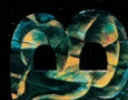


ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

#4
2006

НАЦІОНАЛЬНА
СПІЛКА ХУДОЖНИКІВ
УКРАЇНИ



ГЕФІЛТЕ ФІШ В УКРАЇНСЬКІЙ ОЛІЇ

Єврейська тема в мистецтві Харкова: від ретроспекції до сучасного живопису

Євген Котляр

кандидат мистецтвознавства

Улітку 2005 р. у Харкові відбулася програмна виставка молодих мистців «Повернення до штетлу», що відновила в правах актуального мистецтва тему, яка майже в усі часи, особливо в радянську епоху, залишалася за межами декларативного художнього процесу.

Картинні образи єврейського світу з'являються в добу єврейської емансипації, на початку XIX ст. та розробляються професійними мистцями з єврейськими коренями. Вони студіювали в європейських художніх академіях, розвивали єврейську образотворчість, незважаючи як на зовнішній антагонізм, так і на відторгнення свого ортодоксального оточення. Нині постаті єврейських художників Моріса Оппенгейма (1800–1882), Йосефа Ізраєльса (1824–1911), Мауріці Готліба (1856–1879), Самуеля Гіршенберга (1865–1908), Ісидора Кауфмана (1853–1921), як і вихідців із Росії, фундаторів єврейських художніх осередків Іегуди Пена (1854–1937) у Вітебську або, скажімо, Бориса Шаца (1866–1932) в Єрусалимі, які вивели тему єврейського Буття на самостійну художню орбіту (якщо не вважати «єврейськими» біблійні сюжети всього світового мистецтва), стають поряд з Марком Шагалом, Хаїмом Сутіним, безпосередньо пов'язаними з київською «Культур-Лігою» Марком Епштейном, Іссахаром-Бер Рібаком, Ель Лисицьким, Йосипом Чайковим, Олександром Тишлером, Абрамом Маневичем і багатьма іншими [1]. Як бачимо, мистці з України займають вагоме місце в цьому просторі. Але якщо в ранніх роботах євреїв-художників ця тема вирішувалася як епічна або жанрова етносфера, яка віддзеркалювала традиційні образи єврейства в їхньому історичному докіллі, то зовсім інакшими євреї постають у творах українських майстрів. Так, у деяких роботах кінця XIX ст. (із зібрання Харківського художнього музею — П. Мартинович, О. Сластьон) персонажі — корчмарі чи лахмітники — мають негативну природу внаслідок поширених соціальних стереотипів. Погляд українця Миколи Пимоненка («Жертва фанатизму», 1899) розкрив цілковито інший

ракурс — трагічну соціальну безодню між знедоленими «смугою осілості» євреями та їхнім зовнішнім «цивілізованим» оточенням, що часто знаходило відгук у літературі — візьмомо хоча б Мойхер-Сфоріма, але абсолютно ігнорувалось живописною іпостассю культури. Цікаво, що у 1952 р. художник Йосип Дайц перед «харківським» варіантом «Жертви фанатизму» прорік, що «українець Пимоненко показав таку правду єврейського життя, яку не зміг показати жоден художник-єврей» [2]. Саме ця антиномія — зовнішня привабливість фольклору й соціальна рутинність устрою — пояснила характер культурної революції, якою була діяльність «Культур-Ліги».

Утім, повернімося до Харкова, де подібно до інших регіонів колишнього СРСР історія двічі сприяла зверненню до єврейської теми: в період будівництва нової єврейської культури на ідиш, проголошеного політикою національного самовизначення перших десятиріч радвлади, та в сучасну епоху української самостійності. Обидва рази все починалося з її офіційного презентування через дипломні захисти — публічного творчого старту та подальших мистецьких шляхів. Ще у 1927 р. на транзитній виставці Харків — Київ — Одеса, присвяченій 10-й річниці Жовтневої революції, було показано безліч творів на єврейську тему. В каталозі було опубліковано три роботи, причому їх вибір видавався дивним навіть для того часу. Так, з понад десятка гравюр українського графіка Василя Касіяна була надрукована робота «Погром». Та ж тема знедоленого за царських часів єврейства демонструвалася у репродукції з живописного полотна Емануїла Шехтмана «Виселення євреїв» [3]. У цей сприятливий час єврейська тема стає визначальним напрямом у творчості Бера Бланка

(1897–1957) й особливо Мойсея Фрадкіна (1904–1974), що закінчили в 1929 р. Харківський художній інститут у графічній майстерні Івана Падалки — учня М. Бойчука. Ідеї розвитку української національної форми в мистецтві, «заразили» їх аналогічними «єврейськими» шуканнями. Спільна дипломна робота Бланка і Фрадкіна

МОЙСЕЙ ФРАДКІН
Ілюстрація до повісті
М. Мойхер-Сфоріма
«Мандри Бен'яміна III», 1962
Лінорит



«Альманах єврейської секції ВУСПП» стала однією з ознак тогочасного бурхливого розвитку єврейської культури [4]. Потім пішли ілюстрації до єврейських класиків, найяскравіші з них — дереворити до сатиричних містечкових творів «дідуса» єврейської літератури Менделе Мойхер-Сфоріма («Мандри Бен'яміна III», «Чарівне кільце», «Фішка Кривий») та окремі графічні цикли; деякі з яких («Євреї на землі», «На селі», 1932) обидва графіки створюють спільно. За всієї схожості їхньої авторської манери потрібно відзначити, що Фрадкіна більше цікавили сюжет і типаж, тоді як для Бланка важливішим був емоційний настрій усієї композиції. Людина в його творах не відокремлювалася від зовнішнього середовища, вона сама була його органічною частиною. Яскрава тематична впізнаваність, сюжетна та пластична експресія протрималися на високій ноті у роботах обох майстрів з кінця 1920-х до другої половини 1930-х років, після чого тема стала розпливатися в універсальній художній поетиці або зовсім зникати з авансцени. Окремі аркуші, пов'язані з темою Голокосту, із серії гравюр «Фашистські окупанти в Україні» («Розстріл», «Балаган»), Фрадкін друкує в 1945 р., але систематичне звернення до теми, цього разу в техніці лінориту, відбувається в 60-ті — 70-ті роки, коли майстер знову повертається до ілюстрування творів Мойхер-Сфоріма. Твори того періоду пройняті величезним драматизмом, стилізацією і поетичністю. Останнє особливо стосується само-



БЕР БЛАНК
Ілюстрація до повісті
М. Мойхер-Сфоріма
«Маленька людина», 1939
Дереворит

стійних станкових аркушів, у центрі яких, імовірно, постать самого мистця, що задивляється у своє минуле — світ єврейського містечка, звідки він сам був родом («Бачення», «В широкий світ», цикл «Реквієм»). Саме містечко, «штетл» (на ідиш), стає тим єврейським топосом, куди спрямовані погляди художників XX ст., що звертаються до єврейської теми [5]. Але у пізнього Фрадкіна це вже не явний дотик, який міг викликати обурення офіційних художніх кіл.

Тема, якою Фрадкін так чи інакше займався все життя, стала провідною і в творчості Павла Брозголя (1933–2004), художника, що здійснив протягом одного творчого життя переродження від соціалістичного методу до цінностей модернізму, а через нього дійшов до єврейських сюжетів: натюрмортів, фігуративних композицій. На початку 1970-х років його типова для радянського художника творчість трансформується під впливом діалогу з іншим харків'янином Бенціоном Ваксом (1912–1989), блискучим і титулованим живописцем соціалістичної епохи. У 1929–1933 роках — ще до навчання в художньому інституті в Харкові, до свого «іншого» художницького життя — Б. Вакс вчився в Єврейському художньому технікумі, який функціонував у Києві під керівництвом Марка Епштейна. Вагомість цієї спадщини обтяжувала художника, і він, обравши зовсім іншу творчу дорогу, знаходить як свого спадкоємця вдячного учня — Павла Брозголя. В закритому від сторонніх очей просторі



МОЙСЕЙ ФРАДКІН
Похорон, 1927
Кольоровий дереворит



МИКОЛА ПИМОНЕНКО
Жертва фанатизму, 1899
Полотно, олія

майстерні Вакс передає учневі естетичні принципи школи Епштейна, авангардне мислення, кубістичне трактування форми — ті пластичні підвалини, на яких ґрунтувалася будівля художнього крила «Культур-Ліги». У роботах П. Брозголя починає викристалізовуватися гранована кубістична форма живопису, що давало змогу грати з композиційним простором. Предметний репертуар натюрмортів поступово збагачується характерним антуражем: свічниками, рибою, примусом, гасовою лампою, іншими речами, забарвленими суто єврейськими асоціаціями. Окрема увага до старого настінного годинника, дзеркала та буфета — в них дух Часу і Побуту. Трохи пізніше у стару мізансцену вдихають життя фігури мешканців єврейського світу: образи традиційної єврейської родини, музикантів-клеймерів, а також окремих типажів, серед яких зелений рабин — цитата з Шагала, хлопчик Мотл — з Шолом-Алейхема; набувають єврейського контексту і ремінісценції з Фалька — «Червоний диван» і т.д. Здається, що художник ностальгує за тим часом єврейської авангардної культури, який минув півстоліття тому. Він уникає сучасників та звертається до діалогу з минулим. Образи Шагала реінкарнують у його творах не в повільному ландшафті, а всередині тісного інтер'єру. Подібно до свого художнього самотництва, автор заганає персонажів у тісні рамки набитої речами і захаращеної вантажем часу (кубічні структури) кімнати. Тут немає повітря, образи існують в іншому, інсценованому просторі, який стає камерним, застиглим, але внутрішньо динамічним. Живописець пише по чорній імприматурі. Експресія, закладена в малюнку, не зникає і в живописній розробці. Якщо в середині 1970-х років його натюрморти писалися в теплому колориті антикварної крамниці («Годинник»), то у 1990-х колірна палітра й художня манера стають незвичайно контрастними й могутніми («Шабат», «Молитва», «Хлопчик Мотл»). Здається, що цей напружений світ ось-ось виплигне із площини полотна й почне надолжувати згайне в сучасній історії. І в цьому був не тільки внутрішній рух зрілого майстра.

Початок 1990-х став епохою національного відродження, у тому числі єврейського. Павло Брозголь з'являється на публіці, активно експонується в Україні, Європі, Ізраїлі та Америці. Цей час дав змогу низці молодих мистців-монументалістів знов відкрито торкнутися забутої теми. Вони починають розробляти її в стінах ХДАДМ. Дипломні проекти: вітражі «Єврейські свята» для Харківської хоральної синагоги (Євген Котляр, 1995), розписи для єврейського культурного центру «Єврейський світ України» (Олена Котляр, 2003) та «Єврейські анекдоти» (Вадим Колтун, 2006); названі мистці — це також й автори згаданого проекту «Повернення

П. МАРТИНОВИЧ
Євреї — лахмітники, 1871
Полотно, олія

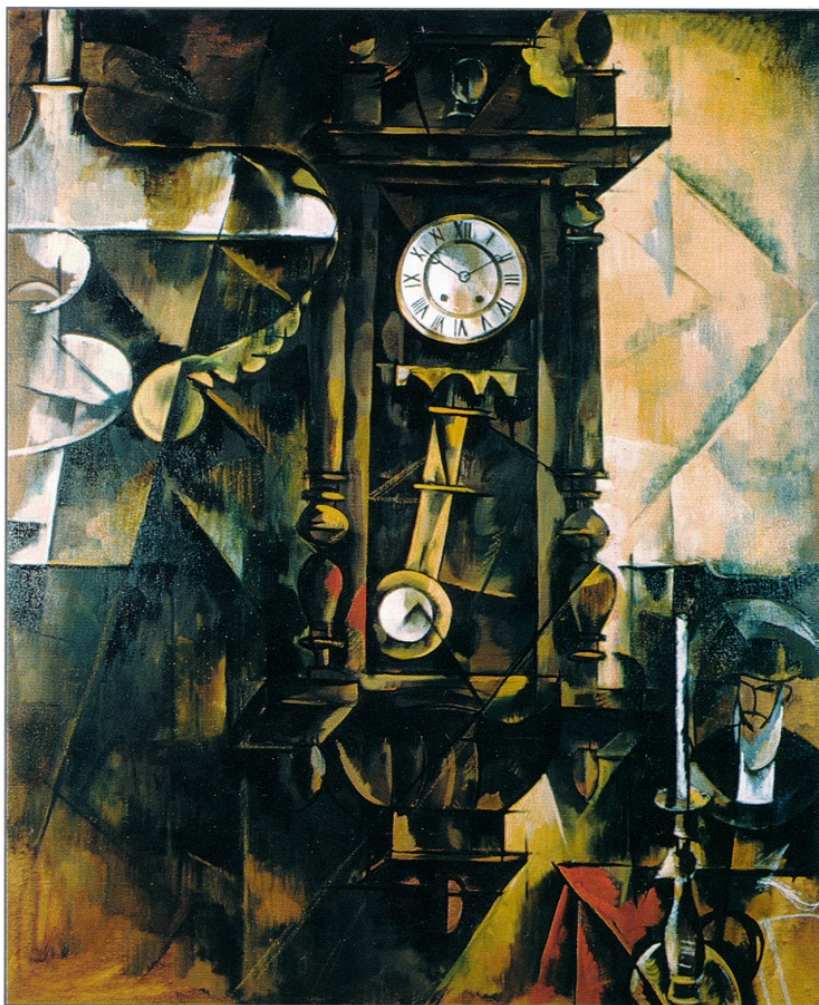


ПАВЛО БРОЗГОЛЬ
Годинник, 1975
Полотно, олія

до штетлу» — стали продовженням естетичних шукань єврейської образотворчості на сучасному витку культури. Проте розквіт інтересу до юдаїки припав на час майже повного зникнення самого традиційного єврейського життя, яке стихало протягом ХХ ст. разом із руйнуванням єврейських містечок у роки обох світових і громадянської війн, атеїстичного режиму та бурхливих хвиль еміграції. Перший дотик до єврейської культури, що став можливим з початку 1990-х років, був відкриттям колосального світу, який лежав у руїнах і припадав порохом на книжкових та архівних полицях. Тому й спроби в живописі ніби повторювали пройдено століття назад дорогу. Але якщо мистці тоді відображали життя, що вирувало навкруги них, то для їхніх сьогоднішніх послідовників цей світ став лише міфологемою, хоча й не абстрактною, але глибоко відсунутою від існуючих реалій.

Підняти цей матеріал навіть на тлі загальнокультурного єврейського відродження означало не тільки наочно виразити національну пам'ять. Необхідно було здійснити внутрішній трансформ, щоб від зовнішньої ілюстративності, жанровості чи впливу великих майстрів, властивих першим крокам, знову повернутися до художніх проблем, до живого мистецтва і національної культури, яка прагне пізнання і незалежності від зразків минулого. Здається, що цей поворот вже зроблено, і не всупереч, а завдяки зовнішнім обставинам. Як Олена Котляр, так і Вадим Колтун — учні визнаного українського мистця, академіка Віктора Гонтаріва. У зв'язку з цим єврейська тема в їхніх роботах формувалася усередині пластики українського «професійного примітиву», замішаного на культурі Проторенесансу, бойчукізму, народного мистецтва, послідовним прихильником яких виступає сам В. Гонтарів. Нині в роботах молодих художників зазвучала не стільки історична, скільки поетична інтонація: гротесково-гумористична (В. Колтун) та побутово-лірична (О. Котляр). У творах обох мистців головне місце займає не зовнішнє середовище, а сама людина, її характер, настрої, думки та розмаїття образів. Саме цей антропоцентризм формує звучання кожного полотна, але якщо у Вадима Колтуна це чарівництво єврейської містеріальності, форми, що переходить до звуку («Комета», «Місячні клейзмери», «Сонячні клейзмери»), то у творах Олени Котляр — це магія самого Буття в його прозі та величі («Хасидський двір», «Кравець у Шаргороді», «Гефілте фіш»).

Відзначимо ще одну загальну обставину — живописний текст їхніх творів поєднує архаїчну привабливість із яскравим сучасним трактуванням. Цей текст відкритий для свіжих глядацьких емоцій і нових інтерпретацій єврейського світу, що протягом багатьох століть дозрівав на українському ґрунті.



ПАВЛО БРОЗГОЛЬ
Натюрморт
із зеленим
євреєм Шагала,
1998
Полотно, олія



ПАВЛО БРОЗГОЛЬ
Білий натюрморт, 1989
Полотно, олія

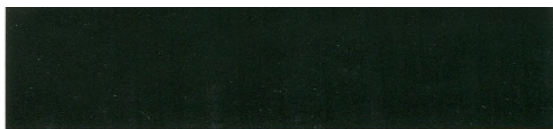


ВАДИМ КОЛТУН
Місячна ніч, 2005
Полотно, олія

ВАДИМ КОЛТУН
Комета, 2005
Полотно, олія

ОЛЕНА КОТЛЯР
Гефілте – фіш, 2006
Полотно, олія

ВАДИМ КОЛТУН
Єврейські анекдоти, 2006
Папір, гуаш



ПРИМІТКИ:

1. Sed-Rajna, G. Jewish Art. — N.Y., 1997. — P. 325–343; Казовский Г. Художники Культур-Лиги. — М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2003. — 344 с.
2. Інтерв'ю автора з художником-графіком В. А. Победіним (Харків, 2004 р.).
3. Каталог Всеукраїнської ювілейної виставки «10 років Жовтня». — Видання Наркомосу У. С. Р. Р. — Харків; Київ; Одеса, 1927.
4. Соколюк Л. Графіка бойчукістів. — Харків: Видання часопису «Березіль»; Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 2002. — С. 115. Див. також: Соколюк Л. Д. Художники-євреї як представники бойчукізму в Україні // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва. — Харків: ХДАДМ, 2002. — № 2. — С. 53 — 62.
5. Котляр Евгений, Котляр Елена. Штетл в арт-иудаике Харькова XX–XXI вв.: образы, рожденные жизнью, и мифотворчество // Истоки. Литературно-художественный альманах еврейских общественных организаций г. Харькова. — Харьков, 2003. — № 13. — С. 146 — 156.

