

## СПРОБИ ТВОРЕННЯ «НАЦІОНАЛЬНИХ СТИЛІВ» У МИСТЕЦТВІ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХ ст.: УКРАЇНСЬКО-ЄВРЕЙСЬКІ ПАРАЛЕЛІ<sup>1</sup>

Віта Сусак

Зосереджуючи увагу на якомусь конкретному явищі, заглиблюючись у нього, дослідники дуже швидко починають використовувати термін «феномен», називати це явище унікальним, неповторним, не маючим аналогів... Феномен «Культур-ліги» в єврейському мистецтві, феномен бойчукізму — в українському. Ці назви — справедливі, «феномен» є проявом будь-якого «ноумену», і взагалі все в світі є унікальним і феноменальним. Але будь-яке явище відбувається в певному контексті — *контексті епохи*, який провокує його появу, визначає орієнтири, теоретичні позиції, формальну мову. І на цьому рівні унікальне явище набуває статусу закономірного, воно розвивається паралельно в кількох культурах. Унікальне для окремої національної культури, воно виявляє подібні механізми творення і функціонування поруч у сусідніх культурних середовищах.

Спроба творення «національних» стилів в Європі наприкінці ХІХ-го — початку ХХ-го століття мала під собою дуже широке і глибоке підґрунтя — майже все ХІХ-те століття, яке не спромоглося створити єдиний великий стиль, яке «страждало» від усвідомлення цього, від історизму і еkleктики, і займалося мучивими пошуками нового стилю. Однією з перших спроб, як відомо, був рух у мистецтві Англії — «Мистецтва і ремесла» (Arts and Crafts), започаткований *Уільямом Моррісом*. Досить пригадати, як Морріс відкрив фабрику, опановував самостійно різні види ремесел, звертався до середньовічних англійських взірців, щоб побачити в його діяльності своєрідну програму, приклад для *свідомого творення* мистецького стилю. Вдало зреалізованим проектом багатьох європейських країн став *стиль модерн* (арт нуво, югендстіль, сецесія).

Для державних націй, для «старих» європейських народів — французів, німців, англійців мистецькі пошуки обмежувалися естетичними і переважно художніми потребами. Натомість для цілого ряду народів Центральної та Східної Європи, які не мали (втратили, або лише прагнули створити) свою національну державу, поставала проблема віднайдення не просто стилю, а стилю *свого*, національного. У поляків подібну мету переслідувало об'єднання «*Młoda Polska*» і творці закопянського стилю,



1. Іван Бурячок. «Українська муза». Обкладинка поетичної антології. 1908

розумінні. І в цьому відношенні художні процеси в українському і в єврейському мистецтві відбувались майже синхронно. В українському варіанті спроба творення національного стилю вилася в школу відновлення візантійського мистецтва, або **бойчукізм**, пов'язаний з діяльністю Михайла Бойчука, а також у графічні пошуки Георгія Нарбута. В єврейському мистецтві одним з перших, хто почав працювати над розробленням формального єврейського стилю в графіці, був Ефраїм Лілієн, який, як і Бойчук, походив з Галичини. Наступними кроками стали заснування Борисом Шацем школи мистецтв і ремесел «Бецалель» (1906) в Єрусалимі, видання художнього журналу групою «Махмадім» в Парижі (1911-1912) і врешті діяльність художньої секції *Культур-Ліги* в Києві. Тут наведені лише ті імена і явища, для яких творення національного стилю мало програмне значення. Можна спробувати порівняти єврейську і українську «версії», вказати подібні риси і відмінності, подивитись на них у різних аспектах.

В часовому відношенні обидва явища як усвідомлені програмні проекти припадають на першу третину ХХ-го століття.

В географічному плані ці процеси також охоплювали один і той самий ареал — територію двох імперій, Російської і Австро-Угорської. Важливо підкреслити, що формування нової національної художньої свідомості — єврейської та української — активно відбувалось по обидві сторони від кордону. Різниця полягала в тому, що відродження української куль-

які звернулись до народного мистецтва Татр. Проблема створення національного стилю хвилювала фінів, угорців, що яскраво засвідчила Всесвітня виставка 1900 р., яка відбулася в Парижі. Павільйон Фінляндії на ній був вибудований у традиціях фінської дерев'яної архітектури, як своєрідний мистецький спротив російській колонізації. Угорський архітектор Одон Лехнер (Ödön Lechner) проголосив: «Якщо немає формальної угорської мови — потрібно її створити»<sup>2</sup>.

Мистецтво виконувало своєрідне «суспільне замовлення» зі сторони націй, які активно формувалися в модерному політичному



2. Ефраїм Моше Лілієн. Авраам та Ісаак. Ілюстрація до Біблії, репродукована в каталозі персональної виставки Е.Лілієна, яка відбулась у Львові в 1914 р.



3. Михайло Бойчук. Українка. 1910-і рр. Картон, темпера. Фонд Я.Музики, Львівська галерея мистецтв



4. Михайло Бойчук. Ярославна. 1910-і рр. Картон, темпера. Фонд Я.Музики, Львівська галерея мистецтв



5. Борис Аронсон. Ілюстрація до поеми З.Шнеура «Зірвана квітка». Ксилографія. 1920. (Аронсон Б. Современная еврейская графика. Берлин: Петрополис, 1924. — С.19)





6. Тимко Бойчук, Іван Падалка. Обкладинка до збірника дитячих оповідань «Барвінок». 1919



7. Ель Лисицький. Обкладинка до книжки Мані Лейба «Хвацький хлопчина». 1919



8. Георгій Нарбут. Обкладинка журналу «Зорі». 1919



9. Ісахар-Бер Рибак. Обкладинка альманаху «Рідне». 1920

тури усвідомлювалось і ґрунтувалось на власній території, якій потрібно було вибороти державність. В єврейському варіанті земля обітована знаходилась далеко на Сході, рух на гору Сіон тільки набирав сили. Саме відсутність території змусила Мартина Бубера засумніватись в можливості створення національного єврейського мистецтва<sup>3</sup>. Це справді становило специфіку єврейської ситуації. У відповідь філософ отримав два варіанти. Перший — повернення до своєї землі і заснування школи «Бецалель» в 1906. Другий — розробка ідеології *ідишизму*, яка базувалась на переконанні, що життя євреїв і розвиток сучасної єврейської культури є можливими і в діаспорі. Ідишистська єврейська інтелігенція не ставила за мету залишати Європу. Потрібно було виробити стратегію розвитку національного мистецтва в умовах європейських мистецьких пошуків, чим і зайнялась художня секція Культур-ліги.

Для прискорення цих процесів, що локалізувались на сході Європи, надзвичайно важливе значення мав ще один географічний пункт — Париж. Тогочасний центр світового мистецтва відіграв роль *каталізатора* поглядів на розвиток національного мистецтва і для Б.Шаца, який перебував в столиці Франції у 1889-1895 (вчився у М.Антокольського), і для Й.Чайкова — одного з членів групи «Махмадім» («Коштовності» на івриті)<sup>4</sup>, який в 1910-1913 вчився в Парижі у Н.Аронсона. Саме в Парижі сформулювались теоретичні засади бойчукізму. М.Бойчук перебував там у 1907-1910, займався разом зі своїми однодумцями в Академії Рансон у П.Серюзьє<sup>5</sup>.

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

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

Стосовно *стильової* приналежності, обидва проекти стартували, якщо так можна сказати, в рамках *модерну* — так само свідомо створеного євро-



пейського стилю. На межі XIX–XX ст. відбулася певна еволюція проявів національних почуттів у мистецтві<sup>6</sup>. Воно вже не обмежувалось сюжетними доказами національного патріотизму у вигляді детальних ілюстрацій минулого, а почало використовувати пластичні «аргументи». В українському мистецтві стилістиці *сецесії* підпорядкована творчість М.Жука, М.Сосенка, М.Бурачека та ін. В єврейському — яскравим прикладом стала творчість Е.Лілієна в рамках німецького *югендстилю*, його знамениті ілюстрації до багатотомного видання «Біблії». В обох випадках слід відзначити, що в першу чергу це був стиль модерн, в якому використовувались національні елементи — орнаментальні мотиви, деталі одягу та ін. (іл. 1, 2)

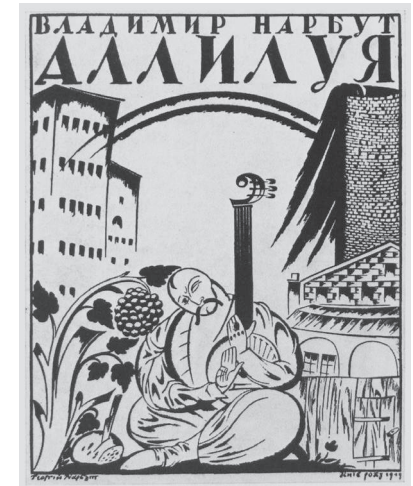
На межі XIX–XX ст. представниками різних культур розпочинається пошук джерел їхньої оригінальності, особливості, відмінності від інших. Пошук ведеться в минулому, причому — в далекому минулому. Європейська академічна традиція відкидається, натомість іде звернення до народного мистецтва. Підхід один,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

Для євреїв це — *«львы, подсвечники, знаки зодиака, торы, талесы, олени, могоен-довиды, символические кисти рук, ... прочие предметы еврейской обстановки и характерные черты быта: пейсы, бороды, ермолки, шарфы, тфилим, палки, картузы, керосиновые лампочки»*<sup>7</sup>. Важливий момент, що саме в цей час починається наукове вивчення і фіксація пам'яток єврейської культури. Хрестоматійний приклад — експедиція Ель Лисицького і Ісахара Рибак 1916-го року на замовлення Єврейського історико-етнографічного товариства, коли вони виконали обміри дерев'яних синагог вздовж узбережжя Дніпра.

В українському варіанті початок XX-го ст. — це також звернення до народного мистецтва (писанки, рушники, вишивки, килими, іграшки, свічники, козаки Мамаї), плюс відкриття мистецьких якостей ікони на тлі загальної переоцінки візантійської та давньоруської спадщини. Це — початок наукового її вивчення, реставрації і формування перших колекцій. В 1905 у Львові митрополит А.Шептицький створює майбутній Національний музей і починає збирати українські ікони. Постає А.Шептицького можна вивести в ранг особливостей формування українського стилю. В тому сенсі, що церковна особа сприяла розвитку українського світського мистецтва. Маючи фінансові можливості, Шептицький свідомо скеровував і стимулював український мистецький процес. Не тільки збирав пам'ятки минулого, створюючи базу, а також надавав стипендії здібним молодим художникам, направляв їх на навчання закордон. Невідомо, чи без Шептицького, який три роки фінансував перебування Бойчука в Парижі, відбулася би «Школа відновлення візантійського мистецтва», що заявила про себе на Салоні Незалежних 1910. «...Щастям для українського мистецтва є те, — писав тогочасний мистецтвознавець М.Голубець, — що на три мільйони



10. Йосип Чайков. Обкладинка каталогу єврейської виставки. Київ, 1920



11. Георгій Нарбут. Титульна сторінка книжки В.Нарбута «Аллілуйя». 1919. Туш, гуаш. Національний музей, Київ



12. Георгій Нарбут. Обкладинка журналу «Солнце труда». 1919. Туш, гуаш. Національний музей, Київ



13. Нісон Шифрін. Ескіз обкладинки журналу «Молодняк». 1923. Туш, гуаш. Російський державний архів літератури і мистецтва, Москва



14. Михайло Бойчук. Обкладинка до книги А.Доде «Пригоди Тартарена з Тараскону» (Львів, 1913).  
Фонд Я.Музики, Львівська галерея мистецтв



15. Торашилд. Західна Україна.  
2-га пол. XIX ст. Львівський музей історії релігії

байдужих до мистецтва галичан знайшовся один Шептицький. ... ми не в силі уявити собі, як виглядало би сучасне мистецтво Галицької землі, якби на святоюрській горі не знайшовся в слушний час чоловік з меценатськими амбіціями, ну і ... готовою до послуг кишенею. Можна сперечатись на тему слушності й доцільності поодиноких меценатських внесків митрополита. Можна показати пальцем на випадки, в яких під його опікуючі крила попадали менш відповідальні люди, але факт, що митрополит Шептицький підтримував відродження українського мистецтва в момент, коли серед громадськості щойно виникало зацікавлення мистецтвом. Останнє повсякчасно є заслугою цього ієрарха»<sup>8</sup>.

Після повернення з Парижа, Бойчук працював реставратором ікон в Національному музеї, досконало їх знав, мав власну колекцію творів народного мистецтва.

Визначившись щодо орієнтації на власну національну спадщину для створення нового національного стилю, поставало питання як саме з нею обходитись, на що саме звертати увагу. Можна порівняти теоретичні заса-

ди лідерів «Культур-Ліги», висловлені І.Рибаком і Б.Аронсоном в програмній статті «Шляхи єврейського живопису. (Роздуми митця)» 1919-го року, з поглядами М.Бойчука, якими він ділився в листі з Парижа до митрополита Шептицького в 1910-му.

«Покликання мистецтва — виявляти пластичні форми — універсальне і всеосяжне. Проте різні народи втілюють ці форми по-різному», — стверджували єврейські художники<sup>9</sup>.

«Я дійшов до переконання, — писав Бойчук до Шептицького, — що не досить спостерігати явища в природі, вони мусять бути вхоплені у форму зсумовану (синтетичну) і угрунтовані на спостереженнях поколінь і традиційному спадку. (...) Як приклад досконалого використання форм ставимо собі візантійців, котрі межували з українським народом і мали безпосередній вплив протягом довгих віків на українську культуру»<sup>10</sup>.

«Національне в мистецтві виражається в тому, що абстрактні художні відчуття виявляються за допомогою специфічного матеріалу сприймання», — пояснювали лідери «Культур-ліги» — Коли ми аналізуємо це «як», виявляється, що для французів є характерними 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 — фресковий живопис, для візантійців — інтенсивність, простота ліній, піднесеність і релігійний живопис»<sup>11</sup>.

В обидвох варіантах — і єврейському, і українському — ідеологи творення національних стилів були переконані, що основою мають бути не сюжети, а форми, які повинні опиратись на національну традицію, але відображати сучасність.

Зрозуміло, єврейська і українська пластичні мови були різними. У випадку бойчукізму в першу чергу спадають на думку слова-характеристики: монументальність, узагальненість, статичність, навіть метафізичність. Для неовізантиністів характерні застиглість поз та ієрархічність фігур. Бойчук планував створити єдиний український стиль, який охоплював би усі галузі «від будівництва до писанки», та для нього особисто монументальні розписи залишались пріоритетними. Бойчук щоразу прагнув віднайти не портрет конкретної дівчини, а синтезований образ українки (іл. 3), не емоції на обличчі, а позу цілої фігури, що висловлює стан душі (іл. 4).

Для єврейського мистецтва, для мистецтва «народу книги» потужним джерелом формотворчості став єврейський шрифт, на що дуже влучно вказав Б.Аронсон: «Не прикладное значение буквы, не ее смысл или скрытый за ней звук, а ее самостоятельное значение! (...) Еврейская буква в отдельности есть зачаток, из которого можно развить орнаментальный ко-



вер. (...) В протиположност латинской букве, не обладающей, несмотря на свою геометрическую основу, вязкостью и цепкостью, еврейская буква удивительно нежна и растяжима»<sup>12</sup> (іл. 5). Спостереження Аронсона, фактично, є ключем до розуміння графічної продукції «Культур-ліги»<sup>13</sup>.

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

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

Відповідно до революційних змін з'являються зображення нових героїв. В композиції Г.Нарбута для обкладинки журналу «Солнце труда» (1919 р.) робітник з молотом — це святий з трохи з'їхавшим до низу «німбом»-зіркою (іл. 12). Н.Шифрін вирішує фігуру лісоруба для обкладинки журналу «Молодняк» (1923 р.) також гіперболізовано, але його підхід більш конструктивний і не викликає жодних асоціацій щодо іконності композиції (іл. 13). Встановлені паралелі є закономірним результатом розвитку українського та єврейського мистецтва в спільному культурному і часовому контексті.

Творці обидвох «національних проєктів» виробили певні *організаційні форми* своєї діяльності. У випадку бойчукізму, це була майстерня, яку ху-



16. Мануїл Шехтман. Погромлені. 1927.  
Полотно, олія. Національний музей, Київ

дожник отримав разом з посадою професора монументального мистецтва Київської Академії мистецтв в 1918 р. Ще в Парижі Бойчук уявляв собі, як «зберуть спосібних хлопців і будуть з ними разом працювати, украшаючи церкви і інші будівлі... Будуть виконувати фрески і мозаїки; вирізувати в дереві і камені; ліпити горішки, вази; покривати золотом, малювати образи темперою і т.і.; а дівчата будуть робити під доглядом всілякі тканини дорожочинні, вишиванки, мережки, килими і т.і. За зароблені гроші утримуватимуть школу і учитимуться далі»<sup>14</sup>. Довелось «украшати» не церкви, а робітничі клуби і селянські санаторії, але для Бойчука і його учнів на початках мала значення сама *можливість* здійснення цього плану. За принципами функціонування майстерня Бойчука була наближена до засад діяльності школи Бецалель, і тут можна відшукати ще багато паралелей. Достатньо порівняти мрії засновника школи Б.Шаца, якими він ділив-

ся, описуючи історію створення «Бецалель», щоб побачити спільні риси обидвох проєктів: *«Я грезил о группе вдохновенных художников, далеких и свободных от биржевого мира (...) — Наш хлеб мы добываем работой рук своих, но творчество духа нашего мы не продаем за деньги. Мы все живем, как одна семья, и все вместе имеем одну задачу: показать людям, как прекрасен и мил Божий мир...»*<sup>15</sup>.

Культур-Ліга, як відомо, була незалежною інституцією — говорячи сучасною мовою, громадським об'єднанням, що нараховувало понад 100 відділень в містах і містечках України. Її художня секція складалась з уже сформованих художників і виконувала замовлення інших секцій. Єврейська художня студія, а з 1924 — художньо-промислова школа під керівництвом М.Епштейна готувала нові кадри. Ідеї служіння народові, популяризації національного мистецтва становила базовий фундамент діяльності усіх цих об'єднань.

Емансипація зробила можливими на початку ХХ століття такі речі, які були неприпустимі раніше в традиційних суспільствах. Активне входження євреїв у мистецтво дозволило багатьом з них вчитися, співпрацювати з не-єврейськими майстрами, виконувати роботи на далеко не єврейську тематику. Влітку 1909 р. 12-річний І.-Б.Рибак працював з артіллю малярів і розмальовував сільські церкви на Херсонщині. Підрядники з задоволенням брали його на роботу — ніхто не вмів так добре намалювати по пам'яті орнаменти і навіть святих з Ісусом Христом.<sup>16</sup> Зигмунд Менкес в Галичині також починав свою мистецьку кар'єру, реставруючи розписи в костюлах та церквах<sup>17</sup>.

Співіснування породжувало взаємопроникнення. Єврейська культура становила невід'ємну складову галицького полікультурного ландшафту, її впливи можна побачити в ранній творчості М.Бойчука. В 1913 р. він оформив книжку А.Доде «Пригоди Тартарена з Тараскону» в перекладі В.Щербаківського, зробленому на замовлення М.Грушевського. Бойчук виконав обкладинку до сатиричних оповідань французького автора про пригоди мисливця Тартарена на левів в Африці в техніці деревориту, зобразивши на ній стилізованого лева в оточенні рослинного орнаменту (іл. 14). Цей мотив перегукується з традиційними єврейськими зображеннями левів (іл. 15). В київській газеті «Рада» вийшла рецензія на львівське видання, в якій критик зауважив: *«Малюнок відповідає змістові знаменитих пригод Тартарена і робить приємне враження, шкода тільки, що художник використовував для нього не український орнамент»*<sup>18</sup>. Специфіка і неоднозначність мистецьких пошуків на початку ХХ ст. полягала в тому, що навіть у виробленні «національних» стилів справжні майстри шукали і користали з досвіду інших культур, давніх і новітніх форм у мистецтві.

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

Ставлення сучасників до «національних проєктів» не було однозначним. Авангардисти їх не сприймали і критикували. Розходився в поглядах з Бойчуком Казимир Малевич. Олександр Архипенко також побачив у Бойчука лише зовнішнє наслідування візантійських традицій. Критикуючи його роботи на Салоні Незалежних 1910-го, скульптор писав: *«Є також помилки, розгубленості, якщо говорити про візантиністів, які виставили свої ікони і думають, що достатньо зберегти лише естетичні форми творів попередніх епох, забувши про внутрішній зміст, саме завдяки якому вони стали безсмертними»*<sup>19</sup>.

Борис Аронсон, не зважаючи на те, що сам брав активну участь в діяльності Культур-Ліги, в Берліні прийшов до висновку, що *«современные еврейские художники оказались бессильными найти свой национальный стиль. Всякий, вообще, национальный стиль оказался бы в противоречии со всей окружающей атмосферой, был бы противоречащим динамизму, механике, раздробленности нашей эпохи»*.<sup>20</sup> Виділивши три етапи, що характеризували на його думку ситуацію в єврейському мистецтві початку ХХ ст. — «народницьку епоху» — наслідування і копіювання, стилізація, індивідуалізація, — Аронсон залишив художню продукцію «Культур-ліги» на рівні стилізації, піднявши на третій рівень тільки творчість Н.Альтмана і М.Шагала (Розум та Інтуїцію)<sup>21</sup>.

Можна провести окрему дискусію на тему щодо успіху чи програшу «національних проєктів», штучно зупинених, фізично знищених. Відповідь на питання «що це було?» потребує подальшого детального і різнобічного вивчення. Наразі повертаємось до «феномену». — Це справді були феномени як в українському, так і в єврейському мистецтві ХХ ст., які увійшли в історію. Співставлення цих явищ показує поруч з відмінностями конкретні паралелі і подібності, дозволяє констатувати певну синхронність процесів в українському і єврейському мистецтві в контексті ХХ-го століття — століття, в якому обидва народи утворили незалежні держави.

## Примітки:

1. В основі цієї публікації — текст доповіді, виголошеної на конференції «Феномен Культур-Ліги в контексті епохи» в січні 2008 р. у Києві.
2. Цит. за: Girveau V. Les sources nationales au service de la modernité architecturale. — in: 1900. Catalogue. Paris, Grand Palais, 2000. — P.166.
3. Див.: Buber M. Jüdische Künstler. Berlin, Jüdischer Verlag, 1903; Kampf A. Jewish Experience in the Art of the 20 Century. Massachusetts: Bergin and Garvey, 1984. — P. 15
4. Тут і далі див.: Казовський Г. Еврейские художники в Париже // Зеркало, Тель-Авив, 2000, № 11-12; Кениг Л. История «Махмадим» и Ля Рюш — там само, коментарі Г.Казовського.
5. Див.: Сусак В. Паризький період Михайла Бойчука // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Харків: ХДАДМ, 2005. — Вип.9. — С. 96-110
6. Див.: Sale M.-P. Entre mythes et histoire: la renouveau de la peinture nationaliste. — in: 1900. Catalogue. Paris, Grand Palais, 2000. — P. 202-212.
7. Аронсон Б. Современная еврейская графика. — Берлин: Петрополис, 1924. — С. 76.
8. Голубець М. Мистецтво і критика в нас // Неділя. — Львів, 1933. — Ч. 8. — С. 6-7.
9. Рибак І., Аронсон Б. Шляхи єврейського живопису // Культур-ліга. Художній авангард 1910-1920-х рр. Каталог виставки. Київ: Дух і літера, 2007. — С. 66.
10. Лист М.Бойчука до митрополита А.Шептицького (без дати, 1910 р.). Публ. Л.Волошин // Образотворче мистецтво. — К., 1990, — № 6. — С. 22-23.
11. Рибак І., Аронсон Б. Шляхи єврейського живопису... — С. 70.
12. Аронсон Б. Современная еврейская графика. — Берлин, Петрополис, 1924. — С. 76.
13. В цьому тексті ми не торкаємось живопису, тому що творчість і М.Шагала, і І.Рибак краще розглядати в контексті Ecole de Paris, де давно вже визнається внесок єврейських майстрів у живописну деформованість і експресивний гротеск Паризької школи.
14. Д-ський Є. Вистава «незалежних» і українські малярі // Діло. — Львів, 1910, 13 липня.
15. Шац Б. «Бецалель». Его прошлое, настоящее и будущее. — Одесса: Палестина, 1910. — С. 11.
16. Латт Л. Иссахар Бер Рыбак // Русское еврейство в зарубежье. Под ред. М.Пархомовского. — Иерусалим, 1998, — Том 1(6). — С. 287-307.
17. Jaworska W. Zygmunt Menkes malarz Ecole de Paris // Biuletyn historii sztuki. — Warszawa, 1996, — № 1-2. — S. 17.
18. К-ський Н. Рецензія на кн. А.Доде Дивні пригоди Тартарена з Тараскону. 1913 // Рада. — К., 1913, 22 березня (4 квітня). — С. 4.
19. Парижский вестник, 1911. — № 24. Цит. за: Marcadé V. Art d'Ukraine. Lausanne: l'Age d'homme, 1990. — P. 180.
20. Аронсон Б. Современная еврейская графика. Берлин: Петрополис, 1924. — С. 102-103.
21. Там само. — С. 67, 80.