настойчивой наивностью, ожидая от читателей-зрителей и критиков многозначных интерпретаций, провоцировать парады ассоциаций и дефиле сверхмодных терминов на затоптанных подиумах – обыденная практика конца тысячелетия. Сочетание умышленной простоты и "концепта" стало чуть ли не обязательной частью ритуала посвящения в адепты "мэйнстрима". Подобная ритуальность двупика.

Художник, взыскующий лишь успеха, принимает ее с удовольствием, нередко и в самом деле обретает некоторое признание, впрочем, как правило, недолгое. Художник, ищущий внутри этой ритуальности самовыражения, взваливает на себя дополнительную ответственность, и постоянно рискует оказаться вторичным, напоминающим многих, в том числе и самого себя.

По счастью, Михаил Гробман имеет в своих душевных резервах довольно свободы и нерастраченного юмора. Ожидание серьезных интерпретаций не мешает его непосредственности и, главное, страстной вере в то, что делается им сегодня и сейчас.

"...Я начал строить картину, основываясь на интеллектуальных принципах, где чувственный элемент являлся вторичным. Меня интересовала проблема пиктографических элементов со свободно-геометрическими формами", – вспоминает

second. I was interested in the problem of pictographic elements with freely geometric forms." When a completely sincere artist talks about himself, there is always a portion (and sometimes a highly significant portion) of auto-suggestion, or at least a merging of later reflections with his original purposeful aims. Any genuine artist, even one aggravated by his own personal meditations, lack of external freedom and impetuously aggressive information, remains above all an artist. Without exposing to doubt either Grobman's sincerity or the level of his absorption in complicated theoretical searchings and constructions, it is possible nevertheless to suppose that the value of concrete art is measured not by the author's learning or argumentation, but by the artistic result.

The concept of "the second avant-garde", which so often flits past us in texts on modern artists, would seem to be not entirely convincing. The term "avant-garde" implies the concepts of uniqueness and the sharp denial of one's roots. The "second avant-garde", hungrily absorbing the former intrepid revelations of its intrepid predecessors, is in essence wholly academic. The courage shown by its representatives in Russia was civil and not aesthetic courage.

When the Russian "boys" opened the forbidden and forgotten chapters of the classical avant-garde of the early twentieth century, there was no breach or study of what had already taken place. With Grobman, this study was fortunately both profound and purposeful. He amassed not the pathos of negation, but a culture of knowledge. For as a certain Chinese sage once said, it is only possible to introduce successful changes after one has become acquainted with the rules.

Grobman's conceptual works have a firm and unmistakable artistic basis. It is possible to think up and create a conceptual picture (sculpture, object) in the same way that things are made. This is often more than enough for understanding and success in the space of "conceptual perception". One encounters something similar in those masters who have already, even if somewhat hastily, been elevated into the ranks of the classics. The main task of Conceptualism can be effected by ready-mades, texts, hieroglyphic schemes, photographs and traditional representations. All of this programmes the process of perception, evoking concrete literary, social and ethical associations and expressing direct concepts. The process of contemplation and inter-

Михаил Гробман. В рассказе и вполне искреннего художника о самом себе всегда есть доля (порой и весьма значительная) лукавого самовнушения, или, во всяком случае, смешения поздних рефлексий с изначальными целевыми установками. Любой подлинный художник, даже отягченный собственными раздумьями, внешней несвободой и стремительно-агрессивной информацией, – прежде всего, – остается именно художником.

Отнюдь не подвергая сомнению ни искренность Михаила Гробмана, ни степень его углубленности в сложные теоретические поиски и построения, можно все же предположить, что ценность конкретного искусства измеряется не знаниями автора и не его аргументацией, но художественным результатом.

Понятие "Второй авангард", столь часто мелькающее в текстах о современных художниках, не кажется мне вполне убедительным. В термине "авангард" заложено понятие уникальности, резкого отрицания корней. "Второй авангард", жадно впитывающий в себя некогда отважные открытия отважных предшественников, в сущности, вполне академичен, и мужество его представителей в России – мужество гражданского, а не эстетического порядка.

Открытие "русскими мальчиками" запретных и забытых страниц классического авангарда начала века было не прорывом – изучением состоявшегося. К счастью, у Михаила Гробмана изучение это было глубоким и целеустремленным. Он накопил не пафос отрицания, а культуру знания, а ведь, согласно суждению китайского мудреца, преуспеть в изменениях можно, лишь познав правила.

Концептуальные работы Гробмана имеют несомненную и прочную художественную основу. Как известно, концептуальную картину (скульптуру, объект) можно просто придумать и сделать, как делают вещи, – для понимания и успеха именно в пространстве "концептуального восприятия" этого может оказаться с лихвой достаточно. Подобное встречается у мастеров, уже, хоть и поспешно, возведенных в классики. Выполнить основную задачу концептуализма могут и "ready made", и тексты, и схемы-иероглифы, и фотографии, и традиционные изображения. Все это программирует процесс восприятия, вызывая конкретные литературные, социальные, этические ассоциации или выражая прямые понятия. Процесс созерцания и интерпретации становится для концептуализма доминирующим, тем более, что некоторые произведения концептуалистов практически лишены стабильной материальности. В практике концептуалистов визуальное

pretation becomes the dominant one in Conceptual art, especially as several works by Conceptual artists are practically divested of stable materiality. Visual perception in the practice of the Conceptualists is virtually impossible without lingual interpretation.

Although Michail Grobman is also a professional poet, he does not substitute his fine art with his literary creativity. He merely introduces a new dimension to his art. In short, Grobman's participation in the Conceptualist movement neither defines nor devours his oeuvre. Neither are the artist's aspirations confined to the soc-art tendencies always present (and sometimes dominant) in the Russian version of Conceptualism. The artist is a tributary of all these behests of time, without becoming their slave or hostage.

The multifarious interpretations of Grobman's oeuvre are possible, respectable and, as it seems to me, not always obligatory. The figurative and aesthetic essence of his works are themselves quite strong and, perhaps more importantly, original. Visual aesthetic impression is the main impulse for perception in his art.

The early and completely soc-art *Generallissimus* (a work created back in 1964 and therefore closer to proto-soc-art) can be interpreted as a "text" or deciphered like a charade. The collage is capable of evoking profanity typical of the system of perception of such things, or equally automatic irony. Above all, the work is effectively composed and correlates plastically to the aesthetics of kitsch typical of the 1950s. Lying within "artistic substance", its very irony is of an artistic rather than a symbolic or narrative nature.

Another matter is that Michail Grobman's task does not lie in his convictions in the creation of aesthetic visual values as such. He does, however, regard Conceptualism's "battle with form" as "one of the symptoms of severe moral blindness". Without exaggerating the significance of manifestos, it is worth bearing in mind that the artist is far from fanaticism and the aspiration to absolutize even his own programme. His idea to move Lenin's Mausoleum from Moscow to Tel Aviv and its means of representation are examples of the wholly artistic co-existence of the soc-art (or Conceptual art) idea and expressive plastic realization.

Among the components of his art, authors writing about Grobman usually discern a multitude of style-forming tendencies of the Russian avant-garde. Accepting or refuting this, one still has to recognize, however, that

восприятие едва ли возможно вне языковой интерпретации.

Михаил Гробман – профессиональный поэт. Но он литературным своим творчеством не подменяет искусство изобразительное, лишь вносит в него новое измерение. Словом, участие в движении концептуализма не исчерпываются устремления художника и соцартистскими тенденциями, которые всегда присутствуют (а иногда и доминируют) в отечественном варианте концептуализма. Художник – данник всех этих велений времени, но вовсе не невольник и не заложник их.

Многозначные интерпретации творчества Гробмана столь же возможны и почтенны, сколь, как мне кажется, и не всегда обязательны. Образная, эстетическая суть его работ достаточно сильна, а, главное, первична. Именно визуальное эстетическое впечатление – главный импульс для восприятия и приятия его искусства.

Ранний, вполне "соцартистский" коллаж "Генералиссимум" (работа, скорее, относящаяся к "протосоцарту", поскольку была сделана еще в 1964 г.) который можно интерпретировать как "текст", или разгадывать как шараду, коллаж, способный вызвать привычное в системе восприятия подобных вещей глумление или столь же автоматическую иронию, он, прежде всего, эффектно закомпанован, пластически соотнесен с эстетикой кича пятидесятих годов, он находится внутри "художественного вещества", и сама ирония его – художественного, а не знакового или нарративного свойства.

Иное дело – задача Михаила Гробмана не состоит по его убеждениям а созидании эстетических визуальных ценностей как таковых. Однако и "борьба концептуализма с формой" рассматривается художником как "один из симптомов тяжелой нравственной слепоты..." Не преувеличивая значение манифестов, полезно иметь в виду: художник далек от фанатизма и стремления абсолютизировать даже собственную программу. Идея перемещения ленинского мавзолея из Москвы в Тель-Авив и способ его изображения – пример вполне художественного сосуществования соцартистской (если угодно, концептуальной) идеи и выразительной пластической реализации.

Пишущие о Гробмане авторы различают среди составляющих его искусства множество стилеобразующих тенденций русского авангарда. Принимая или отвергая эти суждения, нельзя не признать, что художник далек от постмодернистского осознанного цитирования. В его искусстве корневая система несравненно сильнее мозаичных продуманных повторов-цитат.

the artist is a long way from conscious post-modernist quoting. The root system in art is incomparably stronger than considered mosaic repetition quotations. Although the artist may not agree with me here, I would say that deep in the intimate sources of not even so much his style as his disposition, lies not an intellectual glass bead game (Hermann Hesse) confined to super-modern devices, but a sagacious and timeless sorrow more reminiscent of Marc Chagall. The comparison "lying on the surface" is hardly ever fair.

Besides their multi- and super-complicated meanings, the happy and the sad, the "token" and the anthropomorphic and zoomorphic characters and motifs in Grobman's works possess a simple figurative essence. Does not this penetrating and ironic sorrow become the Ariadne's thread that alone is capable of uniting such diverse things as intonations, subjects and national overtones? Considered plastic and declarative dialogues with the artists of the past, semiotic moves, graphic and verbal bouts rimés, antinomic stylistic constructions and a personal "sacral world" (Marina Genkina) — all this is implanted in the artist's soul, which never submits to the "cold observations of the mind".

Michail Grobman associates himself with the end-of-the-century reality, confiding "harmony with algebra". The rationalization of sensations and stringent (even if purely symbolical) knowledge in the world of falling idols of the past and unsteady phantoms of the future help to build a system of judgements parallel to intuitive art. This is now the most important communicative factor in the "artist-interpreter-viewer" system. What is more, Grobman, founder of the Leviathan group and the newspaper of the same name, has consciously assumed the burden and duty of explaining and instructing.

The harmony of eternal plastic priorities privy to current values. The perception of one's oeuvre as not a dogma, but as a structure open to development. A profoundly personal intonation in the content and form of one's works. All these facets are what probably make the Michail Grobman exhibition such an important phenomenon in modern artistic life — a life that blinds us with revelations at times imaginary, but occasionally genuine.

**MICHAEL GERMAN**

Professor, doctor of art criticism, academician of the Academy of the Humanities, member of the International Association of Art Critics (AICA), senior research assistant, State Russian Museum

Я бы сказал (возможно, художник со мной и не согласится), что глубоко в интимных истоках не столько даже его стиля, сколько мироощущения, лежит не интеллектуальная "игра в бисер" (Гессе), ограниченная суперсовременными ее приемами, сколько мудрая вековая печаль, заставляющая вспомнить Шагала. Сравнение, "лежащее на поверхности", не так уж редко бывает справедливо. Веселые и грустные, "знаковые", антропоморфные и зооморфные персонажи и мотивы произведений Гробмана — они ведь (помимо своего много- и сверхсложного значений) обладают и просто образной сутью.

И эта пронзительная ироническая печаль — не она ли становится той самой ариадниной нитью, которая одна способна соединить столь разные вещи, интонации, сюжеты, национальные обертона? Продуманные пластические и декларативные игры в изобразительное и вербальное буриме, антиномические стилистические построения, собственный "сакральный мир" (М. Генкина) — все ведь это укоренено в душе художника, никогда не покорящейся до конца "ума холодным наблюдениям".

Разумеется, "поверяя алгеброй гармонию", Гробман утверждает себя в реальной действительности исхода века. Рационализация ощущений, строгое знание (пусть условное) в мире рушащихся идолов минувшего и непрочных фантомов будущего, помогает построить параллельную интуитивному искусству систему суждений, что и служит ныне важнейшим коммуникативным началом в системе "художник-интерпретатор-зритель". К тому же, Гробман, основатель группы "Левиафан" и одноименной газеты, сознательно принял на себя бремя и долг объяснять и обучать.

Вероятно, гармония вечных пластических приоритетов и причастности нынешним ценностям, восприятие собственного творчества не как догмата, но как открытой к развитию структуры, глубоко личная интонация в содержании и форме работ — все это и есть те качества, что делают выставку заметным явлением и в нынешней, спящей то мнимыми, то подлинными откровениями художественной жизни.

**МИХАИЛ ГЕРМАН**

Профессор, доктор искусствоведения, Академик Академии Гуманитарных наук, член Международной Ассоциации Художественных критиков (АИЦА), главный научный сотрудник Гос. Русского музея





**Michail Grobman**  
Tekstilshchiki, Moscow  
December 22, 1956  
Photo: Maksim Almar (Aleksej Markov)

**Михаил Гробман**  
Текстильщики, Москва  
22 декабря 1956 г.  
Фото: Максим Альмар (Алексей Марков).



- 1987 - "Messiah", installation and performance in the streets of Jerusalem (cat.)
- 1988 - Art Museum, Bochum, Germany (cat. text: Peter Spielmann)
- 1989 - Tova Osman Gallery, Tel Aviv  
"The Beautiful Sixties in Moscow",  
The Genia Schreiber University Art  
Gallery, Tel Aviv University (with Ilya  
Kabakov; cat. text: Mordechai Omer)
- 1990 - Tova Osman Gallery, Tel Aviv
- 1995 - "Password and Image", University  
Gallery, Haifa University
- 1998 - "Picture = Symbol + Concept",  
Herzliya Museum of Art, Herzliya

SELECTED  
GROUP EXHIBITIONS:

- 1962 - "Young Artists", Udarnik Cinema,  
Moscow
- 1963 - Dostoevsky Museum, Moscow
- 1964 - Patent Institute, Moscow
- 1965 - Artist's House, Moscow - "Artists  
from Moscow",  
Trade Union Club, Usti-nad-Orlicy,  
Czechoslovakia
- 1968 - "The New Moscow School",  
Museum of Art, Ostrov-nad-Ozhy,  
Czechoslovakia (cat.)
- 1969 - "The New Moscow School",  
Pananti Gallery, Florence,  
Bar Gallery, Stuttgart;  
Interior Gallery, Frankfurt  
"The Russian Avant-garde Today",  
Gmurzynska Gallery, Cologne (cat.)
- 1970 - "New Trends in Moscow",  
Museum of Art, Lugano (cat.)
- 1973 - "Modern Russian Art: Avantgarde  
Drawings",  
Ostwall Museum, Dortmund (cat.)
- 1975 - "Progressive Trends in Moscow,  
1970-1975", Museum of Art,  
Bochum, Germany (cat.)
- 1978 - "Leviathan Group", Belt Uri and  
Rami Nechushtan Museum,  
Ashdot Yaacov (cat.)  
"New Art from the Soviet Union",  
Pratt Institute Gallery,  
New York (leaflet)
- 1979 - "Leviathan Group", Artist's House,  
Jerusalem (cat.)  
"20 Years of Independent Art in  
the Soviet Union",  
Gallery of St. Mary's College,  
Maryland (leaflet)
- 1980 - "East European Art in the 20th  
Century", Museum of Art, Bochum,  
Germany (cat.)

- 1987 - "Мессия", инсталляция и перформанс на улицах Иерусалима (кат.)
- 1988 - Художественный Музей, Бохум,  
Германия (текст каталога: Петер  
Шпильманн)
- 1989 - Галерея Това Осман, Тель-Авив  
"Прекрасные 60-ые в Москве",  
Университетская Художественная  
Галерея Гени Шрайбер, Тель-  
Авивский Университет (с Ильей  
Кабаковым, текст каталога:  
Мордехай Омер)
- 1990 - Галерея Това Осман, Тель-Авив
- 1995 - "Пароль и образ",  
Университетская Галерея,  
Университет Хайфы
- 1998 - "Картина = Символ + Концепт",  
Музей Искусства в Херцлии

ИЗБРАННЫЕ  
ГРУППОВЫЕ ВЫСТАВКИ:

- 1967 - "Молодые художники", кинотеатр  
"Ударник", Москва
- 1963 - Музей Достоевского, Москва
- 1964 - Институт Патентов, Москва
- 1965 - Дом художника, Москва -  
"Художники из Москвы",  
Профсоюзный клуб, Усти-над-  
Орлицы, Чехословакия
- 1968 - "Новая Московская Школа", Музей  
искусства, Остров-над-Ожи,  
Чехословакия (каталог)
- 1969 - "Новая Московская Школа",  
Галерея Пананти, Флоренция;  
Галерея Бер, Штутгарт; Галерея  
Интерьер, Франкфурт  
"Русский авангард сегодня",  
Галерея Гмуржинской, Кельн  
(каталог)
- 1970 - "Новые художественные течения в  
Москве", Музей Искусства, Лугано  
(каталог)
- 1973 - "Современная русская авангард  
ная графика", Музей Оствалл,  
Дортмунд (каталог)
- 1975 - "Прогрессивные художест  
венные течения в Москве, 1970-  
75", Музей Искусства, Бохум,  
Германия (каталог)
- 1978 - "Группа "Левиафан""", Музей Бейт  
Ури и Рами Нехуштан, Кибуц  
Ашдот Яков (каталог)  
"Новое искусство из Советского  
Союза", Галерея Института  
Пратта, Нью-Йорк (буклет)
- 1979 - "Группа "Левиафан""", Дом  
Художника, Иерусалим (каталог)  
"20 лет независимого искусства  
Советского Союза", Галерея  
Колледжа Св. Мэри, Мэриленд  
(буклет)
- 1980 - "Восточноевропейское искусство в  
20 веке", Музей искусства, Бохум,  
Германия (каталог)

- 1981 - "Leviathan Group", Jerusalem Theatre (cat.)  
"Russian Samyzhdat Art, 1960-1982", Franklin Furance Gallery, New York; Chapaque Library Gallery, Washington, D.C. (leaflet)
- 1984 - "Transformations", University Gallery, Tel Aviv University (cat. text: Mordechal Omer)
- 1987 - "Art Works Done in Groups", K-18, Kassel (cat.)  
"Retrospection", Hermitage Garden Hall, Moscow
- 1988 - "Avant-garde - Revolution - Avant-garde", Tel Aviv Museum (cat. texts: Marc Scheps, Peter Spielmann)  
"Upon One of the Mountains: Jerusalem in Israeli Art", The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University (cat. text: Mordechal Omer)
- 1989 - "Wortlaut", K. Schopenhauer Gallery, Cologne (cat.)  
"The Russian Avant-garde in the Early 20th Century", University Gallery, Ben Gurion University, Beer Sheva (cat. text: Haim Finkelshtein)  
"Abattoir '89", Marseilles (cat.)
- 1990 - "Different Art", Tretjakov National Gallery, Moscow (cat.)  
"The Museum as Collector", Tel Aviv Museum of Art  
"Chagall to Kitaj: The Jewish Experience in 20th Century Art", Barbican Art Gallery, London (cat. text: Avram Kampf)
- 1991 - "The Return to Painting in Israeli Printmaking", The Genia Schreiber, University Art Gallery, Tel Aviv University  
"Text-Image", Janco-Dada Museum, Ein Hod (cat. text: Sara Hackert)
- 1993 - "Understandable Art", The Museum of Israeli Art, Ramat Gan (cat. texts: Miriam Tovia-Boneh, Evgeni Steiner)  
"From Malevitch to Kabakov: Russian Avant-garde in the 20th Century", Museum Ludwig, Cologne (cat. texts: Marc Scheps, Evelyn Weiss, Noemi Smolik, Stephan Diederich, Barbara M. Thiemann, Gerard A. Goodrow)
- 1994 - "The Printer's Imprint", The Israel Museum, Jerusalem (cat. texts: Meira Perry-Lehmann, Arik Kilemnik)  
"Anxiety", The Museum of Israeli Art, Ramat Gan (cat. text: Miriam Tovia-Boneh)
- 1982 - "Группа "Левиафан""  
Иерусалимский Театр (каталог)  
"Искусство русского самиздата, 1960-82", галерея Франклина Фурнас, Нью-Йорк; Галерея Библиотеки Чапак, Вашингтон (букл.)
- 1984 - "Трансформации",  
Университетская Галерея, Тель-Авивский Университет (текст каталога: Мордехай Омер)
- 1987 - "Групповые работы", K-18, Кассель  
"Ретроспекция", Зал сада Эрмитаж, Москва
- 1988 - "Авангард - Революция Авангард", Тель-Авивский Музей (текст каталога: Марк Шепс, Петер Шпильман)  
"На одной горе: Иерусалим в израильском искусстве", Университетская художественная галерея Геня Шрайбер, Тель-Авивский Университет (текст кат.)
- 1989 - "Громкое слово", галерея К. Шопенгауер, Кельн (каталог)  
"Русский авангард в начале 20 века", Университетская галерея, Университет Бена Гуриона, Беер Шева (текст каталога: Хаим Финкельштейн)  
"Скотобойня", Марсель (каталог)
- 1990 - "Другое искусство", Национальная Третьяковская Галерея, Москва (каталог)  
"Музей-коллекционер", Тель-Авивский музей искусства  
"От Шагала до Китая: Еврейский опыт в искусстве 20 века", Художественная галерея Барбикан, Лондон (текст каталога: Аврам Кампф)
- 1991 - "Возвращение к живописи в израильском эстампе", Университетская художественная галерея Геня Шрайбер, Тель-Авивский Университет (текст каталога: Мордехай Омер)  
"Текст-образ", Музей Янко-Дада, Эйн Ход (текст каталога: Сара Хакерт)
- 1993 - "Понятное искусство", Музей израильского искусства, Рамат Ган (текст каталога: Мириам Тувия-Боне, Евгений Штейнер)  
"От Малевича до Кабакова: Русский авангард в 20 веке", Музей Людвиг, Кельн (текст каталога: Марк Шепс, Эвелин Вайс, Нооми Смолик, Стефан Дидрих, Барбара М. Тиманн, Жерар А. Гудро)
- 1994 - "Отпечаток", Израильский музей, Иерусалим (текст каталога: Меира Пери-Леман)  
"Харада", Музей израильского искусства, Рамат Ган (текст каталога: Мириам Тувия-Боне)

- "Europe Europe: The Century of the Avant-garde in Central and Eastern Europe", Kunsthalle, Bonn (cat. texts: Pontus Hulten, Karl Ruhrberg, Richard Stanislavsky, Cristoph Brockhaus, Norman Davies, Sergel Avawerinzew, Cristophe Pomian)
- 1995 - "Unser Jahrhundert", Museum Ludwig, Cologne (cat. text: Marc Scheps, Barbara M. Thiemann, Stephanie M. Baumann, Jens Bove, Gerard Goodrow, Martin Spantig)
- 1996 - "Ketav: Flesh and Word in Israeli Art", Ackland Museum, North Carolina (cat. texts: Jerry Bolas, Gideon Ofrat, Michael Sgan-Cohen)
- 1996 - „Nonconformists: The Second Russian Avant-garde, from the Bagera Collection", Russian National Museum, St. Petersburg; Tretjakov National Gallery, Moscow; State Gallery, Frankfurt; Quadrat (J. Albers Museum Bottrop, Germany; Kunsthalle, Leverkusen, Germany (cat. texts: Hans Peter Rose, Yevgeni Barabanov, Alexander Borovski)
- 1998 - The Boundaries of Language, Tel Aviv Museum of Art Tikkun. "Aspects of Israeli Art of the '70s", The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University (cat. text: Mordehaj Omer)
- 1999 - "Russian post-war avantgarde", The Trajzman Collection in the State Russian Museum, St. Petersburg Tretjakov National Gallery, Moscow (cat. text: Yevgenij Barabanov, John Bolt, Karl Eimermacher, Alexander Borovsky)
- "Европа Европа: Век авангарда в Центральной и Восточной Европе", Кунстхалле, Бонн (текст каталога: Понтус Хултен, Карл Рурберг, Ричард Станиславский, Кристофер Брокхаус, Норман Дэвис, Сергей Аверинцев, Кристоф Помиан)
- 1995 - "Наш век", Музей Людвига, Кельн (текст каталога: Марк Шепс, Барбара М. Тиманн, Стефани М. Бауманн, Йенс Бове, Жерар Гудро, Мартин Шпантинг)
- 1996 - "Ктав: плоть и слово в израильском искусстве", Окландский музей, Северная Каролина (текст каталога: Джерри Болас, Гидеон Офрат, Майкл Сган-Коэн)
- 1996 - "Нонконформисты: Второй русский авангард, из коллекции Баргера", Национальный Русский Музей, Санкт-Петербург; Национальная Третьяковская Галерея, Москва; Государственная Галерея, Франкфурт; Музей Альбера, Боттроп, Германия; Кунстхалле, Лёверкузен, Германия (текст каталога: Ханс Петер Рюзе, Евгений Барабанов, Александр Боровский)
- 1998 - "Границы языка", Музей искусства в Тель-Авиве "Тиккун: аспекты израильского искусства 70-х годов", Университетская художественная галерея Гени Шрайбер, Тель-Авивский Университет (текст каталога: Мордехай Омер)
- 1999 - "Послевоенный русский авангард" из собрания Ю. Трайсмана, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург Государственная Третьяковская Галерея, Москва (текст каталога: Евгений Барабанов, Джон Болт, Карл Аймермахер, Александр Боровский, Ирина Врубель-Голубкина и др.) "Дом", Бейт ха-Гефен, Хайфа (текст каталога: Ханна Кофлер)

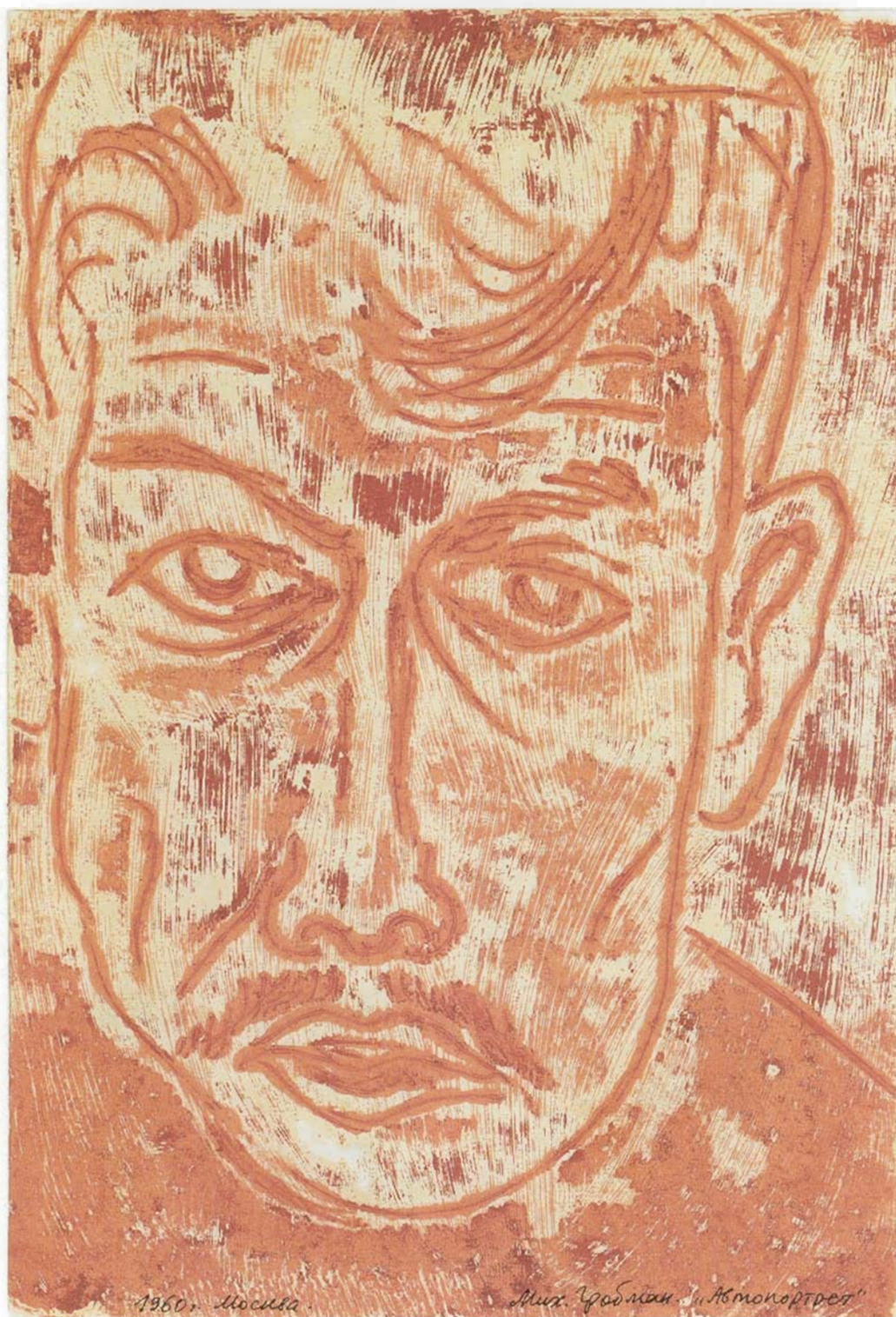
SELECTED COLLECTIONS:

Center Pompidou, Paris  
Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv  
Museum of Art, Bochum  
Tretjakov Museum, Moscow  
Tiumen Regional Museum, Russia  
Museum am Ostwall, Dortmund  
Museum of Modern Art, Utrecht  
Pushkin Museum of Fine Art, Moscow  
Museum Ludwig, Cologne

ИЗБРАННЫЕ КОЛЛЕКЦИИ

Центр Помпиду, Париж  
Тель-Авивский художественный музей,  
Тель-Авив  
Музей Бохума, Бохум  
Государственная Третьяковская галерея,  
Москва  
Тюменская областная галерея, Тюмень  
Музей Оствалл, Дортмунд  
Музей современного искусства, Утрехт  
Музей изобразительных искусств им.  
Пушкина, Москва  
Музей Людвига, Кельн





**Selfportrait 1960**  
Monotype on paper, 26.8 x 18.1 cm  
Cat. 7

**Автопортрет 1960**  
Монотипия, бумага, 26,8 x 18,1 см  
Кат. 7





**Portrait of a Jew 1960**  
Watercolor and gouache on paper, 53 x 46.7 cm  
Cat. 1

**Портрет еврея 1960**  
Акварель, гуашь, бумага, 53 x 46,7 см  
Кат. 1



**Oriental landscape 1962**  
Gouache on cardboard, 55 x 70 cm  
Cat. 11

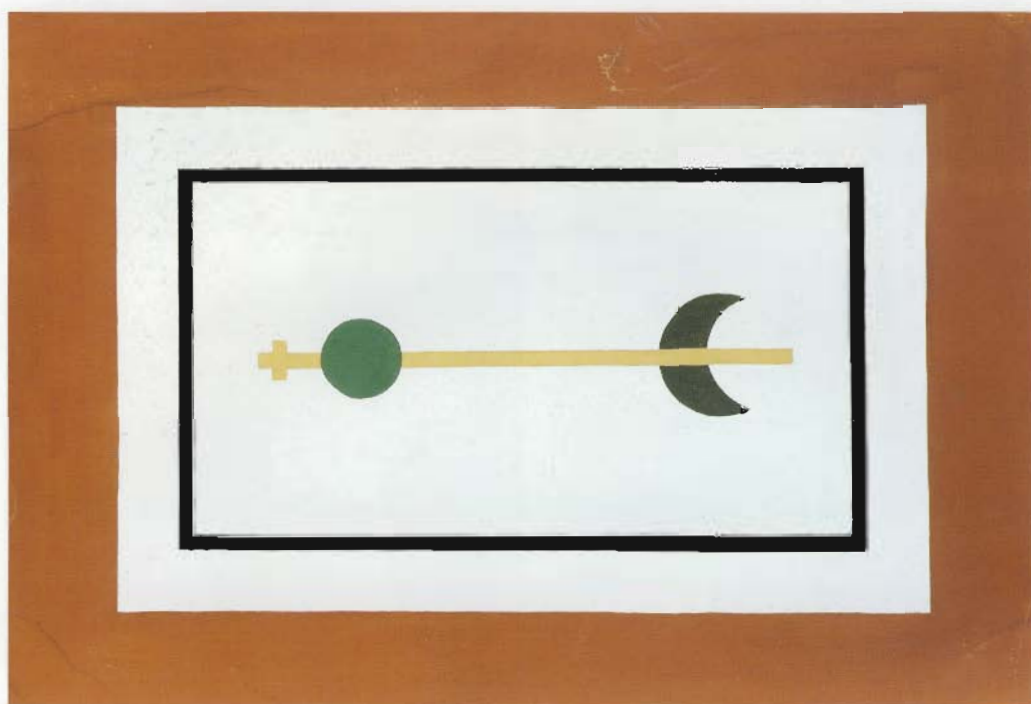
**Восточный пейзаж 1962**  
Гуашь, картон, 55 x 70 см  
Кат. 11





Three monks 1960  
Monotype and oil-pastel on paper, 41,9 x 30 cm  
Cat. 4

Три монаха 1960  
Монотипия, масляная пастель, бумага,  
41,9 x 30 см, Кат. 4



Without name 2 1962  
Gouache on cardboard, 51.8 x 76 cm  
Cat. 12

Без названия 2 1962  
Гуашь, картон, 51,8 x 76 см  
Кат. 12





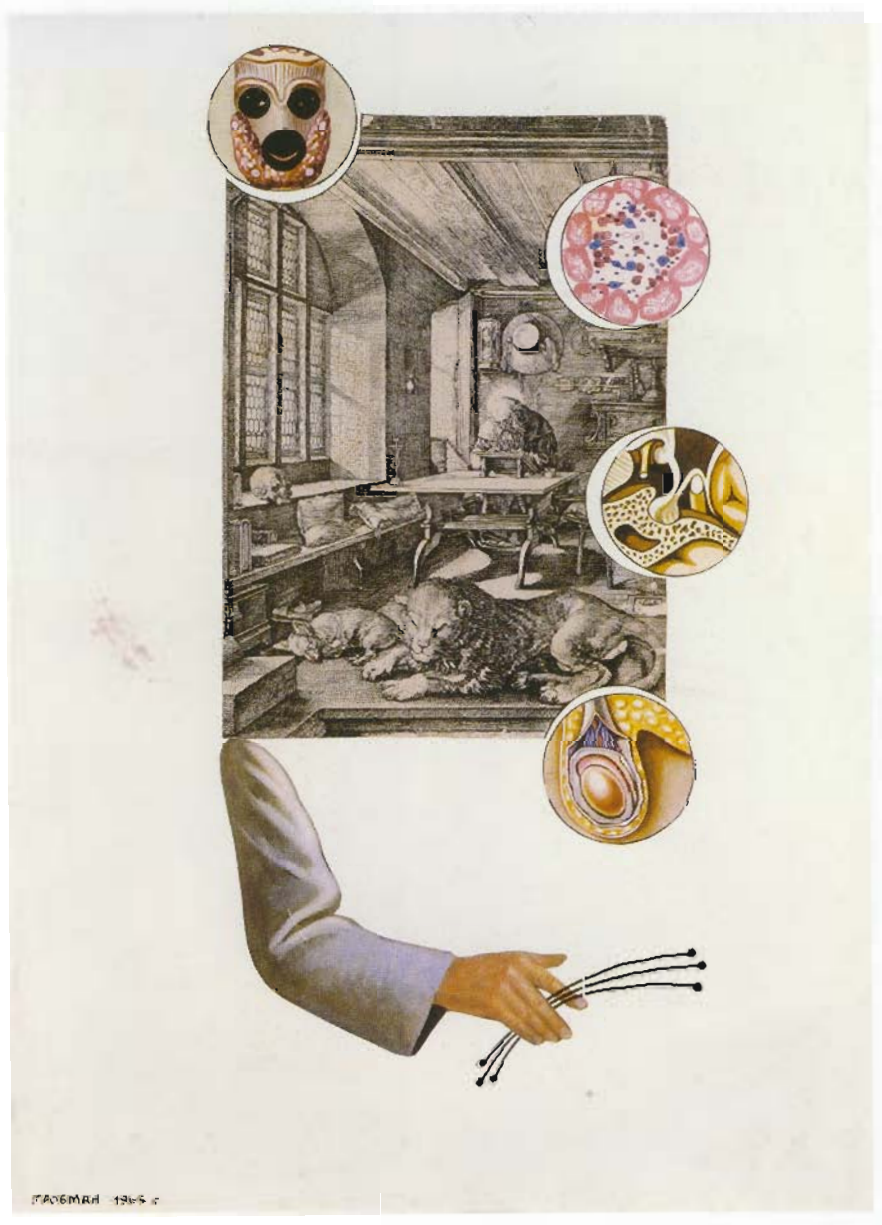
**Still Life – Signboard** 1962  
Gouache and watercolor on plywood, 60 x 60 cm  
Cat. 13

**Натюрморт - вывеска** 1962  
Гуашь, акварель, фанера, 60 x 60 см  
Кат. 13



**Tomb of an Israel soldier 1963**  
Monotype and oil-pastel on paper, 42.3 x 52 cm  
Cat. 15

**Могилы израильского солдата 1963**  
Монотипия, масляная пастель, бумага,  
42,3 x 52 см, Кат. 15

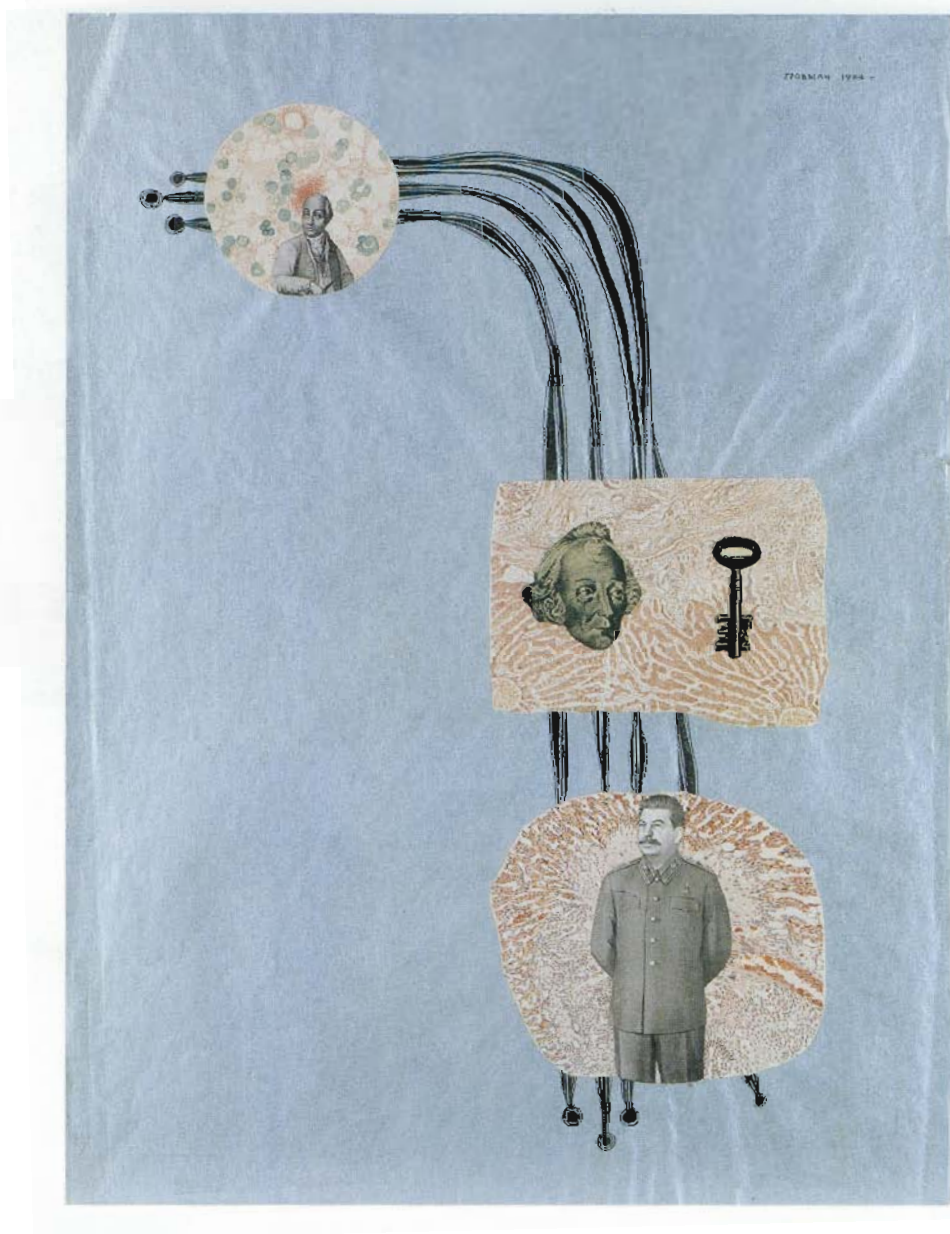


ГРОБМАН 1964 г.

**Anatomy of art 1964**  
Collage and Indian ink on paper, 32 x 22.9 cm  
Cat. 18

**Анатомия искусства 1964**  
Коллаж, тушь, бумага, 32 x 22.9 см  
Кат. 18

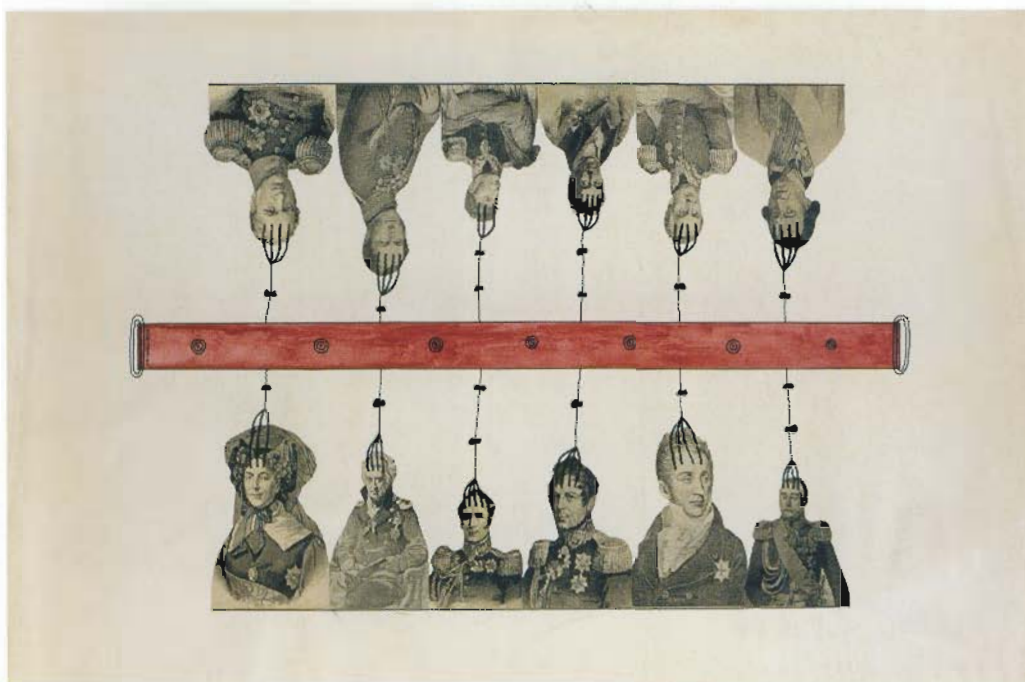




**Generalissimus** 1964  
Collage and indian ink on paper, 60 x 44.8 cm  
Cat. 16

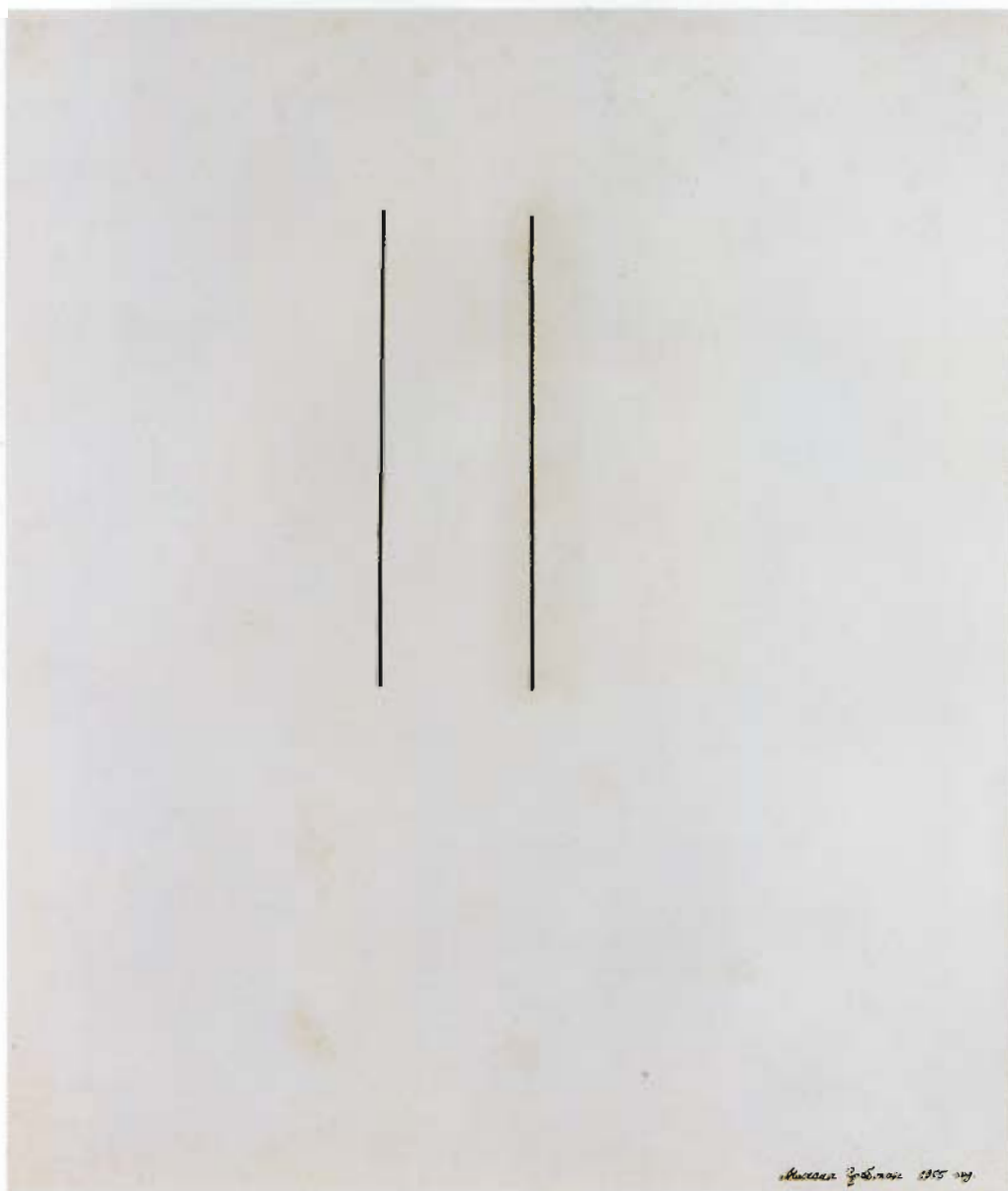
**Генералиссимус** 1964  
Коллаж, тушь, бумага, 60 x 44.8 см  
Кат. 16





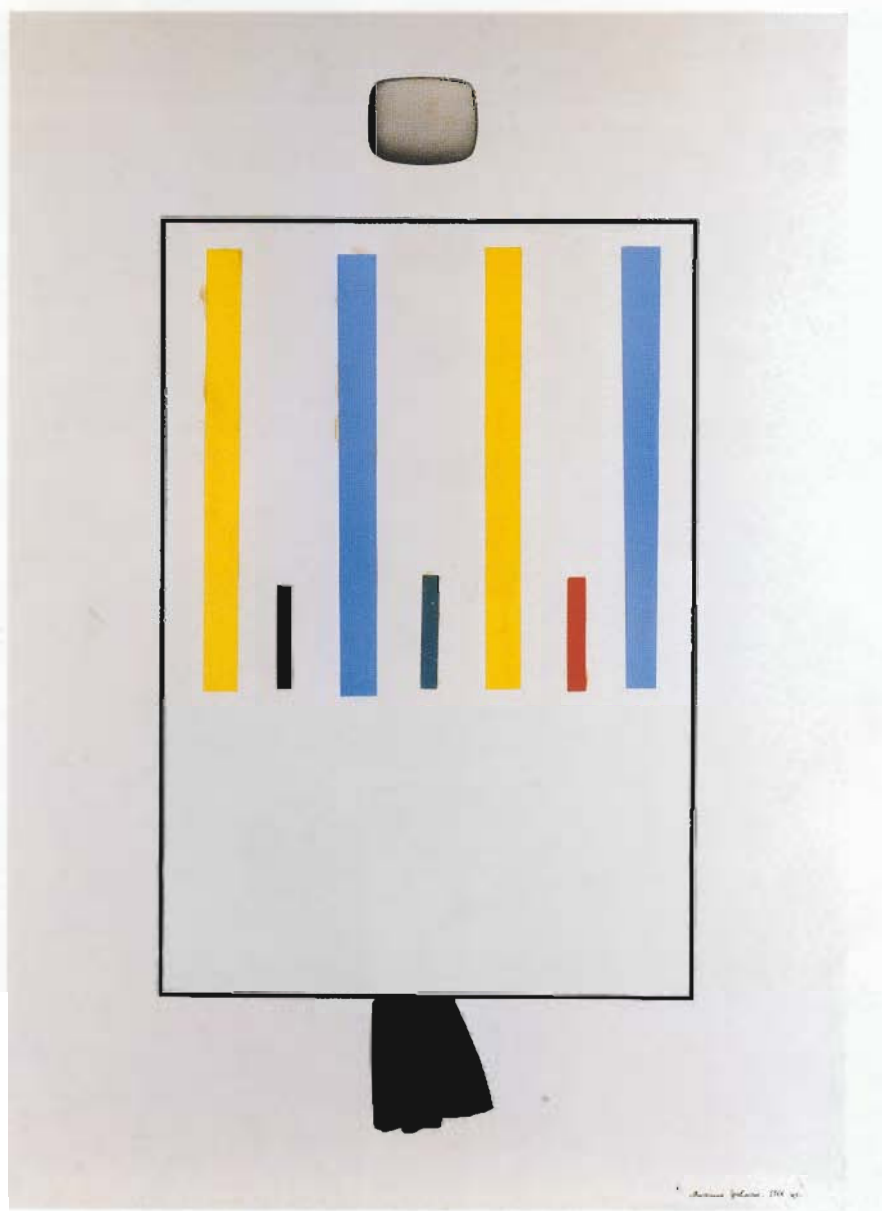
**Medals decorated Russia 1964**  
Collage, indian ink and watercolor on paper,  
36 x 63.8 cm, Cat. 17

**Орденосная Россия 1964**  
Коллаж, тушь, бумага, 36 x 63,8 см  
Кат. 17



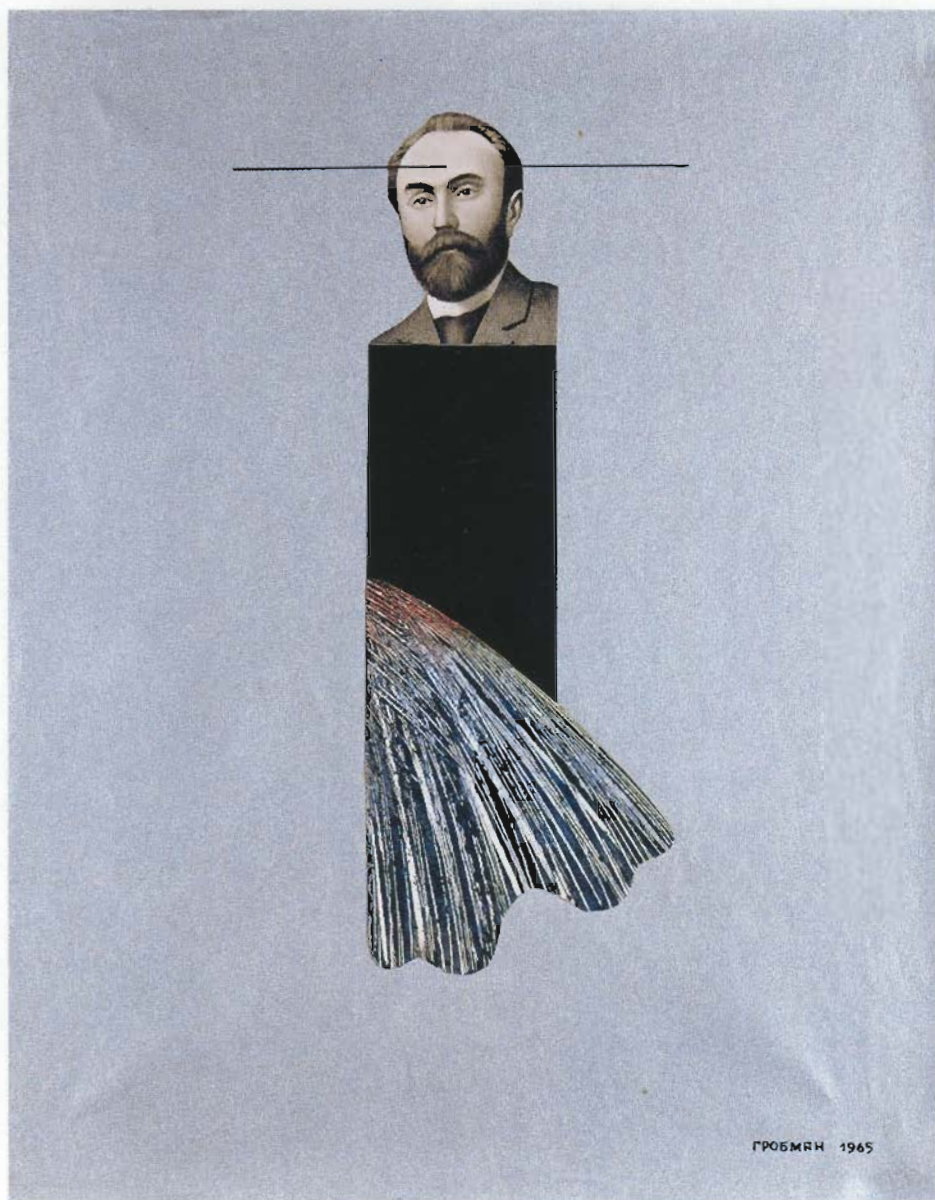
**Two lines** 1965  
Indian ink and watercolor on paper, 35 x 29,8 cm  
Cat. 20

**Две линии** 1965  
Тушь, акварель, бумага, 35 x 29,8 см  
Кат. 20



**Mirror 1966**  
Collage on cardboard, 59,7 x 41,6 cm  
Cat. 24

**Зеркало 1966**  
Коллаж, картон. 59,7 x 41,6 см  
Кат. 24



**Plechanov 1965**  
Collage and indian ink on paper, 41.3 x 32.4 cm  
Cat. 21

**Плеханов 1965**  
Коллаж, тушь, бумага, 41,3 x 32,4 см  
Кат. 21





**Henrik Ibsen 1965**  
Collage and Indian ink on paper, 40,5 x 28,8 cm  
Cat. 22

**Генрих Ибсен 1965**  
Коллаж, тушь, бумага, 40,5 x 28,8 см  
Кат. 22



**Landscape with a fish 1964**  
Monotype and oil-pastel on paper, 53 x 42.3 cm  
Cat. 19

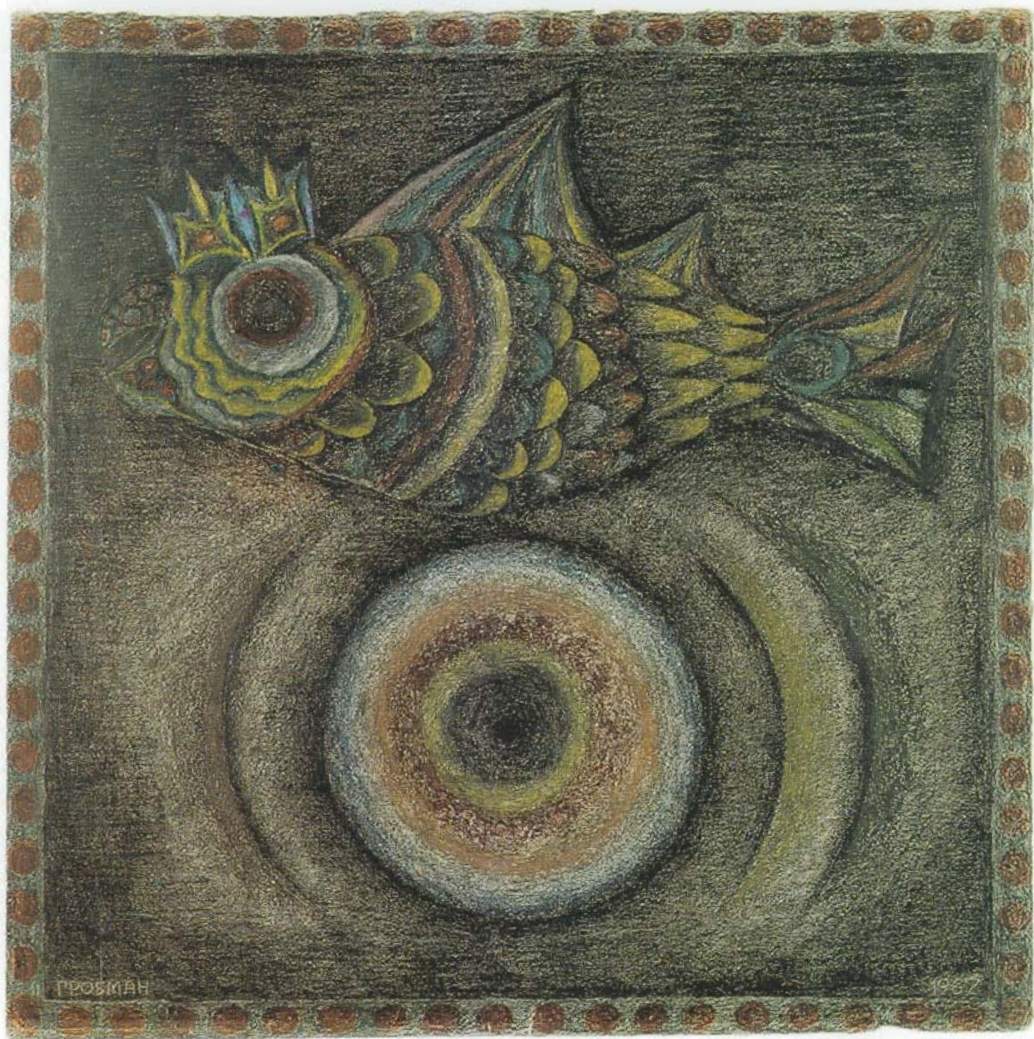
**Пейзаж с рыбой 1964**  
Монотипия, масляная пастель, бумага,  
53 x 42,3 см, Кат. 19



**Stesin's butterfly** 1965  
Tempera and gouache on cardboard, 47 x 62 cm  
Cat. 23

**Бабочка Стесина** 1965  
Темпера, гуашь, картон, 47 x 62 см  
Кат. 23





**Midnight moon 1967**  
Oil-pastel on paper, 64.5 x 64 cm  
Cat. 25

**Полночное светило 1967**  
Масляная пастель, бумага, 64,5 x 64 см  
Кат. 25





Genesis 2 1969      Гenezис: 2 1969  
Watercolor on paper, 64 x 64 cm      Акварель, бумага, 64 x 64 см  
Cat. 26      Кат. 26



**Let my people go** 1971  
Watercolor on paper, 70,2 x 50,2 cm  
Cat. 27

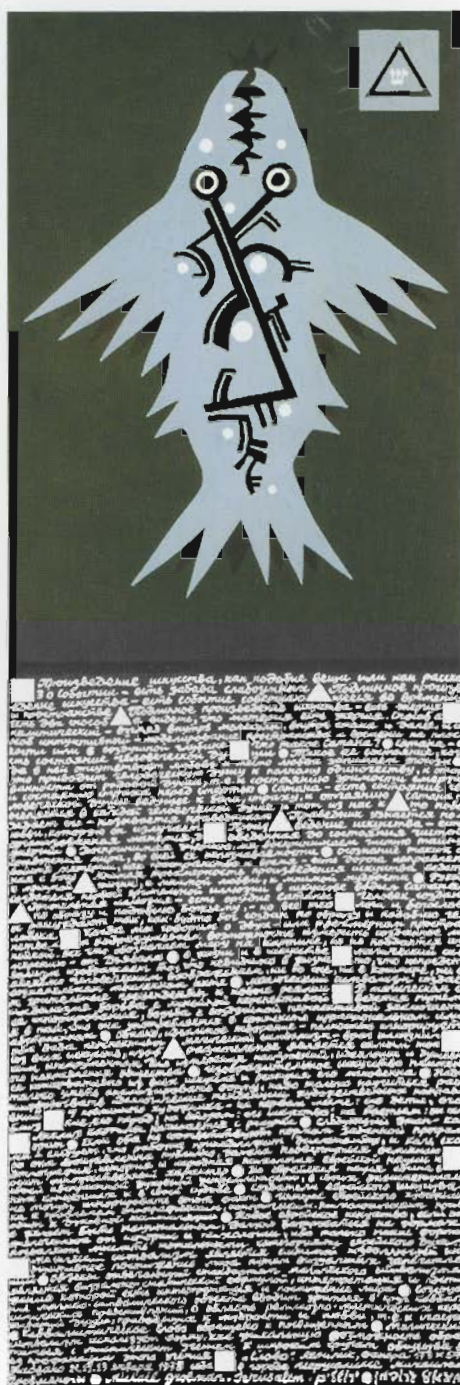
**Отпусти народ мой** 1971  
Акварель, бумага, 70,2 x 50,2 см  
Кат. 27





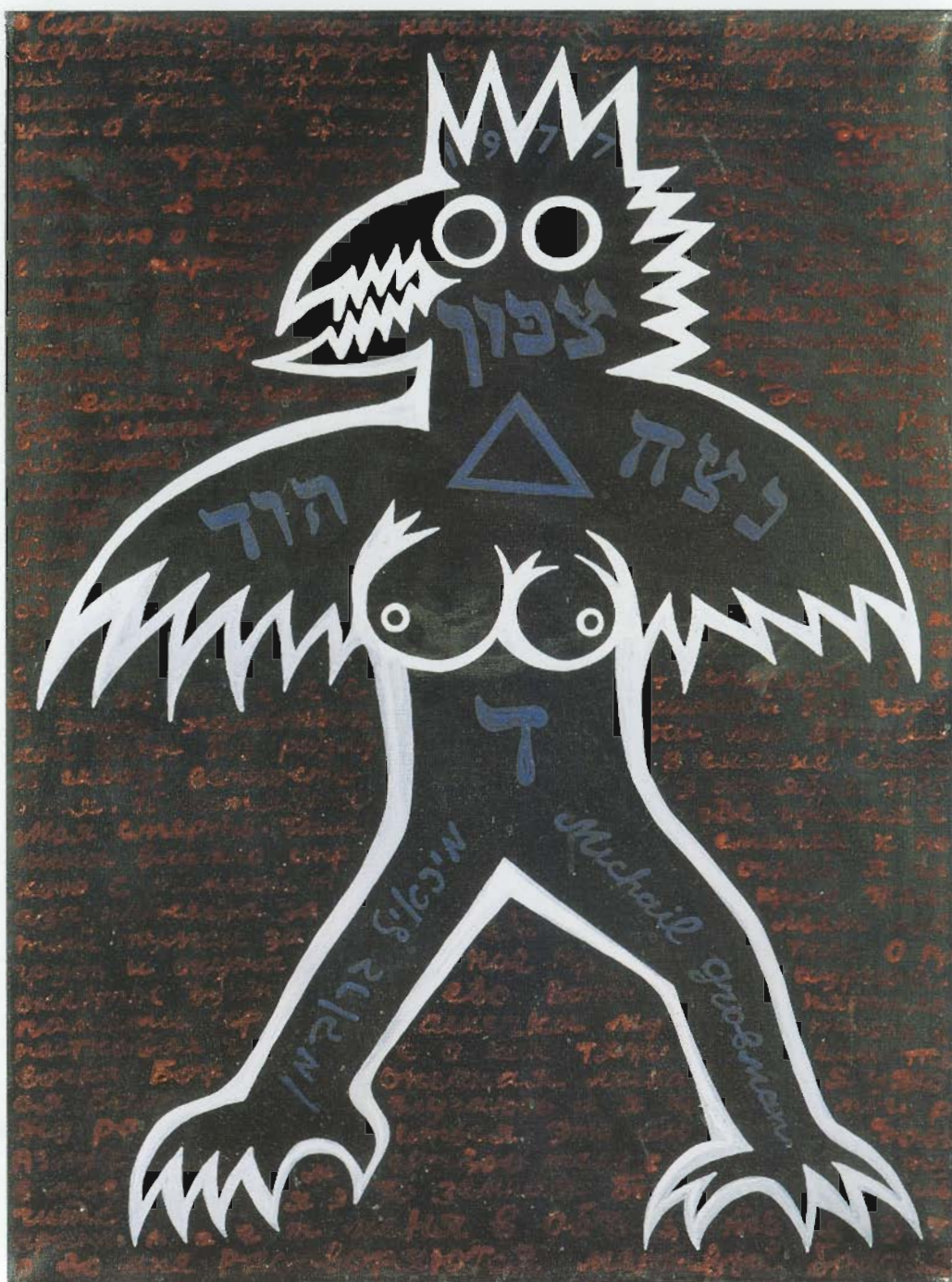
**Next year in Jerusalem** 1971  
Watercolor on paper, 70,2 x 50,2 cm  
Cat. 28

**В будущем году в Иерусалиме** 1971  
Акварель, бумага, 70,2 x 50,2 см  
Кат. 28



Word 1978   Слово 1978  
Acrylic on wood, 173 x 57 cm   Акрил, дерево, 173 x 57 см  
Cat. 36   Кат. 36





North 1977  
Acrylic on canvas, 80,5 x 60 cm  
Cat. 33

Север 1977  
Акрилик, холст, 80,5 x 60 см  
Кат. 33



The angel of death 1979  
Gouache on paper, 30 x 31.5 cm  
Cat 40

Ангел смерти 1979  
Гуашь, бумага, 30 x 31,5 см  
Кат 40





**Desert 1979**  
Gouache on paper, 27 x 28 cm  
Cat. 41

**Пустыня 1979**  
Гуашь, бумага, 27 x 28 см  
Кат. 41



**Childhood 1979**  
Tempera and gouache on paper, 32.3 x 32.5 cm  
Cat. 43

**Детство 1979**  
Темпера, гуашь, бумага, 32,3 x 32,5  
Кат. 43

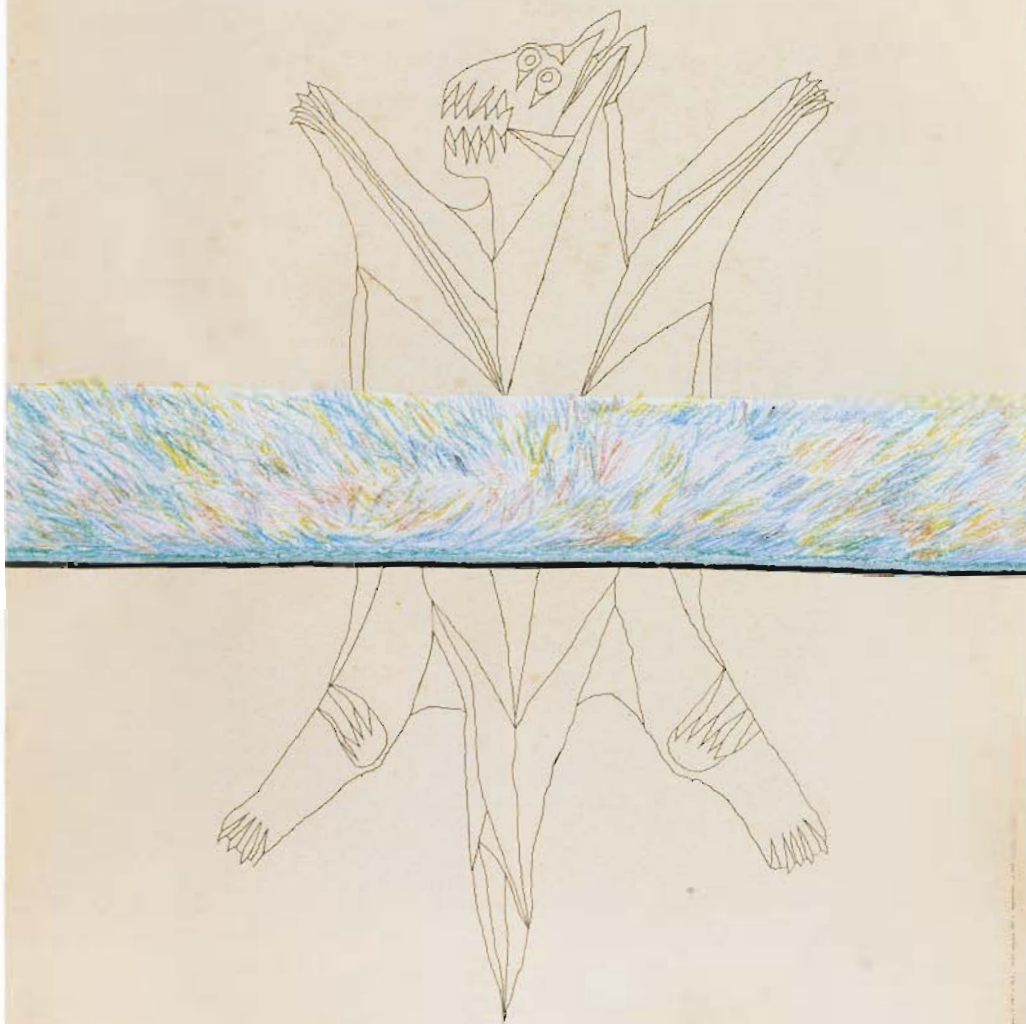




**Autumn 1979**  
Tempera on paper, 26 x 26.5 cm  
Cat. 42

**Осень 1979**  
Темпера, бумага. 26 x 26,5 см  
Кат. 42

# САБАЧЬЕЕ



# НЕБО

**Doggy skies 1981**  
Gouache, acrylic, pastel on paper,  
74,2 x 104,5 cm,  
Cat. 52

**Собащее небо 1981**  
Гуашь, акрилик, пастель, бумага,  
74,2 x 104,5 см,  
Кат. 52



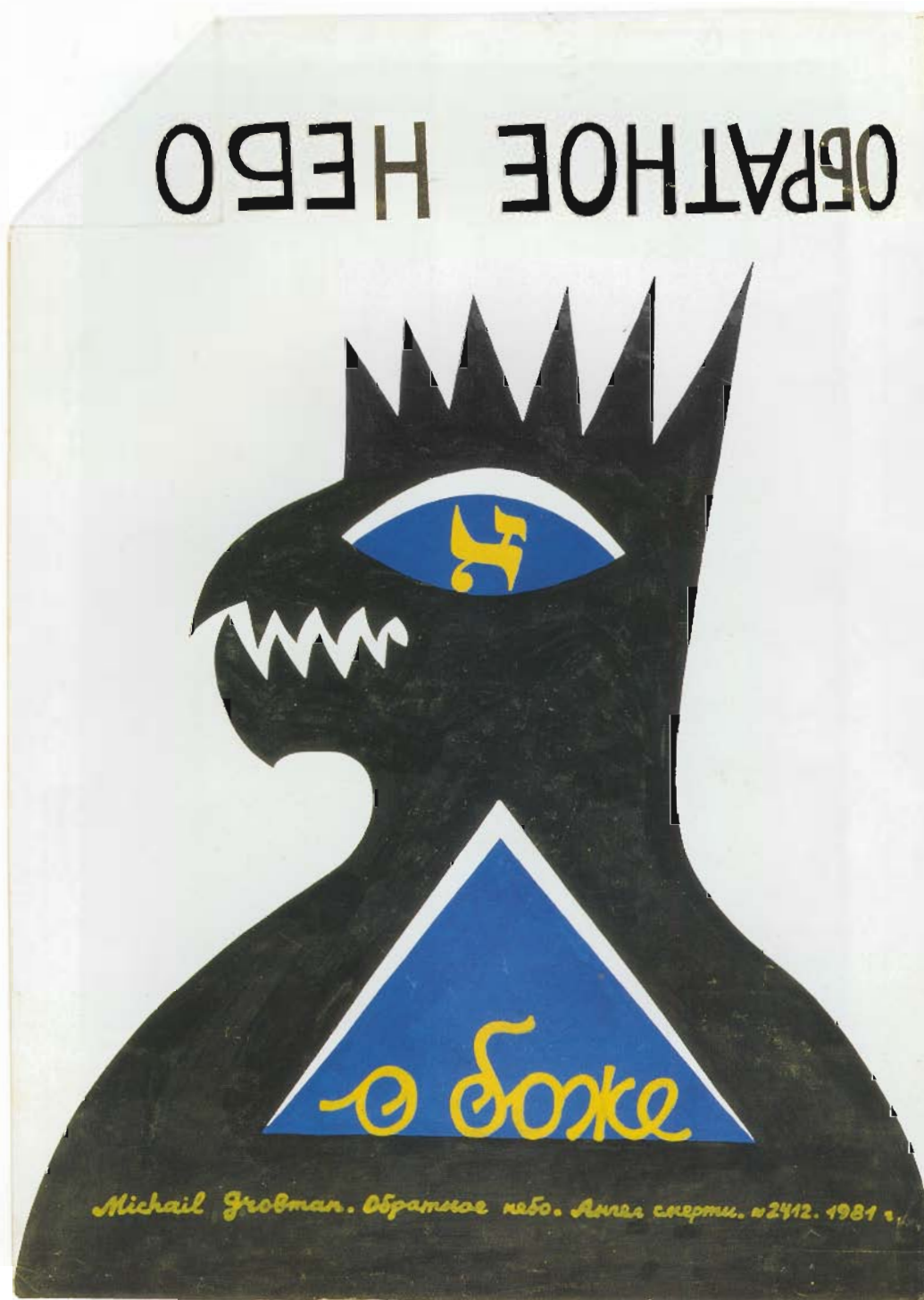
**Human being** 1979  
Gouache on paper, 50 x 35 cm  
Cat. 44

**Человек** 1979  
Гуашь, бумага, 50 x 35 см  
Кат. 44



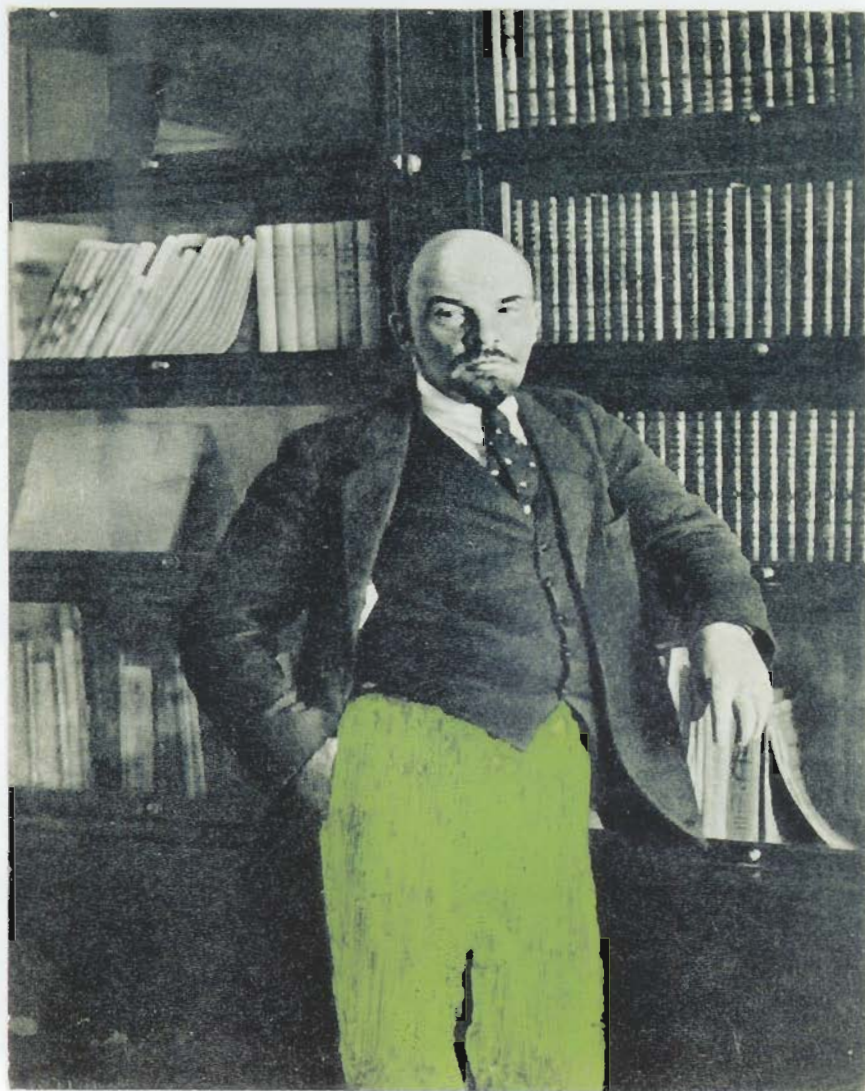






Inverted sky 1981  
Gouache and acrylic on paper, 74 x 104.5 cm  
Cat. 51

Обратное небо 1981  
Гуашь, акрилик, бумага, 74 x 104,5 см  
Кат. 51



ВЛАДИМИР ИЛЬИЧ ЛЕНИН В ЗЕЛЁНЫХ ШТАНАХ НА  
ФОНЕ ПОЛНОГО СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ АЛЕКСАНД-  
РА ИСАЕВИЧА СОЛЖЕНИЦЫНА. ЦВЕТНОЕ  
ФОТО С НАТУРЫ.

**Lenin with green trousers** 1981  
Collage, indian ink and crayons on paper,  
35 x 50 cm  
From the series „Leniniada”  
Cat. 53

**Ленин в зелёных штанах** 1981  
Коллаж, тушь, карандаши, бумага,  
35 x 50 см  
Из серии „Лениниада”  
Кат. 53

СТИХИ ИЗ БУКВАРЯ

ЛЕНИН - СВЕТОЧ  
ЛЕНИН - ВОЖДЬ  
ЛЕНИН - ПИВО  
ЛЕНИН - ДОЖДЬ



ВЛАДИМИР ИЛЬИЧ ЛЕНИН.

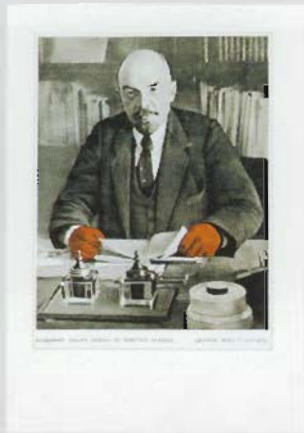
ЛЕНИН - ЧАЙНИК  
КЕРОСИН  
ЛЕНИН  
ЖЕЛТЫЙ АПЕЛЬСИН

МИХАИЛ ГРОБМАН  
НАРОДНЫЙ ПОЭТ ЕВРЕЙСКОЙ АССР  
БИРОБИДЖАН 1983  
№ 2765

**Poems of the spelling book 1983**  
Collage, indian ink and crayons on paper,  
35 x 50 cm  
From the series „Leniniada”  
Cat. 53

**Стихи из букваря 1983**  
Коллаж, тушь, карандаши, бумага,  
35 x 50 см  
Из серии „Лениниада”  
Кат. 53





A.



В/Б



С.Ц.



Д/Д



Е.



Ф/Ф

- A) V. I. Lenin at work 1981      А) В. И. Ленин за работой 1981  
 B) I don't forget my mother 1981      Б) Не забуду мать родную 1981  
 C) Lenin teaches the albanian girls... 1981      Ц) Ленин учит албанских девочек... 1981  
 D) V. I. Lenin tired from fucking 1981      Д) И. Ленин нябс и лежит довольный 1981  
 E) We can't expect charity... 1981      Е) Мы не можем ждать милостей от природы... 1981  
 F) Lenin after the death of Krupskaya 1982      Ф) Ленин после смерти Крупской 1982  
 (all from the series „Leniniada“)      (из серии „Лениниада“)



Подлинная работа Владимира Ильича Ленина. 1922

A



В./Б



С./Ц.

Маленький Ленин. Рассказы для детей. 1982



Д./Д.



Ленин в октябре. 1983

E



F./Ф.

- |   |  |
|---|--|
| A) Original work of V. I. Lenin 1922          | A) Подлинная работа В. И. Ленина 1922          |
| B) When Lenin was a young boy... 1982         | Б) Когда Ленин был маленьким мальчиком... 1982 |
| C) Stories about little Lenin 1982            | Ц) Рассказы о маленьком Ленине 1982            |
| D) The young Lenin. Stories for children 1982 | Д) Маленький Ленин. Рассказы для детей 1982    |
| E) Lenin in October 1983                      | Е) Ленин в октябре 1983                        |
| F) Lenin liked painting very much... 1982     | Ф) Ленин очень любил рисовать 1982             |
| (all from the series „Leniniada“)             | (из серии "Лениниада")                         |





**On the bank of the Jordan River 1986**  
Gouache on paper, 67 x 102 cm  
Cat. 61

**На берегу Иордана 1986**  
Гуашь, бумага, 67 x 102 см  
Кат. 61





The mediterranean sea 1986  
Gouache on paper, 70 x 100 cm  
Cat. 64

Средиземное море 1986  
Гуашь, бумага, 70 x 100 см  
Кат. 64





Malevich - Sea 1986  
Gouache on paper, 67 x 102 cm  
Cat. 62

Малевич - Море 1986  
Гуашь, бумага, 67 x 102 см  
Кат. 62





Airplane - Kruchonych 1987  
Gouache on paper, 67 x 101,5 cm  
Cat. 66

Самолет - Крученых 1987  
Гуашь, бумага, 67 x 101,5 см  
Кат. 66





Trotsky's mausoleum in the Red Square 1988  
Gouache on Paper, 94.4 x 64.4 cm  
Cat. 70

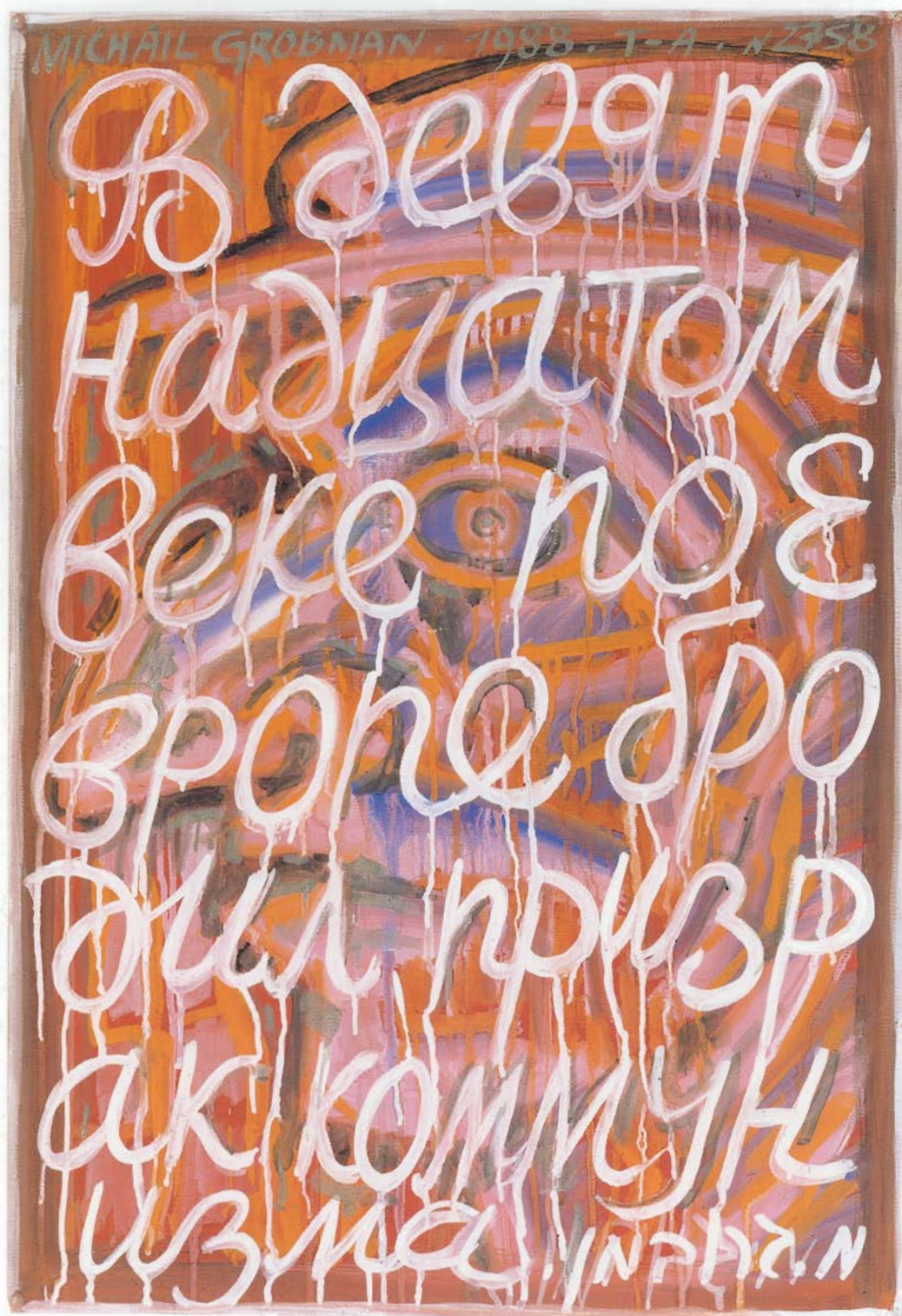
Мавзолей Троцкого на Красной площади 1988  
Гуашь, бумага, 94,4 x 64,4 см  
Кат. 70



Lenin's mausoleum in Tel Aviv 1988  
Gouache on paper, 105 x 70 cm  
Cat. 71

Мавзолей Ленина в Тель-Авиве 1988  
Гуашь, бумага, 105 x 70 см  
Кат. 71

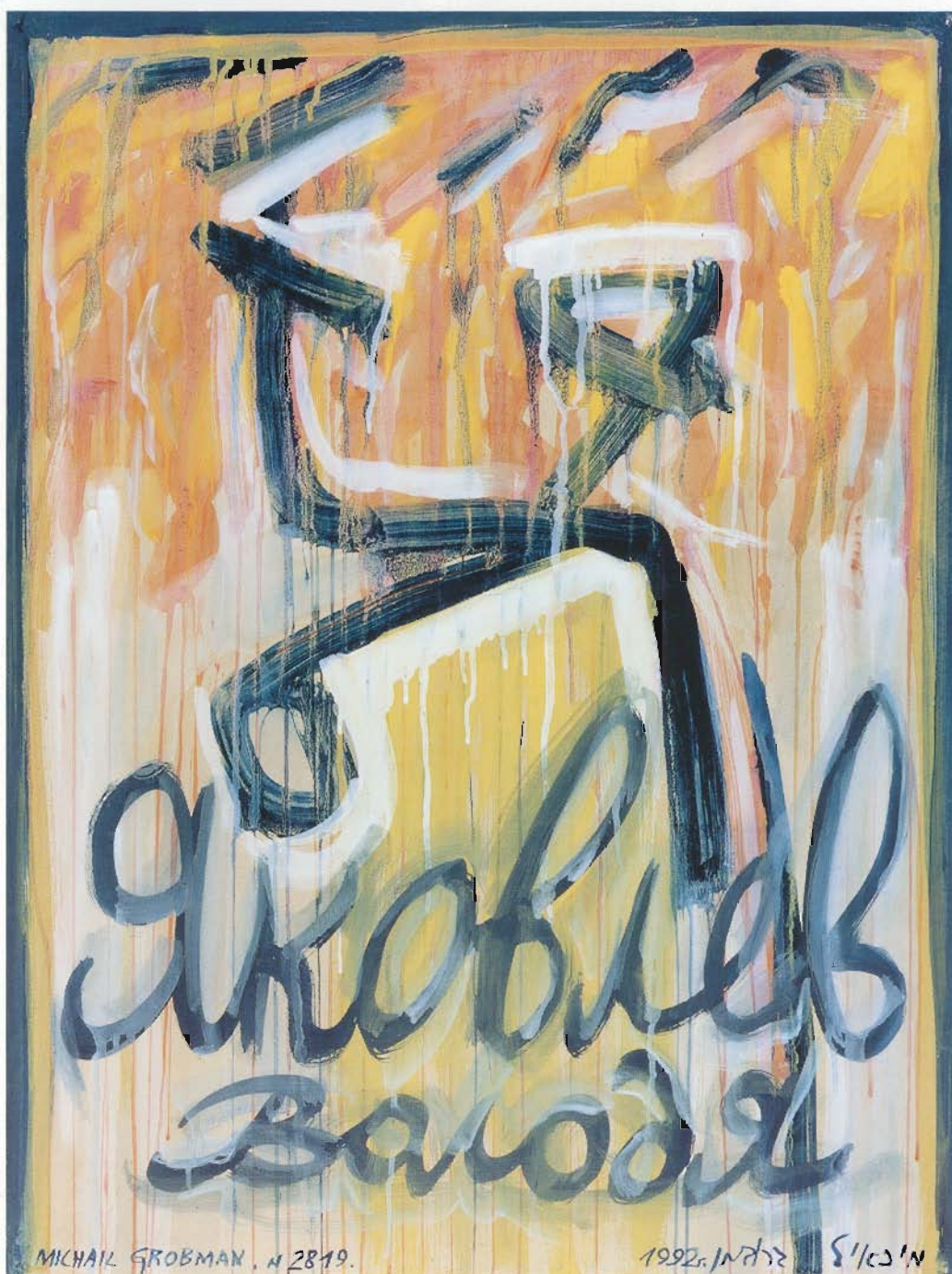




The year 1917 1988  
Gouache on paper, 64,5 x 94,3 cm  
Cat. 72

1917-й год 1988  
Гуашь, бумага, 64,5 x 94,3 см  
Кат. 72

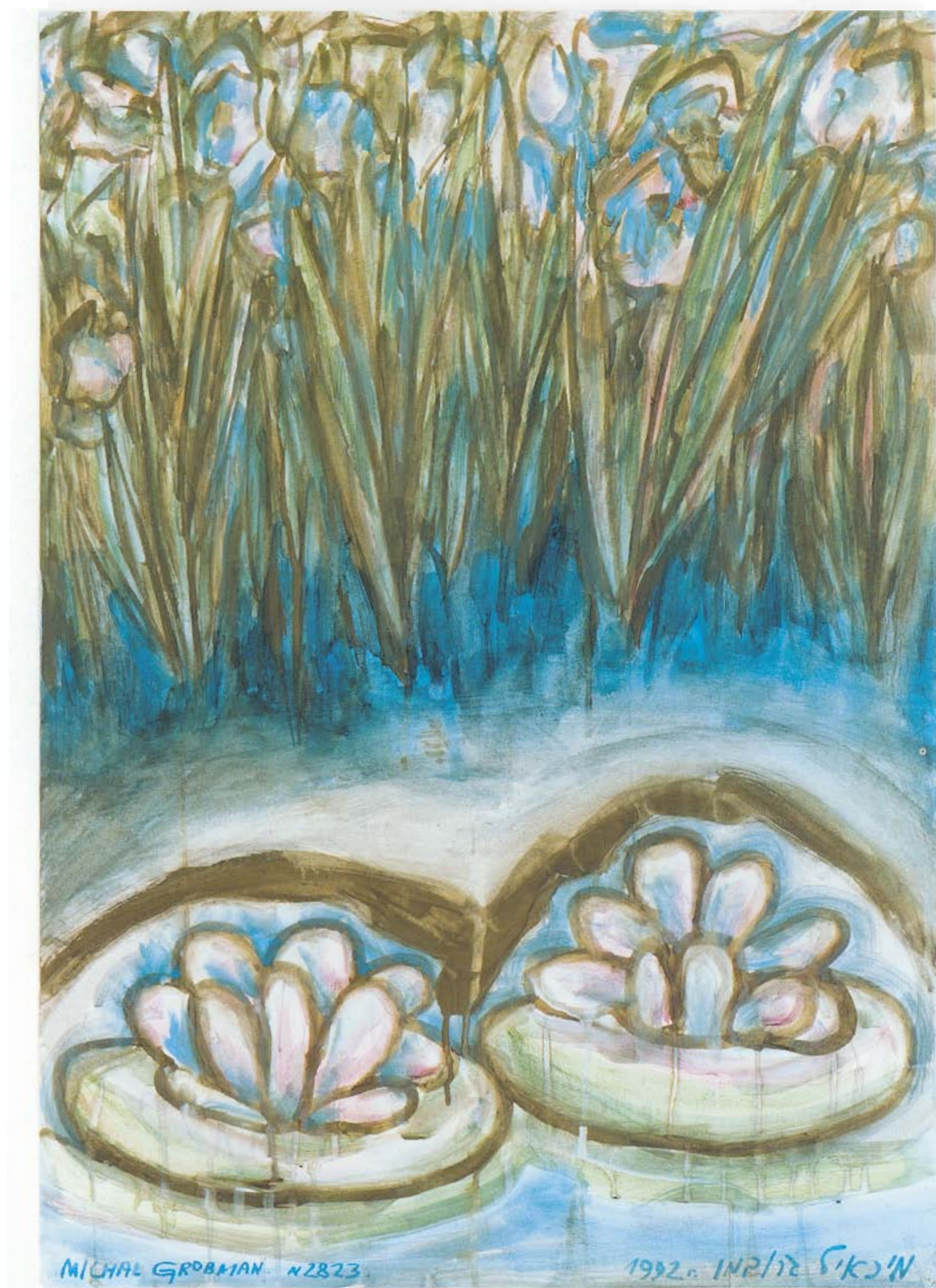




**Alef - Yakovlev Volodya** 1992  
Gouache on cardboard, 77 x 103 cm  
Cat. 77

**Алеф - Яковлев Володя** 1992  
Гуашь, картон, 77 x 103 см  
Кат. 77





**Nostalgia 1992**  
Gouache on paper, 70.5 x 100.5 cm  
Cat. 86

**Ностальгия 1992**  
Гуашь, бумага, 70,5 x 100,5 см  
Кат. 86

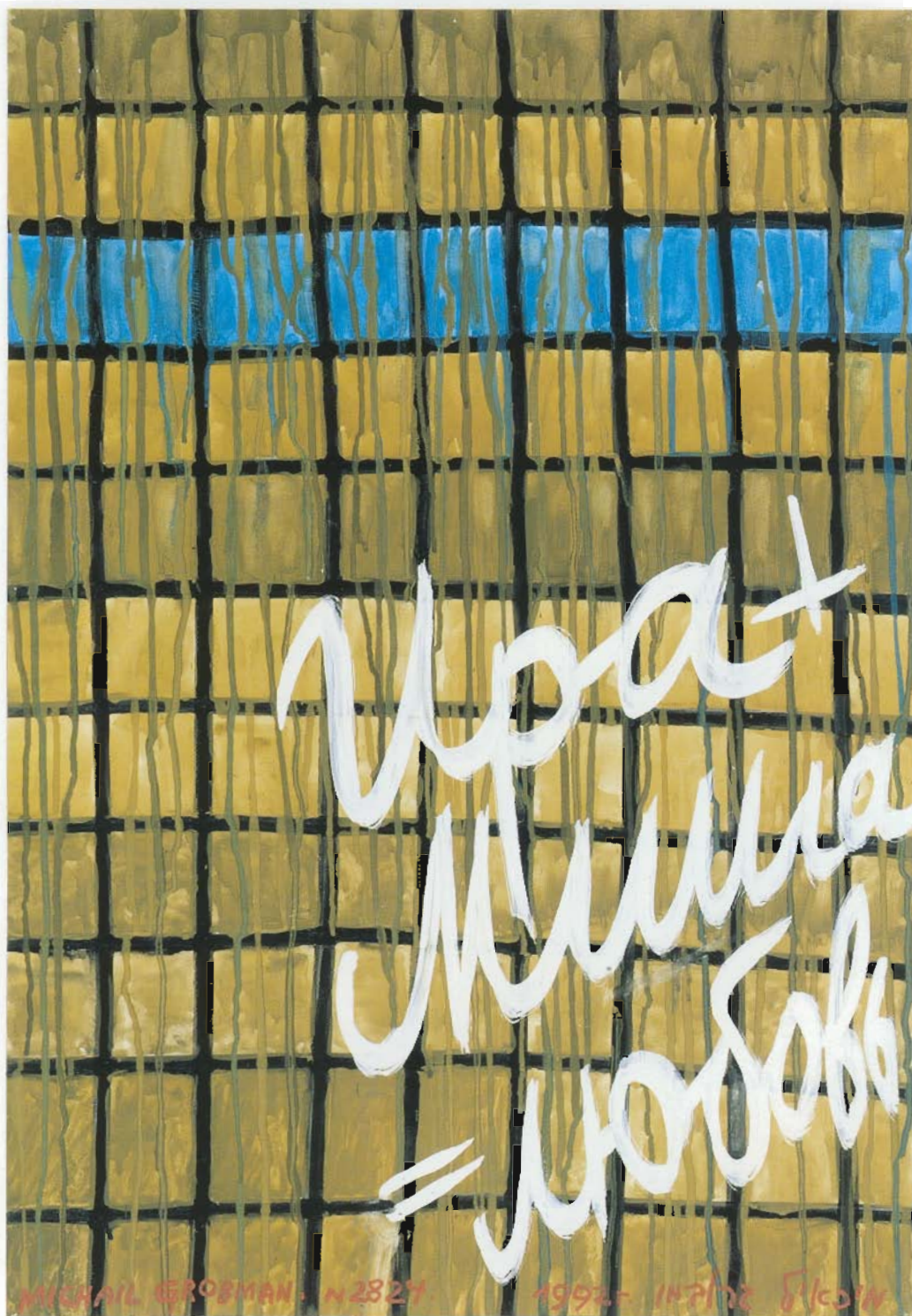




The rain in Jerusalem mountains 1992  
Gouache on paper, 70.5 x 100.5 cm  
Cat. 87

Дождь в горах Иерусалима 1992  
Гуашь, бумага, 70,5 x 100,5 см  
Кат. 87

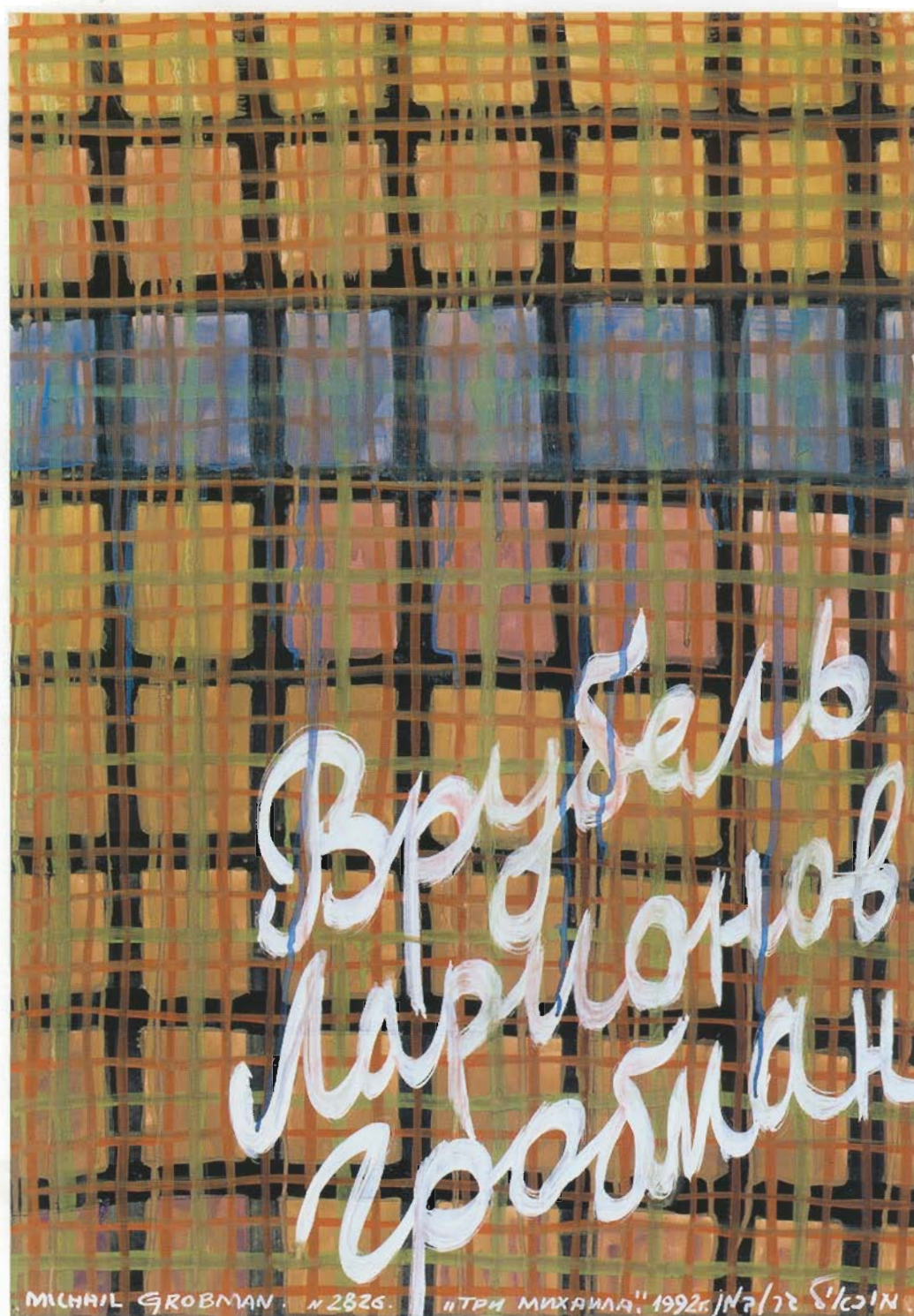




Ira + Misha = Love 1992  
Gouache on paper, 70.5 x 100.5 cm  
Cat. 78

Ира + Миша = Любовь 1992  
Гуашь, бумага, 70,5 x 100,5 см  
Кат. 78





Three Michails 1992  
Gouache on paper, 70.5 x 100.5 cm  
Cat. 88

Три Михаила 1992  
Гуашь, бумага, 70,5 x 100,5 см  
Кат. 88



**The green world of islam** 1993  
Gouache on paper, 121.3 x 80 cm  
Cat. 94

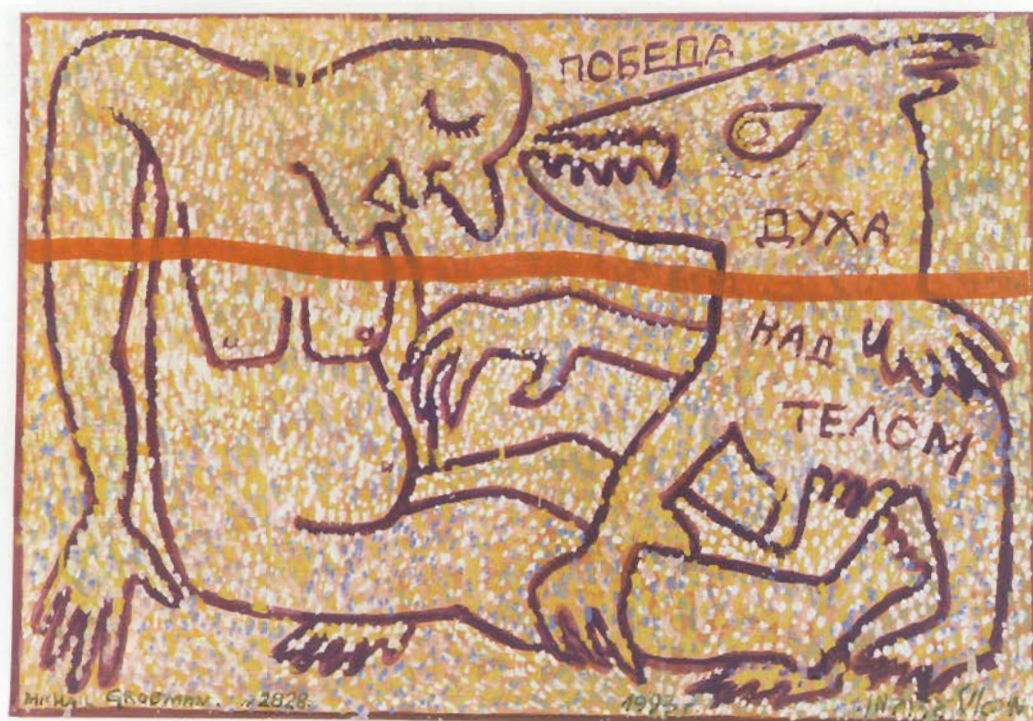
**Зеленый мир ислама** 1993  
Гуашь, бумага, 121.3 x 80 см  
Кат. 94





Russian talk 1992  
Gouache on paper, 70.5 x 100.5 cm  
Cat. 89

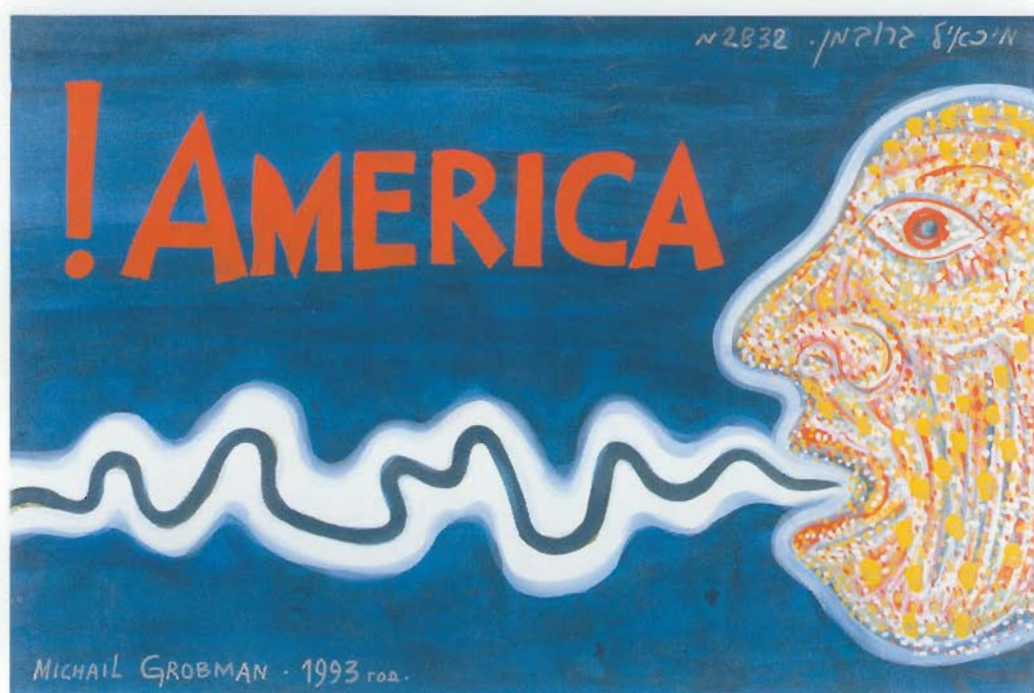
Русские беседы 1992  
Гуашь, бумага, 70,5 x 100,5 см  
Кат. 89



The victory of the spirit over the body 1993  
Gouache on paper, 100 x 70 cm  
Cat. 92

Победа духа над телом 1993  
Гуашь, бумага, 100 x 70 см  
Кат. 92





**America 1993**  
Gouache and acrylic on paper, 121.3 x 80 cm  
Cat. 93

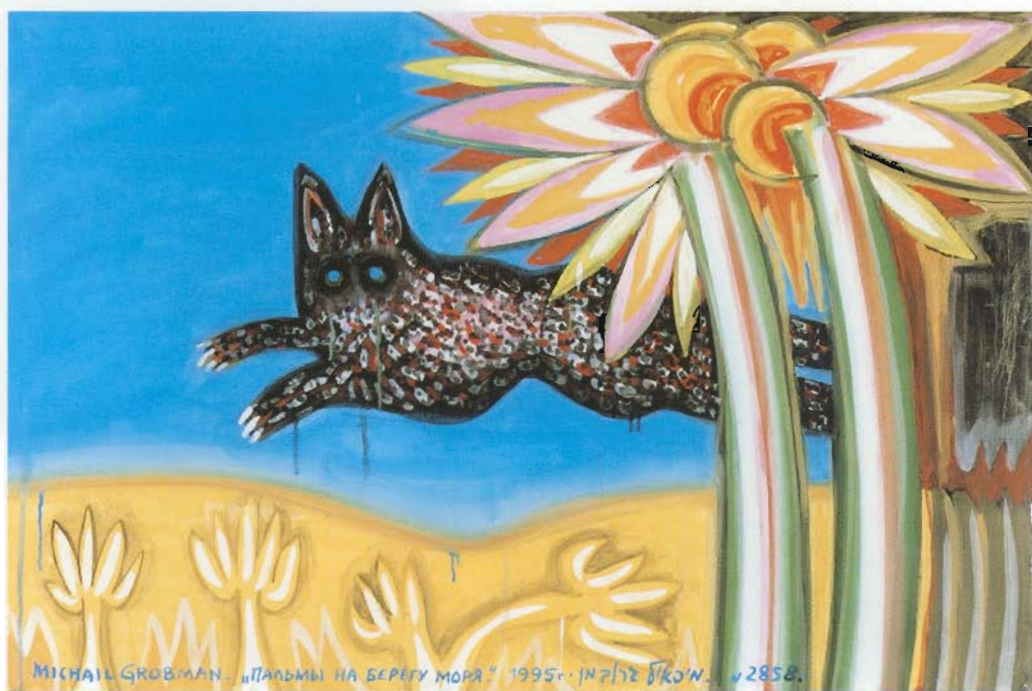
**Америка 1993**  
Гуашь, акрилик, бумага, 121,3 x 80 см  
Кат. 93





Converted jew - Wiggly snake 1995  
Gouache on paper, 121 x 80 cm  
Cat. 101

Жид крещеный - змей верченый 1995  
Гуашь, бумага, 121 x 80 см  
Кат. 101



**Palms on the beach** 1995  
Gouache on paper, 121 x 80 cm  
Cat. 99

**Пальмы на берегу моря** 1995  
Гуашь, бумага, 121 x 80 см  
Кат. 99



**Last skies** 1995  
Gouache on paper, 121 x 80 cm  
Cat. 103

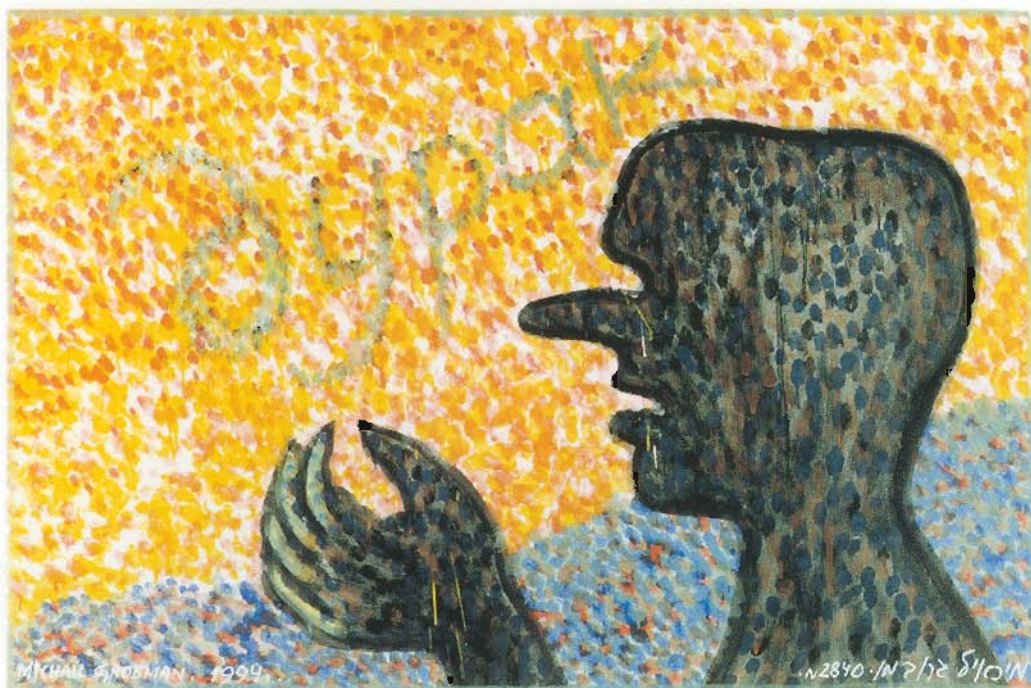
**Последнее небо** 1995  
Гуашь, бумага, 121 x 80 см  
Кат. 103





I do not want! 1995  
Gouache on paper, 121 x 80 cm  
Cat. 104

Не хочу! 1995  
Гуашь, бумага, 121 x 80 см  
Кат. 104



**Nitwit 1994**  
Gouache and acrylic on paper, 121,3 x 80 cm  
Cat. 98

**Дурак 1994**  
Гуашь, акрилик, бумага, 121,3 x 80 см  
Кат. 98

**LIST OF WORKS:**

(If not otherwise mentioned, all works are property of the artist Michail Grobman)

1. **Portrait of a jew** 1960  
Watercolor and gouache on paper,  
53 x 46.7 cm, Page 37
2. **Portrait in the city** 1960  
Mastic on paper, 32.5 x 23 cm
3. **Man with a cap** 1960  
Monotype and pencil on paper,  
41 x 29.2 cm
4. **Three monks** 1960  
Monotype and oil-pastel on paper,  
41.9 x 30 cm, Page 39
5. **Father and son III** 1960  
Monotype and colored pencil on paper,  
26.1 x 19.8 cm
6. **Mother and child** 1960  
Mastic on paper, 29 x 20,4 cm
7. **Selfportrait** 1960  
Monotype on paper, 26.8 x 18.1 cm  
Page 36
8. **Prisoner** 1960  
Monotype on paper, 41 x 29.3 cm
9. **Mute head** 1960/61  
Monotype and oil-pastel on paper,  
41 x 29.1 cm
10. **Sculptor** 1961  
Monotype and pencil on paper,  
41.3 x 29.1 cm
11. **Oriental landscape** 1962  
Gouache on cardboard, 55 x 70 cm  
Page 38
12. **Without name 2** 1962  
Gouache on cardboard, 51.8 x 76 cm  
Page 40
13. **Still Life – Signboard** 1962  
Gouache and watercolor on plywood,  
60 x 60 cm, Page 41
14. **Winged mermaid** 1963  
Monotype and oil on paper, 42.3 x 53 cm
15. **Tomb of an israel soldier** 1963  
Monotype and oil-pastel on paper,  
42.3 x 52 cm, Page 42
16. **Generalissimus** 1964  
Collage and indian ink on paper,  
60 x 44.8 cm, Museum Ludwig Cologne,  
Page 44
17. **Medals decorated Russia** 1964  
Collage, indian ink and watercolor on  
paper, 36 x 63.8 cm, Museum Ludwig  
Cologne, Page 45
18. **Anatomy of art** 1964  
Collage and indian ink on paper,  
32 x 22.9 cm, Museum Ludwig Cologne,  
Page 43

**Список работ:**

(Если иначе не указано, работы являются собственностью художника Михаила Гробмана)

1. **Портрет еврея** 1960  
Акварель, гуашь, бумага,  
53 x 46,7 см, Стр. 37
2. **Портрет в городе** 1960  
Мастихин, бумага, 32,5 x 23 см
3. **Человек в шляпе** 1960  
Монотипия, карандаш, бумага,  
41 x 29,2 см
4. **Три монаха** 1960  
Монотипия, масляная пастель,  
бумага, 41,9 x 30 см, Стр. 39
5. **Отец и сын III** 1960  
Монотипия, цветной карандаш,  
бумага, 26,1 x 19,8 см
6. **Мать и дитя** 1960  
Мастихин, бумага, 29 x 20,4 см
7. **Автопортрет** 1960  
Монотипия, бумага, 26,8 x 18,1 см  
Стр. 36
8. **Тюремщик** 1960  
Монотипия, бумага, 41 x 29,3 см
9. **Безмолвная голова** 1960/61  
Монотипия, масляная пастель,  
бумага, 41 x 29,1 см
10. **Скульптор** 1961  
Монотипия, карандаш, бумага,  
41,3 x 29,1 см
11. **Восточный пейзаж** 1962  
Гуашь, картон, 55 x 70 см  
Стр. 38
12. **Без названия 2** 1962  
Гуашь, картон, 51,8 x 76 см  
Стр. 40
13. **Натюрморт - вывеска** 1962  
Гуашь, акварель, фанера, 60 x 60 см  
Стр. 41
14. **Крылатая русаяка** 1963  
Монотипия, масло, бумага,  
42,3 x 53 см
15. **Могила израильского солдата** 1963  
Монотипия, масляная пастель,  
бумага, 42,3 x 52 см, Стр. 42
16. **Генералиссимус** 1964  
Коллаж, тушь, бумага, 60 x 44,8 см  
Музей Людвига в Кельне, Стр. 44
17. **Орденосносная Россия** 1964  
Коллаж, тушь, бумага, 36 x 63,8 см  
Музей Людвига в Кельне,  
Стр. 45
18. **Анатомия искусства** 1964  
Коллаж, тушь, бумага, Музей  
Людвига в Кельне, 32 x 22,9 см  
Стр. 43



19. **Landscape with a fish** 1964  
Monotype and oil-pastel on paper,  
53 x 42.3 cm, Page 50
20. **Two lines** 1965  
Indian ink and watercolor on paper,  
35 x 29.8 cm, Museum Ludwig Cologne  
Page 46
21. **Plechanov** 1965  
Collage and indian ink on paper,  
41.3 x 32.4 cm, Museum Ludwig  
Cologne, Page 48
22. **Henrik Ibsen** 1965  
Collage and indian ink on paper,  
40.5 x 28.8 cm, Museum Ludwig  
Cologne, Page 49
23. **Stesin's butterfly** 1965  
Tempera and gouache on cardboard,  
47 x 62 cm, Museum Ludwig Cologne  
Page 51
24. **Mirror** 1966  
Collage on cardboard, 59.7 x 41.6 cm  
Museum Ludwig Cologne,  
Page 47
25. **Midnight moon** 1967  
Oil-pastel on paper, 64.5 x 64 cm  
Page 52
26. **Genesis 2** 1969  
Watercolor on paper, 64 x 64 cm  
Page 53
27. **Let my people go** 1971  
Watercolor on paper, 70.2 x 50.2 cm  
Page 54
28. **Next year in Jerusalem** 1971  
Watercolor on paper, 70.2 x 50.2 cm  
Page 55
29. **Eretz-Israel** 1971  
Watercolor on paper, 70.2 x 50.2 cm
30. **Memories** 1975  
Collage and indian ink on cardboard,  
35 x 25 cm
31. **Messenger** 1976  
Acrylic on wood, 149.7 x 56.7 cm
32. **Leviathan** 1976  
Lithography, 65 x 49,6 cm
33. **North** 1977  
Acrylic on canvas, 80.5 x 60 cm,  
Page 57
34. **Morning prayer** 1978  
Silkscreen on paper, 81 x 60.8 cm
35. **Kadish** 1978  
Silk screen, 81 x 60 cm
36. **Word** 1978  
Acrylic on wood, 173 x 57 cm,  
Page 56
37. **Aharon's staff** 1978  
Silkscreen on paper, 44.5 x 65 cm
19. **Пейзаж с рыбой** 1964  
Монотипия, масляная пастель,  
бумага, 53 x 42,3 см, Стр. 50
20. **Две линии** 1965  
Тушь, акварель, бумага, 35 x 29,8 см  
Музей Людвига в Кельне,  
Стр. 46
21. **Плеханов** 1965  
Коллаж, тушь, бумага, 41,3 x 32,4 см  
Музей Людвига в Кельне,  
Стр. 48
22. **Генрих Ибсен** 1965  
Коллаж, тушь, бумага, 40,5 x 28,8 см  
Музей Людвига в Кельне,  
Стр. 49
23. **Бабочка Стесина** 1965  
Темпера, гуашь, картон, 47 x 62 см  
Музей Людвига в Кельне  
Стр. 51
24. **Зеркало** 1966  
Коллаж, картон, 59,7 x 41,6 см  
Музей Людвига в Кельне,  
Стр. 47
25. **Полуночное светило** 1967  
Масляная пастель, бумага,  
64,5 x 64 см, Стр. 52
26. **Генезис 2** 1969  
Акварель, бумага, 64 x 64 см  
Стр. 53
27. **Отпусти народ мой** 1971  
Акварель, бумага, 70,2 x 50,2 см  
Стр. 54
28. **В будущем году в Иерусалиме**  
1971, Акварель, бумага,  
70,2 x 50,2 см, Стр. 55
29. **Эрец Израиль** 1971  
Акварель, бумага, 70,2 x 50,2 см
30. **Воспоминания** 1975  
Коллаж, тушь, картон,  
35 x 25 см
31. **Посланец** 1976  
Акрилик, дерево, 149,7 x 56,7
32. **Левиафан** 1976  
Литография, 65 x 49,6 см
33. **Север** 1977  
Акрилик, холст, 80,5 x 60 см,  
Стр. 57
34. **Утренняя молитва** 1978  
Шелкография, бумага, 81 x 60,8 см
35. **Кадиш** 1978  
Шелкография, 81 x 60 см
36. **Слово** 1978  
Акрилик, дерево, 173 x 57 см,  
Кат. 56
37. **Жезл Аарона** 1978  
Шелкография, бумага, 44,5 x 65 см

38. **Rabi Yehuda's prayer** 1978  
Silkscreen on paper, 98 x 50 cm
39. **Action "Angel of death" in the Indian Desert**, 1978-1981  
**The Angel of death 1, Indian Desert** 1978, Photograph, 30 x 40 cm  
**The Angel of death 1, Indian Desert** 1978, Photograph, 30 x 40 cm  
**The Angel of death 2, Dead Sea** 1978 Photograph, 30 x 40 cm  
**The Angel of death 2, Dead Sea** 1978 Photograph, 30 x 40 cm  
**The Angel of death 2, Dead Sea** 1978 Photograph, 30 x 40 cm  
**The Angel of death 3, Dead Sea** 1978 Photograph, 27 x 40 cm  
**The Angel of death 5, Indian Desert** 1979, Photograph, 30 x 40 cm  
**The Angel of death 6, Dead Sea** 1981 Photograph, 30 x 40 cm  
**The Angel of death 6, Dead Sea** 1981 Photograph, 30 x 40 cm  
**The Angel of death 6, Dead Sea** 1981 Photograph, 30 x 40 cm  
**The Angel of death 6, Dead Sea** 1981 Photograph, 30 x 40 cm  
**The Angel of death 6, Dead Sea** 1981 Photograph, 30 x 40 cm
40. **The angel of death** 1979  
Gouache on paper, 30 x 31.5 cm  
Page 58
41. **Desert** 1979  
Gouache on paper, 27 x 28 cm  
Page 59
42. **Autumn** 1979  
Tempera on paper, 26 x 26.5 cm  
Page 61
43. **Childhood** 1979  
Tempera and gouache on paper, 32.3 x 32.5 cm, Page 60
44. **Human being** 1979  
Gouache on paper, 50 x 35 cm  
Page 63
45. **Satan** 1979  
Watercolor on paper, 32.5 x 32.4 cm
46. **Satana** 1980  
Oil on canvas, 200 x 145.5 cm  
Page 64
47. **Leviathan group** 1981  
Photo, gouache and indian ink on paper, 16.4 x 14.6 cm
48. **Hermon project** 1981  
Collage, acrylic and indian ink on paper, 35 x 11 cm
49. **Golda Meir welcomes Grobman** 1981  
Collage, acrylic and indian ink on paper, 28.5 x 19 cm
38. **Молитва раби Иегуды** 1978  
Шелкография, бумага, 98 x 50 см
39. **Акция "Ангел смерти" в Индийской пустыне** 1978-1981  
**Ангел смерти 1, Индийская пустыня** 1978, Фотография, 30 x 40 см  
**Ангел смерти 1, Индийская пустыня** 1978, Фотография, 30 x 40 см  
**Ангел смерти 2, Мертвое море** 1978, Фотография, 30 x 40 см  
**Ангел смерти 2, Мертвое море** 1978, Фотография, 30 x 40 см  
**Ангел смерти 2, Мертвое море** 1978, Фотография, 30 x 40 см  
**Ангел смерти 2, Мертвое море** 1978, Фотография, 30 x 40 см  
**Ангел смерти 3, Мертвое море** 1978 Фотография, 30 x 40 см  
**Ангел смерти 5, Индийская пустыня** 1979, Фотография, 30 x 40 см  
**Ангел смерти 6, Мертвое море** 1981, Фотография, 30 x 40 см  
**Ангел смерти 6, Мертвое море** 1981, Фотография, 30 x 40 см  
**Ангел смерти 6, Мертвое море** 1981, Фотография, 30 x 40 см  
**Ангел смерти 6, Мертвое море** 1981, Фотография, 30 x 40 см  
**Ангел смерти 6, Мертвое море** 1981, Фотография, 30 x 40 см
40. **Ангел смерти** 1979  
Гуашь, бумага, 30 x 31,5 см  
Стр. 58
41. **Пустыня** 1979  
Гуашь, бумага, 27 x 28 см  
Стр. 59
42. **Осень** 1979  
Темпера, бумага, 26 x 26,5 см  
Стр. 61
43. **Детство** 1979  
Темпера, гуашь, бумага, 32,3 x 32,5 см  
Стр. 60
44. **Человек** 1979  
Гуашь, бумага, 50 x 35 см  
Стр. 63
45. **Сатана** 1979  
Акварель, бумага, 32,3 x 32,4 см
46. **Сатана** 1980  
Холст, масло, 200 x 145 см  
Стр. 64
47. **Группа Левиафан** 1981  
Фото, гуашь, тушь, бумага, 16,4 x 14,6 см
48. **Проект "Хермон"** 1981  
Коллаж, акрилик, тушь, бумага, 35 x 11 см
49. **Голда Меир приветствует Гробмана** 1981, Коллаж, акрилик, тушь, бумага, 28,5 x 19 см

50. **Black sky** 1981  
Silkscreen on paper 100 x 63.5 cm
51. **Inverted sky** 1981  
Gouache and acrylic on paper,  
74 x 104.5 cm, Page 65
52. **Doggy skies** 1981  
Gouache, acrylic, pastel on paper,  
74.2 x 104.5 cm  
Page 62
53. **Leniniada 1981-1983**  
Series of 14 pages, Collage, indian ink  
and crayons on paper, 35 x 50 cm  
Peter und Irene Ludwig-Stiftung  
Pages 66 to 69
- V. I. Lenin at work** 1981  
**Lenin with green trousers** 1981  
**I don't forget my mother** 1981  
**Lenin teaches the albanian girls...**  
1981  
**V. I. Lenin tired from fucking** 1981  
**We can't expect charity...** 1981  
**Lenin liked painting very much...**  
1982  
**Lenin after the death of Krupskaya**  
1982  
**When Lenin was a young boy...** 1982  
**Original work of V. I. Lenin** 1982  
**The young Lenin. Stories for  
children** 1982  
**Stories about little Lenin** 1982  
**Lenin in october** 1983  
**Poems of the spelling book** 1983
54. **Tranquil ukrainian night - Hebrew  
landscape** 1982, Collage and indian  
ink on paper, 20.8 x 30.3 cm
55. **Hebrew landscape - Structure  
following I. Levitan** 1982  
Collage and indian ink on paper,  
21.4 x 27.4 cm
56. **Hebrew spring – Structure following  
I. Levitan** 1982, Collage and indian ink  
on paper, 21.4 x 28 cm
57. **Michail Grobman memorie's** 1982  
Collage and indian ink on paper,  
35 x 50 cm
58. **Lebanon** 1985  
Oil-pastel on paper, 72.3 x 50 cm
59. **Malevich - Earth** 1986  
Gouache on paper, 70 x 100 cm
60. **Genesis** 1986  
Oil-pastel and indian ink on paper,  
65.3 x 50.2 cm
61. **On the bank of the Jordan River**  
1986, Gouache on paper, 67 x 102 cm  
Page 70
62. **Malevich - Sea** 1986  
Gouache on paper, 67 x 102 cm  
Page 72
50. **Черное небо** 1981  
Шелкография, бумага, 100 x 63,5 см
51. **Обратное небо** 1981  
Гуашь, акрилик, бумага, 74 x 104,5 см  
Стр. 65
52. **Собачье небо** 1981  
Гуашь, акрилик, пастель, бумага,  
74,2 x 104,5 см  
Стр. 62
53. **Лениниада 1981 - 1983**  
Серия из 14 страниц, коллаж, тушь,  
карандаши, бумага, 35 x 50 см  
Фонд Петера и Ирэны Людвиг  
Стр. 66 - 69
- В. И. Ленин за работой** 1981  
**Ленин в зелёных штанах** 1981  
**Не забуду мать родную** 1981  
**Ленин учит албанских девочек...** 1981  
**В. И. Ленин наёбся и лежит  
довольный** 1981  
**Мы не можем ждать милостей от  
природы...** 1981  
**Ленин очень любил рисовать** 1982  
**Ленин после смерти Крупской** 1982  
**Когда Ленин был маленьким  
мальчиком ...** 1982  
**Подлинная работа В. И. Ленина** 1982  
**Маленький Ленин. Рассказы для  
детей** 1982  
**Рассказы о маленьком Ленине** 1982  
**Ленин в октябре** 1983  
**Стихи из букваря** 1983
54. **Тиха украинская ночь - Еврейский  
народный пейзаж** 1982  
Коллаж, тушь, бумага, 20,8 x 30,3 см
55. **Еврейский народный пейзаж -  
структура по И. Левитану** 1982  
Коллаж, тушь, бумага,  
21,4 x 27,4 см
56. **Еврейская народная весна -  
структура по И. Левитану** 1982  
Коллаж, тушь, бумага, 21,4 x 28 см
57. **Воспоминания Михаила Гробмана**  
1982, Коллаж, тушь, бумага,  
35 x 50 см
58. **Либанон** 1985, Масляна пастель,  
бумага, 72,3 x 50 см
59. **Малевич - Земля** 1986  
Гуашь, бумага, 70 x 100 см
60. **Сотворение мира** 1986  
Масляная пастель, тушь, бумага,  
65,3 x 50,2 см
61. **На берегу Иордана** 1986  
Гуашь, бумага, 67 x 102 см  
Стр. 70
62. **Малевич - Море** 1986  
Гуашь, бумага, 67 x 102 см  
Стр. 72



- |   |   |
|---|---|
| 63. <b>In memory of David Burljuk</b> 1986<br>Gouache on paper, 70 x 100 cm                           | 63. <b>Памяти Давида Бурлюка</b> 1986<br>Гуашь, бумага, 70 x 100 см                               |
| 64. <b>The mediterranean sea</b> 1986<br>Gouache on paper, 70 x 100 cm<br>Page 71                     | 64. <b>Средиземное море</b> 1986<br>Гуашь, бумага, 70 x 100 см<br>Стр. 71                         |
| 65. <b>Dead bird</b> 1986<br>Gouache on paper, 70 x 100 cm  | 65. <b>Мертвая птица</b> 1986<br>Гуашь, бумага, 70 x 100 см                                       |
| 66. <b>Airplane - Kruchonych</b> 1987<br>Gouache on paper, 67 x 101.5 cm<br>Page 73                   | 66. <b>Самолет - Крученных</b> 1987<br>Гуашь, бумага, 67 x 101,5 см<br>Стр. 73                    |
| 67. <b>Lenin is alive</b> 1988<br>Gouache on paper, 94.5 x 64. 5 cm                                   | 67. <b>Ленин жив</b> 1988<br>Гуашь, бумага, 94,5 x 64,5 см  |
| 68. <b>The Tel Aviv beach</b> 1988<br>Gouache and acrylic on paper,<br>64 x 94.5 cm                   | 68. <b>Берег моря Тель-Авива</b> 1988<br>Гуашь, акрилик, бумага,<br>64 x 94,5 см                  |
| 69. <b>Pogrom</b> 1988<br>Gouache and acrylic on paper,<br>64.5 x 94. 3 cm                            | 69. <b>Погром</b> 1988<br>Гуашь, акрилик, бумага,<br>64,5 x 94,3 см                               |
| 70. <b>Trotsky's mausoleum in the Red Square</b> 1988<br>Gouache on Paper, 94.4 x 64.4 cm,<br>Page 74 | 70. <b>Мавзолей Троцкого на Красной площади</b> 1988,<br>Гуашь, бумага, 94,4 x 64,4 см<br>Стр. 74 |
| 71. <b>Lenin's mausoleum in Tel Aviv</b> 1988<br>Gouache on paper, 105 x 70 cm,<br>Page 75            | 71. <b>Мавзолей Ленина в Тель-Авиве</b> 1988, Гуашь, бумага, 105 x 70 см<br>Стр. 75               |
| 72. <b>The year 1917</b> 1988<br>Gouache on paper, 64.5 x 94.3 cm<br>Page 76                          | 72. <b>1917-й год</b> 1988<br>Гуашь, бумага, 64,5 x 94,3 см<br>Стр. 76                            |
| 73. <b>Russia</b> 1989<br>Collage and indian ink on paper,<br>70 x 50 cm                              | 73. <b>Россия</b> 1989<br>Коллаж, тушь, бумага,<br>70 x 50 см                                     |
| 74. <b>Moscow 2017</b> 1989<br>Gouache on paper, 70.4 x 100.3 cm                                      | 74. <b>Москва 2017</b> 1989<br>Гуашь, бумага, 70,4 x 100,3 см                                     |
| 75. <b>Poor Grobman</b> 1989<br>Gouache on paper, 70 x 100 cm   | 75. <b>Бедный Гробман</b> 1989<br>Гуашь, бумага, 70 x 100 см                                      |
| 76. <b>Give us back the lands of the Khazari Priesthood!</b> 1990<br>Gouache on paper 66.6 x 100.5 cm | 76. <b>Верните нам земли Хазарского Каганата</b> 1990<br>Гуашь, бумага, 66,6 x 100,5 см           |
| 77. <b>Alef - Yakovlev Volodya</b> 1992<br>Gouache on cardboard, 77 x 103 cm<br>Page 77               | 77. <b>Алеф - Яковлев Володя</b> 1992<br>Гуашь, картон, 77 x 103 см<br>Стр. 77                    |
| 78. <b>Ira + Misha = Love</b> 1992<br>Gouache on paper, 70.5 x 100.5 cm<br>Page 80                    | 78. <b>Ира + Миша = Любовь</b> 1992<br>Гуашь, бумага, 70,5 x 100,5 см<br>Стр. 80                  |
| 79. <b>Smelling flowers</b> 1992<br>Gouache on paper, 100 x 69 cm                                     | 79. <b>Нюхатель цветов</b> 1992<br>Гуашь, бумага, 100 x 69 см                                     |
| 80. <b>Good day, comrade Levitan!</b> 1992<br>Gouache on paper, 70.5 x 100.5 cm                       | 80. <b>Здравствуйте, товарищ Левитан!</b> 1992, Гуашь, бумага, 70,5 x 100,5 см                    |
| 81. <b>The ruined synagogue</b> 1992<br>Gouache on paper, 70 x 100 cm                                 | 81. <b>Разрушенная синагога</b> 1992<br>Гуашь, бумага, 70 x 100 см                                |
| 82. <b>Flying cranes</b> 1992<br>Gouache on paper, 70 x 100 cm  | 82. <b>Летят журавли</b> 1992<br>Гуашь, бумага, 70 x 100 см                                       |
| 83. <b>Persian wolf</b> 1992<br>Gouache on paper, 100 x 70.5 cm                                       | 83. <b>Иранский волк</b> 1992<br>Гуашь, бумага, 100 x 70,5 см                                     |

84. **Dead bird on the mediterranean shore** 1992  
Gouache on paper, 100 x 70. 5 cm
85. **In the bus** 1992  
Gouache on paper, 61.3 x 101.5 cm
86. **Nostalgia** 1992  
Gouache on paper, 70.5 x 100.5 cm  
Page 78
87. **The rain in Jerusalem mountains** 1992, Gouache on paper, 70.5 x 100.5 cm, Page 79
88. **Three Michails** 1992  
Gouache on paper, 70.5 x 100.5 cm  
Page 81
89. **Russian talk** 1992  
Gouache on paper, 70.5 x 100.5 cm  
Page 83
90. **Portrait of the painter Volodya Yakovlev** 1992  
Gouache on paper 70 x 100 cm
91. **Dunes near Tel Aviv** 1993  
Gouache on paper, 100 x 70 cm
92. **The victory of the spirit over the body** 1993, Gouache on paper, 100 x 70 cm, Page 84
93. **America** 1993  
Gouache and acrylic on paper, 121.3 x 80 cm, Page 85
94. **The green world of islam** 1993  
Gouache on paper, 121.3 x 80 cm  
Page 82
95. **Jacob's ladder (Eilat - Kiryat Shmona Railway)** 1993  
Gouache on paper, 121 x 80 cm
96. **Settlement of russian immigrants on the sea Galilee shore** 1993  
Gouache and acrylic on paper, 121. 3 x 80 cm
97. **Don't kill cats!** 1994  
Gouache and acrylic on paper, 121.3 x 80 cm
98. **Nitwit** 1994  
Gouache and acrylic on paper, 121.3 x 80 c, Page 90
99. **Palms on the beach** 1995  
Gouache on paper, 121 x 80 cm  
Page 87
100. **Solzhenitzin's mausoleum** 1995  
Gouache on paper, 121 x 80 cm
101. **Converted jew - Wiggly snake** 1995  
Gouache on paper, 121 x 80 cm  
Page 86
102. **Let the flowers be!** 1995  
Gouache on paper, 121.3 x 80 cm
84. **Мертвая птица на средиземно-морском берегу** 1992  
Гуашь, бумага, 100 x 70,5 см
85. **В автобусе** 1992  
Гуашь, бумага, 61,3 x 101,5 см
86. **Ностальгия** 1992  
Гуашь, бумага, 70,5 x 100,5 см  
Стр. 78
87. **Дождь в горах Иерусалима** 1992  
Гуашь, бумага, 70,5 x 100,5 см  
Стр. 79
88. **Три Михаила** 1992  
Гуашь, бумага, 70,5 x 100,5 см  
Стр. 81
89. **Русские беседы** 1992  
Гуашь, бумага, 70,5 x 100,5 см  
Стр. 83
90. **Портрет художника Володи Яковлева** 1992  
Гуашь, бумага, 70 x 100 см
91. **Дюны под Тель-Авивом** 1993  
Гуашь, бумага, 100 x 70 см
92. **Победа духа над телом** 1993  
Гуашь, бумага, 100 x 70 см  
Стр. 84
93. **Америка** 1993  
Гуашь, акрилик, бумага, 121,3 x 80 см, Стр. 85
94. **Зеленый мир ислама** 1993  
Гуашь, бумага, 121,3 x 80 см  
Стр. 83
95. **Лестница Иакова (железная дорога Эйлат - Кирьят Шмоне)** 1993, Гуашь, бумага, 121 x 80 см
96. **Поселок русских Олим - Хадашим на Кинерете** 1993  
Гуашь, акрилик, бумага, 121,3 x 80 см
97. **Не убивайте кошек!** 1994  
Гуашь, акрилик, бумага, 121,3 x 80 см
98. **Дурак** 1994  
Гуашь, акрилик, бумага, 121,3 x 80 см, Стр. 90
99. **Пальмы на берегу моря** 1995  
Гуашь, бумага, 121 x 80 см  
Стр. 87
100. **Мавзолей Солженицына** 1995  
Гуашь, бумага, 121 x 80 см
101. **Жид крещеный - змей верченый** 1995, Гуашь, бумага, 121 x 80 см  
Стр. 86
102. **Не трожь цветок!** 1995  
Гуашь, бумага, 121,3 x 80 см

- |   |   |
|---|---|
| <p>103. <b>Last skies</b> 1995<br/>Gouache on paper, 121 x 80 cm<br/>Page 88</p> <p>104. <b>I do not want!</b> 1995<br/>Gouache on paper, 121 x 80 cm<br/>Page 89</p> <p>105. <b>Don't kill birds!</b> 1995<br/>Gouache on paper, 121 x 80 cm</p> <p>106. <b>Tel Aviv airport (Sde Dov)</b> 1995<br/>Gouache on paper,<br/>121 x 80 cm</p> <p>107. <b>Grobman's sky</b> 1995<br/>Gouache on paper, 121 x 80 cm</p> <p>108. <b>Selfportrait no. 1</b> 1996<br/>Offsetprint, collage, paper, indian ink,<br/>79 x 62.1 cm</p> <p>109. <b>Selfportrait no. 2</b> 1996<br/>Offsetprint, collage, paper, indian ink,<br/>79 x 62.1 cm</p> <p>110. <b>Da - da - derida - da</b> 1997<br/>Indian ink on paper, 32 x 46.7 cm</p> <p>111. <b>Mir umir</b> 1997<br/>Indian ink on paper, 32 x 46,7 cm</p> <p>112. <b>Poetry</b> 1998<br/>Collage, indian ink on paper,<br/>50 x 70 cm</p> <p>113. <b>The last day</b> 1998<br/>Collage, indian ink on paper,<br/>50 x 70 cm</p> | <p>103. <b>Последнее небо</b> 1995<br/>Гуашь, бумага, 121 x 80 см<br/>Стр. 88</p> <p>104. <b>Не хочу!</b> 1995<br/>Гуашь, бумага, 121 x 80 см<br/>Стр. 89</p> <p>105. <b>Не убивайте птиц!</b> 1995<br/>Гуашь, бумага, 121 x 80 см</p> <p>106. <b>Тель-Авивский аэропорт<br/>(Сдей Дов)</b> 1995<br/>Гуашь, бумага, 121 x 80 см</p> <p>107. <b>Небо Гробмана</b> 1995<br/>Гуашь, бумага, 121 x 80 см</p> <p>108. <b>Автопортрет № 1</b> 1996<br/>Офсетная печать, коллаж, бумага,<br/>тушь, 79 x 62,1 см</p> <p>109. <b>Автопортрет № 2</b> 1996<br/>Офсетная печать, коллаж, бумага,<br/>тушь, 79 x 62,1 см</p> <p>110. <b>Да - да - дерида - да</b> 1997<br/>Тушь, бумага, 32 x 46,7 см</p> <p>111. <b>Мир умир</b> 1997<br/>Тушь, бумага, 32 x 46,7 см</p> <p>112. <b>Поэзия</b> 1998<br/>Коллаж, тушь, бумага,<br/>50 x 70 см</p> <p>113. <b>Последний день</b> 1998<br/>Коллаж, тушь, бумага,<br/>50 x 70 см</p> |
|---|---|

## SELECTED BIBLIOGRAPHY

### Israel

- |   |  |
|---|--|
| <p>Gabriel Talfir, "Michail Grobman", Gazit, 8.11.1971</p> <p>Reuven Berman, "Art out of Russia",<br/>The Jerusalem Post, 24.12.1971</p> <p>Miriam Tal, "Michail Grobman B'Galeria Nora"<br/>Ediot Achronot, 28.7.1972</p> <p>Nomi Ben-Tzur, "Tzaiar Tzair me brit Ha-Moatzot.."<br/>Maariv, 4.8.1972</p> <p>Miriam Tal, "B'Taruchat Michail Grobman"<br/>Gazit, 8.11.1972</p> <p>Miriam Tal, "Two Russian Artists",<br/>Israel Magazine 11 (November 1972)</p> <p>Miriam Tal, "Al Michail Grobman", Orot, 15/1993</p> <p>Nisim Mevorach, "Ha-Shlila ve ha-prat: Michail<br/>Grobman ve Achrazat Leviathan",<br/>a-Aretz, 16.4.1976</p> <p>Idit Noj, "Mihail Doher al Leviathan"<br/>Ediot Achronot, 15.10.1976</p> <p>Gil Goldfine, "Michail Grobman",<br/>The Jerusalem Post, 22.10.1976</p> <p>Tzipora Roman, "Nichnasti Le-Muzeon ve Kibalti<br/>Helem", Le-Isha, 22.5.1978</p> | <p>Josef Tzuriel, "Ha-Tzaiar me brit Ha-Moatzot...",<br/>Maariv, 2.6.1978</p> <p>Josef Bar-Iosef, "Kmo Tzipor Sce Afa Meal Halam",<br/>B'Machane, 2.6.1978</p> <p>Tzafrira Nur, "Michail Grobman", Al Hamishmar,<br/>14.6.1978</p> <p>A. Volochonsky, "Leviathan v Belom Svete",<br/>Dvadtsat Dva 15, Tel Aviv (November 1980)</p> <p>Anat Goral, "Leviathan Ha-Parua"<br/>HA-IR, 13.1.1984</p> <p>Adam Baruch, "Lev Ha-Am im Chaialv",<br/>Koteret Rashit, 8.2.1984</p> <p>"Michail Grobman", The shorter Encyclopedia<br/>Judaica in Russian, Vol. 3 (Jerusalem: The Hebrew<br/>University, 1986)</p> <p>Gabriel Moked, "Raion im Michail Grobman"<br/>Achshav, 51-54/1987</p> <p>Israel Shamir, Sosna i Oliva<br/>(Jerusalem: Wahlstorm Publishers, 1987)</p> <p>Gabriel Moked, "Raion im Michail Grobman"<br/>Achshav, 59/1987</p> |
|---|--|



Ort Zion Bartana, "Raion im Michail Grobman",  
Moznaim, 6.7.1994

M. Genkina "Second Russian Avant-Garde"  
Evrei v Kulture Russkogo Zarubezia,  
Vol. V (Jerusalem, 1996)

"Interview with M. Grobman",  
Simurg Almanac (Jerusalem, 1997)

Zerkalo Nos.100-131, Tel Aviv (1993-1996)

Zerkalo Nos. 1/2, 3/4, 5/6, 7/8, Tel Aviv (1996-1997)

#### Western Europe and USA

J. Berger, "The unofficial Russians",  
The Sunday Times, London, 6.11.1966

M. Lamac, "I giovani pittri di Mosca",  
cat. La Biennale die Venezia 62 (Venezia, 1967)

J. Padrata, "Neue Kunst in Moskau",  
Das Kunstwerk 7-8, Baden-Baden (April-Mai 1967)

M. Lamac, "Quelques jeunes peintres",  
Opus International 4, London, 4.12.1967

J. Chalupceky, "Ouverture à Moscou",  
Opus International 4, London, 4.12.1967

Asiaticus, "I pittori del disegno",  
L'Espresso Colore, Roma, 16.3.1970

G. Engels, "Moskaus Avantgarde herausgeschmug-  
gelt", Kölnische Rundschau, 5.2.1970

W. Schulze-Roempell, "Russische Avantgarde",  
Die Welt, 27.2.1970

A. Pohribny, "Art and Artists of the Underground",  
Problems of Communism, Washington  
(March-April 1970)

A.M. Fabian, "Russische Avantgarde heute",  
Madame und Elegante Welt, München (1970)

"I Clandestini del penello", Panorama 240,  
Milano, 19.11.1970

J. Nichilson, "La Nouvelle gauche a Moscou: notes  
sur quelques autres",  
Chroniques de l'art vivant (September 1971)

M. Tal, "Les Arts en Israel", Liberté 82-83,  
Montreal (October 1972)

Y. Kuperman, "No Places: The Jewis Outsider in  
the Soviet Union",  
Soviet Jewish Affairs 2, London (Summer 1973)

M. Tal: "Magischer Symbolismus in Israel: Werk und  
Persönlichkeit von Michail Grobman", Das Neue  
Israel 3, Zürich (September 1974)

H. Kramer, "The Mystical Basis of the Russian  
Avantgarde", The New York Times, 20.7.1980

Schwarz auf Weiß 6, Düsseldorf (August 1980)

M. Oxhorn, "Cries and Whispers from Soviet  
Artists", Baltimore Sun, 21.9.1980

L. Bechtereva, Varianty Otrazenij (Paris: A-Ya, 1982)

Gnosis Anthology Vol. 1-2, ed A. Rovner (New York:  
Gnosis Press, 1982)

"Russian Art", Kolkhoz 2, New York (1982)

R. and V. Gerlovin, "Russian Samyazhdat Books"  
Flue 2, New York (Spring 1982)

Jews in Soviet Culture, ed. J. Miller (London:  
Trasaction Books, 1984)

S. Feinstein, Soviet Jewish Artists in the USSR and  
Israel (New York,  
Armonk & London: M.E. Sharpe, 1985)

Alexander Glezer, Russian Artists in the West:  
Third Wave (Jersey City, 1986)

V. Chlebnikov, Stichi, Poemi, Proza (New York:  
Gileia, 1986)

F. Rotzer, "Künstlergruppen zeigen Gruppenkunst-  
werke", Kunstforum 91 (Oktober-November 1987)

M. Tchernishov, Moskva 1961-67 (New York, 1988)

Thomas Strauss "Bilder einer Gottessuche",  
Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.7.1988

F. Raphael, "From the left Bank to the West Bank",  
Mirabella 1, London (October 1990)

A Historical Alias of the Jewish People, ed. E.  
Barnavi (London: Hutchinson, 1992)

Thomas Strauss, "Anschlag auf den Heiligenschein  
der Bilder", Magenta, (München 1994)

E. Beaucamp, "Die Kunst sucht ihre Zeit",  
Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.7.1995

K. Eimermacher, Vladimir Jakoviev (Bissingen:  
Bayer, 1995)

The Art of the Twentieth Century: Lexicon (Köln:  
Taschen, 1996)

G. Sed-Rajna, Jewish Art (New York: Hary Abrams  
Inc. Publishers, 1997)

#### Osteuropa

J. Padrta, "Neue Kunst in Moskau", Kulturni Tivotba,  
Prague, 5.1.1967

J. Chalupceky, "O Moderno Urneni v Sovetskern  
Svazu", Vytvarne Prace, Prague, 21.9.1967

Dusan Koueeny, Hledani Tyaru (Prague: Svei  
Sovetu, 1968)

Sovetskoe Izobrazitelnoe Iskusstvi i Zadaci Borby S  
Burzuaznoj Ideologii, ed. V. Vanslov (Moscow:  
Izobrazitelnoe Iskusstvo, 1969)

Rossijskaia Evreiskaia Entsiklopedia (Moskow:  
Rossijskaia Academia Nauk, 1994)

V. Pavlov, "Poppugays Toporom" Iskusstvo 1  
(January 1994)

V. Kazak, "Konets Emigratsii", Znamia 11  
(November 1994)

cat. Vladimir Jakovlev: Zivopis/Graphika GTG  
(Moscow: Tretiakov Gallery, 1995)

A. Voznesensky, "Kabalisticheskaia Expertiza"  
Obzorevatel 12 (December 1995)

A. Zuravieva, Vs. Nekrasov (Paket. Moskow, 1996)

M. Gorelik, "Russkij ili Russkojazitichij", Novoe  
Vremia 43 (1996)

V. Motchalova, "Energia Voprosiania", Inostrannaia  
Literatura 2 (February 1996)

A. Goldstein, Rasstavaniy Nartsisom (Moscow:  
NLO, 1997)