

Українсько-єврейські паралелі у створенні «національних стилів» в мистецтві першої третини ХХ ст.

Спроба творення «національних стилів» в Європі наприкінці ХІХ-го початку ХХ-го століття мала під собою дуже широке і глибоке підґрунтя – майже все ХІХ-те століття, яке «страждало» від історизму і еkleктики, і займалося мучійними пошуками нового стилю. Одним з перших, як відомо, був рух – Arts and Crafts, започаткований Уільямом Моррісом (1834-1896). З того, що Морріс відкрив фабрику, опановував самостійно різні види ремесел, звертався до середньовічних англійських взірців, очевидно, що в його діяльності містилася своєрідна програма, приклад свідомого творення мистецького стилю. Вдало зреалізованим проектом багатьох європейських країн став стиль модерн (арт нуво, югендстіль, сецесія).

Для державних націй — французів, німців, англійців — мистецькі пошуки обмежувалися переважно художніми потребами. Натомість для народів, які не мали (втратили, або лише прагнули створити) свою національну державу, поставала проблема віднайдення не просто стилю, а стилю свого, національного. У поляків подібну мету переслідувало об'єднання «Młoda Polska» і творці «закоп'янського стилю». Вона хвилювала фінів, угорців, що яскраво засвідчила Всесвітня виставка 1900 р. в Парижі. Мистецтво виконувало своєрідне суспільне замовлення зі сторони націй, які активно формувалися в модерному політичному розумінні. І в цьому відношенні художні процеси в українському і в єврейському мистецтві відбувалися майже синхронно.

В українському варіанті спроба творення національного стилю вилилася в школу відновлення візантійського мистецтва, або бойчукізм, пов'язаний з діяльністю Михайла Бойчука (1882-1937), а також у графічні пошуки Георгія Нарбута (1886-1920). В єврейському мистецтві над розробленням формального єврейського стилю в графіці працював Ефраїм Лілієн (1874-1925), який, як і Бойчук, походив з Галичини. Наступними кроками стали заснування Борисом Шацем школи мистецтв і ремесел «Бецалель»(1906) в Єрусалимі, видання художнього журналу групою «Махмадім» в Парижі (1911-1912) і врешті діяльність художньої секції Культур-Ліги в Києві (1918-1924). Тут йдеться лише про тих, для кого творення національного стилю мало програмне значення. Можна порівняти єврейський та український підходи, щоби побачити подібні риси і відмінності у різних аспектах.

В часовому відношенні обидва явища як усвідомлені програмні проекти припадають на першу третину ХХ-го століття. В географічному плані ці процеси також охоплювали один і той самий ареал – територію двох імперій,

Російської і Австро-Угорської. Формування нової національної художньої свідомості – єврейської та української – активно відбувалось по обидві сторони від кордону. Різниця полягала в тому, що відродження української культури усвідомлювалось і ґрунтувалось на власній території, на якій потрібно було вибороти державність. В єврейському варіанті Земля Ізраїльська знаходилась далеко на Сході. Саме відсутність території змусила Мартина Бубера засумніватись в можливості створення національного єврейського мистецтва.ⁱ Відповіддю на сумніви філософа стали конкретні кроки у двох напрямках. Перший – повернення до своєї землі і заснування школи Бецалель в 1906. Другий – розробка ідеології ідишизму, яка базувалась на переконанні, що розвиток сучасної єврейської культури є можливими і в діаспорі, чим і зайнялась художня секція Культур-ліґи.

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

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

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

Стосовно стильової приналежності, обидва проекти стартували в рамках модерну, так само свідомо створеного європейського стилю. В українському мистецтві його представниками були М. Жук, М. Сосенко, М. Бурачек та ін. В єврейському – яскравим прикладом стала творчість Е. Лілієна в рамках

німецького югендстилю, його знамениті ілюстрації до Біблії. В обох випадках слід відзначити, що в першу чергу це був стиль модерн, в якому використовувались національні елементи – орнаментальні мотиви, деталі одягу та ін. (іл. 1, 2)

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

Для євреїв це – «львы, подсвечники, знаки зодиака, торы, талесы, олени, могоен-довиды, символические кисти рук...»^{iv} Важливий момент, що саме в цей час починається наукове вивчення і фіксація пам'яток єврейської культури. Хрестоматійний приклад – експедиція Ель Лисицького і Рибак 1916-го року. В українському варіанті – це також звернення до народного мистецтва (писанки, рушники, вишивки, килими, іграшки, свічники, козаки Мамаї), плюс відкриття мистецьких якостей ікони на тлі загальної переоцінки візантійської та давньоруської спадщини. В 1905 у Львові митрополит А. Шептицький створює майбутній Національний музей і починає збирати українські ікони. Маючи фінансові можливості, Шептицький свідомо скеровував і стимулював український мистецький процес. Невідомо, чи без Шептицького, який три роки фінансував перебування Бойчука в Парижі, відбулась би «Школа відновлення візантійського мистецтва», що заявила про себе на Салоні Незалежних 1910.

Орієнтуючись на власну національну спадщину, поставало питання як саме з нею обходитись, на що саме звертати увагу. Можна порівняти теоретичні засади лідерів «Культур-Ліги», висловлені І. Рибак 1910 і Б. Аронсоном в програмній статті «Шляхи єврейського живопису. (Роздуми митця)» 1919-го року з поглядами М.Бойчука, якими він ділився в листі з Парижа до митрополита Шептицького в 1910-му.

«Покликання мистецтва – виявляти пластичні форми – універсальне і всеосяжне. Проте різні народи втілюють ці форми по-різному», – стверджували єврейські художники.^v

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

В обидвох варіантах – і єврейському, і українському – ідеологи творення національних стилів були переконані, що основою мають бути не сюжети, а

форми, які повинні опиратись на національну традицію, але відображати сучасність.

Зрозуміло, єврейська і українська пластичні мови були різними. Для бойчукізму характерні монументальність, узагальненість, застиглість поз та ієрархічність фігур. Бойчук планував створити єдиний український стиль, який охоплював би усі галузі «від будівництва до писанки». Він прагнув віднайти не портрет конкретної дівчини, а синтезований образ українки (іл. 3), не емоції на обличчі, а позу цілої фігури, що висловлює стан душі. (іл. 4)

Для мистецтва «народу книги» потужним джерелом формотворчості став єврейський шрифт, на що дуже влучно вказав Б. Аронсон: «Еврейская буква в отдельности есть зачаток, из которого можно развить орнаментальный ковер»^{vii}. (іл. 5) Спостереження Аронсона, фактично, є ключем до розуміння графічної продукції «Культур-ліги».

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

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

Відповідно до революційних змін з'являються зображення нових героїв. В композиції Г. Нарбута для обкладинки журналу «Солнце труда» (1919 р.) робітник з молотом – це святий з трохи з'їхавшим до низу «німбом»-зіркою. (іл.

12) Н. Шифрін вирішує фігуру лісоруба для обкладинки журналу «Молодняк» (1923 р.) також гіперболізовано, але його підхід більш конструктивний і композиція не викликає жодних асоціацій з іконою. (іл. 13) Названі паралелі є закономірним результатом розвитку українського та єврейського мистецтва в спільному культурному і часовому контексті.

Творці обидвох «національних проектів» виробили певні організаційні форми своєї діяльності. У випадку бойчукізму, це була майстерня, яку художник отримав разом з посадою професора монументального мистецтва Київської Академії мистецтв в 1918 р. Ще в Парижі Бойчук уявляв собі, як «зберуть спосібних хлопців і будуть з ними разом працювати, украшаючи церкви і інші будівлі...».^{viii} Довелось «украшати» не церкви, а робітничі клуби і селянські санаторії, але для Бойчука мала значення сама можливість здійснення цього плану. За своїм устроєм майстерня Бойчука була наближена до засад діяльності школи Бецалель. Достатньо навести слова засновника школи Б. Шаца, щоб побачити спільні риси: «Я грезил о группе вдохновенных художников, далеких и свободных от биржевого мира (...) – Наш хлеб мы добываем работой рук своих, но творчество духа нашего мы не продаем за деньги...»^{ix}

Культур-Ліга, як відомо, нараховувала понад 100 відділень в містах і містечках України. Її художня секція складалась з уже сформованих художників і виконувала замовлення інших секцій. Єврейська художня студія, а з 1924 – Художньо-промислова школа під керівництвом М. Епштейна готувала нові кадри. Ідеї служіння народові, популяризації національного мистецтва становили базовий фундамент діяльності усіх цих об'єднань.

Емансипація зробила можливими такі речі, які були неприпустимі раніше. Влітку 1909 12-річний Ісахар Рибак розмальовував сільські церкви на Херсонщині. Підрядники з задоволенням брали його на роботу – ніхто не вмів так добре намалювати по пам'яті орнаменти і навіть святих з Ісусом Христом.^x Зигмунд Менкес в Галичині також починав свою мистецьку кар'єру, реставруючи розписи в костьолах та церквах.^{xi} Співіснування породжувало взаємопроникнення. Впливи єврейської культури можна побачити в ранній творчості М. Бойчука. В 1913 р. він оформив обкладинку книжки А. Доде «Пригоди Тартарена з Тараскону» в техніці деревориту, зобразивши на ній стилізованого лева в оточенні рослинного орнаменту. (іл. 14) Цей мотив перегукується з традиційними єврейськими зображеннями левів. (іл. 15) В кийвській газеті «Рада» вийшла рецензія на львівське видання, в якій критик зауважив: «Малюнок відповідає змістові знаменитих пригод Тартарена і робить приємне враження, шкода тільки, що художник використовував для нього не український орнамент».^{xii}

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

Ставлення сучасників до творців «національних проектів» не було однозначним. Авангардисти їх не сприймали і критикували. Борис Аронсон, не зважаючи на те, що сам брав активну участь в діяльності Культур-Ліги, в Берліні прийшов до висновку, що «современные еврейские художники оказались бессильными найти свой национальный стиль».^{xiv} Він виділив три етапи, що характеризували, на його думку, ситуацію в єврейському мистецтві: «народницька епоха» (1); наслідування і копіювання, стилізація, індивідуалізація (2), і Розум та Інтуїція (3). Аронсон залишив художню продукцію «Культур-ліги» на рівні стилізації, піднявши на третій рівень тільки творчість Н. Альтмана і М. Шагала.^{xv}

Можна провести окрему дискусію на тему щодо успіху чи програшу «національних проектів», штучно зупинених, фізично знищених. Це справді були феномени як в українському так і в єврейському мистецтві ХХ ст., які увійшли в історію. Співставлення цих явищ показує поруч з відмінностями конкретні паралелі і подібності, дозволяє констатувати певну синхронність процесів в українському і єврейському мистецтві в контексті ХХ-го століття – століття, в якому обидва народи утворили незалежні держави.

ⁱ Див.: Buber M. *Jüdische Künstler*. – Berlin: Jüdischer Verlag, 1903; Kampf A. *Jewish Experience in the Art of the 20 Century*. – Massachusetts: Bergin and Garvey, 1984. – P. 15

ⁱⁱ Тут і далі див.: Кениг Л. *История “Махмадим” и Ля Рюш*. Переклад, коментарі Г. Казовського // *Зеркало, Тель-Авив, 1999, № 11-12*. – С. 160-185

ⁱⁱⁱ Див.: Сусак В. *Українські мистці Парижа. 1900-1939*. – К.: Родовід, 1910 – С. 35-46

^{iv} Аронсон Б. *Современная еврейская графика*. – Берлин: Петрополис, 1924. – С. 76

^v Рибак І., Аронсон Б. *Шляхи єврейського живопису*. – в: *Культур-ліга. Художній авангард 1910-1920-х рр. Каталог виставки*. – Київ: Дух і літера, 2007. – С. 66

^{vi} Лист М. Бойчука до митрополита А. Шептицького (без дати, 1910 р.). Публ. Л.Волошин // *Образотворче мистецтво*. – Київ, 1990. – № 6. – С. 22-23

^{vii} Аронсон Б. *Современная еврейская графика...*, с. 76

^{viii} Д-ський Є. *Вистава “незалежних” а українські малярі* // *Діло*. – Львів. – 1910, 13 липня

^{ix} Шац Б. *«Бецалель»*. Его прошлое, настоящее и будущее. – Одесса: Палестина, 1910. – С. 11

-
- x Див.: Латт Л. Иссахар Бер Рыбак. – в: Русское еврейство в зарубежье. Под ред. М.Пархомовского. – Иерусалим, 1998. – Том 1(6). – С. 287-307
- xi Jaworska W. Zygmunt Menkes malarz École de Paris // Biuletyn historii sztuki. – Warszawa, 1996. – № 1-2. – S. 17
- xii К-ський Н. Рецензія на кн. А.Доде Дивні пригоди Тартарена з Тараскону. 1913 // Рада. – Київ, 1913. – 22 березня (4 квітня). – С. 4
- xiii Див.: Соколюк Л. *Графіка бойчукістів*. – Харків – Нью Йорк: В-во М. Коць, 2002. – С. 77-156
- xiv Аронсон Б. Современная еврейская графика..., с. 102-103
- xv Аронсон Б. Современная еврейская графика..., 67, 80