

ЄВРОПІШТА



Абрам Манович  
Abram Manovich



Alexander Tyshler

Олександр Тишлер



El Lissitzky

Ель-Лисицький



Solomon Nitkine  
Соломон Ніткін



קולטור-ליגע  
**КУЛЬТУР-ЛІГА**

**ХУДОЖНІЙ АВАНГАРД**

1910-1920-е роки



Robert Falk

Роберт Фальк



Давид Штеренберг

David Shterenberg



Joseph Chaikov



**KULTUR-LIGE**

Artistic Avant-Garde

of the **1910s**  
and the **1920s**



Marc Chagall

Marc Chagall



Rabinovich Isak  
Isak Rabinovich



Борис Аронсон



Йосиф Чайков



Марк Епштейн

Марк Епштейн

Mark Epstein

Mark Epstein



P

KYIV КИЇВ



5768 / 2007

ДУХ І ЛІТЕРА  
SPIRIT AND LETTER

## Подяка

Дирекціям та працівникам музеїв-учасників проекту та власникам приватних колекцій;

Посольству Франції в Україні й особисто Його Високоповажності панові Жану-Полю Везіану, Послові Франції в Україні, пані Аїші Керубі, Радникові з питань культури та співробітництва та панові Матьє Ардену, директору Французького культурного центру;

Директору Центру Європейських гуманітарних досліджень Національного університету «Києво-Могилянська академія» Костянтину Сігову;

Працівникам Центру досліджень історії та культури східноєвропейського єврейства та Інституту юдаїки Едуардові Грінбергу, Тамарі Жук, Грині Климовій, Світлані Невдащенко та Ользі Яковлевій;

Працівникам Відділу фондів юдаїки НБУВ Ользі Горшихиній та Ганні Ривкіній;

Заступникові Директора Музею мистецтва та історії юдаїзму (Париж) Наталі Хазан;

Вадимові Алцкану, Титові Геврику, Ользі Лагутенко, Богдані Козаченко, Наталії Платоновій, Олександрії Росетті, Євгенії Соротокіній та Світлані Шевченко



## We thank officially

Boards of directors and personnel of the museums-participants of the projects and private collectors;

Embassy of France in Ukraine and personally to His Excellency Jean-Paul Veziant, Ambassador of France in Ukraine, to Ms Aïcha Kherroubi, Cultural Counsellor, Mr Matthieu Ardin, Director of French Cultural Center;

Director of the Center for European Humanitarian Studies of the National University of "Kyiv-Mohyla Academy";

Research fellows of the Center for Studies of the History and Culture of East European Jews and of the Institute of Judaica Eduard Grinberg, Iryna Klymova, Svitlana Nevdashchenko, Olga Yakovleva and Tamara Zhuk;

Research fellows of the Department of Judaica of VNLU Olha Horshykhina and Hanna Ryvkina;

Vice-director of Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme Nathalie Hazan;

Vadim Altskan, Titus D. Hewryk, Bohdana Kozachenko, Olha Lahutenko, Natalia Platonova, Alexandria Rossetti, Eugenia Sorotokin, Svitlana Shevchenko



קולטור-ליגע

ХУДОЖНІЙ АВАНГАРД 1910-1920-х РОКІВ



**KULTUR-LIGE**

ARTISTIC AVANT-GARDE  
of the 1910s and the 1920s



ΔΥΧ Ι ΛΙΤΕΡΑ  
SPIRIT AND LETTER

1910 2007 11/17

**National Museum of Art of Ukraine**  
**Center for Studies of the History**  
**and Culture of East European Jews**  
**of National University**  
**«Kyiv-Mohyla Academy»**  
**The Vernadsky National Library**  
**of Ukraine**

**Національний художній музей України**  
**Центр досліджень історії та культури**  
**східноєвропейського єврейства**  
**Національного університету**  
**«Києво-Могилянська академія»**  
**Національна бібліотека України імені**  
**В. І. Вернадського**

Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, Paris  
Kyiv Museum of Russian Art  
Donetsk Museum of Art  
The Vereshchagin Museum of Art, Mykolaiv  
Chernivtsi Museum of Art  
The Lev Drobiazko Collection, Kyiv  
The Ihor Dychenko Collection, Kyiv  
The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

Музей мистецтва та історії юдаїзму (Париж)  
Київський музей російського мистецтва  
Донецький художній музей  
Миколаївський художній музей ім. В. В. Верещагіна  
Чернівецький художній музей  
Колекція Ігоря Диченка (Київ)  
Колекція Лева Дроб'язка (Київ)  
Колекція Гілея Казовського (Єрусалим)  
Колекція Ярона Лавітца (Неве Ярак, Ізраїль)

Edited by **Hillel Kazovsky**  
Project Director **Leonid Finberg**  
Scholarly editors  
**Stepan Zakharkin, Irina Sergeyeva**  
Designer **Pinhas (Pavlo) Fishel**  
Catalogue compiled by **Natalia**  
**Shchekoldina**  
Bio-bibliographic information about  
the artists **Hillel Kazovsky,**  
**Margarita Iegorchenko**  
Project coordinator  
**Oleksandra Mezhevikina**

Упорядник **Гілея Казовський**  
Керівник проекту **Леонід Фінберг**  
Наукові редактори  
**Степан Захаркін, Ірина Сергєєва**  
Художник **Пінхас (Павло) Фішель**  
Укладач каталогу **Наталія Щеколдіна**  
Бібліографічні  
довідки про художників  
**Гілея Казовський, Маргарита**  
**Егорченко**  
Координатор проекту  
**Олександра Межевікіна**

**Видання здійснене**  
**за фінансової підтримки**  
**фонду «Надав» (Ізраїль)**  
**та Євразійського**  
**єврейського конгресу**

**The edition is published**  
**with support**  
**of the «Nadav» Foundation**  
**(Israel) and Euro-Asian**  
**Jewish Congress**



## Contents

## Зміст

<b>Introduction</b>	<b>4</b>	<b>Вступне слово</b>
<b>The Phenomenon of Kultur-Lige</b>		<b>Феномен Культур-Ліги</b>
<i>Hillel Kazovsky</i>	<b>24</b>	<i>Гілень Казовський</i>
The Phenomenon of Kultur-Lige		Феномен Культур-Ліги
<i>Olha Lahutenko</i>	<b>38</b>	<i>Ольга Лагутенко</i>
Mark Epstein		Марк Епштейн
<i>Marina Dmitrieva</i>	<b>48</b>	<i>Маріна Дмитрієва</i>
From Ethnography to Aesthetics: Theoretical Inheritance of Kultur-Lige and Jewish Artistic Discourse		Від етнографії до естетики: теоретична спадщина Культур-Ліги та єврейський художній дискурс
<b>Programmatic texts of Kultur-Lige</b>		<b>Програмові тексти Культур-Ліги</b>
<i>Issachar-Ber Ryback, Boris Aronson</i>	<b>64</b>	<i>Ісахар-Бер Рибак, Борис Аронсон</i>
Paths of Jewish painting		Шляхи єврейського живопису
What is Kultur-Lige?	<b>75</b>	Що таке Культур-Ліга?
<Foreword to the Kultur-Lige First Exhibition catalogue>	<b>78</b>	<Передмова до каталогу першої виставки «Культур-Ліги»>
<b>Artists of Kultur-Lige</b>	<b>82</b>	<b>Художники Культур-Ліги</b>
<b>Documents of Kultur-Lige</b>	<b>196</b>	<b>Донументи Культур-Ліги</b>
<b>Catalogue</b>	<b>204</b>	<b>Каталог</b>

The Kultur-Lige Art Section, which existed in Kyiv from 1918 to 1921, was a bright page in the development of Jewish art in Ukraine. It was followed later by a range of associations of the same name in Moscow, Warsaw, Chernivtsi, Chişinău, Kaunas, Vilnius, New York and Chicago. Kyiv's Art Section gathered artists, whose names today are among the renowned masters of Avant-Garde art of the 20th century. The core of the Kultur-Lige Art Section, founded in Kyiv at the end of 1917, was formed by Mark Epstein, Alexander Tyshler, Nissou Shifrin, Joseph Elman, Issachar-Ber Ryback, Boris Aronson, Isaac Rabichev. Among its participants were also Marc Chagall, El Lissitzky, Solomon Nikritin, Joseph Chaikov, Sarra Shor, Abram Manevich. In the early 1920s, masters of graphic art, members of the Kultur-Lige in Kyiv, who were working on illustrations for Jewish books, succeeded to create a distinctive national Jewish style. This phenomenon was noted by contemporaries, and it was confirmed by the distance of time as well. In 1922, the Art Section of Moscow Kultur-Lige was organized, it included former Kyivites. Among the artists in the Moscow Section were such known masters as Nathan Altman, Marc Chagall, Robert Falk, Isaac Rabinovich, Solomon Nikritin, Alexander Labas, Alexander Tyshler, David Shterenberg. The Moscow Section existed till 1925. Works of Kyiv-based and Moscow-based Kultur-Lige artists represented a variety of styles – from Cubism, Futurism and Expressionism to Neo-Classicism – and were renowned for their originality and refinement. To this day they were known only to the specialists, they remain an unknown phenomenon to the wide circle of admirers of art. Our exposition "The Kultur-Lige: Artistic Avant-Garde of the 1910s and the 1920s" and the present catalogue will extend our cultural horizons regarding the artistic processes of post-revolutionary decade. Ukrainian culture of this period shone with diversity and was enriched by national traditions of different peoples who lived on this land and found embodiment in it. The art of Ukraine demonstrated tolerance to coexistence of various ethnic styles. In 2003, the National Museum of Art of Ukraine and the Institute of Judaica agreed to organize a joint exhibition of world renowned Kultur-Lige artists. The Institute of Judaica grew into the Center for Studies of the History and Culture of East European Jews, and we are pleased to proceed with realization of our long plans. The purpose of our project is to reveal the phenomenon of the Kultur-Lige in the context of Ukrainian cultural development. Art does not exist in the enclosed space, it aspires to mutual enrichment. Members of Kultur-Lige – talented painters and sculptors – constituted a separate layer of culture in which an appeal to traditions and search of new Avant-Garde forms united. The display of their works on the background of documents, photo materials, posters, which convey the atmosphere of stormy post-revolutionary years, the fervor of revival of national language and culture, enables one to feel the phenomenon of dynamics in variegated displays. Kyiv was the Kultur-Lige's main center, a city where it was born. The creative legacy of participants of this association is held by the National Museum of Art of Ukraine. Among these are the best works of Abram Manevich and the largest collection of Mark Epstein's graphics. During years of independence, interest in the art of Ukrainian Avant-Garde extraordinarily grew in foreign countries. Lately this interest reached its peak due to successful exhibition projects organized by the Museum in Canada and United States – "The Phenomenon of Ukrainian Avant-Garde" (2001-2002) and "Ukrainian Modernism" (2006-2007). We hope that the joint project of the National Museum of Art of Ukraine and the Center of the Research of History and Culture of East European Jews, the exhibition "Kultur-Lige: Artistic Avant-Garde of the 1910s and the 1920s", will reach the same success and international resonance.

---

Anatolii Melnyk

*General Director of the National Museum of Art of Ukraine*

---



Діяльність Художньої секції Культур-Ліги, яка існувала в Києві у 1918–1921 роках, стала яскравим явищем у розвитку єврейського мистецтва в Україні. Секція згуртувала навколо себе майстрів, чії імена вписано до історії світового авангардного мистецтва ХХ століття. Ядро секції склали Марк Епштейн, Олександр Тишлер, Нісон Шифрін, Йосеф Ельман, Ісахар-Бер Рибак, Борис Аронсон, Ісак Рабичев. У її роботі брали участь Марк Шагал, Ель Лисицький, Соломон Нікрітін, Йосеф Чайков, Сара Шор, Абрам Маневич. Упродовж недовгого періоду – початку 1920-х років – майстрам графіки, які працювали над оформленням єврейської книжки в Києві при видавництві Культур-Ліги, вдалося створити впізнаваний національний стиль. Цей феномен помітили вже сучасники; слухність їхніх оцінок підтвердив час. 1922 року було зорганізовано Художню секцію московської Культур-Ліги, до якої увійшли й колишні кияни. Серед учасників секції – відомі майстри: Натан Альтман, Марк Шагал, Роберт Фальк, Ісак Рабинович, Соломон Нікрітін, Александр Лабас, Александр Тишлер, Давид Штеренберг. Московська секція проіснувала до 1925 року. Творчість художників київської і московської Культур-Ліги, що представляє різні напрями – від кубізму, футуризму й експресіонізму до неокласицизму, – приваблює своєю високою досконалістю. Дотепер про неї знають переважно фахівці, для широкого кола шанувальників мистецтва вона залишається невідомим явищем. Виставка «Культур-Ліга: художній авангард 1910–1920-х років» і цей альбом мають розширити горизонти нашого розуміння мистецьких процесів пореволюційного десятиліття. Українська культура тієї доби була розмаїтою, в ній втілювалися національні традиції різних народів, які мешкали на цій землі. Мистецтво України демонструвало толерантне співіснування різноманітних національних стилів. Національний художній музей України та Інститут юдаїки 2003 року дійшли згоди щодо здійснення спільного проекту – виставки доробку блискучої плеяди художників Культур-Ліги. Цей проект набував з плином часу дедалі більшого масштабу. Наступником Інституту юдаїки в цій справі став Центр досліджень історії та культури східноєвропейського єврейства Національного університету «Києво-Могилянська академія», і нині ми спільними зусиллями зrealізуємо наш задум. Метою проекту є розкриття феномену Культур-Ліги в контексті розвитку української культури. Мистецтво не існує в замкненому просторі, воно прагне до взаємозбагачення. Митці, які належали до Культур-Ліги, – талановиті художники, скульптори, – склали окремий прошарок культури, в якому поєдналися звернення до традицій і пошук нових авангардних форм вираження. Показ їхніх творів на тлі документальних матеріалів, які передають атмосферу бурхливих пореволюційних років, пафос відродження національної мови та культури, дає змогу відчутти явище в динаміці, у строкатості виявів. Київ був головним осередком Культур-Ліги, містом, де вона виникла. У Національному художньому музеї України зберігається творча спадщина її майстрів, у його колекції – найкращі твори Абрама Маневича, найбільша збірка графіки Марка Епштейна. За часів незалежності України у зарубіжних країнах надзвичайно зріс інтерес до мистецтва українського авангарду. Останнім часом цей інтерес досяг апогею завдяки успішним проектам, що їх зrealізував Національний художній музей України в Канаді і США – «Феномен українського авангарду» (2001–2002) та «Український модернізм» (2006–2007). Сподіваюся, спільний проект музею та Центру досліджень історії та культури східноєвропейського єврейства «Культур-Ліга: художній авангард 1910–1920-х років» очікує аналогічний успіх і міжнародний резонанс.

---

Анатолій Мельник

Генеральний директор Національного художнього музею України

---



The unearthing of folk memory into the present world is a fight for the restoration of cultural values.

In the post-Communist era, it is crucial to return to the Judeo-Christian roots of European civilization. This transition is extremely hard, as it pleads many changes: our way of life, conception of history, scholarly standards, publishing, museum practice, etc. During the time that passed since the overthrow of Soviet power, much has already been accomplished.

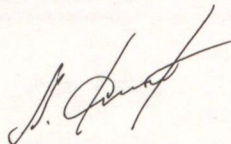
Thousands of previously unavailable volumes of both a world and national heritage have been published. Readers have been reunited with the glory of great historians, philosophers, artists and political figures. Currently, political activism, the judicial system, and free media are taking hold. In my opinion, these ideals create a framework for the renewal of national (as well as Jewish) cultures to take place. Along with other communities, we gather the historical and cultural treasures without which neither our own lives nor those of future generations can function. The actions of the Kultur-Lige are a highlight of Jewish culture in Ukraine. Although its achievements were forgotten and neglected, we must revisit these memories. Jewish educational organizations, theaters and publishing businesses holistically served millions of people who quenched for knowledge and self-awareness in their culture. This historical phenomenon calls for more serious research. However, a step forward has already been taken: the researcher Hillel Kazovsky (Jerusalem) wrote one of the first books on the Kultur-Lige artists. It gave the initial push to organize an exhibit in the National Museum of Art of Ukraine. We discover the brilliant works of prominent masters, who are not presently associated with Kyiv and Ukraine. However, most of the following worked in Kyiv: Marc Chagall, El Lissitzky, Mark Epstein, Sarra Shor, Joseph Chaikov, Isaac Rabinovich, Issachar-Ber Ryback and David Shterenberg. In 1918, 40% of all books in Yiddish that were circulated through the former Russian Empire were published here. Books with illustrations by these artists became rarities and are kept in the largest libraries of the world. The paintings and graphic works of the Kultur-Lige artists in this exhibition were collected from museums and private collections, and are masterpieces of the early 20th century. The Kultur-Liga took important steps forward in art education. In the early 1900's, it created a museum in Kiev and was able to show works of Brueghel, Picasso, Miró, Chagall, Lentulov, etc. The showcase of such prominent artists seems unbelievable, but it took place. I am very pleased that we are now able to present the artistic endeavors of the Kultur-Lige to our generation, collect the works that have been dispersed throughout the world, and announce the return of the Kultur-Lige to our cultural memory. I would like to thank all of those who contributed to this event: the museum workers and librarians, the collectors who saved these works, the art historians, the patrons who assisted the organization of the exhibition, my colleagues who prepared the exhibition and album, and most of all, the National Museum of Art of Ukraine, which gave their halls, funds, professionalism, and goodwill to the exhibit.

---

**Leonid Finberg**

*Director of the Center for Studies of the History  
and Culture of East European Jews*

---





**Б о р о т ь б а**  
за пам'ять народу водночас  
є боротьбою за цінності людського духу.

Повернення в лоно європейської цивілізації, до єврейсько-християнських цінностей є чи не найголовнішим процесом у нашому посткомуністичному бутті. Він надзвичайно важкий, бо вимагає багатьох змін: побуту, концепції історії, шкільництва, видавничої практики, музейництва тощо. Впродовж кількох десятиліть, що минули від часів повалення радянського режиму, зроблено чимало. Видано тисячі раніше недосяжних для нас книжок із царини світової та вітчизняної культури, читачам повернуто славетні імена і твори великих істориків, філософів, митців, політичних діячів. Розвивається проєвропейське політичне життя, судова система, вільні медіа.

В цих межах, на мою думку, відбувається і відновлення національних культур, серед них і єврейської. Так само, як інші спільноти, ми збираємо свою історичну та культурну спадщину, без якої не уявляємо формування нових поколінь і власного повноцінного життя. Діяльність Культур-Ліги – яскрава сторінка єврейської історії та культури України, з відомих причин забута й занедбана, конче потребує повернення до пам'яті народу. Єврейські школи та просвіта, театральна діяльність, видавнича справа – все це охоплювало мільйони людей, що прагли знань, освіти, культури. Ці сторінки історії ще чекають на дослідників. Проте дещо вже зроблено: дослідник Гілень Казовський (Єрусалим) написав одну з перших книжок про художників Культур-Ліги, котра й дала головний поштовх до організації виставки в Національному художньому музеї України. Ми відкриваємо для себе і сучасників блискучі твори визначних майстрів, яких нині майже не пов'язують із Києвом та Україною. Марк Шагал, Ель Лисицький, Марк Епштейн, Сара Шор, Йосеф Чайков, Ісак Рабинович, Ісахар-Бер Рибак, Давид Штеренберг – більшість їх працювали в Києві. Тут 1918 року виходило 40% усіх книжок їдишем, які поширювалися теренами колишньої Російської імперії. Видання з ілюстраціями названих митців стали раритетами і зберігаються в найбільших бібліотеках світу. Малярські та графічні твори художників Культур-Ліги, що їх ми збрали з п'ятнадцяти музеїв і приватних збірок, належать до вершин світового мистецтва початку ХХ століття. А повідомлення газети 1918 року про відкриття в Києві музею Культур-Ліги, в якому експоновано твори Брейгеля, Пікассо, Міро, Шагала, Лентулова та інших, здаються неймовірними. Але це було! Я дуже радий, що нині ми можемо представити мистецькі шедеври Культур-Ліги сучасникам, зібрати розпорочені по світах твори і ствердити: Культур-Ліга повертається до нашої культури і пам'яті. Хочеться подякувати за це всім причетним до нашої спільної справи: музейникам і бібліотекарям, колекціонерам, які зберегли ці твори, дослідникам, котрі їх описали, меценатам, які сприяли організації виставки, моїм колегам, котрі готували виставку й альбом Культур-Ліги, і насамперед Національному художньому музеєві України, що надав для виставки власні зали й фонди, та його професійним і доброзичливим працівникам.

---

**Леонід Фінберг**

*Директор Центру досліджень історії та культури  
східноєвропейського єврейства Національного університету  
«Києво-Могилянська академія»*

---



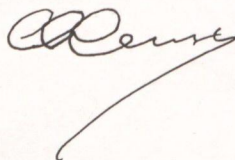
The contemporary academic and artistic activities in Ukraine are rich in important events: exhibitions, scholarly conferences and new publications. But even in this setting the exhibition "Kultur-Lige: Artistic Avant-Garde of the 1910s and the 1920s" can be considered as a milestone. Selected works of art from different museums, libraries and private collections of Ukraine, France, Israel and Russia are exhibited. At the beginning of this challenging project, we aimed to show all aspects of the Kultur-Lige's activities, as full and broad as possible. We desired to show to Ukrainian and world audience the value and achievements of its ideologists and participants. The Kultur-Lige left noticeable trace not only in Jewish history and culture. Neither Ukrainian nor European Avant-Garde of the first quarter of the 20th century could be imagined without members of its Art Section. It had an important impact on development of stage, music, decorative arts and book illustration. The central idea, around which prominent figures of world culture gathered, such as poets and writers David Bergelson, David Hofstein, Der Nister, artists El Lissitzky, Abram Manevich, Marc Chagall, Josef Chaikov, Solomon Nikritin, Issachar-Ber Ryback, Nathan Altman, theatrical figures Yehezkiel Dobrushyn and Oleksii Hrabovskiy, composers and musicologists Alexander Krein and Moses Beregovsky, was new national culture of which the main feature was Yiddish language, and the second characteristic was democratic character of activity. Language was considered by all members of the association not as just a communicative means, but at that time, as the integral cultural phenomenon, which was represented in all spheres of creative activities of East European Jews. Practical embodiments of this idea – consolidation of forces in development of the Jewish culture in its widest meaning – became a system of institutions which entered in the organizational structure of the Kultur-Lige as its sections. By autumn 1918, educational, publishing, library, music, theatrical, literary and art sections were functioning; by the beginning of 1919, archival and statistic sections were working; publishing house, book distribution network and specialized magazines were also created. The Kultur-Lige, which had been working during 10 years not only in Ukraine but also in all main Jewish centers of Eastern Europe, despite short period of its existence, influenced many figures of Ukrainian and Jewish culture and left a noticeable mark on the history of Jews in particular and on the world cultural process in general. As Shemarya Gorelik wrote: "National art and literature are possible, and they are our salvation! Art is not detached from life, art is life, art – if it is national art, protects, rescues from spiritual death." Without knowledge and understanding of history and culture subsequent development of any society is impossible, without understanding the soul of people the coexistence of different ethnic communities is impossible. Showing to Ukrainian public creative achievements of the Kultur-Lige, we hope to undertake one more step to ethnic understanding, to open and bring to the attention of those that care, another bright page of Ukrainian history.

---

**Oleksii Onyshchenko**

*General Director of the Vernadsky National Library  
of Ukraine, full member of the National Academy  
of Sciences of Ukraine*

---



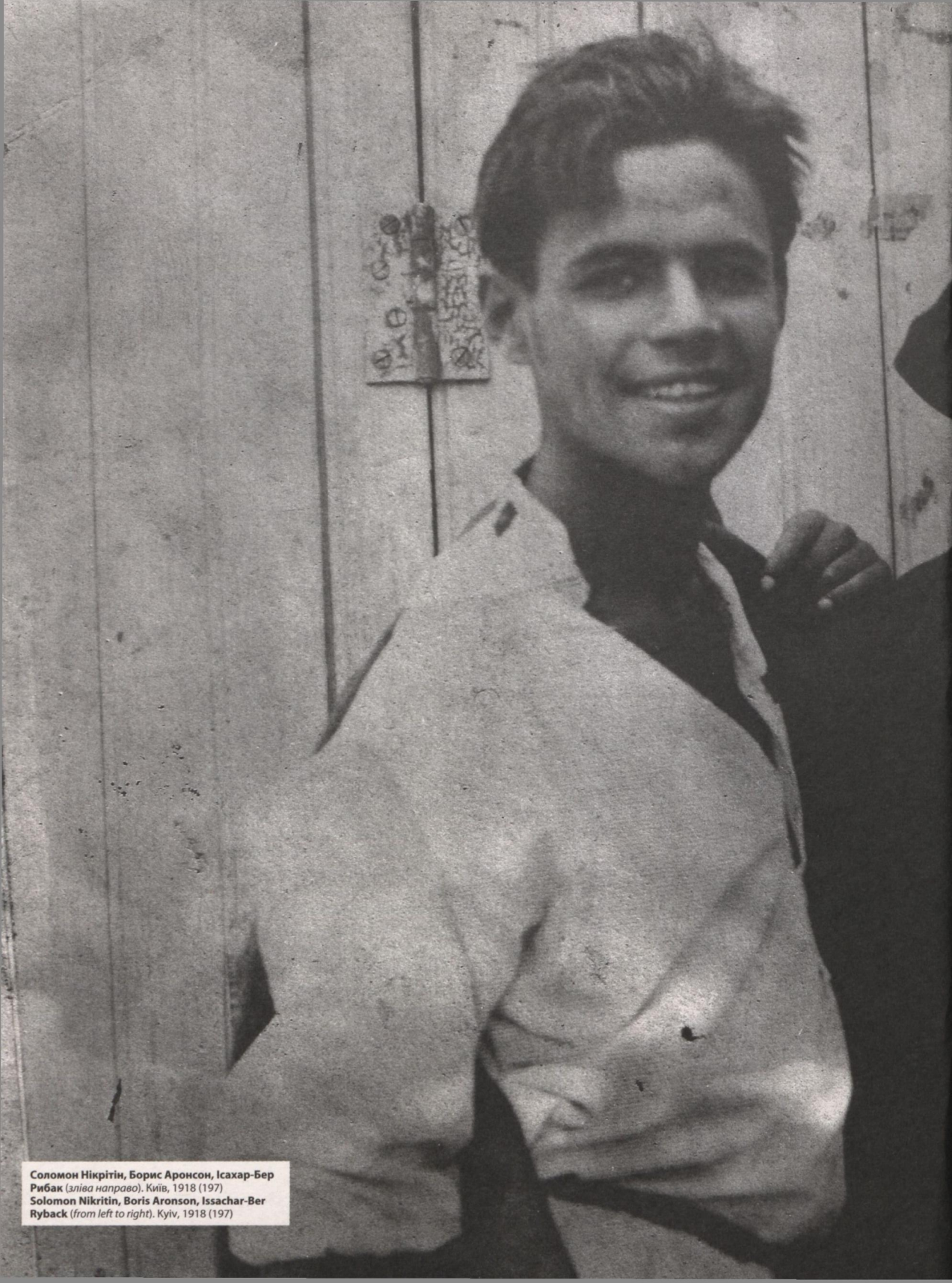
Сучасне мистецьке й наукове життя України рясніє значними подіями: виставками, конференціями, новими виданнями. Але навіть у такій насиченості виставка й альбом «Культур-Ліга: художній авангард 1910-1920-х років» є явищами неординарними: під одним дахом і під однією обкладинкою зібрано винятковий мистецький доробок із музеїв, бібліотек і приватних колекцій України, Франції, Ізраїлю та Росії. Розпочинаючи працю над цим великим проектом, ми ставили перед собою завдання якнайширше і якнайповніше показати всі грані Культур-Ліги, розкрити для українського і світового загалу значення і надбання її ідеологів та учасників. Адже Культур-Ліга залишила по собі значний слід не лише у єврейській історії та культурі: без учасників її художньої секції неможливо уявити ані українського, ані європейського авангарду першої чверті ХХ століття. Не менший вплив справила вона і на розвиток театрального, музичного та книжкового мистецтва. Провідною ідеєю, навколо якої згуртувалися й працювали такі видатні постаті світової культури, як поети і прозаїки Давид Бергельсон, Давид Гофштейн, Дер Ністер, художники Ель Лисицький, Абрам Маневич, Марк Шагал, Йосеф Чайков, Соломон Нікрітін, Ісахар-Бер Рибак, Натан Альтман, театральні діячі Єхізікель Добрушин та Олексій Грабовський, композитори й музикознавці Олександр Крейн та Мойсей Береговський, була ідея нової національної культури. Першою ознакою цієї культури був ідиш, а другою – демократичний характер діяльності. Мову всі учасники об'єднання розглядали не просто як комунікативний засіб, а як цілісний культурний феномен – це відбилося у всіх сферах творчої діяльності східноєвропейського єврейства. Практичним втіленням ідеї консолідації сил для розвитку єврейської культури у найширшому її розумінні стала система інституцій, які у вигляді секцій увійшли до організаційної структури Культур-Ліги. На осінь 1918 року вже працювали освітянська, видавнича, бібліотечна, музична, театральна, літературна та художня секції, а з початку 1919 року – архівна та статистична; було створено власне видавництво, розвинено книготорговельну мережу і видання спеціалізованих журналів. Культур-Ліга, яка працювала впродовж 10 років не тільки в Україні, а й в усіх основних єврейських центрах Східної Європи, попри досить короткий час існування, потужно вплинула на багатьох діячів української та єврейської культури, залишила яскравий слід в історії єврейства зокрема та у світовому культурному процесі взагалі. Свого часу Шмар'ягу Горелік писав: «Національне мистецтво і література – можливі, у них – наше спасіння! Мистецтво не відокремлене від життя, мистецтво – це саме життя, мистецтво – якщо воно є національним мистецтвом, захищає, рядує від духовної загибелі». Без знання власної історії та культури неможливий подальший розвиток жодного суспільства, без розуміння душі народу неможливе співіснування різних етносів у державі. Представляючи українському загалу творчий доробок учасників Культур-Ліги, ми сподіваємося зробити ще один крок до між-етнічного порозуміння, відкрити і донести до кожного небайдужого ще одну яскраву сторінку загальноукраїнської історії.

---

**Олексій Онищенко**  
Генеральний директор Національної  
бібліотеки України ім. В. І. Вернадського,  
академік НАН України

---





**Соломон Нікрітін, Борис Аронсон, Ісахар-Бер  
Рибак** (зліва направо). Київ, 1918 (197)  
**Solomon Nikritin, Boris Aronson, Issachar-Ber  
Ryback** (from left to right). Kyiv, 1918 (197)





На виставці Художньої секції Культур-Ліги та учнів її художньої школи. Сидять у 2-му ряді: Давид Бубарев (2-й зліва); Марк Епштейн (4-й зліва); Йосеф Чайков (5-й зліва). Київ, весна 1922 року (200)  
At the Exhibition of the Kultur-Lige Art Section and of Students of Its Art School. Sitting in the second line: David Bubarev (the second from the left); Mark Epstein (the fourth from the left); Joseph Chaikov (the fifth from the left). Kyiv, Spring 1922 (200)



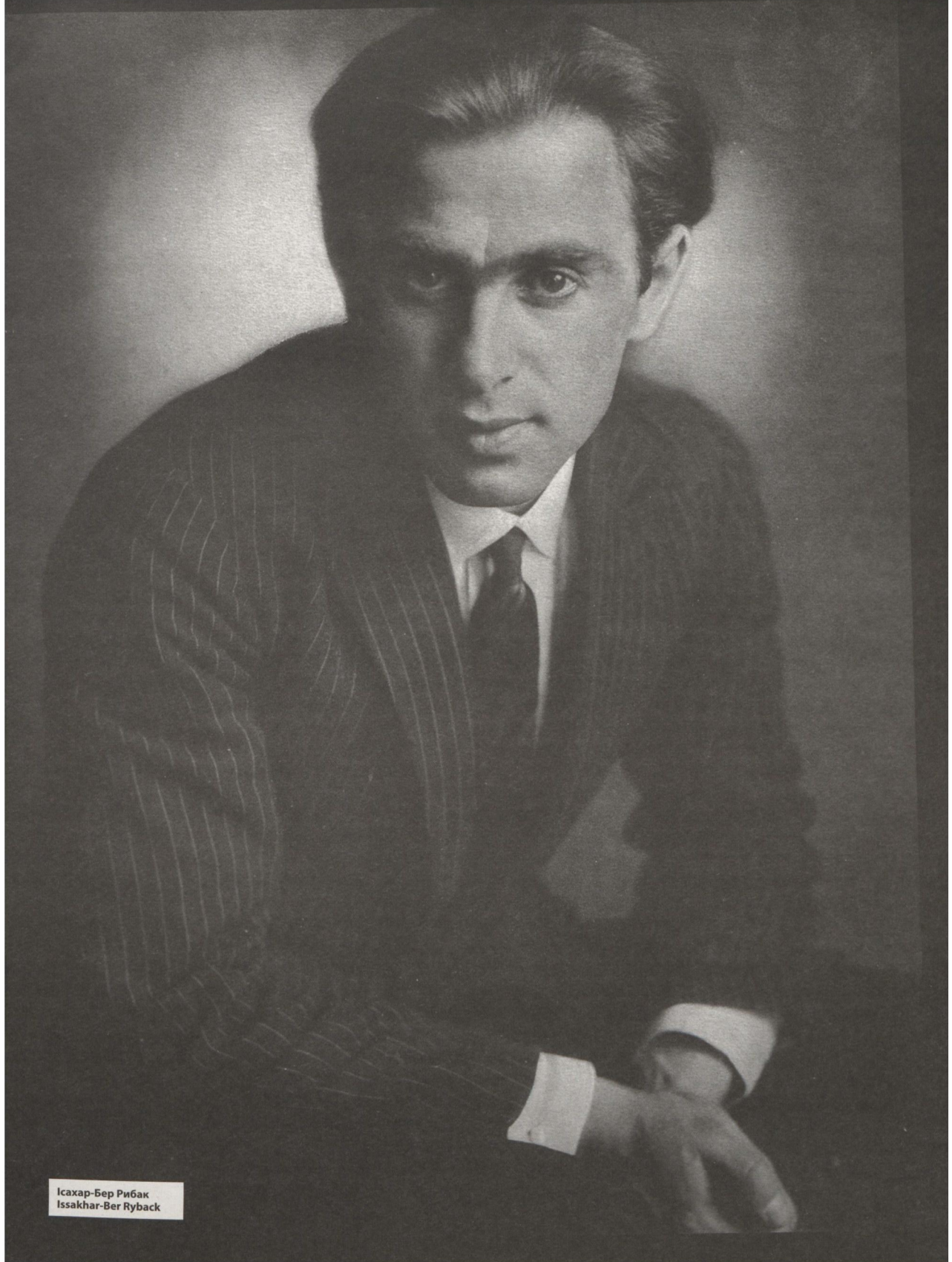
Викладачі та учні Єврейської художньо-промислової школи в Києві.  
Сидять: Марк Епштейн (у центрі); Раїса Марголіна (справа). Київ, кінець  
1920-х років (204)  
Teachers and Students of the Jewish Industrial Art School in Kyiv. Sitting:  
Mark Epstein (in the center); Raisa Margolina (to the right). Kyiv, late 1920s (204)



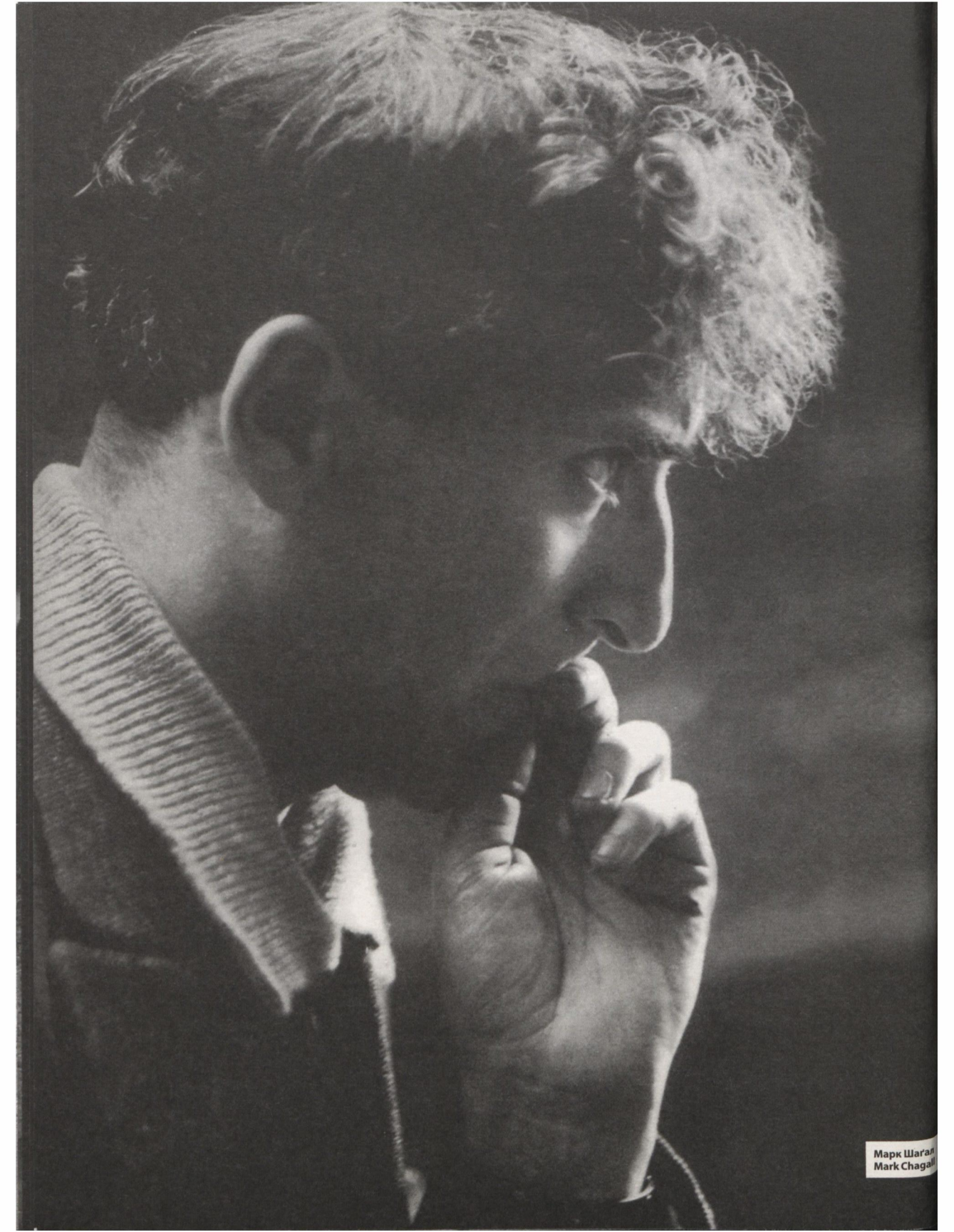




Натан Альтман  
Nathan Altman



Исахар-Бер Рибак  
Issakhar-Ber Ryback



Марк Шагал  
Mark Chagall

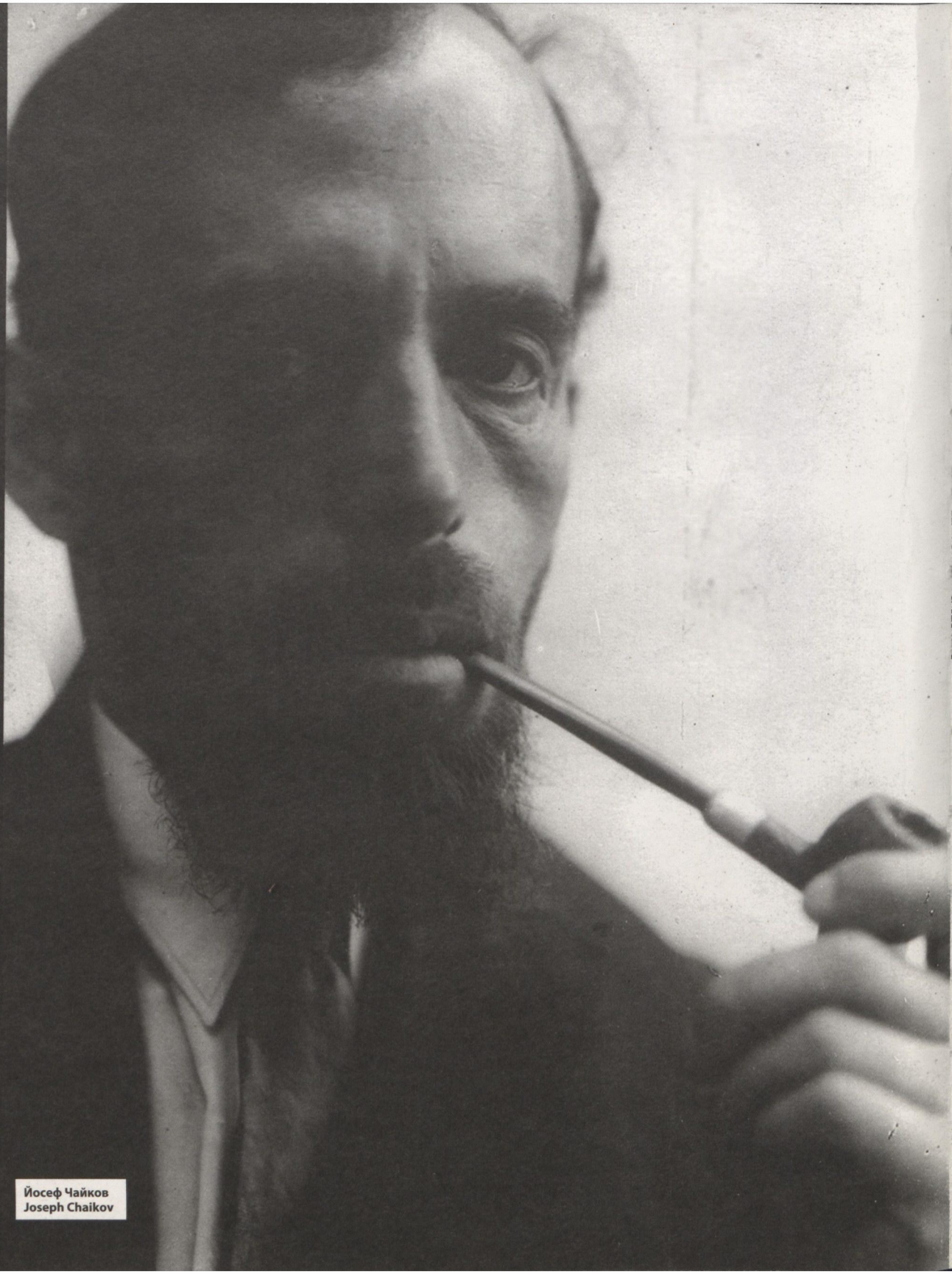


Борис Аронсон, Олександр Тишлер, Ісахар-Бер Рибак (зліва направо)  
Boris Aronson, Alexander Tyshler, Issachar-Ber Ryback (from left to right)

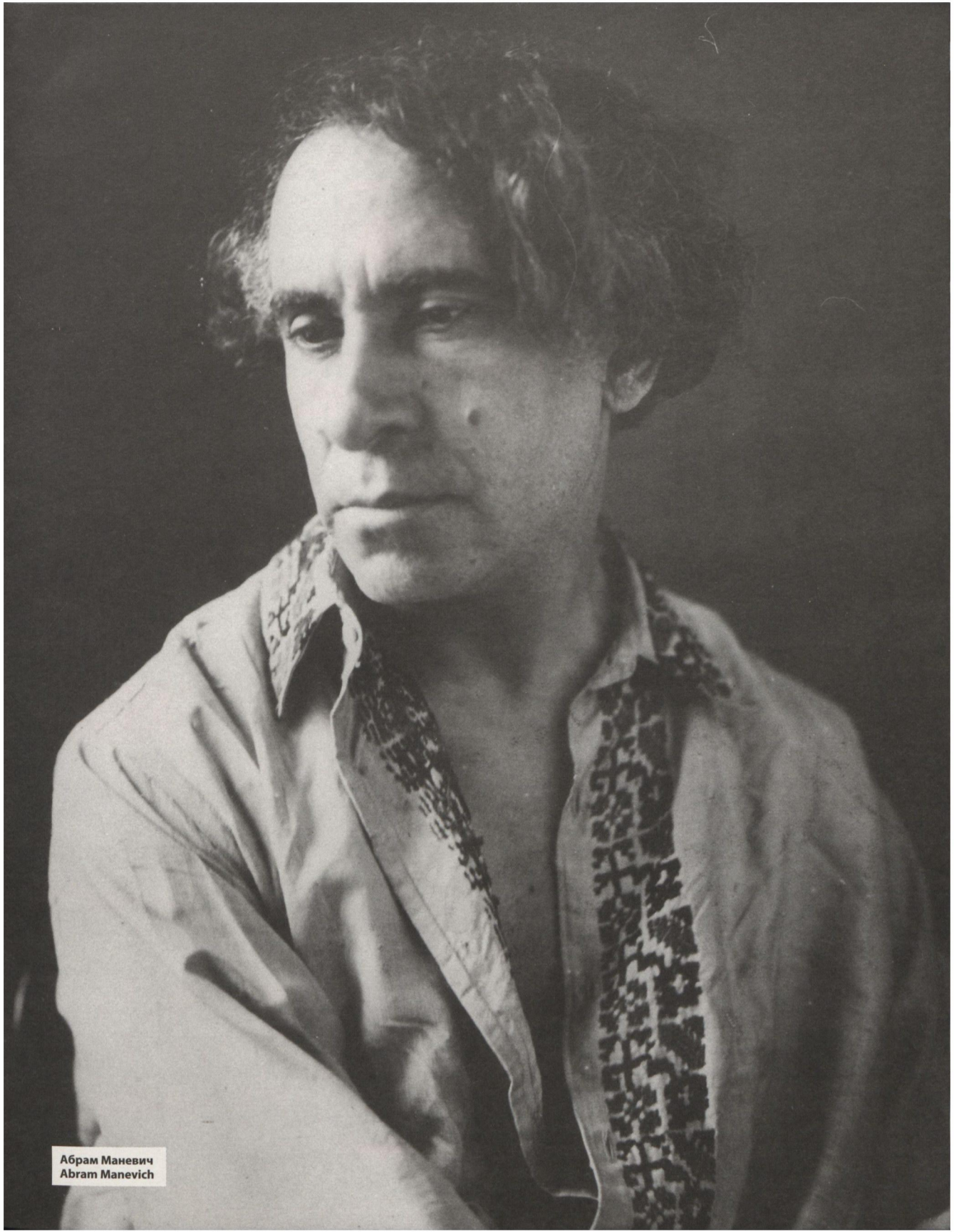
Йосеф Чайков  
Joseph Chaikov



Нісон Шифрін  
Nisson Shyfrin



Йосеф Чайков  
Joseph Chaikov



Абрам Маневич  
Abram Manevich

קדמור = ליגע

Гілень Казовський . ФЕНОМЕН КУЛЬТУР-ЛІГИ

Hillel Kazovsky. THE PHENOMENON OF KULTUR-LIGE

# Феномен

Ольга Лагутенко. МАРК ЕПШТЕЙН

Olha Lahutenko. MARK EPSTEIN

# Культур

Маріна Дмитрієва. ВІД ЕТНОГРАФІЇ ДО ЕСТЕТИКИ:  
теоретична спадщина Культур-Ліги  
та єврейський художній дискурс

Marina Dmitrieva. FROM ETHNOGRAPHY TO AESTHETICS:  
Theoretical Inheritance of Kultur-Lige  
and Jewish Artistic Discourse

THE

Phenomenon  
of Kultur-Lige

# Ліги



## THE PHENOMENON OF THE KULTUR-LIGE

In his memoirs, Avrom Golomb (1888-1982), a Jewish educator and outstanding national thinker, who lived in Kyiv from 1917 to 1921, recalls an episode that occurred in January 1918, during the Bolshevik revolution, when the Red Army started artillery bombing the capital of Ukraine:

I remember on a rainy day, when one could hear the bombardment, I was running, bent down low, along the Kuznechna, to the Jewish students' canteen. I saw Zelig Melamed (who died, lonely, in New York) who was shouting from a distance: "I've got it! I've got it!" What he had was a copy of the Kultur-Lige Statute in his pocket.\*

This news delighted Golomb so much that he, like Melamed, straightened up, forgetting, in the delight of the moment, the whistling of the bullets and the thunder of the cannons. The foundation of the Kultur-Lige signified for them the beginning of a new era in Jewish history and national culture. Even decades later, the powerful response this event raised in Golomb can still be heard.

Another close witness of the times was the poet Perets Markish (1895-1952), one of the acknowledged leaders of the Yiddish literary avant-garde. He participated in the founding of the original Kultur-Lige in Kyiv, but left it in 1920 after the Soviet takeover. He lived in Warsaw for a year, where he saw the efforts to expand the Kultur-Lige in Poland, and moved to Berlin. There, in 1922, Markish participated in the organization of the local Kultur-Lige and in the publication of the modernist magazine *Khaliastre* in Yiddish. In it he published a manifesto, presented in the form of a dialogue of Jewish intellectuals from Eastern Europe who met in Berlin. One of them is obviously the author's representative, a poet "whose pen writes not with ink but with blood, not on paper, but on human flesh itself." They meet, he says, "when the downtrodden Jewish nation and Yiddish culture are dying in broad daylight on the deserted streets of small towns, when the Temple wall is in flames, —And let me ask you, what about the high priests? The wise men?

—They went to Berlin, yearning to serve in a new Jewish temple, to create a new Yiddish culture, to build and impregnate a new land for the Jewish spirit... And when they came, they had to unpack the luggage salvaged from the Russian Egypt, so that Berlin would in no time turn into the only center of Jewish culture and Jewish spirit. And Berlin is to become Jerusalem when the Third temple will be constructed — Kultur-Lige!"\*\*

Markish likens himself and his co-workers to the high priests (*kohanim gdolim*) of the Third Temple of Jewish civilization, the spiritual temple of a new Jewish culture, embodied in the Kultur-Lige. Many of those active in maintaining the Kultur-Lige in different times have a similar view of it, highly-charged with emotion. In fact the League was not only the symbol of valiant hopes, daring ambitions and a thrilling Utopia, but also a source and initiator of outstanding deeds and achievements in different spheres of Jewish culture. The accomplishments of the Kultur-Lige in the development of Jewish education, the creation of a network of high-standard international Jewish schools, the development of literature and theater in Yiddish and of Jewish publishing, and in involving Jewish painters in the process of creating new Jewish culture are beyond doubt. All this became a

\* Avrom Golomb, *A khalber yorhundert yiddische dertsung* (Rio de Janeiro, 1957): 97 (in Yiddish).

\*\* Perets Markish, "Bizness: Moskve-Berlin," *Khaliastre*, 1 (1922): 62 (in Yiddish).

1  
Третій Універсал Української Центральної Ради (7 листопада 1917 р.). Київ: Типо-літографія «С. В. Кульженко», 1917. Сторінка з текстом польською мовою та їдишем.

The Third Universal of Ukrainian Tsentralna Rada (November 7, 1917). Kyiv: "S.V. Kulzhenko" Printing House, 1917. Page with text in Polish and in Yiddish

2  
Сто карбованців. Банкнота за ескізом Георгія Нарбута. 1917. Текст — українською, російською, польською мовами та їдишем

A hundred karbovanets. Banknote sketched by Heorhiy Narbut. 1917. The text is in Ukrainian, in Russian, in Polish and in Yiddish







## ФЕНОМЕН КУЛЬТУР-ЛІГИ

У своїх мемуарах Авром Голomb (1888–1982), один із найпомітніших діячів єврейської освіти першої половини ХХ ст. й оригінальний національний мислитель, який у 1917–1921 рр. мешкав у Києві, згадує прецікавий епізод. Подія, яку він описує, відбулася в січні 1918 року, коли в Києві почався більшовицький заколот і частини Червоної Армії почали артилерійський обстріл української столиці: «Пригадую: дощового дня, коли на вулицях уже лунали постріли, я біг, пригнувшись, Кузнечною до єврейської студентської кухні. Мені назустріч, знизу, підіймається Зеліг Меламед (помер на самоті в Нью-Йорку) і гукає здалеку: «Є! Готово!». У нього в кишені лежав статут Культур-Ліги\*». Ця новина викликала в Голomb таку радість, що він, як і Меламед, випростався, забувши про обережність і не зважаючи на пошвист куль і гуркіт канонади. Заснування Культур-Ліги означало для них початок нової ери в єврейській історії та національній культурі. І сила цього почуття не ослабла в пам'яті Голomb а й кілька десятиліть по тому.

Щоб повніше оцінити слушність цього твердження, варто звернутися до свідчення ще одного діяльного учасника Культур-Ліги, видатного єврейського поета Переца Маркіша (1895–1952). 1920 року він залишив Київ, де на той час уже утвердилася радянська влада, і, проживши близько року у Варшаві, переїхав до Берліна. Там 1922 року Маркіш, один із визнаних лідерів їдишського літературного авангарду, бере участь в організації Культур-Ліги й у виданні модерністського журналу «Халястре». У цьому часописі він, зокрема, опублікував статтю-маніфест у формі діалогу між єврейськими інтелектуалами зі Східної Європи, що зустрілися в Берліні. Один із них (alter ego автора) – поет, чие «перо пише не чорнилом, а кров'ю, і не на папері, а по живому тілу». Це, за його словами, відбувається тоді,

коли, «<...> нещасний єврейський народ і їдишська культура конають на вимерлих мовчазних вулицях містечок, <...> коли стіну Храму охоплено полум'ям.

– Дозвольте, але що ж первосвященики? Мудреці?

– Вони виїхали до Берліна, прагнучи служити в новому єврейському храмі, створити нову їдишську культуру, розбудувати та запліднити нові терени для єврейського духу <...> І подолавши цей шлях, вони мусять розпакувати весь багаж, вивезений з російського Єгипту <...> щоб цього разу Берлін нараз перетворився на одинокий центр єврейської культури та єврейського духу. І Берлін стане Єрусалимом тоді, коли буде споруджено Третій Храм – Культур-Лігу!»\*\*.

Отже, Маркіш порівнює себе та своїх однодумців із первосвящениками Третього Храму єврейської цивілізації, духовного храму нової єврейської культури, яким уважає Культур-Лігу. Більшості тих, хто співпрацював з організацією в різний час, також притаманний цей пафос. Справді, Культур-Ліга була символом не лише найсміливіших сподівань і зухвалих амбіцій, грандіозною, захопливою утопією, але й джерелом і рушієм видатних звершень і досягнень у різних сферах єврейської культури. Безсумнівні заслуги Культур-Ліги в розвитку національної освіти та створенні мережі єврейських шкіл, які відповідали високим міжнародним стандартам, у розквіті їдишської літератури й театру, видавничої справи, в залученні єврейських художників до розбудови нової національної культури, що стало

\* Авром Голomb. А хал бер йоргундерт їдише дерциунг. – Ріо де Жанейро, 1957. – С. 97. – Їдиш.

\*\* Перец Маркіш. Бізнес. Москва–Берлін // Халястре. – 1922. – Вил. 1. – С. 62. – Їдиш.

3



אוניווערסאל

פון דער אקראיאנער צענטראלער ראדע.

אוניווערסאל פון דער אקראיאנער צענטראלער ראדע. פון דער אקראיאנער צענטראלער ראדע. פון דער אקראיאנער צענטראלער ראדע. פון דער אקראיאנער צענטראלער ראדע.

3

Генеральный Секретаріат Української Центральної Ради. Сидять (зліва направо): Іван Стешенко, Федір Барановський, Володимир Винниченко, Сергій Єфремов, Симон Петлюра; стоять (зліва направо): Павло Христюк, Микола Стасюк, Борис Мартос. Фотографія. Київ, 1917

The General Secretariate of Ukrainian Tsentralna Rada. Sitting (from left to right): Ivan Steshenko, Fedir Baranovskyi, Volodymyr Vynnychenko, Serhii Iefremov and Symon Petliura; standing (from left to right): Pavlo Khrystiuk, Mykola Stasiuk and Boris Martos. Photograph. Kyiv, 1917

powerful impetus for creative work also after the Kultur-Lige was dismantled. At the same time, the Kultur-Lige may serve as an example of the paradoxes of historical memory in general and of Jewish memory in particular: today, despite its unquestionable role in the development of Jewish culture, the Kultur-Lige has been virtually forgotten. It is only recently that scholars have begun to study its history and ideology.

## History

The Kultur-Lige is the general title given to the Jewish social and cultural organizations existing in 1920s and 1930s in Eastern Europe, in countries of Western Europe and in America. The first Kultur-Lige was founded at the very beginning of 1918 in Kyiv in the period of Tsentralna Rada, to promote the development of all spheres of modern culture in Yiddish (education, literature and theater, arts and music), supported by the Ministry of Jewish Affairs and a coalition of Jewish socialist anti-Zionist parties (Bund and Fareinigte), as well as Poalei-Zion and Folkspartey (United Jewish Socialist Workers' Party). The very name – “League” – reflects the principles of its formation: the consolidation of all the forces – separate activists, social movements and political parties – for united action and achieving united goals.

The founding meeting of the Kultur-Lige was held in April 1918, at which the managing bodies were formed – the Central Committee and the Executive Bureau. In addition to the artists and writers – David Bergelson (1884-1952), Nahman Mayzil (1887-1966), Yehezkiel Dobrushin (1883-1953) and others – almost all the managers and leaders of the parties that formed the Lige were included: Wolf Lyatskiy-Bartoldi (1881-1940; from Folkspartey), Moishke Litvakov (1875-1939 from Fareinigte), Zrubavel (pseudonym of Yakov Vitkin, 1886-1967; from the left wing Poalei-Zion) and others. Moishke Zilberfarb (1876-1934; from Fareinigte), the first minister of Jewish affairs in the Rada's government, was elected as the head of the Kultur-Lige's Executive Bureau.

In the first several months the Kultur-Lige work confined itself to the sphere of Jewish culture as an additional organ of the Ministry of Jewish Affairs in areas of culture, for which the Ministry itself could not spare much attention or effort.

4

Група єврейських художників. Лежить: Ісахар-Бер Рибак; стоять: Марк Епштейн (1-й ряд, 1-й справа), Борис Аронсон (3-й ряд, 3-й зліва), Єхієзієль Добрушин (3-й ряд, 4-й зліва); сидить: Соломон Нікрітін (2-й ряд, 1-й справа). Фотографія. Київ, 1919. Збірка П'єля Казовського (Єрусалим)

A group of Jewish artists. Lying: Issachar-Ber Ryback; standing: Mark Epstein (the first line, first to the right), Boris Aronson (the third line, third to the left), Yehezkiel Dobrushin (the fourth line, fourth to the left); sitting: Solomon Nikritin (the second line, first to the right). Photograph. Kyiv, 1919. Collection of Hillel Kazovsky, Jerusalem



потужним імпульсом для їхньої творчості. Водночас Культур-Ліга стала сумним прикладом парадоксів історичної пам'яті загалом і єврейської пам'яті зокрема: сьогодні, попри значну роль, яку Культур-Ліга відіграла в розвитку єврейської культури, її практично забули. Лише нещодавно почали вивчати та реконструювати історію організації.

## Історія

Культур-Ліга (*ідити* Kultur-Lige; в українсько- та російськомовних документах – Єврейська культурна Ліга, Лига еврейской культуры) – назва, що поєднувала кілька громадсько-культурних організацій, які існували в 1920–1930-ті роки у Східній Європі, а також деяких країнах Західної Європи й Америки.



Культур-Лігу було засновано в Києві за доби Центральної Ради, на початку 1918 року, з метою сприяння розвитку всіх сфер тогочасної їдишської культури (освіти, літератури, театру, образотворчого мистецтва й музики) й завдяки підтримці Міністерства єврейських справ та коаліції єврейських соціалістичних антисіоністських партій (Бунду, Фарейніґте, Поалей-Ціону та Фолксспартей). Участь єврейських політичних організацій у створенні Культур-Ліги не випадкова. Вже в її назві міститься вказівка на принцип діяльності: «ліга» означає консолідацію, об'єднання всіх сил (окремих діячів, суспільних рухів і політичних партій) для розв'язання спільних задач і досягнення спільних цілей.

У квітні 1918 року відбулися установчі збори Культур-Ліги, на яких було започатковано керівні органи – Центральний комітет і Виконавче бюро. Крім письменників та митців – Давида Бергельсона (1884–1952), Нахмана Майзиля (1887–1966), Єгезкеля Добрушина (1883–1953) та ін. – сюди увійшли майже всі очільники партій, що заснували Культур-Лігу: Вольф Ляцький-Бартольдї (1881–1940) від Фолксспартей, Мойше Литваков (1875–1939?) від Фарейніґте, Зрубавел (псевдонім Якова Віткіна; 1886–1967) від лівої Поалей-Ціон та ін. Головою Виконавчого бюро обрали першого міністра єврейських справ в уряді Центральної Ради Мойше Зільберфарба (1876–1934), представника Фарейніґте.

У перші кілька місяців свого існування Культур-Ліга обмежувалася діяльністю в сфері єврейської культури й фактично була допоміжним органом Міністерства єврейських справ у тих її царинах, яким воно, з різних причин, не могло приділяти достатньо сил і уваги. За Гетьманату (квітень–листопад 1918 року) Культур-Ліга успадкувала не тільки фінансові активи зліквідованого новою владою міністерства та створених ним культурних закладів, але й багато його функцій і, фактично, перебрало на себе роль органу єврейської автономії в Україні. Її підтримали найбільші єврейські культурні організації та профспілки, котрі повністю сформували деякі з центральних підрозділів Культур-Ліги – «секції». Так, Українська демократична спілка єврейських (їдишських) учителів увійшла в організацію як її Шкільна секція, Всеросійська спілка єврейських артистів та хористів утворила Театральну секцію, а Товариство охорони здоров'я єврейського населення й Спілка єврейських фребелісток – Секцію дошкільного виховання. Були в структурі Культур-Ліги й інші секції: Художня, Музична, Літературна, Видавнича, Бібліотечна та Позашкільної освіти (для дорослих). На додачу до перелічених секцій Культур-Ліга створила у Києві також Центральну книгарню з бібліотечним колектором і Народний єврейський університет, студії в якому розпочалися восени 1918 року.

Культур-Ліга сконсолідувала майже всіх скількісь помітних діячів їдишської культури, єврейських науковців, політиків та митців, які перебували тоді в Україні. Так, до роботи Художньої секції долучилися більшість єврейських митців Києва – Марк Епштейн, Борис Аронсон, Соломон Нікритін, Олександр Тишлер, Абрам Маневич, Ісахар-Бер Рибак, Ісаак Рабинович, Ісаак Рабичев, а також ті, що приїхали сюди з різних місць – Йосеф Чайков, Сара Шор, Поліна Хентова, Еліезер Лисицький і Марк Шейхель. При секції було створено художню студію для дітей і дорослих і розпочато підготування до відкриття єврейського музею. Літературну секцію утворили учасники т. зв. Київської

5  
Мойсей Зільберфарб. Фотографія  
Moshe Zilberfarb. Photograph

6

After the abolition of the Ministry of Jewish Affairs under Hetman Skoropadski (April–November 1918), the Kultur-Lige inherited not only the Ministry's financial assets and cultural establishments, but in many ways also its functions. It turned to be the representative organ of Jewish autonomy in Ukraine. It was supported by the largest Jewish cultural organizations and trade unions, which formed the central organizational subdivisions of the Kultur-Lige – the “sections”. Thus the Ukrainian Democratic Union of Jewish Teachers in Yiddish Schools formed the School Section, the All-Russian Union of Jewish Actors and Choir Singers formed the Theater Section, and the Society of Health Care for the Jews and the Union of Jewish Freblisters formed the Section of Pre-School Education. Other sections included artistic, musical, literary, publishing and adult education. In addition to the sections listed above, a central bookstore opened in Kyiv, a library, and the People's Jewish University, which opened in the autumn of 1918.

The Kultur-Lige consolidated the work of practically all outstanding artists of Yiddish culture, Jewish researchers, politicians and painters of Ukraine. The majority of the Jewish painters in Kyiv were involved in the work of the Art Section – Mark Epstein, Boris Aronson, Solomon Nikritin, Alexander Tyshler, Abram Manevich, Issachar-Ber Ryback, Isaac Rabchev as well as Joseph Chaikov, Sarra Shor, Polina Khen-tova, Elieser Lissitzky and Mark Sheykhel, who moved to Kyiv. An artistic studio for children and adults was organized by the Section, and a Jewish museum was opened. The literary Section was founded by the so-called “Kyiv group” – modernists who wrote in Yiddish – Dobrushin, Bergelson, Der Nister (pseudonym of Pinhas Kaganovich; 1884-1950), David Hofstein (1889-1952), Perets Markish, Leib Kvitko (1890-1952), Nahman Mayzil and the critic Baal-Makhshoves (pseudonym of Isroel Issidor Eliashev; 1873-1924). The publishing Section included Jewish philologists and literary historians such as Nohum Shtif (1879-1934) and Zelig Kalmanovich (1885-1944). The school Section was headed by well-known theoreticians and practitioners of modern pedagogy such as Haim Shloime Kazdan (1883-1978) and Avrom Golomb, quoted in the opening to this survey. The most active members of the music Section were the musicologist, collector and researcher of Jewish folklore Mosey Beregovsky (1892-1961) and composer Michail Millner (1886-1953).

Due to the energetic involvement of the outstanding figures in all the fields, already by the summer of 1918 the Kultur-Lige had won a leading place in the Jewish social and cultural work. Branches of the Kultur-Lige were created in nearly one hundred towns and villages, where they operated schools, kindergartens, libraries and evening courses for adults, and organized drama studios and music circles. In Kyiv, an exemplary Jewish gymnasium taught in Yiddish, a Jewish teacher-training seminary and a music conservatory (Beregovsky was one of its managing directors) were founded. The importance and role of the Kultur-Lige were expressed by the fact that its representatives were in charge of the formation of the Department of People's Education in the Ministry of Jewish Affairs, restored during the short-lived Directory in Kyiv (November 1918–January 1919).

At the end of 1918 and the beginning of 1919 similar organizations began to appear outside Ukraine as well, following the example of the Kultur-Lige: in Petrograd, the Crimea, Minsk (supported by Ester Frumkina), Prodnø, Vilno (formed with the participation of S. An-sky; one of the leaders was the journalist and historian of Jewish literature, Zalman Reizen (1887-1939/41?) and in Bialystok. For some time the new organizations were formally considered branches of the central Kyiv Kultur-Lige, but they soon became independent. At the end of 1919 a Kultur-Lige was formed in Moscow, Rostov-on-the-Don and the Far-East Soviet republics (in Chita and Irkutsk), and in Harbin.





6

Інструкція щодо легалізації діяльності Культур-Ліги й щодо культурного фонду ім. Менделє Мойхер-Сфоріма, Перетца та Шолома Алейхема. Київ, 1918. Архів Інституту юдаїки (Київ)

Instruction about legalization of the Kultur-Lige's activity and about the Mendele Mocher Sforim, Peretz and Sholem Aleichem Cultural Foundation. Kyiv, 1918. Archives of the Institute of Judaica, Kyiv

групи – літератори-модерністи, які писали їдишем: Добрушин, Бергельсон, Дер Ністер (псевдонім Пінхаса Кагановича; 1884–1950?), Давид Гофштейн (1889–1952), Перец Маркіш, Лейб Квітко (1890–1952), Нахман Майзиль і критик Бал-Махшовес (псевдонім Ісрора Ісидора Ельяшева; 1873–1924). Театральну секцію очолював талановитий режисер і драматург Єгуда Лейб Баумволь (1892–1920). У Видавничій секції працювали знані єврейські філологи Нохум Штиф (1879–1934) і Зеліг Калманович (1885–1944). Діяльністю Шкільної секції керували визначні теоретики й практики тогочасної педагогіки Хаїм Шлойме Каздан (1883–1978) і Авром Голомб. Діяльними співробітниками Музичної секції були музикознавець, збирач і дослідник єврейського фольклору Мойсей Береговський (1892–1961) і композитор Михайло (Мойше) Мільнер (1886–1953).

Завдяки залученню найпомітніших і найактивніших діячів культури Культур-Ліга змогла розгорнути грандіозну роботу й уже до літа 1918 року здобула провідне становище в єврейському громадському й культурному житті. В цей час відділення Культур-Ліги було створено майже в ста містах і містечках України; вони керували школами, відкрили дитячі садки, вечірні курси для дорослих і бібліотеки, зорганізували драматичні студії та музичні гуртки. Лише в Києві під егідою й коштом Культур-Ліги було відкрито Зразкову єврейську гімназію, де викладали їдишем, семінарію для підготовки єврейських учителів та курси для навчання вихователек єврейських дитячих садочків (фребелісток). Вага й роль організації виявилися й у тому, що її представники сформували Департамент народної освіти в Міністерстві єврейських справ, відновленому в період короткого перебування Директорії в Києві (листопад 1918 року – січень 1919 року).

Наприкінці 1918 року – на початку 1919 року за зразком української Культур-Ліги з'явилися однойменні організації й за межами України: в Петрограді, Криму, Мінську (за підтримки Естері Фрумкіної), Гродні, Вільні (за участі С. Ан-ського, одним із керівників став знааний журналіст, історик єврейської літератури Залман Рейзен) і Білостоці. Певний час нові організації формально вважалися філіями центральної київської Культур-Ліги, але досить швидко здобули самостійність. Наприкінці 1919 року Культур-Ліги було створено в Москві, Ростові-на-Дону й Далекосхідній Радянській Республіці (Читі й Іркутську), а також у Харбіні.

Однак саме українська Культур-Ліга до середини 1920 року за масштабом і розмаїттям діяльності була найбільшою серед подібних організацій, що працювали деінде. До серпня 1920 року вона мала підтримку з боку радянської влади, яка, не довіряючи єврейським комуністам і не допускаючи їх на відповідальні посади в своїх установах, спиралася на Культур-Лігу в культурній роботі серед єврейського населення. Представники Культур-Ліги сформували майже всі єврейські культурні інституції, що їх створив новий режим, і керували їхньою працею. Водночас Культур-Лізі вдалося зберегти певну незалежність: вона залишалася самостійною організацією, провадячи власну діяльність, яку щедро субсидували з державного бюджету. Культур-Ліга видавала їдишські журнали: педагогічний (під егідою Шкільної секції) «Шул ун лебн», де викладалися новаторські ідеї й теорії, які багато в чому випередили розвиток сучасної педагогіки, і критико-бібліографічний (під егідою Видавничої та Літературної секції) «Біхер-вельт», котрий значно підвищив рівень єврейського книгознавства й бібліографії. Крім того, Культур-Ліга відкрила в Києві Єврейську музичну школу, одним із керівників якої став Береговський. На початку 1920 року було засновано однойменне видавництво, яке випускало широкий асортимент їдишських книжок. У цей час Культур-Ліга майже цілком відновила свої установи (школи, дитячі садочки, бібліотеки тощо) поза Києвом, котрі постраждали або навіть були знищені під час погромів, і таким чином розгорнула розмаїту культурно-освітню роботу на провінції.

Навесні 1920 року в Києві було відкрито першу виставку Художньої секції Культур-Ліги, що стала важливою подією культурного життя столиці. Виставку відвідали кілька тисяч людей; на ній відбувалися диспути за участі художників та літераторів, виголошувалися доповіді про сучасне єврейське мистецтво й культуру.

– Від другої половини 1920 року Євсекція КП(б)У, що в цей час зміцнила свої позиції, посилали кампанію дискредитації Культур-Ліги і витіснення з її керівництва некомуністичної більшості, прагнучи встановити контроль над

## Hillel Kazovsky. The Phenomenon of the Kultur-Lige

By the middle of 1920 the Ukrainian Kultur-Lige led in scale and variety of activities over other branches of the organization in other regions. During this time it enjoyed the support of the Soviet authorities, who, while distrustful of Jewish communists and excluding them from holding high office in the Soviet state institutions, encouraged the Kultur-Lige's cultural work among the Jewish population. The representatives of the Kultur-Lige formed almost all Jewish cultural institutions which, being set up by the new political regime, governed their work. The Kultur-Lige did manage to preserve some degree of autonomy, remaining an independent organization generously subsidized by the state. The Kultur-Lige published magazines in Yiddish: *Shul un lebn*, a pedagogical magazine (representing the School Section), which contained ideas and theories which in many respects anticipated the development of modern pedagogies; *Bikher-velt*, a critical and bibliographical magazine (Publishing and Literature Section), brought Jewish bibliography and theory of book manufacturing to higher standards. Jewish school of music was founded in Kyiv and Beregovsky became one of its directors. At the beginning of 1920s the Kultur-Lige Publishing House was established which issued a wide variety of books in Yiddish. By that time the Kultur-Lige had almost completely restored its institutions (schools, kindergartens, libraries etc.) around Kyiv which had been destroyed during the pogroms, and had started diverse cultural-educational activities in the provinces.

In the spring of 1920 the first exhibition of the Kultur-Lige Art Section opened in Kyiv. It was an important event in Ukrainian capital's cultural life. Thousands visited the exhibition. The painters and writers participated in regular disputes, and presented reports about modern Jewish art and culture.

From the second half of 1920s, the Jewish Section of Ukrainian Bolsheviks, having consolidated their power in Ukraine, aspired to take control of the Kultur-Lige, and started a campaign to discredit the organization and to exclude noncommunist members from its leadership. Consequently, in December that year, by agreement with Ukrainian party and state leadership, the Kultur-Lige was forcibly "communized": the Central Committee was dismissed, and an Organization Bureau was formed in which almost every member was a communist. Most educational institutions affiliated with the Kultur-Lige were nationalized, and jurisdiction over them given to the Jewish department of the Commissariat of Education. In the provinces the process of nationalizing educational institutions was running slower than in Kyiv, but by 1922 almost everywhere the branches of the Kultur-Lige were turned into appendages of Soviet bureaucratic institutions under the control of Jewish communists. Many provincial branches of the organization were closed, and the Kultur-Lige maintained only a few institutions in Kyiv. All in all, the activity of the Kultur-Lige was suspended in Ukraine, and members of the organization confined their work to arranging irregular cultural events in Kyiv. The publishing house was reorganized into a cooperative association, in which little remained of the Kultur-Lige aside from the name and a few shares.

As a result, many Jewish cultural workers who had been employed by the Kultur-Lige left Kyiv. The majority of painters – members of the Art Section – moved to Moscow, where the organization was almost entirely restored within the local Moscow branch of the Kultur-Lige. Apart from the Kyiv painters, many other artists joined the organization: Mark Chagall, Robert Falk, Nathan Altman, David Shterenberg and Alexander Labas. In 1922 the Kultur-Lige organized a communal exhibition of Altman, Chagall and Shterenberg in Moscow. This exhibition of "The Three" and the edition of *Shtrom*, a literature and art magazine in Yiddish (six issues, five parts in 1922-1924), were the last events in the Moscow branch of the Kultur-Lige.

The Kultur-Lige fared no better in other Soviet republics. The branches in Minsk, Vitsyebsk and Homel, which had been functioning or restored by 1922, came to a standstill and eventually closed down. Officially until 1924 the Kultur-Lige was officially part of the Jewish Public Committee – an organization set up by the Soviet authorities in order to control the distribution of money coming from the Joint. After the organization was closed, the remaining institutions of the Kultur-Lige (the Jewish Art and Industry School based on the Kultur-Lige Art Studio and the conservatory) passed under the jurisdiction of the Commissariat of Education. No data exists about the activities of the Kultur-Lige after 1924. A publishing house under the same name was closed in 1931.

A few members of the former Kultur-Lige head office in Kyiv moved to Poland in 1921 and tried to set up a branch of the organization in Warsaw. They were guided by the branches already operating in the eastern part of Poland (Vilnius, Hrodna, Bialystok, etc.) and supported the Fareinigte, Poaley-Zion and Folkspartey parties. These attempts were opposed



7  
Марка видавництва «Культур-Ліга».  
1920  
Trademark of the Kultur-Lige Publishing  
House. 1920

організацію. Як наслідок, за угодою з українським партійним і державним керівництвом у грудні того ж року Культур-Лігу примусово «комунізували»: її Центральний комітет розпустили, створивши натомість Оргбюро, що майже цілком складалося з комуністів. Більшість освітніх закладів, що належали Культур-Лізі, націоналізували й передали у ведення Єввідділу Наркомосу. На провінції цей процес відбувався повільніше, ніж у Києві, однак на 1922 рік відділення Культур-Ліги майже повсюдно перетворилися на придаток до тих радянських бюрократичних органів, якими керували єврейські комуністи. Багато провінційних відділень закрили, їхнє майно skonфіскували, а деякі заклади, що до того їй належали, залишилися лише в Києві. Загалом, діяльність Культур-Ліги в Україні на той час призупинилася й обмежувалася нерегулярними культурними заходами в Києві. Видавництво реорганізували на акціонерне товариство, в якому сама Культур-Ліга зберегла лише назву і незначну частину акцій.

За таких умов багато діячів єврейської культури, які співпрацювали з Культур-Лігою, залишили Київ. Зокрема, до Москви переїхали більшість митців – учасників Художньої секції, майже цілком відновивши її при місцевій Культур-Лізі. Крім киян, до неї увійшли також Марк Шагал, Роберт Фальк, Натан Альтман, Давид Штеренберг і Александр Лабас. 1922 року в Москві відбулася виставка Альтмана, Шагала і Штеренберга, влаштована Культур-Лігою. Разом із виданням їдишського літературно-художнього журналу «Штром» (у 1922–1924 рр. вийшло шість номерів у п'яти зошитах), «виставка трьох» стала останнім заходом московської Культур-Ліги.

Не кращим був стан Культур-Ліги й в інших радянських республіках: відділення у Мінську, Вітебську і Гомелі, що існували раніше або були відкриті 1922 року, фактично не діяли і згодом закрилися. Формально Культур-Ліга існувала до 1924 року, будучи членом Єврейського громадського комітету – організації, створеної радянським урядом для контролю і розподілу коштів Джойнту. Після розпуску комітету останні заклади Культур-Ліги в Києві (Єврейська художньо-промислова школа, створена на основі художньої студії Культур-Ліги, й музична школа) підпорядкували Наркомосові. Відомостей про діяльність Культур-Ліги в СРСР після 1924 року немає. Одноименне видавництво було закрито 1931 року.

Спроби створити Культур-Лігу в Польщі було зроблено 1921 року, після переїзду до Варшави деяких членів зліквідованого київського Центрального комітету. Вони спираліся на вже наявні відділення організації у східних областях Польщі – у Вільні, Гродні, Білостоку та ін., а також на підтримку партій Фарейніте, Поалей-Ціон і Фолксспартей. Ці спроби наразилися на спротив Бунду, який претендував на монополічне керівництво цариною культури. Та все ж рішення про створення всепольської Культур-Ліги було ухвалено на конференції у Варшаві восени 1921 року. Тоді ж заснували нові відділення у Варшаві, Лодзі й інших містах.

Як і в Україні, діяльність польської Культур-Ліги охопила всі ділянки культури: при її відділеннях створювали драматичні й музичні гуртки, лекторії для дорослих і бібліотеки, влаштовували

концерти класичної музики і творів єврейських композиторів. 1922 року у Варшаві zorganizували одноименне видавництво, яке згодом посіло одне з провідних місць на їдишському книжковому ринку. Було також відновлено видання критико-бібліографічного журналу «Біхер-велт», заснованого в Києві; керівники Культур-Ліги сприяли появі 1924 року їдишського тижневика «Літерарише блетер», що став одним із найважливіших єврейських літературно-художніх часописів. За підтримки Культур-Ліги було втілено сміливі театральні проекти, зокрема «Юнг театер» Мігеля Вайгерта, що значно підвищили художній рівень єврейського театру в Польщі. Помітну роль Культур-Ліга відіграла в розвитку їдишського шкільництва. У східних областях Польщі вона, у співпраці з місцевими єврейськими освітніми організаціями, керувала школами й гімназіями, брала активну участь у Центральній їдишській шкільній організації, де разом зі своїми прибічниками утворила міжпартійну Незалежну фракцію, істотно впливала на формування педагогічних концепцій і практичну діяльність.

Інтенсивна культурна праця за умов постійної нестачі коштів поставила польську Культур-Лігу на межу банкрутства. Тяжке становище погіршували криза й розкол у керівництві. Все це призвело до того, що 1925 року Культур-лігу



Членський квиток Херсонського відділення Культур-Ліги. Архів Інституту юдаїки (Київ)  
Card of membership of Kherson Branch of Kultur-Lige. Archives of the Institute of Judaica, Kyiv

by the Bund, which claimed exclusive control over the Jewish-Polish cultural sphere. Nonetheless, in autumn 1921 a decision about forming all-Polish Kultur-Lige was adopted at the conference in Warsaw. At that time new branches of organization were set up in Warsaw, Łódź and other cities.

As in Ukraine, the sphere of activities of the Polish Kultur-Lige was cultural matters. It formed theater and music circles, opened lecture courses for adults, established libraries, organized concerts of classical music and musical compositions by Jewish composers. The publishing house under the same name was opened in Warsaw in 1922 and soon it became one of the leading producers of books in Yiddish. *Bikher-velt*, the critical and bibliographic journal founded in Kyiv in 1924, was renewed as well. The Kultur-Lige supported the weekly publication of the *Literarische bleter* in Yiddish, which gradually became one of the most significant Jewish literature and arts periodicals. Due to support from the Kultur-Lige some daring theatrical performances were realized, such as *Yung teater* by Michael Weichert and other experiments in the sphere of theater, which considerably heightened the level of Jewish theater in Poland. The Kultur-Lige played an important role in the development of school education in Yiddish. In the western regions of Poland, the Kultur-Lige in cooperation with local Jewish educational organizations governed schools and gymnasiums; members of the Kultur-Lige took an active part in the activities of Central Jewish (Yiddish) School Organization (Tsentrale Yiddishe Shul-Organizatsie – CYSHO) and together they founded an independent inter-party section, which greatly influenced the forming of theoretical and practical concepts of pedagogy.

Due to a chronic lack of funds, these investments in culture almost bankrupted the Polish Kultur-Lige. The desperate situation was aggravated by a split in the management. As a result, in 1925 the Kultur-Lige was taken over by the Bund, and began to participate in the cultural events of the party: the organization of lectures, founding a people's university of culture, subsidizing tickets for Jewish workers for visiting theaters and concerts, etc. The leaders of the Kultur-Lige were chiefly appointed from among the ranks party members. In Poland the Kultur-Lige became the Bund's "Department of Culture", and functioned as such until World War II.

In Romania the first branches of the Kultur-Lige appeared in 1919-1920, mainly in Bessarabia and Bukovina. The branch in Chişinău became the largest and most active. In 1922 the leaders of the organization formed a United Bessarabian Federation of Kultur-Lige. Its main cultural sphere of activity was Jewish literacy – school education and extracurricular programs for adults, as well as vocational training programs. The Kultur-Lige in Bukovina, with headquarters in Chernivtsi, directed its main efforts to supporting Jewish theaters and painters, a publishing house, and to arranging cultural-educational activities. An Art Section headed by Artur Kolnik (1890-1979) and Solomon Lerner was also formed. With their assistance a number of art editions were published in Yiddish and Romanian. In 1931, in Bucharest, an all-Romanian Kultur-Lige was formed, and Maxi (the painter Max Herman; 1891-1971) became one of the top administrators. However the Kultur-Lige in Bucharest was not very effective, and a substantial part of the cultural work was carried out in the provinces of Bessarabia and Bukovina as before. At the end of the 1930s the Kultur-Lige was outlawed in Romania as a result of its ties with Hitler's Germany and as part of the adoption of a number of anti-Jewish laws.

In Latvia the Kultur-Lige was founded in Riga in 1922. There it became the successor of "Arbeter-heyim", a cultural organization with a similar structure and ideology, which functioned from 1920 to 1923. The Kultur-Lige inherited the National University, a sports club, a publishing house, a choir, a theater studio and a symphony orchestra whose concerts were remarkable events of Jewish cultural life in the Latvian capital. Apart from Riga there were branches of the Kultur-Lige in Latvian cities with a considerable Jewish population. Different clubs, libraries, drama and music circles flourished there. At the same time Latvian authorities were dissatisfied with the radical Leftist rhetoric and actions of Jewish parties and social organizations which supported the Kultur-Lige, and in 1926 the organization was closed down.

The Kultur-Lige founded in Lithuania in 1920 had a remarkable socio-political character. Similar to branches in other countries, it occupied prominent positions in the sphere of Jewish education and culture in Yiddish. But then, having formed the Kultur-Lige, the Jewish socialist, anti-Zionist parties and the party of Poaley-Zion started to make use of the organization to promote their unified platform in the elections to the Lithuanian Sejm. Far more than in other regions, these parties used the Kultur-Lige as a tool in their struggle for leadership in the institutions of national autonomy of the republic. This also explains why the Kultur-Lige gradually lost its power when Jewish autonomy was dismantled in Lithuania in 1922-1926.



повністю підпорядкував собі Бунд, і вона почала здійснювати культурні заходи цієї партії: організовувати лекторії, народний університет культури, субсидовані відвідини єврейськими робітниками театральних вистав і концертів тощо. Керівників Культур-Ліги призначали з-поміж партійців, вона фактично перетворилася на «відділ культури» Бунду, проіснувавши в Польщі в такому вигляді до Другої світової війни.

У Румунії перші відділення Культур-Ліги з'явилися в 1919–1920 рр., переважно в Бессарабії та на Буковині. Найбільшим і найактивнішим серед них було кишиневське, керівники якого 1922 року створили об'єднану Бессарабську федерацію Культур-Ліги. Головною сферою її діяльності була єврейська освіта – шкільна, позашкільна для дорослих і професійна. Культур-Ліга на Буковині з центром у Чернівцях основні свої зусилля спрямовувала на підтримку єврейських театрів і митців, видавничу працю й організацію культурно-освітніх заходів. Там було також створено Художню секцію, яку очолили Артур Кольник (1890–1979) і Соломон Лернер. За їхньої участі було здійснено низку мистецьких видань їдишем і румунською. 1931 року в Бухаресті було засновано всерумунську Культур-Лігу, одним із провідників якої став художник Макс (псевдонім Макса Германа; 1891–1971). Проте вона не виявила помітної активності, й реальну культурну працю провадили, як і раніше, головно на провінції, в Бессарабії та на Буковині. Наприкінці 1930-х років у Румунії внаслідок її зближення з гітлерівською Німеччиною ухвалили назку антиєврейських законів і Культур-Лігу заборонили.

У Латвії Культур-Лігу було засновано 1922 року в Ризі. Тут вона стала наступницею подібної ідеологічно й структурно культурної організації «Арбетер-гейм», яка існувала в 1920–1923 рр. Культур-Ліга успадкувала Народний університет, спортивний клуб, видавництво, хор і симфонічний оркестр, а також театральну студію, чії концерти й вистави були помітним явищем єврейського культурного життя латвійської столиці. Крім Риги, в усіх латвійських містах зі скількісь значним єврейським населенням були відділення Культур-Ліги, при яких працювали клуби, бібліотеки, драматичні й музичні гуртки. Тим часом ліворадикальна риторика й деякі акції єврейських партій і громадських організацій, які підтримували Культур-Лігу, дратували латвійську владу. 1926 року організацію було заборонено.

Виразний суспільно-політичний характер мала й Культур-Ліга в Литві, заснована 1920 року. Подібно до аналогічних організацій в інших місцях, вона посідала помітні позиції у сфері їдишської освіти й культури. Водночас соціалістичні антисіоністські партії та Поалей-Ціон, які створили Культур-Лігу, надали їй функції свого об'єданого блоку на виборах до литовського сейму. Далеко більшою мірою, ніж деінде, ці партії використовували Культур-Лігу як інструмент боротьби за керівництво інституціями національної автономії в республіці. Тим-то Культур-Ліга поступово втратила своє значення в процесі демонтажу єврейської автономії в Литві в 1922–1926 рр.

У 1920-ті роки були спроби створити Культур-Лігу за межами Східної Європи. 1922 року Давид Бергельсон організував Культур-Лігу в Берліні; вона проіснувала близько двох років як інтелектуальний клуб діячів єврейської культури, які розмовляли їдишем. Подібний характер мала й Культур-Ліга в Парижі, що її заснувала наприкінці 1920-х років група єврейських троцькистів. В Америці Культур-Лігу створив 1922 року поет Езра Корман (1888–1954), який переїхав туди з Києва. Спершу вона діяла в Нью-Йорку, а потім у Чикаго і 1926 року влилася до близької за ідеологією та завданнями організації «Арбетер-ринг». 1935 року Культур-Ліга постала в Мексиці й Аргентині, де брала участь у розвитку їдишських шкіл і видавничих проєктах.

Культур-Ліга була неодмінним і помітним учасником розвитку їдишської культури в усіх її географічних центрах і залишила важливий слід у різних ділянках єврейської культури 1920–1930-х років. Видавнича діяльність сприяла тогочасному розквітові їдишської літератури. У школах, що їх створила Культур-Ліга, практикувалися передові методи навчання, в них працювали видатні педагоги, котрі зробили неабиякий внесок до світової та єврейської педагогіки. Художні секції та виставки Культур-Ліги (1918, Білосток; 1920 і 1922, Київ; 1922, Москва; 1923, Рига) об'єднували чільних художників-євреїв і стимулювали їхнє зацікавлення єврейською мистецькою традицією та виявлення національних нюансів їхньої власної творчості.

Популярність і численні спроби створити Культур-Лігу в різних регіонах пояснюються суспільними й культурними перспективами її ідеології, що виявилася напрочуд привабливою для різних, часто аж ніяк не схожих один на одного діячів культури.

Several attempts to form a Kultur-Lige outside Eastern Europe were undertaken in the 1920s. In 1922 David Bergelson founded the Kultur-Lige in Berlin, which existed for about two years as an intellectual club of Jewish, Yiddish-speaking artistic workers.

The Kultur-Lige in Paris, founded at the end of 1920 by a group of Jewish Trotskysts (the followers of Trotsky), was of a similar character. In America the Kultur-Lige was formed in 1922 by a poet from Kyiv, Ezra Korman (1888-1954), first in New York and then in Chicago. In 1926 it joined ideologically and organizationally with the "Arbeter-ring". In 1935 Kultur-Liges were founded in Mexico and Argentina, where they organized and developed schools in Yiddish and set up publication projects.

The Kultur-Lige was a permanent and influential participant in the development of Jewish culture wherever Yiddish was spoken, on the universal level. It left an important legacy in various spheres of Jewish culture from 1918 to, in some cases, the 1930s and beyond. Publication activities promoted the blossoming of literature in Yiddish at the time. In schools created by the Kultur-Lige progressive teaching methods were practiced, and advanced teachers worked, who made a great contribution to world and Jewish teaching methods. Artistic sections and exhibitions of the Kultur-Lige (Bialystok 1918; Kyiv 1920 and 1922; Moscow 1922; Riga 1923) united the most prominent Jewish artists and stimulated their interest in the Jewish artistic tradition, and led to a display of national nuances of their own creative activities. Thus the Kultur-Lige played an important role in the development of Jewish culture in the period between the two world wars.

Social and cultural ideological perspectives can attract otherwise totally dissimilar artistic workers and these explain the popularity and numerous formations of Kultur-Liges in different regions.

### Ideology

The ideology of the Kultur-Lige is one of the versions of Yiddishism, named "Kultur-Ligism" by the ideologists of this organization. Yiddishism appeared at the end of the 19th century as a literary movement for the recognition of the "rights" and socio-cultural status of the Yiddish language. The Chernivtsi conference (30 August–3 September 1908), which proclaimed Yiddish one of the national languages of the Jewish nation, was a powerful impetus in the ideological development of Yiddishism. In such a way the "equality" and national importance of all forms of cultural activities in this language were proclaimed. By this proclamation Yiddishism was given the attributes of a national ideology. According to this, the Jewish nation can exist in its peculiar position as a nation in the Diaspora, on the basis of the institutions of national autonomy and by creation of a "modern Jewish culture" in Yiddish. In the opinion of Kultur-Lige ideologists, the connection of this "modern" culture of the Jewish people with Yiddish is important because this language is the product of subconscious, "natural" creativity of the people. The people is, in its turn, national by nature, and live an "organic" national life, spontaneously creating national cultural values in its natural language, Yiddish. Thus "modern Jewish culture" is based on the creative activities of the masses, but its formation has to become a conscientious process guided by the national intelligentsia and led by the Kultur-Lige. Avrom Golomb offered a theory of "circulation of culture": a conscientious national intelligentsia creates new cultural values on the basis of national culture, which are then returned to the people, becoming part and parcel of their organic creative activities, and, enriched by them, are borrowed by the intelligentsia again. One of the aims of this process is to strengthen the unity of the Jewish people and obliterate the boundaries between the intelligentsia and the "Jewish masses", through their common national culture and language.

At the same time, the synthesis of the old and the new, national and universal, was to become an important strategy for the creation of "new Jewish culture". This synthesis was to be not a mechanical amalgamation of varied elements, but a creative, organic molding, in which they come together to create something that is not them, something new. In such a way "new Jewish culture", remaining national, acquires a universal character, and "Jewry becomes a new member of the great community of world culture".\* The universal character of this "new Jewish culture" is reflected in its global character – as

\* "Vos iz di Kultur-Lige?", *Kultur-Lige*, bulletin 2 (Kyiv, 1920): 15 (in Yiddish).

## Ідеологія

Ідеологія Культур-Ліги є однією з версій їдишизму, яку провідники й ідеологи цієї організації називали культур-лігізмом. Їдишизм зародився наприкінці XIX ст. як літературний рух за визнання «прав» і соціально-культурного статусу їдишу. Потужним імпульсом в ідеологічному розвитку їдишизму стала Чернівецька конференція (30 серпня – 3 вересня 1908 р.), що проголосила їдиш «однією з національних мов» єврейського народу. Таким чином було задекларовано «рівноправ'я» й національну вагу всіх форм культурної діяльності цією мовою. Декларація ця надала їдишизмові всі атрибути однієї з національних ідеологій. Згідно з нею, існування єврейства як окремого народу можливе в галуті (діаспорі) на засаді інституту національної автономії та створення «сучасної єврейської культури» мовою їдиш. Із погляду ідеологів Культур-Ліги, принциповим є зв'язок цієї «нової» культури з їдишем – продуктом неусвідомленої, «природної» творчості єврейського народу. Він, своєю чергою, з власної природи національний і живе «органічним» національним життям, «стихійно» творячи національні культурні цінності «народною мовою» (їдишем). Тим-то «нова єврейська культура» мусить спиратися на творчість народних мас, її творення повинно стати усвідомленим процесом під проводом національної інтелігенції, а конкретню – під проводом і за планом Культур-Ліги. Голомб навіть запропонував теорію «циркуляції культури»: «свідомі» національні інтелігенти на ґрунті народної культури створюють нові культурні цінності, які потім вертаються в народ, стають частиною його органічної творчості й їх, збагачені, знову запозичує інтелігенція. Одним із наслідків цього процесу мусило стати зміцнення єдності єврейського народу й затирання перегородок між інтелігенцією та простолюдом, завдяки спільним і єдиним для обох національній культурі й мові.

Водночас іще одним інструментом створення «нової єврейської культури» повинен стати синтез старого й нового, національного й універсального. До того ж, такий синтез мусить бути не механічним поєднанням різних елементів, але їхнім творчим перетіленням на органічний сплав, де вони стають уже чимось новим і оригінальним. Таким чином «нова єврейська культура», залишаючись національною, набуває універсального, вселюдського характеру, а «єврейство перетворюється на нового члена великої спільноти світової культури»\*, як сказано в одному з маніфестів Культур-Ліги. Універсалізм цієї «нової єврейської культури» втілюється й у її світовому масштабі – з погляду ідеологів Культур-Ліги, це культура всієї їдишської діаспори на величезному обширі «від Москви до Нью-Йорка й від Лондона до Йоганесбурга». Відтак ця культурна утопія (в дослівному розумінні: «utoria» – «без місця») в парадоксальний спосіб вбирає в себе ще й «територіальний» вимір. Євреї, які розмовляють їдишем, народ, позбавлений власної країни з чіткими географічними координатами, посідають, проте, духовну територію нової культури, «а yiddish land», чий кордон – усесвіт.

Їдишизм Культур-Ліги здобував собі прибічників як серед єврейських політиків, так і серед діячів культури. Пов'язаний з різними версіями автономізму, культур-лігізм був прийнятим для тих єврейських політичних партій, які прагнули побудувати єврейську автономію в діаспорі й бачили в Культур-Лізі конче потрібний для цього інструмент і організаційну засаду єдиного антисіоністського «культурно-політичного фронту». З другого боку, діячів їдишської культури Культур-Ліга приваблювала можливістю втілити ідею «сучасної єврейської культури» мовою їдиш у літературі, театрі й образотворчому мистецтві, надати їм світового, універсального значення, зберегти водночас їхній національний єврейський характер.

Завершуючи огляд історії та ідеології Культур-Ліги, слід зупинитися на одній напрочуд важливій обставині, обставині місця появи цього феномена. Видається, що Культур-Лігу було не випадково створено в Києві, й саме тоді, коли там, наче у фокусі, зішлись невидимі магістральні лінії єврейської та української історії. Період Центральної Ради, доба «відродження нації» – один із найяскравіших моментів в історії української державності, яка у своєму сміливому русі випередила деякі напрямки світової політичної практики. Київ тоді, безперечно, став одним із найважливіших і найдинамічніших центрів світової та єврейської культури (надто якщо врахувати, що інші її традиційні центри, Вільно й Варшаву, окупували німці, й єврейське громадсько-культурне життя там занепало, а багато представників єврейської інтелігенції переїхали тоді до Києва). Небувала концентрація єврейських творчих сил у цьому

\* «Вос із ді Культур-Ліге?» // Культур-Ліге. – К., 1920. – Бюл. 1. – С. 15.

## Hillel Kazovsky. The Phenomenon of the Kultur-Lige

Kultur-Lige ideologists see it, it is the culture of all the Yiddish Diaspora, scattered over vast territories, “from Moscow to New York, from London to Johannesburg”.

Thus this cultural Utopia (Utopia – “no place”) paradoxically involves a “territorial” dimension as well. Jews speaking Yiddish, a nation without a state or any definite geographic coordinates, possess the spiritual territory of a new culture, a “Land of Yiddish”, the universe being its frontiers.

The Yiddishism of the Kultur-Lige found its supporters among Jewish politicians and artistic workers. Being linked with various versions of autonomism, Kultur-Ligism was acceptable for those Jewish political parties that strived to build Jewish autonomy in Diaspora and saw in the Kultur-Lige a necessary instrument and an organizational principle of a unified “cultural-political front”. On the other hand, the activists of the Kultur-Lige were attracted by the possibility of incarnating the ideas of “modern Jewish culture” in Yiddish literature, theater and arts, giving them global, universal significance while preserving their national, Jewish character.

In conclusion of our historical and ideological review of the Kultur-Lige it is important to state that the foundation of the Kultur-Lige in Kyiv at that time was no coincidence. The period of Tsentralna Rada, the epoch of the “renaissance of the nation” allowed a rare confluence between the forces of Ukrainian and Jewish-Ukrainian history. Kyiv of the time was one of the largest and most dynamic centers of world and Jewish culture (especially because Vilno and Warsaw were occupied by Germans and Jewish socio-political life was in decay there, so many representatives of Jewish intelligentsia moved to Kyiv). The unprecedented concentration of Jewish artistic forces, Jewish intelligentsia and artistic workers in Kyiv formed an excellent opportunity to carry out the mighty plans of cultural construction. The unique political situation in Ukraine in 1917-1918 favorable for Jewish parties allowed a sufficient number of them to unite and found a coalition, which led to the formation of the Kultur-Lige. This organizational principle turned out to be the most viable and long-lived model, followed by many of the European and American Kultur-Liges created often on the initiative or under the direct guidance of former activists of the Kultur-Lige in Kyiv. However, in no other place the results were comparable with those in Kyiv. For the most part Kultur-Lige fell victim to Party factions, as it happened in Poland and America. Although the phenomenon of the Kultur-Lige in Kyiv lasted for only a short time, this period sufficed to create a powerful organization, which managed to achieve considerable results and to define the directions of Jewish cultural development for decades to come.

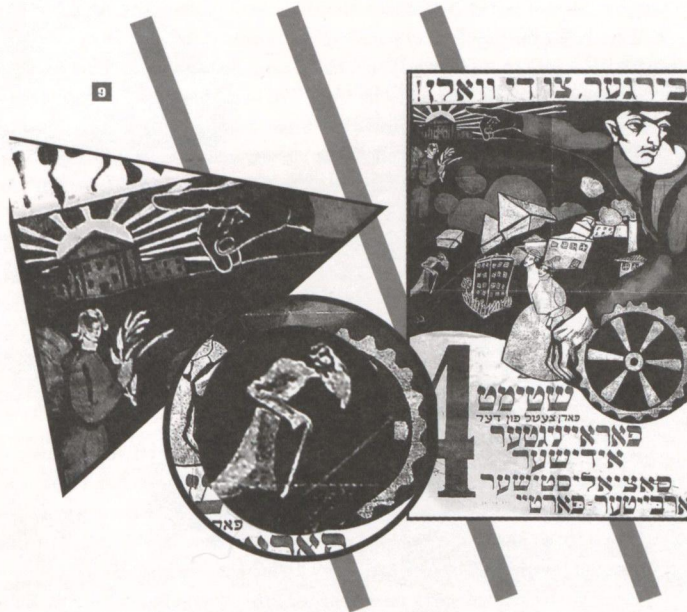


культурному центрі, в Києві, створила безпрецедентну нагоду для здійснення найграндіозніших планів культурного будівництва. Поряд із тим, саме унікальна політична ситуація в Україні, в певний момент надзвичайно сприятлива для єврейських партій, уможливила об'єднання деяких із них і коаліції, яка створила Культур-Лігу. Як уже було сказано, це стало її наріжною організаційною засадою, за якою намагалися йти її творці й в інших місцях. Та після київської спроби цього майже ніколи не щастило досягти, й Культур-Ліга замість бути об'єднаним осередком ставала жертвою партійних чвар і об'єктом політичної боротьби, що паралізувало її діяльність, як це було в Польщі й Америці. Щоправда, єдність єврейських партій, здобута в Києві, теж виявилася короткою й крихкою, але й цього короткого часу вистачило, щоб виникла потужна організація, яка змогла досягти переконливих результатів і на роки випередити напрям розвитку єврейської культури. Саме українська Культур-Ліга стала «взірцевою», і, можна повторити, на неї взувалися інші однойменні організації в різних країнах. Ба більше, чимало з них було створено з ініціативи або за безпосередньої участі «киян», себто діячів Культур-Ліги в Києві або її відділень в Україні. Відтак, феномен Культур-Ліги, незалежно від місця її існування, належить як єврейській, так і українській історії.

9

Передвиборчий плакат партії «Фарейнігте», Київ, 1917. Архів Інституту юдаїки (Київ)

Pre-election poster of Fareinigte Party, Kyiv, 1917. Archives of the Institute of Judaica, Kyiv





## MARK EPSTEIN

The work of Mark Epstein (1899-1949) presents restless search for imaginative art concepts and language that could adequately express the philosophical, social, and artistic changes that the artist witnessed and took part in. As a sculptor, graphic artist and theater stage designer, Mark Epshtein from 1918-1932, when he actively collaborated with the Kultur-Lige, introduced new pages into the history of Kyiv art. He succeeded in the creation of a “Jewish style” in the fine arts, and ideas of national revival found their realization in his artwork.

The ideas of a renaissance of Jewish traditional culture emerged in Eastern Europe early in the first quarter of the 19th century, but its most logical embodiment in the fine arts was found only at the beginning of the 20th century when artists began considering the problems of founding a national art. Interest in ethnographic materials, national art and sacred cultural landmarks became the traditional way of consolidating national Ukrainian, Polish and Russian styles.

This approach was also chosen by Jewish artists. In the beginning of the 20th century, Jewish artists were increasingly interested in national cultural landmarks and began collecting religious art collections and national artists' works. “The interest in folk arts, initially known only of its ethnographic character, changed into an aesthetic one and captured large circles of society”, concluded Boris Aronson in his book *Modern Jewish Graphic Arts\**. Artists keen on investigating traditional Jewish art landmarks began creating a whole series of drawings of folk art works.

“When Nathan Altman was on holiday at a relative's house in Shepetivka in the Summer of 1913, he copied pictures carved on ancient grave stones in the local Jewish cemetery; Issachar-Ber Ryback and Lazar (El) Lissitzky spent the Summer of 1915 visiting ancient synagogues of Right-Bank Ukraine and copying interior decorations; Solomon Yudovin, an active participant in ethnographical expeditions, took more than 1500 pictures of pinkas (Jewish community official book) title pages; and Chaikov, Elman and Kratko studied Jewish embossed silver”\*\*. Although these Jewish artists intended to rely on the art tradition of their own nation, the artists' eyes wandered to other distant historical epochs and the archetypes of national art seen in ancient Eastern cultures and Assyrian art.

The development of a “Jewish style” reached its climax in the activity of artists who were members of the Kultur-Lige Art Section, founded at the end of 1917 by Nahman Mayzil. The section's core consisted of Issachar-Ber Ryback, Boris Aronson, Alexander Tyshler, Nissan Shifrin, Joseph Elman, Isaac Rabichev and Mark Epstein. Under the tutelage of Alexandra (Oleksandra) Ekster all of them had been admirers of Cubism. In addition, Marc Chagall, El Lissitzky, Solomon Nikritin, Sarra Shor and Joseph Chaikov took part in the Kultur-Lige Art Section's work.

A reconsideration of national style principles started from the beginning of the Kultur-Lige's work. In their programmatic article “Paths of Jewish Painting”, published in 1919 in the Kyiv Jewish *Oyfgang* magazine, Boris Aronson and Issachar-Ber Ryback announced: “The national element finds its embodiment in art with the aid of abstract painting feelings, which are revealed by means of perception of specific materials [...] Only abstract art principles [...] are able to let you reach self-expression of your own national origin.”\*\*\*

The years of collaboration with the Kultur-Lige proved to be most productive periods of Epstein's artistic career. During this time, he created his graphic and sculpture masterpieces. The greater part of Epstein's life was connected with Kyiv,

\* Boris Aronson, *Sovremenniaia evreiskaia grafika* (Berlin: Petropolis, 1924): 64.

\*\* G. Kazovsky, ‘Evreyskoe iskusstvo v Rossii: 1900-1948. Etapy istorii’, *Sovetskoe Iskusstvoznanie* 27 (Moscow: Sovetski khudozhnik, 1991): 242.

\*\*\* Here, p. ???

## МАРК ЕПШТЕЙН



Творчість Марка Епштейна (1899–1949) – це ряд метаморфоз, що відбили невтомні пошуки виразного мистецького образу й пластичної мови, які б дозволили адекватно передати ті світоглядні, соціально-політичні, художні зміни, свідком або учасником яких був митець. Скульптор, графік, театральний декоратор, Марк Епштейн вписав своєю творчою діяльністю яскраві сторінки в художнє життя Києва 1918–1932 рр., коли він активно співпрацював з Культур-Лігою. В його доробку зреалізувався проект створення «єврейського стилю» в образотворчому мистецтві, втілилися ідеї єврейського національного відродження. Це єднає Епштейна з творчими пошуками українських колег, ширше – із загальноєвропейськими художніми процесами першої чверті ХХ ст.

На межі ХІХ і ХХ ст. у європейському мистецтві виникли ознаки двох тенденцій, що мали, на перший погляд, протилежну спрямованість. Інтернаціоналізація художнього простору парадоксально поєднувалася

з активізацією національних рухів у мистецтві, а пошуки модерної пластичної мови – з відродженням давніх традицій. Особливо яскраво загадані тенденції виявили себе там, де культурне життя було позначене активним формуванням національної свідомості, як-от у Росії, Польщі, Україні.

Ідеї відродження єврейської традиційної культури в Східній Європі виникли ще в першій чверті ХІХ ст., але найпоширеніше втілилися в образотворчому мистецтві лише на початку ХХ ст., коли художники почали перейматися проблемою творення національного мистецтва. Зацікавлення етнографічними матеріалами, народним мистецтвом, пам'ятками сакральної культури стало узвичаєним шляхом ствердження національного українського, польського, російського стилів. Цей шлях обрали і єврейські художники. «Інтерес до народної творчості, що спочатку мав суто етнографічний характер, змінився зацікавленням естетичним і охопив широке коло суспільства», – так підсумував цей процес Борис Аронсон у книжці «Сучасна єврейська графіка», що вийшла в Берліні 1924 року\*.

Художники захоплюються вивченням старожитностей, створюючи серії замальовок мистецьких пам'яток. «Натан Альтман, відпочиваючи влітку 1913 року в родичів у Шепетівці, копіює стародавні надробки на єврейському цвинтарі цього містечка; Ісахар-Бер Рибак і Лазар (Ель) Лисицький влітку 1915 року оглядають стародавні синагоги Правобережної України і копіюють розписи інтер'єрів; Соломон Юдовін – активний учасник етнографічних експедицій – виконує понад 1500 фотографічних знімків, копії титульних аркушів пінкасів; Чайков, Ельман, Кратко вивчають єврейське карбоване срібло\*\*». Бажання спиратися на художню традицію свого народу спонукало художників звертатися й до далеких історичних епох, знаходити архетипи національної творчості в мистецтві Давнього Сходу, асирійській пластиці.

Розвиток «єврейського стилю» сягнув свого апогею в діяльності художників, що увійшли до Художньої секції Культури-Ліги, заснованої в Києві наприкінці 1917 року з ініціативи Нахмана Майзеля. Ядро секції склали Ісахар-

\* Б. Аронсон. Современная еврейская графика. – Берлин: Петрополис, 1924. – С. 64.

\*\* Г. Казовский. Еврейское искусство в России. 1900–1948. Этапы истории // Советское искусствознание. – М.: Советский художник, 1991. – Вып. 27. – С. 242.



where he lived from 1911 to 1932. Mark Epstein was born on February 19, 1899, in Bobruisk into a tailor's family, and at the age of 12 entered Kyiv College of Art where he studied for seven years and graduated in 1918.

According to the artist's first biographer Gustav Adolf, Epstein's "Impressionist period" lasted in 1915 and 1916\*. At that time, he was working under the strong influence of such masters as Rodin and Meunier. After 1915, he occasionally visited Moscow, worked in museums, and thus enriched and developed his artistic style.

Cubism commenced in 1918. This movement influenced both Epstein's sculptures and graphics. The artist's drawings, today in the collection of the National Museum of Art of Ukraine, allow us to follow the master's artistic path during the twentieth century. There is a considerable transformation in the artistic language and movement from Cubism to Neo-Classicism. His graphic works of the early 1920s are marked by the cubic forms. This can be seen in such works as *Family*, *The Two of Them*, *The Cello Player* and *The Milkwoman*, which were executed in pen and ink. In these works, one can see the author's attempt to convey the multidimensionality of the figure while at the same time retaining its integrity.

Epstein's composition *The Cello Player* is the most dynamic among this Cubist master's works. It is marked by sharp angles, elastic arcs and stretched diagonals which visually embody the strings' vibrations and the melody's movement. The main hero of the piece, the musician, has lost his flesh and his body is formed by conical volumes and geometric planes. In the compositions *The Tailor* and *Family*, the artist carefully conveys the pliancy of the female figure. Thick lines simultaneously create figure and space around it. Diagonals imposed on figures expose constructive peculiarities of their formation which are both dynamic and static.

The subject matter of Epstein's multifunctional compositions from the early 1920s are difficult to interpret. Action does not dominate but rather coexists with the heroes. Examining the relationships between heroes in *The Tailor*, we can observe the obvious conditional character of the title that may have emerged in the process of museum inventory work. In the center of the composition stands a female figure reminiscent of a guitar, a vase and a mannequin. She is clasping a man's head to her bosom. The

\* H. Adolf, "Khudozhnyk Mark Epshtein", *Zhyttia i Revolutsiia*, 6 (1930): 174-175



1

Марк Епштейн біля своєї скульптури. Фотографія. Київ, середина 1920-х років. Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

Mark Epstein beside his sculpture. Photograph. Kyiv, mid 1920s. The Hillel Kazovsky collection, Jerusalem

Бер Рибак, Борис Аронсон, Олександр Тишлер, Ніссон Шифрін, Йосип Ельман, Ісак Рабичев, Марк Епштейн. Усі вони пройшли через захоплення кубофутуризмом, адже відвідували студію Олександри Екстер. У роботі секції брали участь Марк Шагал, Лазар (Ель) Лисицький, Соломон Нікритін, Сара Шор, Йосеф Чайков.

Уже на початку діяльності Культур-Ліги відбувається перегляд основ національного стилю. У програмовій статті Бориса Аронсона та Ісахара-Бера Рибака «Шляхи єврейського живопису», опублікованій 1919 року в київському єврейському журналі «Ойфгант» («Світанок»), наголошувалося: «Чиста абстрактна форма – це саме те, в чому відбувається втілення “національного” елементу... Національний елемент у мистецтві втілюється за посередництва живописних абстрактних відчуттів, які розкриваються через специфічний матеріал сприймання... Тільки через принцип абстрактного живопису [...] можна досягти вираження власного національного начала»\*.

Роки діяльності Культур-Ліги були одним із найпродуктивніших періодів Епштейнної творчості. Саме тоді з'явилися відомі графічні та скульптурні твори, що здобули йому визнання. Більша частина життя художника була пов'язана з Києвом, де він мешкав у 1911–1932 рр. Марк Епштейн народився 19 лютого 1899 р. в Бобруйську, в родині кравця, а у дванадцятирічному віці вступив до Київського художнього училища, де провів 7 років, закінчивши

навчання в 1918 році. Перший біограф майстра Густав Адольф у статті 1930 року писав: «До 1915-1916 року у творчості юнака триває “імпресіоністичний період”. Він перебуває під великим впливом таких майстрів, як Роден і Меньє [...] З 1915 року він періодично буває в Москві, багато працює в музеях, поповнюючи свою художню освіту й поглиблюючи свої пошуки в царині мистецтва»\*\*.

1918 року починається період захоплення кубізмом, яким позначено як скульптуру, так і графіку Епштейна. Графічні твори художника, що нині зберігаються в Національному художньому музеї України, дають змогу простежити шлях майстра впродовж 1920-х років, відчуті істотні трансформації художньої мови, рух від кубізму до неокласики. Графіка початку 1920-х років вирізняється кубістичною розробкою форми. Такими є Епштейнові твори тушшю і пером: «Родина», «Двоє», «Кравець»\*\*\*, «Віолончеліст», «Молочарка». У цих композиціях очевидним є прагнення художника передати багатомірність фігури і водночас зберегти її цілість.

Найдинамічнішим серед кубістичних творів митця є композиція «Віолончеліст», де гострі кути, пружні дуги, натягнуті діагоналі наочно втілюють вібрацію струн і рух мелодії, а головний герой – музикант – немаче втратив свою плоть, його тіло моделюють конусоподібні об'єми і геометризовані площини. У композиціях «Кравець» і «Родина» художник дбайливо передає гнучкість ліній жіночої фігури. Потовщення ліній створюють одночасно фігуру і простір навколо неї, а всередині абрису легкі штрихи уточнюють форму. Діагоналі, накладені на фігури, розкривають конструктивні особливості їхньої будови, поєднують динаміку зі статикою.

Сюжети багатофігурних композицій Епштейна, створених на початку 1920-х років, складно трактувати, в них домінує не дія, а співприсутність персонажів. Якщо розглянути взаємини персонажів композиції «Кравець», очевидно стає умовність назви, що, ймовірно, виникла вже в перебігу музейної інвентаризації. В центрі композиції розташовано жіночу фігуру, яка нагадує водночас гітару–вазу–манекен. Вона пригортає до себе голову чоловіка, чий атлетичний торс уподібнено до прямокутника. У нижній частині композиції зображено жінку, що сидить спиною до головних героїв і безтурботно дивиться вдалину. А вгорі стрімко залишає «сцену» жіноча фігура, вона ж торс–манекен.

Складні колізії людських стосунків зазвичай не цікавили прихильників кубізму. Вони настільки захоплювалися аналізом форми, що відходили від «набридлої літературності». Саме таке надання переваги формі над змістом

\* Б. Аронсон. Современная еврейская графика. – Берлин: Петрополис, 1924. – С. 64.

\*\* Г. Адольф. Художник Марк Епштейн // Життя й Революція. – 1930. – Кн. 6. – С. 174–175.

\*\*\* Г. Казовский. Еврейское искусство в России. 1900–1948. Этапы истории // Советское искусствознание. – М.: Советский художник, 1991. – Вып. 27. – С. 242.

2



2

Марк Епштейн. Кубістична композиція (Віолончеліст). 1920. Папір, наклеєний на картон, туш, перо, акварель тону сепії. 40,3 x 20,5. НХМУ

Mark Epstein. Cubistic Composition (Cellist). 1920. Indian ink and watercolor, on paper glued to cardboard. 40.3 x 20.5. The National Museum of Art of Ukraine, Kyiv



man's torso merges into the rectangular form. In the bottom of the picture, a woman is sitting with her back to the main heroes, carefully looking somewhere into the distance, while another female figure with a similar mannequin-like torso is leaving the scene in leaps and bounds.

The complicated dimensions of human relationships did not bother followers of Cubism. They were so fond of analysis of form over matter and sensuality that philosophers actually feared an "art crisis" (Nikolai Berdyaev) and a "dehumanization of art" (José Ortega y Gasset). Although Epstein's graphics combine analytic Cubist methods of form and an inclination to the subject maintenance, the narrative in his works is not easily found.

Epshtein skillfully uses symbolic language in places where he needs a higher degree of statement accuracy. Thus, in the work *Family*, a baby in a pram compositionally connects the silhouettes of a man and a woman situated in different registers of space. The feeling of the comfort of home is conveyed by the samovar and wooden floor while the stone city buildings, night and female figure embody the loneliness and homelessness of the soul.

The artistic language of Epstein's early 1920s works was mainly formed under the creative influence of Ekster and Oleksandr Bohomazov. Despite the fact that Epstein probably studied in Ekster's studio, direct reference to famous works of these artists is not obvious in Epstein's works. Even so, Epstein's composition *The Milkwoman* is similar to Alexander Archipenko's graphics, particularly to his work *A Seated Figure* (1919). The plot of *The Milkwoman* also has something in common with Mykhailo Boichuk's *The Milkwoman*.

Despite these similarities, differences between the various masters' artistic language are evident. For example, Epstein's late 1910s work *The Two of Them* is marked by an inclination for Art Deco. The image contains a decorative style of volumes, not the analysis but synthesis of geometrical forms, worked out with that special "chic" to which all graphics of that school aimed, conveying sharp stylishness of costumes and the gestures of their compositions' heroes.

In the 1920s, in cooperation with the Kultur-Lige, Epstein created a whole series of covers for the children's magazine *Freyd* (1922-1924), Ezra Finiberg's *Poems* (1924), Eliah Spivak's *Play and Work* (1925), Dadid Bergelson's *The Rebel Days* (1927) and Sholem Aleichem's *Moshkele the Criminal* (1927). Epstein created the complete art image of a book, which included a cover, illustrations, location of the text, backdrops and endings for such children's books as David Roykhl's *Fairy Tales* (1922), Itzik Kipnis' *The Loyal Friends* (1923) and Rudyard Kipling's *Rikki-Tikki-Tawi* (1924).

In illustrating children's books, Epstein, still loyal to geometric forms, actively used primitivism techniques which were then popular in Ukrainian literary graphics (Heorhii Narbut and Mykhailo Boichuk's schools). The artist included in his illustrations national styles similar to illustration cycles produced for the Kultur-Lige by Chagall (David Hofstein's *Sadness*, 1922), Chaikov (Brothers Grimm's *Fairy Tales*), Perets Markish (*The Wedge*, 1922), and the collaborative effort of Epstein, Shor and Shifrin (Kipnis' *Fairy Tales*).

During the short period of time in the early 1920s when graphic masters were working on Jewish book illustrations for Kultur-Lige publishers, they managed to create a recognizable national style. This phenomenon was commented on by contemporaries. Boris Aronson concluded that "the fact that the aspirations of this group of artists are the same is not accidental but very logical. This is an occurrence whose significance consists not in reported fact but in the real appearance of a whole epoch."<sup>3</sup>

Alongside popular art ideas, there is unique artistic language revealed in Epstein's works. Thus, for example, in illustrations for Roykhl's *Fairy Tales* where a hare is the main hero (*Hare and Hedgehog*; *Fox and Hare*; *Lion and Hare*), Epstein demonstrates his ability to endow animals with anthropomorphic traits and states, taking into account the image's psychological influence on a child's imagination and creating the feeling of a game. The laconic but artistically capacious

<sup>3</sup> Boris Aronson, *Sovremennaia evreiskaia grafika*: 103.



4  
Марк Епштейн. Кубістична композиція (Родина). 1919. Папір, туш, перо, акварель тону сепії. 45,5 x 32,3. НХМУ

Mark Epstein. Cubistic composition (A Family). 1919. Pencil and Indian ink, on paper. 45.5 x 32.3. The National Museum of Art of Ukraine, Kyiv

Показовою для Епштейнної творчості є композиція «Двоє», створена, як і вже згадані твори, до початку 1920-х років. Її вирізняє явне тяжіння до ар деко. У трактуванні образів на перший план виходить декоративна стилізація об'ємів, не аналіз, але синтез геометризованих форм, проведений із тим особливим «шиком», якого прагнули графіки цього нового напрямку, передаючи гостру стильність костюмів і жестів героїв своїх робіт.

У 1920-ті роки, співпрацюючи з київським видавництвом «Культур-Ліга», Епштейн малює обкладинки для дитячого журналу «Фрейд» («Радість») (1922–1924), книжок Езри Фінінберга «Вірші» (1924), Еля Співака «Гра і робота» (1925), Давида Бергельсона «Бурхливі дні» (1927), Шолома Алейхема «Мошкеле-злодій» (1927). Він створює цілісний художній образ книги включно з обкладинкою, ілюстраціями, розташуванням тексту, вінєток у таких дитячих книжках, як «Казки» Давида Ройхла (1922), «Вірні друзі» Іцика Кіпніса (1923), «Рікі-Тікі-Таві» Ред'ярда Кіплінга (1924).

В ілюстраціях до дитячих видань Епштейн, зберігаючи вірність геометризації форм, активно використовує прийоми неопримітивізму, поширені в українській книжковій графіці (школи Георгія Нарбути і Михайла Бойчука). Митець звертається до національної образності, співзвучної аналогічним ілюстративним циклам, що їх виконали для «Культур-Ліги» Марк Шагал («Скорбота» Давида Гофштейна, 1922), Йосип Чайков («Казки» братів Грім; «Клин» Переца Маркіша, 1922), Сара Шор і Ніссон Шифрін спільно з Епштейном («Казки» Іцика Кіпніса, 1923).

Протягом короткого часу на початку 1920-х років, коли майстри графіки працювали над оформленням єврейської книжки для «Культур-Ліги»\*, їм пощастило створити впізнаваний національний стиль. Цей феномен помітили вже сучасники: «Спільність прагнень, схожість художників цієї групи – річ не випадкова, а глибоко природна. Це художнє явище, вага якого не в запротоцьованому факті, а в оприявленні ідеологічних настроїв цілої доби», – писав Борис Аронсон\*\*.

\* Слід згадати, що, крім «Культур-Ліги», художники в той самий час працювали для видавництв «Юнг-валд», «Сафрут», «Лебен» у Москві, «Їдиш» у Харкові, «Їдишер фолкс-фарлаг» у Петрограді і час від часу виконували замовлення Євсекції Наркомосу РРФСР на видання книжок у Парижі, Берліні, Варшаві.

\*\* Б. Аронсон. Современная еврейская графика. – С. 103.

**5**

Марк Епштейн. Обкладинка та ілюстрація до журналу «Freud» («Радість»). Київ, 1923, №8, 27,1 x 21,5. НБ/ВБ

Mark Epstein. Cover and illustration for the Freud [Joy] magazine, no. 8 (Kyiv, 1923). 27.1 x 21.5. The Vernadsky National Library of Ukraine, Kyiv

**6**

Марк Епштейн. Обкладинка книжки Іцкіа Кіпніса «Хойф-хавенім» («Дворові друзі»). Київ, 1923. 15 x 9,5. ММЮ

Mark Epstein. Cover and illustrations for Itzik Kipnis' Khoyf-khaverim [Friends from the yard] (Kyiv, 1923). 15 x 9.5. Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris

language accords with Jewish folk art, children's pictures, primitivism of bastardise and includes artistic innovations of Cubism as well as the rhythm of futurism. These combinations of style are not dissonant, because Epstein always took into account the specificity of book graphics and adhered to pliancy or dimensionality. "The domineering trait of all Jewish art is its underlined two-direction dimensionality", remarked Boris Aronson\*.

In the 1920s, Epstein formulated his Jewish style in easel compositions, which depicted typical images of Jewish townsmen as skilled craftsmen (*The Tailor; The Carpenters; The Joiner*). These works demonstrate a synthesis of conditional geometric forms and a realistic manner of depicting the heroes. Epstein is attuned to peculiar gestures; he not only notices the physiological peculiarities of his heroes, but also endows them with some psychological characteristics. His pen and ink drawings are marked by detailed workmanship. As before, arches and diagonals form the base of the compositions.

A series of Epstein's graphic works is dedicated to Jewish townsmen, thus immortalizing the world of the shtetl, which was becoming extinct due to new regime pressure. The image characterization is ironic, and the images are grotesquely theatrical. However, the author's sympathy for his heroes and his good-natured humor are still evident.

The heroes of Epstein's compositions act as if performing a play, demonstrating the "art of life". They gesticulate expressively, accompany each word with hyperbolized mimics, play on words and emphasize the sense of each word with hand movements. The artist's ability to combine decorativeness with psychologism is revealed in his works. Epstein's experience of working in the theater influenced these works as well: "in the mid-1920s, Epstein executes stage design for plays in GOSET and the Kunst-Winkl Theater."\*\*



**5**



**6**



An absolutely different aspect of the artist's talent was revealed in the late 1920s. He created more than a hundred still life compositions dedicated to portraying Jewish migrants who left their towns for the sake of "free labor on free lands". Epstein was not alone in this creative activity. These themes were demonstrated in the nature-inspired paintings of Tyshler, Ryback, Rosenblit, Altman and other artists in the 1927 jubilee Soviet Union exhibition. The technique and the plot of these works are similar: Tyshler painted *Girl with a Geese*, Rybak painted *Feeding a Calf* and Altman painted *Near a Winnowing Machine*. Issachar-Ber Ryback published his graphic cycle *On the Jewish Fields of Ukraine* in Paris in 1927.

Next, we come across such compositions as *Women Feeding a Goat*, *The Farmer* and *The Return from the Field* among Epstein's works. Marked by light pencil movements or impetuous lines of watercolor, these images are full of vitality. Artistically exaggerating the corporality of the heroes, Epstein endows them with primordial, archaic beauty. They are fraught with natural powers—those of earth, water and juicy fruits. The work *Farmer* is especially rich in symbolic meaning; a grey-bearded, stocky, wieldy old man with powerful hands easily carries huge baskets with heavy mature fruits. The artist depicts the regular, routine rhythm of a farmer's life at complete odds with city life.

\* Ibid., 52.

\*\* Sergej Papeta, 'Zhizni i tvorcestvo Marka Epshteina', Yehupets', 3 (Kyiv: Sfera, 1997): 81.

У творах Епштейна проявилися, поряд із характерними пластичними мотивами, спільними для перелічених майстрів, і неповторно індивідуальні властивості його художньої мови. Так в ілюстраціях до «Казок» Ройхля, головним персонажем яких є заєць («Заєць і їжак», «Лисиця і заєць», «Заєць і лев»), митець демонструє вміння наділяти звірів антропоморфними рисами і станами, враховує психологічний вплив образів на уяву дитини, створює відчуття гри. Водночас лаконічна, але насичена пластикою мова ілюстратора суголосна єврейському народному мистецтву, дитячим малюнкам, примітивові лубка, вбирає в себе пластичні новації кубізму й ритміку футуризму. У цих поєднаннях немає дисонансу, адже майстер завжди враховував специфіку жанру, дотримуючись площинності. Як відзначав знову ж таки Борис Аронсон: «Основною рисою всього єврейського народного мистецтва є його підкреслена двомірність»\*.

У середині 1920-х років Епштейн розробляє єврейську тематику в станкових композиціях, втілюючи типові образи містечкових євреїв-ремісників («Швець», «Теслі», «Столяр»). Ці роботи демонструють синтез умовної геометризації форм і реалістичної манери зображення персонажів. Майстер схоплює характерність жестів, не тільки фіксує фізіологічні особливості своїх героїв, але й наділяє їх певними психологічними характеристиками. Його малюнок пером позначено ретельним опрацюванням деталей. Дути та діагоналі, як і раніше, становлять кістяк композиції.

Наступ цивілізації, нова суспільно-політична ситуація спрямували течію міського життя до нівелювання особливого, неповторного. Серія Епштейнових графічних творів, присвячена гострохарактерним типам містечкових умільців, увічне світ штетлу, що зникав під натиском нового ладу. Характеристика образів іронічна, вони набувають гротескної театралізації, але водночас відчутна симпатія автора до своїх героїв та його доброзичливий гумор.

Персонажі композицій Епштейна неначе грають виставу – демонструючи «мистецтво жити», вони виразно жестикулюють, супроводжують мову гіперболізованою мімікою, грою обличчя, а сенс слова акцентують рухом рук. У творах виявлено вміння художника поєднувати декоративізм із психологізмом. Позначився на них і досвід роботи майстра в театрі: «у другій половині 1920-х років Епштейн оформлює спектаклі ГОСЕТу і театру «Кунст-Вінкл»\*\*».

Зовсім іншою гранню розкривається талант художника наприкінці 1920-х років. У цей період він створює понад 100 станкових композицій, що зображували єврейських переселенців-колоністів, які покинули міста заради «вільної праці на вільній землі». У своєму творчому пориві Епштейн не був самотній. На Ювілейній виставці народів СРСР 1927 року цю тематику репрезентували роботи Тишлера, Рибак, Б. Розенбліта, Альтмана та інших художників, створені з натури. Аналогічною є й техніка згаданих робіт, і сюжети творів: Тишлер змальовує «Дівчину з гусьми»,

Рибак – «Годування теляти», Альтман – сцену «Біля віялки». Рибак видав 1926 року в Парижі свій графічний цикл «На єврейських днах України».

В Епштейна подибуємо такі композиції, як «Жінка, що годує козу», «Селянин», «Повернення з поля». Зафіксовані легким рухом олівця або стрімкою лінією акварелі, ці образи сповнені вітальності. Гіперболізуючи тілесність у пластичному трактуванні персонажів, художник наділяє своїх героїв первісною архаїчною красою. Вони неначе сповнені силами природи – землі, води, соковитих плодів. Особливо символічною є робота «Селянин»: сивобородий старий, кремезний, із широкою ходою сильних ніг, могутніми руками, легко несе величезні кошики з важкими дозрілими яблуками. Художник зображує велично-неквапний ритм селянського життя, зовсім не схожого на міське.

Герої його творів не тільки трударі-землероби, а й рибалки, що їх не раз змалював майстер. Молодий рибалка (композиція «Рибалка») демонстративно тримає в руках велику рибину, а інший герой, старий рибалка з однією композиції, спокійно дивлячись кудись у далечінь, розплутує сітку. Остання робота справді монументальна за звучанням. Фігуру подано діагонально – в такому ракурсі, ніби дивимося на неї знизу вгору. Здається, що голова рибалки впирається в небо, а його величезні руки й ноги сповнені велетенської енергії. Ймовірно, художник бере



7  
Марк Епштейн. Обкладинка книжки Давида Ройхля «Майзелэх» («Казки»). Київ, 1922. ММІУ

Mark Epstein. Cover for David Roykh's Mayselakh [Fairytale] (Kyiv, 1922). Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris

\* Там же. – С. 52.

\*\* Сергей Панета. Жизнь и творчество Марка Эпштейна // Егупець. – К.: Сфера, 1997. – Вип. 3. – С. 81.



8  
Марк Епштейн (ліворуч) і Йосеф Чайков на звітній виставці Художньої студії Культур-Ліги. Фотографія. Київ, 1922. Збірка Пелея Казовського (Єрусалим)

Mark Epstein (on the left) and Joseph Chaikov at a report exhibition of Kultur-Lige Art Studio. Photograph. Kyiv, 1922. The Hillel Kazovsky collection, Jerusalem

Epstein's heroes are not only farmers but also fishermen. A young fisherman (*The Fisherman*) boastfully holds a big fish while an old fisherman (*The Old Fisherman*) calmly untangles the net looking off into the distance. The last work is particularly monumental with respect to its composition. The figure is depicted diagonally as if we are looking at it from the bottom. It appears that the fisherman's head reaches the sky while his huge hands and legs are full of enormous energy. Epstein probably used the hypertrophied musculature in the depiction of Assyrian warriors as an example. The ecstasy he achieves in such compositions can be compared with images of renown Mexican artists like Diego Rivera and José Orozco.

Although he skillfully conveys expressive images, Epstein did not follow the school of Expressionism. He demonstrates a clear preference for Neo-Classicism in a lot of his late 1920s works. This is especially evident in his depictions of female images. Epstein's *On the Beach* cycle captures antique artistic concepts of the self confidence of the body. It has no subject narrative or plot save for the depiction of corporality. The works are full of different perspectives of the figures, slow movements, feelings of peace and harmony with warm ground, water and air. Epstein again returns to the unification of humanity and the world, but now this interaction is born not out of labor but through peace and happy go-lucky activity.

The artist's movement from Cubism to Neo-Classicism through neo-primitivism and a conditional geometrizing of form accords with the general evolution of Modernism in Europe from 1910s until the early 1930s. An emphasis on national themes adds a unique feature to the art created by Epstein. He chose a path, which enabled Jewish art to fall into a universal context and demonstrates the perfection of his graphic works. Epstein's work and his outstanding drawings and sculptures are just one more confirmation of the achievements of national art within a global context.



за зразок підкреслено гіпертрофовану мускулатуру в зображеннях асирійських воїнів, але домагається у композиції тієї екстатичності, яку можна порівняти з образами мексиканського монументального мистецтва – творами Дієго Ривери, Хосе Клементе Ороско.

Майстерно втілюючи експресивність, гротескність або іронічність образів, Епштейн, втім, не пішов шляхом експресіонізму. В багатьох його творах кінця 1920-х років відчувається тяжіння до неокласицизму. Особливо це характерно для Епштеййнових жіночих образів.

Античне відчуття пластичної об'ємності тіла, його краси, вагомості, замкненої самодостатності можна простежити в циклі робіт «На пляжі». Тут немає сюжетної оповіді, немає іншого змісту, окрім власне зображення тілесності. Різні ракурси фігур, неквапні рухи, відчуття спокою, гармонії з теплою землею, водою, повітрям. У центрі уваги майстра знову опиняється єднання людини зі світом, стихіями, але тепер ця взаємодія народжується не в праці, а в спокої, у щасливому недіянні.

Рух творчості художника від кубізму до неокласицизму через неопримітивізм, умовну геометризацію форм, вписується в загальний розвиток європейського мистецтва в руслі модернізму 1910-х років – початку 1930-х років. Акцентування національної тематики додає неповторності прекрасним художнім образам, що їх створив майстер. Марк Епштейн обрав шлях, що дав змогу вписати єврейське мистецтво в загальносвітовий контекст. Творчість художника, досконалість його графічних і скульптурних робіт – ще один яскравий внесок національного мистецтва до світової скарбниці.

9

Марк Епштейн. Пляж. Папір, наклеєний на картон, туш, акварель, кольорові олівці. 52,4 x 59. НХМУ

Mark Epstein. Beach. Indian ink, watercolor and colored pencil, on paper glued to cardboard. 52.4 x 59. The National Museum of Art of Ukraine, Kyiv

9





## FROM ETHNOGRAPHY TO AESTHETICS: the Theoretical Inheritance of Kultur-Lige and Jewish Artistic Discourse

The curiosity for folk art that was mainly ethnographic in nature changed into an aesthetically driven curiosity that caught the attention of various social groups

Boris Aronson, *Modern Jewish Graphic Arts (1924)*

The artists and theorists of the Kyiv Kultur-Lige saw Chagall as the first truly Jewish artist. Although they considered him too devoted to the Jewish town narrative, they agreed with his recognition of a sharp dichotomy between the first generation of Jewish artists, a group into which they placed a variety of masters (from Ephraim Moshe Lilien and Herman Struck to Mark Antokolsky and Ilya Ginzburg; Liberman's name was not mentioned) and the figures of new art, who, in addition to Chagall, included Robert Falk, Nathan Altman, El Lissitzky, and the "Parisians" Ossip Zadkine, Leon Indenbaum and Leon Zak.

How have the artists and theorists of the Kultur-Lige contributed to the formulation of the meaning of Jewish art? What is the border that separates old and new art? Why did they so tirelessly seek to eradicate the old approach?

In the theoretical essay "Paths of Jewish Painting" featured in Kultur-Lige's magazine *Oyfgang*, Boris Aronson and Issachar-Ber Ryback endeavor to define the criteria of this division\*. According to the article, old artists depicted Jewish topics and relied on appealing to literary themes and narration. They used both the artistic methods of the *Peredvizhniki* in Russia and realistic art traditions in the West. In contrast to their elder counterparts, new artists did not need to adhere to a narrative. They illustrate the Jewish vision of the world and temperament without restraining themselves to Jewish subjects. Instead, they use design as a means to exemplify the intended message. In their art, they stay true to Jewish themes through composition, form, color and unique rhythm of images, all of which are inspired by folk decorative patterns. The specific displays of ethnic, or then-called, "racial," qualities are dark, intense tones (for example, Falk's mixture of black, red and blue even in non-Jewish subjected compositions), grey gradients and a graphically flattened style of images\*\*. According to the authors, the first artists who dared to venture and experiment with these ideals came from Russian Empire.

Where are the sources of their tradition? Do such sources even exist?

This issue hold a plethora of ambiguity, much of which is related to the definition of "Jewish art," as well as its impact on the Jewish nation. The other major problem is searching for (or denying of) the presence of Jewish national character in modern art on an international scale. During at least the first two decades of the 20th century, these issues became the subject for heated discussions in a wide array of media, both Jewish and non-Jewish (including even anti-Semitic). Although the publications regarding these issues are not directly mentioned in texts produced by the Kultur-Lige (with the exception of the recognition of some of their authors) one can trace an echo of these themes in their discussions.

\* Here, p. 59-73

\*\* Yankel Adler gave resembling description of "Jewish coloring" in his article in Łódź magazine *Yung Yiddish*. In his opinion, for the Jewish coloring is characterized by dark intensive tones, violet and green hues. Both Rybak and Adler had, obviously, their paintings in front of eyes, while describing a typical national coloring. See.: J. Adler. 1895-1949. *Ausst. Kat.* (Köln, 1985).





Маріна Дмитрієва

## ВІД ЕТНОГРАФІЇ ДО ЕСТЕТИКИ: теоретична спадщина Культур-Ліги та єврейський мистецький дискурс

«Зацінавлення народною творчістю, що спочатку мало суто етнографічний характер, змінилося інтересом естетичним і охопило широкі суспільні кола»

Борис Аронсон, «Сучасна єврейська графіка» (1924)

Для художників і теоретиків київської Культур-Ліги Шагал був першим справді «єврейським» митцем, хоча, на їхню думку, й занадто захоплювався літературно-оповідальним боком містечкового побуту. Як і Шагал, вони проводили чітку межу між представниками першого покоління єврейських художників, до яких зараховували дуже різних майстрів – від Ефраїма Моше Лільєна та Германа Штрука до Марка Антокольського та Ільї Гінзбурга (ім'я Лібермана не згадували), і діячами нового мистецтва, серед яких, крім Шагала, називали Роберта Фалька, Натана Альтмана, Елієзера Лисицького, а ще «парижан» – Осипа Цадкіна, Леона Інденбаума та Леона Зака.

Як склався канон єврейського мистецтва в уявленні художників і теоретиків Культур-Ліги? Де проходив кордон між старим і новим мистецтвом? Чому таким важливим було відмежування від старого?

У теоретичному есеї «Шляхи єврейського живопису», надрукованому 1919 року в журналі Культур-Ліги «Ой-фганг» («Світанок») Борис Аронсон та Ісахар-Бер Рибак намагалися визначити критерії цього розмежування\*. Старі художники, втілюючи сюжет, орієнтувалися на єврейські теми, зверталися до літературних мотивів і оповідальності, в Росії використовували художні прийоми передвижників, а на Заході – традиції тамтешнього реалістичного мистецтва. Нові ж майстри не потребували оповідальності. Національне світосприйняття і темперамент виявлялися в них незалежно від звернення до єврейських тем – у малюнку, формі, колориті й особливому ритмі зображення, джерела яких ці художники запозичують у народного орнаменту. Специфічним виявом етнічних (або, як казали тоді, «расових») якостей є темні інтенсивні тони (наприклад, сполучення чорного, червоного і синього у Фалька, навіть у творах, не пов'язаних з єврейською тематикою), вальори сірого кольору та графічно-площинний стиль зображення\*\*. Першими митцями, що зважилися на експеримент, були, на думку авторів, вихідці з Росії.

Де шукати витоків їхньої традиції? І чи існує вона взагалі?

Тут маємо багато нез'ясованого. Найперше – саме окреслення «єврейське мистецтво» та роль мистецтва для самовизначення єврейської нації. Інша проблема – пошуки (або заперечення) національного характеру в сучасному мистецтві, і не лише єврейському. Усі ці теми стали предметом жвавих дискусій у пресі – як єврейській, так і неєврейській, зокрема й антисемітській, упродовж принаймні перших двох десятиліть ХХ ст. Хоча ці дискусії й не згадуються (крім імен окремих учасників) у теоретичному доробку Культур-Ліги, їхнє відлуння чути у формулюваннях і полемічному характері самих теоретизувань. Тому, щоб поставити ідеї мистецьких критиків Культур-Ліги у правильний контекст, треба дати коротку характеристику художнього дискурсу, що склався тоді.

\* Див. наше видання, с. 59–73

\*\* Янкель Адлер дав подібну характеристику «єврейського колориту» в статті, опублікованій у журналі «Юнг Ідиш», який виходив у Лодзі. На його думку, для єврейського колориту характерні темні інтенсивні тони, відтінки фіолетового і зеленого. І Рибак, і Адлер, описуючи типово національний колорит, вочевидь, взуорувалися на власний живопис. Див.: J. Adler. 1895–1949: Ausst. Kat. / Städt. Kunsthalle (Düsseldorf), Tel Aviv Museum (Israel), Museum Sztuki (Łódź). – Köln, 1985.

### The Kultur-Lige program

The task of the Kultur-Lige was, as stated in one of its constituent documents, the “development and dispersion of Jewish culture in all forms of human creativity, such as literature, art, music, theatre etc., and assistance of the creation of the new Jewish democratic school and other elucidative establishments.”\* Thus, the main pillars of the Kultur-Lige were Jewish education, literature and art. In aspiration to create a new secularized culture based on revival, support and development of society in Yiddish, the education of people played a leading role. The overall program formed in Eastern Europe and gave start to classic literature of the 19th century, from Mendele Mocher Sforim and Sholem Aleichem to Isaac Leib Peretz and Semen An-sky. This living culture followed two standards: the use of folk language and presence of secular character. The Kultur-Lige was created in Ukraine, during a period of public illusion of an autonomous, utopian Jewish culture, which for a while, became reality. Yiddish was, by the decision of the Central Rada, made an official language in addition to the already present Ukrainian and Russian. The ideas of Jewish cultural and national autonomy were officially upheld by a new law on January 8, 1918. The head figure of the The United Jewish Socialist Workers’ Party (and supporter of the ideology of cultural autonomy) Moshe Zilberfarb was appointed a minister of Jewish affairs. After the February Revolution of 1917 and until the early 1920s, Kyiv grew into one of the major centers of Jewish culture and Jewish political movement. The Kultur-Lige was in charge of coordinating activities that dealt with Jewish culture and education. Its activity was especially intensive and productive during the Civil War, permanent regime changes, and Jewish pogroms in 1918 to 1920. After the final establishment of Soviet power at the beginning of 1920, the gradual permeation of Soviet ideology into the Kultur-Lige and establishment of state control over its activity occurred. By 1924, the Commissariat of Education made all Kultur-Lige institutions subordinate to it. Kultur-Lige’s leaders did not accept this new way of organization and moved the bureau to Warsaw in 1921. In addition, branches were created in Romania and Lithuania (Kaunas). In the first half of the 1920s, many Kultur-Lige artists went to Berlin (including Der Nister, David Hofstein and David Bergelson)\*\*.

A main peculiarity and advantage of the Kultur-Lige consisted, as Hillel Kazovsky noticed, not in archaeological excavations, nor the canning of the partly forgotten ethnographic inheritance (which was the motive of numerous associations which were created in Europe during the First World War). In contrast, it was driven by the aspiration to create a new, modern, Jewish culture, and solidify the term of “new Jew.” This original culture had to both take roots in old soil and lead people “from the darkness underground to the sunlight of world culture.” The idea of globalism and acceptance lay in the center of their goals, not a national barrier. The Jewish culture had, in its ideologists’ opinion, a universal value and could form a standard for other cultures, due to its uniquely exterritorial and transnational Jewish character. Thus, the geographical impact of Jewish culture seized individuals worldwide – from Moscow to New York, London to Johannesburg\*\*\*.

The concept was founded upon the idea of joining the concepts of loyalty, tradition, and universalism. This shaped the uniqueness of the Kultur-Lige, but also became a very fragile and unstable foundation.

### The Jewish art and modern artistic process

The main dilemma which appeared as a result of the self-determination of Jewish artists was the problem of cultural tradition. Paradoxically, this problem originated along with the spread of destructive aesthetics of futurism.

A polemic arose as a result of the exhibition of the “Pathetics,” a group of artists from Silesia (Ludwig Meidner, Jacob Steinhardt and Richard Janthur – the latter was not a Jew). It took place in “Der Sturm,” a gallery owned by Herwarth Walden, in Berlin, 1913. This discourse brought up a question about combining Jewish culture and contemporary values, a problem that emerged as a major uncertainty of the time. Even though Ludwig Meidner and Jacob Steinhardt belonged

\* “Statut tovarystva ‘Kulturna liha’, 15 sichnia 1918 r.,” M. O. Rybakov, *Pravda istorii. Dial’nist’ ievreis’koi kul’turno-prosvitnyts’koi orhanizatsii ‘Kul’turna liha’ u Kyievi (1918-1925). Zbirnyk dokumentiv i materialiv* (Kyiv, 2001): 15.

\*\* For historical context and history of the organization, see.: G. Kazovskii [Hillel Kazovsky], *Khudozhniki Kul’tur-Ligi* (Moscow-Jerusalem, 2003): 17-41.

\*\*\* Ibid., p. 39.

### Програма Культур-Ліги

Завданням Культур-Ліги були, як зазначено в одному з установчих документів, «розвиток і поширення в народі єврейської світської культури всіх видів людської творчості, як література, мистецтво, музика, театр та ін., і сприяння створенню нової єврейської демократичної школи та інших просвітницьких закладів»\*. Стовпами, на яких трималася Культур-Ліга, були, отже, єврейська освіта, література та мистецтво. У прагненні створити нову секуляризовану культуру на ґрунті відродження та розвитку їдишської культури, що склалася в Східній Європі й дала початок класичній літературі XIX ст. і початку XX ст. від Менделе Мойхер-Сфорима та Шолома Алейхема до Іцхока Лейбуша Переца та С. Анського, просвіта народних мас відіграла провідну роль. Ця жива культура мала послуговуватися народною мовою та бути світською. Програму Культур-Ліги було створено в період ілюзій та утопічних мрій про єврейську автономію в Україні, які на короткий час навіть стали реальністю. Рішенням Центральної Ради їдиш визнали державною мовою поряд із українською та російською. Ідеї єврейської культурної та національної автономії злегалізував закон від 8 січня 1918 р. Міністром єврейських справ призначили Мойсея Зільберфарба, діяча Фолькспартей і прихильника культурної автономії. У період між Лютневою революцією 1917 року і початком 1920-х років Київ перетворився на один із найважливіших центрів єврейської культури та національних політичних рухів. Координацією діяльності в царині єврейської культури та освіти займалася Культур-Ліга. Особливо інтенсивною та продуктивною була її праця у 1918–1920 рр. – часи Центральної Ради, Гетьманату й Директорії, частоті зміни режимів та кривавих єврейських погромів. Після остаточного утвердження радянської влади на початку 1920 року відбулася поступова інструменталізація Культур-Ліги радянською ідеологією та встановлення державного контролю за її діяльністю. До 1924 року Наркомос підпорядкував собі всі заклади Культур-Ліги. Керівники організації, що не прийняли нової політики, перенесли 1921 року бюро до Варшави. Крім Польщі, відділення було відкрито в Румунії та Литві (Ковно). У першій половині 1920-х років багато культур-лігівців опинилися в Берліні (Дер Ністер, Давид Гофштейн, Давид Бергельсон та інші)\*\*.

Основна особливість і заслуга Культур-Ліги полягала, як зазначає Гілель Казовський, не в археологічних розкопках або консервації почасти забутої етнографічної спадщини, чим займалися численні культуртрегерські товариства й об'єднання, що виникли в Європі за часів Першої світової війни, а в прагненні створити модерну єврейську культуру і «нового єврея». Ця нова культура мала корінитися у старому ґрунті та вести «із мороку підпілля до світла сонця світової культури». В центрі утопії лежала, однак, ідея не національної відрубності, а універсалізму та синтезу. Єврейська культура мала, на думку її ідеологів, з огляду на екстериторіальний і транснаціональний характер єврейства, універсальне значення і могла послугувати зразком для інших культур. Відтак, географічно її вплив охоплював світовий простір – від Москви до Нью-Йорка, від Лондона до Йоганесбурга\*\*\*.

Унікальність концепції Культур-Ліги полягала в тому, що в її основі лежало прагнення поєднати увагу до традиції та універсалізм.

### Єврейське мистецтво і тогочасний мистецький процес

Основна проблема, що поставала у зв'язку із самовизначенням єврейських художників, полягала в культурній традиції. Хоч як парадоксально, проблему цю спричинило поширення деструктивістської естетики футуризму.

Полеміка, що виникла з приводу виставки силезьких художників групи «Патетики» (Людвіг Майднер, Якоб Штайнгардт і Ріхард Янтур), що відбулася в галереї Герварта Вальдена «Дер Штурм» у Берліні 1913 року, порушила питання про поєднання єврейства та сучасності – водночас важливе і болюче. Майднер і Штайнгардт належали

\* Статут товариства «Культурна ліга», 15 січня 1918 р. // М. О. Рібаков. Правда історії. Діяльність єврейської культурно-просвітницької організації «Культурна ліга» у Києві (1918–1925): Збірн. документів і матеріалів. – К., 2001. – С. 15.

\*\* Про історичний контекст й історію організації див.: Казовський Г. Художники Культур-Ліги. Москва-Ієрусалим, 2003. – С. 17–41.

\*\*\* Там само, С. 39.



до кола митців та письменників-експресіоністів. Але на їхню творчість великий вплив справила виставка італійських футуристів, що роком раніше відбувалася в тій самій галереї. Обидва художники спробували поєднати дух єврейських пророків із динамізмом сучасного міста, розташувати єврейство в сучасному контексті. Таке поєднання традиції та сучасності, як правило, набувало драматичних, патетичних форм. Передусім це стосувалося митців, які працювали в Польщі й Угорщині – нових державах, що постали на уламках Австро-Угорської та Російської імперій і зіткнулися із завданням нового національного самовизначення. Наприкінці 1910-х років – на початку 1920-х років подібні процеси відбувалися й в Україні.

Багато хто з руйнівників традицій мав єврейське походження, в Польщі їх навіть назвали «жидофутуристами»\*. Наявні свідчення передають атмосферу цієї епохи зі скандальними футуристичними виступами, пристрастями та зіткненням різних груп\*\*. Літератор Александер Ват, згадуючи ті буремні часи, говорить про катастрофізм у загальному світосприйманні, але, за його словами, це був «веселий катастрофізм»\*\*\*.

Дуже точно драматизм відчуття відмови від традиції передав Генрик Берлеві, учасник виставки польського відділення Культур-Ліги в Білостоці, діяч єврейського відродження у Варшаві. На його думку, сучасний митець має відмовитися від традиції, щоб зійти до первинних елементів мистецтва – але без неї він «голий, як Адам»\*\*\*\*. Ілюстрацією до цього висловлювання може слугувати малюнок Йосипа Чайкова для обкладинки журналу «Багінен», де художника зображено оголеним, з одним оком, розплющеним назустріч майбутньому, а другою – незрячою – половиною обличчя зверненим у минуле – у світ містечка, що залишився позаду. Пізніше Берлеві посилатиметься у спогадах на вплив Лисицького, який 1921 року на запрошення польської Культур-Ліги відвідав Варшаву, вже маючи досвід вітебського супрематизму. Виголошена вишуканим їдишем із російським акцентом натхненна промова про супрематизм лунала в оселі Берлеві на Сенаторській вулиці, в будинку, стіни якого прикрашав живопис на єврейську тематику й ілюстрації до п'єси Ан-ського «Дибук». Заради мистецтва транснаціонального й трансцендентного, мистецтва абстрактних форм, єврейські художники, писав Берлеві, «принесли в жертву дивовижний світ єврейської давнини, повний поезії світ "Дибук"»\*\*\*\*\*.

Форумом для дискусій про нову естетику стали їдишські художні журнали, що з'явилися у Східній Європі, – «Халястре» (Варшава), «Альбатрос» (Берлін), «Штром» (Москва), «Юнг Їдиш» (Лодзь), «Юнг Вільне» (Вільно)\*\*\*\*\*. Митці та літератори, які друкувалися тут, обмінювалися думками і публікаціями. Генрик Берлеві та Янкель Адлер були своєрідною ланкою, що сполучала Польщу та Німеччину, а Марек Шварц виконував аналогічну роль для Польщі та Франції. Моше Бродерзон перші революційні роки провів у Москві, співпрацював із Лисицьким і належав до кола російських футуристів, а повернувшись до Польщі, став активним автором згаданих часописів. Про близькі зв'язки «Юнг Їдиш» та інших їдишських видань Польщі, України та Німеччини свідчать публікації та інформаційні повідомлення: у числі 4/6 журналу за 1922 рік надруковано привітання єврейським письменникам України, Йосип Чайков випустив свою брошуру «Про скульптуру» не лише у видавництві Культур-Ліги, але й у берлінському числі польського їдишського журналу «Халястре» в 1922 році. 1918 року Марек Шварц відвідав своїх друзів і колег в Україні. Не дивно, що й теоретичні роздуми про мистецтво, і художні спроби належали до одного культурного дискурсу.

\* A. Turowski. Budowniczość Świata. – Kraków, 2000. – S. 265–267.

\*\* Г. Казовский. О «Халястре» // Зеркало. – 2002. – № 19/20 (= <http://members.tripod.com/~barashw/zerkalo/19-20/Kazovsky.htm>, відвідано 3.10.07).

\*\*\* A. Wat. Jenseits von Wahrheit und Lüge. Mein Jahrhundert. Gesprochene Erinnerungen. – Frankfurt/M., 2000.

\*\*\*\* Цит. за: J. Malinowski. Grupa «Jung Idysz» i żydowskie środowisko «Nowej sztuki» w Polsce 1918–1923. – Warszawa, 1987. – S. 210.

\*\*\*\*\* H. Berlewi. El Lissitzky in Warschau // El Lissitzky. Kat. der Ausst. / Kestner-Gesellschaft Hannover/Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven/Kunsthalle. – Basel, 1966. – S. 63.

\*\*\*\*\* S.L. Wolitz. 1) Between Folk and Freedom: The Failure of the Yiddish Modernist Movement in Poland // Yiddish. – 1991. – No. 1. – P. 26–51; 2) Di Khyalystre, the Yiddish Modernist Movement in Poland: An Overview // Yiddish. – 1981. – No. 3. – P. 5–19; A. T. Alt. Ambivalence toward Modernism: The Yiddish Avant-Garde and Its Manifestoes // Yiddish. – 1991. – No. 1. – P. 52–61; M. Dmitrieva-Einhorn. Kunstdiskurs in der jüdischen Presse der Zwischenkriegszeit in Warschau, Kiew und Berlin // Die Jüdische Presse: Eine europäische Perspektive / Hrsg. von Susanne Marten-Finnis u. Markus Winkler. – Bremen, 2005. – S. 247–265.

Іосеф Чайков. Іосеф Чайков. Обкладинка журналу «Багінен» («Початки»). Київ, 1919, №1, 24,5 x 31,2. ММІО  
Joseph Chaikov. A cover for the Baginen [Beginnings] Journal, no. 1 (Kyiv, 1919). 24.5 x 31.2. Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris

the wonderful, poetic world of Jewish antiquity in *Dybbuk*, was sacrificed for the sake of transnational and transcendent art, abstract art, and Jewish artists\*.

Artistic magazines written in Yiddish emerged in Eastern Europe – *Khaliastre* and *Albatross* in Warsaw and Berlin, *Strom* in Moscow, *Yung Yiddish* in Łódź, *Yung Vilne* in Vilnius became a forum for discussions about the new system of aesthetics\*\*. Artists and literary figures, who wrote for these magazines, exchanged opinions and publications. Henryk Berlew and Yankel Adler formed a link that combined Poland and Germany, Marek Schwarz did the same for Poland and France. Moshe Broderson, who cooperated with Lissitzky, belonged to the circle of Russian futurists, and worked in Moscow during first years after the Bolshevik Revolution. Upon coming back to Poland, he became an active figure in some of the above-mentioned magazines. Publications of this time period testify to the close relationship between *Yung Yiddish* and other Yiddish editions in Poland, Ukraine and Germany. In volumes 4-6 of *Yung Yiddish*, there is a greeting to the same publication of the Ukrainian version of the magazine (1922). Similarly, Joseph Chaikov published his brochure *About the Sculpture* not only in the Kultur-Lige publishing house, but also in the Berlin issue of the Polish-Yiddish magazine *Khaliastre* in 1922. Marek Schwarz visited his friends and colleagues in Ukraine in 1918. It is no surprise that both theoretical reflections on the art, as well as new artistic attempts were a result of the same cultural discourse.

### Nationalism and modernism

Through the early 1920's, artists were given vast prospects for exploration both in experimental artistic form and on the path of national self-determination. This touched not only the Jewish-driven artists but also everyone involved in the creative atmosphere that gave rise to Ukrainian modernism. Almost all the Kultur-Lige members – Rabinovich, Nikritin, Shifrin, Tyshler, Ryback and Epstein – passed through the creative workshop of Alexandra (Oleksandra) Ekster in 1917-1918. They all absorbed his atmosphere of creativity and experimentation, where previous Parisian discoveries were combined with the hunt of being able to appeal to national Ukrainian tradition (e.g.: the works of Anatol Petrytskyi or Vadym Meller). According to the memoirs of Nadezhda Mandelstam (who was taught by Mychailo Boichuk) liberal artists possessed a special authority: “this was a period of Bolshevik romance with liberal art, and my herd was even lefter than their left.” During this time, artists became much more respected. In “Kyiv Carnival of 1919” a brush opened doors better than any [government issued] scrap of paper. When Isaac Rabinovich designed the set for Lope de Vega's *Fuente Ovejuna* (staged by Mardzhanov), the city was covered with placards and posters made of linen, carrying the message that “it seemed to us that life boiled and bubbled.” Bloody pogroms and corpses on streets seemed to be as much of this “instantaneous carnival,” as did the theatrical productions\*\*\*. Even Kliment (Klyment) Redko mentioned Kultur-Lige artists participating in agitprop sceneries regarding the Bolsheviks' arrival in February, 1919. The dramatic feeling of a potential for influence that came with rough pogroms and mode changes made the exploration of combining tradition and contemporary culture especially tense.

Jewish artists who came from the traditional environment of a township or an orthodox city did not have to renounce their soil as radically as Berlew, who rejected his roots. Alternatively, they saw the new and aesthetically appealing tradition as a novelty (which was still more radical than any previous artistic endeavors). It was the visual appeal of township that inspired artists to undertake the boldest experiments in theater, poetry, sculpture, painting and graphic arts. According to Abram Efros, artists were no longer ashamed of the poverty and crowded conditions of Jewish life, but “had seen beauty

\* H. Berlew, 'El Lissitzky in Warschau,' *El Lissitzky: Kat. der Ausst.* (Basel, 1966): 63.

\*\* S. L. Wolitz, 1) 'Between Folk and Freedom: The Failure of the Yiddish Modernist Movement in Poland,' *Yiddish*, 1.(1991): 26-51; 2) 'Di Khalyastre, the Yiddish Modernist Movement in Poland: An Overview,' *Yiddish*, 3 (1981): 5-19; A. T. Alt, 'Ambivalence toward Modernism: The Yiddish Avant-Garde and Its Manifestoes,' *Yiddish*, 1 (1991): 52-61; M. Dmitrieva-Einhorn, 'Kunstkurs in der jüdischen Presse der Zwischenkriegszeit in Warschau, Kiew und Berlin,' Susanne Marten-Finnis and Markus Winkler (eds), *Die Jüdische Presse: Eine europäische Perspektive*, (Bremen, 2005): 247-265.

\*\*\* N. Mandel'shtam, *Vospominaniia*, 2 (Paris, 1982): 19.

### Націоналізм і модернізм

Наприкінці 1910-х років – на початку 1920-х років Україна відкривала перед митцями широкі перспективи для нових пошуків як у царині експериментальної художньої форми, так і на шляху національного самовизначення. Це стосується не тільки єврейських художників, але й тієї особливої атмосфери, того творчого тиглю, де випалялася культура українського модернізму. Майже всі учасники Культур-Ліги – Рабичев, Рабинович, Нікритін, Шифрін, Тишлер, Рибак, Епштейн – відвідували в 1917–1918 рр. творчу майстерню Олександри Екстер й долучалися до творчого експерименту, що поєднував паризькі відкриття, котрі доносила до своїх учнів мисткиня, з пошуками нової національної форми, як-от у Анатолія Петрицького або Вадима Меллера. За спогадами Надії Мандельштам, яка навчалася



2  
Олександра Екстер. Фотографія  
Alexandra Ekster. Photograph

в Києві в Михайла Бойчука, ліві художники мали особливу вагу: «Це був період роману наших хазяїв із лівим мистецтвом, а мій табунець був лівішим від лівого». У «карнавалному Києві 1919 року» пензель відчиняв двері краще за будь-який папірець комвідаву. Ісаак Рабинович писав декорації для «Овечої криниці» Лопе де Веги в постановці Марджанова, місто було завішане розмальованими полотнами і плакатами, «нам здавалося, що життя грає й вирує»... Криваві погроми й трупи на вулицях скидалися на таку саму частину цього «миттєвого карнавалу», як і театральні дійства\*. Про участь художників Культур-Ліги у створенні агітпропівських декорацій після приходу більшовиків у лютому 1919 року згадував і Климент Редько. Відчуття драматизму моменту й ефемерності існування єврейського життя в умовах погромів і зміни режимів робило пошуки на шляху поєднання традиції та сучасності особливо напруженими.

Єврейські художники, вихідці з традиційного містечкового середовища або ортодоксального міського єврейства, не мусли так радикально, як це продемонстрував Берлеві, відмовлятися від свого ґрунту. Навпаки, знову відкрита й естетично осмислена традиція обернулася до них новизною, стояла, як їм здавалося, попереду найрадикальніших художніх пошуків. Саме естетика містечка надихала митців на найсміливіші експерименти – в театрі й поезії, скульптурі, живописі й графіці. Художники, за словами Абрама Ефроса, вже не соромились убозтва

й тисняви єврейського життя, але «побачили в пейзах красу»\*\*. Перелік єврейських артефактів, що його із захопленням і знанням справи навів Аронсон в опублікованій у Берліні книжці «Сучасна єврейська графіка», свідчить про роль традиційного мікрокосму в модерній єврейській культурі та про високий рівень розвитку колекціонерства: «Розписи синагог, кам'яні та дерев'яні надгробки, різьблені орен-койдеші, вітварі, карбовані корони на Тори, ейц-хаймі, футлярчики, срібні вказівники-руки, завіси (фіранки) на шафки, крани, ковші, посуд для омовінь, підсвічники, нашивки на талеси, гаптовані ярмулки, підставки для книг, мікрохи, знаки зодіаку, агади, кущі, пасхальні таці, кадильніці, плетені воскові свічки, мішечки для талесів та тфлін, титульні сторінки релігійних трактатів, синагогальні щоденники, угоди про шлюб і розлучення, балдахіни, ханукальні підсвічники, поминальні лампи, коробки для етрогів, посуд, дитячі прапорці, святкові торохкала, рогатки, луки, дзиги, табакерки, кільця для пальмових гілок (лулав), мішечки для рослин (гадас), гаптовані весільні вельони, ілюстровані оповідання про цадиків, галицькі пряники, хасидські подушечки, суботні скатертини, святкова білизна, камеї, лубки (галицькі, подільські, волинські, польські, литовські), святкове вбрання – все беззаперечно має свій власний, самостійний характер»\*\*\*.

Рахель Вішніцер, історик мистецтва та графік, одна з видавців берлінського журналу «Рімон»/«Мільґроім» (1922–1924), у статті в журналі «Дер Юде», присвяченій єврейському життю Києва та Петрограда 1918–1920 років\*\*\*\*,

\* Н. Мандельштам. Воспоминания. – Париж, 1982. – Кн. 2. – С. 19.

\*\* А. Ефрос. Лампа Алладина // Еврейский мир: Литературные сборники. – М., 1918. – С. 300.

\*\*\* Б. Аронсон. Современная еврейская графика. – Берлин: Петрополис, 1924. – С. 55–56.

\*\*\*\* R. Bernstein-Wischnitzer. Jüdische Kunst in Kiew und Petrograd (1918–1920) // Der Jude. – 1920. – Heft 5/6. – S. 353–356.

in pesachs.”\* Aronson published a list of Jewish artifacts in his book *Modern Jewish Graphic Arts*: “Synagogue paintings, stone and wooden tombstones, [...] altars, engraved Torah crowns, [...], cases, [...], closet curtains, faucets, dippers, [...], candlesticks, [...], hand crocheted kippot, bookshelves, [...], zodiac signs, [...] Passover trays, incense burners, woven wax candles, [...], title pages of religious texts, synagogue diaries, weddings contracts, [...], canopies, menorahs, memorial lamps, [...], tableware, small children’s flags, festive rattles, slingshots, bows, dreidels, tobacco-boxes, lulavs, haggadahs, veils, illustrated stories, Galicia cakes, Hasidic pillows, Shabbat tablecloths, festive linen, [...] lubki (folk prints from Galicia, Podolia, Volhynia, Poland and Lithuania), festive clothing – everything undoubtedly has its own, independent character.”\*\*

Rachel Wischnitzer, an art historian, artist and publisher of the Berlin Jewish magazine *Rimon (Milgroim)* (1922-1924), described Jewish life in Kyiv and St. Petersburg between 1918 and 1920 in an article in the magazine *Der Jude*\*\*\*. She portrays her response to meeting Issachar Ryback in Kyiv. Ryback used to collect samples of religious art that mastered linear stylization, borrowed from tombstones in a ruined Jewish graveyard. Chagall later studied Jewish ethnographic collections in St. Petersburg.

According to Efros the “programmatically primitivism” united Jewish artists in Europe and Russia before the First World War\*\*\*\*. He also brought about liberation from the “rooster style” of “*Mir Iskusstva*” and the toffee-nosed attitude of *Jugendstil* in the style of Lilien. Russian cubofuturism denied traditional beauty. On one hand this developing style contained destructive tendencies, on the other, pragmatic anarchism. This divergence created a new perspective on tradition.

The agenda of the Kultur-Lige Art Section was included in the catalogue of the 1st Jewish exhibition of 1920. This was created to acquaint the public with both Jewish and global art and foster the formation of a Jewish artistic environment. The Kultur-Lige planned the creation of art studios and a museum, as well as the organization of exhibitions in order to assist such education.

In the opinion of the Kultur-Lige theorists, the mandate of new Jewish art was to “absorb” folk tradition. They proposed the utilization of the following sources: 1) engravings made by Jewish diaspora in Spain, Italy and Holland; 2) primitive art from Galicia and Lithuania; 3) graphic black and white experiments of modern artists. Nevertheless, the exhibits of the Jewish museum included works of the non-Jewish artists, gathered from private collections including Brueghel, Picasso, Lentulov and Ekster.

The experiments relating to artistic education and communal creativity were held in art schools in Kyiv and in a cottage in Pushcha Vodysia. Their ideas are close to the principles and experiments of Ukrainian modernism. For example, Redko mentions attempts to paint pictures with closed eyes and the reliance on communal workshops. Efforts of the Kultur-Lige in artistic education emerged here. For example, the educational theories of Martin Buber were borrowed and used in the illustration of children’s books.

On the other hand, the experience with communal creativity in Kultur-Lige schools resulted in uniformity, or, according to Aronson, the “stamp of the school.” The imitation of Chagall’s style held the danger of becoming a stencil, i.e. stylization. In his review of the Kultur-Lige exhibition, Nisson Shifrin marked the domination of ethnographic themes, but also noted the “general tendency of the artists to [...] abstract the world.” In Shifrin’s opinion, “nationalism appears mostly thematically, and not all images are free of setting. Painting a subject with a national theme does not yet mean creating national art. Nationality must be expressed, even if the theme does not deal with nationalism. The Russian church in one of Lissitzky’s paintings is represented in a way that a dominant Jewish brush is obvious.”\*\*\*\*\*

The task of combining national attitude and modern form stood before the Jewish artists and required a decision and theoretical comprehension.

\* A. Efros, ‘Lampa Alladina’, *Ievreiskii mir: Literaturnye sborniki* (Moscow, 1918): 300.

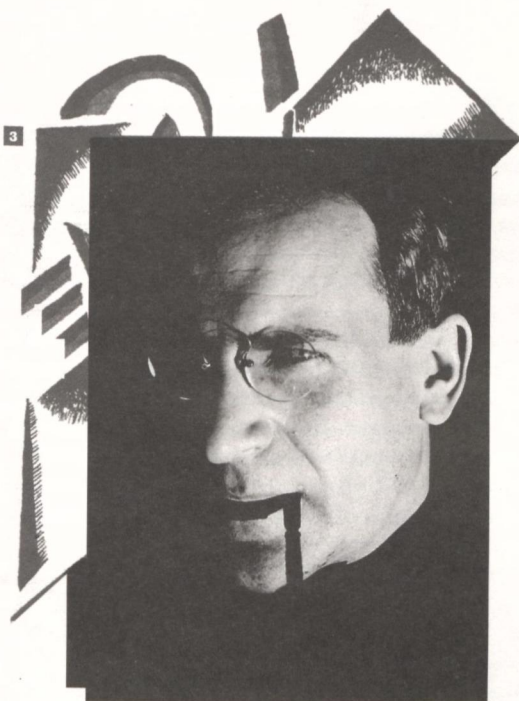
\*\* Boris Aronson, *Sovremennaiia evreiskaia grafika* (Berlin: Petropolis, 1924): 55-56.

\*\*\* R. Bernstein-Wischnitzer, ‘Jüdische Kunst in Kiew und Petrograd (1918-1920)’, *Der Jude*, 5-6 (1920): 353-356

\*\*\*\* A. Efros, ‘Lampa Alladina’: 87. “Splint and cake, toy and printed cloth present the whole program of practical aesthetics modernity.”

\*\*\*\*\* *Rossiiskii Gosudarstvennyi Arkhiv Literatury i Iskusstva*, 2022/1/160/37-38.





3  
Нісон Шифрін. Фотографія. Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)  
Nissou Shifrin. Photograph. The Hillel Kazovsky collection, Jerusalem

описує враження від зустрічі у Києві з Ісахаром-Бером Рибакром, який збирав предмети релігійного мистецтва, переймаючи лінійну стилізацію з надгробків зруйнованого єврейського кладовища. Шагал, за її свідченням, вивчав єврейську етнографічну колекцію в Петрограді.

Цей, за словами Ефроса, «програмний примітивізм»<sup>\*</sup> єднав єврейських митців із художніми пошуками в Європі й Росії напередодні Першої світової війни. Він звільняв від «північного стилю» (Ефрос) «Світу мистецтва» і від солодкої вишуканості югендштилю в душі Лільєна. Російський кубофутуризм із його деструктивістськими тенденціями, з одного боку, і програмовим архаїзмом – з другого, відмовився від цієї красивості і приніс відсторонений погляд на традицію.

Програма Художньої секції Культур-Ліги в тому вигляді, як її було сформульовано у вступі до каталогу першої Єврейської виставки 1920 року, передбачала ознайомлення народних мас із єврейським і світовим мистецтвом і формування єврейського художнього середовища. Для цього сподівалися заснувати художню студію та музей і організувати художні виставки.

На думку теоретиків Культур-Ліги, одним із завдань нового єврейського мистецтва було «всотати» народну традицію та народну інтуїцію. Цій меті мало слугувати освоєння 1) гравюри єврейської діаспори Іспанії, Італії, Голландії; 2) примітивного мистецтва Галіччини та Литви; 3) графічних чорно-білих експериментів сучасних митців. Але серед експонатів єврейського музею, що відповідав претензіям на синтез універсализму й національного традиціоналізму, були й твори неєврейських художників із приватних колекцій – від Бройгеля до Пікассо, Лентулова й Екстер.

Експерименти в художньому вихованні та колективній творчості, що їх провадили в художніх школах у Києві й на дачі в Пуці Водиці, були близькі до мистецького виховання й формальних пошуків українського модернізму. Редко згадує, наприклад, про спроби писати картини із заплющеними очима й колективну творчість у художніх майстернях. В особливій дидактичній спрямованості Культур-Ліги, що проявилася, наприклад, у розквіті книжкової ілюстрації, особливо дитячої, відбилися ідеї Мартина Бубера про виховне значення мистецтва.

Водночас досвід колективної творчості й мистецького виховання в школах Культур-Ліги витворював певну художню цілість, або, як писав Аронсон, «спільний штамп впливу школи». Епігонське наслідування Шагала мало в собі небезпеку вульгаризації до рівня трафарету. На переважання етнографічних тем звернув увагу в рецензії на виставку митців Культур-Ліги Ніссон Шифрін, відзначивши водночас «спільний шлях більшості до абстрактного пластичного розуміння світу». На думку Шифріна, експоненти «національність розуміють у виставлених речах здебільшого тематично й не всі звільняються від сюжетності. Писати на національну тему-сюжет іще не означає творити національне мистецтво. Національність однаково мусить виявитися, навіть якщо тема не національна. Російську церкву на одному з малюнків Лисицького зображено так, що й у ній помітно пензель єврея»<sup>\*\*</sup>.

Ця проблема – поєднання національного світовідчуття й сучасної форми – потребувала розв'язання й теоретичного осмислення з боку єврейських художників.

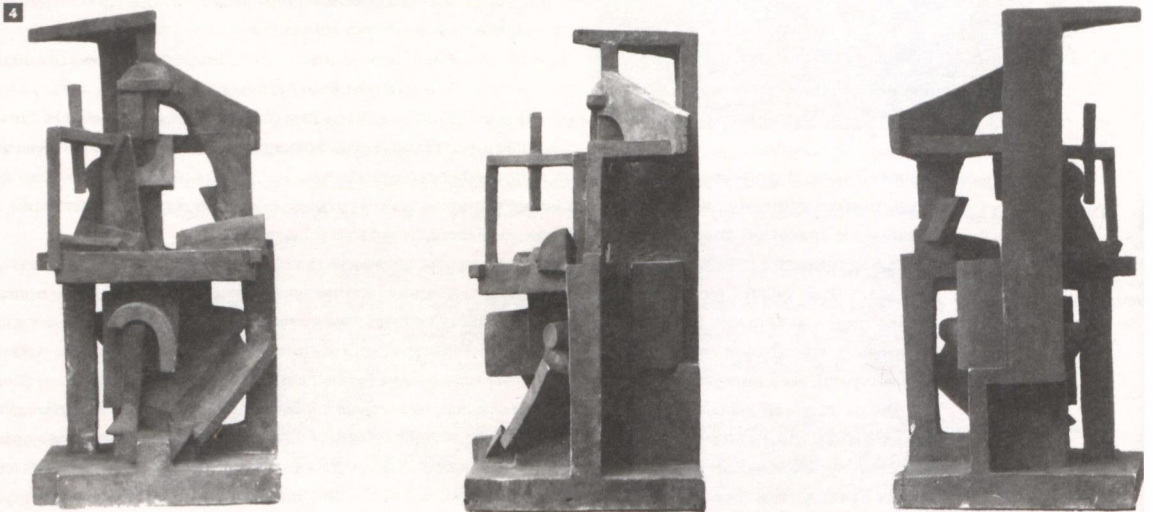
<sup>\*</sup> «Лубок і пряник, іграшка й вибійка – це ціла програма практичної естетики сучасності» (А. Ефрос. Лампа Алладина. – С. 87).

<sup>\*\*</sup> Російський державний архів літератури та мистецтва. – Ф. 2022. – Оп. 1. – Спр. 160. – Арк. 37–38 (вказав Дмитро Горбачов).

### The Dilemma of Jewish Modernism

Many figures of the Kyiv Kultur-Lige immigrated to Berlin in early 1920s. A literary magazine *Rimon* (*Milgroim*) was created by Rachel Wischnitzer. She and Mark Wischnitzer had to become the messengers of modern Jewish culture. Many of its members belonged to the Kultur-Lige circle. The general aim of the magazine, to integrate Jewish culture into the cultural world, reflected the aspirations of the Kultur-Lige. The articles of well-known German art critics (e.g.: Julius Meyer-Gräfe about El Greco or Cézanne) and commentary regarding traditional Chinese art were placed alongside reviews of Jewish art and archaeological excavations. This illustrates the success of the Kultur-Lige to include Jewish culture in globally-focused publications.

In the third volume of the magazine, Lissitzky's article "Memoir about the Mohyliv synagogue" was published\*. This article makes a conclusion about the Jewish artist's path. It reports on an ethnographic expedition related to studying wooden synagogues in Ukraine and Belorus (especially the Mohyliv synagogue on the Dnieper River, which he visited with Issachar Ryback), an encounter with suprematism in Vitsybsk and the experience of Jewish revival in Moscow and Kyiv. In Berlin, Lissitzky was the publisher of the constructivist magazine *Veshch*, but also worked as an illustrator for the Jewish publishing houses. He embodied Bowl's fundamental disparity between Russian-Jewish modernism (the goal of which was to keep loyalty in relation to the Jewish environment, but also be recognized on an international level)\*\*. As Lissitzky explained, the



new generation of Jewries, the pupils of heders, became artists. They applied a new form of education. They used pencils and brushes to study nature, themselves, their place among other nations, their culture and its perspectives. These inspirations, which arose in the towns of Lithuania, Belorus and Ukraine, later came to Paris and were unfortunately extinguished. Lissitzky explained that during the first exhibition in Moscow (1916) "we thought [...] that it was only the beginning."\*\*\*

It is interesting that Lissitzky intentionally abandons the question regarding the national character of the murals in the Mohyliv synagogue, proposing to "leave this question for ethnographers and psychologists". He instead explores the ques-

\* *Milgroim*, 3 (1923): 9-13.

\*\* J. Bowl, 'From the Pale of Settlement to the Reconstruction of the World,' Ruth Alper-Gabriel (ed.), *Tradition and Revolution: The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art* (Jerusalem, 1987): 54.

\*\*\* Reportedly, Lissitzky means the exhibition at the Lemersier gallery in Moscow (1917)

### Дилема єврейського модернізму

Багато хто з київських культур-лігівців переселився на початку 1920-х років до Берліна. Чимало учасників «Культур-Ліги» було серед авторів уже згаданого журналу «Рімон»/«Мільгроїм», що його створили Рахель Вішніцер-Бернштейн і Марк Вішніцер як культурний форум тогочасного єврейства. Загальне спрямування часопису – прагнення вислати єврейську культуру до світової – відбивало ті синтетичні тенденції, про які вже йшлося. Поруч із матеріалами про єврейське мистецтво й археологічні розкопки тут публікувалися статті відомих німецьких мистецтвознавців – наприклад, Юліуса Маера-Грефе про Ель Греко чи Сезана, або дослідження про традиційне мистецтво Китаю.

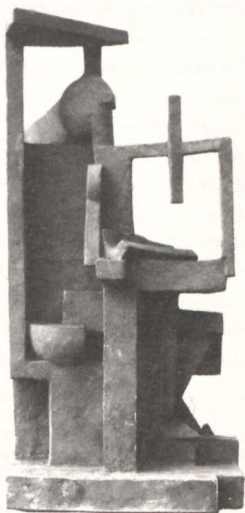
У третьому номері журналу було опубліковано «Записку про Могильовську синагогу» Лисицького\*, важливу під кількома оглядами. Вона підбиває своєрідний підсумок шляху єврейського художника: від етнографічної експедиції для вивчення дерев'яних синагог в Україні й Білорусі (зокрема, Могильовської синагоги, яку він досліджував з Ісахаром-Бером Рибакром), вітебського супрематизму – до єврейського відродження в Москві й Києві. В Берліні Лисицький видавав конструктивістський журнал «Річ», але працював і як ілюстратор для єврейських видавництв, тобто втілював, за словами Дж. Боулта, фундаментальну дихотомію російсько-єврейського модернізму – зберігати лояльність щодо єврейського середовища і належати до інтернаціональної мистецької спільноти\*\*. Як писав Лисицький, нове покоління євреїв, вихованців хедеру, стало художниками. З олівцем і пензлем у руках вони почали вивчати природу і себе самих, своє місце серед інших народів, свою культуру. Ці ідеї, що з'явилися в мистецькому середовищі Литви, Білорусі та України, остаточно оформилися в Парижі, а загасли («ми думали тоді, що це лише початок») у Москві з першою виставкою художників-євреїв у 1916 році\*\*\*.

Аналогічний шлях здійснив Шагал: зі Смуги осілости до Парижа, а тоді, збагатившись досвідом тогочасних паризьких пошуків, – назад, у глибину єврейського життя.

Цікаво, що Лисицький не згадує про Київ і Вітебськ – обидва центри єврейського мистецтва, в яких він працював. Примітно й те, що художник навмисно залишає «для етнографів і психологів» питання про національний характер живопису Могильовської синагоги. Натомість йому йдеться про власну єврейську художню традицію – давню, з глибокими національними витоками, що дає змогу відмовитися від «вінегрету етнографізму».

Роздумам про сучасне єврейське мистецтво присвячено вже цитовану Аронсонову книжку «Сучасна єврейська графіка» (1924). На думку автора, сина київського рабина, своєрідність єврейського мистецтва полягає в його релігійному характері – величому і водночас абстрактному. Прагнення двомірності й відсутність натуралізму спричинила, на його думку, заборона на об'ємні зображення. Аронсон вказує на роль орнаменту та єврейського шрифту у формуванні національної графіки. Соїфера (переписувача священних текстів) критик уважає найважливішим персонажем єврейської культури. Відштовхуючись від ідей Стасова, Аронсон бачить у єврейському орнаменті втілення національного духу. Ба більше, він знаходить у єврейській графіці «ультрасучасне» начало, відповідне тогочасним мистецьким пошукам. Він чітко виокремлює періоди розвитку єврейського мистецтва: наслідування, копіювання, стилізації та, нарешті, індивідуалізації.

У цих міркуваннях відчутне прагнення підсумувати досвід Культур-Ліги – і водночас подолати його. Тут Аронсон солідарний із Лисицьким. У сучасну епоху, епоху фрагментарності, нових матеріалів та індивідуалізму, суспільне, колективістське начало (або, як він його називає, «героїчний характер народної творчості\*\*\*\*) втратило своє значення. Нове мистецтво мусить спиратися на нове світовідчуття і динамізм сучасного життя, що виявляються в таких матеріалах, як бетон і сталь, у таких явищах, як електрифікація і технічний прогрес. У суті речі, це означає, за Аронсоном, непродуктивність сучасного мистецтва на шляху єврейського національного руху.



4  
Йосеф Чайков. Соїфер (Бібліписець). 1923. Фотографія втраченої гіпсової скульптури. Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

Joseph Chaikov. Soyfer [The Scribe]. 1923. Photograph of the lost plaster sculpture. The Hillel Kazovsky collection, Jerusalem

\* Milgroy. – 1923 – № 3. – P. 9–13.

\*\* J. Bowl. From the Pale of Settlement to the Reconstruction of the World// Tradition and Revolution: The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art./ Ed. by Ruth Alper-Gabriel. – Jerusalem, 1987. – P. 54.

\*\*\* Очевидно, йдеться про виставку в галереї Лемерсьє в Москві в 1917 році.

\*\*\*\* Б. Аронсон. Современная еврейская графика. – С. 99.

tion of his own Jewish artistic tradition, examining the deep national sources. Thus, he is able to give up the “vinaigrette of ethnography” and a focus on a specific topic.

The development of deliberation on the topic of modern Jewish art reached its peak in Aronson’s book *Modern Jewish Graphic Arts* in 1924.

In his opinion (Aronson was the son of Kyiv’s rabbi) the originality of Jewish art stems from its religious, transcendent and abstract character. He states that the attraction to two-dimensionality and rejection of naturalism are caused by the absence of three-dimensional expression. Moreover, he specifies the role of the implementation of decorative patterns and Jewish font. Aronson highlights sofer, or a scribe, as a major figure in the development of Jewish culture. He furthermore recognizes the manifestation of a national spirit in the Jewish decorative patterns of Vladimir Stasov. Aronson concludes that Jewish graphic arts are an “ultra modern” response created in the process of discovering modern art and divides the changing attitude to Jewish art into three periods: following and copying, stylization and (the current phase) individualization.

Aronson’s conclusion appears parallel to the deliberations of the Kultur-Lige.

The modern epoch became fragmented, characterized by both new materials and developing individualism. Aronson recognizes the fact that the “heroic character of folk art” lost its value\*. A new art style had to be supported by an original outlook and increasing dynamic of modern life. The satisfaction of this status quo became apparent in the application of new materials, such as concrete and steel, as well as the use of electricity and other technological developments. The rise of Jewish modern art appeared to require the departure from folk themes and the application of new ideals.

Yet, the fusion of traditional Jewish art and modern experimentation by the Kultur-Lige artists generated interesting results. Its efforts of testing new approaches while maintaining a traditional undertone are reflected by both artistic experiments and theoretical reflection. Especially in later years, when various modernistic movements caught the attention of more researchers, internationally recognized ideals, such as international constructivism, were created. Now, people sought art not only in established centers such as France, Germany and Russia, but also in the “periphery” ones, i.e. the Baltic States, Ukraine and Poland\*\*. The art project of the Kultur-Lige became possible as a direct result of the global community’s recognition of rising art in less established states. Futurism was invaluable in this process, as it destroyed old traditions and gave way to the rise of new ones. It was especially influential in Ukraine, among the Ukrainian group of “Panfuturists,” formed around poet Mykhail Semenko. While Ukrainian futurists sought to release Ukrainian culture from association with ethnography, activists of the Kultur-Lige desired, as Aronson describes it, to blow away dust from tombstones. The merit of the Kultur-Lige is largely attributed to bridging the gap between traditionalism and modernism, without damaging the effects of either, and furthermore establishing harmony between the two. The theoretical backing for the products of the Kultur-Lige illustrates its cultural depth and insight. Unfortunately, this endeavor was defeated by Soviet ideology.

\* Boris Aronson, *Sovremennaia evreiskaia grafika*: 99.

\*\* See, for example: S. A. Mansbach, 1) *Modern Art in Eastern Europe: from the Baltic to the Balkans: ca 1890-1935* (Cambridge, 1999); 2) ‘Methodologie und Bedeutung in der modernen Kunst Osteuropas’, *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930* (Cambridge, Mass.-London, 2002); P. Piotrowski, ‘Modernität und Nationalismus: Avantgarde und polnische Unabhängigkeit’, *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*: 313-326; Hubert van den Berg, ‘‘Übernationalität’ der Avantgarde – (Inter-)Nationalität der Forschung. Hinweis auf den internationalen Konstruktivismus in der europäischen Literatur und die Problematik ihrer literaturwissenschaftlichen Erfassung,’ *Der Blick vom Wolkenkratzer* (Amsterdam, 1997): 255-287.

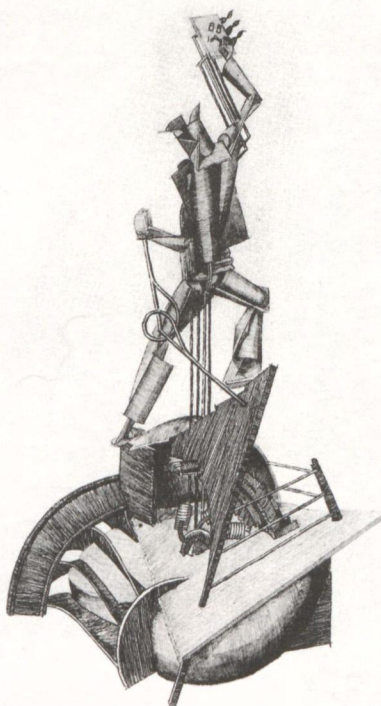


І все ж на перехресті єврейського відродження і модерністських пошуків художникам Культур-Ліги пощастило досягти дуже цікавих результатів. Художні спроби і теоретична рефлексія кола Культур-Ліги відіграють важливу роль для вироблення диференційованішого погляду на мистецтва класичного авангарду. Особливо останнім часом, коли увагу науковців дедалі більше привертають модерністські рухи не лише в традиційно досліджуваних центрах – Франції, Німеччині чи Росії, але і на так званій периферії – у Прибалтиці, Україні, Польщі, – дедалі цікавішими здаються інші шляхи творення сучасного мистецтва, відмінні від утопії інтернаціоналу художників (інтернаціонального конструктивізму тощо)\*. Художній проект Культур-Ліги уможливився в умовах розпаду імперій і піднесення національних рухів на окраїнах. Дуже велику, часто неоціненну роль відіграв футуризм, що руйнував стару традицію і тим сприяв створенню нової. Досить впливовим він був в Україні, серед українських «панфутуристів», які гуртувалися довкола Михайля Семенка. Як українські футуристи намагалися звільнити українську культуру від тавра етнографізму, діячі Культур-Ліги намагалися здмухнути, за словами Аронсона, порох з могильних плит. Заслуга Культур-Ліги – у подоланні музеєфікації єврейської культури, у спробі створити на основі етнографії нову естетику, позбавлену описаного Берлеві протиріччя між традицією та модернізмом, у теоретичному осмисленні цього феномену. Це стало можливим саме в Україні, де єврейська культурна традиція потребувала нового осмислення поряд із українською. І так само, як українській, їй завдала непоправної шкоди радянська ідеологія.

\* Див., наприклад: S. A. Mansbach. 1) Modern Art in Eastern Europe: from the Baltic to the Balkans: ca 1890–1935. – Cambridge, 1999 (з урахуванням єврейського мистецтва, але без України); 2) Methodologie und Bedeutung in der modernen Kunst Osteuropas // Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930. – Cambridge (MA); London, 2002; P. Piotrowski. Modernität und Nationalismus: Avantgarde und polnische Unabhängigkeit // Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930. – S. 313–326; Hubert van den Berg. «Übernationalität» der Avantgarde – (Inter-)Nationalität der Forschung. Hinweis auf den internationalen Konstruktivismus in der europäischen Literatur und die Problematik ihrer literaturwissenschaftlichen Erfassung // Der Blick vom Wolkenkratzer. – Amsterdam, 1997. – S. 255–287.

5  
Йосиф Чайков. Електрифікатор. Ескіз скульптури. 1921. Папір, акварель, гуаш, туш, чорнило, олівць. 34,6 x 25,2. Державна Третяковська галерея (Москва)

Joseph Chaikov. The Electrifier. A sketch for sculpture. 1921. Watercolor, gouache, ink and pencil, on paper. 34.6 x 25.2. The State Tretyakov Gallery, Moscow



שני אמת

פראקטיאזע אפטיילונג

ייגע



קורל טאר-ליגע

בידלעטען נומ. 2

פרייז 0.10

Програмові  
тексти

«Культур-Ліги»



«Культур-Ліги»

тексти

Програмові

Далл Еврейской Художней студіи  
«КУЛЬТУР-ЛІГИ»  
В-Владимирская 61б.

1-ша В И С Т А В А

זעך קונסט-סטודיע פון

ל-טור-ליגע

י-ס-וולקדימירסקי-גאס 61.

זייסשטעלונג.

Ісахар-Бер Рибак, Борис Аронсон

## Шляхи єврейського живопису

Що таке «Культур-Ліга»?

Передмова до каталогу першої  
виставки «Культур-Ліги»





## ШЛЯХИ ЄВРЕЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ

(Роздуми митця)

**Хай живе абстрактна форма,  
бо коли вона виявляє специфічний  
матеріал – вона національна!**

**Обов'язок митця – навести, а не довести.**

**Александр Блок**

**Якщо митець, заглиблений у творчість, звільняється від створеного образу відразу ж після його втілення, то надовго ще лишається рабом написаної картини і сприймає світ через зображену форму. Тому конна нова форма видається дикуно та недолугою, а рабське наслідування захоплює.**

**Альбер Глез, Жан Меценже**

Життя творчості лише тоді набуває сенсу, коли всі виражальні засоби, що їх вона народила, розвиваються в оригінальний спосіб і знову втілюються у форми життя, кожен силою специфічного матеріалу.

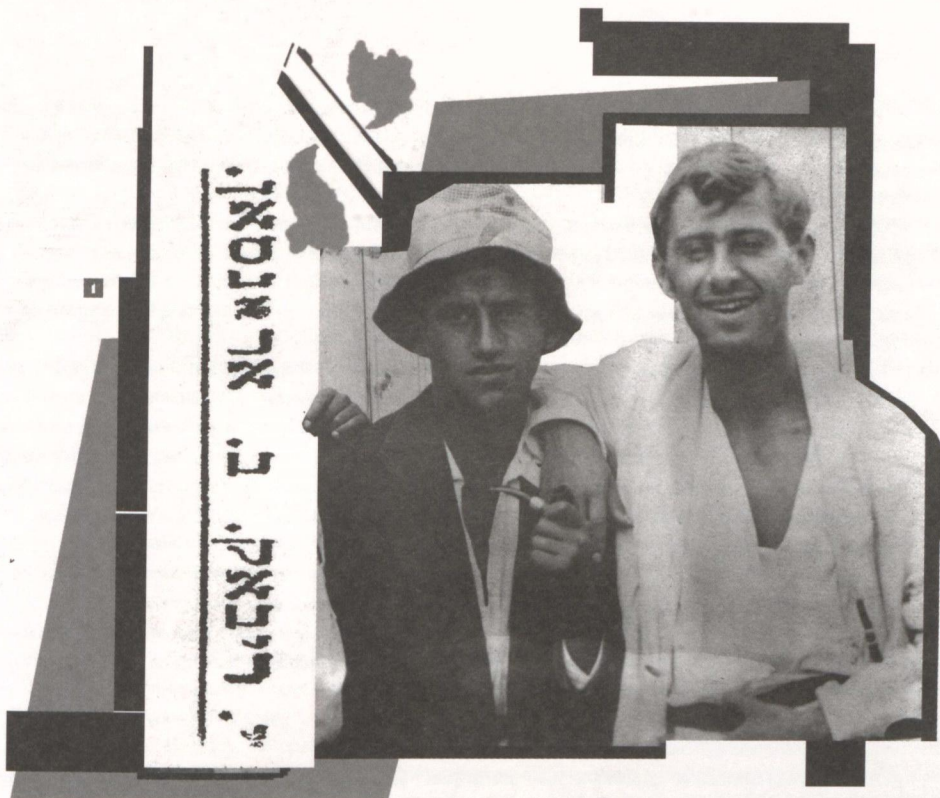
Мистецтво, будучи вкоріненим у природі, існує за власними законами і, підвладне цим законам, опановує каноми життя. Чуття ритму та композиції, гармонія контрастів, статичні й динамічні – все це впливає з джерела чистого мистецтва.

На жаль, у нас лише зрідка підходять до живопису та пластичної творчості з такою мірою. Замість поцінувати мистецькі твори з огляду на формальні особливості, їх тлумачать, виходячи з обивательського, нічим не обґрунтованого стереотипу. Твори митця охоче пояснюють через його особистість. Шукають у його творчості ліризму – якщо він лірик, символізму – якщо він символіст, сюжетів – якщо його мистецтво оповідальне. Проте абсолютно не цінують його художності, наче він не є передусім художником.

Яке справжнє призначення мистецтва? Хіба не виявляти у живописі – художність, у поезії – слово, в музиці – звук, у театрі – рух? Ось завдання мистецтва. Треба раз і назавжди затримати, що кожен рід мистецтва впливає на окрему сторону сприймання. Безпосереднє споглядання живопису спричиняє специфічні пізнавальні процеси, зовсім не схожі на аналогічні процеси в поезії, музиці тощо – ті, в яких головну роль відіграє не думка, не діяльність розуму, але щось зовсім інше, важливіше, те, до чого апелює природа мистецтва живопису.

Єврейський художник самотній. У ньому помічають і шанують думку, уяву, ідеологію, його суспільну вагу та емоційні порухи. Водночас нікого, здається, не цікавлять його специфічно мистецькі досягнення, найважливіший момент творчості – майстерність художника. Забувають, що живопис неможливий без внутрішньої цілісності композиції, без суворо продуманої форми, без багатства та розмаїття площини, з якої має народитися новий, величний світ – мистецький твір.





До твору мистецтва підходили з різними мірками. Але один бік і досі залишається в тіні – той, у якому саме й виявляються вся глибина твору, його квінтесенція, його багатство та його істина: це те, завдяки чому картина є мистецьким витвором, а не проповіддю, філософським трактатом чи літературою.

Поверхові глядачі забувають про найсуттєвіше: для митця важливіші не сюжет, а каркас композиції, глибина тону, а не реалістичність потрактування зображеного. Щодо картини неприпустимо змішувати поняття форми та змісту. Це діаметрально протилежні речі. Наскільки перша важлива й необхідна, настільки ж друга незначна, ба навіть шкідлива. Художній твір визначає не сюжет, хоч би яким серйозним, на думку митця, він був, та хоч би як глибоко він мав впливати на сентиментального глядача. Без форми картина є не більше, ніж звичайним полотном. Ті, хто бажає насолоджуватися мистецтвом і, тим паче, судити про нього, мають засвоїти цю аксіому. Без неї ми ніколи не збагнемо справжнього змісту твору – байдуже, чи це Шагал, чи японська гравюра, Рембрандт чи твір єврейського народного мистецтва. Щоб сягнути самої суті живопису, необхідна культура ока. На картину треба не просто дивитися, а вміти дивитися. Слід відкинути все несправжнє, неістотне, штучне. Так само, як картина потребує від митця цілковитого зосередження, щоб він реалізував усі свої духовні сили в процесі творчості, так і від глядача, який справді прагне її пізнати, вона вимагає великої духовної напруги, ніби він сам є її співтворцем. Таємниця сприймання прекрасного – це таємниця творчості, і як не різнилися б очі глядачів, самий процес сприймання єдиний.

Сентиментальний глядач на це скаже, що йому холодно серед цих голих форм і абстракцій, у цій товщі можливостей фактури. Він бажає отримати щось життєвіше. Йому треба відповісти, що творця, з одного боку, надихає стихія реального світу, вир життя й дійсності, які ставлять перед ним непросту дилему: залишитися живим чи зректися життя, бути художником чи тільки ілюстратором реальності. Але, з другого боку, існує стихія мистецтва, сила законів творчості, що вимагає від митця створення нових форм, винайдення свіжих прийомів та шляхів втілення нових концепцій.

Існує дві можливості: митець або має змиритися, піти на компроміс, пристосуватися – тоді його мистецтво стає змертвілим, непотрібним, втрачає органічну художність – або ж здобути найвищу насолоду, найвищу радість переможця в творенні живих, по-справжньому нових мистецьких речей. Цей шлях повинен повторювати глядач у процесі сприймання живопису.

Можливо, глядачеві хотілося б, щоб хтось витлумачив йому сенс форм нового мистецтва. Але справжнє розуміння істинної картини починається лише там, де безсиле будь-яке пояснення. Останнє – це тільки спосіб, за допомогою якого глядач сприймає мистецький задум, втілений у художній формі. Вітім, чи може когось справді цікавити пояснення таких форм? Хіба може когось задовольнити просте тлумачення творчої спонуки, що претендує бути єдино правильним?

Перед сучасними митцями стоять такі основні творчі завдання: 1) проблема стійкої структури – композиція картини; 2) проблема перспективи – замість перспективи умовної (кондиційної), що «описує» площу, вони прагнуть такої, що йде з глибини; 3) баланс художніх мас; 4) проблема фактури – обробка площини полотна, свідоме ставлення до живопису, накладання фарб шарами різних фактур: десь густо й рівно, десь рельєфно й пастозно, десь легко й прозоро, враховуючи водночас багатство фактур і площин. Чи можливо взагалі пояснити картину, де в простому доборі фарб, у комбінації форм, у їхній рівновазі та вібрації приховуються найважливіші центральні моменти творчості, що не підлягають жодним роз'ясненням?

Художник може лише окреслити загальний начерк задуму, натякнути на симпатії та схильності. Розкрити те, що стоїть за його картиною, можна тільки за допомогою об'єктивного аналізу кольорів та форм.

Можна по-різному оцінювати переваги та вади майстра, адже кожен глядач підходить до митця зі своїх позицій. Тому сила впливу картини є не абсолютною величиною, а лише шляхом, що веде до мистецтва, однією з можливостей. Наша аудиторія щойно починає бачити.

I

Покликання мистецтва – виявляти пластичні форми – універсальне і всеосяжне. Проте різні народи *втілюють* ці форми по-різному. Оскільки мистецтво виражає культуру, яка завжди національна, в мистецтві кожен народ по-своєму виявляє дух своєї нації, у власний спосіб приходять до самовираження. Спільне наднаціональне завдання віднайдіння *форми* в мистецтві об'єднує всіх справжніх митців, але шляхи втілення форми завжди національні.

У митців стародавнього Єгипту й античної Греції була спільна ціль: втілити свої життєві емоції у відповідній їм пластичній формі. Проте через різне світосприймання цих народів форми втілення були несхожі, а в своєму логічному завершенні навіть заперечували одна одну.

Єгиптяни створили справді величні пам'ятки скульптури, які й нині викликають щире захоплення. У них чуття об'єму скульптурної маси дійшло найвищого вияву – звідси увага сучасних великих майстрів до мистецтва Давнього Єгипту. У пластичних формах давньоєгипетської скульптури відбилися національно-релігійні емоції та побутові переживання єгиптян. Адже не випадково скульптори-єгиптяни облюбували монументальні форми, оточені світлом, небом і пустелею. Не дивно також, що портрет займає у них незначне місце, бо портретна індивідуалізація окремого обличчя не несе відбитку повітря, атмосфери та простору. [...]

Греки розв'язували ті самі завдання зовсім по-іншому. Вони творили за принципами, що часто докорінно заперечували засади єгиптян. Скульптура Давньої Греції менше схильна до узагальнення та умовних форм. Їй притаманний більший ступінь деталізації. Тут уже з'являється портрет. Скульптура стає вишуканішою, класичнішою, анатомічно правильнішою, бо є зіпком життя греків та їхнього побуту. Тут відбивається культ людського тіла, порівняно з культом єгиптян рафінованіший, витонченіший, більш естетський. Та через це греки втрачають примітивне, безпосереднє сприймання матеріалу.

Національне «я» своєрідно віддзеркалюється й у живописі, наприклад у митців Японії та Персії. Розв'язуючи спільне пластичне завдання, вони виявили самотність сприймання та його мистецького втілення, коріння якого глибоко національне. [...]

Та не лише в народному мистецтві відображується національний світогляд. Він виявляє себе й у творах великих майстрів, де художні форми насичено національною атмосферою.

Бурхливий, темпераментний, плотські радісний Рубенс – син Фландрії, неможливо не помітити його потяг до великих полотен, що нині пишню оздоблюють стіни та олтарі. Невипадково в його гамі переважають поєднання чорного, червоного та жовтого, втілення життєрадісності та чуття кольору справжнього фламандця.

Хто міг би суперничати в композиції з великим іспанцем Веласкесом, чиї портрети ніби влито в чотирикутники рами? У його композиції втілено суворість, аскетизм, фанатичність, так притаманні тогочасній Іспанії.

Не менш переконливим та глибоко національним є мистецтво Гольбайна та Дюрера, яке оприявнює раціональність і філософську сухість німців, особливо схильність жертвувати мальовничістю заради графічної чіткості контуру.

Не випадково шалений ритм і нечувана інтенсивність фарб стали першоосновою робіт француза Матіса.

Футурист Марінетті – італієць. Це ще раз підтверджує правило. В жодному разі не випадковість, що футуризм народився в Італії. Там мистецтво пережило свій золотий вік, сягнувши за доби Відродження такої величі, що впродовж століть усе європейське мистецтво мусило йти за його зразком. Футуризм в Італії – це логічна реакція на забронзовілу вихолощеність і мертвотне штучарство цього шаблонного художництва.

Існує безліч мистецьких творів різних народів, проте лише небагатьох художників визнано майстрами «високого мистецтва». Їхня творчість набула колосальної сили завдяки тому, що вони працювали не з актуальними суспільними реаліями чи ідеологією, а з національним характером, формами й життєвими емоціями і, сягнувши серцевини національного й духовного, спромоглися щонайдовершеніше втілити їх у пластиці.

## II

Через специфічні історичні обставини в євреїв розвиток індивідуальної пластичної творчості почався набагато пізніше, ніж в інших народів. Проте творчий внесок єврейських митців можна помітити замалим в усіх напрямках і видах мистецтва.

На жаль, численні митці-євреї (не єврейські митці як творці єврейського мистецтва в його своєрідній формі) з'явилися саме за тієї епохи, коли мистецтво як таке занепало. Це був час, коли в російському живописі панувало так зване «передвижництво». У шістдесяті та вісімдесяті роки минулого століття в певних колах російського суспільства почався рух проти впливу західноєвропейської культури. Російські народники гуртувалися, прагнучи протиставити самобутню національну культуру росіян західній.

Цих ілюстраторів життя захопив дух народництва, що панував тоді в російському суспільстві. Вони втратили відчуття художньої майстерності, а полотно та фарби були в їхніх очах не більше, ніж засобом адекватного відображення життя. Але передвижники змальовували тільки зовнішньо-оповідальний бік життя, не завжди вдаючись до художнього трактування дійсності. Тому форма в їхньому живописі не виявляла національних рис. Національне їм уявлялося не як специфічне розуміння форми, а тільки як сюжети з російського життя.

Таку саму стадію пройшли й єврейські митці. Відмінність полягає в тому, що російські передвижники національну тенденцію засвоїли під впливом народництва, а серед єврейської інтелігенції тоді панував космополітичний напрям, який закликав асимілюватися, пристосовуватися до чужої, панівної культури. Це був час Гаскали, коли тонкий прошарок освічених євреїв звільнився від численних заборон, зокрема заборони на зображення, заповіді «не створи собі кумира». З'явилися митці-євреї. Вплив російських передвижників з їхніми вузько раціональними підходами до творчості спонукав єврейських художників не йти шляхом засимільованої єврейської інтелігенції, а шукати для свого мистецтва національні мотиви. [...]

Так було з Антокольським – видатною постаттю в історії російського мистецтва. Євреї, чиї життєві настанови (але не пластична творчість) були позначені своєрідним розумінням природи і виражали особливості національного характеру, він використовував художні засоби російської школи історичного реалізму. Він першим почав шукати символічне втілення ідеї. В російському мистецтві він відіграв роль важкої хвороби, глибокі наслідки якої ще й досі не подолано. Для історії єврейського мистецтва він – перший широко відомий митець, який, бувши першим скульптором серед євреїв, започаткував хибне трактування національного в єврейській скульптурі.

В особі Антокольського російському євреїству судилося мати найхарактернішого та найсильнішого представника єврейської творчості. І це не випадково. У російському інтелектуальному житті зустрілися дві інтелігенції – російська

та єврейська, що мали між собою багато спільного. Обидві вони були відірвані від соціального життя. Обидві мали схожі ідеї. Ба більше, єврейська інтелігенція принесла із собою абстрактність міркувань, сухість та формальне розумування.

У їхніх ідеях панував однобокий догматизм, що втілювався у витонченій популістиці. В їхніх душах не було місця для чистого мистецтва, вони шукали виправдання для свого мистецтва і знаходили його у своєму ставленні до нього як допоміжного засобу для вираження загальних ідей, втілення вищих соціально-етичних принципів. Саме в таких умовах зріс талант Антокольського, що став їх найповнішим виразником. У ньому єврейська психологія поєдналася з російською провідною ідеєю, створивши взірць митця-даяна\*, такий характерний для його часу, народу та країни.

Майже всі російські художники-євреї вже з перших кроків на арені європейського мистецтва звернулися доображення єврейського побуту – безпосередніх вражень від свого оточення: від євреїв та єврейок із глухих містечок Росії – на вулиці та в синагозі, за крамом і під час молитви; від молитовного екстазу й синагоги з її аскетичним інтер'єром і похмурим колоритом. Найхарактернішими представниками такого живопису були Гіршенберг і надміру «земний спостерігач життя» Пілховський. Їхні твори започаткували епоху єврейського «передвижництва» – реалізму в малярстві, що, на жаль, перебувало тоді в цілковитій залежності від приземленої описовості Менделе Мойхер-Сфорима, Шолома Алейхема та Переца, котрий щойно розпочинав свій творчий шлях. У картинах єврейського життя шукали особливого, пронизаного поезією епосу смутку й мінорного настрою, панівних за тієї доби.

Слід зауважити, що Гіршенберг мав попередників, як-от Готліба, Морица Опенгайма, Горовица та ін. Слід згадати також Кауфмана. Цей митець дотримувався давно визнаного принципу: малювати природу, «як вона є», а не такою, як її бачить і відчуває митець. Те, що робив Кауфман, – це просте «плагіювання» природи, що значно спрощує композицію та вводить в оману глядача. Того ж таки принципу пізніше дотримувалися в творчості Маркович, Мінковський, Пастернак та інші. Взагалі важко говорити про творче начало в їхньому доробку, бо вони, в суті речі, тільки фотографічно переносили форму на полотно. Але мистецтво не повинно передавати форму на кшталт світлин: воно не допускає фотографічної байдужості щодо природи, як і надміру в натурі. Мистецтво не має нічого спільного з безсторонністю фотооб'єктиву – це вже збагнули й самі фотографи, які шукають шляхи художнього самовираження... Цього не зрозуміли лише вірні «натурі» художники на зразок передвижників, які наполегливо продукували й продукують фотографії, з тією лише відмінністю, що роблять це фарбами.

За аналогією з російськими передвижниками, єврейські живописці намагалися створити національне мистецтво, змальовуючи сюжети з єврейського побуту. Але й вони не перетворювали форм народного життя творчою уявою, лишень ілюструючи його. Тому їхні пошуки в царині національного мистецтва не принесли користі.

Варто зауважити, що справді національне мистецтво почали творити саме ті митці, які не переймалися національною ідеологією. Твори Кауфмана та інших натуралістів, котрі всі свої духовні сили спрямовували на сумлінне відтворення обивательського гумору та бюргерської хазяйновитості євреїв, мимоволі викликають асоціацію із доробком великого голландця Франца Гальса, який у своїх полотнах, сам того не бажаючи, відобразив національні риси власного народу. Гальсова художня мова дихає своєрідним гумором, хоча цей бік життя цікавить майстра щонайменше. Якщо порівняти життєвий гумор Гальса з Кауфмановим, з'ясується, що коли єврейські передвижники ставили перед гумористичним жанром певні національні завдання, то Гальс, не надто переймаючись сюжетністю картин, виявляв гумористичні побутові риси свого народу набагато яскравіше.

Такий стан єврейського побутового живопису не задовольняв митця, археолога та історика Аскназія, який присвятив себе вивченню археологічних та історичних предметів. Однак це не позначилося на його художніх творах, у яких він залишався безликим та позанаціональним.

Проте слід визнати, що єврейські передвижники не були позбавлені специфічно національного сприймання світу. Завдяки своєму аналітизмові, схильності до філософування та логіці, вони до кінця залишилися адептами натуралізму, довівши до абсурду культ псевдо-живопису. Їхня творчість стала «взірцем» того, як не треба малювати. Передвижництво припало на період, коли мистецтво живопису занепало, втратило своє значення техніка та її

\* Даян – помічник рабина. – Пер.

досягнення – відчуття композиції та живописної майстерності. Це була епоха ідеологічного мистецтва, коли «література», «сюжет» нищили живопис. Мистецтво передвижників могло тільки вводити глядача в оману. «Хоч би якою була зовнішня майстерність, – наполягав ідеолог цього руху, – важливіше те, що митець хотів сказати своєю картиною, хотів висловити і висловив з більшою чи меншою повнотою в художній формі». Як же треба було упослідити саму суть мистецтва, щоб так сказати! Зневажати форму – означає зневажати саме мистецтво.

Характерно, що передвижники, заглибившись у вивчення національного духу, не помітили справжніх здобутків свого народу в царині форми. Ці художники залишили без уваги російські ікони – ці справжні шедеври народного генію, що могли дати поштовх до національного художнього ренесансу. Те саме відбувалося з єврейськими митцями. Женучись за національним у мистецтві, вони пройшли повз єврейську народну творчість (орнаменти синагогального начиння – посуду, мацевей тощо) – невичерпну скарбницю ритмів та кольорів, живописних форм, у яких відзеркалилася самотня національна естетична культура. Єврейські передвижники не вивчали та не цікавилися справді єврейським стилем, тому їхні нібито національні твори не становлять жодної цінності з погляду справжнього національного мистецтва.

### III

Натуралізм передвижників потроху схибив нанівець, звільняючи місце для нових напрямів у мистецтві. На зміну йому прийшов імпресіоністичний реалізм, що, ясна річ, здобув прихильників і серед єврейських митців. Та єврейські імпресіоністи не спромоглися (як і їхні попередники передвижники) внести до своєї творчості національне вже бодай тому, що імпресіонізм чужий єврейському сприйманню форми. Імпресіонізм, що виник у Франції в другій половині XIX століття, зробив переворот у живописній формі. Він приніс із собою відкриття й нові методи у техніці й композиції живопису, продемонструвавши також можливість нового погляду на природу і вираження нових відчуттів. У творчості імпресіоністів літературно-розумове сприймання не відіграло суттєвої ролі. Це вже було мистецтво художника, мистецтво, що ґрунтується безпосередньо на зорових враженнях, а не на філософії чи символіці.

Але імпресіонізм є суто французьким явищем, у жодній іншій країні він не досяг таких успіхів, як у Франції. [...]

Єврейські художники, підпавши під вплив імпресіонізму, не виявили самотності в освоєнні чужих форм. Пісаро у Франції, Левітан та пізніше Бродський, Браз, Анісфельд, Бакст у Росії, Лесер Урі, Макс Ліберман у Німеччині, Йозеф Ізраельс у Голландії – в більшості перелічених художників-євреїв сприймання і відображення форми, як правило, не є національним. Можливо, винятками, з певною натяжкою, є Ізраельс, Левітан та Пісаро. Вони були великими майстрами, тож, звісно, їхній творчості притаманна технічна своєрідність.

У Левітана семітське художнє світовідчуття виявляється в композиції, колориті та судомності кольорової гами. Він посідав особливе місце серед тогочасних російських пейзажистів. Та помиляється той, хто вважає, що в його творчості відбилися російський смуток Чехова чи поетичність Тютчева. Мотиви для Левітанових полотен «Над вічним спокоєм» та «Осінь» навією не так сумом російської природи, як специфічно єврейським сприйманням, яке не зраджувало митця попри його здатність цілковито зануритися та вжитися в чуже довкілля.

Звичайно, це своєрідне світосприймання відчувається й в імпресіонізмі Ізраельса. Суворий сіруватий колорит, глибина тону, «інтимність» його композиції – ось характерні особливості творчості цього голландського єврея.

Національні риси Пісаро виявляються в тому, що він поводить із принципами імпресіонізму раціональніше й стриманіше, ніж більшість його французьких колег. Саме тому він перший дав французькому художникові Сезаннові поштовх до розуміння справжньої сутності художнього образу.

Про національну належність творчості Макса Лібермана важко сказати щось певне. Можливо, тільки його здатність пристосовуватися є свідченням його походження. Народившись у Німеччині, він був в імпресіонізмі більшим німцем, ніж самі німці.

Бакст не випадково став декоратором. Його вишуканість, інтелігентність та сповнене темпераменту світовідчуття своєрідно виявилися в оформленні балетних вистав. Велювна екзотичність, яскравий колорит, витонченість цих його творів – це великою мірою продукт давньої семітської культури.

Але всі перелічені євреї-імпресіоністи зробили більш-менш відчутний внесок у техніку імпресіонізму. У небагатьох із них «національне» виявилось саме в притаманній євреям здатності пристосовуватися – відтак, сприйняття й засвоєно стає у них органічно-своєрідним.

Отже, єврейські імпресіоністи також не змогли повною мірою втілити національне в своєму мистецтві. Це трапилося тому, що в імпресіонізмі не могли виявитися своєрідні особливості єврейського світосприймання, бо специфічне вираження неможливе в завченій чужій формі, що слугує відображенню чужих емоцій.

#### IV

**Я хотів би зробити імпресіонізм тан само сильним та вічним,  
як музейне мистецтво  
Поль Сезан**

Мистецтво в чистому вигляді завжди абстрактне. Національне в мистецтві виявляються в тому, що абстрактні художні відчуття виражаються тут за допомогою специфічного матеріалу сприймання. Мистецтво, втілене таким чином, відбиває національні особливості, дух і форму.

Наше живе єврейське мистецтво, що всотало елементи західноєвропейського, перебуває в «лівому» таборі. І це не випадково. Єврейські художники відчували свою близькість до сучасних новаторів, які сповідують принципи абстракціонізму, бо тільки в чистій, абстрактній творчості, вільній від літературних домішок, можливо виявити особливе національне відчуття форми. Сучасні митці виражають свої думки тільки за допомогою чистого живопису.

Між власним і глядачевим сприйманням вони не допускають жодного іншого посередника, крім ліній, форм і фарб. Завдяки властивостям абстракції, що відповідає на єдине питання – «як?», багато хто із сучасних єврейських художників виявив свої національні особливості, навіть не завжди підкріплюючи свій вибір специфічно національним розумінням. Хоч би як прагнув митець бути інтернаціональним у своїй творчості, він досягає цього, тільки якщо виражає своє художнє відчуття абстрактно, бо його специфічна духовність завжди є продуктом суми емоцій оточення.

Абстракція як самостійна форма живопису не знає жодного іншого вияву душі, окрім чисто художнього, тим самим підкреслюючи саму сутність мистецтва, котра полягає в тому, як митець виражає свої художні почуття. Коли ми аналізуємо це «як», виявляється, що для французів характерні світлий тон і мальовничість, для німців – сухість, переважання чітких ліній малюнку, часом майже повна відсутність живопису, для євреїв – аналітично-синтетичний сірий колорит і глибокі темні півтони, для італійців – фресковість, для візантійців – інтенсивність, простота ліній, піднесеність і релігійність.

Нині зрозуміло, що національне в мистецтві виражається саме в абстрактній формі. Тож коли єврейські передвижники хотіли створити єврейське національне мистецтво за допомоги «що», за допомоги сюжетів з єврейського життя, а не за допомоги художнього матеріалу, вони не спромоглися втілити своє національне «я» і залишилися у вакуумі – поза формою та мистецтвом.

Принцип абстрактного вираження форми найяскравіше розвинули французи. «Не що втілено, а як це втілено», – цю аксіому суто естетичного підходу до творчості сповідував Поль Сезан. Він переплавив у своєму живописі всі досягнення імпресіонізму та шукав уже не випадкове, не хвилинні полиски та гру світла, а об'ємність і тривання помічених та втілених на полотні мотивів.

Сезан майже завжди малював з натури, та лише в деталях був схожий на своїх друзів-імпресіоністів. Як і вони, він був дитячати епохи великих пошуків, але йому вдалося виразніше продемонструвати, що за об'єкт свого мистецтва можна обрати форму і саме через неї виражати свої почування. Завдання, що їх Сезан ставив перед собою, привели його до нечувано плідних відкриттів, тому його вважають одним із найбільших художників XIX століття. Потреба оновлення мистецтва, якому бракувало свіжого струменю, визріла задовго перед тим. Першим її відчув і намагався втілити Ель Греко; пізніше над цим працював Делякруа, але справжнє оновлення мистецтва здійснив Сезан. У переходову добу, коли всі шляхи, ба навіть манівці живопису, здавалося, було випробувано, він відкрив

нові, надзвичайної ваги істини, точніше – відчув внутрішню істину, що поставила його в один ряд із Тиціаном, Ель Греко, Рембрандтом.

Завдяки Сезанові мистецтво знову забувало як дерево, насажене свіжими життєдайними соками. Якщо у творчості імпресіоністів багато декоративного, випадкового, форму та композицію вони часто приносили в жертву експресії та ефектній барвистості, то його живопис вільний від цього. Сезан сформулював засади мистецького монументалізму: звична нині чотирикутна композиція, рівновага художніх мас, зображення об'єму предметів у площині картини. Він використовував тонево ґрунтування поверхні. Значення Сезанових здобутків стало ще очевиднішим тоді, коли живопис став мистецтвом змалювання тих чи тих об'єктів за допомогою ліній та фарб, покликаним пробуджувати в нас художнє мислення. У творчості Сезана відродилася «малярська дошка» – мистецтво, яке походить із першоджерела художніх явищ, із творчого процесу живописця й творчого сприймання картини як такої, на противагу прикладному мистецтву, що виявляє себе у формі декоративного, театрального живопису, настінних розписів тощо.

Фундаментальні принципи, що їх запровадив Сезан, найповніше втілили кубісти, які тоді щойно почали свій творчий шлях. Ці митці розвинули Сезанові прийоми моделювання об'єму художніх об'єктів, але пішли далі за свого вчителя, потрактовуючи об'єм не як цілість форми на площині полотна (принцип Сезана), а як співвідношення дискретних площин, що творять композиційну єдність. То був крок уперед у передачі об'єму на площині, поглибленні зображення.

Ці досягнення найпомітніші в творах Брака, Ле Фоконьє, Меценже, Глеза, Дерена, Леже. Кубісти вважали, що картина має право на існування, навіть якщо на ній не можна впізнати жодного образу з нашого життя: дерев, квітів чи людського обличчя. Проте вони погоджувалися, що не можна повністю ігнорувати пам'ять про форми природи. Теоретики й натхненники кубізму Глез і Меценже твердили, що принаймні в наш час «не можна зводити мистецтво лише до чистої абстракції».

Проте живопис еволюціонує своїм шляхом, і мистецтво таки наближається до «чистої абстракції». Деяких кубістів не задовольняли здобутки в царині об'єму й композиції, й вони прагнули максимально поглибити площину зображення, наскільки це дозволяють можливості людського зору. Заради цього вони взагалі відмовилися від зображення реальності та замінили впізнавані образи природи конструкціями і формами, що означають лише глибину об'єму. Вони були свідомі, що реальні об'єкти, з огляду на притаманні їм динаміку й колорит, не надаються до цілковито об'ємної передачі на площині. Кубісти будували свої композиції відцентрово, конструюючи площини від центру до периферії чотирикутника полотна. Цей підхід дав їм змогу виявити нові можливості індивідуалізації фактури кожного елемента структури, і саме це досягнення збагатило живопис різноманітними новими технічними прийомами.

Перший, хто створив композицію такого роду, був француз Брак. Наступний етап, який засвідчив необмежені можливості й варіативність абстрактних композицій, пов'язано з ім'ям іспанця Пабло Пікассо. Пікассо не задовольнився досягненнями Брака. Колористичний ефект, коли фарба оприявнює глибину площини холста, він намагався посилити змалюванням різноспрямованих площин, що ніби проростають одна крізь одну, використовував різноманітні матеріали і техніки, покликані увиразнити вплив живопису на глядача. Він запровадив у художній обіг такі матеріали, як дерево, залізо, скло, шпалери, газетний папір тощо. Ці пошуки привели до того, що митець відклав палітру й фарби і поряд із живописом почав використовувати аплікацію з мармурового паперу, газетних вирізок, частин музичних інструментів, гральних карт, фрагментів вивісок тощо. Усі ці різні матеріали він поєднував між собою кількома лініями фарби та крейди. За допомогою цього експерименту Пікассо вдалося досягти справді живої, органічної, цілісної в розмаїтті єдності різних матеріалів. Але таким чином живопис в останніх творах Пікассо вже дійшов чистого штукарства.

Оцінюючи досягнення сучасного живопису в галузі форми, не можна обійти увагою величезний вплив футуристів. Футуризм, який народився в Італії, приніс цілу низку нових імпульсів та стремлень (в італійців і росіян – із присмаком літературності), тісно пов'язаних із ультрасучасною злободенністю. Футуристи прагнули реалістично змалювати в картині рух у його плинних формах, виявити обличчя сучасного життя: стрімкий темп, динамізм, механічну складність і плутанину проявів і порухів, що захоплюють своєю стихійністю, галасливістю та спонтанними змінами свідомості.

Футуристи відрізнялися від кубістів тим, що закликали відобразити сучасність у її динаміці. «Епоху машин та електричної енергії слід відобразити в усіх родах мистецтва», – наполягали вони. Для багатьох тогочасних митців

футуризм відкрив нові горизонти, виявив нові форми. Динамізм художньої площини полотна, як і її статичність, притаманні сучасному живопису, є результатом зусиль футуристів.

Пікассо – це синтез (у найвищому сенсі) сучасного абстрактного відчуття форми. У ньому всі досягнення попередників поєдналися з викликами та впливами сучасності. Побачити об'єкт як сукупність площин, надати глибини площині картини та оприявнити її об'єм – ось завдання кубізму. Але поєднати потужний динамізм футуристів із статичністю зміг тільки іспанець Пікассо. Тільки він зумів створити цей синтез завдяки аскетизмові й аналітизму власного світосприймання. Тим-то Пікассо такий близький і дорогий нам, єврейським митцям, бо ми сприймаємо форму тільки як втілення художнього матеріалу. Хтозна, можливо, тут виявляються суто єврейські національні особливості, споріднені з іспанськими?

У всіх перелічених мистецьких здобутках відбилася національна специфіка творця. Кожен художник виразив її в особливий спосіб. І француз Брак, й іспанець Пікассо по-новаторському підійшли до абстрактної композиції, по-своєму втіливши в ній власні національні якості. На творчості Брака позначилися реалії французької культури, що перешкоджає йому довести до логічного кінця художню сутність картини – те, що вдалося іспанцеві Пікассо завдяки властивим його нації фанатичному аскетизмові й аналітизму.

Перші спроби єврейських митців втілити в живописі свою національну специфіку мали місце в Росії. Найяскравіше вони виявилися в творчості Шагала, Фалька й Альтмана, які своєрідно сприйняли сучасну абстрактну форму.

Натан Альтман – один із художників, причетних до російського романтичного імпресіонізму (група «Світ мистецтва»). Втім єврей Альтман швидко звільнився від застарілого стилю російського живопису, зацікавившись досягненнями французів. За часів вишуканого пасеїзму та манії графічності творчість Альтмана виглядала прогресивною на тлі російського мистецтва («Портрет Анни Ахматової», 1914). Портрет Ахматової позначено західним інтелектуалізмом й аналітичністю, пропущеними крізь призму російського художнього сприймання. Композицію портрету побудовано аналітично. В портреті відбилася суперечливе розуміння природи: натуралістичне зображення обличчя протиставлено тут кубістичному трактуванню тла, реалістична ліпка руки не поєднується з графічно-мінімізованими елементами композиції, побудованої за принципами кубізму. Портретові Ахматової, як і іншим творам Альтмана, бракує послідовності в художньому освоєнні матеріалу. Його полотна є радше розфарбованими малюнками, ніж справжнім живописом. Графіка домінує в них над живописом. У своєму «Натюрморті» він тільки шукає, як виразити сутність речей, але робить це не живописними засобами.

Хоч Альтман засвоїв найновіші течії, він не втілював пошуків чистого живопису, які, власне, і є найвищою заслугою сучасних новаторів. У його творчості боролися два начала: новаторство модерного єврейського живописця і рештки застарілої натуралістичної традиції, що заважали йому виявити специфіку власної семітської свідомості. Проте Альтманові властивий раціоналізм, який завдяки зусиллям інтелекту й волі зробив його модерним єврейським новатором. Митець заходився шукати засоби виявити своє специфічне «я» і невипадково звернувся до виявлення єврейської народної творчості. Наслідком цього став графічний цикл на єврейську тематику (виставка «Світу мистецтва», 1914); на жаль, фольклорний матеріал тут не трансформовано в індивідуальний спосіб, а просто скопійовано. Альтманова добре скомпонована скульптура «Голова молодого єврея» так само засвідчує спрямованість митця на виявлення національного «я». Художник не довів до кінця абстрактну художню форму, й тому не зумів відобразити свою національну специфіку. Національні моменти в його творчості лежать на поверхні.

Більшою мірою єврейське світосприймання позначилося на живописі Фалька, який справді шукав художню форму в абстрактному мистецтві. Помітним досягненням є його творчість, починаючи з кримського періоду 1916–1917 рр. («Портрет татарина», натюрморти, етюди).

Завдяки його справді єврейській схильності дотримуватися обраного стилю й бути переконливим до кінця, Фальк у «Портреті татарина» синтезує художні здобутки Сезана та кубістів, але водночас виявляє індивідуальні якості. Сезанн і багато кубістів будують з окремих елементів цілість композицій шляхом моделювання художньої плями найтоншими нюансами. А Фальк зорганізовував чотирикутну площину полотна узагальненими великими художніми формами, не акцентуючи меж частин та плям. Це надає його живописові монументальності. У прагненні ствердити сутність картини на її площині Фальк витриманіший, ніж Пікассо. Він принципово перевершив багатьох новаторів, які намагалися створити ефект глибини полотна шляхом відцентрової перспективи, досягнувши цього без допомоги центру.



Національне у Фалька виявляється в синтезі тону й художнього колориту. В багатьох його натюрмортах і пейзажах відчувається, як правило, синтез кольорів: тут немає рожевого, чорного чи блакитного, тільки їхній синтез. Таке сприймання можливе тільки в єврея.

Фальк намагався виявити свій художній матеріал та водночас майже не шукав вираження національних рис. Хтозна, якби Фальк був вихований у єврейській культурі та прагнув до неї, тоді, можливо, його творчість була б вагомішою, універсальнішою. Багато його досягнень, безумовно, будуть корисними для розвитку сучасного єврейського живопису.

Особливе місце посідає Шагал. Особливе – бо, на відміну від Альтмана й Фалька, він в абстрактній формі почасти виявляв і своє художнє відчуття, і національний матеріал. Шагал певною мірою вже є продуктом єврейської культури. За допомоги художньої майстерності він відображає риси життя свого народу. Перебуваючи в Парижі, у справжньому вирі пошуків найновіших форм, що вже поглинув не одну особистість, Шагал, завдяки специфіці свого сприймання, зберіг власну творчу індивідуальність. Він всотав усі сучасні досягнення, зокрема й футуризм, але втілював їх у своєрідній манері. Найкраще в доробку Шагала – це картина «Єврей за молитвою» (1914), здатна посісти одне з чільних місць серед шедеврів сучасного живопису і стати наріжним каменем у підмурку модерного єврейського мистецтва. У жодному творі ще так не сполучалися культура поколінь, їхній досвід і спадщина зі свіжістю й гостротою сприймання життєвих поривань. Площину картини Шагал опрацював з такою глибиною, що людська постать ніби виступає з неї й портрет набуває монументальності фрески. Ця архітектоніка колосально підсилює враження від твору. Найкраще виявляють національні риси Шагала фактура та художня поверхня портрета. Насичений тон, оксамитовий колорит, глибина шарів фарби – тут відбилося освячене віками ставлення євреїв до оксамиту, шовку, атласу та інших яскравих тканин, що використовуються задля релігійних потреб (мішечки для тфлін, таліти, Сей-фер-Тори\* тощо). Шагалова екстатична насиченість – це досягнення єврейського національного живопису. Не випадково в колориті Шагала значне місце посідають тони: оксамитово-чорний, фіолетовий, сірий, глибокий синій у поєднанні з бордово-червоним. Це – кольори тканин, що відігравали велику роль у єврейській традиції.

Хоча багато хто з сучасних художників дотримується думки, що неможливо змалювати живе обличчя відокремлено від предметів, які його оточують, Шагал, завдяки своєму національному світовідчуттю, в «Євреї за молитвою» відобразив глибокий контраст, притаманний єврейській свідомості протягом багатьох поколінь – контраст між піднесеним живим обличчям, осяяним Божою благодаттю, та його вбогим оточенням. Твір цей має національний пафос, втілений художньо, і тому може посісти чільне місце в єврейському музеї.

Характерно єврейським є й цикл Шагала «Містечкові краєвиди», а також пейзаж «На околиці Вітебська». Художня глибина у виразила простоту форми та примітивізм сприймання. Найпоказовіше глибину чотирикутника полотна виявлено в композиції «День народження» (1917), де багато окремих сюжетів майстерно скомпоновано в художню цілісність. Ця композиція є одним із найзначніших досягнень останнього періоду творчості Шагала.

Саме ці щедри роблять Шагала митцем-живописцем, а не його численні літературно-оповідальні полотна, де слабка композиція заважає розумінню творчого задуму. Це стосується, зокрема, його етюдів «Настінний годинник», дивлячись на який, хочеться запитати: навіщо тут цей великий годинник, глупа ніч і маленький чоловічок, що визирає з темряви? Що це дає для композиції? Такі ж його «Перукарня» й інші подібні етюдів.

У Шагаловому живописі відіграє велику роль те, що митець, тісно пов'язаний з культурою містечка, всотав і переосмислив єврейську народну творчість. Її впливи додали його творам чутливості та гостроти в компонованні площин. Те, що Шагал виніс зі свого дитинства – заповіді, орнаменти синагог, багатство єврейського примітиву та інше з того, що його оточувало, – він використав як матеріал для вираження власного національного «я».

Цікавим є й Шагалив графічний доробок: ритмічний рух чорно-білої плями художник використовує дуже ефектно й переконливо. В його графіці помітний також вплив галицького єврейського народного різьблення.

З усіх єврейських митців Шагал єдиний, хто зрозумів, оцінив та почасти трансформував єврейські народні форми. На питання, як він втілює свій художній матеріал, ми відповімо: продукт багатовікової єврейської культури,

\* Шати для сувої Тори. – Ред.

національний характер якої живив його творчість, Шагал утілює свій національний матеріал. У цьому його велика заслуга, тому він – перший, хто справедливо носить ім'я єврейського митця.

Крім згаданих, є ще чимало єврейських художників, які намагаються втілити в творчості національні риси. У деяких містах і містечках створено угруповання єврейських митців, які шукають засоби й можливості виявити художній матеріал за допомогою національної форми. Ці пошуки щойно розпочато, тож характеризувати й оцінювати їх ще не час. Цікаве явище – творчість Шейхеля. Стосовно ж графічної та малярської продукції, що з'явилася останнім часом під впливом Шагалової творчості, то вона здебільшого є антихудожнім баластом і не може претендувати на якесь місце у розвитку єврейського мистецтва.

---

Єврейська народна культура якнайповніше демонструє, що в євреїв завжди жило органічне мистецьке чуття. Але втілення справжньої художньої форми у нас щойно почалося вперше за останні шістьдесят років. Нагромаджена художня енергія, що не мала жодного виходу в пластиці, живила тільки словесність. Звідси аналітичність, синтетизм і заглибленість у художні пошуки, які є визначальними рисами сучасного єврейського митця. Художнє чуття чекає на втілення в пластичні форми, відображення в усіх елементах пластики. Так твориться пластична образність світської єврейської культури. Якщо єврейський митець бажає відобразити свій національний матеріал, він повинен увібрати в себе культурні цінності, створені багатьма поколіннями свого народу.

Не маючи змоги втілитися в живописі, нагромаджені пластичні форми знаходили своє вираження у формах самого життя. Але сучасний єврейський митець схиляється до безпредметного живопису, бо жоден інший не передає життєвих емоцій.

На тлі найвидатніших досягнень західноєвропейського живопису, що вже сягнув абстрактного втілення душевних порухів, часто межуючи з технічним експериментаторством, єврейський художник покликаний здійснити переворот у сучасному мистецтві завдяки своєму свіжому погляді, фанатичній та наївній здатності сприймати і втілювати в малярстві власне мистецьке чуття за допомоги національного матеріалу.

Втомлений Захід, вичерпавши всі форми пластичного ремесла, пожертвувавши в ім'я майстерності екстазом життєвих емоцій, кличе нових художників, єврейських митців, по-азіатському залюблених у форму.

Єврейська форма вже тут, вона прокидається, вона оживає!





## ЩО ТАКЕ КУЛЬТУР-ЛІГА?



[...] Говоритимемо про найважливіше: про сутність, про ідеї та проблеми, про душу, а не про тіло.

Культур-Ліга – це з'явлення нової нації, яка виходить із темряви підпілля до сонячного світла сучасного світового мистецтва. Нові покоління починають творити модерне мистецтво в його розмаїтті, різнобарв'ї та багатстві відтінків. Вже кілька десятиріч точаться розмови про нову єврейську культуру. Однак донині маємо самі її обриси, самі залишки минулого. Ще й досі поле нашої культури багато чим нагадує пустелю, захаращену уламками скрижалей. Тому перед євреями стоїть велике завдання: створити повноцінну сучасну культуру в усій її повноті, засвоївши світові досягнення та пошуки.

Упродовж останніх століть обмаль бездержавних націй спромоглися здобути собі місце в світовій культурі. Але щоразу це було важливою подією. Повною мірою це стосується й культурного відродження єврейства. Ми – нація історична. Наша історія сягає сивої давнини, пам'ять наша ввібрала не лише попіль попередніх поколінь, але й їхні соки. Ми не бажаємо й не будемо відриватися від власного коріння. Ми хочемо струсити з себе порох і віднайти у собі давні могутні джерела. Єврейські митці, щойно вийшовши на світову культурну арену, не ставлять за мету перекладати світову культуру їдишем. Не прагнуть вони й адаптувати цю культуру до свого національного темпераменту. Нам ідеться про інше: пересадити нову культуру на історичний ґрунт і поєднати нашу пам'ять із культурою сьогодення.

Ми бажаємо не лише брати від світової культури, а й вносити в неї своє. Ми хочемо влитися в неї новими науковцями і митцями, прагнемо поринути у незвіданий вир творчих пошуків. Культур-Ліга – це човен, яким ми пливемо у велике море світової культури, збагачуючи її новими струменями, новими барвами.

Носіями єврейської культури є народні маси – хочуть вони того чи ні, визнають чи ні. Згуртовані, вони складають національну спільноту. Проте єврейський загал мало цікавиться власною культурою. Значна його частина ще не набула громадянської свідомості. Ці люди, працюючи в культурі, прагнуть привілеїв, кар'єрного зростання, розглядають її як сходинку в соціальній драбині. Саме тому вони часто недооцінюють або й зневажають власну культуру, відчуваючи натомість пієтет перед культурою сусідніх народів. Зрозуміло, залучати обивателя до культури – справа майже безнадійна. Ми, реалісти, ставимо перед собою завдання пробудити зацікавлення культурою серед простих людей, намагаємося розвинути їхні культурні потреби. Й тоді, коли загал долучиться до культурного життя, він стане для власної культури благодатним ґрунтом. Мова про те, щоб згуртувати єврейство довкола власних культурних інтересів, залучити до творення й поширення культури. Тоді вона буде для євреїв не Торою, дарованою на Синаї, що обіцяє радість послуху й погрожує карою за гріхи, а скрижалями, на яких вони пишуть кров'ю власного серця, напругою власних нервів. Тоді вони шануватимуть і любитимуть свою культуру як власний витвір, як найдорожчу частину свого ества.

Ми говоримо про культуру мас. Проте сьогодні це ознака не лише бідності, але й багатства. Адже ми живемо в час, коли великі народні маси переймають культурний спадок заможних класів, просівають його, відкидають зайве й непотрібне. Перейняте вони засвоюють та узгоджують зі своїми потребами. Враховуючи набутки попередньої культури, вони заходжуються ставити нову споруду на новому фундаменті. Разом із іншими народами вони будують модерну світову культуру. [...] Хибно думати, що вплив буржуазної культури на нашу свідомість поверховий і з його тенет легко вирватися. Стара культура вросла в нас тисячоліттями. І навіть той, хто цього не усвідомлює,

також носить її глибоко в душі. Вирвати буржуазну культуру з корінням, створити нову соціалістичну культуру мас – це величезне завдання, яке постає як перед єврейською, так і перед іншими націями. Але саме той факт, що корені єврейської культури – в народному ґрунті, що вона стає на ноги в буремні часи побудови нового світу, можливо, дає їй шанс зробити вагомий внесок у розв'язання цього завдання для себе й для інших.

Єврейська культура є культурою мас. Мусимо з цим змиритися, почавши роботу з найнижчих сходинок. Але водночас єврейська культура є новою, сучасною. Вона претендує на вагоме слово у світовому культурному процесі. Треба, не опускаючись до мас, підіймати їх до найвищої сходинок, не лише творити для буденних потреб, а й залишати спадок прийдешнім поколінням. Тут доводиться поєднувати розбіжності, синтезувати протилежності – отже, ми знову опиняємося перед проблемою.

Безпосереднім творцем культури досі була інтелігенція. Значна частина нашої інтелігенції складається з гебраїстів і прибічників асиміляції, які є не каменями в будівлі нашої культури, а камінням на її шляху. Єврейської інтелігенції в повному значенні слова покищо немає. У нас є інтелігенти з більшим або меншим рівнем загальної освіти, які не мають освіти питомо єврейської. Є так звана народна інтелігенція, наскрізь їдишська, тісно пов'язана з єврейськими масами, половина якої має фрагментарну загальну освіту, а інша половина – ґрунтовну, але часто несистематичну єврейську освіту. Значний відсоток нашого народу становлять люди інтелігентних професій – проте працівників культури серед них небагато. Ще одна особливість полягає в тому, що найліпші сили єврейства йдуть на політичну діяльність. І коли серед нас з'являються таланти, вони зазвичай в'януть, не розквітнувши, через брак освіти й уваги.

Знаємо, що, незважаючи на національні настрої серед єврейської інтелігенції, схильність до асиміляції часто переважає. Інтелігент працює в єврейському середовищі, але він вихований на чужій культурі. Інколи наші досягнення в культурній сфері додають йому оптимізму, він навіть перебільшує їхню вартість, але водночас відчуває, що це лише початок. Часто такі спроби видаються йому дитинними порівняно зі здобутками світової культури. Його приваблює те, що єврейська культура відкриває перед ним поле для власної творчості, але взірцем для нього залишаються світові культурні набутки. Звідси сумніви і постійне питання: бути чи не бути? Чи існує єврейська культура? Чи існуватиме вона надалі? Тож єврейський інтелігент рефлектує більше, ніж діє, сумнівається більше, ніж творить.

Єврейська інтелігенція сповнена ідеалізму та жертвовності, але не має благодатного ґрунту для таких поривань. Її часто недооцінюють, зневажають, не оточують увагою, вона перебуває в нужденному становищі. Все це призводить до того, що в інтелігентів опускаються руки.

Ми прагнемо віднайти в єврейській масі її прихований творчий потенціал. Єврейська інтелігенція має складатися не лише з бухгалтерів і стоматологів, але й з митців і діячів культури. Треба зосередити усі сили, аби приділити нашій інтелігенції увагу, дати можливість талантам, які з'являються, виявити себе на повну силу. Ми хочемо створити покоління єврейських інтелігентів, які, глибоко пов'язані з єврейськими масами, черпають у них натхнення; інтелігентів, які ведуть єврейський спосіб життя і органічно живуть у своїй культурі. Національна культура має стати для цих людей джерелом натхнення, а не постійних сумнівів, ґрунтом для творчості, а не приводом для питання: бути чи не бути? Коли чуємо: єврейські маси живуть, – це означає, що живе єврейська культура. І в цьому – наше велике завдання.

Наші громадські діячі перебувають у стані перманентних політичних розколів, ведуть гостру боротьбу між собою. І віддуння цієї боротьби позначається на стані культури і негативно впливає на її розвиток. Ми впевнені, що існує цілісна соціалістична культура єврейських мас, яка розвиватиметься у процесі спільної роботи, – ось одна із засадничих ідей Культур-Ліги.

Наша історична наука – юдаїка – має значні досягнення. Дослідники працюють у цій царині вже сотні років, але часто це люди, далекі від національного життя народу. Їхні студії кружляють лише довкола теми Східної Стіни і юдаїзму, не виходячи поза межі традиційних уявлень про єврейство. Для більшості таких науковців євреї були релігійною групою, а не нацією, єврейська історія була для них історією книги і релігійного життя. Час освітити наше минуле світлом сучасної науки, шукаючи в ньому не лише релігійний зміст, але й розмаїте життя. Досить заго-стрювати увагу на приниженнях і переслідуваннях, що спіткали єврейський народ, треба звернути погляди на саме єврейське життя. Слід змінити підхід до оцінки нашого минулого: вивчати його не для виправдання перед іншими

народами, не для ідеалізації, а з позицій справжньої науки. Ми мусимо докладно знати його, аби правильно зрозуміти сьогодення і намалювати шлях у майбутнє. Треба створити осередки науки, мистецтва – лабораторії єврейської думки. Все це – велика робота, і вона є лише першою сходинкою до подальших звершень.

Ми – народ, що живе не в одній країні, а в усьому світі. Багато євреїв, які працюють, живуть повсякденним життям, спілкуються їдишем, перебувають у колі їдишської культури, мешкають у Росії, Румунії, Галичині, єврейських кварталах Лондона й Парижа, в Азії, Америці, Південній Африці. Кожна з цих громад має свої політичні інтереси, перебуває в оточенні культур сусідніх народів, взаємодіє з ними. Але всі ці єврейські громади обмінюються книжками, ідеями, перебувають в одному культурному просторі, збагачуючи його власними набутками й утворюючи єврейську культурну діаспору. Це значно розширює поле нашої культури, збільшує наші можливості.

Культур-Ліга є новим шляхом розвитку єврейської культури. Шляхом, який виникає за нових історичних обставин. Тож можемо говорити не лише про Культур-Лігу як таку, але й про “культур-лігізм”, який швидко поширився в усіх сферах єврейської культури і мистецтва. У цьому процесі братимуть участь не лише діячі Культур-Ліги, а й культур-лігісти – нові євреї.





## **<ПЕРЕДМОВА до каталогу першої виставки «Культур-Ліги»>**



Ця виставка – перша єврейська мистецька виставка в Києві, і нею вперше заявляє про себе широкому загалові Художня секція Культур-Ліги.

Художня секція Культур-Ліги згуртувала молодих єврейських художників різних спрямувань, яких об'єднує шире прагнення національного мистецького самовизначення та органічного єднання з усіма сучасними творцями єврейської культури. Сучасне єврейське мистецтво не відкидає жодного з останніх досягнень мистецтва світового на його тривалому та плідному шляху. Але водночас воно шукає витоки органічних шляхів єврейського мистецтва, прагне знайти своєрідні єврейські форми, національне вираження новітніх художніх досягнень.

Художня секція Культур-Ліги вперше виступає перед широким загалом. Цим вона починає виконувати свої завдання.

Перед Художньою секцією стоять, головню, дві мети: знайомити єврейські маси з національним та світовим мистецтвом і створювати єврейське мистецьке середовище, яке повинно дати молодим художникам-початківцям можливості й поштовхи до заглиблення у повноту відчуття своєрідності єврейської пластики. Такому призначенню слугують художня студія, музеї, що його заснувала секція, та періодичні виставки, які вона організовує.

Цю першу виставку в жодному разі не слід розглядати як підсумкову. Ми не пропонуємо жодних висновків. Ми вносимо на суд початок, перші більш-менш зрілі паростки єврейського мистецтва.

На жаль, нинішня виставка не досить представницька. Дехто з єврейських художників, особисто пов'язаних із єврейським мистецтвом, ображається, що його твори не репрезентовані на нашій виставці через те, що перебувають не в Києві, а в Росії або за кордоном. Назагал виставці бракує ширшого географічного охоплення, адже більшість творів молодих художників, об'єднаних Художньою секцією, часто розпорошені по всіх усюдах, що притаманно сучасному єврейському мистецтву в цілому. І те, що ми не змогли допровадити та показати їх, спричинено сутозовнішніми перепонами. Цим творам варто присвятити окрему виставку.

Заради єдності та цілісності нашої виставки ми мусили цього разу обмежитися лише скульптурою та графікою.

Скульптура – царина, в якій євреї почали творити десь пів століття тому. Великої досконалості на цьому полі досягли поганські та християнські народи Єгипту, Малої Азії, Греції, Індії, Китаю, пізніше – Франції та Італії. Скульптура у них здебільшого була тісно пов'язана з релігійними культами, і це робило її цілковито чужою та невластивою єврейському духові. Крім того, вона є ніби додатком до архітектури, первісно невіддільним від неї і прив'язаним до певного місця. Тим-то єврейський народ, змушений провадити мандрівний спосіб життя, не міг розвивати мистецтво скульптури. Єврейська скульптура виникла тоді, коли в Європі цей вид творчості занепадав. Ідеться про добу псевдокласицизму, академізму й імпресіонізму. Тогочасні єврейські скульптори не переймалися проблемою національної форми. Такі митці, як передвижник Антокольський, академіст Бернштам, імпресіоністи Гліценштейн та Аронсон, ішли шляхом школи, в якій вони здобули художню освіту. Їм була чужою мова скульптури

як самоцінність. Мистецтво вони розглядали тільки як засіб висловити їхні літературно-громадські ідеї. Та були й такі новатори, як Епштейн у Лондоні та Надельман у Парижі, які брали чужу форму та перетворювали її в душі космополітизму й абстракціонізму.

Десять років тому почалися пошуки специфічно національних (єврейських) форм у скульптурі. Французи Бурдель в Майоль, німець Мецнер, серб Мештрович, росіянин Коньонков – усі вони зверталися до прадавніх першовитоків національного самоусвідомлення в царині скульптури. Вони відкрили нові можливості скульптури та національну форму, яка виразила їхні здобутки. Аналогічний підхід до єврейської скульптури продемонстрував у пошуках «семітської ідентичності» скульптор Цадкін. Та його розуміння національного ще суто етнографічне. Сучасна скульптурна форма символічна, та символіка ця зовсім не зважає на зовнішні сюжетні деталі. Сучасний митець перетворює життя за допомогою форми, використовуючи свій специфічний пластичний матеріал і мірою власного таланту виражаючи своєрідне розуміння мистецтва. Та якщо єврейський митець черпає своє пластичне світосприймання з народних джерел, з народних почувань і народної культури, його твори неодмінно будуть національними, а саме – єврейськими.

Нова єврейська скульптура шукає сучасну національну форму, в якій можна втілити єврейський творчий дух. Перші спроби у цьому напрямку вже зроблено, і їх можна бачити тут.

---

У царині графіки прагнення до національних форм виникло теж достатньо давно.

Наша графіка має кілька джерел: гравюри періоду, коли євреї жили великими осередками в Іспанії, Італії та Голландії; примітивістська графіка Галичини та Литви та заснована на чергуванні чорних і білих плям професійна графіка, що є результатом пошуків сучасних художників.

Ще кілька десятиріч тому здобутки єврейських митців у цій царині майже не були відомі. Причина в тому, що на цьому полі працювали лише поодинокі віртуози графічної техніки – Герман Штрук, Гайне та інші. Такі, як Лільєн, не привнесли в єврейське мистецтво геть нічого, бо їхні позірно єврейські мотиви, в суті речі, були висловлені мовою німецької школи.

Першоджерело нашої графіки – це єврейське письмо, орнамент старих єврейських книжок і ритуальне начиння синагог. Як і народні наспіви без слів, старі єврейські графічні орнаменти часто виражають найтонші порухи єврейського народного духу.

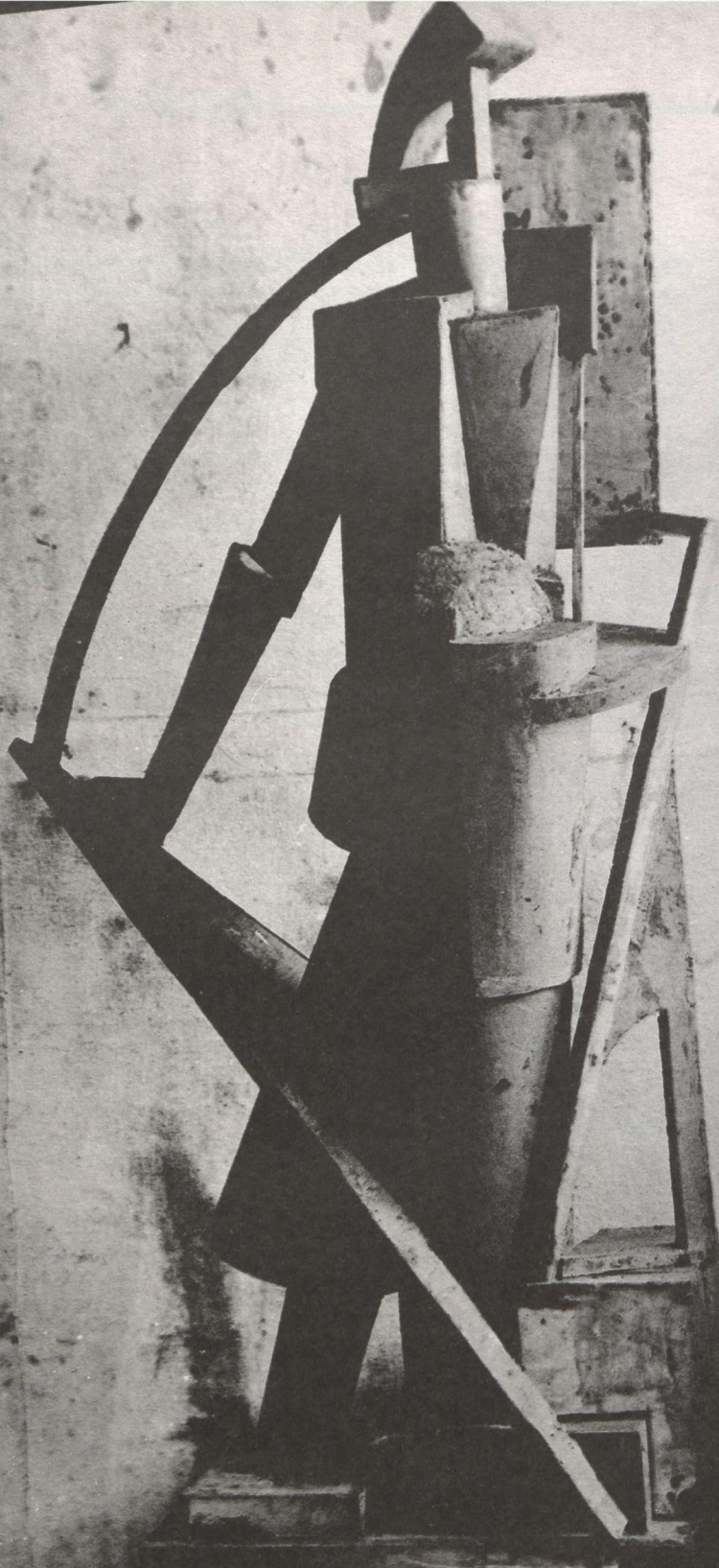
Сучасних єврейських митців, тих, хто шукає й відтворює специфічно національні графічні форми, як-от Альтмана, Лисицького, Шагала й інших, надихає наша старовина – сувої Тори, Мегілот Естер, обкладинки книжок, посуді для свята Радості Тори тощо.

Сучасне єврейське мистецтво шукає шляхи втілення цього нашого спадку в національні форми, які передавали б сучасні досягнення культури.

Первісна народна стихія стає, отже, основою найвищих єврейських мистецьких форм, що поєднують модерні універсальні пошуки з духовною силою нації.



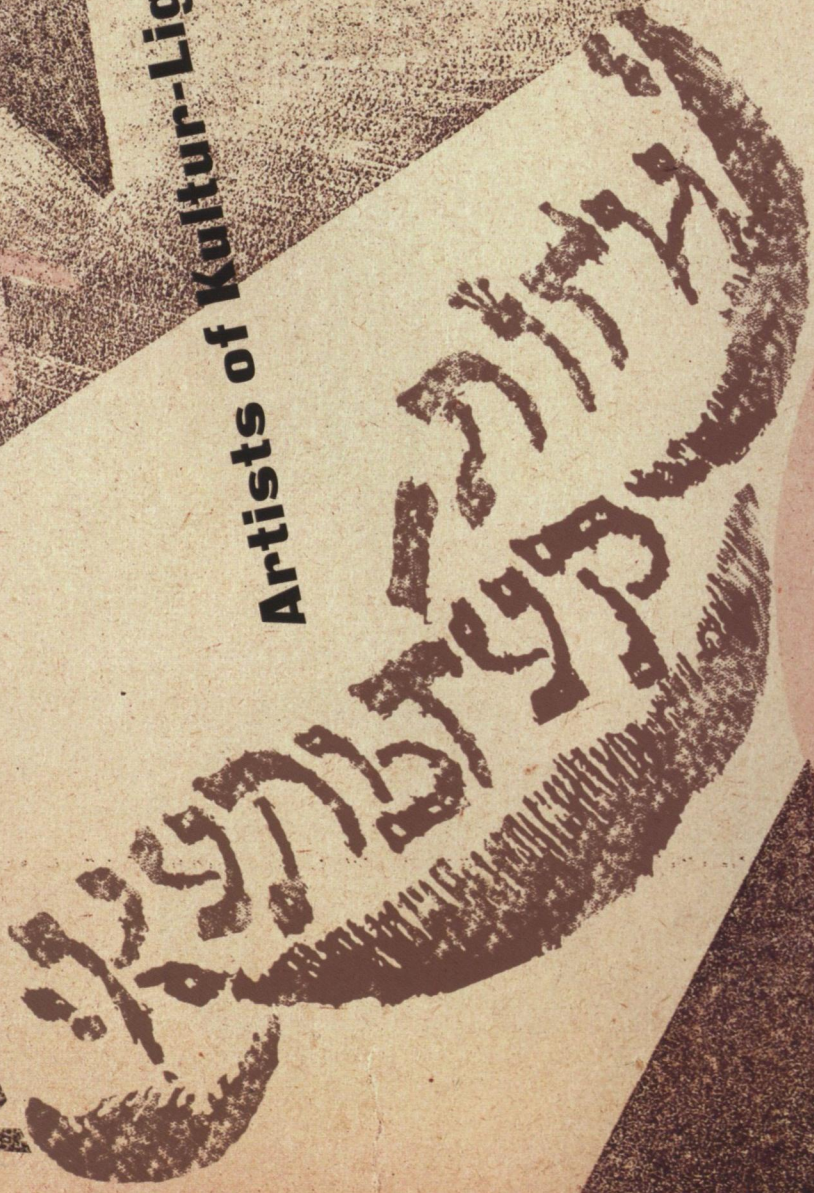
קולטור-גנים





PROJEKT

Artists of Kultur-Lige



Handwritten text in a stylized, possibly Cyrillic or Slavic script, located on a circular piece of paper or a sticker on the right side of the image.

Живописець, графік, театральний художник.

Народився у Вінниці. Протягом 1903–1907 рр. навчався в Одеському художньому училищі, а в 1910–1911 рр. – у Вільній російській академії в Парижі. Паризький період творчості позначено помітними впливами модернізму та кубізму. У виставках брав участь від 1906 року. 1912 року оселився в Санкт-Петербурзі. 1915 року став одним із засновників Єврейського товариства заохочення мистецтв; брав участь у його виставках. У 1922–1924 рр. був членом Художньої секції Культур-Ліги в Москві. У 1920-х роках займався сценографією (впродовж 1920–1928 рр. оформлював вистави театру «Габіма» й Державного єврейського театру в Москві). 1928 року знову їде до Парижа. Повернувшись 1936 року до СРСР, працював як дизайнер, художник театру та книжковий ілюстратор («Петербурзьких повістей» Гоголя, оповідань Шолома Алейхема та ін.). Помер у Ленінграді (нині – Санкт-Петербург).

Література: *Абрам Ефрос*, Портрет Натана Альтмана. – М.: Шиповник, 1922; *Марк Еткінд*, Натан Альтман. – М.: Сов. художник, 1971; Натан Альтман (1889–1970): Каталог виставки произведений / Ред. И. Сорвина. – М.: Сов. художник, 1978; *Mark Etkind*, Nathan Altman. – Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1984.

## Натан АЛЬТМАН

(10(22).12.1889 – 12.12.1970)

## Nathan ALTMAN



Painter, book illustrator and stage designer.

Born in Vinnytsia, Altman studied at Odessa College of Art from 1903 to 1907, and in Paris at the Free Russian Academy (1910–1911). The Paris period in the painter's activity is characterized by noticeable influences of Cubism and Modernism. His first exposition was in 1906. In 1912 Altman moved to Saint Petersburg. In 1915 he became one of the founders of the Jewish Society for the Furthering of the Arts and took part in its exhibitions. From 1922 to 1924 he was a member of the Art Section of Moscow Kultur-Lige. In the 1920s the artist worked as a stage designer for the Habima Theater and for the State Jewish Theater (GOSET) in Moscow (1920–1928). In 1928 Altman returned to Paris, where he lived until 1936. Up to his return to the USSR, he worked as a designer and a book illustrator (he illustrated Gogol's and Scholem Aleichem's stories, among others). Altman died in Leningrad (now Saint Petersburg).

Bibliography: *Abram Efos*, *Portret Natana Altmana* (Moscow: Shipovnik, 1922); *Mark Etkind*, *Natan Altman* (Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1971); I. Sorvina (ed.), *Natan Altman. 1889–1970. Katalog vystavki* (Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1978); *Mark Etkind*, *Nathan Altman* (Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1984).



Пейзаж «La Ruche» (1)  
Landscape "La Ruche" (1)



Обкладинка «Сборников "Сафрут"» (4)  
Cover for the Collection Sborniki 'Safrut' (4)



У затишку пальми (2)  
Under the Palm Shadow (2)



Обложка альманаху «Найе ерд» («Новая земля») (5)  
Cover of the Almanac *Naye Erd* (New Land) (5)

Графік, скульптор, театральний художник, педагог.

Народився в Бобруйську. Навчався в Києві в хедері, Київському художньому училищі (у скульптурному класі Федора Балавенського), а також студіях Олександра Мурашка й Олександри Екстер (1911–1918). 1916 року разом зі співучнями з художнього училища зорганізував у Києві виставку єврейських художників. 1917 року ввійшов до правління Київського відділення Єврейського товариства заохочення мистецтв. Навесні 1918 року брав участь у Виставці картин і скульптури художників-євреїв у Москві, влітку того ж року виступив одним із ініціаторів створення Художньої секції Культур-Ліги (1918) і Музею єврейського мистецтва (1919). Був центральною фігурою єврейського художнього життя Києва 1920-х років. Викладав у художній студії Культур-Ліги, був організатором і учасником виставок секції у 1920 і 1922 рр. 1923 року очолив Художню секцію. Оформлював більшість ілюстрованих книжок, які випустила Культур-Ліга, і дитячий журнал «Фрейд» (1922–1925). Виконував ескізи декорацій і костюмів для вистав єврейських театрів Києва та Харкова. У 1924–1931 рр. очолював Єврейську художньо-промислову школу в Києві, виховавши ціле покоління єврейських художників. Від середини 1920-х років належав мдо Об'єднання сучасних митців України, брав участь у виставках українського мистецтва. 1932 року переїхав до Москви, де працював у бригаді садово-паркової скульптури. Помер у Москві.

Література: А. Лур'є. Марк Епштейн // Ді роите вельт. – 1928. – № 4. – Їдиш; С. Папета. 1) Жизнь и творчество Марка Эпштейна // Егупець. – К.: Сфера, 1997. – № 3; 2) «Формула крови». До кийвського періоду творчості Марка Епштейна // Хроніка 2000. – К., 1998. – Вип. 21/21.

**Марк ЕПШТЕЙН**  
(1897–1949)  
**Mark EPSTEIN**



Graphic artist, sculptor, stage designer, pedagogue.

Epstein studied at a Kyiv heder, as well as in the sculpture class of the Kyiv College of Art (under F. Balavensky, 1911–1918), as well as at the O. Murashko Art Studio, and in O. Ekster's studio. In 1916 the artist and his schoolmates organized an exhibition of Jewish art. In 1917 Epstein was chosen to be a member of the administration of Jewish Society for the Promotion of Arts. In the spring of 1918 he took part in the Moscow Exhibition of Jewish Artists and Sculptors, and in summer of the same year he was also one of those who initiated the creation of the Kultur-Lige Art Section, as well as of the Jewish Art Museum. The artist taught at the Kultur-Lige's art studio. He was one of the organizers and constant participants in the section's exhibitions – in 1920 and in 1922 in Kyiv. Since 1923 Epstein had been the head of the Kyiv division of the Art Section, a central figure of national art life, had illustrated most of the books that the Kultur-Lige published, and had a working relationship with the child's magazine "Freud" from 1922 to 1925. During the 1920s Epstein made a number of sketches for a variety of plays for Kyiv and Kharkiv theatres. From 1924 to 1931 he was the constant leader of the Jewish Art and Technical College in Kyiv, and reared up a generation of Jewish artists. From the mid-1920s he was a member of the OSMU (Association of Modern Ukrainian Artists), and took part in Ukrainian art exhibitions. In 1932 he moved to Moscow, where the artist worked in a landscape architecture brigade.

Bibliography: A. Lurye. Mark Epstein // Di Royte Welt. – 1928 - № 4. - in Yiddish; S. Papeta Zhizn i tvorchestvo Marka Epshteyna // Yegupets (Kyiv, 1997) - № 3; 2) Formula krovi. Do kiyvskogo periodu tvorchosti Marka Epshteyna. – Khronika 2000. (Kyiv, 1998) – Nr. 21/21



Автопортрет (26)  
Self-portrait (26)



Віолончелист (7)  
The Cello Player (7)





Кубістична композиція. Родина (6)  
Cubist Composition (Family Group) (6)



Кубістична композиція (8)  
Cubist Composition (8)



Кубістична композиція (10)  
Cubist Composition (10)



Макс. Ескіз театрального костюму (12)  
Max (Costume Design Sketch) (12)



Ескіз театрального костюму (19)  
Costume Design Sketch (19)



Ескіз театрального костюму (20)  
Costume Design Sketch (20)



Скрипаль. Ескіз театрального костюму (16)  
The Fiddler (Costume Design Sketch) (16)



Ескіз театрального костюму (17)  
 Costume Design Sketch (17)



Старий із книжкою в руці. Ескіз театрального костюму (14)  
 Old Man Holding a Book (Costume Design Sketch) (14)



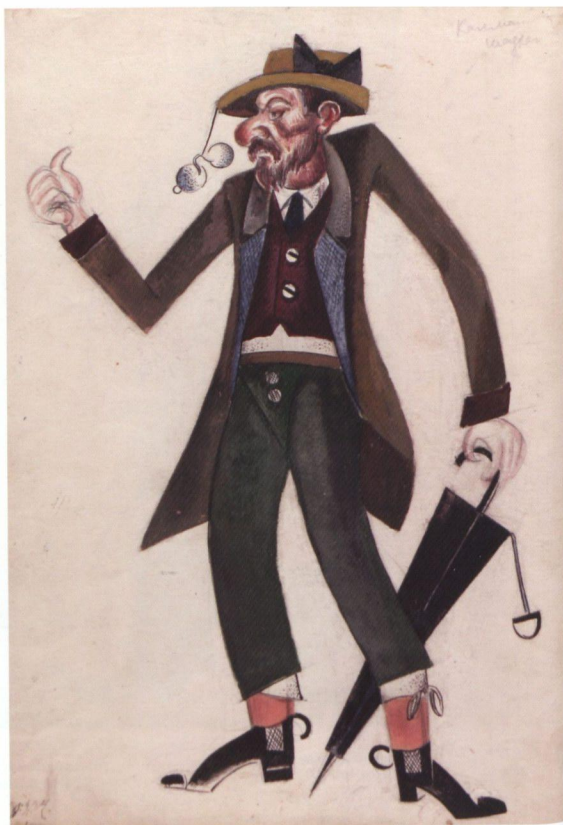
Стара. Ескіз театрального костюму (15)  
 Old Woman (Costume Design Sketch) (15)



Ескіз театрального костюму (18)  
 Costume Design Sketch (18)



Чоловік у чорному пальті й капелюсі. Ескіз театрального костюму (13)  
Man in a Black Coat and a Hat (Costume Design Sketch) (13)



Шадхан Калман. Ескіз театрального костюму (9)  
Kalman Shadhan (Costume Design Sketch) (9)



Пінхас. Ескіза театрального костюму (11)  
Pinkhas (Costume Design Sketch) (11)



Два боксери (23)  
Two Boxers (23)



Борці (22)  
The Wrestlers (22)



Циркачка з двома гирями (24)  
The Circus Actress With Two Dumb-bells (24)



Силачи  
The Strong Men





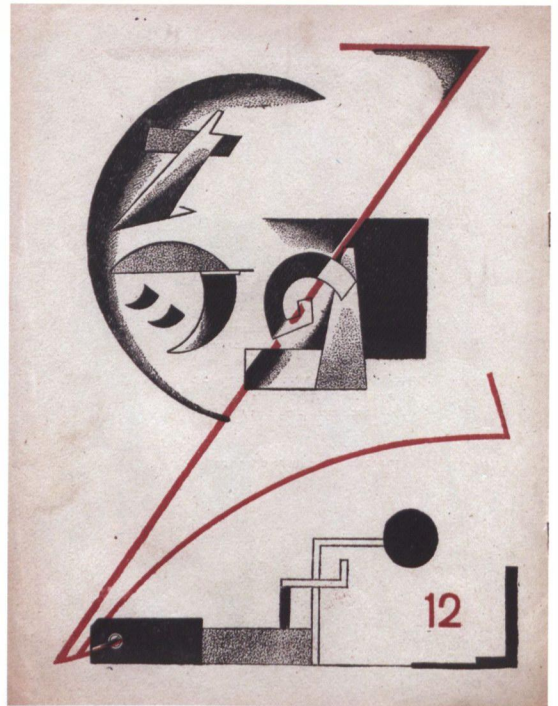
Пляж (25)  
The Beach (25)



Столар (21)  
The Joiner (21)



Чофотар  
Shoemaker





Обкладинка збірки віршів Іцिका Кіпніса «Окси» («Бици») (27)  
Cover for Itzik Kipnis' Collection of Poetry *Oksn* [Oxes] (27)



Шець  
Dressmaker

Графік, книжковий ілюстратор.

Народився в с. Охрїмовому Київської губернії.

Навчався в Київському єврейському художньому училищі в Марка Епштейна. У 1920–1940-х роках співпрацював з єврейськими видавництвами. Брав участь у виставках від 1934 року, але перша персональна виставка відбулася, коли художнику виповнилося 70 років. У 1960–1970-х роках працював переважно як книжковий ілюстратор, оформлював здебільшого видань єврейської літератури. У 1970-х роках – період розквіту свого таланту – створив ілюстрації до творів Шолома Алейхема і Сервантесового «Дон Кіхота». Помер у Москві.

|| Література: Григорій Ингер / Сост. М. Г. Ингер. – М.: Теревинф, 2006.

**Герш (Григорій) ІНГЕР**  
(09(22).01.1910-11.02.1995)  
**Hersh (Grigoriy) INGER**



Graphic artist and book illustrator.

Born in Okhrmove village, Kyiv gubernia, Inger studied under Mark Epstein at Kyiv Jewish Artistic School. From 1920s to 1940s he worked with Jewish publishing houses. Inger exhibited his works since 1934, but his first personal exhibition was when the artist turned 70. During the 1960s and 1970s he worked mostly as a book illustrator, mainly doing the designs for Jewish literature. In the 1970s Inger illustrated Scholem Aleichem's tales and Cervantes' *Don Quijote*, and it is during those years that his work reached its acme. Inger died in Moscow.

|| Bibliography: M.G. Inger (ed.), *Grigorii Inger* (Moscow: Terevinf, 2006).



Вулиця в містечку (31)  
A Shtetl Street (31)

Художник, книжковий графік.

Народився в Станиславові (нині – Івано-Франківськ). Навчався у Кракові. 1919 року переїхав до Чернівців, де зближився з місцевими їдишськими літературними колами. На початку 1920-х років став одним із засновників та керівників Художньої секції Культур-Ліги в Чернівцях. 1921 року відбулася персональна виставка художника в Нью-Йорку, однак він не квапився робити артистичну кар'єру. 1931 року переїхав до Парижа. Брав участь у виставках у багатьох країнах. Багато ілюстрував їдишські книжки (зокрема, Еліезера Штейнбарга, Якова Штернберга, Іцика Мангера та Моше Шульштейна). Відомий також своїми дереворитами, зокрема циклом ілюстрацій до «Мандрівок мелодії» Іцхока Переца (1948). Помер у Парижі

Література: Maximillien Gauthier, Arthur Kolnik. – Alforville: Quatre-Feuilles, 1967; Arthur Kolnik: Peintures, Dessins, Gravures sur Bois. – Beit Dizengoff, 1968.

**Артур КОЛЬНИК**  
(04.05.1890 – 1972)  
**Artur KOLNIK**



Painter and graphic artist.

Born in Stanyslaviv (now Ivano-Frankivsk), Kolnik was educated in Kraków. After 1919 he lived in Chernivtsi, where he was close to the local Yiddish literary circles. During the 1920s he became one of the founders and leaders of Chernivtsi Kultur-Lige Art Section. In 1921 he had a personal exhibition in New York, but his artistic career did not develop quickly. In 1931 the artist and his family moved to Paris. Kolnik did many illustrations for Yiddish books (by Elieser Steinberg, Yankev Shternberg, Itzik Manger and Moshe Shulshtein, among others). He is also famous for his woodcuts, e. g., the series of illustrations for Peretz's *The Melody's Journey*, which was published in 1948 in Paris. Kolnik died in Paris.

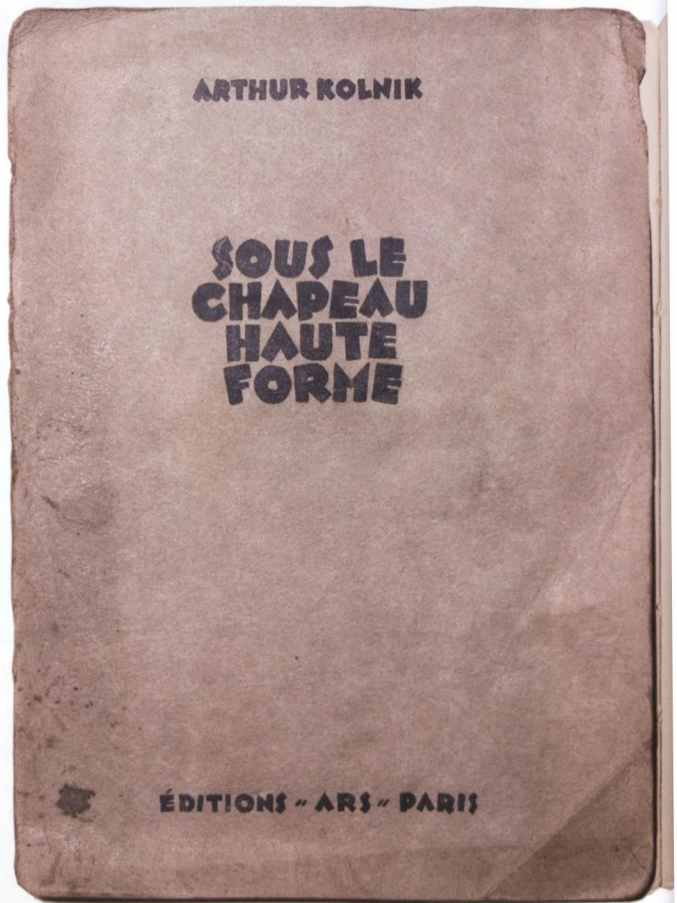
Bibliography: Maximillien Gauthier, *Arthur Kolnik* (Alforville: Quatre-Feuilles, 1967); *Arthur Kolnik: Peintures, Dessins, Gravures sur Bois* (Beit Dizengoff, 1968).



Дівчинка з іграшковими ведмедиками (32)  
Girl with Toy Bears (32)

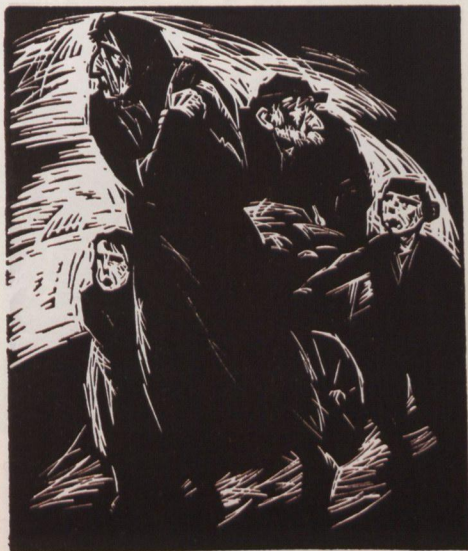
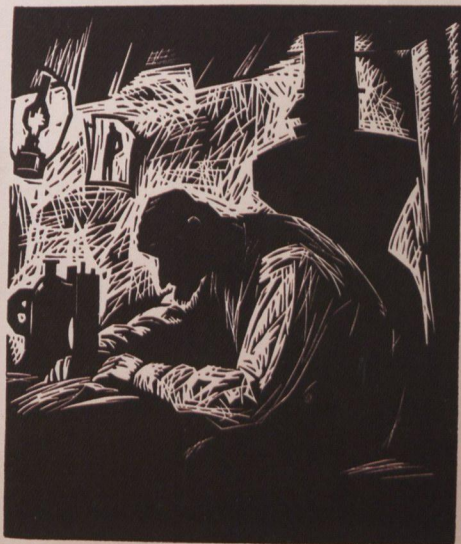


Обкладинка «Juedischer Almanach für Gross-Rumänen» («Єврейський альманах для великорумунів») (34)  
Cover for Juedischer Almanach für Gross-Rumänen [Jewish Almanac for Great Romanians] (34)



Під циліндром. Цикл (36)  
Under the Top Hat (Series) (36)









אליעזר שטיינבארג

Иллюстрации до байок Елиезера Штейнбурга (35)  
Illustrations for Elieser Steinberg's Fables (35)

Графік, живописець, монументаліст, дизайнер, театральний художник.

Народився у Смоленську. В дитинстві займався у приватній студії смоленського художника Віталія Мушкетова. 1910 року переїхав до Риги, а згодом – до Москви, де впродовж 1912–1917 рр. навчався у Строгановському художньо-промислому училищі. 1916 року відвідував також приватну студію Ільї Машкова, а 1917 року – Вільні художні майстерні, де навчався у Петра Кончаловського. Демобілізувавшись з армії, продовжив навчання у Вищих художньо-технічних майстернях (1921–1924). Брав участь у виставках від 1921 року. Був одним із засновників Товариства станковистів (1925). У 1922–1924 рр. належав до Художньої секції Культур-Ліги в Москві. 1934 року оформив виставу Державного єврейського театру «Мільйонер, дантист і бідняк» за п'єсою Ежена Лябіша. У 1930–1940-х роках брав участь в оформленні виставок, павільйонів та громадських будівель, виконував ескізи панорам і діорам. В останні роки життя основною цариною творчості знову стали станкове малярство та графіка. Помер у Москві.

Література: Е. И. Буторина. Александр Лабас. – М.: Сов. художник, 1979; Александр Лабас: Воспоминания. / Сост. Ольга Бескина-Лабас. – СПб.: Palace Editions, 2004.

**Александр ЛАБАС**  
(19.02(3.03).1900 – 30.08.1983)  
**Alexander LABAS**



Graphic artist, painter, monumentalist and stage designer.

Born in Smolensk, Labas studied at the private studio of the Smolensk painter Vitaliy Mushketov. In 1910 Labas moved to Riga, and later to Moscow, where he studied at the Stroganov School for Technical Drawing under Petr Konchalovsky (1912-1917). In 1916 he also attended Ilya Mashkov's private studio. After his demobilization from the army in 1919, the artist continued studying in the Higher Art and Technical Studios (1921-1924). His first exhibition was in 1921. In 1925 Labas became one of the founders of the Association of Easel Painters. From 1922 and 1924 he was a member of the Art Section of Moscow Kultur-Lige. In 1934 Labas did decorations for GOSET's play *Policeman, dentist and the poor* by Eugène Labiche. During 1930-1940 he designed the decorations of exhibitions, pavillions and public buildings, and made a number of sketches for panorams and diorams. During the last years of his life, painting and graphic art once again became the main venues for his creativity. Labas died in Moscow.

Bibliography: E. I. Butorina, *Alexandr Labas* (Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1979); Olga Beskina-Labas (ed.), *Aleksandr Labas. Vospominaniia* (Saint Petersburg: Palace Editions, 2004).



Трамвай  
The tram



Аэроопер (37)  
Self-portrait (37)

Архітектор, живописець, графік, фотохудожник, дизайнер, теоретик мистецтва. Народився у с. Починку (нині Смоленської обл., Росія). Відвідував мистецьку школу Єгуди Пена у Вітебську (1903). Навчався у Вищій технічній школі в Дармштадті (1909–1914) та евакуйованому до Москви Ризькому політехнічному інституті (1914–1916). Брав участь у діяльності Єврейського товариства заохочення мистецтв (1917–1918) і Гуртка єврейської естетики (1917) в Москві. У 1918–1919 рр. був членом Художньої секції Культур-Ліги в Києві, ілюстрував їдишські книжки для київських і петроградських видавництв і створив цикл літографій «Хад Гадья» («Кізонька»; 1919). 1919 року переїхав до Вітебська, де став прихильником супрематизму Казимиром Малевичем, увійшов до групи «Утверджувачів нового мистецтва» й очолив Народної художньої школи. 1921 року виїхав до Берліна, де співпрацював із авангардними угрупованнями, видав книжки «Про два квадрата» (1922), «Кунштзими» (1924; з Гансом Арпом) та ін. Повернувшись 1925 року до Москви, викладав у Вищих художньо-технічних майстернях / Вищому художньо-технічному інституті (1925–1930). З 1928 року – головний архітектор московського Центрального парку культури та відпочинку. Проектував радянські павільйони на міжнародних виставках. Брав участь у численних виставках в СРСР і за його межами. Помер у Москві.

Література: Літ.: El Lissitzky. 1890–1941: Catalogue. – Cambridge (MA): Harvard University Museums, Bush-Reisinger Museum, 1988; El Lissitzky. 1890–1941: Retrospektive: Catalogue. – Hannover: Sprengel Museum, 1988; El Lissitzky. 1890–1941. Architect, Painter, Photographer, Typographer: Catalogue. – Eindhoven: Stedelijk Van Abbe Museum, 1990; Sophie Lissitzky-Küppers. El Lissitzky: Life, Letters, Texts. – London: Thames and Hudson, 1992.

**Еліезер (Ель) ЛИСИЦЬКИЙ**  
(31.10(22.11).1890 – 30.12.1941)  
**Eliezer (El) LISSITSKY**

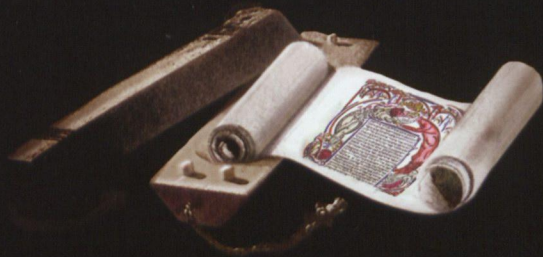


Architect, painter, graphic artist, photographer, designer and art theoretician. Born in Pochinok village (now in Smolensk Oblast, Russia) Lissitzky studied at Jehuda Pen's art school in Vitsyebsk (1903), at the Technische Hochschule in Darmstadt (1909-1914) and at the evacuated to Moscow Riga Polytechnic Institute (1914-1916). His first exhibition was in 1912. In Moscow, Lissitzky belonged to the Jewish Society for the Furthering of the Arts (1917-1918) the Club of Jewish Aesthetics (1917). In 1918-1919 he was a member of the arts section of the Kultur-Lige in Kyiv and illustrated Yiddish books for publishing houses in Kyiv and Petrograd. In 1919 he moved to Vitsyebsk, where he became a supporter of Kazimir Malevich's suprematism, joined the UNOVIS group (Russian abbreviation for "The Champions of the New Art") and headed the faculty of architecture at the People's Art School. From 1921 to 1925 he lived in Berlin, where he establishes contacts with Avant-Gard groups and published his books *About two squares* (1922), *The Artisms* (1922, together with Hans Arp), among others. After return to Moscow, he lectured at the Higher Art and Technical Studios / Higher Art and Technical Institute (1925-1930). In 1928 the artist was appointed the chief architect of the Central Park of Culture and Repose in Moscow. Lissitzky designed numerous Soviet displays and pavilions at international exhibitions. He took part in many exhibitions in the USSR and beyond its borders. Lissitzky died in Moscow.

Bibliography: *El Lissitzky. 1890-1941. Catalogue* (Cambridge, Mass., 1988); *El Lissitzky. 1890-1941: Retrospektive. Catalogue* (Hannover, 1988); *El Lissitzky. 1890-1941: Architect, Painter, Photographer, Typographer. Catalogue* (Eindhoven, 1990); *Sophie Lissitzky-Küppers, El Lissitzky: Life, Letters, Texts* (London: Thames and Hudson, 1992).



Иллюстрації до поеми Мойше Бродерсона «Сікес ууліне» («Прагька легенда») (39)  
Illustrations for Moshe Broderzon's Poem *Sihes hulim* (Prague Legend) (39)





















Права перепечатки и перевода  
принадлежат авторам



№ 14

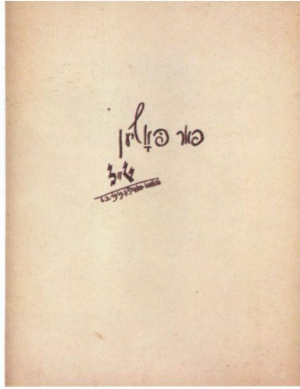
Авторъ сказки — М. Бродерзонъ, художникъ — Лазарь Лисицкій, писецъ — \*\*, клише и печать — Ю. Вельманъ.  
Издано — „Наше Искусство“ въ Москвѣ въ апрѣлѣ 1917 года въ количествѣ 110 нумерованныхъ экземпляровъ, изъ  
коихъ часть въ видѣ свитковъ расцвѣченныхъ художникомъ, въ дубовыхъ футлярахъ и парчѣ.



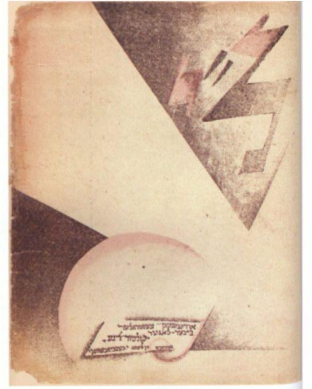




אֶתֵּן לְבָנִי



הַיָּד הַיָּד



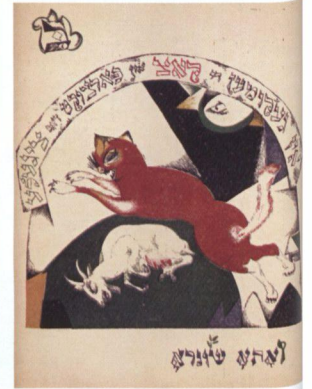
לְאֵתֵן בְּיָמֵינוּ



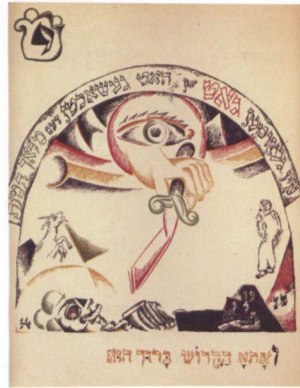
לְאֵתֵן בְּיָמֵינוּ



לְאֵתֵן בְּיָמֵינוּ



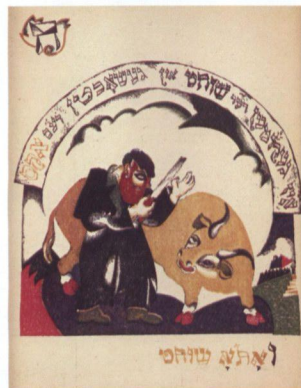
לְאֵתֵן בְּיָמֵינוּ



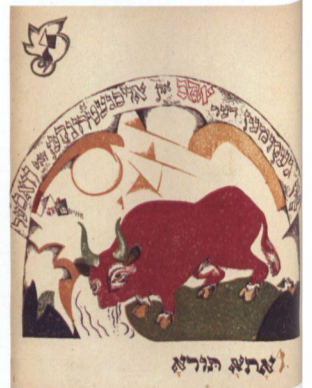
לְאֵתֵן בְּיָמֵינוּ



לְאֵתֵן בְּיָמֵינוּ



לְאֵתֵן בְּיָמֵינוּ



לְאֵתֵן בְּיָמֵינוּ



אֵלֶּיךָ יְיָ אֱלֹהֵינוּ  
וְעִתָּהּ יִשְׂרָאֵל

אֵלֶּיךָ יְיָ אֱלֹהֵינוּ  
וְעִתָּהּ יִשְׂרָאֵל

אֵלֶּיךָ יְיָ אֱלֹהֵינוּ  
וְעִתָּהּ יִשְׂרָאֵל

אֵלֶּיךָ יְיָ אֱלֹהֵינוּ  
וְעִתָּהּ יִשְׂרָאֵל



אֵלֶּיךָ יְיָ אֱלֹהֵינוּ



וְעַתָּה תִּקְרָא בְּלִבְךָ





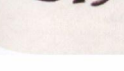
הנה ארבעה עשרה ארבעה  
 מהם די קודמם חתם קודמם  
 רובם ארבע עשרה ארבעה ארבע  
 מהם די קודמם חתם קודמם



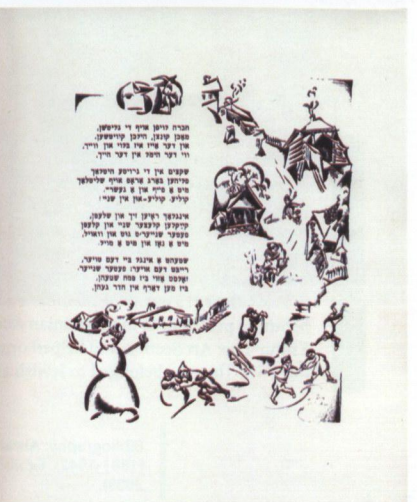
הנה ארבעה עשרה ארבעה  
 מהם די קודמם חתם קודמם  
 רובם ארבע עשרה ארבעה ארבע  
 מהם די קודמם חתם קודמם



הנה ארבעה עשרה ארבעה  
 מהם די קודמם חתם קודמם  
 רובם ארבע עשרה ארבעה ארבע  
 מהם די קודמם חתם קודמם



הנה ארבעה עשרה ארבעה  
 מהם די קודמם חתם קודמם  
 רובם ארבע עשרה ארבעה ארבע  
 מהם די קודמם חתם קודמם



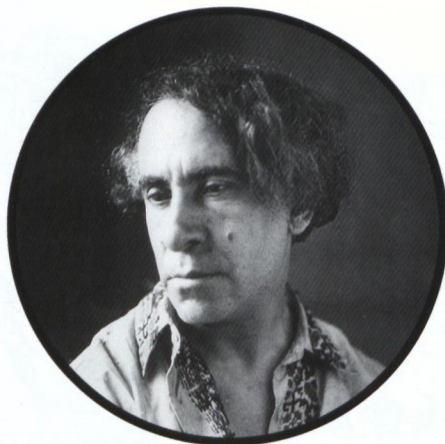
הנה ארבעה עשרה ארבעה  
 מהם די קודמם חתם קודמם  
 רובם ארבע עשרה ארבעה ארבע  
 מהם די קודמם חתם קודמם

Живописець і графік.

Народився у м. Мстиславлі (нині – Білорусь), де минули його дитинство та юність. Переїхавши до Києва, впродовж 1901–1905 рр. навчався в Київському художньому училищі в Івана Селезньова, а потім у Мюнхені – у школі Антона Ашбе й Академії мистецтв (1905–1907), яка на той час була одним із провідних художніх закладів Європи. З 1904 року брав участь у виставках в Москві й Києві. 1909 року відбулася персональна виставка художника в Київському художньо-промисловому й науковому музеї ім. ім. Ніколая. Протягом 1910–1915 рр. жив у Швейцарії, Італії, Англії та Франції, від 1911 року регулярно виставляв свої твори в Парижі (зокрема, мала успіх його персональна виставка 1913 року в галереї Дюран-Рюеля). 1915 року повернувся до Києва, 1917 року став професором Української академії мистецтв і керівником її майстерні декоративного пейзажу. У 1919–1920 рр. був членом Художньої секції Культур-Ліги і брав участь у створенні Музею єврейського мистецтва. 1921 року переїхав до Варшави, а невдовзі оселився у США. Тут належав до єврейських художніх спілок і культурних організацій. Помер у Нью-Йорку.

Література: Abraham Manevich. Oil Paintings. Memorial Exhibition: Catalogue. – Miami: Miami Museum of Modern Art, 1960; Abraham Manevich (1881–1942): Exhibition's Catalogue. – Danville: Danville Museum of the Arts and History, 1980; О. Жбанкова. Абрам Маневич. Живопис. – К.: Дух і Літера, 2003.

**Абрам МАНЕВИЧ**  
(13(25).11.1881–30.06.1942)  
**Abram MANEVICH**

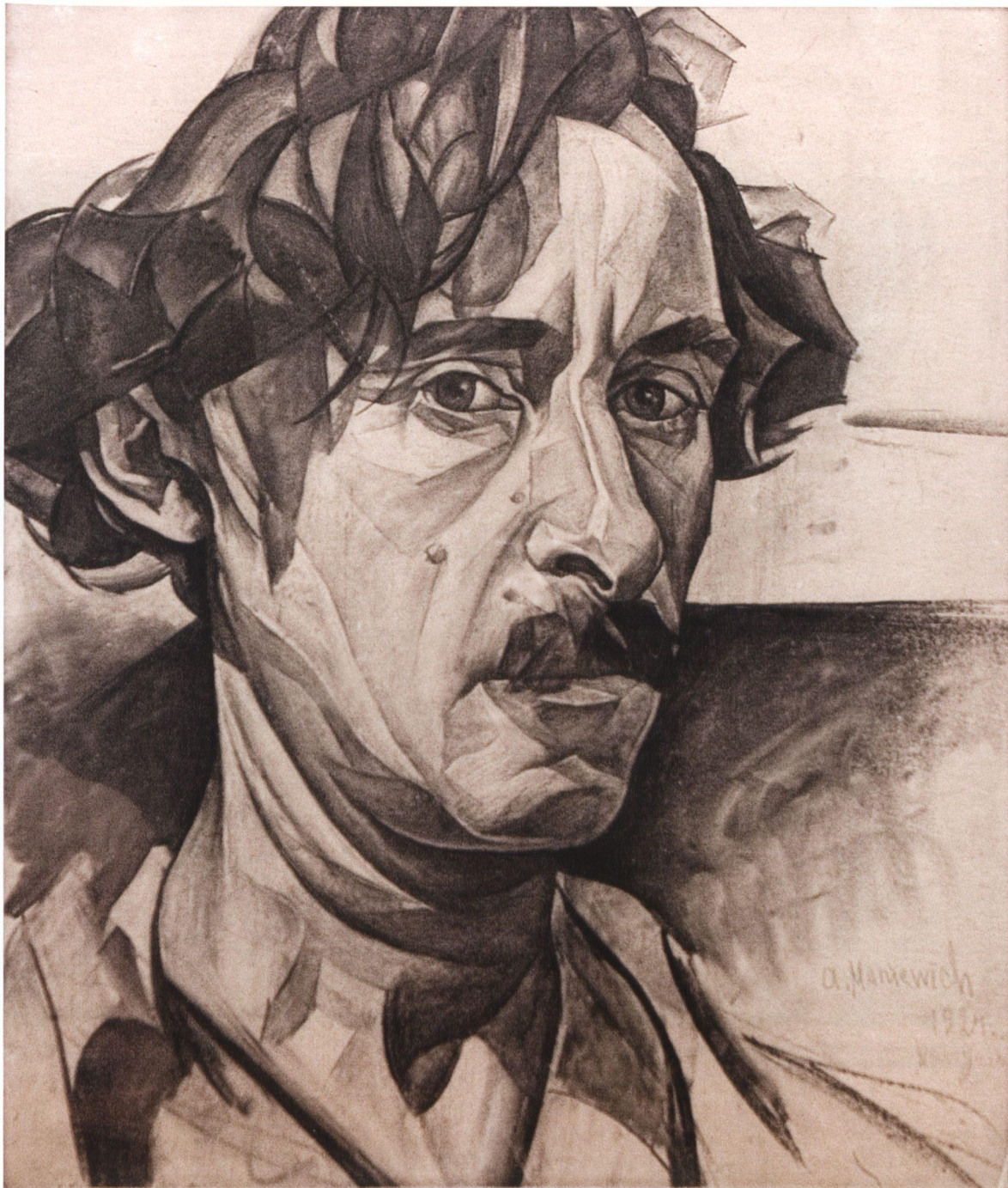


Painter and graphic artist.

Manevich was born in Mstsislaw (now in Mahilyov Voblast, Belarus), where he lived until he turned twenty. After his move to Kyiv, he studied at Kyiv College of Art from 1901 to 1905 under Ivan Seleznirov, and then in Munich, at Anton Ashbe's school and at the Academy of Arts (1905-1907), which was, at the time, one of the prominent art schools in Europe. After 1904 the artist took part in exhibitions in Moscow and in Kyiv. In 1909 Manevich had a personal exhibition at the Emperor Nicholas Kyiv Museum of Arts, Industry and Sciences. From 1910 to 1915 he lived in Switzerland, Italy, England and France. After 1911 the artist had many exhibitions in Paris, the 1913 personal exhibition at the Durand-Ruel Gallery being a success. In 1915 Manevich returned to Kyiv, and in 1917 he became a professor at the Ukrainian Academy of Arts and headed its landscape workshop. In 1919 and 1920 he was a member of the Kultur-Lige Art Section and helped organizing the Museum of Jewish Art. In 1921 Manevich moved to Warsaw, and subsequently to the USA. There he belonged to Jewish artistic associations and cultural organizations. Manevich died in New York.

Bibliography: Abraham Manevich: Oil Paintings. Memorial Exhibition. Catalogue (Miami, 1960); Abraham Manevich (1881-1942). Exhibition's Catalogue (Danville, 1980); O. Zhbankova, *Abram Manevich. Zhyvopys* (Kyiv: Dukh i Litera, 2003).





Aivars Strančulis (49)  
Self-portrait (49)



Зима. Совська вулиця в Києві (Будинок художника). Зворотна сторона. (45)  
Winter. Sovska Street in Kyiv (The Artist's House). Back side. (45)



Зима. Совська вулиця в Києві (Будинок художника) (45)  
Winter, Sovska Street in Kyiv (The Artist's House) (45)



Москва. (49)  
Moscow (49)



Дахи Москви (47)  
Moscow's Roofs (47)



Містечко (48)  
The Shtetl (48)



Містечко. Сірий день (43)  
The Shtetl. Grey Day (43)



Оснь. Дніпро (44)  
Autumn. The Dnipro River (44)





Вінниця. Єрусалимка (42)  
Vinnitsia. "Ierusalymka" [Little Jerusalem] (42)

Графік, живописець, театральний художник, теоретик мистецтва, актор.

Народився в Чернігові. Навчався в Київському художньому училищі (1909–1914), а потім у Москві в Леоніда Пастернака і Александра Яковлева. 1917 року відвідував студію Олександри Екстер у Києві, брав участь в оформленні революційних святкувань. Був членом Художньої секції Культур-Ліги в Києві й Москві. Один із організаторів та ідеологів Протекціоністського театру і групи «Метод». У 1936–1941 рр. був художником Всесоюдної сільськогосподарської виставки і головним художником Політехнічного музею. Помер у Москві.

Література: Solomon Nikritin. Shary sveta – stantsii t'my: Искусство Соломона Никритина: Каталог выставки. – Москва; Салоники, 2004.

**СОЛОМОН НІКРИТІН**  
(21.11(3.12).1898 – 3.12.1965)  
**Solomon NIKRITIN**



Graphic artist, painter, stage designer, art theoretician and actor.

Born in Chernihiv, Nikritin studied at Kyiv Arts College (1909-1914) and then in Moscow under Leonid Pasternak and Alexander Jakovlev. In 1917 he attended the studio of Alexandra (Oleksandra) Ekster in Kyiv and helped decorating the city during the revolutionary celebrations. Nikritin belonged to the Kultur-Lige Art Section in Kyiv and Moscow. He was one of the founders and ideologists of the Theater of Projectionism and the "Method" group. From 1936 to 1941 the artist worked for the All-Soviet Agricultural Exhibition for the Polytechnical Museum. Nikritin died in Moscow.

Bibliography: Solomon Nikritin. Shary sveta – stantsii t'my: Искусство Соломона Никритина. Каталог выставки (Thessaloniki, 2004).



Навколосвітня подорож (51)  
The Voyage Round the World (51)



Пейзаж (50)  
Landscape (50)

Живописець, графік, театральний художник.

Народився в Києві. Навчався в Київському художньому училищі в Олександра Прахова і Григорія Дядченка (1906–1912), студіях Олександра Мурашка (1912–1915) й Олександри Екстер (1918). Експонував свої твори на виставках від 1914 року. Брав участь в святковому оформленні Києва до 1 травня 1919 р. Тоді ж почав працювати для театру, оформив виставу «Овеча криниця» Лопе де Веги у Другому драматичному театрі. Член Художньої секції Культур-Ліги в Києві та Москві. Переїхавши на початку 1920-х років до Москви, співпрацював із Державним єврейським театром, Театром ім. Є. Вахтангова, Музичним театром ім. В. Немировича-Данченка. Працював також у царині монументального мистецтва. Помер у Москві.

Література: Ф. Сыркина. Исаак Рабинович. – М.: Сов. художник, 1972; Исаак Моисеевич Рабинович. 1894–1961. Театрально-декорационное искусство: Каталог выставки / Сост. А. Шифрина. – М.: Сов. художник, 1984.

**Ісаак РАБИНОВИЧ**  
(19.02(11.03).1894 – 4.10.1961)  
**Isaak RABINOVICH**



Painter, graphic artist and stage designert.

Born in Kyiv, Rabinovich studied at Kyiv College of Art under Alexander Prakhov and Hryhorii Diadchenko (1906–1912), as well as at the studios of Oleksandr Murashko (1912–1915) and of Alexandra (Oleksandra) Ekster (1918). His first exhibition was in 1914. The artist helped decorating Kyiv during the celebrations of May 1, 1919. At that same time he began to work in the theater and created the decorations for Lope de Vega's *Fuente Ovejuna* (the Second Drama Theater, Kyiv). Rabinovich was a member of the Kultur-Lige Art Section in Kyiv and Moscow. Afetr his move to Moscow in the early 1920s, Rabinovich worked for the State Jewish Theater, the Vakhtangov Theater and the Nemirovich-Danchenko Music Theater. Rabinovich died in Moscow

Bibliography: Flora Syrkina, *Isaak Rabinovich* (Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1972); A. Shifrina (ed.), *Isaak Moiseevich Rabinovich. 1894–1961. Teatralno-dekoratsionnoe iskusstvo. Katalog vystavki* (Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1984).



Ескізи костюмів до вистави «Ревізор» за комедією Миколи Гоголя (53)  
Costume Design Sketches for Nikolai Gogol's Comedy The Government Inspector (53)



Арлекін. Ескіз костюму до вистави «Любов до трьох апельсинів» за комедією Карло Гоцці (52)  
Harlequin. Costume Design Sketch for Carlo Gozzi's Comedy The Love for Three Oranges (52)

Графік, живописець, театральний художник, теоретик мистецтва.

Народився в Єлисаветграді (нині – Кіровоград). Навчався в Київському художньому училищі (1911–1916) й студії Олександри Екстер. 1916 року за завданням Єврейського історико-етнографічного товариства здійснив із Елем Лисицьким експедицію до містечок України та Білорусі. Після участі у Виставці художників і скульпторів-євреїв у Москві (1917) критика зарахувала його до «найяскравіших і найоригінальніших художників». У Києві виступив одним із організаторів філії Єврейського товариства заохочення мистецтв (1917), Художньої секції Культур-Ліги (1918) й 1-ї єврейської художньої виставки (1920). 1919 року спільно з Борисом Аронсоном опублікував програмову статтю «Шляхи єврейського живопису». 1920 року переїхав до Москви, а 1921 року – до Берліна, де увійшов до групи лівих художників «Листопад», випустив альбоми графіки «Штетл» (1923) і «Єврейські типи України» (1924). Повернувшись 1924 року до СРСР, оформив також вистави Українського державного єврейського театру в Харкові (1925) і здійснив подорож єврейськими колгоспами України та Криму. Її результатом став альбом «На єврейських ланах України», що вийшов 1926 року в Парижі, куди Рибак остаточно переїхав того року. Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років відбулися персональні виставки митця в паризьких галереях. Графічний цикл «Тіні минулого» (Париж, 1932) і керамічні скульптури останніх років життя засвідчили відданість митця єврейській темі. Помер у Парижі.

Література: *Raymond Cogniat*. I. Ryback. – P.: L’Amitié Française, 1934; Ісахар Бер Рибак: цайн лебн ун шафн. – Париж, 1935. – Ідиш; Mané-Katz – Issachar Ryback: Connections. Mané-Katz Museum, Spring 1993. – Haifa, 1993.

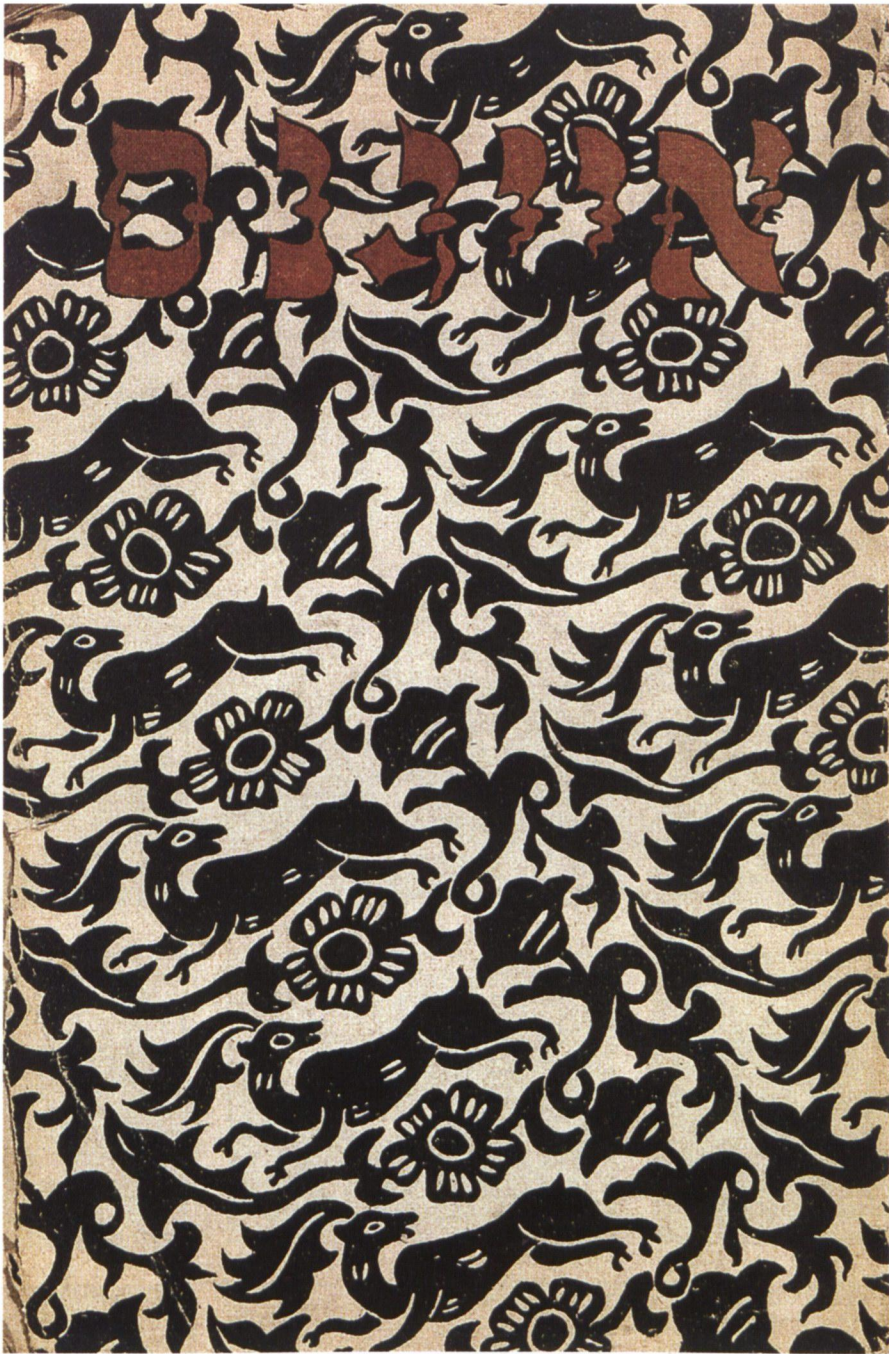
**Ісахар-Бер РИБАК**  
(1897 – 21.12.1935)  
**Issakhar-Ber RYBACK**



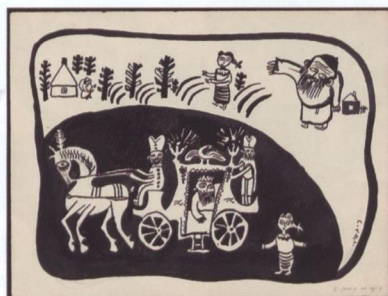
Graphic artist, painter, stage designer and art critic.

Born in Elisavetgrad (now Kirovohrad), Ryback studied at Kyiv College of Art and at the studios of Alexandra Ekster (1911-1916). In 1916, according to the Jewish Historical-Ethnographic Society's assignment, Ryback and El Lissitzky visited a number of towns in Ukraine and Belorus, where they copied the murals in the wooden synagogues and the carved tombstones on Jewish cemeteries. In 1917 Ryback took part in the Exhibition of Jewish Painters and Sculptors in Moscow. Reviewers wrote that he was one of the "most original and colorful painters". In Kyiv, Ryback helped organizing Kyiv branch of the Jewish Society for Furthering of Arts (1917), of the Kultur-Lige Art Section (1918) and of the 1st Jewish Art Exhibition. In 1919 Ryback and Boris Aronson published the programmatic essay "Paths of Jewish Painting". In 1920 Ryback after the moved to Moscow, where he lived for about a year. In 1921 Ryback moved to Berlin, where he became a member of the November Group and published two albums of graphic works, "Shtetl" (1923) and "Jewish Types of Ukraine" (1924). After his return to the USSR in 1924, he created decorations for the Ukrainian State Jewish Theater in Kharkiv and undertook a long journey through Jewish kolkhozes of Ukraine and Crimea, resulting in an album titled "In the Jewish Fields of Ukraine", published in 1926 in Paris. In the beginning of same year Ryback moved to Paris and soon began to play a noticeable role in the artistic life of the French capital. In the late 1920s – early 1930s he had a number of personal exhibitions in various Parisian galleries. In 1932 a folio of prints of his drawings entitled "Shadows of the Past" were published. Various themes of this published demonstrated Ryback's unrelenting interest towards Jewish topics. This is confirmed by the ceramic sculptures which Ryback created in the last years of his life.

Bibliography: *Raymond Cogniat*. I. Ryback. (Paris, 1934); Issachar Ber Ryback: zayn lebn un shafn. (Paris, 1935) (in Yiddish); Mani-Katz – Issachar Ryback: Connections. Mani-Katz Museum, Spring 1993. (Haifa, 1993)



Ескіз сторінки альманаху «Ейгнс» («Рідне») (66)  
Page Sketch for the Almanac Eyns [Native] (66)



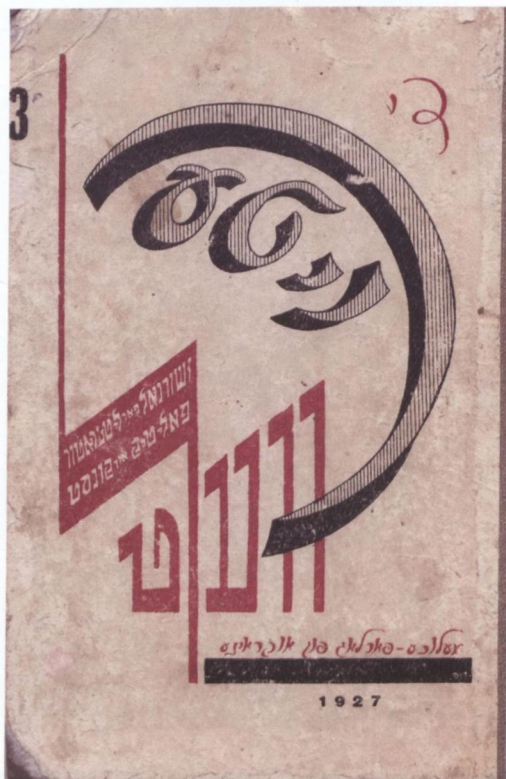
Ілюстрації до книжки Міріам Марголіної «Майселех фун кляйнїке кіндерлех» («Казочки для діточок») (68 - 87)

Illustrations for Miriam Margolina's *Mayselch for klaynıke kinderlekh* (Little Stories for Little Children (68 - 87))

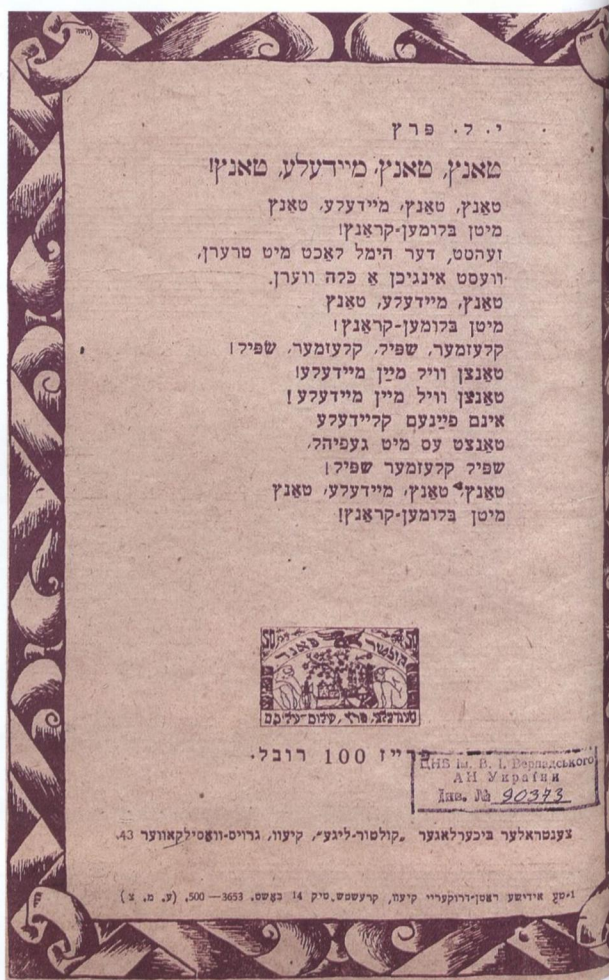




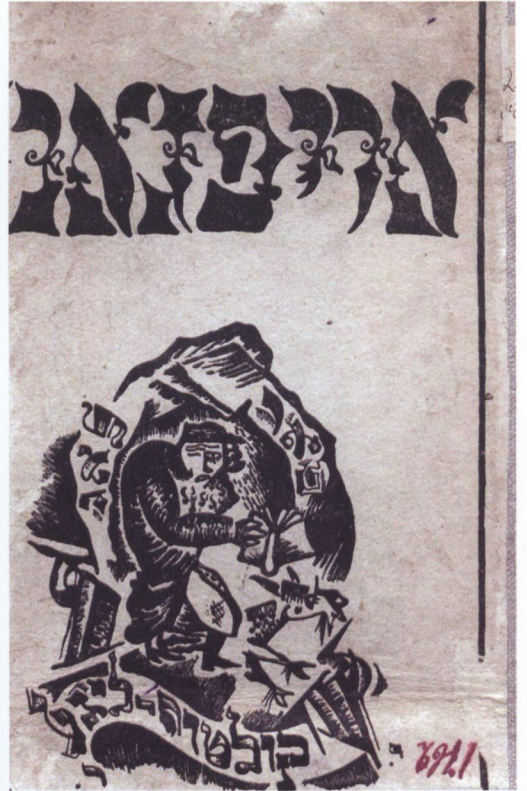




Обкладинка часопису «Ди роите вельт» («Червоный світ») (91)  
Cover for the Magazine *Di royter velt* [The Red World] (91)



Обкладинка пісні Михайла Мільнера «Танц, мейделе, танц!» («Танцюй, дівча, танцюй!») (93)  
Cover for Moshe Milner's Song *Tanz, meydele, tanz!* [Dance, Little Girl, Dance!] (93)



Обкладинка альманаху «Ойфганг» («Світанок») (90)  
Cover for the Almanac *Oyfgang* [Sunrise] (90)

Графік, живописець, скульптор, театральний художник.

Народився в Мелітополі. Навчався у Київському художньому училищі у Григорія Дядченка, Фотія Красицького й Івана Селезньова (1912–1917) й у студії Олександри Екстер (1917–1918). 1918 року був одним із організаторів Художньої секції Культур-Ліги в Києві. На початку 1919 року разом із Елем Лисицьким та Ісахаром-Бером Рибакром був учасником творчої групи на дачі Культур-Ліги в Пущі Водиці, де створив серію ілюстрацій до Книги Рут. 1920 року розробив ескізи костюмів для вистави Театральної студії Культур-Ліги «Шабсай Цві» (за п'єсою Шолома Аша), що залишилася незреалізованою. Того ж року взяв участь у 1-й єврейській художній виставці в Києві, зорганізованій Культур-Лігою. В 1922–1924 рр. – член Художньої секції Культур-Ліги в Москві. Від середини 1920-х років – член Товариства станковістів. Від кінця 1920-х рр. працював як театральний художник у єврейських, російських і ромських театрах країни. Им'я в царині сценографії цьому здобуло оформлення вистави за «Овечою криницею» Лопе де Веги в Білоруському державному єврейському театрі в Мінську (1927). Багато працював над оформленням вистав за творами Шекспіра; оформив, зокрема, Курбасову постановку «Короля Ліра» в Державному єврейському театрі в Москві (1935). У 1920-х роках брав участь у міжнародних виставках у Дрездені, Венеції, Харбіні. З кінця 1930-х років зосереджується на праці для театру й майже не експонує своїх творів. Від середини 1940-х років Тишлер пише серію натюрмортів-портретів. У 1950-х роках звернувся до дерев'яної скульптури. Помер у Москві.

Література: Александр Тышлер. 1898–1980. Живопись. Графика. Скульптура. Театр: К 85-летию со дня рождения: Каталог / Сост. Ф. Я. Сыркина. – М.: Сов. художник, 1983; Александр Тышлер и мир его фантазии: К 100-летию со дня рождения. 1898–1998: Каталог выставки / Сост. Ф. Я. Сыркина. – М.: Галарт, 1998.

**Олександр ТИШЛЕР**  
(14(26).07.1898 – 5.07.1980)  
**Alexander TYSHLER**



Graphic artist, painter, stage designer. Born in Melitopol. Studied in the Kyiv Art School under G. Dyachenko, F. Krasitsky and I. Seleznyov (1912–1917), and then in O. Exter studio (1917–1918). In 1918 was one of the founders of the Kultur-Lige art section in Kyiv. In the beginning of 1919, was a member of creative group in League's dacha in Pushcha Vodytsya, together with E. Lisitsky and I.-B. Rybak. At that time he created a series of illustrations for the Book of Ruth. In 1920 he developed and sketched the costumes for a play staged by the Theater studio of the Culture League, "Sabbatai Zevi" by Sholom Ash. However, this project was unrealized. The same year he took part in a Jewish art exhibition, organized by Culture League. In 1922–1924 Tyshler was a member of the Kultur-Lige art section in Moscow. Since the mid-1920s – member of the Association of Painters (OST). Since the end of the 1920's worked as a stage designer in Jewish (as well as non Jewish) theaters of the country. The work which brought him fame in scenography was Lope de Vega's "Sheep's Spring", put on by the Byelarus GOSSET in Minsk. Much of his stage designing work dealt with Shakespeare plays (for example, "King Lear" in GOSSET, 1935). During the 1920's Tishler often represented Soviet art on international exhibitions: in Dresden, Venice, Garbini. Since the late 1930's the artist had been working only in the theater and rarely exhibits his works. Since the middle of the 1940's onward, Tishler writes series of still-life portraits, and in the 1950's the artist turns to wooden sculpture.

Bibliography: Alexandr Tyshler 1898–1980. *Zhivopis/Grafika/Skulptura/Teatr. K 85-letiju so dnia rozhdeniya. Katalog*. Ed. F. Y. Syrkin. (Moscow, «Sovetskij khudozhnik», 1983); *Alexandr Tyshler i mir ego fantazii. K 100-letiju so dnia rozhdeniya 1898–1998. Katalog vystavki*. Ed. F. Y. Syrkin. (Moscow, «GALART», 1998).



Блазень (95)  
The Clown (95)

Живописець, графік, театральний художник.

Народився в Москві. Навчався в художній школі Константіна Юона й Івана Дудіна, студії Ільї Машкова, Московському училищі живопису, скульптури й архітектури (у Валентина Серова та Константіна Коровіна). В роки учнівства перебував під значним впливом імпресіонізму й постімпресіонізму (передусім Сезана), а пізніше – кубізму. Один із засновників товариства «Бубновий валет», член «Світу мистецтва» й Товариства московських художників та ін. Брав участь у виставках від 1906 року. В 1916–1917 рр. співпрацював з Єврейським театральним товариством у Петрограді, оформлював його вистави. 1917 року експонував свої твори на Виставці художників та скульпторів-євреїв у Москві. З 1920 року працював в Інституті художньої культури. У 1920–1922 рр. член Художньої секції Культур-Ліги в Москві. У 1925–1927 рр. оформлював вистави Державного єврейського театру. Впродовж 1918–1928 рр. викладав у Вищих художньо-технічних майстернях / Вищому художньо-технічному інституті. У 1928–1938 рр. мешкав у Парижі, де відбулося кілька персональних виставок митця. Крім того, Фальк брав участь у колективних виставках російських і французьких художників. 1930 року оформив виставу берлінського театру «Габіма» за п'єсою Карла Гуцкова «Уріель Акоста». 1938 року повернувся до Москви. Під час Другої світової війни був в евакуації в Центральній Азії (1941–1943). У 1940–1950-ті роки Фалька критикували за «формалізм» і «западництво», він майже не брав участі в офіційному художньому житті, але не полишав плідної праці, створивши чимало живописних і графічних творів. Помер у Москві.

Література: Dmitri Sarabjanow. Robert Falk: Mit einer Dokumentation, Briefen, Gesprächen, Lektionen, des Künstlers und einer biographischen Übersicht. – Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1974; Д. В. Сарабьянов; Ю. В. Диденко. Живопись Роберта Фалька: Полный каталог произведений. – М.: Галерея Элизиум, 2006.

## Роберт ФАЛЬК

(15 (27).10.1886 – 1.10.1958)

### Robert FALK



Painter, graphic artist and theater stage designer. Born in Moscow. Studied in K.F. Yon's and I. O. Dodin's art school, as well as in I.I. Mashkov's private studio, and in the Moscow College of Art, Sculpture and Architecture under V. Serov and K. Korovin. During his student years, Fal'k was greatly influenced by impressionism and post-impressionism (most notably, Cezanne), and later by cubism. Fal'k was one of the founders of the "Diamond Knave" association, as well as one of the members of the "Mir iskusstva" association, "Association of Moscow Artists", etc. Fal'k exhibited his works since 1906. During 1916–1917 Fal'k collaborated with Petrograd's Jewish Theatrical Association, and created decorations for a number of its productions. In 1917 he presented his works in the Jewish Artist and Sculptor Exposition in Moscow. Since 1920 onwards he worked at the Institute of Art Culture (INHUK). Since 1920–1922 he was member of the Kultur-Lige art section in Moscow. In the mid-1920's Fal'k executed decorations of several Moscow GOSSET plays ("A Night at the Old Market", 1925, "The Journey of Benjamin III", 1927). During 1918–1928 Fal'k taught at the VHUTEMAS-VHUTEIN in Moscow. During 1928–1938 resided in Paris, where he had a whole series of personal exhibitions. Moreover, Fal'k also took part in Russian and French exhibitions. In 1930 he stage designs for "Habima" theater play "Uriel Acosta", staged by the Berlin theater. In 1938 Fal'k returns to Moscow. During wartime Fal'k was evacuated to Bashkiria and Middle Asia and in 1940–1950 period was often criticized for his "formalism" and "decadence", and thus he rarely took part in the official art life. However, he continued to work fruitfully, and created many works, graphics and paintings.

Bibliography: Dmitri Sarabjanow. Robert Falk. Mit einer Dokumentation, Briefen, Gesprächen, Lektionen, des Künstlers und einer biographischen Übersicht, herausgegeben von A. W. Stschekin-Krotowa. Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1974; D.A. Sarabyanov, Y. V. Didenko. Zhyvopis Roberta Falka. Polnyj katalog proizvedeniy. (Moscow, Galereya Elisium, 2006).



Автопортрет на синьому тлі (96)  
Self-portrait on Blue Background (96)



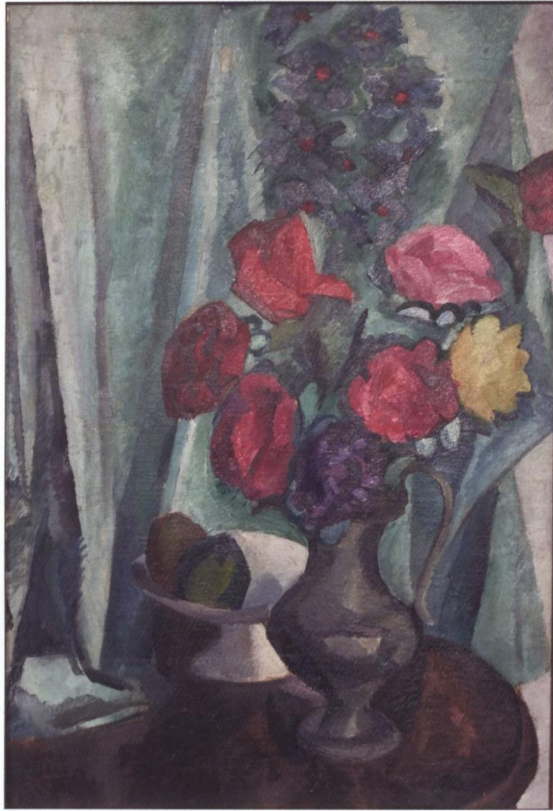
Сухе дерево. Крим. Судак (100)  
Dry Tree. Crimea. Sudak (100)





Вечірній краєвид (97)  
Evening Landscape (97)

**Robert Falk**



Квіти на зеленому тлі (99)  
Flowers on Green Background (99)



Міський краєвид із мостом (101)  
City Landscape with a Bridge (101)



Натюрморт. Хліб і глечик (98)  
Still Life. Bread and Jug (98)

Скульптор, графік, теоретик мистецтва.

Народився в Києві. Навчався в Парижі у студії Наума Аронсона, а також Школі декоративних мистецтв і Школі вільних мистецтв (1910–1913). У виставках брав участь від 1912 року. Разом із групою молодих єврейських художників створив 1912 року товариство «Махмадім», яке видавало однойменний журнал на івриті. 1913 року брав участь в Осінньому салоні в Парижі. Повернувшись 1914 року до Росії, був активним членом єврейських художніх організацій і угруповань. 1918 року став одним із засновників Художньої секції Культур-Ліги в Києві. Ілюстрував їдишські книжки, вів клас скульптури в художній студії Культур-Ліги, у 1918–1919 рр. керував дитячою художньою студією. 1920 року був серед організаторів 1-ї єврейської художньої виставки в Києві. Випустив книжку «Скульптура» (Київ, 1921), де формулював авангардистський підхід до завдань сучасної скульптури та її місця в системі нового єврейського мистецтва. У 1922–1923 рр. працював у Берліні, брав участь у виставках радянського мистецтва, Берлінській міжнародній виставці. 1925 року став членом Товариства російських скульпторів у Москві, а також художнього товариства «Чотири мистецтва». У 1923–1930 рр. викладав скульптуру у Вищих художньо-технічних майстернях / Вищому художньо-технічному інституті. Помер у Москві.

Література: *И. Шмідт. Иосиф Чайков. – М.: Сов. художник, 1977; Иосиф Моисеевич Чайков. Скульптура, рисунок. Виставка произведений к 90-летию со дня рождения: Каталог / Сост. Н. Дубовицкая. – М.: Сов. художник, 1979*

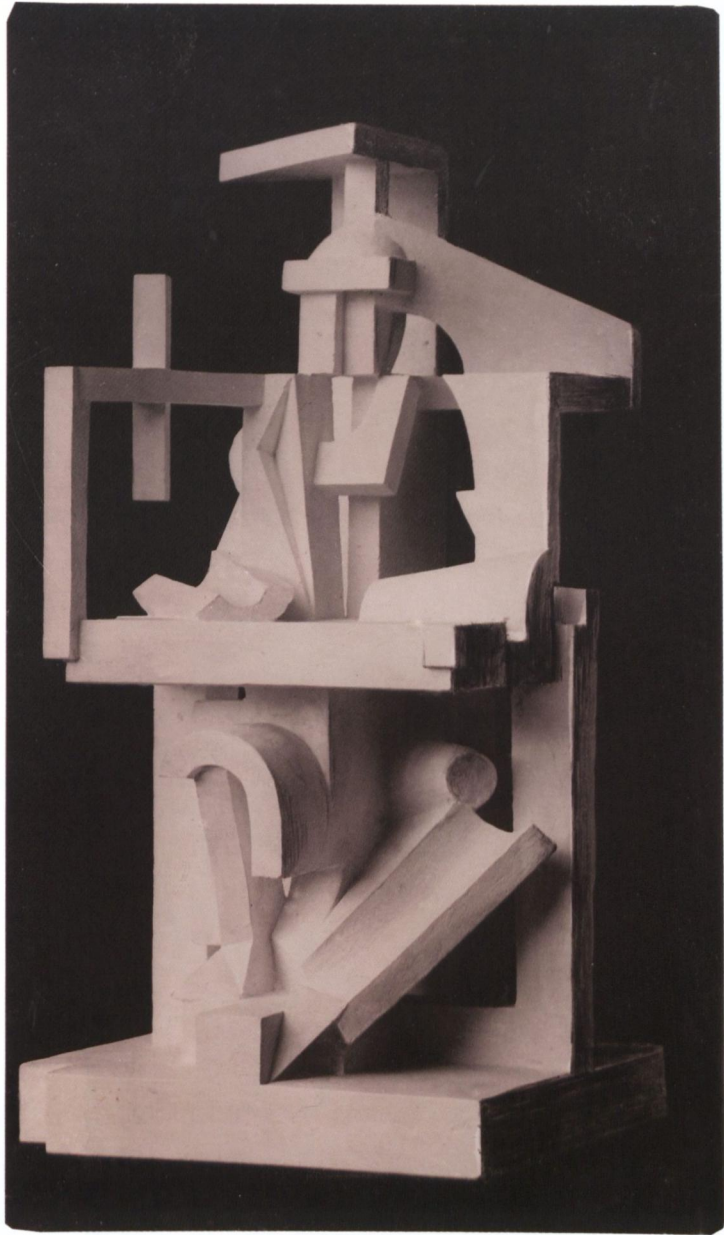
**Йосеф ЧАЙКОВ**  
(1(13).12.1888–4.03. 1979)  
**Joseph CHAIKOV**



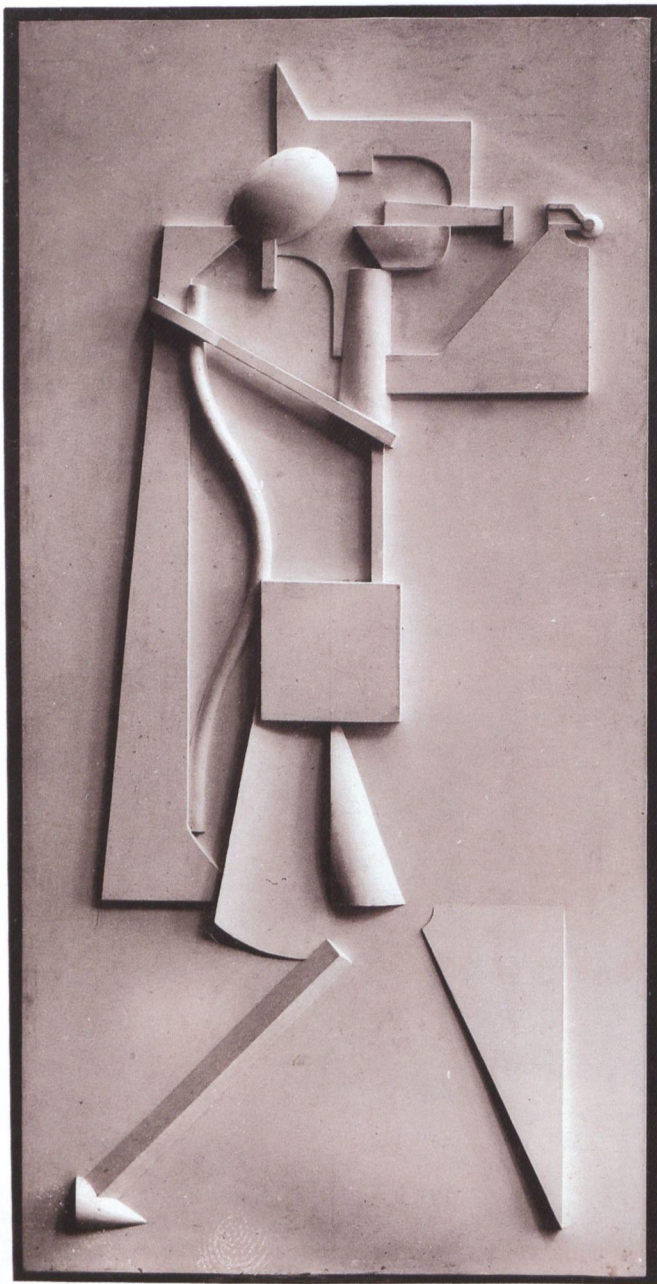
Sculptor, graphic artist, pedagogue, art theoretician.

Born in Kyiv, Chaikov studied in Paris from 1910 to 1913 under N. Aronson, as well as at the School of Decorative Arts and the School of Liberal Arts. The artist's first exhibition was in 1912. In the same year Chaikov and a group of young artists founded the "Mahmadim" association. They also published a journal under the same title. In 1913 the artist took part in the Autumn salon in Paris. In 1914 Chaikov returned to Russia. The artist was an active member of Jewish artistically organizations and associations. In 1918 he became one of the founders of the Kultur-Lige Art Section in Kyiv. He illustrated Yiddish books, as well as taught classes on sculpture. In 1921 his Yiddish book, "Sculptore", was published, in which the artist formulated an Avant-Guard approach to sculpture and its place in a system of the new Jewish art. In 1922-1923 the artist worked in Berlin, took part in expositions of Soviet art in Berlin international exposition. In 1925 Chaikov became a member of the Association of Soviet Sculptors (ORS) in Moscow, as well as a member of the artists' association "Four arts". From 1923 to 1930 he teaches sculpture at Higher Art and Technical Studios / Higher Art and Technical Institute.

Bibliography: *I. Shmidt. Iosif Chaikov. (Moscow, «Sovetskij khudozhnik», 1977); Iosif Moiseevich Chaikov. Skulptura, risunok. Vystavka proizvedeniy k 90-letiyu so dnia rozhdeniya. Catalogue. Ed. N. Dubovitskaya. (Moscow, «Sovetskij khudozhnik», 1979).*



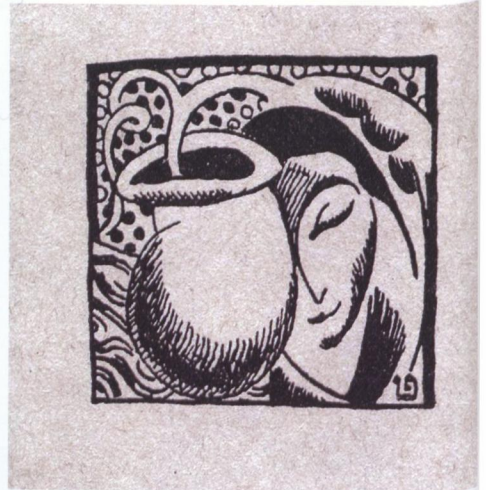
Сойфер (Біблієписець) (193)  
Soyfer (The Scribe) (193)



Скрипачъ (196)  
The Violin Player (196)




Швачка (192)  
The Seamstress (192)









  
 I 03 I  
 96 22 א

ערשטער בוך  
 1919.

КЛУБУ  
 Библиотека  
 ШЕРЯНИКІВ  
 Микола  
 1937

איסגאבע פונ'ם אדאקראינישן דיטע-  
 רארישן קאמיטעט-אידישע סעקציע.





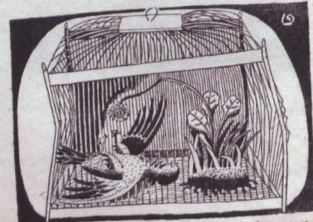
— XX —



— XXI —



(10)



(10)

— XXII —



(10)



(10)



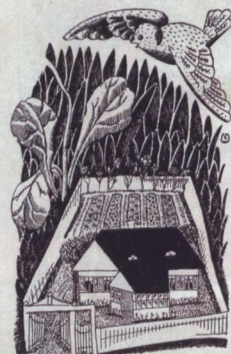
(10)



(10)

— X —

— X —



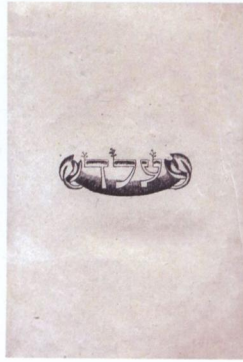
(10)

— XIX —

Ілюстрації до хрестоматії «Ідиш» (106)  
Illustrations for the Reader Yiddish (106)







אונג-1089



Иллюстрации до книги Перца Маркша. Швеин  
Illustrations for the Book Shweln [Rapids]



Марка видавництва «Культур-Ліге» (103)  
Trademark of the Kultur-Lige Publishing House (103)



Обкладинка часопису «Шул ун лебн» («Школа й життя») (104)  
Cover of the Magazine *Shul un lebn* (School and Life) (104)

Живописець, графік, один із найбільших художників ХХ ст.

Народився в м. Ліозному біля Вітебська (за іншими даними – у Вітебську). Навчався в хедері, а також школі малювання і живопису Єгуди Пена у Вітебську (1906), в Художній школі Званцевої в Санкт-Петербурзі під керівництвом Льва Бакста і Мстіслава Добужинського (1908–1909). У виставках брав участь від 1910 року. З 1911 році навчався в Парижі. Перша персональна виставка відбулася в галереї «Штурм» у Берліні (1914). 1915 року переїхав до Петрограда, де вступив на службу до Військово-промислового комітету. 1916 року став учасником Єврейського товариства заохочення мистецтв, а 1917 року повернувся до Вітебська. У 1920 році працював у Державному єврейському театрі в Москві, створивши пано та розпис завіси, а також оформивши одну з вистав. Протягом 1920–1922 рр. брав діяльну участь у єврейському мистецькому житті, належав до Художньої секції Культур-Ліги в Москві. Відбулися персональні виставки митця (1919 року в Петрограді, 1921 року в Москві) і його спільна з Натаном Альтманом і Давидом Штеренбергом виставка в Москві (1922), яку зорганізувала Культур-Ліга. 1923 року оселився в Парижі, 1941 року переїхав до Нью-Йорка. Від 1950-х років працював переважно як монументаліст і графік. Помер у м. Сен-Поль-де-Вансі у Франції.

Література: *Franz Meyer. Marc Chagall: Life and Work.* – New York: Harry N. Abrams, Inc., s. a.; *Marc Chagall. Die Russische Jahre. 1906–1922/ Hrsg. Christoph Vitali.* – Frankfurt a/M: Schirn Kunsthalle, 1991; *Marc Chagall and the Jewish Theatre.* – New York: Guggenheim Museum, 1992; *Chagall: Dreams and Drama. Early Russian Works and Murals for the Jewish Theatre / Ed. by Ruth Apter-Gabriel.* – Jerusalem: The Israel Museum, 1993.

## Марк ШАГАЛ

(24.06(6.07).1887 – 28.03.1985)

## Mark CHAGALL



Painter, graphic artist, one of the best painters of the XXth century, who worked in various spheres of art.

This famous artist was born in Liozno city near Vitebsk (according to other data – in Vitebsk). Chagall studied at a heder, as well as at I. Pen's Vitebsk School of Drawing and Painting in 1906, and at St. Petersburg Zvanceva Art Studio under L. Baxt and M. Dobuzhynsky from 1908 to 1909. The artist's first exhibition was in 1910. In 1911 he leaved to study in Paris. Chagall's first personal exhibition was at the "Sturm" gallery in Berlin, in 1914. In 1915 Chagall moved to Petrograd, where he began to work for the Military-Industrial Committee. In 1916 he became a member of the Jewish Society for the Promotion of the Arts, and in 1917 he returned to Vitebsk. In 1920 Chagall worked in Moscow's GOSET theatre, created panels and curtain decorations, and also stage designed for one of its plays. From 1920 to 1922 the artist actively participated in Jewish art life as a member of the Kultur-Lige Art Section. In 1922 the local division of the Kultur-Lige had an exposition in Moscow, which featured Chagall, Altman and Shterenberg. The artist also had personal exhibitions – in 1919 in Petrograd, in 1921 in Moscow. In 1923 Chagall moved to Paris, and in 1941 – to New York. Since 1950, the artist had mostly worked as a graphic artist and in monumental painting.

Bibliography: *Franz Meyer. Marc Chagall: Life and Work.* (New York, Harry N. Abrams, Inc., n/d.); *Marc Chagall. Die Russische Jahre 1906-1922.* (Christoph Vitali. Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1991.); *Marc Chagall and the Jewish Theatre.* (New York, Guggenheim Museum, 1992.); *Chagall: Dreams and Drama. Early Russian Works and Murals for the Jewish Theatre.* Ed. by Ruth Apter-Gabriel. (Jerusalem, The Israel Museum, 1993.)



די נאנצע האכאמע פונם בוך - לטוירועס די הונבערנדיקע אידישע קאלאניעס.

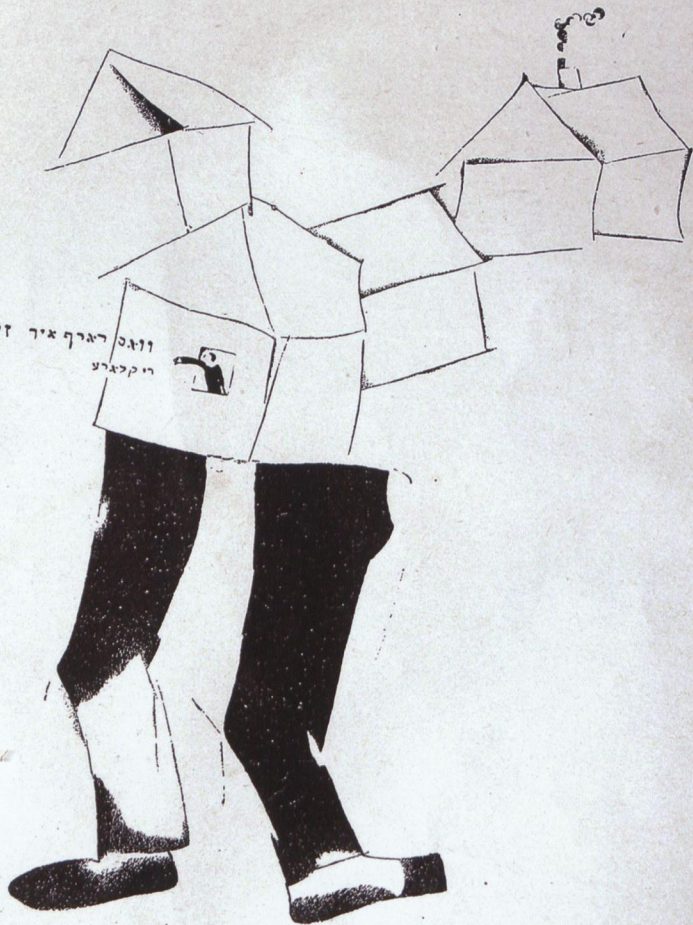
ארויסגעגעבן און די מיטלען פון איד. געזעלש. קאמ. (אידגעזאמט)  
דורכן  
קאאפעראטיוון פארלאג, קולטור-ליגע

1922.

קיעוו.

Обкладинка та ілюстрації до збірки поезій Давида Гофштейна «Троер» («Смута») (112)  
Cover and illustrations for David Hofstein's Collection of Poetry Troyer [Sorrow] (112)

וואס ראדן איר זי די נויטערקייט  
וויקאצע





ווידער רויש פון רעדער גיט צוויסן,  
אז איך בין אין ענדערונג, אין וועג.  
וואָס זשע הייסט דאָ ליידן, וואָס זשע הייסט געניסן, --  
כ'פּרעג.

אויב איין שמאלער ריר דא האט פארטיליקט  
אט דעם קאנט פון אמרו און פון רו, --  
וואו-זשע איז דאָ צווישן זיי דער כילעק,  
וואו?...



נאר טרייסט איז פאר קיינעם  
אף ערד ניט פארבאָטן!  
פאר פיקסל אַזוינעם,  
וואָס האט ניט געוואלט,  
און האט פארט זיי צעשאטן,  
די בלוטיקע טראפנס,  
אף וויבער פון שנייען,  
איז אויך נאך א טרייסט דא פאַראַנען.

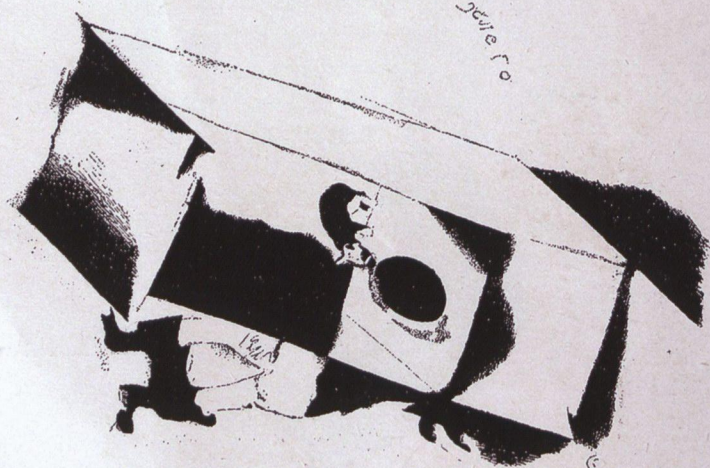
עס קאן זיך דאך טרעפן,  
איין גאט ווייסט פון וואנען,  
זאל קומען  
א גייער, א זוכער,  
א טרוימער, א שפאַנער,  
וואָס ציט דורך זיין רייע  
דורך פעלדער דורך ווייסע...  
עס קאן זיך דאך טרעפן,  
אז מענטשלעכעס הארץ זאל זיי טוליען,  
די בלוטיקע ווייען,  
אז מענטשלעכער בליק זאל זיי איינציקווייס קלייבן  
פון וויבער פון שנייען,  
די טראפנס די רויטע...  
דען איז דאָס קיין טרייסט ניט?...  
נר, זאג-זשע, נר, בויג-זשע דעם קאפ אָן, זיי מוידע!  
אַ טרייסט אזא איז איצט דאס גרעסטע  
פאר דיר און פאר פיקסל געמיינזאם...

אַ, אַפּגרונט!  
אויב דאס איז דאס גרעסטע,  
וואס קאן שוין דא קליין זיין?

مجلس



والد



والد

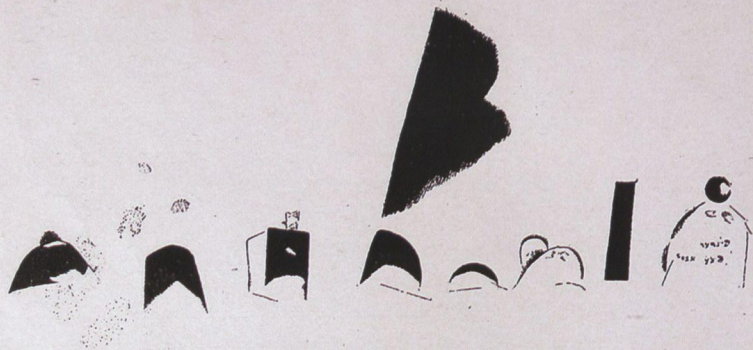


מיט פארוואַגלטע הינט,  
וואס זיך גריבלען פון אויבן). —  
בא קאסטנס אזוינע  
אף ראַסטיקע, ברודיקע שטיינער  
אפט צוזען  
א שנירעלע בלוט-טראפנס העלע און ריינע...

ביסט שטענדיק פאר זיי דאן געשטאנען  
אין וואונדער אין שטומען...  
פאר האַרצן פאר דיינעם  
געווען איז אלץ איינס נאך,  
ווער האָט זיי פארלארן,  
פון וואנען אהערצו זיי קומען...

און אויבער  
עס וועט דיך באגליקן,  
און זיין וועט דיין ליד אזוי העפקער און זויבער,  
ווי בלוטיקע טראפנס  
אף שנייען פון ווייטן סיביריען...  
עס האָט זיי באוויזן צעזוייען  
אין לעצטע מינוטן  
א פיקסל פון צאָפן, א הינטל פון שנייען...

געדיינקנסט, ווי עס שטאַרבט אזא פיקסל,  
וואס האָט נאר איין כאכמע געקראָגן  
פאר הימל,  
פאר לייטן  
א הייט א פוכיקס, א ווייסינקס  
אין ווינטער אין ווייטן צו טראגן...  
געדיינקנסט, ווי עס שטאַרבט אזא פיקסל...



Handwritten text on a dark rectangular background, oriented vertically. The text is written in a cursive script and appears to be: "The Great Hall of the Temple".

Handwritten text on a light rectangular background, oriented vertically. The text is written in a cursive script and appears to be: "The Great Hall of the Temple".

\*

איך בין מיד שוין  
פון שוועבן,  
פון שווינדלען,  
פון שווימען,

פון ווייקן אין וואסערן פרעמדע—  
און אייגנס זאל מיך נאר רייצן...

נו, געווען איז אמאל אין מיין לאנד  
אין גרינעם,  
אין טאליקן ווינקל  
אין גאליל—

נו, געווען איז א אידישע מאמע,  
און די מאמע געהאט האָט א קינד,  
און פון קינד

איז געווארן א מאן מיט שאַפענע גלויביקע אויגן..:

איז ביז וואנען  
קעגן הימלשן כאַלעל  
אָף קלייטערשע שפיצן  
וועלן גאַלדענע פאסן זיך קרייצן,—  
ביז וואנען וועלן בליקן באטריבטע  
מיר פינקלען  
אָף יעדן מיין מידן,  
מיין בלוטיקן טראַט?...?

קוק נאר אָן

ווי זי יאָגט,

די ראָד פון

מאָזאַלעס; זיי בלאַנקען, ווי

מעסערס, די שפּיזלאַך... ערשט

דעם צווייטן געזען אין

כאַלעם—איצט פון עמער

שוין וואַסערן

פליסן...

ערשט

געלערנט

זיך זוכן

און שעפן די

פרייד אין די

פאַנען פון פלעצער—

איצט זע איך געשאכטענע

שעפּסן, איצט הער איך נאר

אַנגסטלעכע קרעכצן...



פעסט ווי וועלט איז דא די בייט פון צייטן...  
נאר פאר וואס פארברעכן זיך די הענט?

נאר א שווימ פון זונען-האפן ווייטן...  
ווייטער כביץ צו וויסטעניש געווענדט,

קאנטע ערד מיט אלע אירע ראסטן  
שווימט ווי דייך פון אונטער מיניע פיס...

זון-פארגאנג

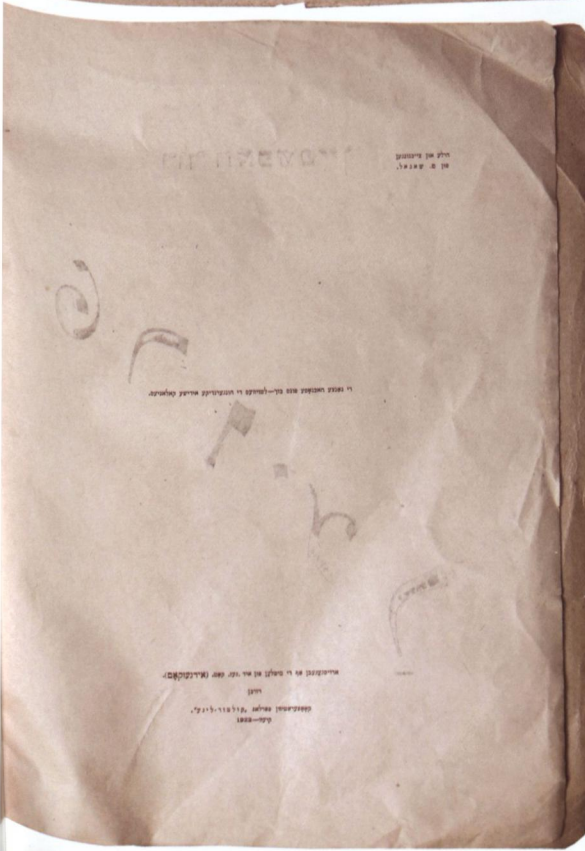
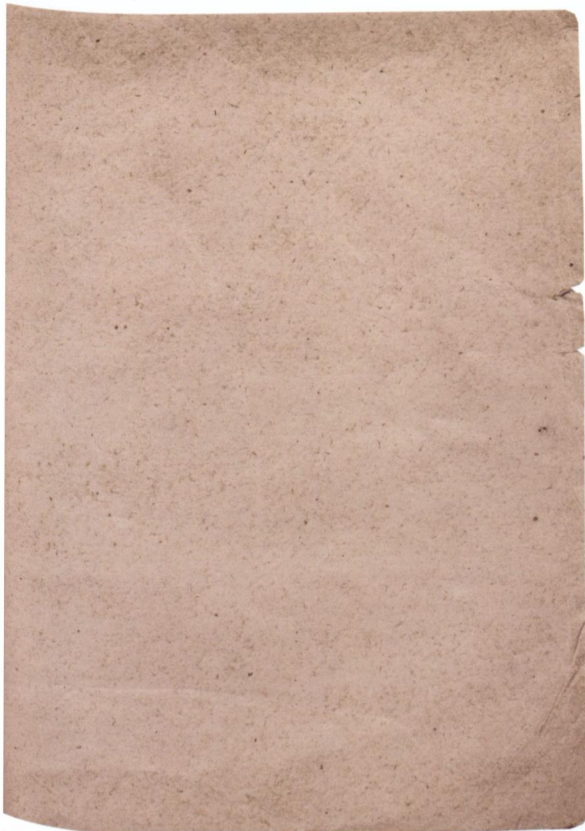
\*

—פארליבן—  
צעטראגאוו...  
אויף פון רום פון אפשייד לויט צעטראגאוו...

...זאגט און פלאט פון לעבן...  
אלס דא שווימ פאר פרייען פלאט פון לעבן...  
זאגט און פלאט פון לעבן...  
אלס דא שווימ פאר פרייען פלאט פון לעבן...

אויף פון רום פון אפשייד לויט צעטראגאוו...  
אויף פון רום פון אפשייד לויט צעטראגאוו...  
אויף פון רום פון אפשייד לויט צעטראגאוו...

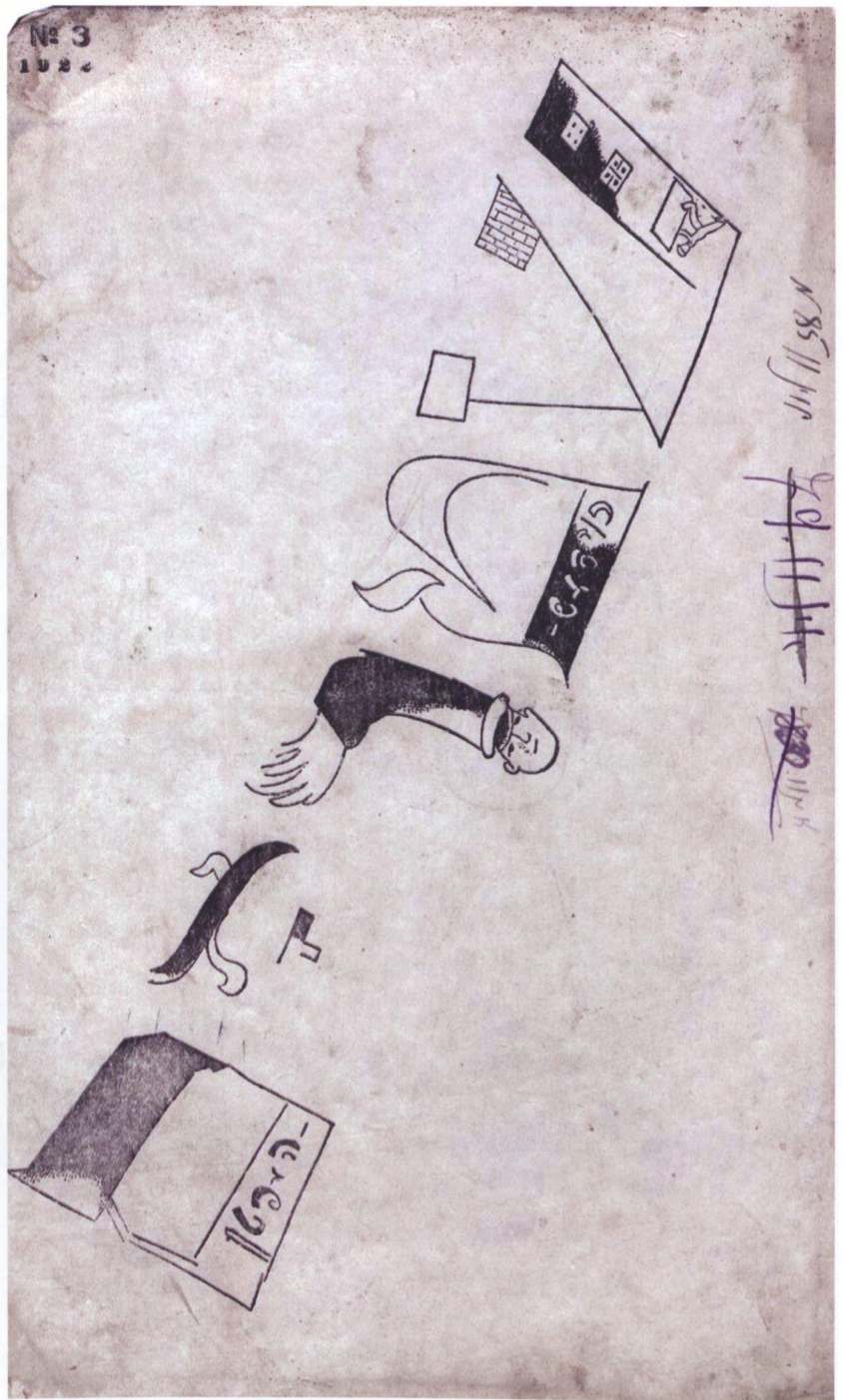
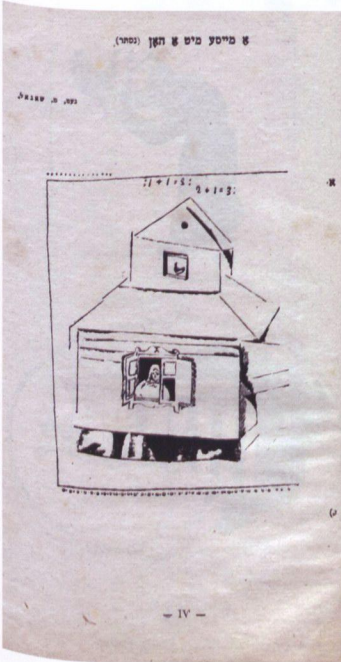




ד"ר האפי"ן

ט א ר ק ז א נ א ל





Ілюстрації до хрестоматії «Їдиш» (110)  
 Illustrations for the Reader Yiddish (110)

Живописець, графік.

Народився у м. Чуднові-Волинському (нині Житомирської обл.). Навчався в Санкт-Петербурзі в художній школі Званцевої у Льва Бакста. Найвідомішими його творами є монументальні полотна «Хасидський танець» і «Шидух Тойре». Від 1917 року був учасником виставки Єврейського товариства заохочення мистецтв в Москві. Після 1918 року переїхав до Києва, де став членом Художньої секції Культур-Ліги. Від 1922 року жив у Парижі. 9 серпня 1942 р. його ув'язнили в таборі Дрансі, а згодом – в Освенцимі, де художник загинув.

Література: Герш Фенстер. Ундцере фарпайнікте кінстлер. – Париж, 1951. – Їдиш; Chil Aronson. Scenes et visages de Montparnasse. – P., 1963; Nadine Nieszawer; Marie Boyé; Paul Fogel. Peintres Juifs à Paris. 1905–1939. Ecole de Paris. – P., 2000.

**Марк (Меір) ШЕЙХЕЛЬ**  
(1890–1942?)  
**Mark (MEYIR) SHAYHEL**

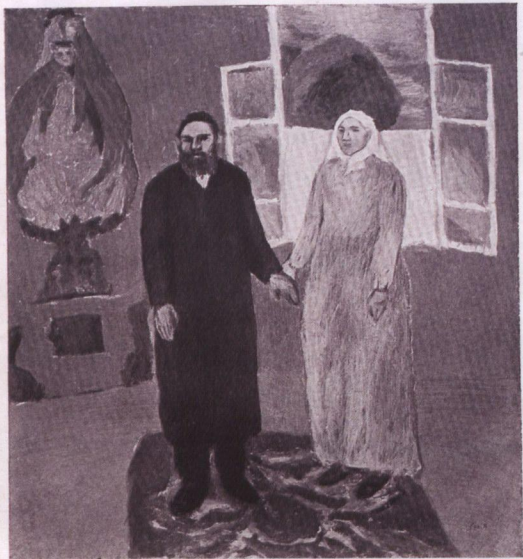
Painter, graphic artist. Shayhel was born in Chudov-Volynsky city. He studied at St. Petersburg Zvanceva Art Studio under Leon Baxt. His most famous works are monumental paintings “Chasidic Dance” and “Shiduh Toire”. From 1917 he had been taking part in the exhibition of the Jewish Society for the Promotion of the Arts in Moscow. In 1918 he moved to Kyiv, where he becomes a member of the Kultur-Lige Art Section. In 1922 he moved to Paris. On 9 September 1942 he was interned into the Drancy concentration camp, and later to Auschwitz, where he soon perished.

Bibliography: Hersh Fenster. *Undzere farpajnykte kinstler*. (Paris, 1951), pp. 240-242. (in Yiddish); Chil Aronson. *Scenes et visages de Montparnasse*. (Paris, 1963), p. 656. (in Yiddish); Nadine Nieszawer, Marie Boy, Paul Fogel. *Peintres Juifs a Paris*. - 1905-1939. Ucole de Paris. (Paris, 2000), p. 94.

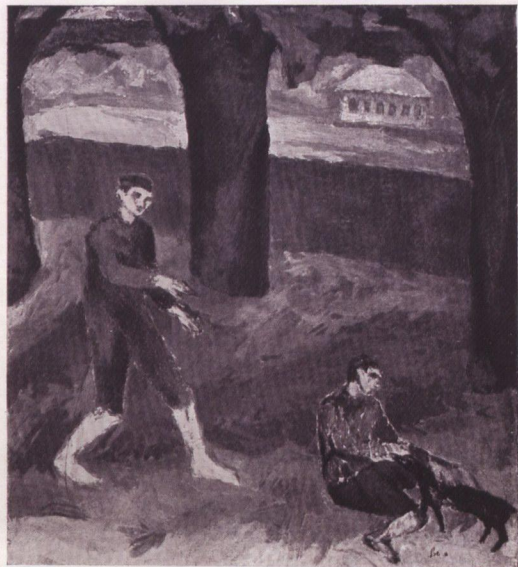


Волинське містечко. Цикл (репродукції, місце перебування оригіналів невідоме) (113)  
 The Volhynian Stettl (Series; reproductions, the location of the originals is unknown) (113)

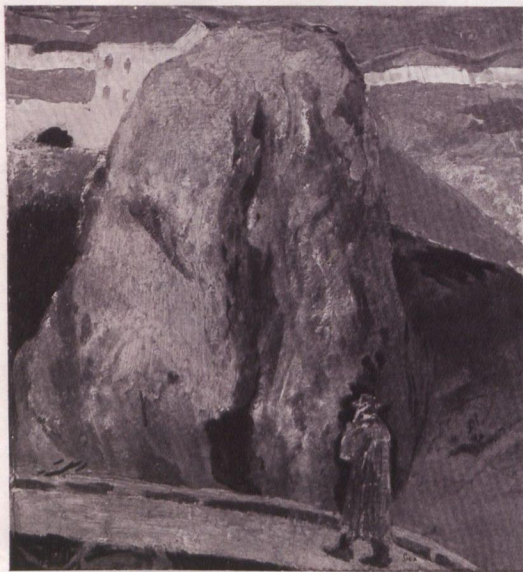
דפוס ארבעה חלקים  
לפי תמונתו של  
מר. מ. ש. שייחל  
מ. ש. שייחל



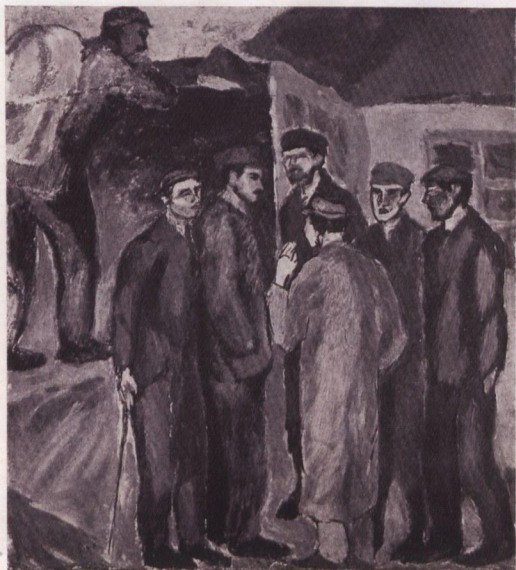
עלמער,



ארגולעך אין ארמין.

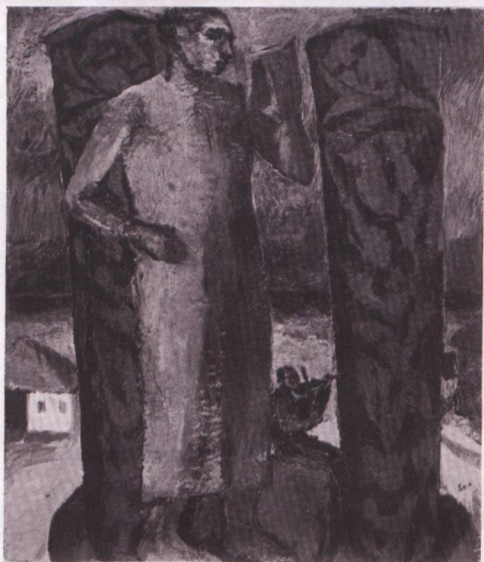


א בוים בוי א קלארקע.

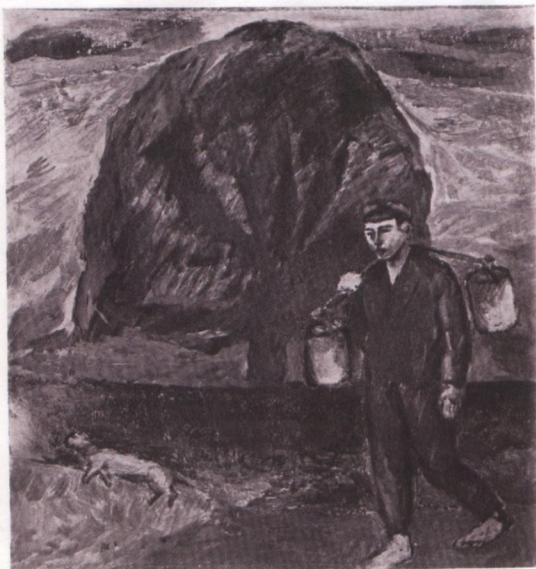


א רעזעל אין סקיי.





ביום איינזאגן אין סטוטערל



ביום רוטער



Графік, живописець, театральний художник.

Народився в Києві. Навчався в студіях Олександра Мурашко (1912–1914) й Олександри Екстер (1918). 1914 року був учасником виставки «Кільце», що її зорганізували Екстер і Олександр Богомазов. 1918 року брав участь в організації Художньої секції Культур-Ліги; викладав у створеній при ній художній студії. 1919 року дебютував як театральний художник. 1920 року виконав ескізи декорацій і костюмів для вистав київського єврейського театру «Онгойб» і Театральної студії Культур-Ліги. Експонував свої твори на двох виставках Художньої секції Культур-Ліги, що відбулися в 1920 і 1922 рр. у Києві. Щільно співпрацював з єврейськими видавництвами – впродовж 1922–1924 рр. в Києві вийшло кілька книжок із його ілюстраціями. 1923 року Шифрін переїхав до Москви, де працював у Художній секції тамтешньої Культур-Ліги. Від середини 1920-х років – член Товариства станковистів. Від 1935 року – головний художник Центрального театру Радянської Армії в Москві. Помер у Москві.

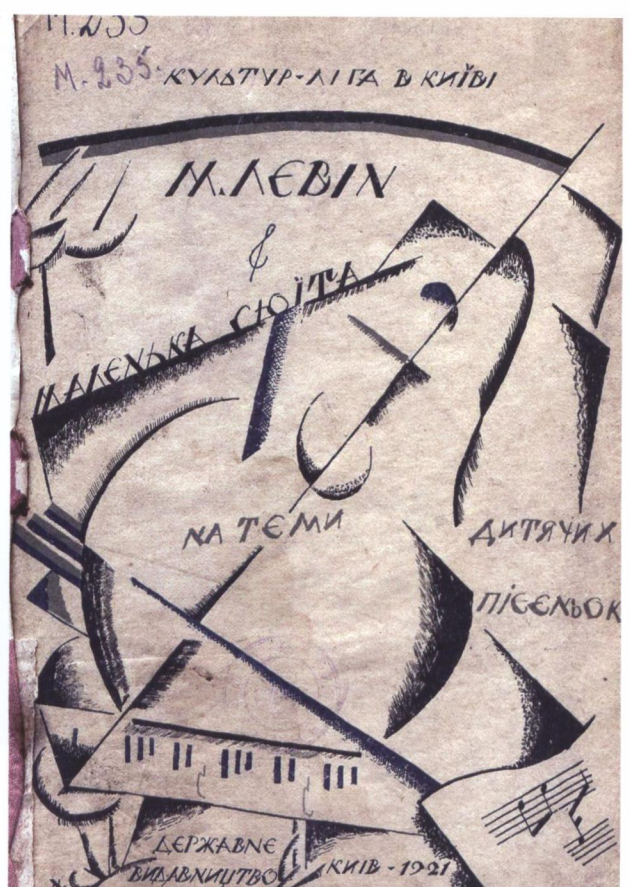
|| Література: М. Пожарская. Ниссон Шифрін. – М.: Сов. художник, 1971.

**Нисон ШИФРІН**  
(16(28).06.1892–03.04.1961)  
**Nisson SHYFRIN**



Graphic artist, painter, stage designer. Shyfrin was born in Kiev, and studied there at Murashko Art Studio from 1912 to 1914, and in Ekster's studio in 1918. In 1914 he took part in the exhibition organized by O. Ekster and O. Bogomazov. In 1918 he took part in organizing of the Kultur-Lige Art Section, and taught at its arts studio. In 1919 Shyfrin debuted as a stage designer. In 1920 the artist created sketches for the scenery and costumes of the plays put on by the Kyiv theater "Ongoyb", and for the Kultur-Lige Theater Studio. Shyfrin took part in two Kyiv exhibitions of the Kultur-Lige, in 1920 and in 1922 respectively. The artist actively worked with Jewish publishers – during the period of 1922-1934 several books with his illustrations were published in Kyiv. In 1923 Shyfrin moved to Moscow, where he continued work in the Moscow branch of the Kultur-Lige Art Section. Since the mid-1920s he was a member of the Association of Easel Painters (OST). From 1935 he was the head artist of the Central theatre of the Soviet Army in Moscow.

|| Bibliography: M. Pozharskaya. *Nisson Shifrin*. (Moscow, «Sovetskij khudozhnik», 1971).



Обкладинка до вокальної суїти М. Левіна «А клеїне суїте аф темен фун кіндер-лідер» («Мала суїта на теми дитячих пісень») (114)  
Cover for M. Levin's Vocal Suite *A kleyne suite af temen fun kinder-lder* [Little Suite on Themes of Children's Songs] (114)

Живописець, графік, театральний художник.

Народився в Житомирі. 1905 року переїхав до Одеси, де навчався в художніх студіях і став діяльним учасником молодіжної секції Бунду. Емігрувавши, жив у Відні, де мав продовжив художню освіту. Перебравшись невдовзі до Парижа, навчався у Школі вільних мистецтв і студіях Кеса Ван Донгена й Ерменегільдо Англади. Належав до кола паризьких авангардистів, був знайомий із Амадео Модільяні, Хаїмом Сутиним, Пабло Пікассо, Жоржем Браком, Хуаном Грісом, Гійомом Аполінером. Від 1912 року брав участь у виставках. Повернувшись до Росії, працював комісаром у справах мистецтва в Петрограді, а після переїзду до Москви 1918 року – завідувачем відділу мистецтв Наркомосу (до 1920 року). 1922 року разом із Марком Шагалом та Натаном Альтманом брав участь у виставці, організованій Культур-Лігою в Москві. Викладав у Вищих художньо-технічних майстернях / Вищому художньо-технічному інституті (1920–1930). Помер у Москві.

Література: М. П. Лазарев. Давид Штеренберг. Художник и время. Путь художника. – М.: Галактика, 1992; Е. Анферова. Давид Штеренберг. Символ и метафора в творчестве художника. – М.; Иерусалим: Гешарим, 2005.

**Давид ШТЕРЕНБЕРГ**  
(14(26).06.1881–01.05.1948)  
**David SHTERENBERG**



Painter, graphic artist, stage designer, pedagogue.

David Shterenberg was born in Zhytomyr. In 1905 the future artist moves to Odesa, where he studied at various studios, and also became an active member of the youth section of “Bund”. Afterwards he emigrated to Vienna, where he had the chance to continue his art training. Soon Shterenberg moved to Paris, where he studied at A. Marten’s Liberal Arts School, as well as in the studios of K. Van Dongen and E. Anglada. The artist was a member of Paris’s Avant-Gard circles, and was the acquaintance of Modigliani, Sutin, Picasso, Braque, Gris. He was also a member of Apollinaire’s circle. Shterenberg’s first exhibition was in 1912. In time, the artist returned to Russia, where he was first assigned the post of arts commissar in Petrograd, and then, upon moving to Moscow, the post of the department head of Narcompros (up until 1920). In 1922 he took part in the Moscow Kultur-Lige exhibition with M. Chagall and N. Altman. Shterenberg worked quite a lot as a pedagogue – he lectured in the Higher Art and Technical Studios / the Higher Art and Technical Institute from 1920 to 1930.

Bibliography: M.P. Lazarev, *David Shterenberg. Khudozhnik i vremia. Put' khudozhnika.* (Moscow, «Galaktika», 1992); Evgeniya Anferova. *David Shterenberg. Simvol i metafora v tvorchestve khudozhnika.* (Moscow-Jerusalem, «Gesharim», 2005)



Натюрморт із тарілкою та серветкою (1913)  
Still Life with a Plate and a Serviette (1913)



Портрет дружини художника (1971)  
The Artist's Wife (1971)



Емігрант (1972)  
Emigrant (1972)

Живописець, графік, театральний художник.

Народилася в м. Дубні (нині – Рівненської обл.). Перші професійні уроки рисунку й живопису брала під час навчання в Дубненській гімназії в О. Рудченка. Навчалася в Київському художньому училищі у Григорія Дядченка й Василя Кричевського (1911–1915) й Імператорській Академії мистецтв у Владіміра Маковського (1915–1916). Брала участь у виставках від 1914 року, коли була експоненткою виставки «Кільце», що її зорганізували Олександра Екстер і Олександр Богомазов. 1919 року повернулася до Києва, працювала у театрі «Соловцов». Крім діяльної участі в роботі Художньої секції Культур-Ліги, працювала також у її Театральній студії – над ескізами для вистав. У 1923–1924 рр. ілюструвала книжки «Культур-Ліги» та інших київських видавництв. Наприкінці 1923 року переїхала до Москви, де працювала у царині живопису, сценографії, книжкової графіки. Тут 1945 року відбулася єдина персональна виставка художниці. Померла в Москві.

Література: Г. Новикова. Сарра Шор. – М.: Сов. художник, 1967; Гиллель (Григорій) Казовский. Сарра Шор – художниця Культур-Ліги // Зеркало. – Тель-Авив, 1993. – № 104.

**Сара ШОР**  
(1897–1981)  
**Sarra SHOR**



Painter, graphic artist, stage designer.

Shor took her first professional art lessons while studying at the Dubnovska hymnasium under O. Rudchenko. Later she studied at the Kyiv Art School under G. Dyachenko and P. Krychevsky (1911-1915) and at the St. Petersburg V. Makovsky Academy of Arts (1915-1916). Her first exhibition was in 1914, when she took part in «Kiltse» (“The Ring”) exhibition, organized by O. Ekster and O. Bogomazov. In 1919 Shor moved to Kyiv, where she worked in Solovtsov’s theater. The artist took an active part in the Kultur-Lige Art Section activity. She also made sketches for the Kultur-Lige Theater Section. Shor also worked with Ukrainian publishers up to 1924. In 1923 the artist moved to Moscow, where she worked in arts, scenographics and book graphics. The only one-woman exhibition Shor ever had was in Moscow, in 1945.

Bibliography: G. Novikova, Sarrah Shor. (Moscow, «Sovetskij khudozhnik», 1967); Gillel (Grigoriy) Kazovsky, «Sarrah Shor – khudozhnitsa Kultur-Ligi». – Zerkalo (Tel-Aviv, 104 (1993), pp. 22-29.

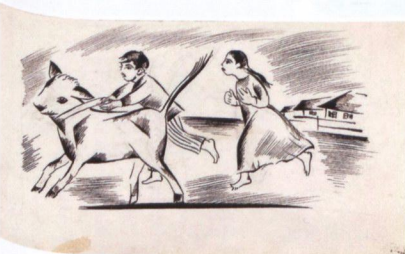
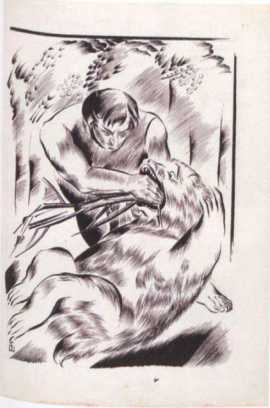
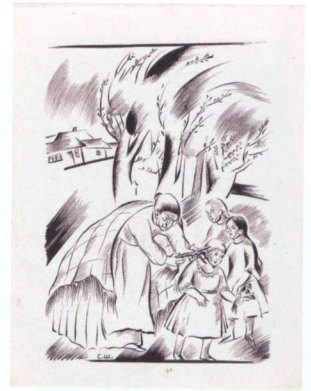
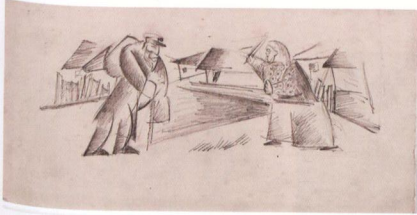




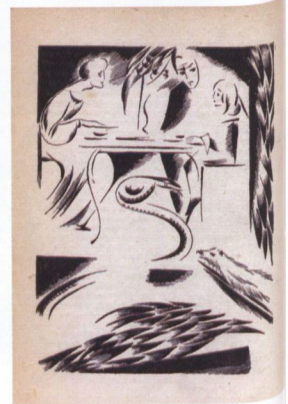
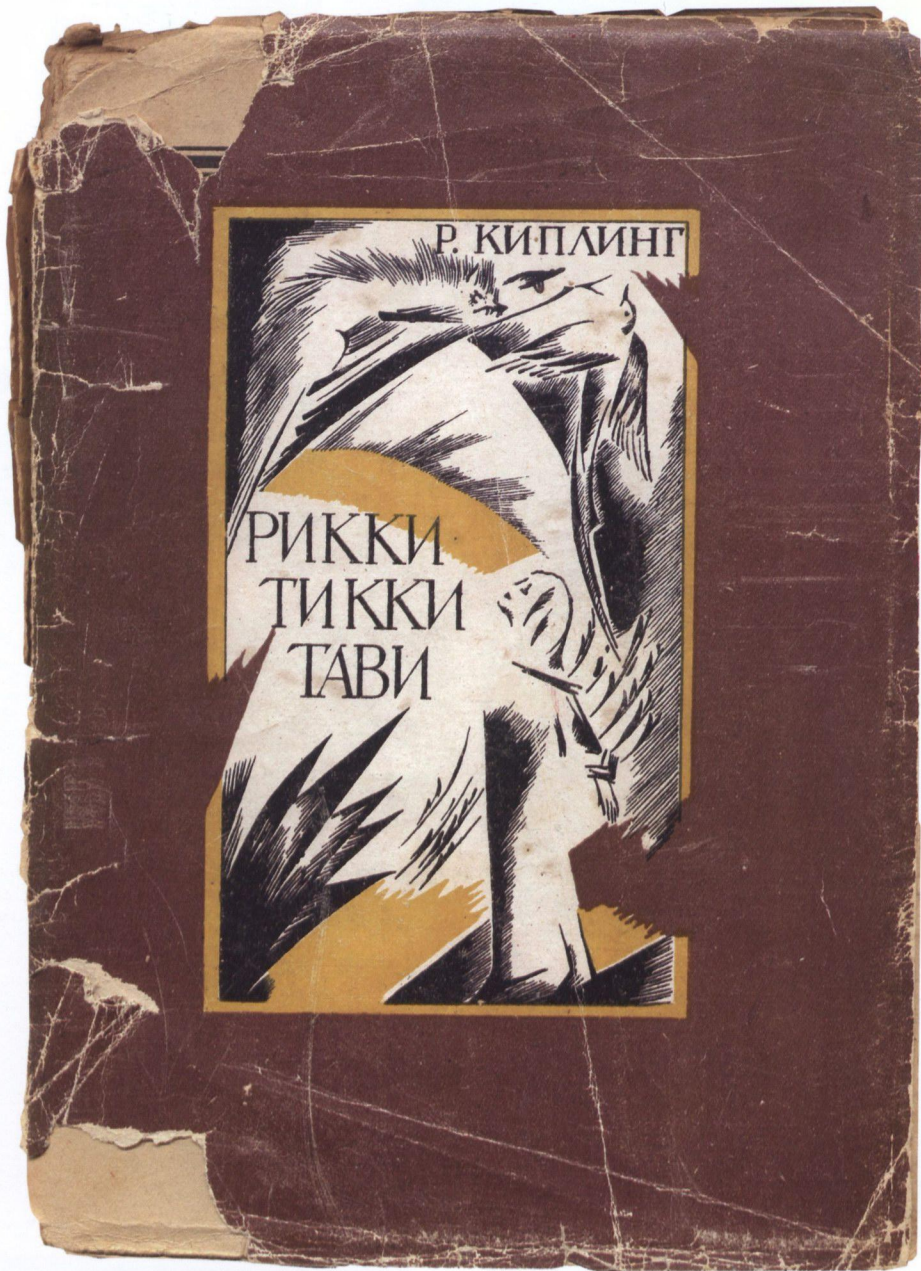
Astronopfer (116)  
Self-portrait (116)



Обкладинка та ілюстрації до книжки Іцкіа Кіпніса «Руссіше майסелех» («Російські казки») (148 - 166)  
Cover and Illustrations for Itzik Kipnis' *Russische mayselekh* [Russian Fairy Tales] (148 - 166)



Ілюстрації до книжки Іцка Кіпріса «Майселех» («Казки») (119 - 136)  
Illustrations for Itzik Kipris' *Mayselekh* [Fairy Tales] (119 - 136)



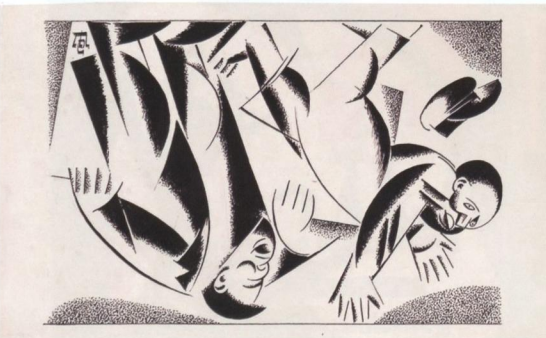
Обкладинка та ілюстрації до оповідання Редьярда Кіплінга «Рікі-Тікі-Таві» (169)  
Cover and Illustrations for Rudyard Kipling's Story *Rikki Tikki Tavi* (169)







Ілюстрації до книжки Іцка Кіпліса «А бер із гефлойн» («Летучий ведмідь») (137 - 147)  
Illustrations for Itzik Kipnis' Book *A ber iz gefloygn* [A Flying Bear] (137 - 147)



Capa Mop





Документи Культур-Ліги

Documents of Kultur-Lige

פארעניקט פון די  
פארעניקטע  
פארעניקטע

פארעניקטע  
פארעניקטע  
פארעניקטע

פארעניקטע  
פארעניקטע  
פארעניקטע

פארעניקטע

Передвыборный плакат партии Об'єднаной єврейської соціалістичної робітничої партії (Фарейнікте)  
Appeal of the United socialist party of workers (Fareinikte)

**„קורטור = ליגע“**  
**שבת דעם 27 אפריל פונקט 5 אזיינער בייטאג**  
 וועט פארקומען אין ארטן-זאל פונם האמערין-אונסטראוט (ביב. בול. 24, אריינגאנג פון נעסטראווער)

# די יאגעמיינע

## די יאגעמיינע

**טאג סדרה:**

- 1) די אויפגאבן פון דער ליגע.**  
 ס'וועלן רעדן: דוד בערגעלסאן, בערטאדרי (וו. לאצקא), י. דאברושיץ, זרעבא, חפין, מ. כ"ץ, רעזאקאמאר פון „נייע-צייט“, משה ליטוואקאוו.
- 2) ווארן פונם צענטראל האמיטעט.**  
 אריינגאנג פריי. אפצאל פאר דעם קורטור-פאנד צום אנדערן פון מענדלער פריי-שלוס-עליכע, 10 קאפ. איינמיטש הארטן קאן מען באקן מען אין די קרובן פון בונד. פאר איינמיטע פועליצין אין פארקאמארט אין דעם טאג פון דער פארזאמלונג אין זאל פון 4 אזיינער אין

The New York Public Library

Оголошення про загальні установчі збори Kultur-Lige (181)  
 Announcement of the Kultur-Lige Founding Meeting (181)

נייע צייט (210) 122 №

# קורטור-ליגע

שבת דעם 27 אפריל פונקט 5 אזיינער בייטאג

וועט פארקומען אין ארטן-זאל פונם האמערין-אונסטראוט (ביב. בול. 24, אריינגאנג פון נעסטראווער)

**די יאגעמיינע**

**טאג סדרה:**

- 1) די אויפגאבן פון דער ליגע.**  
 ס'וועלן רעדן: דוד בערגעלסאן, בערטאדרי (וו. לאצקא), י. דאברושיץ, זרעבא, חפין, מ. כ"ץ, רעזאקאמאר פון „נייע-צייט“, משה ליטוואקאוו.
- 2) ווארן פונם צענטראל האמיטעט.**  
 אריינגאנג פריי. אפצאל פאר דעם קורטור-פאנד צום אנדערן פון מענדלער פריי-שלוס-עליכע, 10 קאפ. איינמיטש הארטן קאן מען באקן מען אין די קרובן פון בונד. פאר איינמיטע פועליצין אין פארקאמארט אין דעם טאג פון דער פארזאמלונג אין זאל פון 4 אזיינער אין

181

**КУЛЬТУРНА НЕДЕЛЯ ГРАБИТЕЛИ**

**קולטור וואך**

מערדעלי פריץ פאנר

קולטור ליגע

שבת 28 סענטיאבר 2 באטאן

א גראנד'עזער

קינדער מארענגן

די גזרנים

רעקלאמאציע א.א.

Afisha tjuzna kultura, що його організував Культурний фонд ім. Менделе Мойхер-Сфорима, Переца та Шолома Алеїхема (180) Bill of the Culture Week Organized by the Mendele Mocher Sforim, Peretz and Sholem Aleichem Cultural Foundation (180)

**קולטור-ליגע**

זונטאג דעם 3 יוני 5 אזייגער

די פיערדיגע עפנונג

**פארקם=אניווערסיטעט**

ביי דער קולטור-ליגע

די היסטארישע וועגען פון דער מאדערנער אידישער קולטור

לעקטאר מ. ליטוואקאוו

אינטריט פריי

Afisha vechora, prisyachenaго desyatim rokivnam smerti Mendele Moicher Sforim (178) Bill of the Evening Dedicated to Mendele Mocher Sforim Tenth Death Anniversary (178)

**קולטור-ליגע**

סוכרים-וואך

מאנטאג דעם 30-טן סענטיאבר (נ.מ.) 1918

**קאנצערט**

פון אידישער מוזיק

מערדעלי פריץ פאנר

מ.מ.סקיביצקא

קאנסטאנטינווסקי

מ. ליטוואקאוו

Оголошення про концерт єврейської музики Advertisement of a concert of Jewish music

**איספור-בויה**

קולטור-ליגע

אינסטרקציע וועגן לעגאליזאציע

אינסטרקציע וועגן קולטור-ליגע

אינסטרקציע וועגן לעגאליזאציע

Інструкція щодо легалізації діяльності Культур-Ліги и щодо Культурного фонду ім. Менделе Мойхер-Сфорима, Переца та Шолома Алеїхема (184) The Kultur-Lige and the Mendele Mocher Sforim, Peretz and Sholem Aleichem Cultural Foundation Legalization Document (184)

# “КУЛЬТУР-ЛІГА” ХУДОЖНІЙ АВАНГАРД

1910—1920-х років

20.12.2007 - 20.01.2008

Каталог - Catalogue.tif @ 100% (CMYK/8)

За підтримки Фонду «Надза», Єврейського Конгресу та Посольства Франції в Україні

Інформаційні спонсори:  
Генерал «Т»  
Газета «Літній час»  
Журнал «Літній час»  
Газета «Літній час»

# КАТАЛОГ CATALOGUE

קולטור-ליגה

100% Doc: 6,44M/0 bytes



- epstein
- falk
- inger
- kolnik
- labas
- lisizkij
- Manevich
- nikritin
- rabinovich
- rybak
- SaraShor
- Shagal
- shejhel
- shyfrin
- stereberg
- tyshler
- SpisokUkr1
- studio.tif

Windows desktop showing a grid of folders: epstein, falk, inger, kolnik, labas, lisizkij, Manevich, nikritin, rabinovich, rybak, SaraShor, Shagal, shejhel, shyfrin, stereberg, tyshler, SpisokUkr1, studio.tif.

Application windows visible include:  
- Adobe Photoshop  
- Photo Manager  
- Untitled-2 @ 66,7% (Layer 1, Gray/8)  
- Untitled-4 @ 66,7% (Layer 1, RGB/8)  
- Untitled-3 @ 66,7% (Layer 1, RGB/8)

Taskbar shows: Start, lisizkij, Manevich, Adobe Photoshop, SpisokUkr1, rybak.



# CATALOGUE

The basis of the catalogue is formed by the displays of the exhibition "Kultur-Lige: Artistic Avant-Garde of 1910s and 1920s". Besides this, paintings and graphics, which are not exhibited for the technical reasons, are reproduced in the album (they are marked with an asterisk).

The catalogue is divided into two parts: "Artists of the Kultur-Lige" and "Documents of the Kultur-Lige". The first part is structured according to the alphabet of the artists' last names; all the items are classified in chronological order into two groups: the original works and the printed graphics. Items of the second part are described in chronological order in three sections: "Ephemera", "Photographs of Joseph Chaikov's Lost Sculpture Works" and "Photographs of the Artists".

The scheme of the description in the first part includes name and date of the work, information about the material and art technique, size (in centimeters, the first figure stands for height, the second one stands for length) and the repository. The scheme of the description in the second part includes name and date of the document, size information and the repository. Language of the documents, represented in the section "Ephemera" is Yiddish. The description is done mainly according to the information given by the owners of works and documents.

In the catalogue the following abbreviations are adopted: MAHJ — Museum d'Art et d'Histoire du Judaïsme, Paris; NMAU — the National Museum of Art of Ukraine, Kyiv; VNLU — the Vernadsky National Library of Ukraine, Kyiv.

## I. ARTISTS OF THE KULTUR-LIGE

### Nathan ALTMAN

1889, Vinnytsia – 1970, Leningrad (now Saint Petersburg)

1

"La Ruche", ca. 1911  
Oil on canvas, laid down on cardboard  
43.5 x 33.5  
The Vereshchagin Museum of Art, Mykolaiv

2

Under the Palm Shadow (Illustration for the Magazine *Novyi Satirikon*), 1913  
Charcoal on paper  
24.3 x 30; 18 x 24  
Donetsk Museum of Art

3

\*Self-portrait, 1927  
Pencil on paper  
63.5 x 40  
MAHJ

4

Cover for the Collection *Sborniki 'Safrut'*, 1917  
In: *Sborniki 'Safrut'*, book 2 (Moscow: Safrut, 1917)  
Printed matter  
27 x 18  
VNLU

5

Cover for the Almanac *Naye Erd* [New Land], 1925  
In: *Naye Erd*, no. 1 (Moscow: Tsentraler farlag far di felker fun S. S. S. R., 1925), in Yiddish  
Printed matter  
22 x 16  
VNLU

### Mark EPSTEIN

1899, Babruysk – 1949, Moscow

6

Cubist Composition (Family Group), 1919  
Ink, pen and sepia tone watercolor, on paper  
45.5 x 32.3  
NMAU

7

The Cello Player, 1920  
Ink, pen and sepia tone watercolor, on paper, laid down on cardboard  
40.3 x 20.5  
NMAU

8

Cubist Composition, ca. 1919-1920  
Lead pencil, crayons, ink, varnish, on paper, laid down on cardboard  
50 x 32.2  
NMAU

9

Kalman Shadchan (Costume Design Sketch), 1924  
Gouache on paper  
36 x 25  
NMAU

10

Cubist Composition, ca. 1919-1920  
Lead pencil on paper, laid down on cardboard  
44.4 x 29.7  
NMAU

11

Pinkhas (Costume Design Sketch), mid-1920s  
Ink and pen, on paper  
36.4 x 27.4  
NMAU

12

Max (Costume Design Sketch), 1924  
Ink, pen and gouache, on paper  
36.2 x 26.7  
NMAU

13

Man in a Black Coat and a Hat (Costume Design Sketch), mid-1920s  
Ink and pen, on paper  
36 x 26.9  
NMAU

14

Old Man Holding a Book (Costume Design Sketch), mid-1920s  
Gouache and watercolor, on paper  
26.9 x 18.2  
NMAU

15

Old Woman (Costume Design Sketch), mid-1920s  
Gouache, watercolor and graphite, on paper  
36 x 25.5  
NMAU

16

The Fiddler (Costume Design Sketch), mid-1920s  
Watercolor, gouache and ink, on paper  
35.7 x 25.4  
NMAU

17

Costume Design Sketch, mid-1920s  
Ink, pen and watercolor, on paper; gouache, watercolor and pencil, on paper, laid down on paper,  
28.7 x 16.7  
NMAU



## КАТАЛОГ

Основу каталогу склали експонати виставни «Культур-Ліга: художній авангард 1910–1920-х років». Окрім того, в ньому враховано твори живопису і графіки, не представлені на виставці з технічних причин, але репродуовані в альбомі (їх позначено астериском).

Каталог поділено на дві частини: «Художники Культур-Ліги» і «Документи Культур-Ліги». Першу частину структуровано за алфавітом прізвищ художників, доробок кожного митця систематизовано за хронологією у двох групах: оригінальні твори й тиражна графіка. Матеріали другої частини описано за хронологією у трьох розділах: «Арнушеві видання», «Фотографії втрачених скульптурних творів Йосефа Чайнова» та «Фотографії художників».

Схема опису в першій частині складається з назви і дати твору, інформації про матеріал і техніку виконання, розмір (у сантиметрах, перша цифра – висота, друга – довжина) та місце зберігання й інвентарний номер. Схема опису в другій частині складається з назви і дати документа, інформації про розмір та місце зберігання. Мова документів, представлених у розділі «Арнушеві видання», – їдиш. Опис виконано переважно за відомостями, що їх надали власники творів і документів.

У каталозі прийнято умовні скорочення: ВФЮ НБУВ – Відділ фондів юдаїки Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського (Київ); ММІЮ – Музей мистецтва та історії юдаїзму (Парин); НХМ – Національний художній музей (Київ).

### I. ХУДОЖНИКИ КУЛЬТУР-ЛІГИ

#### Натан АЛЬТМАН

1889, Вінниця – 1970, Ленінград  
(нині – Санкт-Петербург)

- 1**  
«La Ruche». 1911 (?)  
Полотно на картоні, олія  
43,5 x 33,5  
Миколаївський художній музей ім. В. В. Верещагіна (інв. ж-942)
- 2**  
У завітку пальми. Ілюстрація для часопису «Новий сатирикон». 1913  
Папір, вугілля  
24,3 x 32; 18 x 24  
Донецький художній музей (інв. гр-2655)
- 3**  
\*Автопортрет. 1927  
Папір, олівець  
63,5 x 40  
ММІЮ (інв. 2002.29.027)
- 4**  
Обкладинка «Сборников «Сафрут»». 1917  
У виданні: Сборники «Сафрут». – М.: Сафрут, 1918. – Кн. 2. – 203 с.  
Папір, друк  
27 x 18  
ВФЮ НБУВ (інв. № 50254)
- 5**  
Обкладинка альманаху «Нає ерд» («Нова земля»). 1925  
У виданні: Нає ерд, № 1. – М.: Централер фарлаг фар ді фелкер фун С. С. С. Р., 1925. – 119 с. – Їдиш  
Папір, друк  
22 x 16  
ВФЮ НБУВ (інв. № 85807)

#### Марн ЕПШТЕЙН

1899, Бобруйськ – 1949, Москва

- 6**  
Кубістична композиція (Родина). 1919  
Папір, туш, перо, акварель тону сепії  
46,5 x 32,3  
НХМУ (інв. грс-9374)
- 7**  
Віолончеліст. 1920  
Папір, наклеєний на картон, туш, перо, акварель тону сепії  
40,3 x 20,5  
НХМУ (інв. грс-9373)
- 8**  
Кубістична композиція. 1919–1920 (?)  
Папір, наклеєний на картон, графітний та кольоровий олівці, туш, лак  
50 x 32,2  
НХМУ (інв. грс-9356)
- 9**  
Шадхан Калман. Ескіз театрального костюму. 1924  
Папір, гуаш  
36 x 25  
НХМУ (інв. грс-9475)
- 10**  
Кубістична композиція. 1919–1920 (?)  
Папір, наклеєний на картон, графітний олівець  
44,4 x 29,7  
НХМУ (інв. грс-9365)
- 11**  
Пінхас. Ескіз театрального костюму. Середина 1920-х років  
Папір, туш, перо  
36,4 x 27,4  
НХМУ (інв. грс-9489)

#### 12

Макс. Ескіз театрального костюму. 1924  
Папір, туш, перо, гуаш  
36,2 x 26,7  
НХМУ (інв. грс-9490)

#### 13

Чоловік у чорному пальті й капелюсі. Ескіз театрального костюму. Середина 1920-х років  
Папір, туш, перо  
36 x 26,9  
НХМУ (інв. грс-9474)

#### 14

Старий із книжкою в руці. Ескіз театрального костюму. Середина 1920-х років  
Папір, гуаш  
26,9 x 18,2  
НХМУ (інв. грс-9473)

#### 15

Стара. Ескіз театрального костюму. Середина 1920-х років  
Папір, гуаш, акварель, графітний олівець  
36 x 25,5  
НХМУ (інв. грс-9491)

#### 16

Скрипаль. Ескіз театрального костюму. Середина 1920-х років  
Папір, акварель, гуаш, туш  
35,7 x 25,4  
НХМУ (інв. грс-9478)

#### 17

Ескіз театрального костюму. Середина 1920-х років  
Папір, туш, перо, акварель; папір, наклеєний на папір, гуаш, акварель, чорний олівець  
28,7 x 16,7  
НХМУ (інв. грс-9494)

**18**

**Costume Design Sketch**, mid-1920s  
Gouache and watercolor, on paper, laid down on paper  
27 x 16.3  
NMAU

**19**

**Costume Design Sketch**, mid-1920s  
Gouache, watercolor and graphite, on paper  
35.9 x 25.9  
NMAU

**20**

**Costume Design Sketch**, mid-1920s  
Gouache, watercolor and graphite, on paper  
36.1 x 27  
NMAU

**21**

**The Joiner**. 1920s  
Ink, pen and point of brush, on paper  
30.2 x 25.2  
NMAU

**22**

**The Wrestlers**, late 1920s  
Ink, sepia, pen and crayon, on paper, laid down on cardboard  
34.4 x 25.5  
NMAU

**23**

**Two Boxers**, late 1920s  
Ink, pen and point of brush, on paper  
36.5 x 35  
NMAU

**24**

**The Circus Actress With Two Dumb-bells**, late 1920s  
Watercolor on paper  
54 x 35.5  
NMAU

**25**

**The Beach**, late 1920s  
Ink, watercolor and crayon, on paper, laid down on cardboard  
52.4 x 59  
NMAU

**26**

**Self-portrait**, late 1920s or early 1930s  
Ink and point of brush, on paper  
32.7 x 28.5  
NMAU

**27**

**Cover for Itzik Kipnis' Collection of Poetry Oksn [Oxes]**, 1923  
In: Itzik Kipnis, *Oksn* (Kyiv: Widerwuks, 1923), in Yiddish  
17, 7 x 13,6  
The Lev Drobiazko Collection, Kyiv

**28**

**Cover for the Magazin Freyd [Joy]**, 1924  
In: *Freyd: Zhurnal far kinder*, no. 12 (Kyiv: Kultur-Lige, 1924), in Yiddish  
Printed matter  
26 x 21  
VNLU

**Hersch (Grigoriy) INGER**

1910, Okhrymove, Kyiv Gubernia – 1995, Moscow

**29**

**Illustration for Mendele Mocher Sforim's Novel Di klyatche [The Jade]**, 1927  
Pencil on paper  
27.8 x 36.2  
MAHJ

**30**

**\*Illustration for Mendele Mocher Sforim's Novel Di klyatche [The Jade]**, 1927  
Pencil on paper  
36 x 27  
MAHJ

**31**

**A Shtetl Street**, 1920s  
Gouache on paper  
27 x 38  
The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem

**ARTUR KOLNIK**

1890, Stanyslawiv (now Ivano-Frankivsk) – 1972, Paris

**32**

**Girl with Toy Bears**. 1925  
Oil on canvas  
62 x 49.8  
Chernivtsi Museum of Art

**33**

**Shtetl House**, 1927  
Oil on canvas, laid down on cardboard  
47.6 x 43  
The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem

**34**

**Cover for Juedischer Almanach für Gross-Rumänen [Jewish Almanac for Great Romanians]**, 1922  
In: Dr. Markus Krämer (ed.), *Juedischer Almanach für Gross-Rumänen: I. Jahrgang* (Chernivtsi: Orient, [1922]), in German, in Romanian and in Yiddish  
Printed matter  
23 x 15.5  
Chernivtsi Museum of Art

**35**

**Illustrations for Eliezer Steinberg's Fables**, 1931  
In: Eliezer Shteynberg, *Meshaalim* (Chernivtsi, 1932), in Yiddish  
Printed matter  
20.5 x 15  
Chernivtsi Museum of Art

**36**

**Under the Top Hat** (Series), 1934  
In: Arthur Kolnik, *Sous le chapeau haute formé*, prefaced by Henri Barbusse (Paris: Ars, [1936]).  
Printed matter  
19 x 14  
Chernivtsi Museum of Art

**Alexander LABAS**

1900, Smolensk – 1983, Moscow

**37**

**Self-portrait**, 1933  
Oil on canvas  
43.5 x 36.5  
The Vereshchagin Museum of Art, Mykolaiv

**Eliezer (Ei) LISSITZKY**

1890, Pochinok (now in Smolensk Oblast, Russia) – 1941, Moscow

**38**

**Composition**, 1919  
Oil on canvas  
71 x 58  
NMAU

**39**

**\*Illustrations for Moshe Broderson's Poem Sihes hulin [Prague Legend]**, 1917  
In: Moyshe Broderson, *Sihes hulin: Eyne fun di geshikhten* (Moscow: Nashe iskusstvo, 1917), in Yiddish  
Watercolor on paper, laid down on canvas (hand-colored)  
22.8 x 385.5  
The Russian Jewish Museum, Moscow

**40**

**Cover for Serial Publications of the Jewish Music Society in Moscow**, 1919  
In: A. Klein, *Gde ty?: Dlia golosa i fortepiano* (Moscow: The Jewish Music Society), in Hebrew and in Russian  
Printed matter  
35 x 16  
VNLU

**41**

**Illustrations for the Reader Yiddish**, 1921  
In: *Yiddish: Literarische khrestomatie*, vol. 2 (Kyiv: Melukhe-farlag, 1921), in Yiddish  
Printed matter  
27 x 17  
VNLU

**Abram MANEVICH**

1883, Mstsislaw (now in Mahilyov Voblast, Belarus) – 1942, New York

**42**

**Vynnytsia. "Ierusalymka" [Little Jerusalem]**, ca. 1905  
Oil on canvas  
51.5 x 62.5  
The Vereshchagin Museum of Art, Mykolaiv

**43**

**The Shtetl. Grey Day**. 1910-1913  
Oil on canvas  
59 x 61.3  
NMAU

**44**

**Autumn. The Dnipro River**. 1910-1913  
Oil on canvas, laid down on cardboard  
51 x 55.5  
NMAU

**45**

**Winter. Sovska Street in Kyiv (The Artist's House)**, 1913-1914  
Oil on canvas  
57.5 x 66  
NMAU

**46**

**Moscow**, 1916  
Oil on canvas  
69.5 x 83  
NMAU

**47**

**Moscow's Roofs**, 1916  
Oil on canvas  
120 x 135.5  
NMAU



**18**  
**Ескіз театрального костюму.** Середина 1920-х років  
Папір, наклеєний на папір, акварель, гуаш  
27 x 16,3  
НХМУ (інв. грс-9486)

**19**  
**Ескіз театрального костюму.** Середина 1920-х років  
Папір, гуаш, акварель, графітний олівець  
35,9 x 25,9  
НХМУ (інв. грс-9480)

**20**  
**Ескіз театрального костюму.** Середина 1920-х років  
Папір, гуаш, акварель, графітний олівець  
36,1 x 27  
НХМУ (інв. грс-9492)

**21**  
**Столяр.** 1920-ті роки  
Папір, туш, перо, пензель  
30,2 x 25,2  
НХМУ (інв. грс-9358)

**22**  
**Борці.** Кінець 1920-х років  
Папір, наклеєний на картон, туш, сепія, перо, кольоровий олівець  
34,4 x 25,5  
НХМУ (інв. грс-9523)

**23**  
**Два боксери.** Кінець 1920-х років  
Папір, туш, перо, пензель  
36,5 x 35  
НХМУ (інв. грс-9497)

**24**  
**Циркачка з двома гирями.** Кінець 1920-х років  
Папір, акварель  
54 x 35,5  
НХМУ (інв. грс-9530)

**25**  
**Пляж.** Кінець 1920-х років  
Папір, наклеєний на картон, туш, акварель, кольоровий олівець  
52,4 x 59  
НХМУ (інв. грс-9513)

**26**  
**Автопортрет.** Кінець 1920-х – початок 1930-х років  
Папір, туш, пензель  
32,7 x 28,5  
НХМУ (інв. грс-9371)

**27**  
**Обкладинка збірки віршів Іцика Кіпніса «Окс» («Бики»).** 1923  
У виданні: *Ицик Кипнис*. Оксн. – К.: Відервук, 1923. – 24 с. – Ідиш  
17,7 x 13,6  
Збірка Лева Дроб'язка (Київ)

**28**  
**Обкладинка часопису «Фрейд» («Радість»).** 1924  
У виданні: Фрейд: Журнал фар кіндер. – К.: Культур-Ліге, 1924. – № 12. – 36 с. – Ідиш.  
Папір, друк  
26 x 21  
ВФЮ НБУВ (інв. № 86469)  
**ГЕРШ (ГРИГОРІЙ) ІНГЕР**  
1910, Охримове Київської губ. – 1995, Москва

**29**  
**Ілюстрація до повісті Менделе Мойхер-Сфорима «Ді кляче» («Шкапа»).** 1927  
Папір, олівець  
27,8 x 36,2  
ММІО (інв. 2002.29.082)

**30**  
**\*Ілюстрація до повісті Менделе Мойхер-Сфорима «Ді кляче» («Шкапа»).** 1927  
Папір, олівець  
36 x 27  
ММІО (інв. 2002.29.083)

**31**  
**Вулиця в містечку.** 1920-ті роки  
Папір, гуаш  
27 x 38  
Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

**Артур КОЛЬНИК**  
1890, Станіславів (нині – Івано-Франківськ) –  
1972, Париж

**32**  
**Дівчинка з іграшковими ведмедиками.** 1925  
Полотно, олія  
62 x 49,8  
Чернівецький художній музей (інв. ж-302)

**33**  
**Дім у містечку.** 1927  
Полотно на картоні, олія  
47,6 x 43  
Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

**34**  
**Обкладинка «Juedischer Almanach für Gross-Rumänien» («Єврейський альманах для великорумунів»).** 1922  
У виданні: *Juedischer Almanach für Gross-Rumänien*. I. Jahrgang / Hrsg.: Dr. Markus Krämer. – Czernowitz: Orient, [1922]. – 168, 51 S. – Нім. і румун. мовами та їдиш  
Папір, друк  
23 x 15,5  
Чернівецький художній музей (інв. гр.-823)

**35**  
**Ілюстрації до байок Еліезера Штейнбарга.** 1931  
У виданні: *Еліезер Штейнбарг*. Мешаалім. – Черновіц, 1932 — 129 с. – Ідиш  
Папір, друк  
20,5 x 15  
Чернівецький художній музей (інв. гр-830/8)

**36**  
**Під циліндром.** Цикл. 1934  
У виданні: *Arthur Kolnik*. Sous le chapeau haute formé / Avant-propos de Henri Barbusse. – P.: Ars, [1936]. – [12], 24, [4] p.  
Папір, друк  
19 x 14  
Чернівецький художній музей (інв. гр-821/8)

**Александр ЛАБАС**  
1900, Смоленськ – 1983, Москва

**37**  
**Автопортрет.** 1933  
Полотно, олія  
43,5 x 36,5  
Миколаївський художній музей ім. В. В. Верещагіна (інв. ж-915)

**ЕЛІЕЗЕР (ЕЛЬ) ЛИСИЦЬКИЙ**  
1890, Починок (нині – Смоленської обл., Росія) – 1941, Москва

**38**  
**Композиція.** 1919  
Полотно, олія  
71 x 58  
НХМУ (інв. жс-538)

**39**  
**\*Ілюстрації до поеми Мойше Бродерзона «Сіхес хулін» («Празька легенда»).** 1917  
У виданні: *Мойше Бродерзон*. Сіхес хулін: Ейне фун ді гешіхтен. – М.: Наше искусство, 1917. – Сувій. – Їдиш  
Папір на полотні, акварель (розфарбовано від руки)  
22,8 x 385,5  
Російський єврейський музей (Москва)

**40**  
**Серійна обкладинка видань Товариства єврейської музики (Москва).** 1919.  
У виданні: *А. Клейн*. Где ты?: Для голоса и фортепиано. – М.: Общество еврейской музыки, 1919. – 9 с. – Іврит, рос.  
Папір, друк  
35 x 16  
ВФЮ НБУВ (інв. № 91-1711-30)

**41**  
**Ілюстрації до хрестоматії «Їдиш».** 1921  
У виданні: Їдиш: Літерарише хрестоматіе. – К.: Мелухе-фарлаг, 1921. – Т. 2. – 158 с. – Їдиш  
Папір, друк  
27 x 17  
ВФЮ НБУВ (інв. № 32188)

**Абрам МАНЕВИЧ**  
1883, Мстислав (нині Могильовської обл., Білорусь) – 1942, Нью-Йорк

**42**  
**Вінниця. Єрусалимка.** 1905 (?)  
Полотно, олія  
51,5 x 62,5  
Миколаївський художній музей ім. В. В. Верещагіна (інв. ж-867)

**43**  
**Містечко. Сірий день.** 1910–1913  
Полотно, олія  
59 x 61,3  
НХМУ (інв. ж-1813)

**44**  
**Осінь. Дніпро.** 1910–1913  
Полотно на картоні, олія  
51 x 55,5  
НХМУ (інв. ж-1635)

**45**  
**Зима. Совська вулиця в Києві (Будинок художника).** 1913–1914  
Полотно, олія  
57,5 x 66  
НХМУ (інв. ж-1629)

**46**  
**Москва.** 1916  
Полотно, олія  
69,5 x 83  
НХМУ (інв. ж-1628)

**47**  
**Дахи Москви.** 1916  
Полотно, олія  
120 x 135,5  
НХМУ (інв. ж-1633)

**48**

**The Shtetl**, 1917-1919  
Oil on canvas  
59 x 55  
NMAU

**49**

**Self-portrait**, 1922-1925  
Paper, pencil, coal  
55 x 46  
NMAU

**Solomon NIKRITIN**

1898, Chernihiv – 1965, Moscow

**50**

**Landscape**, 1920s  
Oil on plywood  
36 x 36  
The Ihor Dychenko Collection, Kyiv

**51**

**The Voyage Round the World**, 1920  
Oil on plywood  
47.7 x 59.7  
The Ihor Dychenko Collection, Kyiv

**Isaac RABINOVICH**

1894, Kyiv – 1961, Moscow

**52**

**Harlequin**. Costume Design Sketch for Carlo Gozzi's Comedy *The Love for Three Oranges*, 1926-1927  
Gouache on paper  
The Ihor Dychenko Collection, Kyiv

**53**

**Costume Design Sketches for Nikolai Gogol's Comedy *The Government Inspector***, 1921  
Gouache and pencil, on paper  
49.7 x 68  
The Ihor Dychenko Collection, Kyiv

**Issachar-Ber RYBACK**

1897, Elisavetgrad – 1935, Paris

**54**

**The Shtetl**, 1917  
Oil on canvas  
57 x 70  
NMAU

**55**

**The Shtetl**, 1917  
Pencil on paper  
17.5 x 23  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**56**

**The Shtetl**, 1917  
Pencil on paper  
11 x 16.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**57**

**The Shtetl**, 1917  
Pencil on paper  
16 x 11  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**58**

**Shtetl's Synagogue**, 1917  
Pencil on paper  
10.5 x 16  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**59**

**Shtetl's Synagogue**, 1917  
Pencil on paper  
11 x 16  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**60**

**The Jewish Cemetery**, ca. 1917  
Pencil on paper  
11 x 16.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**61**

**The Jewish Cemetery**, ca. 1917  
Pencil on paper  
16 x 10.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**62**

**The Jewish Cemetery**, ca. 1917  
Pencil on paper  
16 x 10.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**63**

**The Jewish Cemetery**, ca. 1917  
Pencil on paper  
11 x 16  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**64**

**A Sketch for the Pogrom Series**, 1920  
Mixed technique  
21 x 26  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**65**

**Cover Sketch for the Almanac *Eyngs [Native]***, 1920  
Pencil, ink and watercolor, on paper  
24.5 x 16.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**66**

**Page Sketch for the Almanac *Eyngs [Native]***, 1920  
Pencil on paper  
26 x 17  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**67**

**Theater Design Sketch for Beynush Steyman's Play *Mashiach ben Yoseph* [Messiah ben Joseph] staged the Kultur-Lige Theater Studio**, 1920  
Pencil on paper  
32 x 48  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**68**

**Illustration for Miriam Margolina's *Mayselekh far klaynikte kinderlekh* [Little Stories for Little Children]**, 1922  
Ink on paper  
27 x 35.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**69**

**Illustration for Miriam Margolina's *Mayselekh far klaynikte kinderlekh* [Little Stories for Little Children]**, 1922  
Ink on paper  
27 x 35.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**70**

**Illustration for Miriam Margolina's *Mayselekh far klaynikte kinderlekh* [Little Stories for Little Children]**, 1922  
Ink on paper  
27 x 35.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**71**

**Illustration for Miriam Margolina's *Mayselekh far klaynikte kinderlekh* [Little Stories for Little Children]**, 1922  
Ink on paper  
27 x 35.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**72**

**Illustration for Miriam Margolina's *Mayselekh far klaynikte kinderlekh* [Little Stories for Little Children]**, 1922  
Ink on paper  
27 x 35.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**73**

**Illustration for Miriam Margolina's *Mayselekh far klaynikte kinderlekh* [Little Stories for Little Children]**, 1922  
Ink on paper  
27 x 35.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**74**

**Illustration for Miriam Margolina's *Mayselekh far klaynikte kinderlekh* [Little Stories for Little Children]**, 1922  
Ink on paper  
27 x 35.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**75**

**Illustration for Miriam Margolina's *Mayselekh far klaynikte kinderlekh* [Little Stories for Little Children]**, 1922  
Ink on paper  
27 x 35.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**76**

**Illustration for Miriam Margolina's *Mayselekh far klaynikte kinderlekh* [Little Stories for Little Children]**, 1922  
Ink on paper  
27 x 35.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**77**

**Illustration for Miriam Margolina's *Mayselekh far klaynikte kinderlekh* [Little Stories for Little Children]**, 1922  
Ink on paper  
27 x 35.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**78**

**Illustration for Miriam Margolina's *Mayselekh far klaynikte kinderlekh* [Little Stories for Little Children]**, 1922  
Ink on paper  
27 x 35.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**79**

**Illustration for Miriam Margolina's *Mayselekh far klaynikte kinderlekh* [Little Stories for Little Children]**, 1922  
Ink on paper  
27 x 35.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**80**

**Illustration for Miriam Margolina's *Mayselekh far klaynikte kinderlekh* [Little Stories for Little Children]**, 1922  
Ink on paper  
27 x 35.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**48**

**Містечко.** 1917–1919  
Полотно, олія  
59 x 55  
НХМУ (інв. ж-1085)

**49**

**Автопортрет.** 1922–1925  
Папір, олівець, вугілля  
55 x 46  
НХМУ (інв. жс-1084)

**Соломон НІКРІТІН**

1898, Чернігів – 1965, Москва

**50**

**Пейзаж.** 1920-ті роки  
Фанера, олія  
36 x 36  
Збірка Ігоря Диченка (Київ)

**51**

**Навколосвітня подорож.** 1920  
Фанера, олія  
47,7 x 59,7  
Збірка Ігоря Диченка (Київ)  
**ІСААК РАБИНОВИЧ**  
1894, Київ – 1961, Москва

**52**

**Арлекін.** Ескіз костюму до вистави «Любов до трьох апельсинів» за комедією Карло Гоцці.  
1926–1927  
Папір, гуаш  
Збірка Ігоря Диченка (Київ)

**53**

**Ескізи костюмів до вистави «Ревізор» за комедією Миколою Гоголем.** 1921  
Папір, гуаш, олівець  
49,7 x 68  
Збірка Ігоря Диченка (Київ)

**Ісахар-Бер РИБАН**

1897, Єлисаветград – 1935, Париж

**54**

**Містечко.** 1917  
Полотно, олія  
57 x 70  
НХМУ (інв. жс-2548)

**55**

**Містечко.** 1917  
Папір, олівець  
17,5 x 23  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**56**

**Містечко.** 1917  
Папір, олівець  
11 x 16,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**57**

**Містечко.** 1917  
Папір, олівець  
16 x 11  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**58**

**Синагога в містечку.** 1917  
Папір, олівець  
10,5 x 16  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**59**

**Синагога в містечку.** 1917  
Папір, олівець  
11 x 16  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**60**

**Єврейське кладовище.** 1917 (?)  
Папір, олівець  
11 x 16,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**61**

**Єврейське кладовище.** 1917 (?)  
Папір, олівець  
16 x 10,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**62**

**Єврейське кладовище.** 1917 (?)  
Папір, олівець  
16 x 10,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**63**

**Єврейське кладовище.** 1917 (?)  
Папір, олівець  
11 x 16  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**64**

**Ескіз до серії «Погром».** 1920  
Змішана техніка  
21 x 26  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**65**

**Ескіз обкладинки альманаху «Ейґнс» («Рідне»).** 1920  
Папір, олівець, туш, акварель  
24,5 x 16,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**66**

**Ескізи сторінок альманаху «Ейґнс» («Рідне»).** 1920  
Папір, туш  
26 x 17  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**67**

**Ескіз декорації до спектаклю театральної студії Культур-Ліги «Машіах бен Йосеф» («Месія, син Йосифа) за п'єсою Бейнуша Штеймана.** 1920  
Папір, олівець  
32 x 48  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**68**

**Ілюстрація до книжки Міріам Марґоліної *Майселех фун кляйнікте кіндерлех* («Казочки для діточок»).** 1922  
Папір, туш  
27 x 35,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**69**

**Ілюстрація до книжки Міріам Марґоліної *Майселех фун кляйнікте кіндерлех* («Казочки для діточок»).** 1922  
Папір, туш  
27 x 35,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**70**

**Ілюстрація до книжки Міріам Марґоліної *Майселех фун кляйнікте кіндерлех* («Казочки для діточок»).** 1922  
Папір, туш  
27 x 35,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**71**

**Ілюстрація до книжки Міріам Марґоліної *Майселех фун кляйнікте кіндерлех* («Казочки для діточок»).** 1922  
Папір, туш  
27 x 35,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**72**

**Ілюстрація до книжки Міріам Марґоліної *Майселех фун кляйнікте кіндерлех* («Казочки для діточок»).** 1922  
Папір, туш  
27 x 35,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**73**

**Ілюстрація до книжки Міріам Марґоліної *Майселех фун кляйнікте кіндерлех* («Казочки для діточок»).** 1922  
Папір, туш  
27 x 35,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**74**

**Ілюстрація до книжки Міріам Марґоліної *Майселех фун кляйнікте кіндерлех* («Казочки для діточок»).** 1922  
Папір, туш  
27 x 35,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**75**

**Ілюстрація до книжки Міріам Марґоліної *Майселех фун кляйнікте кіндерлех* («Казочки для діточок»).** 1922  
Папір, туш  
27 x 35,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**76**

**Ілюстрація до книжки Міріам Марґоліної *Майселех фун кляйнікте кіндерлех* («Казочки для діточок»).** 1922  
Папір, туш  
27 x 35,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**77**

**Ілюстрація до книжки Міріам Марґоліної *Майселех фун кляйнікте кіндерлех* («Казочки для діточок»).** 1922  
Папір, туш  
27 x 35,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**78**

**Ілюстрація до книжки Міріам Марґоліної *Майселех фун кляйнікте кіндерлех* («Казочки для діточок»).** 1922  
Папір, туш  
27 x 35,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**79**

**Ілюстрація до книжки Міріам Марґоліної *Майселех фун кляйнікте кіндерлех* («Казочки для діточок»).** 1922  
Папір, туш  
27 x 35,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**80**

**Ілюстрація до книжки Міріам Марґоліної *Майселех фун кляйнікте кіндерлех* («Казочки для діточок»).** 1922  
Папір, туш  
27 x 35,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**81**  
Illustration for Miriam Margolina's *Mayselekh far klaynikte kinderlekh* [Little Stories for Little Children], 1922  
Ink on paper  
27 x 35.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**82**  
Illustration for Miriam Margolina's *Mayselekh far klaynikte kinderlekh* [Little Stories for Little Children], 1922  
Ink on paper  
27 x 35.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**83**  
Illustration for Miriam Margolina's *Mayselekh far klaynikte kinderlekh* [Little Stories for Little Children], 1922  
Ink on paper  
27 x 35.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**84**  
\*Illustration for Miriam Margolina's *Mayselekh far klaynikte kinderlekh* [Little Stories for Little Children], 1922  
Ink on paper  
27 x 35.5  
Private collection

**85**  
Illustration for Miriam Margolina's *Mayselekh far klaynikte kinderlekh* [Little Stories for Little Children], 1922  
Ink on paper  
27 x 35.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**86**  
Illustration for Miriam Margolina's *Mayselekh far klaynikte kinderlekh* [Little Stories for Little Children], 1922  
Ink on paper  
27 x 35.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**87**  
Illustration for Miriam Margolina's *Mayselekh far klaynikte kinderlekh* [Little Stories for Little Children], 1922  
Ink on paper  
27 x 35.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**88**  
Group of Jews. Early 1920s  
Pencil on paper  
29 x 31  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**89**  
Costume Design Sketch, ca. 1924  
Watercolor on paper  
38 x 28.5  
The Jaron Lavitz Collection, Neve Jarak

**90**  
Cover for the Almanac *Oyfgang* [Sunrise], 1919  
In: *Oyfgang*, no. 1 (Kyiv: Kultur-Lige, 1919), in Yiddish  
Paper, printing  
22 x 15  
VNLU

**91**  
Cover for the Magazine *Di royte velt* [The Red World], 1927  
In: *Di royte velt*, no. 3 (Kharkiv: Melukhe-farlag fun Ukraine, 1927), in Yiddish  
Printed matter  
24 x 17  
VNLU

**92**  
Cover for Moshe Milner's Song *Der Shifer* [The Toy-Ship], 1922  
In: Moyshe Milner, *Der shifer: Vokal-suite oyf* (Warsaw: Kultur-Lige. Muzik-sektsie, [1922]), in Yiddish  
Printed matter  
29 x 22  
VNLU

**93**  
Cover for Moshe Milner's Song *Tanz, meydele, tanz!* [Dance, Little Girl, Dance!], ca. 1922  
In: Moshe Milner, *Tanz, meydele, tanz! Vokal-suite* (Kyiv: Kultur-Lige. Muzik-sektsie, ca. 1922), in Yiddish  
Printed matter  
22 x 16  
VNLU

**94**  
Cover for Abram Dzitrowski's *Vocal Suite Tzvitshi, tzvitshi!* [Twitter, Twitter!], ca. 1922  
In: Абрам Дзитровски, *Tzvitshi, tzvitshi!*, lid fun L. Kvitko (Kyiv: Kultur-Lige. Muzik-sektsie, ca. 1922), in Yiddish  
Printed matter  
22 x 15  
VNLU

**ALEXANDER TYSHLER**  
1898, Melitopol – 1980, Moscow

**95**  
The Clown, 1935  
Gouache on cardboard  
30 x 42  
The Ihor Dychenko Collection, Kyiv

**Robert FALK**  
1886, Moscow – 1958, Moscow

**96**  
Self-portrait on Blue Background. 1909  
Oil on canvas  
56 x 48  
Donetsk Museum of Art

**97**  
Evening Landscape. 1910  
Oil on canvas  
78 x 88  
Donetsk Museum of Art

**98**  
Still Life. Bread and Jug. 1914  
Oil on canvas  
91 x 94  
Kyiv Museum of Russian Art

**99**  
Flowers on Green Background. 1915  
Oil on canvas  
106 x 70  
The Vereshchagin Museum of Art, Mykolaiv

**100**  
Dry Tree. Crimea. Sudak. 1925  
Oil on canvas  
71 x 78  
Donetsk Museum of Art

**101**  
City Landscape with a Bridge, 1934  
Oil on canvas  
53.8 x 72.8  
The Vereshchagin Museum of Art, Mykolaiv

**Joseph CHAIKOV**  
1888, Kyiv – 1979, Moscow

**102**  
Illustration for *The Song of Songs*, 1919  
Ink on paper  
34,6 x 27,2  
MAHJ

**103**  
Trademark of the Kultur-Lige Publishing House, 1920  
In: F. Kreitsvald, *Kalevipoeg: Fun estonishn epos* (Kyiv: Kultur-Lige, 1922), in Yiddish  
Printed matter  
18 x 12  
VNLU

**104**  
Cover of the Magazine *Shul un lebn* [School and Life], 1918  
In: *Shul un lebn*, no. 1 (Kyiv: Yiddisher folks farlag, 1918), in Yiddish  
Printed matter  
25 x 17  
VNLU

**105**  
Cover for the Magazine *Baginen* [Beginnings], 1919  
In: *Baginen*, no. 1 (Kyiv: Yiddisher folks farlag, 1919), in Yiddish  
Printed matter  
25 x 17  
VNLU

**106**  
Illustrations for the Reader *Yiddish*, 1921  
In: *Yiddish: Literarische khrestomatie*, vol. 2 (Kyiv: Melukhe-farlag, 1921), in Yiddish  
Printed matter  
27 x 17  
VNLU

**107**  
Cover for the Anthology of Poetry *Ein feyerdign doer* [In Burning Epoch], 1921  
In: *Ein feyerdign doer*, (Kyiv: Melukhe-farlag, 1921), in Yiddish  
Printed matter  
17.5 x 12.5  
Private collection, Kyiv

**108**  
Illustrations for the Magazine *Haliastre* [Gang], 1922  
In: *Haliastre: Ershter almanakh* (Warsaw: Haliastre, 1922), in Yiddish  
Printed matter  
28 x 22  
VNLU

**109**  
Illustrations for the Song-Book *Far Kleyne Kinder* [For Little Children], 1920s  
In: *Far Kleyne Kinder: Lider-zamlung* (Kyiv: Kiever farlag, s. a.), in Yiddish  
Printed matter  
25 x 17  
VNLU

**81**

Ілюстрація до книжки Міріам Марґоліної *Майселех фун кляйнікте кіндерлех* («Казочки для діточок»). 1922  
Папір, туш  
27 x 35,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**82**

Ілюстрація до книжки Міріам Марґоліної *Майселех фун кляйнікте кіндерлех* («Казочки для діточок»). 1922  
Папір, туш  
27 x 35,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**83**

Ілюстрація до книжки Міріам Марґоліної *Майселех фун кляйнікте кіндерлех* («Казочки для діточок»). 1922  
Папір, туш  
27 x 35,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**84**

\*Ілюстрація до книжки Міріам Марґоліної *Майселех фун кляйнікте кіндерлех* («Казочки для діточок»). 1922  
Папір, туш  
27 x 35,5  
Приватна збірка

**85**

Ілюстрація до книжки Міріам Марґоліної *Майселех фун кляйнікте кіндерлех* («Казочки для діточок»). 1922  
Папір, туш  
27 x 35,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**86**

Ілюстрація до книжки Міріам Марґоліної *Майселех фун кляйнікте кіндерлех* («Казочки для діточок»). 1922  
Папір, туш  
27 x 35,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**87**

Ілюстрація до книжки Міріам Марґоліної *Майселех фун кляйнікте кіндерлех* («Казочки для діточок»). 1922  
Папір, туш  
27 x 35,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**88**

Група євреїв. Початок 1920-х років  
Папір, олівець  
29 x 31  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**89**

Ескіз театрального костюму. 1924 (?)  
Папір, акварель  
38 x 28,5  
Збірка Ярона Лавітца (Неве Ярак)

**90**

Обкладинка альманаху «Ойфганг» («Світанок»). 1919  
У виданні: Ойфганг. – К.: Культур-Ліге, 1919. – № 1. – 132 с. – Ідиш  
Папір, друк  
22 x 15  
ВФЮ НБУВ (інв. № 63998)

**91**

Обкладинка часопису «Ді роите велт» («Червоний світ»). 1927  
У виданні: Ді роите велт. – Х.: Мелухе-фарлаг фун Україне, 1927. – № 3. – 128 с. – Ідиш  
Папір, друк  
24 x 17  
ВФЮ НБУВ (інв. № 76738)

**92**

Обкладинка пісні Михайла Мільнера «Дер шіффер» («Кораблик»). 1922  
У виданні: *Мойше Мільнер*. Дер шіффер: Вокал-соіте ойф. – Варшава: Культур-Ліге. Музик-секція, [1922]. – 4 с. – Ідиш  
Папір, друк  
29 x 22  
ВФЮ НБУВ (інв. № 140231)

**93**

Обкладинка пісні Михайла Мільнера «Танц, мейделе, танц!» («Танцюй, дівча, танцюй!>). 1922 (?)  
У виданні: *Мойше Мільнер*. Танц, мейделе, танц!: Вокал-соіте. – К.: Культур-Ліге. Музик-секція, [1922?]. – № 5. – 4 с. – Ідиш  
Папір, друк  
22 x 16  
ВФЮ НБУВ (інв. № 90373)

**94**

Обкладинка до вокальної соіти Абрама Дзімітровського «Цвітші, цвітші!» («Цвірінь, цвірінь!»). 1922 (?)  
У виданні: *Абрам Дзімітровскі*. Цвітші, цвітші! / Лід фун Л. Квітко. – К.: Культур-Ліге. Музик-секція, [1922?]. – 2 с. – Ідиш  
Папір, друк  
22 x 15  
ВФЮ НБУВ (інв. № 90656)  
**ОЛЕКСАНДР ТИШЛЕР**  
1898, Мелітополь – 1980, Москва

**95**

Блазень. 1935  
Картон, гуаш  
30 x 42  
Збірка Ігора Диченка (Київ)

**Роберт ФАЛЬК**

1886, Москва – 1958, Москва

**96**

Автопортрет на синьому тлі. 1909  
Полотно, олія  
56 x 48  
Донецький художній музей (інв. ж-1386)

**97**

Вечірній краєвид. 1910  
Полотно, олія  
78 x 88  
Донецький художній музей (інв. ж-1720)

**98**

Натюрморт. Хліб і глечик. 1914  
Полотно, олія  
91 x 94  
Київський музей російського мистецтва (інв. ж-1321)

**99**

Квіти на зеленому тлі. 1915  
Полотно, олія  
106 x 70  
Миколаївський художній музей ім. В. В. Верещагіна (інв. ж- 844)

**100**

Сухе дерево. Крим. Судак. 1925  
Полотно, олія  
71 x 78  
Донецький художній музей (інв. ж-1378)

**101**

Міський краєвид із мостом. 1934  
Полотно, олія  
53,8 x 72,8  
Миколаївський художній музей ім. В. В. Верещагіна (інв. ж- 1260)

**Йосеф ЧАЙНОВ**

1888, Київ – 1979, Москва

**102**

Ілюстрація до «Пісні над піснями». 1919  
Папір, туш  
34,6 x 27,2  
ММЮ (інв. 2002.29.208)

**103**

Марка видавництва «Культур-Ліга». 1920  
У виданні: *Ф. Крейцвальд*. Калевіпоег: Фун естонішн епос. – К: Культур-Ліге, 1922. – 36 с. – Ідиш  
Папір, друк  
18 x 12  
ВФЮ НБУВ (інв. № 64467)

**104**

Обкладинка часопису «Шул ун лебн» («Школа й життя»). 1918  
У виданні: Шул ун лебн. – К.: Ідішер фолкс фарлаг, 1918. – № 1. – 80 с. – Ідиш  
Папір, друк  
25 x 17  
ВФЮ НБУВ (інв. № 66106)

**105**

Обкладинка часопису «Багінен» («Початки»). 1919.  
У виданні: Багінен. – К.: Ідішер фолкс фарлаг, 1919. – № 1. – 125 с. – Ідиш  
Папір, друк  
25 x 17  
ВФЮ НБУВ (інв. № 77241)

**106**

Ілюстрації до хрестоматії «Ідиш». 1921  
У виданні: Ідиш: Літераріше хрестоматіе. – К.: Мелухе-фарлаг, 1921. – Т. 2. – 158 с. – Ідиш  
Папір, друк  
27 x 17  
ВФЮ НБУВ (інв. № 3218)

**107**

Обкладинка поетичної антології «Ейн феєрдігн доєр» («У вогняну епоху»). 1921.  
У виданні: Ейн феєрдігн доєр. – К.: Мелухе-фарлаг, 1921. – 63 с. – Ідиш  
Папір, друк  
17,5 x 12,5  
Приватна збірка (Київ)

**108**

Ілюстрації до часопису «Халястре» («Гурт»). 1922  
У виданні: Халястре: Ерштер алманах. – Варшава: Халястре, 1922. – 71 с. – Ідиш  
Папір, друк  
28 x 22  
ВФЮ НБУВ (інв. № 73778)

**109**

Ілюстрації до пісенника «Фар клейне кіндер» («Для найменших»). 1920-ті роки  
У виданні: Фар клейне кіндер: Лідер-замлунг. – К.: Кієвер фарлаг, [б. р.]. – 24 с. – Ідиш  
Папір, друк  
18 x 21  
ВФЮ НБУВ (інв. № 5162)

**Marc CHAGALL**

1887, Liozna (now in Vitsyebsk Voblast, Belarus) – 1985, St. Paul-de-Vance, France

**110**

**Illustrations for the Reader Yiddish**, 1921  
In: *Yiddish: Literarische khrestomatie*, vol. 2 (Kyiv: Melukhe-farlag, 1921), in Yiddish  
Printed matter  
27 x 17  
VNLU

**111**

**Illustrations for the Magazine Haliastre [Gang]**, 1922  
In: *Haliastre: Ershter almanakh* (Warsaw: Haliastre, 1922), in Yiddish  
Printed matter  
28 x 22  
VNLU

**112**

**Cover for David Hofstein's Collection of Poetry Troyer [Sorrow]**, 1922  
In: David Hofstein. *Troyer* (Kyiv: Kultur-Lige, 1922), in Yiddish  
Printed matter  
36 x 26  
Private collection, Kyiv

**Mark (Meir) SHEYKHEL**

1890, Chudniv Volynskiy (now in Zhytomyr Oblast) – 1942 (?), Oświęcim

**118**

**The Volhynian Stetl** (Series; reproductions, the location of the originals is unknown), 1917  
23 x 16  
In: *Tsum onden fun Sholem Aleihem* ([S. l.], 1917), in Yiddish  
Printed matter (the originals were in oil on canvas)  
23 x 16  
VNLU

**Nisson SHIFRIN**

1892, Kyiv – 1961, Moscow

**114**

**Cover for M. Levin's Vocal Suite A kleyne suite af temen fun kinder-lider [Little Suite on Themes of Children's Songs]**, 1921  
In: M. Levin, *A kleyne suite af temen fun kinder-lider* (Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo, 1921), in Yiddish and in Ukrainian  
Printed matter  
26 x 18  
VNLU

**Sarra SHOR**

1897, Dubno (now in Rivne Oblast) – 1981, Moscow

**115**

**Self-portrait**, 1921  
Crayon on paper  
92 x 55  
MAHJ

**116**

**\*Self-portrait**, 1922-1924  
Crayon on paper  
34.4 x 27.7  
MAHJ

**117**

**The Poet Asher Schwarzman, portrait**, 1922  
Ink on paper  
10.7 x 7.6  
MAHJ

**118**

**\*Cover Sketch for Noyekh Lurye's Book Brikn brenen [Burning Bridges]**, 1928  
Ink on paper  
21 x 14.9  
MAHJ

**119**

**Cover Sketch for Itzik Kipnis' Mayselekh [Fairy Tales]**, 1924  
Ink and gouache, on paper  
22.4 x 17.1  
MAHJ

**120**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Mayselekh [Fairy Tales]**, 1924  
Ink on paper  
11.8 x 17.4  
MAHJ

**121**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Mayselekh [Fairy Tales]**, 1924  
Ink on paper  
7.8 x 18.4  
MAHJ

**122**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Mayselekh [Fairy Tales]**, 1924  
Ink on paper  
22.6 x 14.4  
MAHJ

**123**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Mayselekh [Fairy Tales]**, 1924  
Ink on paper  
11.3 x 17.3  
MAHJ

**124**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Mayselekh [Fairy Tales]**, 1924  
Ink on paper  
1.8 x 16.6  
MAHJ

**125**

**Illustration for Itzik Kipnis' Mayselekh [Fairy Tales]**, 1924  
Ink on paper  
9.9 x 10.3  
MAHJ

**126**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Mayselekh [Fairy Tales]**, 1924  
Ink on paper  
8.6 x 15.3  
MAHJ

**127**

**Illustration for Itzik Kipnis' Mayselekh [Fairy Tales]**, 1924  
Ink on paper  
8.6 x 15.3  
MAHJ

**128**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Mayselekh [Fairy Tales]**, 1924  
Ink on paper  
9.8 x 19.9  
MAHJ

**129**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Mayselekh [Fairy Tales]**, 1924  
Ink on paper  
8.6 x 11.4  
MAHJ

**130**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Mayselekh [Fairy Tales]**, 1924  
Ink on paper  
8.8 x 11.3  
MAHJ

**131**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Mayselekh [Fairy Tales]**, 1924  
Ink on paper  
85 x 89  
MAHJ

**132**

**Illustration for Itzik Kipnis' Mayselekh [Fairy Tales]**, 1924  
Ink on paper  
22.8 x 15.6  
MAHJ

**133**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Mayselekh [Fairy Tales]**, 1924  
Ink on paper  
11.2 x 16.2  
MAHJ

**134**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Mayselekh [Fairy Tales]**, 1924  
Ink on paper  
11.8 x 17.4  
MAHJ

**135**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Mayselekh [Fairy Tales]**, 1924  
Ink on paper  
8.9 x 17.7  
MAHJ

**136**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Mayselekh [Fairy Tales]**, 1924  
Ink on paper  
8.9 x 8.6  
MAHJ

**137**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Book A ber iz gefloygn [A Flying Bear]**, 1924  
Ink on paper  
12.3 x 19.8  
MAHJ

**138**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Book A ber iz gefloygn [A Flying Bear]**, 1924  
Ink on paper  
14.9 x 18.9  
MAHJ

**139**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Book A ber iz gefloygn [A Flying Bear]**, 1924  
Ink on paper  
12.5 x 18  
MAHJ

**Мари ШАГАЛ**

1887, Ліозно (нині Вітебської обл., Білорусь) – 1985, Сен-Поль-де-Ванс (Франція)

**110**

**Ілюстрації до хрестоматії «Їдиш».** 1921  
У виданні: *Їдиш: Літераріше хрестоматіе*. – К.: Мелухе-фарлаг, 1921. – Т. 2. – 158 с. – Їдиш Папір, друк  
27 х 17  
ВФЮ НБУВ (інв. № 32188)

**111**

**Ілюстрації до часопису «Халястре» («Гурт»).** 1922  
У виданні: *Халястре: Ерштер алманах*. – Варшава: Халястре, 1922. – 71 с. – Їдиш Папір, друк  
28 х 22  
ВФЮ НБУВ інв. № 73778

**112**

**Обкладинка збірки поезій Давида Гофштейна «Троер» («Скорбота»).** 1922  
У виданні: *Давид Гофштейн*. Троер. – К.: Культур-Ліге, 1922. – 23 с. – Їдиш Папір, друк  
36 х 26  
Приватна збірка (Київ)

**Мари (Меір) ШЕЙХЕЛЬ**

1890, Чуднів-Волинський (нині Житомирської обл.) – 1942, Освенцим

**113**

**Волинське містечко.** Цикл (репродукції, місце перебування оригіналів невідоме). 1917  
У виданні: *Цум онденк фун Шолем Алейхем*. – [Б. м.], 1917. – 176 с. – Їдиш Папір, друк (оригінали – полотно, олія)  
23 х 16  
ВФЮ НБУВ (інв. № 66110)

**Нісон ШИФРІН**

1892, Київ – 1961, Москва

**114**

**Обкладинка до вокальної сюїти М. Левіна «А клеїне сюїте аф темен фун кіндер-лідер» («Маленька сюїта на теми дитячих пісень»).** 1921  
У виданні: *М. Левін*. А клеїне сюїте аф темен фун кіндер-лідер. – К.: Держ. вид-во, 1921. – 14 с. – Їдиш, укр.  
Папір, друк  
26 х 18  
ВФЮ НБУВ інв. № 42070

**Сара ШОР**

1897, Дубно (нині Рівненської обл.) – 1981, Москва

**115**

**Автопортрет.** 1921  
Папір, кольоровий олівець  
92 х 55  
ММІО (інв. 2002.29.201)

**116**

**\*Автопортрет.** 1922–1924  
Папір, кольоровий олівець  
34,4 х 27,7  
ММІО (інв. 2002.29.201)

**117**

**Портрет поета Ошера Шварцмана.** 1922  
Папір, туш  
10,7 х 7,6  
ММІО (інв. 2002.29.202)

**118**

**\*Ескіз обкладинки книжки Нояха Лур'є «Брікн брєнен» («Мости горять»).** 1928  
Папір, туш  
21 х 14,9  
ММІО (інв. 2002.29.204)

**119**

**Ескіз обкладинки книжки Іцика Кіпніса «Майселех» («Казочки»).** 1924  
Папір, туш, гуаш  
22,4 х 17,1  
ММІО (інв. 2002.29.205)

**120**

**\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Майселех» («Казочки»).** 1924  
Папір, туш  
11,8 х 17,4  
ММІО (інв. 2002.29.205.2)

**121**

**\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Майселех» («Казочки»).** 1924  
Папір, туш  
7,8 х 18,4  
ММІО (інв. 2002.29.205.3)

**122**

**\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Майселех» («Казочки»).** 1924  
Папір, чорнило  
22,6 х 14,4  
ММІО (інв. 2002.29.205.4)

**123**

**\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Майселех» («Казочки»).** 1924  
Папір, туш  
11,3 х 17,3  
ММІО (інв. 2002.29.205.5)

**124**

**\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Майселех» («Казочки»).** 1924  
Папір, туш  
11,8 х 16,6  
ММІО (інв. 2002.29.205.6)

**125**

**Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Майселех» («Казочки»).** 1924  
Папір, туш  
9,9 х 10,3  
ММІО (інв. 2002.29.205.7)

**126**

**\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Майселех» («Казочки»).** 1924  
Папір, туш  
8,6 х 15,3  
ММІО (інв. 2002.29.205.8)

**127**

**Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Майселех» («Казочки»).** 1924  
Папір, туш  
8,6 х 15,3  
ММІО (інв. 2002.29.205.9)

**128**

**\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Майселех» («Казочки»).** 1924  
Папір, туш  
9,8 х 19,9  
ММІО (інв. 2002.29.205.10)

**129**

**\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Майселех» («Казочки»).** 1924  
Папір, туш  
8,6 х 11,4  
ММІО (інв. 2002.29.205.11)

**130**

**\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Майселех» («Казочки»).** 1924  
Папір, туш  
8,8 х 11,3  
ММІО (інв. 2002.29.205.12)

**131**

**\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Майселех» («Казочки»).** 1924  
Папір, туш  
85 х 89  
ММІО (інв. 2002.29.205.13)

**132**

**Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Майселех» («Казочки»).** 1924  
Папір, туш  
22,8 х 15,6  
ММІО (інв. 2002.29.205.14)

**133**

**\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Майселех» («Казочки»).** 1924  
Папір, туш  
11,2 х 16,2  
ММІО (інв. 2002.29.205.15)

**134**

**\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Майселех» («Казочки»).** 1924  
Папір, туш  
11,8 х 17,4  
ММІО (інв. 2002.29.205.16)

**135**

**\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Майселех» («Казочки»).** 1924  
Папір, туш  
8,9 х 17,7  
ММІО (інв. 2002.29.205.17)

**136**

**\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Майселех» («Казочки»).** 1924  
Папір, туш  
8,9 х 8,6  
ММІО (інв. 2002.29.205.18)

**137**

**\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «А бер із гефлой'н» («Летючий ведмідь»).** 1924  
Папір, туш  
12,3 х 19,8  
ММІО (інв. 2002.29.207.1)

**138**

**\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «А бер із гефлой'н» («Летючий ведмідь»).** 1924  
Папір, туш  
14,9 х 18,9  
ММІО (інв. 2002.29.207.2)

**139**

**\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «А бер із гефлой'н» («Летючий ведмідь»).** 1924  
Папір, туш  
12,5 х 18  
ММІО (інв. 2002.29.207.3)

**140**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Book *A ber iz gefloygn* [A Flying Bear], 1924**  
 Ink on paper  
 13.1 x 17.5  
 MAHJ

**141**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Book *A ber iz gefloygn* [A Flying Bear], 1924**  
 Ink on paper  
 12.2 x 17.6  
 MAHJ

**142**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Book *A ber iz gefloygn* [A Flying Bear], 1924**  
 Ink on paper  
 14.9 x 20.3  
 MAHJ

**143**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Book *A ber iz gefloygn* [A Flying Bear], 1924**  
 Ink on paper  
 13.6 x 18.8  
 MAHJ

**144**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Book *A ber iz gefloygn* [A Flying Bear], 1924**  
 Ink on paper  
 15 x 20.4  
 MAHJ

**145**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Book *A ber iz gefloygn* [A Flying Bear], 1924**  
 Ink on paper  
 11.8 x 17  
 MAHJ

**146**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Book *A ber iz gefloygn* [A Flying Bear], 1924**  
 Ink on paper  
 12.1 x 17.4  
 MAHJ

**147**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' Book *A ber iz gefloygn* [A Flying Bear], 1924**  
 Ink on paper  
 15 x 20.3  
 MAHJ

**148**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' *Russische mayselekh* [Russian Fairy Tales], 1924**  
 Ink on paper  
 8.5 x 10.8  
 MAHJ

**149**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' *Russische mayselekh* [Russian Fairy Tales], 1924**  
 Ink on paper  
 22.5 x 16.3  
 MAHJ

**150**

**Illustration for Itzik Kipnis' *Russische mayselekh* [Russian Fairy Tales], 1924**  
 Ink on paper  
 5.6 x 15.2  
 MAHJ

**151**

**Illustration for Itzik Kipnis' *Russische mayselekh* [Russian Fairy Tales], 1924**  
 Black ink, paper  
 10.9 x 17.3  
 MAHJ

**152**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' *Russische mayselekh* [Russian Fairy Tales], 1924**  
 Ink on paper  
 8 x 12.5  
 MAHJ

**153**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' *Russische mayselekh* [Russian Fairy Tales], 1924**  
 Ink on paper  
 10.8 x 10.9  
 MAHJ

**154**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' *Russische mayselekh* [Russian Fairy Tales], 1924**  
 Ink on paper  
 9.1 x 11.8  
 MAHJ

**155**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' *Russische mayselekh* [Russian Fairy Tales], 1924**  
 Ink on paper  
 8 x 11.6  
 MAHJ

**156**

**Illustration for Itzik Kipnis' *Russische mayselekh* [Russian Fairy Tales], 1924**  
 Ink on paper  
 7.8 x 17.1  
 MAHJ

**157**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' *Russische mayselekh* [Russian Fairy Tales], 1924**  
 Ink on paper  
 4.9 x 10.8  
 MAHJ

**158**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' *Russische mayselekh* [Russian Fairy Tales], 1924**  
 Ink on paper  
 11.7 x 17.5  
 MAHJ

**159**

**Illustration for Itzik Kipnis' *Russische mayselekh* [Russian Fairy Tales], 1924**  
 Ink on paper  
 11 x 15.2  
 MAHJ

**160**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' *Russische mayselekh* [Russian Fairy Tales], 1924**  
 Ink on paper  
 10.9 x 17.2  
 MAHJ

**161**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' *Russische mayselekh* [Russian Fairy Tales], 1924**  
 Ink on paper  
 10.9 x 8.2  
 MAHJ

**162**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' *Russische mayselekh* [Russian Fairy Tales], 1924**  
 Ink on paper  
 9 x 12.2  
 MAHJ

**163**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' *Russische mayselekh* [Russian Fairy Tales], 1924**  
 Ink on paper  
 8.3 x 12.6  
 MAHJ

**164**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' *Russische mayselekh* [Russian Fairy Tales], 1924**  
 Ink on paper  
 22.5 x 16.3  
 MAHJ

**165**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' *Russische mayselekh* [Russian Fairy Tales], 1924**  
 Ink on paper  
 22.2 x 16.1  
 MAHJ

**166**

**\*Illustration for Itzik Kipnis' *Russische mayselekh* [Russian Fairy Tales], 1924**  
 Ink on paper  
 11.5 x 8.7  
 MAHJ

**167**

**The Struggle, 1920s**  
 Crayon and ink, on paper  
 22.2 x 35.5  
 The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem

**168**

**The Poet David Hofstein, 1923**  
 In: Dovid Hofshstein, *Gezamelte werk*, vol. 1 (Kyiv: Kultur-Lige, 1923), in Yiddish  
 Printed matter  
 21 x 19  
 VNLU

**169**

**Cover and Illustrations for Rudyard Kipling's *Story Rikki Tikki Tavi*, 1923**  
 In: R. Kipling, *Rikki-Tikki-Tavy* (Kyiv: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Ukrainy, 1923), in Russian  
 Printed matter  
 21,2 x 16  
 The Lev Drobiazko Collection, Kyiv

**170**

**Cover and Illustrations for Itzik Kipnis' *Russische mayselekh* [Russian Fairy Tales], 1924**  
 In: Itzik Kipnis' *Russische mayselekh* (Kyiv: Sorabkop, 1924), in Yiddish  
 Printed matter  
 19 x 17  
 VNLU

**DAVID SHTERENBERG**

1881, Zhytomyr – 1948, Moscow

**171**

**The Artist's Wife, portrait, ca. 1912**  
 Oil on canvas  
 116 x 75  
 Private collection (Kyiv)



**140**

\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «А бер із гефлойгн» («Летючий ведмідь»). 1924  
Папір, туш  
13,1 x 17,5  
ММІЮ (інв. 2002.29.207.4)

**141**

\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «А бер із гефлойгн» («Летючий ведмідь»). 1924  
Папір, туш  
12,2 x 17,6  
ММІЮ (інв. 2002.29.207.5)

**142**

\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «А бер із гефлойгн» («Летючий ведмідь»). 1924  
Папір, туш  
14,9 x 20,3  
ММІЮ (інв. 2002.29.207.6)

**143**

\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «А бер із гефлойгн» («Летючий ведмідь»). 1924  
Папір, туш  
13,6 x 18,8  
ММІЮ (інв. 2002.29.207.7)

**144**

\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «А бер із гефлойгн» («Летючий ведмідь»). 1924  
Папір, туш  
15 x 20,4  
ММІЮ (інв. 2002.29.207.8)

**145**

\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «А бер із гефлойгн» («Летючий ведмідь»). 1924  
Папір, туш  
11,8 x 17  
ММІЮ (інв. 2002.29.207.9)

**146**

\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «А бер із гефлойгн» («Летючий ведмідь»). 1924  
Папір, туш  
12,1 x 17,4  
ММІЮ (інв. 2002.29.207.10)

**147**

\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «А бер із гефлойгн» («Летючий ведмідь»). 1924  
Папір, туш  
15 x 20,3  
ММІЮ (інв. 2002.29.207.11)

**148**

\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Руссіше майселех» («Російські казки»). 1924  
Папір, туш  
8,5 x 10,8  
ММІЮ (інв. 2002.29.206.1)

**149**

Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Руссіше майселех» («Російські казки»). 1924  
Папір, туш  
22,5 x 16,3  
ММІЮ (інв. 2002.29.206.2)

**150**

Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Руссіше майселех» («Російські казки»). 1924  
Папір, туш  
5,6 x 15,2  
ММІЮ (інв. 2002.29.206.3)

**151**

Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Руссіше майселех» («Російські казки»). 1924  
Папір, туш  
10,9 x 17,3  
ММІЮ (інв. 2002.29.206.4)

**152**

\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Руссіше майселех» («Російські казки»). 1924  
Папір, туш  
8 x 12,5  
ММІЮ (інв. 2002.29.206.5)

**153**

\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Руссіше майселех» («Російські казки»). 1924  
Папір, туш  
10,8 x 10,9  
ММІЮ (інв. 2002.29.206.6)

**154**

\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Руссіше майселех» («Російські казки»). 1924  
Папір, туш  
9,1 x 11,8  
ММІЮ (інв. 2002.29.206.7)

**155**

\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Руссіше майселех» («Російські казки»). 1924  
Папір, туш  
8 x 11,6  
ММІЮ (інв. 2002.29.206.8)

**156**

Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Руссіше майселех» («Російські казки»). 1924  
Папір, туш  
7,8 x 17,1  
ММІЮ (інв. 2002.29.206.9)

**157**

\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Руссіше майселех» («Російські казки»). 1924  
Папір, туш  
4,9 x 10,8  
ММІЮ (інв. 2002.29.206.10)

**158**

\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Руссіше майселех» («Російські казки»). 1924  
Папір, туш  
11,7 x 17,5  
ММІЮ (інв. 2002.29.206.11)

**159**

Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Руссіше майселех» («Російські казки»). 1924  
Папір, туш  
11 x 15,2  
ММІЮ (інв. 2002.29.206.12)

**160**

\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Руссіше майселех» («Російські казки»). 1924  
Папір, туш  
10,9 x 17,2  
ММІЮ (інв. 2002.29.206.13)

**161**

\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Руссіше майселех» («Російські казки»). 1924  
Папір, туш  
0,9 x 8,2  
ММІЮ (інв. 2002.29.206.14)

**162**

\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Руссіше майселех» («Російські казки»). 1924  
Папір, туш  
9 x 12,2  
ММІЮ (інв. 2002.29.206.15)

**163**

\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Руссіше майселех» («Російські казки»). 1924  
Папір, туш  
8,3 x 12,6  
ММІЮ (інв. 2002.29.206.16)

**164**

\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Руссіше майселех» («Російські казки»). 1924  
Папір, туш  
22,5 x 16,3  
ММІЮ (інв. 2002.29.206.17)

**165**

\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Руссіше майселех» («Російські казки»). 1924  
Папір, туш  
22,2 x 16,1  
ММІЮ (інв. 2002.29.206.18)

**166**

\*Ілюстрація до книжки Іцика Кіпніса «Руссіше майселех» («Російські казки»). 1924  
Папір, туш  
11,5 x 8,7  
ММІЮ (інв. 2002.29.206.19)

**167**

**Боротьба.** 1920-ті роки  
Папір, кольоровий олівець, туш  
22,2 x 35,5  
Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

**168**

**Портрет поета Давида Гофштейна.** 1923  
У виданні: *Довид Гофштейн.* Гезамелте верк. – К.: Культур-Ліге, 1923. – Банд 1. – 185 с. – Ідиш  
Папір, друк  
21 x 19  
ВФЮ НБУВ (інв. № 64868)

**169**

**Обкладинка та ілюстрації до оповідання Редьярда Кіплінга «Рікі-Тікі-Таві».** 1923  
У виданні: *Р. Кіплінг.* Рикки-Тиви-Тави. – К.: Гос. изд-во Украины, 1923. – 36 с.  
Папір, друк  
21,2 x 16  
Збірка Лева Дроб'язка (Київ)

**170**

**Обкладинка та ілюстрації до книжки Іцика Кіпніса «Руссіше майселех» («Російські казки»).** 1924.  
У виданні: *Іцик Кіпніс.* Руссіше майселех. – К.: Со-рабкоп, 1924. – 50 с. – Їдиш  
Папір, друк  
19 x 17  
ВФЮ НБУВ (інв. № 61098)

**ДАВИД ШТЕРЕНБЕРГ**

1881, Житомир – 1948, Москва

**171**

**Портрет дружини художника.** 1912 (?)  
Полотно, олія  
116 x 75  
Приватна збірка (Київ)

**172**

**Emigrant**, 1913-1914  
Oil on canvas  
88 x 97  
Kyiv Museum of Russian Art

**173**

**Still Life with a Plate and a Serviette**, early 1920s  
Oil on canvas  
71.5 x 54  
Private collection, Moscow

**174**

**Self-portrait**, 1920s  
Etching on paper  
13 x 9  
The Vereshchagin Museum of Art, Mykolaiv

**175**

**Still Life with a Teapot**, 1920s  
Etching on paper  
17 x 23  
The Vereshchagin Museum of Art, Mykolaiv

**176**

**Still Life with Apples**, 1920s  
Etching on paper  
14.2 x 12.5  
The Vereshchagin Museum of Art, Mykolaiv

**177**

**Still Life with Boubliks**, 1920s  
Etching on paper  
23.5 x 17.8  
The Vereshchagin Museum of Art, Mykolaiv

## II. DOCUMENTS OF THE KULTUR-LIGE

### EPIHEMERA

**178**

**Bill of the Evening Dedicated to Mendele Mocher Sforim Tenth Death Anniversary** (Zhytomyr, January 1918)  
72 x 53.5  
Archives of the Institute of Judaica, Kyiv

**179**

**Bill of the Opening of the Kultur-Lige People's University** (Kyiv, June 1918)  
67 x 55  
Archives of the Institute of Judaica, Kyiv

**180**

**Bill of the Culture Week Organized by the Mendele Mocher Sforim, Peretz and Sholem Aleichem Cultural Foundation**. (Proskuriv [now Khmelnytskyi], September 1918)  
76 x 53  
Archives of the Institute of Judaica, Kyiv

**181**

**Announcement of the Kultur-Lige Founding Meeting** (Kyiv, April 1918)  
32 x 46.5  
Archives of the Institute of Judaica, Kyiv

**182**

**Announcement of the Concert of Jewish Music for Collection of Funds for the Mendele Mocher Sforim, Peretz and Sholem Aleichem Cultural Foundation** (Kyiv, September 30, 1918)  
50 x 70  
Archives of the Institute of Judaica, Kyiv

**183**

**Appeal of the Mendele Mocher Sforim, Peretz and Sholem Aleichem Cultural Foundation to Co-operators for Support of Its Activity**. Kyiv, [1918]  
Paper, printing  
40 x 55  
Archives of the Institute of Judaica, Kyiv

**184**

**The Kultur-Lige and the Mendele Mocher Sforim, Peretz and Sholem Aleichem Cultural Foundation Legalization Document** (Kyiv, [1918])  
27.5 x 22  
Archives of the Institute of Judaica Kyiv

**185**

**Appeal of the Kultur-Lige Theater Section Central Committee Regarding Election of Delegates for the Kultur-Lige Meeting** (Kyiv, April 1919)  
28.5 x 22.5  
Archives of the Institute of Judaica, Kyiv

**186**

**Identification Card of the Head of the Kultur-Lige Art Section's Sculpture Studio Joseph Chaikov** (February 10, 1920)  
The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem

**187**

**Pamphlet Published on the Occasion of the Kultur-Lige Theater Studio' Opening** (Kyiv, 1921)  
The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem

### PHOTOGRAPHS OF JOSEPH CHAIKOV'S LOST SCULPTURE WORKS

**188**

**The Artist El Lissitzky, portrait**, 1919  
The original was in plaster  
28 x 18.5  
The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem

**189**

**Young Jew**, 1921  
The original was in plaster  
20.5 x 14.7  
The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem

**190**

**Young Jew**, 1921  
The original was in plaster  
21.7 x 15.5  
The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem

**191**

**Young Jew**, 1921  
The original was in plaster  
17 x 11.7  
The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem

**192**

**The Seamstress**, 1922  
The original was in plaster  
23.6 x 12  
The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem

**193**

**Soyfer (The Scribe)**, 1922  
The original was in plaster  
17 x 11.2  
The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem

**194**

**Soyfer (The Scribe)**, 1922  
The original was in plaster  
17.8 x 10.6  
The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem

**195**

**Soyfer (The Scribe)**, 1922  
The original was in plaster  
17 x 12  
The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem

**196**

**The Violin Player**, 1922  
The original was in plaster  
17.7 x 11  
The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem

### PHOTOGRAPHS OF THE ARTISTS

**197**

**Solomon Nikritin, Boris Aronson, Issachar-Ber Ryback** (*from left to right*). Kyiv, 1918  
8.7 x 14  
The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem

**198**

**Members of the Kultur-Lige Art Section in dacha in Crimea**.  
*Lying*: Issachar-Ber Ryback (*in front plan*); Mark Epstein (*behind him*); *sitting*: Solomon Nikritin (*behind Epstein*); *in the upper line*: Joseph Kunin (*the first from the left*); Boris Aronson (*the second from the left*); Yehezkiel Dobrushin (*the third from the left*); Tsetsilia Dobrushina (*the second from the right*). Summer, 1919  
7.5 x 11  
The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem

**199**

**Joseph Chaikov**. Kyiv, 1920  
16.4 x 1.7  
The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem

**200**

**At the Exhibition of the Kultur-Lige Art Section and of Students of Its Art School**. *Sitting in the second line*: David Bubarev (*the second from the left*); Mark Epstein (*the fourth from the left*); Joseph Chaikov (*the fifth from the left*). Kyiv, Spring 1922  
8.8 x 12.5  
The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem

**201**

**Mark Epstein** (*on the left*) and **Joseph Chaikov at the Exhibition of the Kultur-Lige Art Section and of Its Atr School**. Kyiv, Spring 1922  
8.7 x 13  
The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem

**202**

**Joseph Chaikov With His Wife Tsetsilia Dobrushina and His Sister**. Kyiv, 1922  
8.7 x 13.7  
The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem

**203**

**Mark Epstein beside his sculpture**. Kyiv, mid-1920s  
14.7 x 10  
The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem

**204**

**Teachers and Students of the Jewish Industrial Art School in Kyiv**. *Sitting*: Mark Epstein (*in the center*); Raisa Margolina (*to the right*). Kyiv, late 1920s  
Photography  
11 x 8.5  
The Hillel Kazovsky Collection, Jerusalem

**172**

**Емігрант.** 1913–1914  
Полотно, олія  
88 x 97  
Київський музей російського мистецтва  
(інв. ж-1405)

**173**

**Натюрморт із тарілкою та серветкою.** Початок 1920-х років  
Полотно, олія  
71,5 x 54  
Приватна збірка (Москва)

**174**

**Автопортрет.** 1920-ті роки  
Папір, офорт  
13 x 9  
Миколаївський художній музей ім. В. В. Верещагіна (інв. гр-1254)

**175**

**Натюрморт із чайником.** 1920-ті роки  
Папір, офорт  
17 x 23  
Миколаївський художній музей ім. В. В. Верещагіна (інв. гр-1257)

**176**

**Натюрморт із яблуками.** 1920-ті роки  
Папір, офорт  
14,2 x 12,5  
Миколаївський художній музей ім. В. В. Верещагіна (інв. гр-1255)

**177**

**Натюрморт із бубликами.** 1920-ті роки  
Папір, офорт  
23,5 x 17,8  
Миколаївський художній музей ім. В. В. Верещагіна (інв. гр-1256)

## II. ДОКУМЕНТИ КУЛЬТУР-ЛІГИ

### АРКУШЕВІ ВИДАННЯ

**178**

**Афіша вечора, присвяченого десятиям роковинам смерті Менделе Мойхер-Сфорима.** Житомир, січень 1918 року  
72 x 53,5  
Архів Інституту юдаїки (Київ)

**179**

**Афіша відкриття Народного університету Культур-Ліги.** Київ, червень 1918 року  
67 x 55  
Архів Інституту юдаїки (Київ)

**180**

**Афіша тижня культури, що його zorganizував Культурний фонд ім. Менделе Мойхер-Сфорима, Переца та Шолома Алейхема.** Проскурів (нині – Хмельницький), вересень 1918 року  
76 x 53  
Архів Інституту юдаїки (Київ)

**181**

**Оголошення про загальні установчі збори Культур-Ліги.** Київ, квітень 1918 року  
32 x 46,5  
Архів Інституту юдаїки, Київ.

**182**

**Оголошення про концерт єврейської музики для збирання коштів на Культурний фонд ім. Менделе Мойхер-Сфорима, Переца та Шолома Алейхема.** Київ, 30 вересня 1918 р.  
50 x 70  
Архів Інституту юдаїки, Київ.

**183**

**Відозва Культурного фонду ім. Менделе Мойхер-Сфорима, Переца та Шолома Алейхема до кооператорів із закликом підтримати діяльність фонду.** Київ, [1918]  
Папір, друк.  
40 x 55  
Архів Інституту юдаїки, Київ.

**184**

**Інструкція щодо легалізації діяльності Культур-Ліги й щодо Культурного фонду ім. Менделе Мойхер-Сфорима, Переца та Шолома Алейхема.** Київ, [1918]  
Папір, друк.  
27,5 x 22  
Архів Інституту юдаїки, Київ.

**185**

**Відозва Центрального комітету Театральної секції Культур-Ліги щодо виборів делегатів на збори Культур-Ліги.** Київ, квітень 1919 року  
28,5 x 22,5  
Архів Інституту юдаїки, Київ.

**186**

**Посвідка керівника Скульптурної майстерні Художньої студії Культур-Ліги Йосефа Чайкова.** Київ, 10 лютого 1920 р.  
Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

**187**

**Брошура, випущена з нагоди відкриття Театральної студії Культур-Ліги.** Київ, 1921  
Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

### ФОТОГРАФІЇ ВТРАЧЕНИХ СКУЛЬПТУРНИХ ТВОРІВ ЙОСЕФА ЧАЙКОВА

**188**

**Портрет художника Еля Лисицького.** 1919  
Оригінал – гіпс  
28 x 18,5  
Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

**189**

**Молодий єврей.** 1921  
Оригінал – гіпс  
20,5 x 14,7  
Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

**190**

**Молодий єврей.** 1921  
Оригінал – гіпс  
21,7 x 15,5  
Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

**191**

**Молодий єврей.** 1921  
Оригінал – гіпс  
17 x 11,7  
Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

**192**

**Швачка.** 1922  
Оригінал – гіпс  
23,6 x 12  
Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

**193**

**Сойфер (Біблієпереписувач).** 1922  
Оригінал – гіпс  
17 x 11,2  
Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

**194**

**Сойфер (Біблієпереписувач).** 1922  
Оригінал – гіпс  
17,8 x 10,6  
Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

**195**

**Сойфер (Біблієпереписувач).** 1922  
Оригінал – гіпс  
17 x 12  
Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

**196**

**Скрипаль.** 1922  
Оригінал – гіпс  
17,7 x 11  
Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

### ФОТОГРАФІЇ ХУДОЖНИКІВ

**197**

**Соломон Нікрітін, Борис Аронсон, Ісахар-Бер Рибак (зліва направо).** Київ, 1918  
8,7 x 14  
Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

**198**

**Члени Художньої секції Культур-Ліги на дачі в Криму. Лежать:** Ісахар-Бер Рибак (*на передньому плані*); Марк Епштейн (*за ним*); **сидить:** Соломон Нікрітін (*за Епштейном*); **у верхньому ряді:** Йосеф Кунін (*1-й зліва*); Борис Аронсон (*2-й зліва*); Єхізікель Добрушин (*3-й зліва*); Цецилія Добрушина (*2-га справа*). Літо 1919 року  
7,5 x 11  
Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

**199**

**Йосеф Чайков.** Київ, 1920  
16,4 x 1,7  
Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

**200**

**На виставці Художньої секції Культур-Ліги та учнів її художньої школи. Сидять у 2-му ряді:** Давид Бубарев (*2-й зліва*); Марк Епштейн (*4-й зліва*); Йосеф Чайков (*5-й зліва*). Київ, весна 1922 року  
8,8 x 12,5  
Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

**201**

**Марк Епштейн (ліворуч) і Йосеф Чайков на виставці Художньої секції Культур-Ліги та учнів її художньої школи.** Київ, весна 1922 року  
8,7 x 13  
Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

**202**

**Йосеф Чайков із дружиною Цецилією Добрушиною та сестрою.** Київ, 1922  
8,7 x 13,7  
Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

**203**

**Марк Епштейн біля свого скульптурного твору.** Київ, середина 1920-х років  
14,7 x 10  
Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

**204**

**Викладачі та учні Єврейської художньо-промислової школи в Києві. Сидять:** Марк Епштейн (*у центрі*); Раїса Марголіна (*справа*). Київ, кінець 1920-х років  
Фотографія  
11 x 8,5  
Збірка Гілея Казовського (Єрусалим)

*Наукове видання*

**Культур-Ліґа: художній аванґард 1910–1920-х років**

*Альбом-каталог 216с.:іл.  
Київ-2007 Дух і Літера*

*Упорядник Гілень Казовський  
Наукові редактори Степан Захаркін, Ірина Сергеева*

*Літературні редактори Валерія Богуславська, Степан Захаркін*

*Переклад англійською Олена Гордієнко, Катерина Зоря*

*Коректор Валерія Богуславська*

*Фотографи Володимир Шестаков, Іван Григор'єв*

*Макет Іван Сак*

Видавництво «ДУХ І ЛІТЕРА»  
04070, Київ, вул. Волоська, 8/5  
Національний університет «Кієво-Могилянська академія» корпус 5. кім. 210 тел./  
факс: (38-044) 425 6020  
E-mail: duh-i-litera@ukr.net - відділ збуту  
E-mail: franc@roller.ukma.kiev.ua - видавництво

Друк: «Майстерня Книги»  
03037, Україна, м. Київ, вул М.Кривоноса, 2-Б.  
Тел./факс: (044) 248 3434, 248 8931, E-mail: oranta@oranta-druk.kiev.ua

